



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE



Regione Toscana

GIOVANI SI



Dottorato di ricerca interuniversitario Pegaso
in Storia delle Arti e dello Spettacolo
Ciclo XXXVI

Coordinatrice Prof.ssa Cristina Jandelli

Per una storia del Rondò di Bacco

Documenti dall'Archivio Teatrale Andres Neumann:
scritture sceniche, drammaturgie dello spazio, restituzioni virtuali

Settore Scientifico Disciplinare L-ART/05

Dottorando

Dott. Andrea Giovanni Strangio

Tutor

Prof. Renzo Guardenti

Coordinatrice

Prof.ssa Cristina Jandelli

Anni 2020/2024

Indice

Introduzione	5
1. Struttura e organizzazione dell'Archivio Neumann	5
2. Il Teatro Rondò di Bacco: un promettente caso di studio	8
3. Fonti di memoria e <i>digital humanities</i> : questioni di metodo	11
Cap. I. Il Rondò di Bacco tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta	21
1. Un passo indietro: vicende architettoniche, destinazioni d'uso, episodi spettacolari	21
2. L'Ouroboros di Pier'Alli e il ciclo «Teatro Nuovo»	26
2.1. <i>Confronto I</i> di Pier'Alli	27
2.2. Il manifesto <i>Idee per una programmazione</i>	32
2.3. <i>James Joyce</i> di Mario Ricci	43
2.4. <i>Il ricatto a teatro</i> di Dacia Maraini con la regia di Peter Hartman	49
2.5. <i>L'obbedienza non è più una virtù</i> di Mina Mezzadri	67
3. Ricerca 1. Prima informativa globale italiana del teatro di ricerca	79
Cap. II. Andres Neumann, il Teatro Regionale Toscano e lo Spazio Teatro Sperimentale	97
1. La genesi del Teatro Regionale Toscano	97
2. Andres Neumann dall'Alliance Française di Montevideo al Rondò di Bacco	111
2.1. La compagnia Carrozzino-Prieto-Neumann	114
2.2. Da Montevideo al Festival Mondial du Théâtre de Nancy	119
2.3. Da Nancy alla scena teatrale della provincia fiorentina	127
2.4. Neumann, il TRT e la <i>factory</i> di Pier'Alli: l'ideazione dello Spazio Teatro Sperimentale	141
3. Il Rondò di Bacco (1975-1978): scritture sceniche e drammaturgie dello spazio	161
3.1. L'apertura dello Spazio Teatro Sperimentale	161
3.2. <i>Metamorfosi</i> di uno spazio flessibile e polimorfico: <i>Locus solus</i> di Memè Perlini, <i>Presagi del vampiro</i> de Il Carrozzone, <i>Impedimenti</i> di Pier'Alli	176
Cap. III. Tadeusz Kantor e <i>La classe morta</i> al Rondò di Bacco (1978)	207
1. Corrispondenze: Neumann, Kantor e la Polska Agencja Artystyczna (PAGART)	210
2. Kantor, la critica, «l'atmosphère magnifique du Teatro Rondò»	231
3. Per una iconografia teatrale di secondo grado: la restituzione virtuale dell'assetto spaziale de <i>La classe morta</i> al Rondò	264
Iconografia	281
Bibliografia	425
1. Fonti	
2. Studi	
Indice dei nomi	475

Ringraziamenti

La mia gratitudine va anzitutto al Prof. Renzo Guardenti per i suoi puntuali e preziosi consigli nonché per la generosità con la quale ha seguito le fasi di questo lavoro. Un caloroso ringraziamento a tutti coloro che a vario titolo mi hanno sostenuto durante il mio percorso di ricerca, in particolare a Massimiliano Barbini e a tutto l'*entourage* de il Funaro Centro Culturale per l'accoglienza, l'attenzione e l'aiuto ricevuti presso l'Archivio Neumann; alla Prof.ssa Julia Nawrot dell'Universidad de Granada, esperta di Kantor, per l'ospitalità, le numerose indicazioni e la sempre gentile disponibilità al confronto; a Tomasz Pietrucha, a Bogdan Renczyński e a tutto il personale dell'archivio della Cricoteka di Cracovia; a Davide Strangio e ad Alessia Zani, rispettivamente, per la musica e per il supporto tecnico che hanno permesso la realizzazione del lavoro di restituzione digitale. Infine, per essermi stati vicini, anche al di là del percorso dottorale, rivolgo un affettuoso grazie ad Alina, ai miei genitori, a Dorina e a Giovanni.

Introduzione

1. *Struttura e organizzazione dell'Archivio Neumann*

L'archivio teatrale di Andres Neumann, conservato a Pistoia presso il Funaro Centro Culturale, documenta la sua attività di curatore, produttore, organizzatore e distributore teatrale. Il fondo è un prezioso strumento per la ricerca storiografica di settore, poiché conserva documenti relativi alle principali realizzazioni dello spettacolo, nazionale e internazionale, dell'ultimo trentennio del Novecento, con importanti protagonisti, tra cui si distinguono Tadeusz Kantor, Peter Brook, Pina Bausch, Anatolij Vasil'ev, Robert Wilson, Dario Fo, Franca Rame e Vittorio Gassman.¹ L'archivio, donato nel dicembre del 2009 da Andres Neumann a il Funaro, oggi consta di 532 unità archivistiche, suddivise in 11 serie, contenenti eterogenee tipologie documentarie, quali pubblicazioni a stampa, materiale emerografico, corrispondenze, atti amministrativi e organizzativi, pieghevoli, programmi, manifesti, locandine, schede tecniche, bozzetti di scena, appunti, fotografie, audiovisivi, per un totale di oltre 75.000 documenti.

Ripercorriamo brevemente le principali tappe della vita dell'Archivio Neumann dall'anno della sua donazione. Un primo ordinamento dell'archivio è stato realizzato nel 2009 a cura di Giada Petrone, stretta collaboratrice di Neumann dal 2009 al 2019, che, in precedenza, a partire dal 2005, aveva riordinato anche l'archivio di Renato Nicolini relativo all'*Estate Romana* (1977-1985). Dal 2010 l'archivio è oggetto di studio nel quadro del progetto *Memorie digitali dello spettacolo contemporaneo in Toscana 1970-2010*, diretto da Renzo Guardenti, che ha portato alla digitalizzazione e alla catalogazione di una parte dei documenti, nonché alla pubblicazione del volume di Maria Fedi, *L'Archivio Andres Neumann. Memorie dello spettacolo contemporaneo*².

¹ Per un quadro d'insieme, si rimanda al fondamentale Maria Fedi, *L'Archivio Andres Neumann. Memorie dello spettacolo contemporaneo*, presentazione di Renzo Guardenti, con una testimonianza di Giada Petrone, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2013. Sull'Archivio Neumann quale prezioso strumento della storiografia, mi permetto di rimandare al mio contributo *Andres Neumann's Theatrical Archive. Sources for the history of contemporary performing arts*, in «Studia Universitatis Babeş-Bolyai. Dramatica», n. 2, 2021, pp. 95-110.

² Maria Fedi, *L'Archivio Andres Neumann...*, cit. Inoltre, si veda anche Renzo Guardenti, Maria Fedi, *Dall'Archivio di Andres Neumann. Scene di un teatro contemporaneo*, catalogo della mostra di Pistoia (21-23 ottobre 2011), Pistoia, il Funaro Centro Culturale, 2011.

Nel luglio del 2014 l'Archivio Neumann è stato dichiarato «di interesse storico archivistico particolarmente importante» dalla Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici della Toscana del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. Dal 2014 al 2015, anche in relazione all'arrivo presso il Funaro di ulteriori documenti e unità archivistiche dalla residenza romana di Neumann, è stato realizzato un nuovo riordino e compilato un inventario di massima dell'archivio, curato da Andrea Ottanelli,³ sotto la direzione di Felice Luigi Previti, della Soprintendenza archivistica della Toscana, e con il contributo di Massimiliano Barbini, responsabile della Biblioteca e del Centro di Documentazione de il Funaro. L'inventario, dal 2017, è disponibile anche *on line*.⁴

Per quanto riguarda la struttura dell'archivio, la prima serie (Archivio Teatrale Andres Neumann, serie I, buste 1-18)⁵ conserva la documentazione riferibile, prevalentemente,⁶ agli anni di formazione di Neumann in Uruguay e, in particolare, all'attività da lui svolta presso l'Alliance Française di Montevideo, fra il 1966 e il 1972, prima, con il gruppo teatrale diretto da Bernard Schnerb e, successivamente, anche con gli architetti Jorge Carrozzino e Carmen Prieto, insieme ai quali aveva fondato la compagnia Carrozzino-Prieto-Neumann (C.P.N).⁷

La seconda serie (AN, II, 1-9) comprende, principalmente, i documenti relativi alla partecipazione, su invito di Jack Lang, della compagnia C.P.N. alla IX edizione del Festival Mondial du Théâtre de Nancy (1973), con lo spettacolo *La voix des vaincus*, e alla successiva collaborazione di Neumann, fra il 1973 e il 1975, con l'*équipe* organizzativa di Lang quale addetto alla selezione dei gruppi da invitare alla rassegna *nancéien*, provenienti, prima, dall'Europa settentrionale e, successivamente, dall'Italia.⁸

³ *Inventario dell'Archivio teatrale Andres Neumann (1955-2015)*, a cura di Andrea Ottanelli, Pistoia, il Funaro Centro Culturale, 2016.

⁴ Cfr. https://ca-archivi.sns.it/ardes-web_funaro/cgi-bin/pagina.pl?PrpSecId=186.

⁵ D'ora in poi, sia nel teso che in nota, la collocazione sarà così abbreviata: AN, seguito dalla serie espressa in cifre romane, dalla busta in numeri arabi e dall'eventuale numero di fascicolo, indicato con fasc. seguito da cifre arabe.

⁶ Prevalentemente dal momento che conserva documenti riferibili anche alla sua permanenza, prima, a Nancy e, successivamente, a Firenze.

⁷ Cfr. *Infra*, pp. 111-118.

⁸ Cfr. *Infra*, pp. 119-127, 141-144.

Nella terza serie (AN, III, 1-12) si trovano le fonti relative alle tre stagioni teatrali, dedicate al teatro di ricerca nazionale e internazionale, curate da Neumann, con il contributo del regista fiorentino Pier'Alli, presso il Rondò di Bacco, spazio teatrale situato nell'ala settentrionale di Palazzo Pitti, dove, tra il 1975 e il 1978, tra gli altri, aveva portato: il Living Theatre con *Sette meditazioni sul sadomasochismo politico*; Peter Schumann e i Bread and Puppet con *White Horse Circus* e con i quali aveva organizzato anche la mostra *Bread and Puppet Masaccio. L'arte della fragilità e la cartapesta* presso l'Istituto d'Arte di Porta Romana; Robert Wilson e Christopher Knowles con lo spettacolo *Dia Log/Network*; Tadeusz Kantor con la prima italiana de *La classe morta*. Fra gli spettacoli allestiti degli italiani alla rassegna di teatro sperimentale al Rondò, ricordiamo, ad esempio, *Morte della geometria* di Pier'Alli, *Sacco* di Claudio Remondi e Riccardo Caporossi, *Locus solus* di Memè Perlini, *Presagi del vampiro* de Il Carrozone e *Proust* di Giuliano Vasilicò.⁹

Nella IV serie si trovano le carte relative all'Andres Neumann International – l'agenzia teatrale fondata da Neumann a Firenze nel 1978 – che documentano l'organizzazione da parte di Andres di importanti episodi della storia del teatro; fra le unità archivistiche, ad esempio, segnaliamo: le buste relative all'organizzazione delle *tournées* internazionali di Vittorio Gassman (AN, IV, 10-11) e di Dario Fo e Franca Rame (AN, IV, 7-8, 12, 26), le unità relative a *Sei personaggi in cerca d'autore* di Anatolij Vasil'ev (AN, IV, 36-38), al *Mahabharata* e a *La tragédie de Carmen* di Peter Brook (AN, IV, 14-16, 20-22), a *Gebirge, Palermo Palermo* e *Danzon* di Pina Bausch (AN, IV, 46-51, 135-136). Sempre nella IV serie sono custodite le buste che documentano l'attività di Neumann quale consulente artistico e organizzatore delle tre edizioni della *Rassegna internazionale di teatro popolare* (1977-1979) realizzate presso il Teatro Tenda di Piazza Mancini (AN, IV, 1-2), gestito dall'impresario Carlo Molfese, nel quadro dell'*Estate Romana* diretta dall'assessore e architetto Nicolini, con il quale Andres, fra il 1979 e il 1982, mette altresì a punto un *Progetto Speciale di Teatro Internazionale* per il Teatro di Roma, atto alla diffusione del teatro internazionale nella capitale (AN, IV, 3-4).

Le serie V-IX conservano, per lo più, proposte, progetti, contratti, atti societari e contabili, mentre nella decima serie si trovano documenti disomogenei che non

⁹ Cfr. *Infra*, pp. 161-279.

potivano essere ricompresi nelle altre serie. Infine, l'undicesima serie raccoglie buona parte delle locandine e dei manifesti acquisiti da Neumann durante tutta la sua attività lavorativa.

2. *Il Teatro Rondò di Bacco: un promettente caso di studio*

Fin da subito alcune domande hanno animato, orientato e, successivamente, accompagnato le scelte intraprese nel corso dell'intero lavoro di ricerca condotto fra le carte pistoiesi. Quali porzioni circoscrivere e quali fonti selezionare fra gli oltre 75.000 documenti conservati? Quali informazioni trarre dalle differenti tipologie documentarie e come utilizzarle? Quali "oggetti" spettacolari fare emergere e quali argomenti affrontare? Quale "oggetto" digitale realizzare, volendo valorizzare e tutelare le fonti non in maniera massiva ma in relazione alla ricerca archivistica e, quindi, in chiave storico-teatrale? Essenziale era dunque, anzitutto, isolare casi ricchi e promettenti.

Dopo un primo periodo dedicato allo spoglio a tappeto dei materiali – volto a identificare i documenti sui quali lavorare, a orientare l'indagine bibliografica e a comprendere la struttura dell'archivio – il prosieguo del lavoro è stato indirizzato dalla collaborazione con Massimiliano Barbini alla progettazione, alla cura e all'allestimento di una mostra sull'Archivio Neumann. L'esposizione, intitolata *Il teatro di ricerca al Rondò di Bacco (1975-1978). Documenti dall'Archivio Teatrale Andres Neumann*,¹⁰ ha voluto mettere in valore la terza serie dell'archivio, che, come si è già detto, conserva le fonti relative alle tre stagioni teatrali curate da Neumann presso il Teatro Rondò di Bacco, avancorpo all'estremità sinistra della facciata di Palazzo Pitti, per l'occasione programmaticamente ribattezzato con la denominazione di Spazio Teatro Sperimentale.

Il preliminare lavoro di consultazione, selezione e digitalizzazione dei documenti da esporre durante la mostra, nonché la redazione delle didascalie e dei testi contenuti

¹⁰ La mostra, aperta al pubblico dal 16 dicembre 2021 al 5 gennaio 2022, è stata allestita presso gli spazi espositivi del Murate Art District (MAD) di Firenze, promossa da il Funaro Centro Culturale e dal Dipartimento SAGAS dell'Università di Firenze, in collaborazione con il MAD e con il sostegno della Soprintendenza archivistica e bibliografica della Toscana e della Regione Toscana. Sulla mostra si veda Fulvio Paloscia, *Gli anni migliori del Piccolo grande Rondò di Bacco*, in «La Repubblica», 17 dicembre 2021.

nei pannelli espositivi hanno opportunamente orientato il lavoro di ricerca: l'individuazione di una nutrita serie – dodici buste – che, anziché documentare eventi spettacolari fra loro isolati, esibisce un palinsesto documentario costituito da una eterogenea gamma di fonti fra loro interconnesse. In altri termini, offre l'opportunità di interrogare un *corpus* di documentazione teatrale decisamente coeso e, dunque, di intraprendere un lavoro storiografico da una prospettiva fortemente contestuale. Si tratta in sostanza di un complesso documentario omogeneo, investigabile da una prospettiva che, fin da subito, prometteva la possibilità di ricostruire più storie, tutte fra loro irrelate, proprio perché gravitanti attorno a un unico luogo: la piccola sala teatrale posta nell'ex residenza granducale. Senz'altro uno dei casi possibili documentato dall'Archivio Neumann, ma certamente un caso ricco e promettente, anche tenuto conto della presenza di diverse tipologie di materiali che documentano differenti aspetti di ciò che ruota attorno al fatto teatrale.

Innanzitutto, questi documenti, presi in esame insieme a quelli conservati nella prima e nella seconda serie, permettono di storicizzare alcune tappe della vicenda artistica, professionale ed esperienziale di Neumann, dal suo ingresso nel mondo del teatro e dello spettacolo verso la metà degli anni Sessanta, da Montevideo a Nancy, dal festival di Lang a Firenze; un profilo lavorativo, fatto di incontri importanti, che correva in parallelo con gli episodi della storia dello spettacolo.¹¹

In secondo luogo, grazie alla documentazione emerografica e, talvolta, fotografica conservata nell'Archivio Neumann, vi è la rara possibilità di ricostruire e analizzare precisi eventi spettacolari proprio a partire dall'incrocio di una gamma di fonti che raramente si ha la fortuna di trovare insieme: i resoconti della critica e le tracce iconografiche di chi li vide nel medesimo spazio teatrale, il Rondò. Uno sguardo che allargato all'intera vicenda storica della destinazione teatrale dell'edificio – avviata e contraddistinta, dal 1968 al 1975, dall'impronta gestionale e produttiva tracciata dalle attività dell'Ouroboros – permette altresì di investigare, insieme alla storia del produttore dell'archivio, l'attività teatrale dell'importante compagnia di Pier'Alli insieme a nutriti *exempla* della ricerca e della sperimentazione teatrale, prima nazionale e in seguito, dal 1975 al 1978, anche internazionale, sotto l'egida di Neumann.

¹¹ Cfr. *Infra*, pp. 111-160.

È evidente: il piccolo teatro costituisce un osservatorio privilegiato tanto per i critici-spettatori e, più in generale, i cultori di teatro del tempo, quanto – e, per ciò che ci riguarda, soprattutto – per lo storico del nostro presente.

Ovviamente, in questo caso, nell'evidente impossibilità di seguire dettagliatamente tutti gli eventi che costituirono la vasta parabola teatrale del piccolo teatro di Palazzo Pitti, si è scelto di rendere conto della vicenda teatrale dell'edificio soffermandosi sulla ricezione di alcuni esempi rappresentativi; specialmente, in merito al periodo contraddistinto dall'avventura dello Spazio Teatro sperimentale (STS), per ciò che riguarda l'insieme della dimensione spaziale. Casi di studio che, pur nella consapevolezza delle irriducibili specificità che qualificarono ogni precisa e individuale scelta linguistica, rendono conto, in maniera paradigmatica, di alcune delle più salienti declinazioni e manifestazioni del Nuovo Teatro – non monolitica realtà ma *melting pot* di esperienze – sul versante nazionale e internazionale.

E, ancora, le ultime due buste della terza serie, in cui sono conservate le carte relative alla realizzazione de *La classe morta* di Tadeusz Kantor al Rondò di Bacco, a differenza degli altri eventi organizzati da Neumann allo STS, comprendono fonti preziose riguardanti i momenti di carattere burocratico-organizzativo che precedettero la dimensione fenomenica dello spettacolo: la corrispondenza che documenta i rapporti epistolari curati da Andres sia con l'*équipe* della PAGART – l'agenzia artistica di stato polacca – sia con lo stesso regista polacco, e che presenta fonti d'archivio – piante, schede tecniche e bozzetti – riferibili all'assetto teatrale che assunse la sala dello STS in occasione dello spettacolo.

Si tratta di tipologie documentarie che, se interrogate, offrono nel primo caso la possibilità di indagare da vicino il lavoro da agente svolto da Neumann presso il Rondò, il quale aveva il compito di reperire le proposte e di condurre le trattative con gli artisti e le compagnie dal punto di vista organizzativo, amministrativo, economico e tecnico: nel caso specifico con la PAGART e Kantor.¹² Un lavoro, *behind the scene*, che, prima ancora delle invenzioni sceniche ospitate al Rondò, concorse in modo decisivo al verificarsi storico della significativa avventura della sala fiorentina in Palazzo Pitti.

¹² Cfr. *Infra*, pp. 210-231.

Nel secondo caso la documentazione iconografica per sua natura permette la ricostruzione – anche virtuale, ci torneremo – di uno spazio teatrale, in questo caso dello specifico assetto spaziale assunto sia dal Rondò sia dallo spazio scenico de *La classe morta* in occasione della realizzazione fiorentina.¹³

3. *Fonti di memoria e digital humanities: questioni di metodo*

Abbiamo riferito riguardo alle potenzialità offerte dalla documentazione conservata nella terza serie dell'Archivio Neumann riguardanti le tre stagioni dello Spazio Teatro Sperimentale, ma abbiamo altresì accennato al fatto che, a partire dal 1968, il Teatro Rondò di Bacco, autogestito e pressoché autofinanziato dal gruppo Ouroboros di Pier'Alli, era già stato animato da una attività di produzione e programmazione dalla dichiarata vocazione sperimentale. La necessità di riconoscere l'importanza dell'avventura del Rondò pre-Neumann – che emerge, come si vedrà, solo sporadicamente dalle fonti d'archivio, come pure dalla storiografia – ha reso necessario indirizzare la ricerca anche fuori dall'Archivio Neumann. Ciò nella piena consapevolezza che tutti gli archivi, in quanto *macro-documenti-monumenti*,¹⁴ in fondo sono forieri di una parzialità storica indotta: quello che conservano di sovente rimane perché – certamente accidentalmente, ma altresì intenzionalmente – ha da rimanere; ciò vale anche per le carte pistoiesi.¹⁵ L'eloquente scintilla che ha fatto scattare la necessità di condurre la ricerca anche oltre l'archivio si è presentata durante le fasi preparatorie della già menzionata mostra allestita presso le Murate. Circostanze che, sia pur rapidamente, vale la pena di ripercorrere in quanto, lette in controluce, risultano foriere di preziosi insegnamenti di carattere metodologico.

Nell'ottobre del 2021, Massimiliano Barbini contattò via *mail* Pier'Alli e, dopo averlo informato riguardo all'iniziativa e all'intento – rimasto, tuttavia, solo come intenzione – di «inserire» a corredo dell'esposizione documentaria «delle video interviste ai

¹³ Cfr. *Infra*, pp. 264-279.

¹⁴ In accordo a Jacques Le Goff, *Documento/Monumento*, in *Enciclopedia Einaudi*, Torino, Einaudi, 1978, vol. V, p. 46: «Il documento non è innocuo. [...] Il documento è una cosa che resta, che dura e la testimonianza, l'insegnamento [...] che reca devono essere in primo luogo analizzate demistificandone il significato apparente. Il documento è monumento. È il risultato dello sforzo compiuto dalle società storiche per imporre al futuro – volenti o nolenti – quella data immagine di se stesse. Al limite, non esiste un documento-verità. Ogni documento è menzogna. Sta allo storico il non fare l'ingenuo».

¹⁵ Cfr. Maria Fedi, *L'Archivio Andres Neumann...*, cit., pp. 15-17.

protagonisti di quel tempo», gli comunicò che sarebbe stato «felicissimo» di ricevere da parte sua un eventuale «contributo».¹⁶ *E-mail* alla quale, sulle prime, Pier'Alli rispose con toni piuttosto bruschi, sostenendo che «mettere in stretto parallelismo il Rondò di Bacco con Neumann» fosse «un falso», dal momento che la sala fiorentina – in quanto «sede dell'Ouroboros» – «era importante già molto prima che Neumann vi agisse», solo a partire dal «1977», «per» sua «benevolenza»¹⁷.

Il giorno seguente, in risposta al regista fiorentino, Barbini, dopo aver affermato che «tutto quello che è possibile fare per stabilire verità storiche è giusto che sia perseguito» e che era appunto «per questo che» aveva pensato di invitarlo «in occasione della mostra», metteva Pier'Alli di fronte a una verità inconfutabile:

Lei mi dice che Neumann mette piede al Rondò solo nel 1977, io forse sono stato tratto in inganno da un articolo, da lei stesso firmato insieme ad Andres, di riflessioni sull'attuazione della prima stagione 75/76 dello Spazio Teatro Sperimentale e pubblicato su Quaderni del teatro Regionale Toscano. Questo è solo un esempio ma ci aiuta a capire che spesso i *documenti* si scontrano con la *memoria* personale e sicuramente è una fortuna che esistano gli archivi. Detto ciò, mi sento di ribadire che non c'è da parte nostra nessuna volontà di defraudarla da un ruolo che storicamente le compete e che lei stesso potrebbe con completezza raccontare, si tratta solo di raccontare una bella (e irripetibile) esperienza alla luce dei documenti di cui disponiamo.¹⁸

Parole alle quali Pier'Alli reagì inviandogli una lettera sempre via *mail*. Nello scritto ribatteva riguardo al «documento [...] citato» da Massimiliano Barbini affermando che quell'articolo «era l'idea di un progetto culturale, che anche per i tempi di approvazione e di incubazione oltre alla stesura di un programma di spettacoli, non poteva avere effetto immediato», e che dunque l'arrivo di Neumann al Rondò nel «1975» fosse «da escludere»¹⁹. E tuttavia, stavolta, il regista fiorentino si era espresso anche con toni molto più moderati, ricordando, ad esempio, che «il merito di Andres Neumann» risiedeva nell'aver fiutato «l'importanza che solo una sede storica come un teatro in Palazzo Pitti, con anni di attività alle spalle, poteva garantirgli»; e ancora riconoscendo «il feeling che nacque» tra di loro che li aveva portati «ad una collaborazione finalizzata [a] una ambiziosa proposta comune che» fecero «al Teatro Regionale Toscano». E, pur essendo tornato con forza a sottolineare la «valenza del Rondò pre-

¹⁶ *E-mail* di Massimiliano Barbini a Pier'Alli, datata 18 ottobre 2021.

¹⁷ *E-mail* di Pier'Alli a Massimiliano Barbini, datata 27 ottobre 2021.

¹⁸ *E-mail* di Massimiliano Barbini a Pier'Alli, datata 28 ottobre 2021 (corsivo mio).

¹⁹ Lettera di Pier'Alli inviata via *e-mail* a Massimiliano Barbini, datata 2 novembre 2021.

Neumann», aveva terminato la lettera evidenziando di aver espresso le sue “puntualizzazioni” «senza nulla togliere al valore di Andres, al quale», in chiusura, riconosceva «di aver dato [all’esperienza del Rondò di Bacco] un apporto di grande livello»²⁰.

Ed è proprio vero che «è una fortuna che esistano gli archivi»²¹. Nei fatti, come si vedrà, Neumann era entrato a far parte dell’*entourage* del Rondò – nonché del Teatro Regionale Toscano – proprio nel 1975. E le riflessioni, scritte a quattro mani da Andres e Pier’Alli di cui avevano discusso, pubblicate nel settembre del 1976, si riferivano senza alcun dubbio alla prima stagione dello Spazio Teatro Sperimentale (1975-1976).²²

Dal punto di vista metodologico è bene ricordare quanto avvertito, fra gli altri, da Massimo Montanari in riferimento all’irriducibile differenza che intercorre fra la nozione di *storia* e quella di *memoria*:

il presente potrebbe sembrare – mentre non è – direttamente accessibile. Ciò potrebbe abbassare la soglia di attenzione critica, che tende addirittura a scomparire quando entra in causa quella micidiale arma psicologica che chiamiamo memoria e che, sicuramente a torto, spesso tendiamo a confondere con la nozione di storia. Invece [...] storia e memoria si collocano su due versanti diversi e spesso opposti: la memoria modifica il passato, la storia dovrebbe reintegrarlo per quel che era; la memoria, che agisce senza sorveglianza critica, spesso inganna; la storia, intesa come ricostruzione critica, dovrebbe svelare l’inganno (sempre che siamo disposti a riconoscerlo: ciò che accade con tanta maggiore difficoltà quanto più siamo stati noi stessi protagonisti degli eventi in questione).²³

Due falsi amici – *memoria* e *storia* – «due forme di elaborazione del passato» molto «diverse tra loro»²⁴. La *memoria*, ossia il ricordare, è propria dell’individuo e, in quanto tale, è per sua stessa natura soggettiva e divisiva, foriera di un punto di vista particolare, vero e falso al medesimo tempo. La *storia*, invece, è animata da una lettura a distanza, più lenta e meno urgente rispetto a chi l’ha vissuta: essa abbraccia e interroga svariati

²⁰ *Ibidem*.

²¹ E-mail di Massimiliano Barbini a Pier’Alli, datata 28 ottobre 2021.

²² Andres Neumann, Pierluigi Pieralli, *Spazio Teatro Sperimentale. Stagione ’75/76: riflessioni sull’attuazione della prima stagione*, in «Quaderni del Teatro Regionale Toscano», n. 6/7/8/9, giugno-luglio-agosto-settembre 1976, pp. 23-28 (AN, III, 3, fasc. 7).

²³ Massimo Montanari, *Marc Bloch e il dialogo fra passato e presente*, in «Contemporanea», a. V, n. 1, gennaio 2002, pp. 174-175.

²⁴ Bruno Bonomo, *Voci della memoria. L’uso delle fonti orali nella storia*, Roma, Carocci, 2013, pp. 32-33: «Nel linguaggio comune, nel discorso pubblico e nella comunicazione massmediatica si tende spesso a confondere memoria e storia, assimilando la prima alla seconda. È bene sottolineare, invece, che esse sono due forme di elaborazione del passato diverse tra loro, seppur strettamente interconnesse. [...] La memoria è intrinsecamente selettiva e soggettiva [...] La storia, al contrario, [...] deve integrare le diverse prospettive [...] per definire del passato un quadro che sia il più attendibile possibile».

punti di vista, nel tentativo di comprenderli al fine di ricostruire, con lo scarto minore possibile, la verità e i suoi contrasti.

Come è noto, la memoria è plastica, intenzionalmente o accidentalmente fragile e deformante,²⁵ e in relazione a ciò il fatto che Pier'Alli non ricordasse, ricordasse male o non volesse ricordare bene non è dato saperlo. E tuttavia, le sue affermazioni poste accanto ai ricordi autobiografici di Neumann relativi a quell'esperienza ci mettono di fronte a due polarità:

Al *Festival di Nancy* era arrivata la lettera di un gruppo teatrale fiorentino chiamato Ouroboros e diretto da un certo Pier'Alli, con sede in una sala di Palazzo Pitti, il Rondò di Bacco. Negli ambienti di sinistra che frequentavamo nessuno conosceva Pier'Alli né l'Ouroboros. Una sera mi presentai in quella sala e mi trovai ad assistere alle prove de *La morte della geometria* di Giuliano Scabia [...]. Fu in quel momento che ebbi un'idea rivelatasi decisiva per il mio futuro: proposi a Pier'Alli di organizzare al Rondò di Bacco una stagione di teatro d'avanguardia unica in Italia, invitandovi i gruppi migliori da me frequentati a Nancy e chiedendo il finanziamento del progetto al Teatro Regionale Toscano.²⁶

Da un lato Pier'Alli che vuole rivendicare con vigore l'importanza dell'attività svolta dall'Ouroboros tanto al Rondò quanto all'interno dell'allora panorama teatrale italiano; dall'altro Andres che per definire il regista fiorentino ha optato per l'uso del pronome indefinito «un certo». Come coniugare l'immagine raccontata di un emerito sconosciuto – quale sarebbe stato Pier'Alli – con la testimonianza di chi, altrettanto, glissa o ridimensiona il contributo di Neumann nelle vicende del Rondò?

Le testimonianze si contraddicono e, come spesso accade, tacciono riguardo a ciò che vorremmo sapere.²⁷ E però, sotto il profilo metodologico, ci hanno confortato e indirizzato alcune parole di Marc Bloch. Lo storico francese, in uno scritto del 1939, allora rimasto inedito, paragonava lo storico a un «detective perspicace», sottolineando che, «se interroga gli attori del dramma, non si aspetta dalle loro risposte

²⁵ Marc Bloch, *Critica storica e critica della testimonianza*, in Id., *Storici e storia*, a cura di Étienne Bloch, trad. it. Torino, Einaudi, 1997, pp. 11-12, 17: «I testimoni non sono tutti sinceri, né la loro memoria sempre fedele [...] L'arte di discernere nei racconti il vero, il falso e il verosimile si chiama critica storica. [...] La nostra memoria è uno strumento fragile e imperfetto. È uno specchio segnato da macchie opache, uno specchio diseguale che deforma le immagini che riflette. Per ciascun testimone occorrerebbe [...] determinare non solo il valore, ma anche la particolare forma della sua memoria».

²⁶ Andres Neumann, *El tempo vuela. Autobiografía de un políglota*, edizione in cinque lingue (spagnolo, inglese, italiano, francese, tedesco) a cura di Giada Petrone, pubblicazione indipendente, Torrazza Piemonte (TO), Amazon Italia Logistica S.r.l., 2018, pp. 100-101.

²⁷ Cfr. Carlo Ginzburg, *Rivelazioni involontarie. Leggere la storia in contropelo*, in Id., *La lettera uccide*, Milano, Adelphi, 2021, pp. 25-44.

un'esposizione accettabile dei fatti, quanto piuttosto degli elementi che gli permetteranno di ricostruire, attraverso uno sforzo dell'intelligenza, la verità»; e concludeva il passo osservando che, «anche agli occhi dello storico, la deposizione più sincera e meglio organizzata ha soprattutto un valore d'indizio»²⁸. Lette al di là della loro evidente referenzialità,²⁹ ovverosia per quello che dicono non volendolo dire, le testimonianze di Neumann e Pier'Alli hanno opportunamente indirizzato la ricerca suggerendo preziose domande.

Dunque, eticamente inevitabile, per comprendere come andarono realmente le cose e mettere sotto la giusta prospettiva le carte pistoiesi, è stato allargare l'indagine anche in direzione della vita teatrale del Rondò pre-Neumann, nell'intenzione quantomeno di porre il problema, se non altro riguardo agli snodi e agli episodi più significativi che avevano contrassegnato il teatro sotto la gestione dell'Ouroboros. E, di conseguenza, sul piano narrativo, è stato necessario far entrare Neumann in scena solo in un secondo momento.

Non indugero nel sintetizzare il contenuto dei capitoli. Mi limito semplicemente a indicare che il primo affronta alcuni snodi della vita teatrale del Rondò di Bacco negli anni precedenti allo scalo fiorentino di Neumann a Palazzo Pitti. Il secondo tratta alcuni episodi chiave della carriera professionale di Andres fino al suo arrivo a Firenze, dove dal dicembre del 1975, grazie a una virtuosa convergenza di vedute fra lo stesso Neumann, Pier'Alli e alcuni membri del Teatro Regionale Toscano, prese il via l'avventura dello Spazio Teatro Sperimentale. Il terzo capitolo è dedicato all'episodio che senza alcun dubbio costituì l'evento di punta delle tre stagioni: l'arrivo al Rondò, nel gennaio del 1978, di Kantor e del Cricot 2 con *La classe morta*.

Ancora dal punto di vista metodologico, è necessario avvertire che il progetto si inserisce anche nell'ambito delle cosiddette *digital humanities*. Etichetta, a tratti «imperfetta»³⁰, sotto la quale sono rubricate tutte quelle attività di conservazione, di catalogazione, di studio, di resa virtuale della ricerca e di pubblicazione che coniugano la ricerca umanistica con le tecnologie digitali. Riguardo alla rivoluzione digitale, si

²⁸ Marc Bloch, *Réflexions pour le lecteur curieux de méthode* (1939), in Marleen Wessel, *Réflexions pour le lecteur curieux de méthode. Marc Bloch et l'ébauche originelle du «Métier d'historien»*, in «Genèses», n. 3, 1991, pp. 154-161: 159, citato e tradotto in Carlo Ginzburg, *Rivelazioni involontarie...*, cit., p. 26.

²⁹ Dal punto di vista metodologico cfr. Carlo Ginzburg, *Rivelazioni involontarie...*, cit., pp. 25-44.

³⁰ Jeffrey Schnapp, *Digital humanities*, a cura di Maria Grazia Mattei, trad. it. Milano, EGEA, 2015, p. 19.

dovrebbe superare l'impasse dell'ancora accesa *querelle* fra lo scetticismo dei detrattori³¹ e il positivistico entusiasmo degli incensatori³², sfumando criticamente ambedue le posizioni. Considerati i vantaggi, relativi soprattutto alla ricerca documentaria,³³ e i limiti, intrinseci alla fragilità degli oggetti digitali,³⁴ e assodato che, ormai, «Tutti gli storici sono “storici che incontrano il digitale”»³⁵, è necessario che «chi conosce il metodo di analisi delle fonti» si impegni a ricalibrarlo alla luce «delle novità che il mondo digitale ha portato alla pratica storica»³⁶. Nel nostro caso, il progetto è stato declinato in una prospettiva squisitamente storica, nella consapevolezza che le *digital humanities* «non sono [...] un nuovo paradigma di ricerca»³⁷, ma uno «strumento-ponte»³⁸ che deve coniugare «la progettualità digitale con gli elementi epistemologici e metodologici propri delle discipline umanistiche»³⁹, per non confondere i mezzi con i fini.⁴⁰ Nella fattispecie, la digitalizzazione è stata sfruttata, in secondo grado, quale utile testa di ponte, accessorio supplementare dell'officina e della “cassetta” degli attrezzi e delle tecniche della scuola storica delle «Annales» e del successivo movimento della *nouvelle histoire*: l'investigazione, l'immaginazione, l'analisi, l'interrogazione, il confronto.⁴¹

³¹ Cfr. Roberto Mazzola, *Il futuro degli studi umanistici al tempo dei Big Data*, in «Laboratorio dell'ISPF», a. XV, n. 11, 2018, pp. 2-11; Lorenzo Tomasin, *L'impronta digitale. Cultura umanistica e tecnologia*, Roma, Carocci, 2017.

³² Cfr. Anne Burdick, Johanna Drucker, Peter Lunenfeld *et al.*, *Umanistica_Digitale*, trad. it. Milano, Mondadori, 2014.

³³ Cfr. *Il web e gli studi storici. Guida critica all'uso della rete*, a cura di Rolando Minuti, Roma, Carocci, 2015; Giovanni Barberi Squarotti, *Umanistica digitale e carte d'autore: l'Archivio Pascoli e l'Archivio Pavese on line*, in *L'Italianistica oggi. Ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso dell'Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015), a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon, Roma, Adi editore, pp. 1-5; Enrica Salvatori, *Digital (Public) History: la nuova strada di una antica disciplina*, in «Rime. Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea», n.s., n. 1, dicembre 2017, pp. 57-94.

³⁴ Cfr. Teresa Numerico, Domenico Fiormonte, Francesca Tomasi, *L'umanista digitale*, Bologna, il Mulino, 2010, pp. 119-164.

³⁵ Serge Noiret, *Storia contemporanea digitale*, in *Il web e gli studi storici*, cit., p. 267.

³⁶ Enrica Salvatori, *Digital (Public) History: la nuova strada di una antica disciplina*, cit., p. 58. E cfr. *Il web e gli studi storici...*, cit.

³⁷ Maria Cassella, *Biblioteche di ricerca e digital humanities*, in «Biblioteche oggi», a. XXXV, n. 1, 2017, p. 44.

³⁸ Serge Noiret, *Storia contemporanea digitale*, cit., p. 268; e, in proposito, cfr. *History in the Digital Age*, a cura di Toni Weller, London, Routledge, 2012; Anne Burdick, Johanna Drucker, Peter Lunenfeld *et al.*, *Umanistica_Digitale*, cit.

³⁹ Pierpaolo Limone, *Prefazione*, in Rosaria Pace, *Digital Humanities, una prospettiva didattica*, Roma, Carocci, 2015, pp. 9-10.

⁴⁰ Cfr. Jeffrey Schnapp, *Digital humanities*, cit., pp. 20-22, 61-62.

⁴¹ Cfr. Jacques Le Goff, *Documento/Monumento*, cit., pp. 38-48; Carlo Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario* (1979), in Id., *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Milano, Adelphi, 2023 (1. ed.

In quest'ottica, unitamente alla digitalizzazione di una mirata porzione dei documenti conservati nella terza serie, il progetto digitale è consistito nella realizzazione della ricostruzione virtuale dell'assetto spaziale de *La classe morta* allestita al Rondò di Bacco, realizzata, sulla scorta dei documenti d'archivio, secondo le più innovative tecniche di modellazione tridimensionale e i principi metodologici della *London Charter for the Computer-based Visualisation of Cultural Heritage*.⁴² Ciò nella piena convinzione che, nell'era digitale, le fonti iconografiche possono essere utilizzate al fine di ottenere un'iconografia teatrale di secondo grado, costruita dallo storico che, grazie ai documenti superstiti, mette in moto quell'*immaginazione* e quell'*astrazione* controllate che contraddistinguono il suo mestiere.⁴³

Completa il lavoro digitale la realizzazione di un video che illustra gli esiti storiografici in relazione alla ricostruzione virtuale della sala teatrale del Rondò, presentando, in un dialettico discorso per immagini, l'esplorazione animata dello spazio ricostruito unitamente alle fonti d'archivio che ne hanno permesso prima la ricostruzione e poi la modellazione. Ciò nell'intenzione di valorizzare l'archivio anche in relazione al suo contesto di conservazione: il Funaro Centro Culturale, alla cui ideazione e realizzazione ha contribuito lo stesso Andres Neumann, accompagnando le attività del centro fino al 2013.

Ma se il video al posto di ricostruire verbalmente lo spazio lo mostra per mezzo di una restituzione virtuale animata e, quindi, come nessuna artificiale verbalizzazione scritta potrebbe fare, non ci si potrebbe ricollegare, in parte e con tutte le cautele del caso, alle teorie di Carlo Ludovico Ragghianti e ai suoi «critofilm»?

A partire dagli anni Trenta del Novecento, a dispetto di un testocentrismo ancora oggi non totalmente superato, Ragghianti, eclettico storico dell'arte, affermava che «Il

1986), pp. 157-201; Georges Duby, *Il sogno della storia. Un grande storico contemporaneo a colloquio con il filosofo Guy Lardreau*, trad. it. Milano, Garzanti, 1986 (ed. or. 1980); Marc Bloch, *Apologia della storia o Mestiere di storico*, trad. it. Torino, Einaudi, 2009 (1. ed. 1998; ed. or. 1949); Arnaldo Momigliano, *Le regole del giuoco nello studio della storia antica*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», n. 4, 1974, pp. 1183-1192; Lucien Febvre, *Verso un'altra storia* (1949), in Id., *Problemi di metodo storico*, trad. it. Torino, Einaudi, 1976 (1. ed. 1966), pp. 168-187.

⁴² Si legga anche in italiano al seguente *link*: <https://londoncharter.org/downloads.html>. Cfr. *Infra*, pp. 264-279.

⁴³ Cfr. Marc Bloch, *Apologia della storia o Mestiere di storico*, cit., p. 110; Georges Duby, *Il sogno della storia...*, cit., pp. 40-52.

teatro [...] realizza arte in modo completamente indipendente dalla forma letteraria»⁴⁴, con un «linguaggio [...] di natura essenzialmente “visiva”»⁴⁵. E arrivava a sottolineare, con militanza, che «il teatro è arte figurativa» e che, invece, «la poesia è la poesia»⁴⁶. Furono proprio queste considerazioni preliminari che portarono Raghianti a sperimentare un genere di film che aveva chiamato «critofilm»⁴⁷. Dove, avvertiva, «la componente d’inizio intende informar che si tratta di un film critico»⁴⁸, intendendo per «critica» l’attività di «penetrazione, interpretazione, ricostruzione del processo proprio dell’opera d’arte o dell’artista»⁴⁹ per mezzo delle immagini piuttosto che per mezzo delle parole.

Beninteso, non abbiamo acquisito come modello la sua esperienza e, quindi, non abbiamo realizzato un «critofilm» alla Raghianti; e però si è voluto evidenziare un debito nei confronti di alcune delle sue considerazioni teoriche che, in parte, hanno ispirato l’ideazione di questo “oggetto” digitale. Anche a cominciare dall’ascoltare le parole di quando, in *Arti della Visione*, rifletteva con fermezza sulla funzione civile e sociale alla quale è chiamato lo studioso. Vale la pena di leggere l’intero passo:

Nella civiltà di massa che caratterizza il periodo storico che viviamo, si può intervenire verso il pubblico in diverso modo: con la “propaganda”, per esempio, ma anche con strumenti e metodi che non lascino passivi e in stato di fede gli ascoltatori e i lettori, e invece contribuiscano allo sviluppo del loro spirito critico, offrendo una materia di dati rigorosamente accertati, e l’esempio di un atteggiamento razionale, esigentemente distintivo nell’elaborarli e nello sceverarli⁵⁰.

⁴⁴ Carlo Ludovico Raghianti, *Cinema e teatro*, in Id., *Arti della visione. II. Spettacolo*, Torino, Einaudi, 1976, p. 9.

⁴⁵ Ivi, p. 19.

⁴⁶ Ivi, p. 22. Sulle considerazioni di C.L. Raghianti in riferimento al teatro come arte figurativa si è soffermato più volte Renzo Guardenti nei suoi studi. In particolare, rinvio al volume Renzo Guardenti, *In forma di quadro. Note di iconografia teatrale*, Imola, CuePress, 2020.

⁴⁷ Cfr. Carlo Ludovico Raghianti, *Film d’arte, film sull’arte, critofilm d’arte*, in Id., *Arti della visione. I. Cinema*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 225-240. C.L. Raghianti, dal 1948 al 1964, aveva realizzato 21 critofilm, oggi tutti conservati e visionabili su prenotazione presso l’Archivio della Fondazione Raghianti a Lucca. Sui critofilm realizzati da Raghianti si vedano, *I critofilm di Carlo L. Raghianti. Tutte le sceneggiature*, a cura di Valentina La Salvia, Lucca, Edizioni Fondazione Raghianti Studi sull’Arte, 2006; Fulvio Cervini, *Filmare un paesaggio medievale. A margine dei critofilm di Carlo Ludovico Raghianti*, in *Filmare le arti. Cinema, paesaggio e media digitali*, a cura di Cristina Jandelli, Pisa, Edizioni ETS, pp. 119-128; *Carlo L. Raghianti. I critofilm d’arte*, a cura di Antonio Costa, Udine, Campanotto, 1995.

⁴⁸ Carlo Ludovico Raghianti, *Film d’arte, film sull’arte, critofilm d’arte*, cit., p. 240.

⁴⁹ Ivi, p. 231.

⁵⁰ Carlo Ludovico Raghianti, *Informazioni sul critofilm d’arte*, in Id., *Arti della visione. I. Cinema*, cit., p. 247.

Ragghianti invitava a guardare le immagini per vedere con occhi diversi punti di vista diversi. Considerando l'ambito della terza missione alla quale è chiamata l'università, realizzare un prodotto eventualmente fruibile anche dal grande pubblico significa, di riflesso, poter legittimare presso lo stesso l'alta formazione e l'università. E, forse, svellere l'ancora troppo diffuso luogo comune presso i non addetti ai lavori secondo il quale gli archivi sarebbero luoghi polverosi. Nonché evidenziare, magari forzatamente, che, invece, la comprensione di un archivio, fin dalla radice che sta alla base della sua parola, porta sempre a un nuovo *archè*, a un nuovo "inizio", a un nuovo "principio" di studi. Nel nostro caso a nuove e preziose riflessioni storiografiche su uno specifico capitolo del passato delle civiltà dello spettacolo.

Capitolo I. Il Rondò di Bacco tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta

1. Un passo indietro: vicende architettoniche, destinazioni d'uso, episodi spettacolari

L'edificazione del cosiddetto Rondò di Bacco si colloca nel quadro dei consistenti provvedimenti architettonici di riorganizzazione, riallestimento, ristrutturazione e di fabbricazione della residenza granducale,¹ predisposti a partire dal 1765, in seguito all'arrivo a Firenze dei Lorena. Fra questi – è stato notato – i più «imponenti» interventi che ebbero un impatto pubblico «furono senza dubbio i due rondò che, affiancandosi al corpo di fabbrica centrale, disegnarono la nuova piazza»². Il primo avancorpo all'estremità destra della facciata del palazzo – l'ala meridionale – fu realizzato nel 1765 dall'architetto Giuseppe Ruggieri; solo a diciassette anni di distanza, nel 1783, sotto la direzione del «vero genio artistico dell'età di Pietro Leopoldo»³, Gaspare Maria Paoletti, iniziarono i lavori per la costruzione dell'ala settentrionale di sinistra, ovvero il Rondò di Bacco, che avrebbe dovuto ospitare le nuove scuderie della reggia. Tuttavia, sappiamo che, anche a causa di alcuni contrasti con le maestranze e dei frequenti periodi di malattia di Paoletti, i tempi di progettazione e di realizzazione furono particolarmente estesi e tribolati.⁴ A mandare avanti il cantiere contribuì dal 1795 l'operato dell'ingegnere Pietro Conti e, successivamente, quello degli architetti Giuseppe Cacialli e Pasquale Poccianti; quest'ultimo ne terminò i lavori nel 1839⁵.

¹ In proposito cfr. Alessandra Contini, Orsola Gori, *Spazi pubblici e privati del piano nobile di Pitti al tempo di Pietro Leopoldo*, in *Palazzo Pitti. La reggia rivelata*, catalogo della mostra di Firenze (Palazzo Pitti, 7 dicembre 2003-31 maggio 2004), a cura di Gabriella Capecchi, Amelio Fara, Detlef Heikamp, Vincenzo Saladino, Firenze-Milano, Giunti, 2003, pp. 328-339; Amelio Fara, *Bernardo Buontalenti, il palazzo, il giardino e la piazza Pitti fino all'Ottocento. Pietro da Cortona e la piazza nelle sue naturali pendenze*, in *Ivi*, pp. 340-363; Laura Baldini Giusti, *Vicende costruttive (e distruttive)*, in *Palazzo Pitti. L'arte e la storia*, a cura di Marco Chiarini, Firenze, Nardini, 2003, pp. 156-177.

² Così Daniela Mignani nella scheda catalografica della *Veduta del Real Palazzo di residenza di Pasquale Poccianti* (attr.), disegno a china e acquerello su carta bianca, fine XVIII sec., Archivio Soprintendenza per i Beni Architettonici e il Paesaggio e per il Patrimonio Storico Artistico e Demoetnoantropologico per le province di Firenze, Prato e Pistoia, in *Palazzo Pitti. La reggia rivelata*, cit., p. 536.

³ Franco Cardini, *Storia illustrata di Firenze*, Ospedaletto (Pisa), Pacini, 2013 (1. ed. 2006), p. 254.

⁴ Sulle vicende architettoniche relative alla progettazione e all'edificazione delle due ale di Palazzo Pitti, cfr. *Palazzo Pitti. La reggia rivelata*, cit., pp. 359-360, 522, 536; *Palazzo Pitti. L'arte e la storia*, cit., pp. 165, 168.

⁵ Sulla data cfr. il recente contributo di Elena Capretti, *Palazzo Pitti e il Giardino di Boboli. La reggia di tre dinastie*, Firenze-Milano, Giunti, 2021, p. 8.

A inaugurare la storia teatrale della piccola sala fiorentina fu Cesare Lumachi, fotografo, figlio d'arte di Alfredo Lumachi,⁶ nonché cultore di teatro e direttore della Filodrammatica Tommaso Salvini di Empoli fino al 1942, anno del suo scioglimento.⁷ Alla fine della seconda guerra mondiale, Lumachi si era trasferito nel capoluogo toscano, dove – oltre ad aver avviato, nel 1945,⁸ «insieme al figlio Mario, uno studio in Piazza Duomo» che si sarebbe affermato divenendo un «punto di riferimento dagli anni Cinquanta e Sessanta nel settore della ritrattistica fino al 1976»⁹ – «aveva aperto a proprie spese il Teatro della Meridiana (molti anni appresso ribattezzato Rondò di Bacco) per farvi agire una propria compagnia amatoriale»¹⁰, con la quale «offriva un repertorio variatissimo ma tutt'altro che di stampo commerciale»¹¹. Nel 1947¹², nell'allora Teatro della Meridiana, Lumachi, in qualità di «produttore e ideatore»¹³, aveva chiamato e ospitato alcune giovani personalità che, in un breve turno di anni, sarebbero state fra i più importanti protagonisti della scena teatrale italiana del secondo Novecento. Cioè a dire gli attori Giorgio Albertazzi e Bianca Toccafondi e lo

⁶ Sui fotografi Alfredo e, soprattutto, Cesare Lumachi, quest'ultimo fiorentino di nascita, attivo, fra la fine dell'Ottocento e il 1930, a Lucca, Pescia, Montecatini e, successivamente, a Empoli, cfr. Maria Letizia Lumachi Risaliti, *Alfredo Lumachi, capostipite di una famiglia di fotografi*, in *Valdinievole. Un itinerario ottocentesco*, a cura di Galileo Magnani, Firenze, Fratelli Alinari, 2004, pp. 105-107, dove è stata pubblicata una fotografia di Mario Lumachi, figlio di Cesare e nipote di Alfredo, che ritrae il padre nello studio in Piazza del Duomo alla metà degli anni Sessanta (cfr. *Ivi*, p. 107).

⁷ Sulla Filodrammatica Tommaso Salvini, si legga l'appassionato ricordo del filodrammatico Giovanni Lombardi, *Teatro che passione. Saggio*, Empoli (FI), Ibiskos Risolo, 2006, pp. 43-51.

⁸ Cfr. Maria Letizia Lumachi Risaliti, *Alfredo Lumachi, capostipite di una famiglia di fotografi*, cit., p. 107.

⁹ Daniela Cammilli, *Firenze, crogiuolo di creatività fra tradizione e avanguardia*, in *Un po' artigiani un po' pionieri. Pier Luigi Esclapon De Villeneuve. La fotografia pubblicitaria a Firenze tra il 1970 e il 1990*, catalogo della mostra di Firenze (Spazio Mostre Ente Cassa di Risparmio di Firenze, 16 marzo-9 settembre 2012), a cura di Silvia Corradini, Firenze, Edizioni Polistampa, 2012, p. 14. E, in proposito, ricorda la nipote di Cesare Lumachi Maria Letizia Lumachi Risaliti, *Alfredo Lumachi, capostipite di una famiglia di fotografi*, cit., p. 107: «E tante personalità del mondo dell'arte e della cultura si fecero ritrarre in quello studio, che fu costretto a cessare l'attività nel 1976, per la prematura scomparsa, all'età di 49 anni, di mio padre Mario».

¹⁰ Paolo Emilio Poesio, *Quando Franco "nacque" alla regia*, intervento tenuto dal critico in occasione del convegno *A Teatro con Enriquez* (Sirolo, Teatro Cortesi, 29 aprile-1° maggio 1985), trascritto dal Centro Studi Franco Enriquez e reso disponibile *on line* al seguente link: <http://www.enriquezlab.org/eventi/evento.asp?id=%7BF41E62E9-2349-497F-9DE8-FC2A88E32E0E%7D>

¹¹ Paolo Emilio Poesio, *Il teatro a Firenze nella prima metà del XX secolo (1976)*, in *Palco n. 10. Paolo Emilio Poesio. Scritti sul teatro*, a cura di Francesco Tei, Firenze, Nardini, 2021, p. 127. Si tratta del testo della conferenza tenuta da Poesio al Lyceum di Firenze il 28 aprile 1976.

¹² Riguardo all'anno esatto, 1947, cfr. la voce *Tosi, Piero*, in *Dizionario dello spettacolo del '900*, a cura di Felice Cappa e Piero Gelli, Milano, Baldini&Castoldi, 1998, p. 1091; Aldo Fittante, *Piero Tosi costumista da Oscar. È di Sesto Fiorentino uno dei miti viventi del cinema italiano*, in «La Toscana nuova», a. II, n. 3, marzo 2019, p. 27.

¹³ Giorgio Albertazzi, *Un perdente di successo*, Milano, Rizzoli, 1988, p. 169.

scenografo-costumista Piero Tosi nella regia d'esordio di un ugualmente giovanissimo Franco Enriquez, *Il candeliere* di Alfred de Musset, che registrò un «grande successo»¹⁴ proprio presso quel «teatrino minuscolo»¹⁵, la cui «saletta», per l'occasione, «Lumachi aveva voluto tutta velluto rosso e fiori»¹⁶. Albertazzi nella sua autobiografia avrebbe fissato – a distanza di un quarantennio – il seguente breve ma denso e appassionato ricordo di quello «“storico” debutto»¹⁷:

E venne *Il candeliere* di De Musset, prima regia di Franco Enriquez, scene e costumi di Piero Tosi (il più grande di tutti al mondo! anche lui al debutto) al teatro della Meridiana (molti anni dopo ribattezzato Rondò di Bacco) di Palazzo Pitti, protagonisti Giorgio Albertazzi e Bianca Toccafondi, produttore e ideatore quel Cesare Lumachi, fotografo d'arte e Filodrammatico (con la effe maiuscola) che aveva vetrina in piazza del Duomo dove, per mesi e forse per anni, dominarono le foto mie e di Franco: io tutto nero ambiguo (insomma Amleto), lui tutto riccioli, labbra carnose e sguardo da navigatore solitario (insomma Otello). [...] [Lo spettacolo] Fu un grande successo. [...] Franco seppe usare il feeling amoroso fra me e Bianca come supporto per tutto lo spettacolo, specchio delle nostre brame teatrali e non teatrali (ma forse era tutto teatro).¹⁸

Tuttavia, nonostante la vivacità di quell'importante – a posteriori – episodio d'esordio, la storia teatrale dell'edificio, durante i primi anni di attività, assunse l'andamento di un fiume carsico. Nel 1950, l'architetto Rolando Pagnini, su indicazione del Circolo dei dipendenti della Soprintendenza, intervenne sullo spazio del Rondò di Bacco,¹⁹

¹⁴ Paolo Emilio Poesio, *Quando Franco “nacque” alla regia*, cit.

¹⁵ Id., *Il teatro a Firenze nella prima metà del XX secolo* (1976), cit., p. 127.

¹⁶ Id., *Quando Franco “nacque” alla regia*, cit. E, ancora, sempre Poesio ricorda che «Franco regolò il gioco degli attori in assoluta aderenza allo spirito di Musset senza perciò scivolare mai nel vietato o nell'approssimativo. Dal canto loro gli attori (due soli dei quali – Giorgio Albertazzi e Bianca Toccafondi – avrebbero poi calcato i grandi palcoscenici [...]) [...] seguirono il regista con la stessa professionale intelligente disciplina che avrebbero altrimenti riservato a un maestro sperimentato» (*Ibidem*).

¹⁷ Giorgio Albertazzi, *Un perdente di successo*, cit., p. 169.

¹⁸ *Ivi*, pp. 169-170. Su *Il candeliere* al Rondò, cfr. anche Id., *Quell'indimenticabile avventura televisiva*, intervista a cura di Giorgio Tabanelli, in Giorgio Tabanelli, *Franco Enriquez e la Compagnia dei Quattro*, Roma, Rai Eri, 2006, p. 15, dove Albertazzi si sofferma anche su un altro ricordo legato a Cesare Lumachi: «In una vetrina di Firenze, che era la vetrina di un fotografo famoso in città, Lumachi, in piazza Duomo, c'erano esposte due fotografie, una di Enriquez, come Otello, e dall'altra parte Albertazzi con una maglietta nera, come Amleto. Ecco, noi due ci divertivamo a passare davanti alla vetrina e commentavamo: “Ma Lumachi che cosa ci ha combinato?” E lui: “Eh, siete due personaggi shakespeariani, uno è Otello, l'altro è Amleto”» (*Ivi*, p. 21).

¹⁹ Cfr. Piero Roselli, Giuseppina Carla Romby, Osanna Fantozzi Micali, *I teatri di Firenze*, Firenze, Bonechi, 1978, p. 264; Paolo Lucchesini, *I teatri di Firenze. Origini, storia, spettacoli, aneddoti e curiosità dei teatri, esistenti o scomparsi, che dall'epoca romana fino a oggi hanno animato la vita della città*, Roma, Newton Compton, 1991, p. 396.

conferendo alla sala teatrale quella fisionomia che l'avrebbe caratterizzata fino al restauro avvenuto nel 1992.²⁰

Il teatro, durante gli anni Cinquanta, oltre alle attività ricreative del Circolo, aveva ospitato importanti occasioni di vita partecipativa e di dibattito politico giovanile, quali, nel giugno del 1955, il VII Convegno nazionale dei giovani della Democrazia Cristiana²¹ e, nel febbraio del 1957, il XV Congresso nazionale del Comitato Centrale della F.G.C.I (Federazione Giovanile Comunista Italiana)²².

Dalle fonti rintracciate apprendiamo, altresì, che, il 4 febbraio del 1951, «nel Teatro della Meridiana a Palazzo Pitti», si era svolto il primo *Congresso delle radiazioni umane*, al quale parteciparono «studiosi ed appassionati, giunti da varie regioni d'Italia», e che le attese del pubblico presente erano rivolte, in primo luogo, alla «relazione del prof. Calligari dell'Università di Toronto (Canadà) il quale», secondo quanto annunciato, avrebbe presentato

una apparecchiatura da lui ideata, per cui, inserendo un simbolo in un «tubo elettronico ionisolare» (e per simbolo s'intenda una fotografia, un disegno, il nome stesso dell'oggetto scritto su una carta; per esempio, di un fiore) si può provocare e sentire, anche a distanza di molti chilometri, il profumo del fiore stesso.²³

Secondo i «teorici e guaritori», ospitati al Rondò, «questo nostro mondo non» sarebbe «altro che una grossa cosa elettrica»²⁴. Un emporio di pittoresca pseudoscienza, esemplarmente rappresentato dall'anzidetto congegno «ionisolare» del – ironia della

²⁰ Gli interventi di restauro furono eseguiti dalla Società Resmini Engineering s.r.l nel 1992, come si evince dal documento *Regesto delle Opere Principali*, consultabile al seguente URL: <https://docplayer.it/4135630-Regesto-delle-opere-principali.html>.

²¹ Cfr. Paolo Spriano, *Vietato ai giornalisti assistere al convegno giovanile della DC*, in «l'Unità», 12 giugno 1955.

²² La riunione era stata annunciata in un trafiletto frapposto in una intervista rilasciata da Luigi Longo a «l'Unità». *Una intervista del compagno Luigi Longo all'Unità. Una lista unica per le Commissioni Interne proposta dagli stessi operai della Marelli*, in «l'Unità», 10 febbraio 1957: «Il Comitato Centrale della FGCI si riunisce lunedì alle ore 9 nel Rondò di Bacco di Palazzo Pitti a Firenze». La notizia è confermata dal brevissimo articolo apparso il giorno seguente sulle pagine del medesimo quotidiano: *Oggi a Firenze riunito il C. C. della FGCI*, in «l'Unità», 11 febbraio 1957, che, tuttavia, menziona come sede il «Rondò di Palazzo Pitti», senza specificare che si trattava proprio del Rondò di Bacco. In proposito, cfr. anche G. D'Alessandro, *La relazione di Trivelli al Comitato Centrale riunito a Firenze. La F.G.C.I. elabora una nuova politica per l'unità delle giovani generazioni*, in «l'Unità», 12 febbraio 1957, che, come luogo del congresso, menziona «un salone di Palazzo Pitti», senza fornire ulteriori specificazioni.

²³ g.c., *A Firenze il Congresso delle Radiazioni Umane. Si può trasmettere il profumo di un fiore attraverso un disegno*, in «Il mattino dell'Italia centrale», 4 febbraio 1951.

²⁴ Guido Gianni, *Dopo il congresso delle «radiazioni umane». La teoria di Todeschini e la pratica di Melizza*, in «La Nazione», 11 febbraio 1951. Si segnala che nell'articolo ci si riferisce al Rondò di Bacco con il nome di «Teatro dello Zodiaco».

sorte – dottor Calligari, che aveva ospitato anche l'allora internazionalmente noto ingegnere Marco Todeschini di Bergamo, sorta di Mesmer italiano, che con le sue teorie-dottrine di *psicobiofisica*²⁵ era stato «il dominatore del congresso»²⁶.

A distanza di poco più di un decennio dalla sua apertura, la polivalente destinazione d'uso – teatrale, ricreativa, associativa e comunitaria – del salone fu presto obliata in seguito alla sistemazione, presso i locali del Rondò, della prima sede dell'Istituto di Restauro dei Monumenti della Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze.²⁷ Nella fattispecie, l'Istituto universitario, fondato da Piero Sanpaolesi,²⁸ venne ospitato dal 1960 al 1966²⁹ «in un mezzanino del “Rondò di Bacco”» e, prontamente, «dotato, oltre al laboratorio fotografico e alla biblioteca, di un archivio per la raccolta e l'ordinamento degli elaborati prodotti dagli allievi»³⁰.

Fu proprio durante gli anni in cui il Rondò era animato dalla fucina scientifica del magistero di Sanpaolesi che il fiorentino Pier Luigi Pieralli – futuro importante regista, scenografo e costumista, meglio noto con lo pseudonimo di Pier'Alli –, all'epoca ancora giovanissimo studente di Architettura ma già appassionato del teatro agito,³¹ frequentando il corso di Restauro dei Monumenti, era venuto a conoscenza

²⁵ La psicobiofisica, «Altrimenti detta “teoria delle apparenze” (1949), è una teoria formulata dall'ingegnere Marco Todeschini (1899-1988) e che si pone lo scopo di coordinare le leggi del mondo inanimato con quelle del mondo biologico e psichico. La teoria fu duramente criticata e non è oggi riconosciuta dal mondo scientifico»: *Misteri. L'enciclopedia del CICAP*, a cura di Stefano Bagnasco, Andrea Ferrero e Silvano Fuso, Padova, CICAP, 2009, p. 205.

²⁶ Guido Gianni, *Dopo il congresso delle «radiazioni umane»...*, cit.

²⁷ Cfr. Piero Roselli, Giuseppina Carla Romby, Osanna Fantozzi Micali, *I teatri di Firenze*, cit., p. 264; Paolo Lucchesini, *I teatri di Firenze...*, cit., p. 396.

²⁸ Riguardo alla creazione e alla storia dell'Istituto nel quadro dell'opera e del magistero di Piero Sanpaolesi, cfr. Giuseppe Cruciani Fabozzi, *La scuola di Firenze: la difficile eredità di Piero Sanpaolesi*, in «Ananke», n. 50-51, gennaio-maggio 2007, pp. 254-269.

²⁹ Nel 1966, l'Istituto universitario venne trasferito «presso la nuova sede di Via Micheli, in alcuni locali a piano terra delle ex Scuderie di Palazzo San Clemente» (*Ivi*, p. 258, nota 8).

³⁰ *Ivi*, pp. 256-257.

³¹ Pier'Alli, venendo da giovanili esperienze filodrammatiche a Incisa Valdarno, contemporaneamente agli studi di architettura frequenta la Scuola d'Arte Drammatica dell'allora Piccolo Teatro di Firenze, collocato nel cortile di Palazzo Bastogi in via dell'Oriuolo, tenuta, prima, da alcuni attori provenienti dalla Rai e, successivamente, dalla famosa attrice e regista russa Tatiana Pavlova. In proposito, cfr. Pier'Alli, in *Lo scrigno della memoria*, intervista a cura di Dino Villatico, in Maurizio Buscarino, *Pier'Alli. Il paesaggio della musica*, testi di Carlo Maria Cella e Dino Villatico, Milano, Leonardo Arte, 1998, p. 13; Ivana D'Agostino, *Pier'Alli. Full immersion in the allegory of total theatre*, in «The Schenographer», n.s., Autumn 2013, p. 6. Sul Piccolo Teatro di Firenze, successivamente noto come Teatro dell'Oriuolo, inaugurato all'inizio degli anni Cinquanta e, dopo anni di inattività, definitivamente demolito nel 2021, cfr., almeno, Piero Roselli, Giuseppina Carla Romby, Osanna Fantozzi Micali, *I teatri di Firenze*, cit., p. 263; Paolo Lucchesini, *I teatri di Firenze...*, cit., pp. 292-294.

dell'esistenza di quello spazio teatrale.³² Una contingenza storica che presto – come vedremo – avrebbe fatto di quella saletta una delle dimore di elezione per il confronto con le novità offerte dal coevo teatro di ricerca, prima nazionale e in seguito anche internazionale, sotto l'egida di Andres Neumann.

2. *L'Ouroboros di Pier'Alli e il ciclo «Teatro Nuovo»*

Nel 1968, a due anni di distanza dal trasferimento dell'Istituto di Restauro presso la nuova sede di Via Micheli,³³ il Rondò di Bacco, su concessione della Soprintendenza, riprese le sue attività spettacolari con la gestione del gruppo teatrale fiorentino Ouroboros, fondato nel medesimo anno da «alcuni giovani attori» provenienti dalla «Scuola d'Arte Drammatica di Tatiana Pavlova»³⁴ per iniziativa di Pier'Alli, che aveva ricostruito in questi termini le fasi iniziali del progetto e della sua carriera:

Come studente di architettura ero in contatto con i professori del restauro, e andai a lavorare nello studio di uno di loro. Venne quindi il contatto con la sovrintendenza, chiesi quello spazio come teatro e ci fu concesso. Fondammo così questo centro che faceva un po' di tutto. [...] C'erano Gabriella Bartolomei, Ugo Chiti, Saverio Marconi ed altri, un folto gruppo. Ci chiamammo Ouroboros, il serpente che si morde la coda, il simbolo primordiale dell'infinito, dell'eterno ritorno, della rigenerazione, della trasformazione.³⁵

Così, nella stagione 1968-1969, il gruppo diretto da Pier'Alli, evidentemente mosso dall'entusiasmo della potenza ideativa tipica della verde età, iniziò a svolgere stabilmente, e in autogestione, un'attività di produzione e di programmazione di spettacoli, accogliendo presso quel «centro», che inizialmente «faceva un po' di tutto», in primo luogo eventi di carattere musicale, formalmente eterogenei, dalla impegnata musica popolare alla musica classica, dalla musica colta a *recital* da teatro di varietà.

³² Pier'Alli, in *Lo scrigno della memoria*, cit., p. 14: «Fui fortunato. Perché proprio attraverso l'università trovai la sede del mio primo teatro, il Rondò di Bacco a palazzo Pitti. Lì c'era, prima che diventasse teatro, la sede del restauro dei monumenti. Come studente di architettura ero in contatto con i professori del restauro, e andai a lavorare nello studio di uno di loro. Venne quindi il contatto con la sovrintendenza, chiesi quello spazio come teatro e ci fu concesso. Fondammo così questo centro che faceva un po' di tutto». E, sempre Pier'Alli, in una lettera inviata via mail a Massimiliano Barbini, datata 2 novembre 2021, ricorda: «Se non avessi studiato Restauro dei Monumenti al Rondò di Bacco, non avrei saputo che esisteva lì un piccolo teatro, che avrebbe potuto diventare un prezioso strumento per svegliare i fiorentini dal letargo in cui si erano adagiati, salvo sporadici avvenimenti».

³³ Cfr. *Supra*, p. 25, nota 29.

³⁴ Franco Quadri, *Teatro d'avanguardia*, in «Skema», a. VI, n. 10, ottobre 1974, p. 42. E, in proposito, cfr. anche *Supra*, p. 25, nota 31.

³⁵ Pier'Alli, in *Lo scrigno della memoria*, cit., p. 14.

Nel mese di maggio, in piena sintonia ai fermenti del movimento del Sessantotto, andò in scena il *recital Colla chitarra senza il potere* della compositrice, cantante e *performer* romana Giovanna Marini, che – come rimarcava la critica – con «bravura» e «indubbia intelligenza», «calorosamente sottolineate dal pubblico», aveva trattato temi quali «una critica alla chiesa sulla base [...] del Concilio di Giovanni XXIII, una critica dell'intellettuale che per voler cambiare il sistema è costretto a viverci dentro e», in ultimo, «una ironica analisi del modo di vita americano».³⁶

Sappiamo, altresì, che nel giugno seguente il teatro di Palazzo Pitti aveva ospitato un concerto del duo Mario Ancillotti e Giuseppe Fricelli, rispettivamente al flauto e al pianoforte. I due musicisti riscosero «calorosi applausi» da parte del «folto pubblico presente», eseguendo «un interessante programma che comprendeva due sonate di Mozart, una di Roussel e una di Haendel»³⁷. E, ancora, nel mese di novembre, sempre sul versante musicale, il gruppo Ouroboros, «proseguendo l'iniziativa della scorsa stagione», «intensifica l'attività»³⁸ e inaugura la nuova stagione 1968-1969 ospitando, il 16 e il 17 novembre, *L'amore e la guerra*, «spettacolo a due voci curato e diretto da Filippo Crivelli con Milly [al secolo Carla Mignone] e Achille Millo»³⁹, «un recital di poesie e canzoni»⁴⁰, nelle forme e nei modi tipici dell'avanspettacolo.

2.1. Confronto I di Pier'Alli

Il 29 novembre 1968, presso il teatro Rondò di Bacco, dopo alcuni mesi di rinnovata attività – caratterizzata, come abbiamo visto, eminentemente da eterogenei episodi musicali –, l'Ouroboros debuttò con l'allestimento del suo primo spettacolo, «intitolato programmaticamente»⁴¹, *Confronto I*.⁴² L'opera d'esordio, che, nelle intenzioni stesse della compagnia di Pier'Alli, si configurava geneticamente come «il

³⁶ «*Colla chitarra senza il potere*». *Successo della Marini al «Rondò di Bacco»*, in «l'Unità», 1° maggio 1968.

³⁷ *Successo del concerto al Rondò di Bacco*, in «l'Unità», 26 giugno 1968.

³⁸ *Millo e la Milly al Teatro Rondò di Bacco*, in «l'Unità», 16 novembre 1968.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Fabio Battistini, *Milly*, in *Dizionario dello spettacolo del '900*, cit., p. 710.

⁴¹ Franco Quadri, *Confronto I*, in «Panorama», 26 maggio 1969, ora in Id., *La politica del regista. Il teatro 1967-1979*, Milano, il Formichiere, 1980, vol. II (N-Z), p. 397.

⁴² Sullo spettacolo, cfr. Salvatore Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2013, pp. 124-125.

pronunciamento scenico dell'ideologia»⁴³ del gruppo, era stata accolta da Franco Quadri, che aveva visto lo spettacolo presso il Teatro Uomo di Milano nel maggio del 1969, come «la maggior sorpresa della stagione», «nell'ambito delle compagnie sperimentali»⁴⁴ del Nuovo Teatro italiano,⁴⁵ in cui:

La giustapposizione della melensa *Cavalcata a mare* di Synge (dove attraverso una madre che piange i molti figli inghiottiti dal mare si rivive un concetto arcaico della famiglia e della vita) a un sarcastico atto di Wilcock, *Il Brasile* (dove la famiglia è dissolta con spirito bruciante e l'agonia di una madre da spazzatura è derisa e alimentata dal grido impotente di desiderio della figlia), serve a costruire un *discorso che coinvolge* non solo il divenire della società, ma *la funzione del teatro*.⁴⁶

Ma, di più, *Confronto I* aveva registrato un ampio e appassionato consenso anche sulle pagine de «Il Dramma» – per molti aspetti rivista agli antipodi di «Sipario»⁴⁷ e caratterizzata da «un approccio più moderato nelle considerazioni relative alle tendenze più specificamente sperimentali del teatro»⁴⁸ – in cui «l'atteggiamento prevalente con cui i recensori» guardavano «alla scena» era «decisamente

⁴³ Teatro Ouroboros, *La dimensione scenica e l'evento drammatico*, in *Teatroltre. Scuola romana*, a cura di Giuseppe Bartolucci, Roma, Bulzoni, 1974, p. 4. Buona parte di questo scritto – se non la sua intrezza – costituiva il testo del programma di sala che accompagnava la visione dello spettacolo, come si evince, con evidenza, dalle «note allo spettacolo» citate da vice, *Il gruppo fiorentino «Ouroboros» a Roma. Uno scontro dialettico Synge-Wilcock*, in «l'Unità», 29 aprile 1969.

⁴⁴ Franco Quadri, *Confronto I*, in «Panorama», cit.

⁴⁵ Riguardo al fenomeno del Nuovo Teatro italiano, oltre ai contributi citati nel prosieguo di questo lavoro, si segnalano innanzitutto: Daniela Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2010; Salvatore Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, cit.; Mimma Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2015. Documenti preziosi relativi agli artisti e agli spettacoli legati al Nuovo Teatro sono accessibili *on line* nella sezione *Archivio Storico* del portale «nuovoteatroitaliano.it» (<https://nuovoteatroitaliano.it/>), diretto da Salvatore Margiotta e Lorenzo Mango, esito del progetto di ricerca *Archivi del Nuovo Teatro Italiano. Ricerca documentaria, catalogazione ed organizzazione scientifica* (Università degli Studi di Napoli «L'Orientale»). Ulteriori materiali sono consultabili anche sul sito web «Nuovo Teatro Made in Italy» (<https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/>), diretto da Valentina Valentini e strettamente connesso al suo volume *Nuovo Teatro Made in Italy 1963-2013*, con saggi di Anna Barsotti, Cristina Grazioli, Donatella Orecchia, Roma, Bulzoni, 2015.

⁴⁶ Franco Quadri, *Confronto I*, in «Panorama», cit., (corsivo mio). Quadri aveva visto lo spettacolo presso il Teatro Uomo di Milano nel maggio del 1969.

⁴⁷ Riguardo alla politica editoriale di «Sipario» negli anni Sessanta, si veda il puntuale contributo di Roberta Gandolfi, *Linguaggio critico e nuovo teatro: «Sipario» negli anni Sessanta*, in «Culture teatrali», n. 7-8, 2002-2003, pp. 289-301. «Sipario», infatti, nel periodo in cui Franco Quadri ne fu caporedattore (1962-1969), «affianca il nuovo teatro e le neo-avanguardie italiane nel divulgare, elaborare e proporre diverse ipotesi artistiche e direzioni di sviluppo, e si sforza di aprire, insieme a quella generazione di teatranti, nuovi campi discorsivi e modelli di riferimento» (*Ivi*, p. 289). E, anche in riferimento alla messa a punto di nuovi linguaggi critici da parte dei collaboratori della rivista, Gandolfi avverte che «sarebbe improprio affermare che «Sipario» negli anni Sessanta 'documenta' e 'divulga' il nuovo teatro italiano, perché di fatto essa contribuisce a produrlo, ad articolarne le proposte, ad aprirne le opzioni, facendo di questa strada una consapevole strategia editoriale» (*Ivi*, p. 301).

⁴⁸ Salvatore Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, cit., p. 343, nota 21.

conservatore»⁴⁹. Ciò nonostante, sullo spettacolo di scena al Rondò e sul gruppo si era appuntato in questi termini l'interesse di Carlo Brusati:

Nel mondo teatrale di casa nostra succedono fatti insoliti. Compagnie dal nome famoso consegnano le armi e intanto spuntano qua e là gruppi «spontanei» con molta voglia di lavorare. Un esempio particolarmente indicativo? La Compagnia «Ouroboros», con sede stabile nel delizioso «Rondò di Bacco» di Palazzo Pitti. La sua data di nascita è ancora fresca: in pratica un anno di vita. Ed il repertorio – se si escludono alcune letture – limitato ad un'unica messinscena. Ma per quello che ho visto, sono costretto a prendere nota di un impegno stilistico e di una serietà davvero sorprendenti, assai più meritevole, quest'ultima, di una semplice e frettolosa menzione.

Nel *Confronto 1* curato dal regista Pieralli [...] si può sicuramente parlare di uno sforzo pregevole dal punto di vista della operazione scenica. [...] Non so se di questo *Confronto 1* si parlerà ancora. Certamente dell'ultima annata costituisce una delle proposte più serie per quanto riguarda il settore sperimentale.⁵⁰

Il critico con un velato accenno di imbarazzo – sicuramente dovuto alla «data di nascita [...] ancora fresca» del gruppo, ma altresì, come si è visto, alla politica editoriale della rivista – si era dichiarato «costretto», ciò nondimeno da autentico riguardo, «a prendere nota» dell'«impegno stilistico» e dello «sforzo pregevole dal punto di vista della operazione scenica» che, ai suoi occhi, avevano qualificato *Confronto I* come «una delle proposte più serie per quanto riguarda il settore sperimentale» nel 1968.

Un «discorso che» – tornando alle parole di Quadri – aveva coinvolto «la funzione» stessa «del teatro» dando modo con il «contributo essenziale delle musiche e dei rumori di Riccardo Andreoni [...] di esplorare un arco inconsueto di possibilità teatrali»⁵¹. Uno spettacolo nei confronti del quale, al di là delle dichiarazioni magico-alchemiche – nonché ermetiche e suggestive ma, a tratti, fuorvianti – fatte dal gruppo, mosso da messianiche intenzioni riformatrici,⁵² e al di là dell'«idea scenica del

⁴⁹ Livia Cavaglieri, *Firme e tendenze della critica teatrale su «Il Dramma» (1945-1968)*, in *Il laboratorio di Lucio Ridenti. Cultura teatrale e mondo dell'arte in Italia attraverso «Il Dramma» (1925-1973)*, a cura di Federica Mazzocchi, Silvia Mei, Armando Petrini, Torino, Accademia University Press, 2017, p. 97.

⁵⁰ Carlo Brusati, *Al Rondò di Bacco di Palazzo Pitti confronti sperimentali*, in «Il Dramma», a. XLV, n. 12, settembre 1969, p. 124.

⁵¹ Franco Quadri, *Confronto 1*, in «Panorama», cit.

⁵² Alberto Blandi, che aveva visto la ripresa dello spettacolo a Torino, presso l'Unione Culturale nel marzo del 1970, si era espresso in questi termini: «I loro intenti, nebulosi e sovrabbondanti nelle note che il gruppo ha la debolezza di stampare sul proprio programma, sono sufficientemente chiari sulla scena, dove le azioni acquistano spesso un senso comprensibile e compiuto» (a bl. [Alberto Blandi], *Lo spettacolo all'Unione culturale. Singolare confronto tra Synge e Wilcock*, in «La Stampa», 13 marzo 1970). Così, ad esempio, il gruppo nel programma di sala: «L'OUROBOROS / Il drago che si morde la coda e si circoscrive è una formula magica dell'iniziazione. Trasferita alla nostra attualità culturale è un gesto delimitativo, l'individuazione di un'area operativa in cui restano libere le scelte. /

confronto dialettico tra i due testi (di vago sapore intellettualistico, anche se non meramente strumentale)»⁵³, la stampa aveva ritenuto doveroso

sottolineare il *rigore della messa in scena*, dei «movimenti» e della recitazione di tutti gli ottimi interpreti (Vittoria Damiani, Moreno Pini, Graziana Riccetti, Ambretta Miniati, Gabriella Bartolomei, Ugo Chiti, Giovanna Baglioni, Tiberio Ferrini, Paolo Ignesti, Rossella Bechi); l'immaginazione di Pieralli nel costruire la semplicissima scena, ma tanto densa di suggestioni metaforiche; la perizia delle calibratissime musiche di Riccardo Andreoni. Gianni Cacciarini ha realizzato le maschere, mentre Sergio Baroni ha curato con sobrietà gli effetti di luce.⁵⁴

Dal punto di vista della dimensione fattuale, dunque, a colpire la critica e gli spettatori – che, almeno nella replica tenutasi al teatro-cantina Alla Ringhiera di Roma, avevano «applaudito a lungo con convinzione e simpatia»⁵⁵ – era stata la qualità del «rigore della messa in scena» e delle capacità espressive dell'intera compagnia fiorentina. La direzione di Pier'Alli aveva dato corpo a un assetto compositivo in cui avevano avuto «ugual valore espressivo le musiche, i rumori, le voci amplificate [...] e il contributo concertato degli attori»⁵⁶.

In altri termini, secondo Cesare Molinari, che aveva visto lo spettacolo al Rondò, a farsi notare era la «rigorosa ricerca», da parte del regista, «del “segno” gestuale e fonico inteso a produrre sempre nuove e immediate immagini di comunicazione»⁵⁷. Una linea registica che aveva previsto una recitazione sostanzialmente *a-rappresentativa*, dal momento che i giovani interpreti erano «riusciti a non recitare

L'OUROBOROS è una fortezza in quanto è magico il gesto che lo individua / un'area alchimica in quanto al suo interno è possibile ogni operazione. / una zona sacra in quanto vi si elabora un prodotto autentico contro la mistificazione [sic] / uno spazio silenzioso in quanto il dialogo con l'esterno è escluso per principio. / L'OUROBOROS come metafora della situazione culturale oggi! / Abbiamo assunto una definizione di limite, quindi assurda, ma soprattutto ironica; la condanna al sistema pseudo-culturale che ci imprigiona, unita all'auto-lesionismo dell'intellettuale che confessa la propria impotenza e ne fa il suo paradiso. / Il motto all'interno dell'Ouroboros a questo punto è esplicito: frantumare l'Ouroboros, aprire il dialogo. *Distruggere l'area sacra del rito, immettere la nostra vita di oggi, quella nascosta inespressa, immetterci i nuovi riti, oscuri, proibiti, cercare di estrarre dal legame e dal suono tecnologico che la investe, il segno per una nuova maschera: coprirti ancora il volto con un mito è un gesto arcaico, inattuale, la rappresentazione che ne segue è vuota, i gesti sono puro grafismo su una tela bianca, la vita autentica esplode e soffoca la finzione.* L'evento drammatico che l'Ouroboros rappresenta in / CONFRONTO 1 / costituisce appunto il pronunciamento scenico dell'ideologia che lo guida» (Teatro Ouroboros, *La dimensione scenica e l'evento drammatico*, cit., p. 4).

⁵³ vice, *Il gruppo fiorentino «Ouroboros» a Roma. Uno scontro dialettico Synge-Wilcock*, cit.

⁵⁴ *Ibidem* (corsivo mio).

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Franco Quadri, *Confronto 1*, in «Sipario», n. 280, agosto 1969, p. 43.

⁵⁷ c. m. [Cesare Molinari], *Alla ricerca del “segno”*. “Confronto 1” Synge e Wilcock, in «Sipario», n. 266, giugno 1968, p. 44.

nella misura in cui è consentito a degli attori di “fare” e di “essere”, sulla scena, indipendentemente dalle linee obbligate del testo pur agendo sempre all’interno delle vicende suggerite»⁵⁸.

In particolare, la «recitazione fonico-gestuale»⁵⁹ di questi ultimi – sotto il segno di «luci colorate» e di «proiezioni luminose», nonché dirimpetto a «un grande telone-schermo», posto sullo sfondo, sul quale si delineavano suggestivi «giochi di ombre»⁶⁰ – aveva dato vita a due contrapposte situazioni sceniche, costituite da una serie di sequenze ritmico-visive-sonore segnatamente imperniate sulla corporeità.

Ciò a cominciare dalla particolare relazione prossemica e sensoriale che intercorse fra gli attori – ma anche tra gli attori e gli spettatori – nell’*incipit* che preparava «l’ascesa alla scena»: «una specie di vestizione e [...] un gioco di incontri-scontri tra gli attori in platea, sotto la violenza di una rifrazione di luci colorate e di suoni di percussione»⁶¹. Incontri-scontri che al Rondò, secondo Brusati, avevano

un vero e proprio andamento ritualistico, sussultorio, dovuto soprattutto all’agitarsi tremebondo, allo stesso tempo frenetico, degli attori. Una sorta quasi di ginnica yoga (nel senso dell’iniziazione) subito inquadra la realizzazione spazzando via qualsiasi incertezza di natura stilistica. Lo spettacolo si coagula «in una dimensione». E da lì prendono le mosse i diversi momenti narrativi.⁶²

A seguire, da un lato, durante il primo atto (*Cavalcata a mare*), «giocato quasi tutto sui movimenti mimici, [...] sulla diluizione dei tempi, su uno sfumato voci-suoni», questi *performer* davano forma alla «creazione plastica» di vibranti «immagini corali». Dall’altro, invece, nel secondo atto (*Il Brasile*), agivano isolati, «ciascuno a una propria frenesia gestuale con caratterizzazioni abnormi, espressa vocalmente in esasperati

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ a bl. [Alberto Blandi], *Lo spettacolo all’Unione culturale. Singolare confronto tra Synge e Wilcock*, cit.

⁶⁰ Franco Quadri, *Confronto 1*, in «Sipario», cit. Sempre Quadri, soffermandosi sulla funzione e il funzionamento del «grande telone-schermo», puntualizzava che esso non serviva «a ospitare proiezioni filmiche, ma a delineare giochi di ombre e a divenire autentico oggetto scenico funzionale mediante semplici pressioni o interventi dalla parte posteriore della scena» (*Ibidem*). E, sempre riguardo allo schermo posto sul fondo del palcoscenico, Blandi metteva sinteticamente a fuoco la sua centralità drammaturgica in questi termini: «si fa un uso intelligente degli oggetti e di una grande tela bianca di fondo che, con i suoi giochi d’ombre, le sue spaccature e la sua disponibilità a sollecitazioni di ogni genere, è l’elemento principale della scenografia» (a bl. [Alberto Blandi], *Lo spettacolo all’Unione culturale. Singolare confronto tra Synge e Wilcock*, cit.).

⁶¹ Franco Quadri, *Confronto 1*, in «Sipario», cit.

⁶² Carlo Brusati, *Al Rondò di Bacco di Palazzo Pitti confronti sperimentali*, cit., p. 124.

falsetti» e «con inevitabili citazioni livinghiane»⁶³. In ultima analisi, nello spettacolo d'esordio del gruppo Ouroboros, era stata proprio «questa volumetria», condotta «in modi diversi» e «con sfaccettature a volte contrastanti», a rappresentare «la nota stilistica dominante nella regia di Pieralli», all'interno della quale «individui, cose, colori, suoni» parevano suggestivamente restare «inghiottiti»⁶⁴.

2.2. *Il manifesto* Idee per una programmazione

Sulla scia del successo di *Confronto I*, a partire dal mese di dicembre 1968 – dopo una prima stagione di successo, ma che pure aveva «avuto sorti alterne»⁶⁵ –, l'edificio teatrale cominciò a configurarsi, almeno nelle intenzioni, come un «centro di sperimentazione e di passaggio dei gruppi di avanguardia italiani», quale «catalizzatore di esperienze diverse e nuovi linguaggi»⁶⁶, come avrebbe ricordato a distanza di molti anni lo stesso Pier'Alli. In quest'ottica, già in parte ravvisata nel primo risultato del lavoro di ricerca della formazione fiorentina, il 12 dicembre veniva inaugurato al Rondò «il primo ciclo del “Teatro Nuovo” programmato dal gruppo “Ouroboros”»⁶⁷, che, «in una specie di “manifesto”», presentava «le proprie “idee per una programmazione”» volta al superamento del «concetto di gestione» attraverso i seguenti punti:

⁶³ Franco Quadri, *Confronto I*, in «Sipario», cit., p. 43. E, al riguardo, anche Blandi, soffermandosi sulla «processione in platea» che aveva introdotto lo spettacolo all'Unione Culturale di Torino, aveva sottolineato: «L'andirivieni tra il pubblico deriva evidentemente dal Living, agli inevitabili influssi del quale questi giovani, guidati dal regista Pier Luigi Pieralli, fanno tuttavia poche e ragionevoli concessioni» (a bl. [Alberto Blandi], *Lo spettacolo all'Unione culturale. Singolare confronto tra Synge e Wilcock*, cit.). Sulla ricezione da parte della nuova critica italiana delle innovazioni linguistiche – fisico-gestuali e fonetico-sonore – introdotte dal Living Theatre, in occasione delle *tournées* italiane della compagnia negli anni Sessanta, si veda il puntuale contributo di Salvatore Margiotta, *Il Living Theatre in Italia: la critica*, in Lorenzo Mango, Daniela Visone, Salvatore Margiotta, Mimma Valentino, *Gli anni sessanta: la critica e i nuovi modelli di recitazione*, in «Acting Archives Review», a. II, n. 3, maggio 2012, pp. 179-200: <https://www.actingarchives.it/review/archivio-numeri/11-anno-ii-numero-3-maggio-2012/22-gli-anni-sessanta-la-critica-e-i-nuovi-modelli-di-recitazione.html>. E, più in generale, sul fenomeno della nuova critica militante che fiancheggiava le pratiche del Nuovo Teatro, si veda Lorenzo Mango, *La Nuova Critica e la recitazione*, in *Ivi*, pp. 149-166. Sulle tappe fiorentine del Living Theatre, cfr. *Infra*, p. 168 e nota 295.

⁶⁴ Carlo Brusati, *Al Rondò di Bacco di Palazzo Pitti confronti sperimentali*, cit., p. 124.

⁶⁵ *Domani al «Rondò di Bacco». Inizia il ciclo «Teatro Nuovo»*, in «l'Unità», 11 dicembre 1968.

⁶⁶ Pierluigi Pier'Alli, *Luci e ombre del teatro di avanguardia*, in *Cento storie sul filo della memoria. Il “Nuovo Teatro” in Italia negli anni '70*, a cura di Enzo Gualtierio Bargiacchi e Rodolfo Sacchetti, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2017, p. 186.

⁶⁷ *Domani al «Rondò di Bacco». Inizia il ciclo «Teatro Nuovo»*, cit.

a) sperimentazione teatrale del «gruppo Ouroboros» / b) presentazione di un numero relativamente esteso delle compagnie di ricerca teatrale italiana ed eventualmente estera / c) svolgimento di una attività molteplice correlata al momento spettacolo per determinare un dialogo continuo tra rappresentazione e realtà sociale culturale politica.⁶⁸

Così il «manifesto» della compagnia di Pier'Alli, connotando la funzione – coeva e, in progresso di tempo, futura – della piccola sala di Palazzo Pitti, profilava una visione di gestione a tutto campo. Da un lato, mediante un'attività di produzione e di programmazione, proponeva un confronto fattuale e diretto con la materialità scenica di alcune compagnie sperimentali dell'allora nuova scena teatrale italiana; dall'altro, come «iniziativa indipendente ma complementare», prospettava un'immediata riflessione critico-teorica in grado di porre in dialogo l'evento spettacolare con il contesto di fruizione, attraverso «alcuni incontri col pubblico» volti a delineare «un quadro organico dell'esperienza teatrale e quello non meno importante delle richieste dello spettatore»⁶⁹.

Proponendo un rapporto dialettico fra il palcoscenico, animato dalla *microsocietà*⁷⁰ dei gruppi che praticavano la ricerca teatrale, e il pubblico, costituito dalla società dei fruitori, l'*ensemble* di Pier'Alli si inseriva contestualmente nella temperie teatrale di dimensione internazionale sorta attorno al Sessantotto.

Un clima culturale innanzitutto avverso alla mercificazione del fatto teatrale – inteso quale prodotto di mercanzia, ossia quale oggetto fra gli altri della capitalistica corsa ai consumi –⁷¹ e, pertanto, animato dal desiderio condiviso di «assegnare al teatro una nuova funzione e un ruolo nelle dinamiche di trasformazione socio-culturale»⁷². Come ha avvertito Roberto Tessari, la ben nota stagione della contestazione aveva comportato sul «versante teatrale [...] due conseguenze di particolare rilievo»: il

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Mutuo qui la nozione di «microsocietà» messa a punto da Claudio Meldolesi alla metà degli anni Ottanta – per definire le compagnie professionistiche, dal Seicento e fino al primo Novecento, quali organismi autonomi che vivono anche di proprie regole proprie – estendendola ai gruppi del Nuovo Teatro, anche in virtù del fatto che i processi produttivi di queste compagnie hanno messo in evidenza, come è stato notato, la «proposta di un teatro come fatto comunitario, [come] processualità creativa di gruppo» (Marco De Marinis, *Il Nuovo Teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani, 2005 (1. ed. 1987), p. 236). Sulla nozione di «microsocietà» si veda Claudio Meldolesi, *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più*, in «Inchiesta», n. 67, gennaio-giugno 1984, pp. 102-111, ora in *Scritti rari di Claudio Meldolesi. Dossier*, a cura di Laura Mariani e Ferdinando Taviani, in «Teatro e Storia», n.s., a. XXIV, vol. 31, 2010, pp. 85-109.

⁷¹ Cfr. Marco De Marinis, *Il Nuovo Teatro 1947-1970*, cit., p. 234; Salvatore Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, cit., p. 73.

⁷² Salvatore Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, cit., p. 73.

«potersi confrontare con un pubblico disponibile a verificarne le proposte» e il «trovarsi ad agire in un contesto distinto dalla almeno temporanea messa in scacco delle istituzioni preposte a regolarlo»⁷³. In altri termini, come ha osservato Marco De Marinis, il Sessantotto teatrale fra le sue «idee-forza» propugnava, per l'appunto, anche la «negazione della divisione netta di ruoli fra attori e spettatori» e, conseguentemente, la concezione di un pubblico inteso non «come entità unitaria indifferenziata e come semplice fruitore passivo», ma come «non-pubblico», nel «tentativo di instaurare con esso dei rapporti non superficiali mediante contatti continuativi e prolungati»⁷⁴.

Riflettendo su quell'auspicato *non-pubblico* in relazione alla nozione corrente di *pubblico*, lo scrittore, giornalista e poeta Gianni Toti rilevava in presa diretta – nel 1969 e con un evidente impetuoso coinvolgimento – che in quegli anni:

non è morto il pubblico, che non è mai esistito, il non-pubblico che poi è, o dovrebbe essere, il vero pubblico, tutto il pubblico, la massa-popolo, ma è morto quel pubblico privilegiato, di classe, che si è arrogato il titolo di pubblico totale mentre non ne era che una minima parte. La consapevolezza di questa condizione di sottosviluppo culturale è dunque il primo sussulto agonico dello pseudo-pubblico della società di classe, e si può facilmente prevedere che la lunga morte di quell'*ideologia*, o *falsa coscienza* del pubblico, propria della cultura borghese, durerà quanto il processo sociale rivoluzionario in atto da un secolo e mezzo e tutt'altro che terminabile in questo.⁷⁵

Nel passo sono palpabili le tensioni sociopolitiche, nonché artistiche e culturali, che nel lungo Sessantotto,⁷⁶ correndo in *background*, concorsero, più o meno direttamente, alla formulazione di simili perentorie e – col senno di poi – roboanti constatazioni. E tuttavia dichiarazioni importanti, in grado di dare voce con efficacia alle insorgenze del generale clima di ribellismo e di protesta che, volte ad alimentare una collettiva presa di coscienza, caratterizzarono quella parte del mondo dello spettacolo risoluto a rinnovare lo *status quo* teatrale fino ad allora dominante.⁷⁷

⁷³ Roberto Tessari, *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture. 1906-1976*, Firenze, Le lettere, 1996, p. 147.

⁷⁴ Marco De Marinis, *Il Nuovo Teatro 1947-1970*, cit., pp. 234-236.

⁷⁵ Gianni Toti, *Il pubblico è morto? Ipotesi-progetti, piuttosto che per risuscitarlo o promuoverlo o formarlo, per il suo concepimento pensato come possibile*, in «I problemi di Ulisse», a. XII, n. 65, luglio 1969, p. 66.

⁷⁶ Per un'analisi sintetica ma ben articolata del lungo Sessantotto italiano, si veda Paul Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Torino, Einaudi, 2006 (1. ed. 1989), pp. 404-468. Per uno sguardo transnazionale del fenomeno, si veda Marcello Flores e Giovanni Gozzini, *1968. Un anno spartiacque*, Bologna, Il Mulino, 2018.

⁷⁷ Cfr. *Infra*, pp. 37-43.

Sull'intervento di Toti vale la pena di soffermarsi ancora brevemente, dal momento che il suo discorso, sebbene ideologicamente orientato e parziale, aveva coinvolto proprio l'iniziativa dell'Ouroboros come termine di confronto alle idee di cui si faceva portatore.

Ancora impostando il problema teatrale nel quadro di un più ampio «processo sociale rivoluzionario» e in termini marxisti, Toti lamentava l'incapacità del teatro a lui contemporaneo di liberarsi «dalla nozione ambigua del pubblico nella società dello spettacolo e della produzione di “merci spirituali” (per usare la definizione di Marx, se volete)»⁷⁸ soprattutto perché

siamo ancora a questo punto della sperimentazione di un teatro che vuole fondarsi su una cenestesi organica tra cultura viva e società in mutazione. Lo si voglia oppure no, il massimo sforzo consiste ancora, nella maggioranza dei casi, nel tentativo di coinvolgere lo spettatore in un reticolo di linee di forza, di provocare un flusso di energie mentali dal palcoscenico al pubblico e viceversa [...].⁷⁹

Una linea di indirizzo che per lo scrittore non era comunque sufficientemente rivoluzionaria dato che, procedendo in tale direzione, «Più in là del “terzo atto” della partecipazione del pubblico non si riesce ad andare: lo spettatore non si trasforma in *spett-attore*, non muta ruolo»⁸⁰. Ma, al di là dei suoi personali giudizi di valore, ciò che a noi più interessa è che, come esempio rappresentativo di quella tendenza al coinvolgimento dello «spettatore in un reticolo di linee di forza», aveva deciso di registrare proprio la proposta avanzata dalla giovane compagine fiorentina che gestiva il Rondò di Bacco:

Anche prendendo per buoni, anzi, magari, per ottimi, i propositi di iniziative come quella di *Ouroboros* (Teatro Rondò di Bacco a Firenze), teorizzati in qualche modo nelle «Idee per una programmazione» («il termine laboratorio verrebbe esteso per la prima volta alla partecipazione del pubblico, in senso totale, cioè come spettatore e co-protagonista nello spettacolo, come critico nella valutazione successiva allo spettacolo – dialogo con il pubblico, uso di schede campione su cui lo spettatore relaziona il risultato della propria partecipazione e come interlocutore – nelle forme di incontro-dibattito suggerito di volta in volta dallo spettacolo in programma»), ci si accorge subito del limite ideologico denunciato dallo stesso linguaggio socio-grafico usato e consumato. L'obiettivo che viene indicato e a cui si chiede di collaborare – «favorire il consolidamento di esperienze dirette alla strutturazione di un nuovo sistema teatrale» – è troppo e troppo poco, oltre che difficilmente definibile.⁸¹

⁷⁸ Gianni Toti, *Il pubblico è morto?...*, cit., p. 70.

⁷⁹ *Ivi*, p. 71.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ *Ivi*, pp. 71-72.

A Toti, pur assumendo «per buoni, anzi, magari, per ottimi, i propositi» della compagnia di Pier'Alli, le *Idee per una programmazione* erano parse più come la descrizione altera di un'un'indagine sociologica di ambito teatrale, dagli scopi sfuggenti, al contempo eccessivi e insufficienti. Giudizi di valore ai quali – noi – non dobbiamo aderire, ma considerare come una voce storica fra le altre, nella consapevolezza che essa ci fornisce un punto di vista orientato e particolare. Vieppiù, la sua teorizzazione radicale, poco appresso, ricusava il coinvolgimento del «pubblico come interlocutore esterno e casuale», al quale chiedere «di esprimere una “domanda teatrale” che poi [...] gli intellettuali specialisti» avrebbero soddisfatto «sulla scena»⁸², in favore

di un *teatro di comunità* in cui non ci sia pubblico, non ci sia spettatore, non ci sia oggetto teatrale offerto da alcuni perché altri lo portino a compimento consumandolo, non ci sia «l'assurda separazione dalla vita», ma il pubblico sia il teatro stesso e tutti i teatranti dell'assemblea siano attori-*autori* (da *auctores*, cioè accrescitori di mondo).⁸³

È evidente: portata al suo compimento estremo l'enunciazione speculativa di un *non-pubblico* – trasformato, prima, in «*spett-attore*» e, subito dopo, in *attore-autore* – porta, inevitabilmente, alla formulazione teorica non di un possibile teatro sperimentale bensì di un *non-teatro*. La perentorietà delle idee di Toti, peraltro artista sperimentatore di linguaggi e futuro ideatore negli anni Ottanta della poetronica,⁸⁴ assunta, da un lato, come testimonianza volta ad alimentare una collettiva presa di coscienza, contribuisce alla ricostruzione di una delle possibili polarità più radicali del sentire umano che, scorrendo simultaneamente alle prassi concrete del palcoscenico, animava e reagiva al diffuso *milieu* di protesta e di dibattito del Sessantotto teatrale. Dall'altro, alcuni passi della stessa fonte, assunta sì come documento ma letto in contropelo e depurato dalle valutazioni intenzionali dell'autore, registrando l'emergenza e la proposta “innovativa” dell'Ouroboros, ci consegna alcuni passi-chiave di quel “manifesto” che la stampa, fatalmente, non aveva

⁸² *Ivi*, p. 74.

⁸³ *Ivi*, p. 75.

⁸⁴ Si veda, in proposito, *Gianni Toti o della poetronica*, a cura di Sandra Lischi e Silvia Moretti, Pisa, ETS, 2012.

registrato e che – beninteso, in assenza, al momento, del documento originale – sarebbero irrimediabilmente inaccessibili.

Ricapitolando e integrando l'anonimo articolo uscito su «l'Unità» con le citazioni del manifesto estrapolate da Toti, possiamo avere un'idea più articolata della reale consistenza delle proposte che il gruppo, capitanato da Pier'Alli, aveva appositamente pensato per il Rondò di Bacco. Il progetto era mosso dall'intenzione di estendere «il termine laboratorio», usualmente inteso quale momento processuale interno a una compagnia, verso una accezione più allargata, volta a includere la «partecipazione del pubblico»; quest'ultimo inteso sia come «spettatore e co-protagonista», nell'atto attivo della fruizione, sia «come critico nella valutazione successiva allo spettacolo», ovvero nel momento deputato all'elaborazione consapevole della propria ricezione. Quindi, un «dialogo con il pubblico» «in senso totale», che, «di volta in volta» e in seguito a un dato «spettacolo in programma», si sarebbe dovuto articolare su un doppio binario: quale manifestazione dialettica collettiva e comunitaria, nella forma interlocutoria di «incontro-dibattito»; quale espressione individuale, mediante l'«uso di schede campione» sulle quali ogni spettatore avrebbe dovuto riferire «il risultato della propria partecipazione»⁸⁵.

Ciò detto, è doveroso notare che le proposte dell'Ouroboros riflettevano specifiche questioni già da tempo in atto nel panorama teatrale italiano, che la natura transnazionale degli eventi accaduti attorno all'anno spartiacque⁸⁶ – il 1968 – aveva contribuito solo ad acuire. Ponendosi come obiettivo la «presentazione di un numero relativamente esteso delle compagini di ricerca teatrale», nonché «il superamento del concetto di gestione»⁸⁷ e «il consolidamento di esperienze dirette alla strutturazione di un nuovo sistema teatrale»⁸⁸, l'iniziativa rispecchiava le ben note critiche che, soprattutto a partire dalla metà degli anni Sessanta, erano state rivolte da parte della critica militante al teatro a gestione pubblica, rappresentato dai Teatri Stabili, considerati strutture amministrativamente, moralmente e politicamente

⁸⁵ Gianni Toti, *Il pubblico è morto?...*, cit., pp. 71-72.

⁸⁶ In accordo a Marcello Flores e Giovanni Gozzini, 1968. *Un anno spartiacque*, cit., i quali non hanno dubbi nel sostenere che «il Sessantotto rappresenta la svolta periodizzante dell'intera seconda metà del Novecento» (*Ivi*, p. 45).

⁸⁷ *Domani al «Rondò di Bacco». Inizia il ciclo «Teatro Nuovo»*, cit.

⁸⁸ Gianni Toti, *Il pubblico è morto?...*, cit., p. 72.

inadeguate a stare al passo con i tempi, nonché accusati di rifiutare e ostacolare le sperimentazioni e la ricerca condotte dai gruppi teatrali formati dalle nuove leve giovanili. Contestazioni di cui si fecero portavoce soprattutto i critici – quali, ad esempio, Giuseppe Bartolucci, Ettore Capriolo e Franco Quadri –⁸⁹ animatori di «Sipario», rivista che in quegli anni promuoveva una vera e propria «*strategia agitaria*, intendendola come salutare strumento di chiarificazione della “crisi di adeguamento” delle scene nazionali»⁹⁰. In altri termini, come è stato notato dalla storiografia, negli anni attorno al Sessantotto chi, considerando «la formula “servizio pubblico” [...] ormai logora ed inadeguata»⁹¹, aveva ravvisato la «malattia degli Stabili» contestava agli stessi una «tendenza al monopolio culturale»⁹², «una fossilizzazione della cultura e l’incarnazione di un concetto burocratico del teatro»⁹³. E, soprattutto, come aveva messo in luce, sostanzialmente in presa diretta, Giorgio Pullini, tutt’altro che partigiano nei confronti dei teatranti e «dei teorici di un nuovo

⁸⁹ In primo luogo, a rivelare la crisi dei teatri ufficiali era stata la «realtà impietosa delle cifre», che indicavano «una caduta verticale nella vendita dei biglietti (che, dal 1950 al 1960, si dimezzano addirittura)» e «un aumento del 100 % del loro prezzo nello stesso decennio» (Marco De Marinis, *Il Nuovo Teatro 1947-1970*, cit., p. 152). E tuttavia, come è stato notato, per il critico militante «Giuseppe Bartolucci, la posta in gioco non» sarebbero stati tanto «i numeri degli spettatori, ma la qualità e la libertà della ricerca» (Livia Cavaglieri, *Il sistema teatrale. Storia dell’organizzazione, dell’economia e delle politiche del teatro in Italia*, Roma, Dino Audino, 2021, p. 110; sulla messa in discussione del teatro ufficiale e sugli esiti di tale contestazione, fra gli anni Sessanta e Settanta, cfr. *Ivi*, pp. 108-122). Nel 1966, infatti, il critico, nell’*ouverture* all’*Inchiesta sui teatri stabili*, pubblicata su «Sipario», scriveva: «Ciò che sconcerta dell’attività dei teatri stabili [...] è [...] la struttura assolutamente inadeguata e contraddittoria che regge e sta alla base di ciascuno dei risultati o insuccessi artistici di tutti i complessi, nessuno escluso, una struttura amministrativa anzitutto che oggettivamente, checché ne dicano i responsabili artistici, per ragioni di falsa moralità o per altre di concordato politico o per altre ancora di effettiva ignoranza in materia, reprime, abbassa, rifiuta scelte drammaturgiche di apertissima sperimentazione e di altissimo livello stilistico, come anche sperimentazioni di giovani, inevitabilmente non complete poeticamente» (Giuseppe Bartolucci, *Inchiesta sui teatri stabili*, in «Sipario», n. 241, maggio 1966, p. 70). Stabili, altresì accusati, l’anno precedente, da Ettore Capriolo di produrre «spettacoli ben fatti [...] che, al pari delle rappresentazioni melodrammatiche, possono ormai considerarsi puri pezzi di un museo delle cere che forse sarebbe meglio filmare» (Ettore Capriolo, *Zip Lap Lip Vap Mam Crep Scap Plip Trip Scrap e la grande Mam alle prese con la società contemporanea*, in «Sipario», n. 235, novembre 1965, p. 10). In accordo a Bartolucci e Capriolo, come avrebbe appuntato successivamente Franco Quadri, caporedattore di «Sipario» dal 1962 al 1969, denunciando l’«autoritarismo pseudocoloniale degli Stabili», «nel giro di vent’anni il teatro pubblico» si sarebbe «ufficializzato fino a divenire il maggiore ostacolo all’esercizio di un teatro in regola coi tempi, e in grado di comunicare» (Franco Quadri, *Il teatro del regime*, con i contributi di Roberto Agostini, Patrizia Rossi, Italo Moscati, Antonella Cremonese, Dario Fo, Milano, Mazzotta, 1976, pp. 11, 20).

⁹⁰ Roberta Gandolfi, *Linguaggio critico e nuovo teatro: “Sipario” negli anni Sessanta*, cit., p. 295.

⁹¹ Salvatore Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, cit., p. 73.

⁹² Lamberto Trezzini, *Geografia del teatro. Rapporto sul teatro italiano d’oggi*, Roma, Bulzoni, 1977, p. 46.

⁹³ Giorgio Pullini, *Teatro italiano del Novecento*, Bologna, Cappelli, 1971 (1. ed. 1960), p. 190.

teatro»⁹⁴, il malessere sollevatosi nei confronti del teatro ufficiale era dovuto, oltre alle criticità ravvisate nella politica gestionale degli Stabili, anche alla coeva dominante modalità di fare spettacolo che tale sistema incarnava:

Forse la funzione, che gli Stabili hanno avuto nel [...] dopoguerra, si è nel tempo logorata: la riscoperta dei classici, la revisione critica dei testi presentati nella loro interezza e con rispetto filologico, la cura di tutti gli elementi dello spettacolo, dalla distribuzione funzionale delle parti alla scenografia, ai costumi, alle luci, alla musica, e la valutazione del regista come l'elemento-cardine, in senso critico ed estetico, dello spettacolo, sono stati determinanti dal '45 in poi, per l'evoluzione della scena italiana verso una dignità stilistica ineccepibile. Gli Stabili sono stati il centro di questa azione [...]. Ma ultimamente è parso che questa funzione si sia andata esaurendo, in quanto rischia di tenere in vita un teatro archeologico, di erudizione e di conferma di valori già acquisiti [...].⁹⁵

La funzione, di cui parlava Pullini e che pareva essersi esaurita, era dunque quella svolta dalla cosiddetta «regia critica»⁹⁶. A questo «modo di produzione»⁹⁷ registico – nato in Italia nel secondo dopoguerra, che contraddistingueva le modalità produttive di registi quali Giorgio Strehler, Luigi Squarzina e Gianfranco De Bosio, ormai da anni alla direzione dei principali Stabili – veniva contestato, come ha evidenziato in più occasioni anche Lorenzo Mango, «l'asse testo-interpretazione che ne caratterizza[va] la forma linguistica»⁹⁸.

Fra il 1966 e il 1967, le suddette questioni erano state esposte in consuntivo in due testi curati dai critici sostenitori del teatro di ricerca italiano: *Per un convegno sul nuovo teatro*⁹⁹ ed *Elementi di discussione del Convegno per un Nuovo Teatro*¹⁰⁰. Due scritti preparatori che, rispettivamente, in un caso anticiparono e nell'altro accompagnarono il dibattito di quanti parteciparono al noto *Convegno per un Nuovo Teatro*, tenutosi a Ivrea, dal 10 al 12 giugno 1967, presso il Centro Olivetti di Palazzo

⁹⁴ *Ivi*, p. 195.

⁹⁵ *Ivi*, pp. 191-192.

⁹⁶ Sul fenomeno della regia critica, sui suoi caratteri distintivi e riguardo ai suoi principali protagonisti, si veda Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Roma, Bulzoni, 2008 (1. ed. 1984), in particolare pp. 259-519.

⁹⁷ *Ivi*, p. 261.

⁹⁸ Lorenzo Mango, *Il teatro italiano dal dopoguerra a oggi*, in *Storia europea del teatro italiano*, a cura di Franco Perrelli, Roma, Carocci, 2016, p. 326. E, sempre in proposito, cfr. Id., *L'invenzione del nuovo*, in Daniela Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, cit., pp. 13-14.

⁹⁹ *Per un convegno sul nuovo teatro*, a cura di Franco Quadri, in «Sipario», n. 247, novembre 1966, pp. 2-3, pubblicato successivamente anche in Lamberto Trezzini, *Geografia del teatro...*, cit., pp. 50-51 e in Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, vol. I, pp. 135-137.

¹⁰⁰ *Elementi di discussione del Convegno per un Nuovo Teatro*, a cura di Giuseppe Bartolucci, Ettore Capriolo, Edoardo Fadini e Franco Quadri, in «Teatro», n. 2, autunno-inverno 1967-1968, pp. 18-25, ora in Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, cit., vol. I, pp. 138-148.

Canavese, promosso dai critici Giuseppe Bartolucci, Franco Quadri, Ettore Capriolo e Edoardo Fadini.¹⁰¹

In questa sede, tali testi ci interessano al di là di ciò che successe¹⁰² nel convegno eporediense, quando il gruppo Ouroboros, per l'appunto, non era ancora stato formato. E tuttavia – dicevamo – sono di nostro interesse dal momento che, essendo stati pubblicati pressoché in contemporanea alla loro redazione, il loro contenuto era stato veicolato anche per iscritto: sulle pagine delle riviste «Sipario» e «Teatro»; e, pertanto, accessibile a posteriori e indipendentemente dal convegno.

In relazione alla proposta dall'ensemble di Pier'Alli, se il manifesto *Per un convegno sul nuovo teatro* aveva verosimilmente contribuito, in termini generali, a informare la compagnia fiorentina riguardo alle cause del malessere sollevatosi nei confronti degli Stabili e a arruolare la sua attenzione verso le sperimentazioni del Nuovo Teatro (etichetta, peraltro, assorbita dal gruppo mediante l'anastrofe «Teatro Nuovo»),¹⁰³ dalla lettura degli *Elementi di discussione*, invece, emergono con evidenza numerosi punti di contatto con la proposta dell'Ouroboros.

Le *Idee per una programmazione*, come si è visto, avevano proposto lo «svolgimento di una attività molteplice correlata al momento spettacolo per determinare un dialogo continuo tra rappresentazione e realtà sociale culturale politica»¹⁰⁴ e, conseguentemente, l'estensione del «termine laboratorio [...] alla partecipazione del pubblico, in senso totale, cioè come spettatore e co-protagonista nello spettacolo,

¹⁰¹ Riguardo al convegno svoltosi a Ivrea, si vedano: Daniela Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, cit., pp. 227-255; *Ivrea Cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia 1967-2017*, atti del convegno (Genova, Palazzo Ducale, 5-7 maggio 2017), a cura di Clemente Tafuri e David Beronio, Genova, AkropolisLibri, 2018; Marco De Marinis, *Il Nuovo Teatro 1947-1970*, cit., pp. 168-172; Roberto Tessari, *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture. 1906-1976*, cit., pp. 121-124.

¹⁰² Fermo restando che – come ha puntualmente avvertito De Marinis – «cosa successe esattamente in quelle tre giornate, e cosa dissero tutti coloro che intervennero, ancora oggi non lo sappiamo con precisione, per il semplice motivo che gli atti del convegno non sono mai stati pubblicati» (Marco De Marinis, *Prefazione*, in *Ivrea Cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia 1967-2017*, cit., p. 11).

¹⁰³ Il polemico manifesto, ad esempio, si era scagliato contro gli Stabili al fine di metterne in luce: l'«inaridimento della vita teatrale [...] l'invecchiamento e il mancato adeguamento delle strutture; la crescente ingerenza della burocrazia politica e amministrativa nei teatri pubblici; il monopolio dei gruppi di potere; la sordità di fronte al più significativo repertorio internazionale; la complice disattenzione nella quale sono state spente le iniziative sperimentali a cui si è tentato di dare vita nel corso di questi anni» (*Per un convegno sul nuovo teatro*, cit., p. 2). E, altresì, aveva proposto «come fine di suscitare, raccogliere, valorizzare, difendere nuove forze e tendenze del teatro [...] sulla linea delle esigenze delle nuove generazioni teatrali» (*Ivi*, p. 3).

¹⁰⁴ *Domani al «Rondò di Bacco». Inizia il ciclo «Teatro Nuovo»*, cit.

come critico nella valutazione successiva allo spettacolo»¹⁰⁵. Prospettive che erano in piena sintonia – a cominciare dalla terminologia utilizzata – con quelle espresse negli *Elementi di discussione*, dove, in primo luogo, sotto la nozione «Teatro di laboratorio», Bartolucci, Capriolo, Fadini e Quadri avevano elencato, tra gli elementi che avrebbero dovuto concorrere alla «sperimentazione» per un nuovo teatro, la «ricerca di nuovi rapporti tra scena e platea, tra interprete e pubblico»¹⁰⁶. E, poco oltre, sotto il paragrafo retto dall'etichetta «Teatro collettivo», avevano evidenziato:

Il teatro è oggi un modo di intervento diretto nel corpo vivo della società e rappresenta il punto d'incontro della collettività, di cui assume le forme più complesse di espressione, i modi caratteristici delle sue modificazioni e gli elementi strutturali.¹⁰⁷

Di più, conseguentemente, avevano ravvisato la necessità da parte del teatro di acquisire «un pubblico nuovo attraverso nuove strutture organizzative», dal momento che «Il concetto di “teatro come servizio pubblico”» stava denunciando «un deterioramento e un'usura» anche in virtù del recente ingresso nelle sale «di un pubblico giovanile con preparazione culturale media nettamente superiore a quella del passato»¹⁰⁸. Circostanze che – continuavano i critici – avrebbero imposto «una radicale riforma di struttura nei teatri a gestione pubblica [...] in favore di un più vasto e profondo interesse per un'effettiva “penetrazione” del teatro nel corpo sociale»¹⁰⁹. Più concretamente, avevano, altresì, affermato che «In sintesi: le nuove strutture organizzative» avrebbero dovuto «assolvere pienamente alla *ricerca* e alla *formazione*, intendendosi unicamente in questo senso l'effettiva utilità di un “servizio pubblico”»¹¹⁰.

La sostanza di tale circolare dialettica fra la scena e il «corpo sociale», retta dalle etichette «Teatro di laboratorio» e «Teatro collettivo», come ha notato Daniela Visone, era stata meglio chiarita altrove da Bartolucci che aveva qualificato in questi termini il *do ut des* che il teatro avrebbe dovuto intessere con:

¹⁰⁵ Gianni Toti, *Il pubblico è morto?...*, cit., p. 71.

¹⁰⁶ *Elementi di discussione del Convegno per un Nuovo Teatro*, cit., pp. 138-139.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 139.

¹⁰⁸ *Ivi*, pp. 145-146.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 146.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 147.

un pubblico nuovo, da cui prendere ed al quale dare una visione dello spettacolo, una scrittura scenica che corrisponda alla loro mentalità, al loro modo di vivere, al loro atteggiamento morale, alla loro cultura.¹¹¹

E si noti l'uso del costrutto «scrittura scenica». Tornando agli *Elementi di discussione*, alla base di quella profilata «collettivizzazione del fatto teatrale» che avrebbe dovuto radicalizzare i «contenuti nei confronti della realtà contemporanea» era stato avanzato proprio

un tipo di *scrittura scenica* unitaria nella quale i vari elementi che contribuiscono alla sua attuazione (scrittura drammaturgica, regia, interpretazione, scenografia, musica, luci, spazio scenico e architettura) sono da ricomporre in un insieme di base, i cui elementi temporalmente concomitanti e senza alcuna preminenza dell'uno sull'altro, sono i seguenti: / a) gesto / b) oggetto / c) scrittura drammaturgica / d) suono [...] / e) spazio scenico [...].¹¹²

Alla linea produttiva della «regia critica», fondata sulla centralità del testo drammatico, veniva contrapposta implicitamente una «scrittura scenica unitaria», che metteva sullo stesso piano tutti i coefficienti spettacolari che concorrono alla realizzazione di un fatto teatrale. In altri termini, mediante l'uso della nozione di «scrittura scenica» – diffusa in Italia da Bartolucci con questa accezione –¹¹³ veniva indicata «una pratica del linguaggio che eleggeva la scena a scrittura unica del teatro, al cui interno [...] dialogavano e si scontravano i segni fisici del corpo, quelli visivi delle immagini, quelli narrativi» – e fonici – «della parola»¹¹⁴.

È evidente: con ogni probabilità la proposta avanzata dall'Ouroboros per il Rondò di Bacco, oltre a inserirsi consapevolmente nel dibattito in corso sul teatro pubblico, sembrava dare concretamente corpo – quasi in risposta – agli elementi teorici messi in luce dal documento che a Ivrea aveva aperto il convegno. Sposando il nuovo linguaggio per la scena (a cominciare dalla scrittura scenica *Confronto I*) e profilando una gestione imperniata sul doppio binario della ricerca e della formazione, la compagnia di Pier'Alli voleva fare della sala fiorentina di Palazzo Pitti una nuova

¹¹¹ Giuseppe Bartolucci, *Preistoria e punti di riferimento per un rinnovamento del teatro italiano*, in «Teatro», n. 2, autunno-inverno 1967, p. 102, citato in Daniela Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, cit., pp. 177-178.

¹¹² *Elementi di discussione del Convegno per un Nuovo Teatro*, cit., p. 141 (corsivo mio).

¹¹³ Cfr. Giuseppe Bartolucci, *La scrittura scenica*, Roma, Lerici Editore, 1968.

¹¹⁴ Lorenzo Mango, *L'invenzione del nuovo*, cit., p. 16. Sulla nozione di «scrittura scenica», si veda il fondamentale Id., *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003, in particolare pp. 13-73.

struttura organizzativa impegnata a produrre, a ospitare le novità offerte dal coevo teatro sperimentale italiano, nonché a confrontarsi con la «realtà sociale culturale politica». E, dunque, con le «richieste dello spettatore»¹¹⁵, che nell'impianto teorico del manifesto della compagnia diventava il centro nevralgico di quell'ambito rapporto dialettico fra la scena e la sala.

2.3. James Joyce di Mario Ricci

Durante il primo ciclo di spettacoli Teatro Nuovo, in relazione al fenomeno del teatro sperimentale, all'interno del palinsesto¹¹⁶ annunciato – composto, almeno per quanto riguarda la prima parte della stagione, da sette spettacoli più un *recital* fuori abbonamento – a spiccare, oltre al Gruppo Ouroboros,¹¹⁷ sono i nomi delle formazioni romane del Gruppo di Sperimentazione Teatrale Orsoline 15, costituito da Mario Ricci nel 1964,¹¹⁸ e della compagnia Il Gran Teatro, fondata da Carlo Cecchi nello stesso 1968.¹¹⁹

A inaugurare con successo la rassegna, che fin da subito si prospettava «valida e interessante»¹²⁰, era stato proprio il *James Joyce* di Ricci, il regista «più anziano» della «generazione di teatranti iconografi»¹²¹, colui che, «definito come “padre” della

¹¹⁵ *Domani al «Rondò di Bacco»*. Inizia il ciclo «Teatro Nuovo», cit.

¹¹⁶ *Ibidem*: «Giovedì prossimo 12 dicembre inizia al Teatro “Rondò di Bacco”, in Palazzo Pitti[,] il primo ciclo del “Teatro Nuovo” programmato dal gruppo “Ouroboros”. / Il ciclo si compone di 7 spettacoli in abbonamento che verranno presentati secondo il seguente programma / Dal 12 al 15 dicembre “Il grosso Ernestone” di Giovanni Guaita (Premio Vallecorsi 1967) Novità assoluta messa in scena dal Teatro Stabile di Torino per la regia di Massimo Scaglione / dal 21 al 23 dicembre “James Joyce” ideato e diretto da Mario Ricci messo in scena dal “Gruppo di sperimentazione teatrale orsoline 15” di Roma / dal 28 al 31 dicembre “Ricatto a Teatro” di Dacia Maraini Regia di Peter Ha[r]tman messo in scena dalla compagnia “Il gran Teatro” di Roma / dal 17 al 19 gennaio “Aspettando Godot” di Samuel Be[c]kett regia di Massimo Scaglione messo in scena dal “Teatro delle 10” di Torino / dal 25 al 27 gennaio a “Il generale sconosciuto” di René De Obaldia regia di Giuseppe Recchia messo in scena dai “5 del Teatro da Camera” di Milano / dall'1 al 5 febbraio “Sorveglianza speciale” di Jean Genet regia di Pierluigi Pieralli messo in scena dal gruppo “Ouroboros”. / Il settimo è un recital straordinario fuori programma di Alfredo Bianchini che sarà presentato dall'11 al 14 gennaio e la cui prima è compresa in abbonamento. / Fuori abbonamento dal 6 al 7 gennaio sarà presentato un recital di Herbert Pagani».

¹¹⁷ E tuttavia lo spettacolo dell'Ouroboros in cartellone, *Sorveglianza speciale*, andò in scena, con il titolo *Ludus per “Haute surveillance”*, solo il 12 maggio 1970 presso il Teatro di Palazzo Grassi, nel quadro delle attività organizzate dalla Biennale di Venezia; cfr. Salvatore Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, cit., p. 125.

¹¹⁸ Cfr. Daniela Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, cit., pp. 125 e sgg.

¹¹⁹ Cfr. Salvatore Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, cit., pp. 79 e sgg.

¹²⁰ *Successo di Joyce al Rondò*, in «l'Unità», 22 dicembre 1968.

¹²¹ Paolo Puppa, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 2000 (1. ed. 1990), p. 286.

sperimentazione nella capitale»¹²², «getta le basi, e già verifica, la dimensione poetica che verrà conosciuta di lì a poco come il teatro immagine»¹²³, divenendone «il più rigoroso cultore italiano»¹²⁴. Lo spettacolo, andato in scena al Rondò dal 21 al 23 dicembre, pur avendo convinto la stampa principalmente nella prima parte, era stato percepito «valido», «nonostante gli squilibri», e considerato al vertice dell'avanguardia teatrale italiana, segnatamente in virtù della sua portata polemica e «sconvolgente» nei confronti di «un modo comune di concepire la scena»¹²⁵. E ciò in accordo anche a quanto aveva sottolineato la critica in seguito alla prima dello spettacolo, allestito fra il novembre e il dicembre dello stesso anno a Torino presso l'Unione Culturale,¹²⁶ reputando il «raro rigore stilistico»¹²⁷ di Ricci come «la punta avanzata»¹²⁸ della sperimentazione teatrale italiana. Nello spettacolo, che nel giugno del 1969 aveva registrato consensi anche fuori dall'Italia¹²⁹ e che era stato ampiamente avvertito a quell'altezza cronologica come «il risultato più importante e completo»¹³⁰ conseguito dal regista romano,

James Joyce c'entra relativamente, anche se alla base dello spettacolo, che è una costruzione di pura fantasia, si ritrovano sensazioni ispirate dalla lettura dell'*Ulisse*; e

¹²² Dante Cappelletti, *La sperimentazione teatrale in Italia tra norma e devianza*, Torino, Rai Eri, 1981, p. 181.

¹²³ Achille Mango, *Teatro sperimentale e di avanguardia*, in *Teatro contemporaneo*, a cura di Mario Verdone, Roma, Lucarini, 1981, vol. I, p. 611.

¹²⁴ Cesare Molinari, *Teatro e antiteatro dal dopoguerra a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2007, p. 195.

¹²⁵ *Successo di Joyce al Rondò*, cit.: «Il teatro di avanguardia è tale perché si pone fortemente in polemica di fronte a un modo comune di concepire la scena e niente ci può essere di più polemico e sconvolgente dell'*Ulisse* di Joyce di cui Rossi [sic] ha portato in teatro più il senso che altro. / Il lavoro, ed è strano per questo genere di spettacolo, si è svolto in due tempi dei quali di gran lunga il migliore è il primo, ma nonostante gli squilibri tale lavoro resta valido».

¹²⁶ Sullo spettacolo, cfr. Salvatore Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, cit., pp. 127-129.

¹²⁷ Edoardo Fadini, «James Joyce» di Mario Ricci in scena all'Unione Culturale, in «l'Unità», 1° dicembre 1968.

¹²⁸ a. bl. [Alberto Blandi], «James Joyce» (ma solo il nome) per uno spettacolo d'avanguardia, in «La Stampa», 30 novembre 1968.

¹²⁹ Cfr. Cristina Grazioli, *Animare la scena: figure, luce, materia nel teatro di Mario Ricci. Dagli anni di apprendistato al riconoscimento sulla scena europea (1962-1970)*, in *Teatro, arte, azione in Italia 1959-1969*, a cura di Donatella Orecchia e Carlotta Sylos Calò, numero monografico di «Arabeschi», n. 19, gennaio-giugno 2022, p. 166. La stampa tedesca, dopo aver assistito allo spettacolo nell'ambito del Festival Experimenta 3 a Francoforte, «parla di "dimensione nuova per il teatro di un gioco per bambini ma con tutti gli ingredienti più significativi dell'arte moderna: espressionistica, pop, surreale". La Frankfurter Allgemeine Zeitung lo reputa lo spettacolo più interessante della stagione» (*Ibidem*). In proposito, cfr. anche Salvatore Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, cit., p. 129.

¹³⁰ Franco Quadri, *James Joyce*, in «Panorama», aprile 1969, ora in Id., *La politica del regista...*, cit., vol. II (N-Z), p. 441. Quadri aveva visto lo spettacolo presso il Teatro Abaco di Roma nell'aprile del 1969.

tipicamente joyciana è la struttura, che si regge su una serie di giochi legati al filo di un semplice associazionismo meccanico con una levità d'invenzione felicissima.¹³¹

Si trattava certamente di uno spettacolo ispirato «dalla lettura dell'*Ulisse*», in rapporto al quale, tuttavia, essendo stato «programmaticamente escluso ogni contenuto narrativo, il nome dello scrittore irlandese» andava interpretato «più che altro come richiamo al ritmo di una prosa in cui un linguaggio viene spesso mescolato ad altri, scomposto, frantumato»¹³². Si potrebbe parlare di una libera ricaduta scenica dello *stream of consciousness* joyciano, che, tradotto mediante una teatralità depurata «al massimo sul piano della comunicazione verbale»¹³³, sul palcoscenico prendeva visivamente corpo in un libero schieramento paratattico di materici *tableaux vivants* imperniati sul tema del gioco (il gioco della campana, del salto con la corda, della boxe, quello condotto con un gigantesco mazzo di tarocchi, quello dei dadi etc.)¹³⁴ e retti, nel primo atto, dal filo conduttore della «famosa passeggiata dublinese di Bloom»¹³⁵. Sulla scena, acusticamente abitata da un martellante tappeto sonoro¹³⁶ costituito da «casuali monologhi registrati», da «musiche discordanti e provocatorie»¹³⁷, nonché dalla voce degli attori «concepita», però, «come pura fonte sonora»¹³⁸, sei *performer*, agendo con un ritmo per lo più «rallentato o accelerato, quasi mai normale», conducevano calibratissime azioni e, appunto, giochi «“usando” vistosi oggetti»¹³⁹. Un *timing* incentrato sulle polarità della lentezza e della dinamicità che, fruito nella sua simultaneità, a detta della critica aveva dato formalmente corpo a una sorta di «balletto-pantomima-suono-clownerie» che rifiutava «abbastanza tenacemente di farsi chiudere in una cronaca»¹⁴⁰.

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² a. bl. [Alberto Blandi], «*James Joyce*» (*ma solo il nome*) per uno spettacolo d'avanguardia, cit.

¹³³ Edoardo Fadini, «*James Joyce*» di Mario Ricci in scena all'Unione Culturale, cit.

¹³⁴ *Ibidem*: «Si potrebbe parlare di un teatro “materico” [...]. In una serie di quadri, intimamente connessi tra loro, le varie forme del gioco, nei suoi modi più elementari, sono presentate più che come commento, come interazione ai richiami puramente verbali di alcuni passaggi delle opere joyciane: dal gioco del “mondo” a quello delle carte, dal salto della corda alla boxe, dal gioco erotico (in una bellissima sequenza interamente dedicata all’“inseguimento” del maschio e a un delicatissimo adescamento della femmina) a quello dei dadi».

¹³⁵ Guido Boursier, *Il linguaggio degli oggetti. “James Joyce” di Mario Ricci*, in «Sipario», n. 273, gennaio 1969, p. 28.

¹³⁶ Vera e propria cifra stilistica di Mario Ricci, cfr. Paolo Puppa, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, cit., p. 286 e nota 57.

¹³⁷ a. bl. [Alberto Blandi], «*James Joyce*» (*ma solo il nome*) per uno spettacolo d'avanguardia, cit.

¹³⁸ Edoardo Fadini, «*James Joyce*» di Mario Ricci in scena all'Unione Culturale, cit.

¹³⁹ a. bl. [Alberto Blandi], «*James Joyce*» (*ma solo il nome*) per uno spettacolo d'avanguardia, cit.

¹⁴⁰ Guido Boursier, *Il linguaggio degli oggetti. “James Joyce” di Mario Ricci*, cit., p. 28.

Durante la seconda parte, che nella replica al Rondò sarebbe stata meno apprezzata, questa «estenuazione dei ritmi», «motivo unitario dello spettacolo», sembrava «arrivare veramente nella scena della boxe a superare il concetto di tempo»¹⁴¹:

segno dell'impotenza, della limitazione dell'uomo: in quell'immobile "pugilato" d'apertura, nell'altra più chiara immagine dell'uomo – Bloom – che raccatta carte da tarocchi con enormi guantoni che lo privano delle dita e fanno, dunque, d'un gesto banalissimo la fatica folle di un monco.¹⁴²

Di fronte a questi «divertissement», esibiti sempre «nell'ambito di una rigida geometria»¹⁴³, la critica aveva appuntato il suo interesse altresì sulle felici soluzioni inventive che avevano caratterizzato il registro eminentemente visivo dello spettacolo, realizzato, come puntualizza il critico Guido Boursier,

cercando col minimo di mezzi il massimo d'effetto: si pensi a quella macchina luminosa con lampadine e ruote di bicicletta, al totem con gli attributi più evidenti, ricercati e usurati della sessualità, a quella proiezione su strisce di plastica che deformano, decompongono e sfraccellano il film.¹⁴⁴

In particolare, «lo splendido film di rarefatte ombre luminose proiettato su uno schermo di frange di plastica»¹⁴⁵ – *screen* presente anche in pacifica «funzione plastico-scenografica»¹⁴⁶ – serve a Ricci «come supporto drammaturgico e congegno scenico che consente di realizzare con effetti a sorpresa una compresenza di tempi e spazi diversi», nonché di ridurre «l'espedito della frammentazione per fornire immagini di più chiara lettura»¹⁴⁷.

Il «gioco incantatorio»¹⁴⁸ dello scenico *stream of consciousness* ricciano terminava – come riferirono i critici – con «un eccellente effetto» conclusivo: «gli interpreti incartano gli oggetti che hanno usato e insieme ad essi si sommergono in una

¹⁴¹ Franco Quadri, *James Joyce*, in «Panorama», cit.

¹⁴² Guido Boursier, *Il linguaggio degli oggetti. "James Joyce" di Mario Ricci*, cit., p. 28.

¹⁴³ Franco Quadri, *James Joyce*, in «Panorama», cit.

¹⁴⁴ Guido Boursier, *Il linguaggio degli oggetti. "James Joyce" di Mario Ricci*, cit., p. 28.

¹⁴⁵ Franco Quadri, *James Joyce*, in «Panorama», cit.

¹⁴⁶ Salvatore Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, cit., p. 128.

¹⁴⁷ Silvana Sinisi, *Dalla parte dell'occhio. Esperienze teatrali in Italia 1972-1982*, Roma, Edizioni Kappa, 1983, p. 85. Sull'uso delle proiezioni da parte di Ricci, si veda anche Cristina Grazioli, *Proiezione, spazio, materia: comporre e scomporre con la luce*, in Valentina Valentini, *Nuovo Teatro Made in Italy 1963-2013*, cit., pp. 328-331; e, più in generale, sulla drammaturgia della luce nel Nuovo Teatro italiano si veda Ivi, pp. 325-357.

¹⁴⁸ Paolo Puppa, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, cit., p. 286, nota 57.

montagna di carta»¹⁴⁹, rimanendo «bloccati in un muro [...] che a poco a poco li avvolge e ce li consegna al riaccendersi delle luci definitivamente rinchiusi nella materia»¹⁵⁰. Ma sono le parole usate da Edoardo Fadini, nella chiusa della sua recensione alla prima assoluta dello spettacolo, che ci permettono di mettere puntualmente a fuoco il senso di quella operazione:

il finale di *Joyce* è tutto un rivoltolamento della carta, tutto scompare in una specie di magma che [si] gonfia sulla scena fino ad invaderla totalmente, *annullando in maniera definitiva la presenza degli attori e degli oggetti* allo sguardo del pubblico.¹⁵¹

Una massa di carta avvolge gli attori, ne attenua gradualmente la presenza e, infine, incorporandoli agli accessori e agli elementi dello spazio scenico,¹⁵² la annulla, sancendo in modo definitivo il prevalere e l'autonomia della dimensione spaziale, oggettuale e visiva. Un finale, dunque, paradigmatico dell'estetica della visione di Mario Ricci, che, nato «pittore e scultore»¹⁵³, dopo essersi formato, fra il 1960 e il 1962, presso la Marionetteatern di Stoccolma sotto la guida del marionettista tedesco, naturalizzato svedese, Michael Meschke,¹⁵⁴ aveva sviluppato la sua idea di teatro in termini teorici a partire soprattutto dalle posizioni riformatrici di Edward Gordon Craig.¹⁵⁵ In particolare, Ricci, che era venuto in contatto con l'edizione francese degli scritti di Craig, «durante il suo soggiorno a Parigi, dove si era recato alla fine degli anni Cinquanta per approfondire le sue conoscenze nell'ambito dell'arte figurativa»¹⁵⁶, era rimasto evidentemente affascinato dal suo saggio più famoso, *L'Attore e la Supermarionetta* (1907). Testo in cui – come è noto – il regista inglese, dopo aver sostenuto che, essendo «in balia dei venti delle sue emozioni», «il corpo umano [...] è *per sua natura* assolutamente inutilizzabile come materiale artistico»,

¹⁴⁹ a. bl. [Alberto Blandi], «*James Joyce*» (ma solo il nome) per uno spettacolo d'avanguardia, cit.

¹⁵⁰ Franco Quadri, *James Joyce*, in «Panorama», cit.

¹⁵¹ Edoardo Fadini, «*James Joyce*» di Mario Ricci in scena all'Unione Culturale, cit. (corsivo mio).

¹⁵² In proposito, specifica Guido Boursier, *Il linguaggio degli oggetti. "James Joyce" di Mario Ricci*, cit., p. 28: «un mucchio di carta informe, scene, oggetti, attori».

¹⁵³ Marco De Marinis, *Il Nuovo Teatro 1947-1970*, cit., p. 158.

¹⁵⁴ Al riguardo, cfr. Mario Ricci, *Teatro-rito e teatro-gioco*, in Giuseppe Bartolucci, *La scrittura scenica*, cit., p. 219; *A partire da zero*, autobiografia di Mario Ricci, a cura di Germano Celant, in «Sipario», n. 296, dicembre 1970, p. 50, successivamente ripubblicato con il titolo di *Collage per una automitobiografia*, a cura di Germano Celant, in Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, cit., vol. I, pp. 212-221; Cristina Grazioli, *Animare la scena: figure, luce, materia nel teatro di Mario Ricci...*, cit., pp. 151-155.

¹⁵⁵ In proposito, cfr. Mario Ricci, *Teatro-rito e teatro-gioco*, cit., p. 222.

¹⁵⁶ Daniela Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, cit., p. 35.

aveva evocato in sostituzione dell'attore l'intervento di una «figura inanimata», che aveva battezzato «la Supermarionetta, in attesa di un termine adeguato». Una sorta di entità astratta, una paladina incorporea al centro delle sue assidue preghiere «per il ritorno dell'immagine – la Supermarionetta – nel teatro»¹⁵⁷, nonché figura di quel desiderato «teatro dell'avvenire» che

non è detto che [...] dovrà basarsi sempre su di un testo da mettere in scena; un giorno, vi ho detto, creerà i prodotti autonomi della sua arte. [...] vi dirò con quali materiali un artista del teatro dell'avvenire creerà i suoi capolavori. Con l'AZIONE, la SCENA, la VOCE. Non è molto semplice? E quando dico *azione*, intendo gesto e danza, prosa e poesia del movimento.¹⁵⁸

E ancora Craig:

Poiché l'attore e la scena sono una cosa sola, di fronte a noi *debbono apparire come una sola cosa*, altrimenti vedendo due cose che si sovrappongono non apprezzeremmo più né l'una né l'altra. Il loro valore consiste nell'essere *un tutto unico*.¹⁵⁹

Parole, soprattutto queste ultime, sorprendentemente calzanti se pensate e messe in relazione al finale di *James Joyce*. Parole che, oltre ad aver animato la materiale pratica scenica del teatro di Ricci, risuonano in modo manifesto fra i debiti dichiarati che accompagnano le sue affermazioni teoriche.¹⁶⁰ Dopo iniziali spettacoli sostanzialmente astratti – «caratterizzati da una componente ottico-cinetica»¹⁶¹, condotti senza attori in carne e ossa e, conseguentemente, imperniati sulla preminenza delle marionette e degli oggetti –¹⁶², il regista romano «allenta il suo

¹⁵⁷ Edward Gordon Craig, *L'Attore e la Supermarionetta* (Firenze, marzo 1907), in Id., *Il mio teatro. L'Arte del Teatro. Per un nuovo teatro - Scena*, Introduzione, traduzione e cura di Ferruccio Marotti, Milano, Feltrinelli, 1971, pp. 34, 37, 49, 57.

¹⁵⁸ Id., *L'Arte del Teatro* (Berlino, 1905), in Id., *Il mio teatro...*, cit., pp. 86, 103.

¹⁵⁹ Id., *Scena* (1922), in Id., *Il mio teatro...*, cit., p. 226, nota 17 (corsivo mio).

¹⁶⁰ Al riguardo, si legga quanto affermava lo stesso Mario Ricci: «Non aveva forse detto Gordon Craig che “il teatro del futuro sarà teatro di visione, arte che sorge dal movimento”? Aggiungendo che “il teatro è prima di tutto ‘movimento’”. [...] Craig aveva anche aggiunto che in quel teatro “non ci sarà più la figura vivente ad oscurare i nessi fra la realtà e l'arte...”» (Mario Ricci, *Teatro-rito e teatro-gioco*, cit., p. 222)

¹⁶¹ Silvana Sinisi, *Cambi di scena. Teatro e arti visive nelle poetiche del Novecento*, Roma, Bulzoni, 1995, p. 25.

¹⁶² Si tratta di spettacoli quali *Movimento numero uno per marionetta sola* (1962), *Spettacolo di tre pezzi* (1964), *Movimento per marionetta sola numero due* (1964), *Movimento uno e due* (1965), dove «alcuni “oggetti” di forme elementari e geometriche, e di tipo non soltanto marionettistico, vengono “animati” e posti in relazione con lo spazio scenico, le luci, e così via» (Marco De Marinis, *Il Nuovo Teatro 1947-1970*, cit., p. 159). Riguardo ai primissimi spettacoli di Ricci, influenzato altresì dalle teorie teatrali di Oskar Schlemmer, si vedano: *A partire da zero*, autobiografia di Mario Ricci, cit., pp. 50-52; Franco Mancini, *L'illusione alternativa. Lo spazio scenico dal dopoguerra ad oggi*, Torino, Einaudi, 1980, p. 202;

rigore iconoclasta»¹⁶³ e mitiga la radicalità dei postulati craighiani, non ponendosi più «il problema» di escludere l'attore piuttosto quello «di inserirlo in un contesto capace di dimensionarlo», ossia in grado di dargli «nella struttura portante dello spettacolo [...] un valore pari a quello degli altri oggetti (materiali scenici), a quello degli elementi suono-luce-colore»¹⁶⁴. Ricci, fermo sostenitore dell'idea dell'«attore-oggetto»¹⁶⁵, «non rinnega [...] il suo tributo nei confronti di Craig», bensì «tende [...] ad impiegare l'attore sulla scena alla stregua di un oggetto, negandogli lo statuto di interprete»¹⁶⁶. Una linea registica che, come abbiamo visto, si riscontra chiaramente nello spettacolo *James Joyce*, in particolare nella scena finale, dove Ricci, “soffocando” i corpi dei suoi personaggi – beninteso, peraltro già ridotti ai minimi termini – e smaterializzandone la presenza scenica in un tutto che doveva essere più della somma delle sue componenti sceniche, dichiarava visivamente le tensioni dialettiche presenti negli assunti teorici alla base della sua poetica. Flettendo il mistico *monstrum* craighiano esibiva così la

bellissima [...] finale costruzione del monumento di carta: dico monumento, ma forse dovrei dire emblematico segno di una *mostruosa inesorabile soffocazione del personaggio*.¹⁶⁷

Così il critico Paolo Emilio Poesio, recensendo con apprezzamento il ritorno a Firenze dello spettacolo, andato in scena con «successo [...] caldissimo»¹⁶⁸ al Teatro della Pergola nell'aprile del 1975.

2.4. Il ricatto a teatro di Dacia Maraini con la regia di Peter Hartman

Nell'ambito del Primo ciclo del Teatro Nuovo programmato dal gruppo Ouroboros, se in *James Joyce* a polarizzare l'attenzione del pubblico era stato lo scenico flusso

Daniela Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, cit., pp. 35-36, 48-49; Cristina Grazioli, *Animare la scena: figure, luce, materia nel teatro di Mario Ricci...*, cit., pp. 157-158.

¹⁶³ Silvana Sinisi, *Neoavanguardia e postavanguardia in Italia*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo. III. Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, a cura di Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi, 2001, p. 709.

¹⁶⁴ Mario Ricci, *Teatro-rito e teatro-gioco*, cit., p. 222.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶ Silvana Sinisi, *Neoavanguardia e postavanguardia in Italia*, cit., p. 709. E, sempre in proposito, nota opportunamente Paolo Puppa, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, cit., p. 286: «gli attori sono più radicalmente estromessi da funzioni attive, ridotti a schermo su cui rimbalzano zigzaganti *flashes* con spezzoni filmici, quasi *screens* scesi dall'aura di Craig alla prosa dei mass media».

¹⁶⁷ Paolo Emilio Poesio, *Ancora giovane il «Joyce»*, in «La Nazione», 23 aprile 1975 (corsivo mio).

¹⁶⁸ *Ibidem*.

figurale del «teatro “materico”»¹⁶⁹ messo a punto da Ricci, recepito «fortemente in polemica di fronte a un modo comune di concepire la scena»¹⁷⁰, per converso, *Il ricatto a teatro* di Dacia Maraini – «presentato con successo»¹⁷¹ al Rondò dalla compagnia Il Granteatro, dal 28 al 31 dicembre 1968, con la regia di Peter Hartman – ci presenta l'altra faccia del teatro di ricerca.¹⁷² Infatti, pur non rinunciando alla sperimentazione di nuovi linguaggi scenici, non ricusa *tout court* la “tradizionale” rappresentazione di un testo drammatico – e, quindi, intendendo la parola non solo in quanto suono e rumore ma anche come portatrice di contenuto – al fine di affrontare in scena una riflessione sulle più cogenti tematiche teatrali, nonché sociali e culturali, connesse all'allora contemporaneità, in particolare al Sessantotto.

Un breve articolo de «l'Unità» ci informa riguardo allo spettacolo andato in scena al Rondò:

due tempi di impianto pirandelliano, che sono un pretesto per una demistificazione che coinvolge tutta l'esperienza teatrale fino alla più avanzata come testimonia la parodia del «Living Theatre» che conclude il primo tempo. Un canovaccio che l'affiatato gruppo de «Il Granteatro» riempie di invenzioni intelligenti, provocatorie e sempre stimolanti. Il testo ci presenta una coppia di attrici, una coppia di attori ed un attore regista su un palcoscenico nudo alle prese con un dramma la cui storia ci viene presentata attraverso alcuni brani fino alla conclusione. Si tratta di un industriale, un uomo forte in pubblico, dinamico fautore di metodi neocapitalistici e privatamente afflitto da complessi e deviazioni sessuali.

¹⁶⁹ Edoardo Fadini, «James Joyce» di Mario Ricci in scena all'Unione Culturale, cit.

¹⁷⁰ *Successo di Joyce al Rondò*, cit.

¹⁷¹ «Ricatto a teatro» al Rondò di Bacco, in «l'Unità», 31 dicembre 1968.

¹⁷² Riguardo alle diverse anime del teatro di ricerca, Giorgio Pullini scriveva in presa diretta: «Distingueremmo almeno due tendenze predominanti fra le molte del decennio. Una prevalentemente plastico-visiva e in termini di creazione fantastica, non sdegnosa di richiami all'esperienza futurista, a quella dadaista e al surrealismo. L'altra, invece, prevalentemente politicizzata e in termini di contestazione ideologica, disposta a rinunciare alla bellezza dello spettacolo per l'affermazione, magari provocatoria, di una tesi polemica» (Giorgio Pullini, *Teatro italiano del Novecento*, cit., pp. 207-208). Come ha fatto notare Gerardo Guccini, per gli organizzatori del convegno d'Ivrea, «la nozione di Nuovo Teatro si prestava a indicare la ricerca del nuovo e la polemica contro istituzioni politiche e teatri ufficiali. Non si trattava di valorizzare una pratica in particolare e nemmeno un fascio di pratiche, ma una tensione al cambiamento che percorreva il mondo sociale [...]». In altri termini, «si intendeva dare una rappresentatività artistica plurale – e cioè comprensiva del “teatro d'avanguardia” e del “teatro politico” – alla diffusa insofferenza delle culture antagoniste nei riguardi della cultura ufficiale». È Franco Quadri che, mediante i suoi celebri volumi su *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)* del 1977, optando ideologicamente per l'etichetta “avanguardia”, «ridimensiona la componente politica del fenomeno» riscrivendo «le scansioni storiche dell'innovazione italiana» (Gerardo Guccini, *Usi strategici delle espressioni Nuovo Teatro e avanguardia quali concetti guida delle leve emergenti negli anni Sessanta, Settanta e Ottanta*, in «Biblioteca teatrale», n.s., n. 129-130, 2019, pp. 166-167, 171). Per un'acuta riflessione riguardo agli impieghi delle espressioni “Nuovo Teatro” e “avanguardia” fra gli anni Sessanta e Ottanta e, conseguentemente, al peso storico che tali nozioni hanno avuto – e hanno – nella definizione del fenomeno italiano, si rimanda all'intero saggio di Guccini (*Ivi*, pp. 163-176) e a Id., *Ivrea '67. Oltre l'enigma*, Quadri, in *Ivrea Cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia 1967-2017*, cit., pp. 65-78.

Dei ragazzi poveri e senza scrupoli, legati da una ambigua amicizia, scoprono la sua doppia vita e lo ricattano. Al ricatto segue la crisi dell'industriale stretto da uno sciopero (che mette in dubbio la efficacia della pratica neocapitalista) e [da]lla fuga della moglie, che finisce però col tornare ed accettare una riconciliazione borghese, prezzo della quale sarà una grossa collana di smeraldi ed un figlio che dovrà continuare l'attività paterna. Il dramma si conclude con il suicidio (o l'omicidio nella persona dell'industriale) di uno dei ricattatori.

Bravissimi gli interpreti Paolo Graziosi (Vero, l'industriale), Angelica Ippolito (Giulia, la moglie), Carlo Cecchi ed Ido [sic]¹⁷³ Puglisi (i due ricattatori [, rispettivamente Gim e Carmelo]), Katidja [sic]¹⁷⁴ ([Lin,] l'amica della moglie).¹⁷⁵

Illustrando la struttura di ascendenza pirandelliana, i contenuti e la trama della *pièce*, l'anonimo recensore, oltre a opportuni – come vedremo – rapidi riferimenti alla *provocatoria* bravura dell'*ensemble*, faceva puntualmente emergere, sia pur solo per sommi capi, alcune delle questioni teatrali e sociali al centro dello spettacolo. Brevissimi cenni che, per essere meglio compresi, necessitano di essere contestualizzati e messi a fuoco sulla scorta dell'incrocio con altre fonti. Ma andiamo con ordine.

Il primo allestimento dello spettacolo, andato in scena a Roma presso il Teatro di via Belsania nel febbraio del 1968, era nato nell'alveo della Compagnia de Il Porcospino¹⁷⁶ – dove, dal 1967, insieme, tra gli altri letterati, a Enzo Siciliano e Alberto Moravia operava anche Dacia Maraini – costituitasi con lo «scopo di mettere in scena testi di autori italiani su argomenti di attualità»¹⁷⁷. Nella stagione 1967-1968, la formazione de Il Porcospino, dopo aver «rotto con gli interpreti che» avevano «recitato» fino ad allora con loro, aveva scritturato «un nuovo gruppo»¹⁷⁸ di attori, costituito da Carlo Cecchi, Laura Betti, Paolo Graziosi e Claudio Camaso, per recitare nel primo degli allestimenti di *Il ricatto a teatro*, sotto la direzione di «un giovane regista americano, Peter Hartman, che per sei anni» aveva «fatto parte del Living»¹⁷⁹ Theatre, in funzione

¹⁷³ Aldo Puglisi.

¹⁷⁴ Kadijja Bove.

¹⁷⁵ «*Ricatto a teatro*» al *Rondò di Bacco*, in «l'Unità», 31 dicembre 1968.

¹⁷⁶ Cfr. Salvatore Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, cit., p. 79, nota 53. E, in particolare, sulla formazione e gli intenti della Compagnia de Il Porcospino, si veda Daniela Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, cit., pp. 153-156.

¹⁷⁷ Dacia Maraini, *Fare teatro. Materiali, testi, interviste*, Milano, Bompiani, 1974, p. 11.

¹⁷⁸ Così Dacia Maraini, citata in Liliana Madeo, *La Maraini scopre il «teatro nel teatro»*, in «Stampa Sera», 20-21 gennaio 1968.

¹⁷⁹ *Ibidem*. Diversamente Renzo Tian, recensendo la prima dello spettacolo, afferma che Hartman proviene da «nove anni di lavoro col “Living Theatre”» (Renzo Tian, *Il ricatto a teatro*, in «Il Messaggero», 19 febbraio 1968, citato in *Teatro italiano '68. Annuario dell'Istituto del Dramma Italiano e repertorio degli autori italiani contemporanei*, Roma, Bulzoni, 1969, p. 137).

di «compositore musicale e aiuto regista»¹⁸⁰. È necessario specificare che si trattava della prima delle messe in scena, dal momento che l'opera nel giro di poco più di un anno, precisamente fra il febbraio del 1968 e il maggio del 1969, aveva conosciuto una vivace *fortuna* scenica: tre versioni,¹⁸¹ sempre per la regia di Hartman, girarono una dopo l'altra l'Italia, andando incontro a lusinghieri consensi di pubblico,¹⁸² e una realizzazione francese, *Chantage au Théâtre*, diretta dal regista André Techiné e curata dalla stessa Maraini in qualità di *dramaturg*, fu allestita presso il Théâtre des Mathurins di Parigi nel febbraio 1969.¹⁸³

Prima di esaminare la ricezione della seconda edizione, ovvero quella andata in scena al Rondò di Bacco, è opportuno soffermarsi brevemente sulla prima assoluta dello spettacolo, allestita, come abbiamo già visto, presso il Teatro di via Belsania, tappa indispensabile per mettere a fuoco i processi creativi e produttivi che caratterizzarono

¹⁸⁰ Liliana Madeo, *Fosca vicenda nella commedia di Dacia Maraini. La scrittrice ha esordito per la scena con «Ricatto a teatro» - Un intreccio di personaggi degeneri in rivolta contro la società*, in «Stampa Sera», 19-20 febbraio 1968. E, sulla costituzione del *cast* e sullo spettacolo, cfr. anche Chiara Schepis, *Carlo Cecchi: funambolo della scena italiana. L'apprendistato e il magistero*, Firenze, Firenze University Press, 2017, pp. 57-58.

¹⁸¹ La prima di *Il ricatto a teatro*, con la regia di Peter Hartman, andata in scena a Roma presso il Teatro di via Belsania nel febbraio del 1968, ebbe il seguente organico: Laura Betti (Giulia); Claudio Camaso (Vero); Isabel Ruth (Lin); Carlo Cecchi (Carmelo); Paolo Graziosi (Gim). La seconda versione, ancora per la regia di Hartman, ovvero quella allestita anche al Rondò di Bacco, vide in scena i seguenti attori: Angelica Ippolito (Giulia); Paolo Graziosi (Vero); Kadijia Bove (Lin); Aldo Puglisi (Carmelo); Carlo Cecchi (Gim). La terza versione, sempre con la regia di Hartman, ebbe il seguente organico: Angelica Ippolito (Giulia); Paolo Graziosi (Vero); Eugenia Besenval (Lin); Antonio Bertorelli (Carmelo); Carlo Cecchi (Gim). Sulla prima versione dello spettacolo, si vedano: Liliana Madeo, *Fosca vicenda nella commedia di Dacia Maraini...*, cit.; Franco Quadri, *Il ricatto a teatro*, in «Panorama», 22 febbraio 1968, ora in Id., *La politica del regista. Il teatro 1967-1979*, cit., vol. I (A-M), p. 265; Rodolfo Wilcock, *La nascita di una compagnia-clan*, in «Sipario», n. 263, marzo 1968, p. 31. Sulla seconda versione, si vedano: «*Ricatto a teatro*» al Rondò di Bacco, cit.; Giuseppe Bartolucci, *Banalità e frantumazione come «ricatto» scenico*, in Id., *La politica del nuovo*, Roma, Ellegi Edizioni, 1973, pp. 97-101; a. bl. [Alberto Blandi], *Il «Ricatto» della Maraini*, in «La Stampa», 13 febbraio 1969. Riguardo alla terza versione, che, in seguito all'allestimento presso Montepulciano, fu oggetto di una spiacevole controversia giudiziaria della quale parleremo, cfr. l. mad. [Liliana Madeo], *A Montepulciano, in una commedia di Dacia Maraini. La figlia di Ippolito e Paolo Graziosi arrestati in teatro per linguaggio osceno*, in «La Stampa», 6 maggio 1969. Per la ricostruzione dell'organico di ciascuna versione, oltre alla rassegna stampa citata, cfr. Dacia Maraini, *Il ricatto a teatro*, in «Sipario», n. 263, marzo 1968, p. 52; Id., *Il ricatto a teatro e altre commedie*, Torino, Einaudi, 1970, p. 36. Riguardo al *cast* delle tre versioni, cfr. anche Chiara Schepis, *Carlo Cecchi: funambolo della scena italiana...*, cit., p. 57 (nota 98) e p. 60, la quale, tuttavia, erroneamente attribuisce all'attore Aldo Puglisi il ruolo di Vero, nella seconda edizione, e afferma che, nella terza versione, Bertorelli avrebbe sostituito Camaso, invece sostituì Aldo Puglisi.

¹⁸² Cfr. Chiara Schepis, *Carlo Cecchi: funambolo della scena italiana...*, cit., p. 60.

¹⁸³ Cfr. Ugo Ronfani, *L'«Engrenage» di Sartre e l'esordio parigino di Dacia Maraini*, in «Il Dramma», a. XLV, n. 7, aprile 1969, p. 20, che si sofferma sull'accoglienza da parte della critica francese. È possibile desumere il mese esatto in cui avvenne l'allestimento parigino, ossia febbraio 1969, ad esempio da «*Chantage au théâtre*» de Dacia Maraini, in «Le Monde», 21 febbraio 1969.

tutte le versioni «di questo singolare esperimento scenico»¹⁸⁴ diretto dal regista americano.

Sappiamo, in proposito, che Hartman aveva concepito la sua regia sotto lo sguardo attento della stessa Maraini, che, durante le fasi di produzione, sembra non aver mai perso «di vista gli attori che» stavano «provando in palcoscenico»¹⁸⁵. Circostanza che non ha impedito al regista americano di mettere a punto una *mise en scène* fondata, primariamente, su un adattamento del testo, non stravolto o manomesso ma «rimaneggiato vantaggiosamente» e «in modo da rendere la sua rappresentazione un fatto teatrale quasi continuamente convincente»¹⁸⁶. In questi termini si era espresso Rodolfo Wilcock nella sua recensione, che, peraltro, accompagnava la pubblicazione del testo della Maraini sulle pagine del medesimo numero di «Sipario»¹⁸⁷. Una realizzazione scenica sicuramente per buona parte in sintonia con le idee e gli intenti contenutistico-testuali della scrittrice, che, cionondimeno, Hartman aveva diretto sulla scorta della sua precipua formazione teatrale. Cioè a dire aveva saputo trarre fecondi «spunti dal Living Theatre, lavarli dal bitume della tetraggine pretenziosa, e renderli, da inerti, attivi»¹⁸⁸; ciò sempre stando a Wilcock, il quale, esprimendosi con palese piglio polemico nei confronti della compagnia di Judith Malina e Julian Beck, riusciva evidentemente ad apprezzare quelle sperimentazioni gestuali e sonore solo perché Hartman – per il critico «il regista quasi perfetto»¹⁸⁹ – le aveva collocate nel quadro di un non di meno ben riconoscibile intervento del codice letterario all'interno del linguaggio scenico impiegato. Ma non furono tutti della stessa opinione.

Anzitutto, in virtù di questa singolare compresenza nello stesso evento di un teatro di parola insieme a un teatro dell'improvvisazione, del rumore, del suono e del gesto, la ricezione della prima da parte della critica non fu unanime, ma assunse differenti

¹⁸⁴ a. bl. [Alberto Blandi], *Il «Ricatto» della Maraini*, cit.

¹⁸⁵ Liliana Madeo, *La Maraini scopre il «teatro nel teatro»*, cit.

¹⁸⁶ Rodolfo Wilcock, *La nascita di una compagnia-clan*, cit., p. 31. Circostanza favorevole che il critico definisce «miracolosa», dal momento che «ormai quasi tutti i testi vengono manomessi»; e, ancora, occasione «di carattere quasi favoloso: di solito i registi tagliano i brani più importanti e più riusciti del copione» (*Ibidem*).

¹⁸⁷ Dacia Maraini, *Il ricatto a teatro*, cit., pp. 38-52. Successivamente, il testo fu pubblicato in Id., *Il ricatto a teatro e altre commedie*, cit., pp. 35-111.

¹⁸⁸ Rodolfo Wilcock, *La nascita di una compagnia-clan*, cit., p. 31.

¹⁸⁹ *Ibidem*.

sfumature di giudizio in relazione e alla regia di Hartman e al testo della Maraini. Ad accogliere positivamente lo spettacolo, oltre agli anzidetti entusiasmi di «Sipario», fu, ad esempio, Franco Quadri;¹⁹⁰ toni medi, invece, caratterizzano la recensione di Liliana Madeo, la cui penna, tra l'altro, ci ha regalato un prezioso – ancorché carico di giudizi di valore – affresco del pubblico presente all'esordio registico di Hartman, in cui a spiccare è il contrasto fra la sobrietà di alcuni intellettuali della capitale e il vitalismo dei *compagni* del Living:

Austeri intellettuali romani, frivoli giovanotti con scialli colorati e allegre ragazze fiorite (attori del «Living Theatre» attualmente a Roma) hanno assistito ieri sera nel Teatrino di via Belsiana alla «prima» di *Ricatto a teatro*.¹⁹¹

Nell'insieme Madeo lo aveva descritto come «uno spettacolo ricco di squilibri quanto di ambizioni, di vivaci soluzioni sceniche quanto di un vero formalismo antiaccademico», riscontrando «numerose amplessi in scena fra omosessuali e no, gesti alla Living» e «giochi fonetici alla Carmelo Bene»¹⁹².

In accordo a quel «formalismo antiaccademico», ma con accenti decisamente meno lusinghieri, Renzo Tian, pur apprezzando le indiscusse abilità di scrittura dell'autrice, aveva definito lo spettacolo come «una commedia nel vento dell'avanguardia trasformata in istituzione»¹⁹³. Ciò anche in virtù dell'impostazione registica di Hartman avvertita dal critico come «un saggio di esperienza di “Living” all'italiana», dal momento che

la recitazione è volutamente dimessa, lascia il maggior spazio possibile all'improvvisazione non però rigorosamente controllata, com'è quella del «Living», bensì un'improvvisazione casuale, che scivola volentieri verso il libero imprevisto dello «happening».¹⁹⁴

¹⁹⁰ Franco Quadri, *Il ricatto a teatro*, cit. Su alcuni passi della recensione ci soffermeremo successivamente.

¹⁹¹ Liliana Madeo, *Fosca vicenda nella commedia di Dacia Maraini...*, cit.

¹⁹² *Ibidem*.

¹⁹³ Renzo Tian, *Il ricatto a teatro*, cit.: «La commedia della Maraini, che segna al suo attivo la semplicità e funzionalità del linguaggio insieme ad un uso assai accorto degli stacchi tra il piano della realtà e quello della finzione, ha semmai il difetto dei suoi pregi: è una commedia con le carte troppo in regola, che vanta patrocini troppo inattaccabili e collaudati. In altre parole, è una commedia nel vento dell'avanguardia trasformata in istituzione, filtrata nel modo di vivere quotidiano. Su questa impressione influisce, probabilmente, anche il modo in cui la commedia è stata realizzata dal giovane regista americano Peter Hartman».

¹⁹⁴ *Ibidem*.

Per converso, Vincenzo Talarico – giornalista e critico, nonché celebre attore cinematografico – aveva ritenuto di maggiore interesse proprio i frangenti dal «tono pochadistico»: imprevisi, licenziosi, leggeri e brillanti che avevano caratterizzato gli inserti alla Living soprintesi da Hartman. Tuttavia, il critico, benché, similmente a Tian, adulatorio nei confronti delle «eccezionali qualità» compositive della Maraini, nel complesso aveva severamente qualificato la sua operazione drammaturgica come retrograda, intellettualistica e ingenuamente esibizionistica.¹⁹⁵

Al di là delle singole valutazioni soggettive, i giudizi di fatto della critica riflettevano la forte presenza nello spettacolo di un ambivalente rapporto (Maraini-Hartman) che aveva dato vita a un binomio (teatro di parola-teatro performativo) capace di far intervenire dialetticamente sulla scena differenti linguaggi teatrali, codici espressivi e sistemi narrativi.

In seguito, nello stesso 1968, la compagnia Il Porcospino si disgregò «per mancanza di soldi e ciascuno» andò «per conto suo»¹⁹⁶: un'anima della compagnia fondò Il Porcospino II, mentre l'altra, capitanata da Carlo Cecchi e composta da Peter Hartman e da Paolo Graziosi, diede vita al gruppo Il Granteatro,¹⁹⁷ alla cui formazione si aggiunsero anche gli attori Angelica Ippolito, Aldo Puglisi e Kadijia Bove, che insieme agli altri costituirono il nuovo organico di *Il ricatto a teatro*.

Oltre all'anonimo recensore de «l'Unità», testimone d'eccezione della seconda edizione dello spettacolo – come si è visto andata in scena al Teatro Rondò di Bacco dal 28 al 31 dicembre 1968 – fu proprio Giuseppe Bartolucci,¹⁹⁸ che aveva posto in

¹⁹⁵ Vincenzo Talarico, *Il ricatto a teatro*, in «Momento Sera», 19 febbraio 1968, citato in *Teatro italiano '68. Annuario dell'Istituto del Dramma Italiano*, cit., pp. 137-138: «I momenti migliori della commedia sono quelli in cui le scene assumono un tono pochadistico. Colombo come tutti sanno, scoprì l'America, credendo di andare verso le Indie, la Maraini crede di scoprire l'America e non si accorge, invece, di tornare verso il "Vecchio Mondo". Non c'è dubbio, tra l'altro, ch'ella sia dotata di eccezionali qualità nel comporre una scena, farla andare avanti con sveltezza, mettere in bocca ai personaggi battute spiritose con un pizzico di originalità [...], rivelare doti di perspicacia e d'osservazione sia dal punto di vista cronistico, sia da quello psicologico. Ma tutte queste belle cose, sono, il più delle volte, soffocate da una ambizione intellettualistica, coltivata, forse, a freddo, per ingenuo esibizionismo».

¹⁹⁶ Dacia Maraini, *Fare teatro. Materiali, testi, interviste*, cit., p. 11.

¹⁹⁷ Cfr. Chiara Schepis, *Carlo Cecchi: funambolo della scena italiana...*, cit., p. 61; Salvatore Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, cit., p. 79 e nota 53.

¹⁹⁸ In proposito, è necessario segnalare che Bartolucci, in calce alla sua analisi dello spettacolo, riporta erroneamente: «Firenze, Rondò di Bacco, 28 ottobre 1968» (Giuseppe Bartolucci, *Banalità e frantumazione come «ricatto» scenico*, in Id., *La politica del nuovo*, cit., p. 101), con ogni probabilità, sulla scorta della datazione errata riportata in *Teatro italiano '69. Annuario dell'Istituto del Dramma Italiano. Repertorio degli autori indice dei critici*, Roma, Bulzoni, 1970, p. 230.

questi termini il singolare rapporto esistente fra l'*autore drammatico* (Maraini) e l'*autore dello spettacolo* (Hartman):

Non so quanto la Maraini contribuisca alla formazione dello spettacolo, voglio dire che non so quanto del suo linguaggio sia naturalmente disponibile per una scrittura scenica diversa da quella adoperata dall'Hartmann [sic]; perché quel che resta della disposizione sintattica e dell'organizzazione formale, in «Ricatto a teatro», è soltanto un tracciato, anche se ragionevolmente si tratta di una tracciato apertissimo e antitradizionale; ed è vero quindi che l'Hartmann è andato ben al di là di quella disposizione sintattica avanzata e di quella organizzazione formale innovatrice, con un adeguamento scenico entusiasmante e perfetto nella misura in cui sfugge all'identificazione con la scrittura drammaturgica antitradizionale, oltre che con l'interpretazione a tutto tondo e naturalistica.¹⁹⁹

Ed è curioso constatare che, procedendo con puntigliosa verbosità, anche Bartolucci – fervido difensore nonché istitutore del concetto di *scrittura scenica* in opposizione a una linea registica fondata sulla direttrice testo-rappresentazione/interpretazione –²⁰⁰ riconobbe senza reticenze l'apporto dell'«organizzazione formale innovatrice» del testo «apertissimo e antitradizionale» della Maraini allo spettacolo, tanto da dichiarare di non riuscire a immaginarne una resa scenica differente da quella di Hartman. Salvo poi evidenziare a chiare note il superamento dello stesso e l'assoluta autonomia dell'«adeguamento scenico entusiasmante e perfetto» messo a punto dal regista americano, capace di sottrarsi tanto a una restituzione scenica non tradizionale, sulla scia antitradizionale del testo, quanto a una resa interpretativa «naturalistica», ovvero – meglio – a una interpretazione portatrice di una realistica verosimiglianza. E, ancora, Bartolucci chiariva:

Infatti è proprio l'interpretazione che viene a galla e si manifesta e padroneggia in questa scrittura scenica, con una rarefazione e una decentralizzazione della mano e della mente del regista, e questo avviene proprio nel momento in cui il procedimento dettato dal regista ha ragione e si amplifica e si concentra su tutta la scrittura scenica con una evidentissima e personalissima intuizione. Così tale scrittura scenica vive di un procedimento, e al tempo stesso tende a sfuggire a questo procedimento, con un'alternanza ed un'incidenza di movimento che ne formalizza e ne vivifica di volta in volta la durata e l'estensione.²⁰¹

Per il critico si trattava di una terza via, dunque, messa in moto dalla tensione dialettica di due movimenti interpretativi fra loro opposti ma non di segno contrario.

¹⁹⁹ Giuseppe Bartolucci, *Banalità e frantumazione come «ricatto» scenico*, cit., p. 97.

²⁰⁰ Cfr. *Supra*, p. 42.

²⁰¹ *Ivi*, p. 97.

Una realizzazione scenica che, innanzitutto, «grazie alla qualità degli interpreti» – *in primis* Carlo Cecchi e Paolo Graziosi «che tengono le fila dell’andamento drammatico» – prende il via dalla *scrittura drammaturgica* della Maraini. Scrittura che, da un lato, viene sottoposta a un processo di «banalizzazione» da parte degli attori, i quali, «senza venir mai meno al movimento di tali parole e di tali gesti», «parlano e agiscono e si atteggianno» sotto il segno di un «dispositivo ironizzante-deformante», presentandosi non come individui concreti ma «come ombre di se stessi» mediante un «agire» che, per l’appunto, «è sottolineato dalla banalizzazione del comportamento al di là del contenuto del loro esprimersi»²⁰². Dall’altro, sempre seguendo Bartolucci, la *scrittura scenica* di Hartman prevedeva anche la «frantumazione» del dettato marainiano attraverso l’inserimento di frammenti autonomi costituiti da «infiniti gesti e suoni al limite della non comunicazione», nonché da «altrettanti momenti di sgradevolezza parlata e di ineducato comportamento»²⁰³, volti a verificare concretamente l’«intellettualizzazione inevitabile dell’autrice», incamerandone «globalmente» i presupposti culturali e ideologici «in una direzione improvvisatrice e inventrice valida per se stessa»²⁰⁴. Una linea di indirizzo – quella di Hartman – capace di riverberarsi sull’intera operazione spettacolare dando «modo alla rappresentazione di variare sera per sera, senza far saltare peraltro la cerniera su cui si sorregge[va] lo spettacolo»²⁰⁵. Per Bartolucci, *patron* della coeva critica militante a sostegno della ricerca teatrale, una tale operazione, anche comparata ad altre coraggiose realtà del teatro alternativo, si presentava come scrittura scenica di rara e perfetta originalità compositiva.²⁰⁶

Tuttavia, le parole del critico non ci informano in modo specifico riguardo a quelle tematiche e situazioni portate in scena dall’*ensemble* de Il Granteatro direttamente rispondenti e/o riferibili al preventivo dettato della Maraini. Ciò perché Bartolucci era preso a sottolineare di chi fosse il merito di quel «giuoco per movimento»²⁰⁷, sempre

²⁰² *Ivi*, pp. 98-99.

²⁰³ *Ivi*, p. 98.

²⁰⁴ *Ivi*, p. 100.

²⁰⁵ *Ibidem*.

²⁰⁶ *Ivi*, pp. 100-101: «Un simile discorso scenico anche se esile e tuttavia perfetto, merita di essere sottolineato come assimilazione di un giuoco per movimento quale da noi è difficile scovare anche in complessi in interpreti coraggiosamente fuori dalla tradizione. Il merito è pari dell’Hartmann come degli interpreti, si è visto».

²⁰⁷ *Ivi*, p. 100.

teleologicamente desunto dall'autonomia della scrittura scenica, e a mettere in luce, mediante una virtuosistica ma non sempre limpida «critica di tipo strutturalista»²⁰⁸, i tratti distintivi, processuali, tecnici e formali di quel singolare allestimento. Salvo che in un'unica occorrenza, per puntualizzare riguardo alla finalità della recitazione vocale e gestuale degli attori, caratterizzata da un «tono del parlato [...] reso il più possibile sciatto e familiare» e da un «atteggiamento [...] il più possibile disinvolto e disciolto», osservava:

Il far teatro è pertanto rimandato indietro, come stupidità ripetitiva e come mitologizzazione astratta, ricondotto com'è a una durissima prova di impossibilità di creare il personaggio e di vivere sul palcoscenico; e se ciò è già nel testo della Maraini [...] nell'Hartmann e quindi negli interpreti tutto ciò acquista un predominio salutare.²⁰⁹

Dunque, non solo e soltanto la simulazione da parte degli attori di un caso di *teatro nel teatro* di impianto pirandelliano – precisamente di *Questa sera si recita a soggetto* –²¹⁰ ma anche, e soprattutto, la messa in scena di una riflessione *metateatrale*, ossia nell'accezione di un teatro che parla e riflette di sé stesso.²¹¹ Nel caso particolare, in relazione alle sperimentazioni e ai fermenti del coevo *humus* teatrale, nel quale geneticamente lo spettacolo si collocava, un «far teatro» che, configurandosi «come stupidità ripetitiva e come mitologizzazione astratta» per dare corpo «a una durissima prova di impossibilità di creare il personaggio e di vivere sul palcoscenico», rivelava scenicamente la sua inquietudine rispetto alle possibilità da parte dell'attore contemporaneo di impostare la sua recitazione realisticamente. Secondo il critico Alberto Blandi – che, a distanza di poco più di un mese, aveva visto la medesima edizione dello spettacolo, andata in scena a Torino, presso il Teatro Gobetti,

²⁰⁸ Roberta Gandolfi, *Linguaggio critico e nuovo teatro: "Sipario" negli anni Sessanta*, cit., p. 298. Come ha sottolineato Gandolfi, in riferimento alle recensioni del critico, se, da un lato, lo strutturalismo e la «tecnicizzazione del linguaggio» critico auspicati da Bartolucci, sfuggendo «all'inattualità dell'approccio letterario», si rivelano interessanti per indagare i coefficienti materiali dei fatti teatrali prodotti dal Nuovo Teatro italiano, dall'altro, «rincorrendo [...] con quasi eccessivo rigore l'«aderenza» al processo e alle tecniche creative», rivelano, soprattutto alla fine degli anni Sessanta, il loro evidente limite: «una deriva tecnicista e virtuosistica a discapito della comunicazione diretta» (*Ivi*, p. 299).

²⁰⁹ Giuseppe Bartolucci, *Banalità e frantumazione come «ricatto» scenico*, cit., pp. 99-100.

²¹⁰ Per una lettura testuale, tematico-contenutistica, di *Il ricatto a teatro*, si veda Maria Grazia Sumeli Weinberg, *Invito alla lettura di Dacia Maraini*, Pretoria, University of South Africa, 1993, pp. 117-120.

²¹¹ Sulle differenze esistenti fra la nozione di *teatro nel teatro* e quella di *metateatro*, si veda Patrice Pavis, *Dizionario del teatro*, edizione italiana a cura di Paolo Bosisio, Bologna, Zanichelli, 1998, pp. 243-245, 467-468.

riscuotendo un «Successo schietto» e «molti applausi» – questo era stato «il nucleo più autentico e più originale» di quel «singolare esperimento scenico»:

la denuncia delle difficoltà in cui, specialmente oggi, si dibatte l'attore alle prese con strumenti inadeguati, a cominciare da lui stesso, e accidiosamente sprofondato in un sistema arcaico e chiuso ai nuovi fermenti.²¹²

In proposito, dopo la prima dello spettacolo anche Quadri osservava:

L'espedito del teatro nel teatro serve a Dacia Maraini per segmentare i diversi piani strutturali della realtà, ma anche per rendere evidente una crisi di rapporti tra il teatro e quella realtà: una crisi del teatro e anche la crisi di un modulo espressivo realistico. Nello spettacolo di Peter Hartman il discorso tecnico sul mezzo teatrale prende giustamente il sopravvento: il tema diventa la scelta di un possibile stile di recitazione nell'immaturità del teatro italiano di oggi e la conclusione è inevitabilmente negativa e polemica.²¹³

Come aveva evidenziato la critica, dunque, tale scrittura scenica poneva in essere una riflessione sulla «crisi di rapporti tra il teatro e quella realtà» storica, ossia sulla «crisi del teatro» intesa specialmente quale «crisi di un modulo espressivo realistico»²¹⁴, e una «denuncia delle difficoltà [anche di natura economica] in cui» a quell'altezza cronologica si dibatteva «l'attore» del teatro di ricerca «alle prese con strumenti inadeguati»²¹⁵, concretizzatesi sulla scena nella preminenza di un «discorso tecnico sul mezzo teatrale», che verteva soprattutto sull'insoluto tentativo di scegliere «un possibile stile di recitazione»²¹⁶, volto a dimostrare l'«impossibilità» da parte degli attori «di creare il personaggio e di vivere sul palcoscenico»²¹⁷.

È doveroso sottolineare – alla luce della particolare contiguità spaziale, in cui il regista aveva maturato la sua regia, il piccolo teatro di via Belsiana – che, sul piano storico, la singolare sinergia creatasi fra le prospettive “registiche” dell'autrice del testo drammatico e la linea registica intrapresa da Hartman era stata molto più forte di quanto parte della critica, pur non ignorandola, non avesse fatto emergere. Centrale, infatti, per la Maraini, come è stato notato, era la «problematica del teatro e della sua

²¹² a. bl. [Alberto Blandi], *Il «Ricatto» della Maraini*, cit., il quale, in riferimento al testo della Maraini, aggiungeva animosamente: «Peccato che l'analisi non venga spinta più a fondo lasciando il sospetto che, tutto sommato, l'autrice ci tenga, più di quanto voglia far credere, alla validità della storia che fa da supporto al suo dramma. Si vorrebbe cioè che le interruzioni delle prove fossero più frequenti e venissero allargati i tempi dei bisticci e delle discussioni fra gli attori» (*Ibidem*).

²¹³ Franco Quadri, *Il ricatto a teatro*, cit.

²¹⁴ *Ibidem*.

²¹⁵ a. bl. [Alberto Blandi], *Il «Ricatto» della Maraini*, cit.

²¹⁶ Franco Quadri, *Il ricatto a teatro*, cit.

²¹⁷ Giuseppe Bartolucci, *Banalità e frantumazione come «ricatto» scenico*, cit., p. 99.

funzione in una società stanca dei vecchi schemi»²¹⁸, declinata in *Il ricatto a teatro* nel desiderio di «rappresentare [...] l'atmosfera del teatro visto dal di dentro – oggi – con i suoi problemi pratici ed anche spiccioli»²¹⁹. Problemi dovuti in primo luogo alla “povertà”, alle ristrette condizioni economiche in cui, spesso, si trovavano a operare i gruppi del teatro di ricerca italiano, che, come lamentavano, se avessero potuto avere almeno un milione di lire non sarebbero stati spesso sul punto di morire di teatro.²²⁰ Questione evidenziata dall'autrice a cominciare dalla dettagliata didascalia posta in esergo al testo²²¹ e sostanzialmente colta da Hartman, che, dal punto di vista scenografico, aveva optato per un «palcoscenico nudo»²²², arredato solamente da qualche sedia, da dei cubi, da una scala pieghevole e da un materasso (**fig. 1**),²²³ e, sul versante costumistico, per abiti quotidiani, comuni alla moda del tempo (**figg. 1 e 2**). Ma per la Maraini centrale era anche la denuncia delle problematicità relative a quale linguaggio recitativo avrebbero dovuto scegliere i nuovi attori del teatro non ufficiale a lei contemporaneo per esprimere le parole con «un eloquio reale» senza ricadere nei rassicuranti e convenzionali registri interpretativi ereditati dal passato, lontano e recente.²²⁴ Un problema che l'autrice aveva messo in luce nelle didascalie e nelle

²¹⁸ Maria Grazia Sumeli Weinberg, *Invito alla lettura di Dacia Maraini*, cit., p. 177.

²¹⁹ Dacia Maraini citata in Liliana Madeo, *La Maraini scopre il «teatro nel teatro»*, cit.

²²⁰ Ciò mutuando e parafrasando il titolo di un articolo dei primissimi anni Settanta di Franco Scaglia, giornalista della RAI, sulle ristrette condizioni economiche in cui vertevano «i gruppi della cosiddetta avanguardia»; cfr. Franco Scaglia, *Se avessi un milione non morirei di teatro*, in «Radiocorriere TV», a. XLIX, n. 46, 12-18 novembre 1972, pp. 61-64.

²²¹ Dacia Maraini, *Il ricatto a teatro*, cit., p. 38: «Niente scene. Niente costumi. Il dramma si svolge a teatro. Gli attori devono essere vestiti come durante le prove, con pantalonacci, maglioni vecchi, o addirittura tute. La scena è vuota. Gli attori, quando devono sedersi, seggono per terra. / Personaggi: / Giulia, attrice ventottenne povera. E moglie dell'industriale Vero. / Vero, attore ventottenne povero. E industriale. / Lin, attrice ventiduenne povera. E ragazza di provincia, povera. / Carmelo, attore venticinquenne, povero. E ricattatore, povero. / Gim, attore ventiquattrenne, povero. E ricattatore, povero». Parole, dunque, proferite dalla stessa Maraini e non «da un critico poco entusiasta» come riferisce Chiara Schepis, *Carlo Cecchi: funambolo della scena italiana...*, cit., p. 58. Riguardo al tema della povertà che affliggeva il teatro non ufficiale presente nella *pièce*, cfr. anche Maria Grazia Sumeli Weinberg, *Invito alla lettura di Dacia Maraini*, cit., p. 118.

²²² «*Ricatto a teatro*» al *Rondò di Bacco*, cit.

²²³ Al riguardo, cfr. Chiara Schepis, *Carlo Cecchi: funambolo della scena italiana...*, cit., p. 60.

²²⁴ Così Dacia Maraini: «Si sa, il problema principale del teatro italiano è il linguaggio [...] Per una serie di ragioni dalle radici antiche e meno antiche, in Italia l'attore che sale su un palcoscenico con il compito di esprimersi affronta un'impresa quasi disperata: gli è difficilissimo trovare la “chiave” giusta, un eloquio reale che non sia naturalistico né melodrammatico né sentimentalistico né teatralmente retorico. Penso che il primo dovere dell'autore drammatico, nei confronti di questa situazione, sia quello di denunciarla, dichiararla, prenderne coscienza» (o.b., *Dacia Maraini illustra la sua nuova commedia*, in «Paese Sera», 8 febbraio 1968, citato in Maria Grazia Sumeli Weinberg, *Invito alla lettura di Dacia Maraini*, cit., p. 117).

battute degli attori-personaggi, prescrivendo e, al contempo, sconfessando un eterogeneo campionario di modalità recitative: brechtiana, melodrammatica, retoricamente impostata, buffonesca, salmodiante,²²⁵ a dimostrazione che «Non si può recitare. Tutto questo è la prova che non si può recitare. [...] È caduto il rapporto tra teatro e realtà [...] perché si è perduta la fede [...] In quello che succede sul palcoscenico»²²⁶. Un «discorso tecnico sul mezzo teatrale» che, come avevano avvertito i critici sia in seguito alla prima che alla seconda versione, nella realizzazione scenica di Hartman aveva preso «il sopravvento»²²⁷, un «predominio salutare»²²⁸, configurandosi come «il nucleo più autentico e più originale»²²⁹ dello spettacolo. Un teatro nel teatro, certo, ma, in accordo alla felice verbalizzazione dell'anonimo recensore de «l'Unità», usato come «pretesto per una demistificazione che» aveva coinvolto «tutta l'esperienza teatrale», compresa, certamente grazie al regista americano, quella «più avanzata come testimonia la parodia del “Living Theatre” che» aveva concluso «il primo tempo»²³⁰. Esperienza, quest'ultima, anche stavolta già presagita – o, meglio, suggerita – da una donna di teatro quale era la Maraini.²³¹

²²⁵ Riguardo alle differenti formule recitative prescritte dall'autrice, riportiamo di seguito alcuni esempi tratti dalle didascalie e dalle battute di Dacia Maraini, *Il ricatto a teatro*, cit.: «GIM (voce didattica, impersonale, tagliente, assertiva, infantile citando)» (Ivi, p. 41); «VERO ([...] Va verso il pubblico, fa un inchino e comincia a recitare)» (Ivi, p. 45); «GIM (declamatorio, scandendo le parole, con gesti dimostrativi)» (Ibidem); «VERO [...] (voce uguale come una litania)» (Ivi, p. 49); «GIULIA [rivolgendosi a Gim e Carmelo] – Fanno i buffoni» (Ivi, p. 50); «GIULIA [rivolgendosi a Gim] – Non sei naturale. Sei melodrammatico. Tutta la scena è melodrammatica» (Ivi, p. 52). Registri interpretativi costantemente oggetto di critica soprattutto da parte di Giulia e di Gim: «GIULIA [...] [rivolgendosi a Vero] – [...] nessuno ci crede. Non sei naturale» (Ivi, p. 39); «GIULIA [...] [rivolgendosi a Vero] – Manchi di convinzione» (Ivi, p. 45); «GIM [rivolgendosi a Giulia e a Vero] – Recitate male. [...] Non va» (Ivi, p. 45); «GIM [rivolgendosi a Vero] – Dico che sei falso. Falso come una moneta falsa» (Ivi, p. 46); «GIULIA [rivolgendosi a Gim e a Carmelo] – Stonate. Stonate continuamente. E poi andate troppo piano» (Ivi, p. 50).

²²⁶ Ivi, p. 52, così la Maraini, tramite le parole di Giulia.

²²⁷ Franco Quadri, *Il ricatto a teatro*, cit.

²²⁸ Giuseppe Bartolucci, *Banalità e frantumazione come «ricatto» scenico*, cit., p. 100.

²²⁹ a. bl. [Alberto Blandi], *Il «Ricatto» della Maraini*, cit.

²³⁰ «Ricatto a teatro» al Rondò di Bacco, cit.

²³¹ Si leggano in proposito alcune dichiarazioni rilasciate alla stampa e, nel testo drammatico, la didascalia che commenta l'ultima scena del primo atto. La stessa Maraini, per l'appunto, aveva accennato alla «possibilità che hanno gli attori di inventare, improvvisare, combinare, all'interno della struttura data» (Dacia Maraini citata in a. bl. [Alberto Blandi], *Il «Ricatto» della Maraini*, cit.); e, ancora, aveva dichiarato: «La commedia prevede improvvisazioni da parte degli attori, i quali possono usare anche “determinate parole” senza tradire lo spirito del testo» (l. m. [Liliana Madeo], *Liberi dopo tre giorni gli attori arrestati in teatro per oscenità*, in «La Stampa», 7 maggio 1969). Altresì, nella didascalia, aveva annotato: «Gli attori si buttano distesi per terra e prendono a rotolare sulla scena sempre più in fretta. Solo Giulia continua a recitare la sua litania, accucciata in un angolo, voltando le spalle al

Suggerimenti che in forza della linea registica di Hartman avevano preso corpo, come abbiamo visto, in provocatori momenti “alla Living”, che i critici, nel quadro di quel *mélange* formale e *pot-pourri* stilistico, avevano complessivamente avvertito come le scene migliori dello spettacolo, sottolineandone chi il «tono pochadistico»²³², chi una resa parodica delle modalità espressive della compagnia di Beck e Malina,²³³ chi le «intonazioni da farsa»²³⁴, durante le quali, aveva evidenziato Blandi,

gli attori della finzione scenica, uscendo dai personaggi che tentano di provare, si abbandonano agli scatti e agli umori del loro carattere. E questo carattere, se e quando coincide con il carattere che hanno nella vita e nella professione i 5 attori, quelli veri, della compagnia, riesce talvolta a prolungare in modo abbastanza delizioso il gioco degli specchi.

Così il critico, pur rimproverando a Hartman «di non aver maggiormente approfittato della libertà concessagli dall'autrice»²³⁵.

Ma sappiamo che al Rondò le «invenzioni intelligenti, provocatorie e sempre stimolanti» dell'«affiatato gruppo de “Il Granteatro”»²³⁶ si erano fatte latrici efficaci anche di altre questioni – di scottante attualità e di evidente spirito sessantottesco – che erano state al centro della/e vicenda/e della *pièce* che i cinque attori-personaggi della finzione scenica, durante le prove, cercavano senza successo di rappresentare. Contenuti desumibili senz'altro con maggiori dettagli dal testo drammatico, ma che qui ci interessa cogliere nei loro tratti essenziali a partire, soprattutto, dalla dimensione fenomenica: dalla loro manifestazione sulle tavole della scena. Nuclei tematici che la penna di Blandi, sempre nella seconda versione dello spettacolo, aveva colto in questi termini:

l'industriale Vero si diletta assistendo agli amori saffici della moglie Giulia [Angelica Ippolito], è ricattato dagli omosessuali Gim [Carlo Cecchi] e Carmelo [Aldo Puglisi], la sua fabbrica rischia di andare in malora per uno sciopero; ma alla fine, Vero riprende in

*pubblico. La sua voce a un certo punto sarà coperta dalla musica che si farà sempre più forte, sempre più invadente. Gridando scalmanato [Vero], per farsi sentire nonostante la musica [...] La scena di delirio deve durare più a lungo possibile. Da ultimo anche Vero si distenderà e comincerà a rotolare da una parte all'altra della scena. La musica deve diventare sempre più forte, più ossessionante. E poi finire di colpo. Buio. Gli attori spariranno dalla scena» (Dacia Maraini, *Il ricatto a teatro*, cit., pp. 44-45).*

²³² Vincenzo Talarico, *Il ricatto a teatro*, cit.

²³³ Cfr. «*Ricatto a teatro*» al Rondò di Bacco, cit.

²³⁴ a. bl. [Alberto Blandi], *Il «Ricatto» della Maraini*, cit.

²³⁵ *Ibidem*.

²³⁶ «*Ricatto a teatro*» al Rondò di Bacco, cit.

pugno l'azienda, ritorna a una vita normale, si sbarazza di Lin [Kadijia Bove], l'amichetta della moglie, e dei due sprovveduti ricattatori, uno dei quali si ucciderà. E tuttavia l'intoppo non è soltanto nella trama, è più facile che nasca [...] da una molteplicità e ambiguità di piani per cui Vero e Giulia sono amanti nella vita, Lin è davvero innamorata di Giulia, e chi sa che anche Carmelo e Gim non abbiano tendenze particolari.²³⁷

Incrociando la sua testimonianza anche con quella dell'anonimo recensore de «l'Unità», che aveva visto lo spettacolo al Rondò, nonché con alcune osservazioni di Dacia Maraini e dei critici che avevano assistito alla prima assoluta dello spettacolo, veniamo a sapere che il ricatto e lo sciopero di cui era vittima l'industriale era servito a portare in scena – come affermava l'autrice drammatica – una riflessione sulle «due forme di erotismo tipiche»²³⁸ della seconda metà degli anni Sessanta. Da un lato, una critica allo «sfruttamento capitalistico»²³⁹, all'«erotismo del potere, cioè quello dei padroni, reazionario,»²⁴⁰ rappresentato da Vero, «dinamico fautore di metodi neocapitalistici»²⁴¹, che per i ricattatori era il depositario dei «simboli di tutto ciò che disprezzano: potere e denaro, negazione della giustizia e della dignità umana, autentica degenerazione sessuale»²⁴². Dall'altro, «l'erotismo di rivoluzione, che si rivolta contro le regole della società e si esprime nelle deviazioni come l'omosessualità»²⁴³, rappresentate dai gusti sessuali dei ricattatori, ma anche della moglie del ricattato, nonché dello stesso Vero. In particolare, Gim e Carmelo erano stati percepiti da una parte della critica come «individui [...] deviati»²⁴⁴, «legati da un'ambigua amicizia»²⁴⁵; dall'altra, Madeo li aveva avvertiti senza alcun dubbio come «omosessuali»²⁴⁶, mentre Blandi li aveva definiti «omosessuali» nella parte di personaggi ipotizzando, però, la possibilità che potessero aver avuto «tendenze particolari»²⁴⁷ anche in quella di attori. Vero, invece, «privatamente afflitto da complessi e deviazioni sessuali», conduce «una doppia vita»²⁴⁸ – che è l'oggetto del

²³⁷ a. bl. [Alberto Blandi], *Il «Ricatto» della Maraini*, cit.

²³⁸ Dacia Maraini citata in Liliana Madeo, *La Maraini scopre il «teatro nel teatro»*, cit.

²³⁹ Franco Quadri, *Il ricatto a teatro*, cit.

²⁴⁰ Dacia Maraini citata in Liliana Madeo, *La Maraini scopre il «teatro nel teatro»*, cit.

²⁴¹ «*Ricatto a teatro*» *al Rondò di Bacco*, cit.

²⁴² Liliana Madeo, *Fosca vicenda nella commedia di Dacia Maraini...*, cit.

²⁴³ Dacia Maraini citata in Liliana Madeo, *La Maraini scopre il «teatro nel teatro»*, cit.

²⁴⁴ Franco Quadri, *Il ricatto a teatro*, cit.

²⁴⁵ «*Ricatto a teatro*» *al Rondò di Bacco*, cit.

²⁴⁶ Liliana Madeo, *Fosca vicenda nella commedia di Dacia Maraini...*, cit.

²⁴⁷ a. bl. [Alberto Blandi], *Il «Ricatto» della Maraini*, cit.

²⁴⁸ «*Ricatto a teatro*» *al Rondò di Bacco*, cit.

ricatto –: «si diletta assistendo agli amori saffici della moglie» con Lin, la di lei «amichetta»²⁴⁹, con la quale Giulia porta avanti «un ambiguo amore e corteggiamento» anche al di là della «finzione scenica»²⁵⁰.

È evidente: lo spettacolo – polemizzando riguardo al capitalismo maturo, evocando lo sciopero degli operai e, soprattutto, mettendo in scena una aperta e pungente riflessione sui costumi sessuali tutt'altro che in linea con l'egemonia valoriale della società italiana della fine degli anni Sessanta – portava con sé i riflessi storici dei coevi fermenti sociali connessi al fenomeno del movimento di protesta italiano del Sessantotto. Una temperie culturale che, come è noto, già a partire dalla metà degli anni Sessanta – animata dal desiderio di scardinare i valori dominanti nell'Italia di quegli anni – si poneva, in linea di principio, «contro l'autorità, il capitalismo, l'individualismo, la repressione sessuale, il consumismo eccessivo e, in parte, la famiglia»²⁵¹. Uno spirito «collettivista» e «libertario» che aveva messo in discussione anche – per non dire eminentemente – la condotta affettivo-sentimentale tradizionale:

Nessuna autorità centrale doveva controllare le azioni individuali, ogni individuo doveva essere lasciato il più possibile libero di determinare le proprie scelte e i propri comportamenti privati. Ciò valeva soprattutto per la sfera dei rapporti affettivi e sentimentali. I tabù che in Italia avevano circondato le pratiche sessuali furono sistematicamente infranti per la prima volta; la liberazione sessuale divenne allo stesso tempo un obiettivo del movimento e una delle sue regole.²⁵²

Da quest'ultimo punto di vista, tuttavia, quell'operazione spettacolare non è *sic et simpliciter* ascrivibile a un rivoluzionario progressismo, ma, invero, mette in gioco e rivela fratture dialettiche. Ciò dal momento che, come abbiamo visto, sia la Maraini che i critici – fra i quali finanche Quadri – avevano definito tanto il *voyeurismo* di Vero quanto le tendenze omosessuali di Giulia, Lin, Gim e Carmelo in modo secco e deciso come «deviazioni sessuali»²⁵³. E in riferimento a quest'ultima constatazione, è necessario avvertire che non sta allo storico addolcire le sue fonti (censurarle?) per non turbare il lettore del presente nel quale scrive e in cui – giustamente – tutti gli

²⁴⁹ a. bl. [Alberto Blandi], *Il «Ricatto» della Maraini*, cit.

²⁵⁰ Liliana Madeo, *Fosca vicenda nella commedia di Dacia Maraini...*, cit.

²⁵¹ Paul Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, cit., p. 462.

²⁵² *Ivi*, p. 414.

²⁵³ Franco Quadri, *Il ricatto a teatro*, cit.

orientamenti e le inclinazioni sessuali beneficiano di un ampio consenso; né, tantomeno, sta allo storico, proprio sulla scorta della sua inevitabile sensibilità moderna, fare un uso politico e ideologico della storia tacciando di reazionario conservatorismo i testimoni che interpella e interroga per le sue ricostruzioni. Ma agli storici contemporanei dovrebbe essere ormai noto che ogni passato – anche quello più recente – è sempre un posto diverso dal loro, abitato da individui che afferiscono a un universo culturale e mentale differente dal nostro. Coerentemente al contesto culturale del tempo, i critici, pur non disapprovando – anzi, con ogni probabilità, accogliendo – la trattazione di tali tematiche sessuali allora libertarie, definirono l'omosessualità dei personaggi-attori come una deviazione; cioè a dire in accordo, ad esempio, alla seconda edizione del *Diagnostic and statistical manual of mental disorders* (DSM-II) che, edito nello stesso 1968, rubricava, per l'appunto, l'«Homosexuality» fra le «Sexual deviations»²⁵⁴. Storicamente, infatti, solo in seguito, prima, alla decisione presa nel 1973 dall'American Psychiatric Association, atta a rimuovere l'omosessualità dall'elenco delle malattie mentali del DSM, e, successivamente, al provvedimento preso nel 1992 dall'Organizzazione Mondiale della Sanità, volto a togliere l'omofilia dalla decima edizione dell'*International Statistical Classification of Diseases and Related Health Problems*²⁵⁵, l'omosessualità cominciò a delinearci culturalmente come una variante naturale e normale dell'umana sessualità.²⁵⁶ Processo che, ciò nonostante, nel nostro presente è sicuramente ancora in corso di svolgimento verso una piena e matura realizzazione. Gli esiti teatrali, contenutistici e formali, dell'«erotismo di rivoluzione»²⁵⁷ – di ascendenza marcusiana – portato in scena da Il Granteatro diretto da Hartman, erano stati sì provocatori e irriverenti che la terza versione di *Il ricatto a teatro*, realizzata a Montepulciano presso il Teatro Poliziano, fu oggetto di una incresciosa controversia

²⁵⁴ *Diagnostic and statistical manual of mental disorders*, a cura dell'American Psychiatric Association, Washington, American Psychiatric Association, 1968, p. 44.

²⁵⁵ *International Statistical Classification of Diseases and Related Health Problems*, a cura del World Health Organization, Geneva, World Health Organization, 1993.

²⁵⁶ Per un quadro sintetico del mutamento di atteggiamento nei confronti dell'omosessualità da parte della comunità scientifica, si veda Jack Drescher, *Storia del rapporto tra omosessualità e istituzione psicoanalitica*, in «Psicoterapia e scienze umane», a. XLIV, n. 2, 2010, pp. 151-168, che, lucidamente, traccia una «storia degli atteggiamenti verso l'omosessualità» consapevole del fatto «che le teorie psicoanalitiche non possono essere separate dal contesto politico, culturale e personale in cui sono formulate» (*Ivi*, p. 163).

²⁵⁷ Dacia Maraini citata in Liliana Madeo, *La Maraini scopre il «teatro nel teatro»*, cit.

giudiziaria. La sera del 3 maggio 1969, gli attori – Angelica Ippolito (Giulia), Paolo Graziosi (Vero), Eugenia Besenval (Lin), Antonio Bertorelli (Carmelo), Carlo Cecchi (Gim) –, dopo essersi visti sequestrare in teatro il copione, furono condotti in caserma e arrestati «sotto l'accusa di atti osceni in luogo pubblico e turpiloquio»:

L'arresto è avvenuto sabato sera, nel teatro gremito di pubblico, in seguito a provvedimento del sostituto procuratore dott. Federico Longobardi su un rapporto steso dal comandante della compagnia di carabinieri, tenente Rutili, il quale la sera prima aveva assistito alla rappresentazione. Gli attori sono accusati di aver aggiunto di propria iniziativa delle parole sboccate alle battute del copione.²⁵⁸

E tuttavia, la detenzione non fu causata solamente dalla scurrilità e dalla «crudezza del linguaggio»²⁵⁹ degli interpreti. Dalle fonti apprendiamo infatti che, in particolare, «Il reato di oscenità sarebbe stato desunto dallo spettacolo perché vi venivano recitate scene d'amore fra donne, con prolungati baci sulla bocca ed effusioni»²⁶⁰, ma anche «fra due uomini e fra un uomo e una donna, con atteggiamenti ritenuti contrari alla pubblica decenza»²⁶¹. Principalmente,

le scene di contenuto omosessuale sarebbero state considerate dirette a sollecitare la sessualità sia di chi le recitava, sia del pubblico presente: sarebbe quindi una "lotta contro il dilagare della perversione", quella sostenuta dal sostituto Procuratore di Montepulciano, il cui atto è stato molto apprezzato solo da sparuti gruppi di fascisti locali.²⁶²

Palesamente in dissenso al tenente Rutili e al sostituto procuratore Longobardi, il «"Savonarola" di Montepulciano»²⁶³, l'«opinione pubblica poliziana» aveva «solidarizzato con gli arrestati»²⁶⁴ protestando vivacemente contro i provvedimenti dell'autorità giudiziaria.²⁶⁵ Durante il pomeriggio del 6 maggio l'*ensemble* della compagnia ottenne la libertà provvisoria e fu rilasciato; nello stesso giorno Dacia

²⁵⁸ I. mad. [Liliana Madeo], *A Montepulciano, in una commedia di Dacia Maraini. La figlia di Ippolito e Paolo Graziosi arrestati in teatro per linguaggio osceno*, in «La Stampa», 6 maggio 1969.

²⁵⁹ *Cronologia della repressione di spettacoli dopo l'abolizione ufficiale della censura sul teatro di prosa (1962)*, a cura di Roberto Agostini, in Franco Quadri, *Il teatro del regime*, cit., p. 45.

²⁶⁰ Maria Luisa Meoni, *L'incredibile vicenda di Montepulciano. Scarcerati i cinque attori di «Ricatto a teatro»*, in «l'Unità», 7 maggio 1969.

²⁶¹ *Cronologia della repressione...*, cit., p. 45.

²⁶² Maria Luisa Meoni, *L'incredibile vicenda di Montepulciano...*, cit.

²⁶³ Luca Giurato, *Scalpore per gli arresti a Montepulciano. Anche la Maraini verrebbe denunciata per spettacolo osceno*, in «Stampa Sera», 6-7 maggio 1969.

²⁶⁴ Maria Luisa Meoni, *L'incredibile vicenda di Montepulciano...*, cit.

²⁶⁵ Maria Luisa Meoni, *Gli attori arrestati a Montepulciano. Strappati dal palcoscenico e messi in galera*, in «l'Unità», 6 maggio 1969: «Nella notte intanto apparivano sui muri scritte come "No allo strapotere della magistratura", "Liberate il Gran Teatro", "No alla repressione dell'arte" [...]».

Maraini aveva ricevuto la «conferma di essere stata denunciata», unitamente agli attori, «all'autorità giudiziaria per scritti contrari alla morale, in base agli articoli 528 e 529 del Codice penale»²⁶⁶. Rinvii a giudizio, la vicenda giudiziaria si concluse solo a distanza di nove mesi con la piena assoluzione, perché il fatto non costituiva reato.²⁶⁷

2.5. L'obbedienza non è più una virtù di *Mina Mezzadri*

Se *Il ricatto a teatro* di Hartman e della Maraini era stato, dal punto di vista contenutistico, figura della ricaduta teatrale del versante “marxista” del movimento sessantottesco – soprattutto, come in questo caso, di evidente derivazione marcusiana –²⁶⁸, il prossimo spettacolo, allestito in prima nazionale al Rondò di Bacco sul quale ci soffermeremo, ci permetterà di indagare e mettere in evidenza il riflesso scenico del versante “cattolico” del dissenso italiano, anzitutto legato alla figura di don Lorenzo Milani²⁶⁹. È noto, infatti, che nella nostra penisola la contestataria azione

²⁶⁶ I. m. [Liliana Madeo], *Liberi dopo tre giorni gli attori arrestati in teatro per oscenità*, cit.

²⁶⁷ Cfr. *Cronologia della repressione...*, cit., p. 45.

²⁶⁸ Riguardo al movimento del Sessantotto in Italia, Paul Ginsborg aveva avvertito che «è probabilmente corretto connotarlo, in senso lato, come marxista», sottolineando che «*L'uomo a una dimensione* di Marcuse, gli scritti di Mao, i testi del giovane Marx furono tra i libri maggiormente letti in quel periodo» (Paul Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, cit., pp. 414-415). E, sempre in riferimento al clima culturale del Sessantotto, è stato notato che, anche a livello internazionale, «Uno dei nomi più frequentemente evocati è quello di Herbert Marcuse, filosofo e sociologo tedesco, fuggito negli Usa all'avvento del nazismo e naturalizzato americano nel 1940, autore di *Eros e civiltà* nel 1955 e di *L'uomo a una dimensione* nel 1964. [...] La società dei consumi come creatrice di falsi bisogni, capaci di ottundere nelle classi lavoratrici l'antagonismo storico al capitalismo: questa è la lettura semplificata ma potente del pensiero di Marcuse, che sottende gran parte del mood del Sessantotto in Occidente» (Marcello Flores e Giovanni Gozzini, 1968. *Un anno spartiacque*, cit., pp. 251-253). In particolare, riguardo a *Il ricatto a teatro*, Dacia Maraini si era ispirata proprio alle teorie di Marcuse, come si evince con chiarezza dalla seguente e già parzialmente citata dichiarazione: «Mi interessava rappresentare [...] le due forme di erotismo tipiche del nostro tempo: l'*erotismo del potere*, cioè quello dei padroni, reazionario, che è poi l'incapacità ad amare, e l'*erotismo di rivoluzione*, che si rivolta contro le regole della società e si esprime nelle deviazioni come l'omosessualità» (Dacia Maraini citata in Liliana Madeo, *La Maraini scopre il «teatro nel teatro»*, cit.; corsivo mio). Così la Maraini, «per nulla inquieta» – commentava Liliana Madeo – «che il sociologo Herbert Marcuse abbia già spiegato con grandissima chiarezza i rapporti fra civiltà ed erotismo» (*Ibidem*). Per un riscontro immediato riguardo al sadismo dei padroni del capitalismo maturo e alle deviazioni sessuali intese come antiautoritario atto di ribellione, cfr. Herbert Marcuse, *Eros e civiltà*, con una nuova prefazione dell'autore, trad. it. Torino, Einaudi, 1968 (1. ed. 1964; ed. or. 1955), pp. 91-92, 132-134. Inoltre, riguardo alle critiche avanzate dal filosofo e sociologo tedesco nei confronti della società industriale avanzata, si veda Id., *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*, trad. it. Torino, Einaudi, 1967 (ed. or. 1964).

²⁶⁹ Cfr. Paul Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, cit., pp. 407-408. E, in particolare, sull'influenza della figura e degli scritti di don Lorenzo Milani nella temperie culturale del Sessantotto,

collettiva – maturata «nei campi cattolico e marxista» mossi da «un comune retroterra ideologico in cui i valori di solidarietà, azione collettiva, lotta all’ingiustizia sociale, si contrapponevano all’individualismo e al consumismo del capitalismo maturo»²⁷⁰ – aveva, nei fatti, trovato «un fertile terreno di crescita nelle minoranze che contestavano le due ortodossie dominanti in Italia, quella cattolica e quella comunista»²⁷¹. Un vivace e bifronte *milieu* i cui riflessi, nell’ottica di una ricostruzione storica aconfessionale, appaiono manifesti inconfutabilmente – come si è visto e come vedremo – anche all’interno delle diverse anime dell’allora *nuova* ma non unidirezionalmente compatta scena teatrale italiana.

Durante la seconda parte della stagione teatrale 1968-1969, curata dal gruppo Ouroboros, il 18 febbraio 1969 andò in scena al teatro di Palazzo Pitti la prima dello spettacolo *L’obbedienza non è più una virtù. Una proposta teatrale su don Lorenzo Milani*, realizzato dalla Compagnia della Loggetta di Brescia, fondata nel 1960 e diretta dalla regista Mina Mezzadri.²⁷² Come è stato opportunamente notato dalla letteratura critica, tale «compagnia d’avanguardia»²⁷³, fin dagli esordi animata dal «desiderio di seguire la strada della ricerca»²⁷⁴ «di efficaci forme di comunicazione teatrale»²⁷⁵, «dal giugno 1967, a seguito del Convegno di Ivrea,» si trovava «in prima fila nel sostenere la necessità di cambiamenti nell’ambito del panorama teatrale italiano»²⁷⁶. Un perseguito e desiderato cambiamento che, anche in questo caso, nella ricerca stilistica, formale e contenutistica di Mina Mezzadri – che pure aveva già battuto con

si veda *Salire a Barbiana. Don Milani dal Sessantotto a oggi*, a cura di Raimondo Michetti e Renato Moro, Roma, Viella, 2017.

²⁷⁰ Paul Ginsborg, *Storia d’Italia dal dopoguerra a oggi*, cit., p. 408.

²⁷¹ *Ivi*, p. 407.

²⁷² La Compagnia della Loggetta è stata fondata a Brescia nel 1960 da Renato Borsoni, Mina Mezzadri, Marisa Germano, Gianni Germano, Ermes Scaramelli, Aldo Engheben e Maria Teresa Giudici. Sulla nascita e il percorso artistico della compagnia diretta dalla regista Mezzadri, si veda Eleonora Firenze, *La direzione artistica della Compagnia della Loggetta*, in *Mina Mezzadri. Il segreto di un altrove. La regia di una donna libera*, a cura di Eleonora Firenze, presentazione di Paolo Bosisio, premessa di Emilio Pozzi, Urbino, QuattroVenti, 2009, pp. 49-120. Sulla compagnia, cfr. anche Salvatore Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, cit., pp. 53-57, 105-110.

²⁷³ Paola Carmignani, *Tracce per la storia di uno spettacolo-simbolo del Sessantotto*, in *Mina Mezzadri, Don Milani a teatro. L’obbedienza non è più una virtù*, Brescia, Scholé (Morcelliana), 2019, p. 115.

²⁷⁴ Alessandro Caproni, *Il Centro teatrale bresciano diretto da Renato Borsoni*, in *Il Centro teatrale bresciano. Settimana del teatro, 10-14 maggio 2004*, a cura di Valentina Garavaglia, Roma, Bulzoni, 2006, p. 19.

²⁷⁵ Salvatore Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, cit., p. 105.

²⁷⁶ Valentina Garavaglia, *Introduzione*, in *Il Centro teatrale bresciano...*, cit., p. 13.

successo anche la strada di un parossistico teatro visivo-performativo –²⁷⁷ si era configurata come un’operazione teatrale volta sì a ricercare nuovi linguaggi per la scena, ma senza rinunciare alla comunicazione di un preventivo testo drammatico, le cui modalità, prima, compositive e, conseguentemente, rappresentative diventavano esse stesse oggetti – in qualità di codici fra gli altri codici – della verifica scenica di vie divergenti e oppostive rispetto alla tradizione.²⁷⁸

L’obbedienza non è più una virtù – recepito dalla critica che lo aveva visto al Rondò come «un teatro di testimonianza e contestativo», «allineato con i cattolici del dissenso»²⁷⁹, e, nello specifico, volto a «ridimostrare la presenza della personalità di don Milani, come felicissima scaltra occasione per ridiscutere tante tensioni»²⁸⁰ dell’allora contemporaneità – rientrava a pieno titolo fra gli esiti spettacolari legati al particolare contesto culturale del Sessantotto italiano, diventandone, peraltro, una sorta di simbolo.²⁸¹ Uno spettacolo impegnato, dunque, che Gottardo Blasich, collocandolo anche nel quadro degli altri spettacoli-documento già realizzati dalla

²⁷⁷ In proposito, si legga quanto scriveva il critico Antonio Valenti, in occasione del «calorosamente applaudito» allestimento di *L’obbedienza non è più una virtù* presso il Teatro Santa Chiara di Brescia, commentando la svolta registica della Mezzadri verso un teatro-documento in relazione ai suoi precedenti spettacoli: «Partita con la frenesia della scena che la induceva a ridurre a “balletti” vorticosi e coloriti i testi che rappresentava, adesso è giunta alle secche del teatro didascalico e del teatro-documento: non c’è più la volontà di portare in palcoscenico delle maschere stilizzate, dentro luci violente, che si muovevano esagitatamente, grottescamente, fino al parossismo (e questa sorte l’ebbe non solo Ionesco, ma anche Molière e Pirandello)» (Antonio Valenti, *Nel “collage” di don Milani la gioia dell’autoflagellazione*, in «Giornale di Brescia», 27 febbraio 1969, citato in Eleonora Firenze, *La direzione artistica della Compagnia della Loggetta*, cit., p. 110). Nello specifico, le parole del critico si riferivano alle seguenti regie di Mina Mezzadri: *Jacques ovvero la sottomissione* di Eugène Ionesco (1961), *George Dandin* di Molière (1962), *I giganti della montagna* di Luigi Pirandello (1963). Su tali spettacoli cfr. *Ivi*, pp. 76-79, 81.

²⁷⁸ Ciò in accordo anche a quanto ha avvertito Paolo Bosisio, *Presentazione*, in *Mina Mezzadri. Il segreto di un altrove...*, cit., p. 11: Mina Mezzadri ha «saputo avvalersi di ciascuno dei codici che prendono parte al fatto teatrale, dalla musica alla prossemica, per esplorare il testo in ogni sua potenzialità, in opposizione a un teatro di parola ‘alla moda’».

²⁷⁹ Gino Nogara, *L’obbedienza non è più virtù*, in «Il Dramma», a. XLV, n. 6, marzo 1969, p. 119.

²⁸⁰ Gottardo Blasich, *L’obbedienza non è più una virtù di Mina Mezzadri*, in «Letture», n. 4, aprile 1969, p. 315.

²⁸¹ Già Paolo Puppa, affrontando l’allineamento scenico alla «dialettica della liberazione» tipica dell’ideologia della fine degli anni Sessanta, aveva rapidamente ma opportunamente rubricato lo spettacolo *L’obbedienza non è più una virtù* come esempio rappresentativo della tematica antimilitarista: cfr. Paolo Puppa, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, cit., p. 185 e nota 12. Lo spettacolo è stato definito come uno dei simboli del Sessantotto da Paola Carmignani, *Tracce per la storia di uno spettacolo-simbolo del Sessantotto*, cit., pp. 97-115. Sullo spettacolo, inserito nel quadro del Sessantotto teatrale, cfr. anche Salvatore Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, cit., pp. 107-108.

compagnia bresciana a partire dal maggio del 1968,²⁸² aveva colto in questi termini in seguito alla prima:

L'impressione che il lavoro sia un punto estremo al quale può giungere una simile ricerca non è limitativa o limitante la coerenza dell'attività svolta: coglie una prima reazione sostanzialmente positiva per la discrezione e sensibile duttile acutezza con la quale i problemi e le circostanze vissute dal prete fiorentino sono sentiti nella loro carica attualissima. La modestia anche dei mezzi impiegati nello spettacolo dimostra meglio delle precedenti realizzazioni in che modo si può agire *politicamente* nell'attività scenica, per affrontare coscientemente i problemi dei nostri giorni, e come non sia necessario forzare la realtà per intervenire attivamente su un pubblico.²⁸³

Un fatto teatrale incentrato su tematiche di cogente attualità che il critico assurgeva a *exemplum* efficace e dimostrativo di come fosse possibile «agire *politicamente* nell'attività scenica, per affrontare coscientemente i problemi» dell'allora contemporaneità con sensibilità e acutezza, e, altresì, – puntualizzava – senza «forzare la realtà per intervenire attivamente su un pubblico». Ed è utile notare che – sempre in riferimento alle diverse figure di teatranti e di critici che animarono e/o recepirono i differenti ma compresenti spiriti di rinnovamento della coeva scena italiana – in quest'ultima annotazione è palpabile il piglio polemico del critico nei confronti dell'altra tendenza del teatro di ricerca, quella che, invece, perseguendo soprattutto sperimentazioni sul campo del registro visivo e sulla parola intesa quale suono e rumore, lavorava per forzarla quella realtà.

Mina Mezzadri – *auctor* e *artifex* del testo drammatico e della regia – su proposta di Renato Borsoni,²⁸⁴ presidente e attore della Compagnia della Loggetta, aveva messo a punto uno spettacolo contenutisticamente incentrato – come notava anche Gino Nogara dopo la *première* fiorentina contestualizzandone l'operazione – sulla «rielaborazione» degli

²⁸² Gottardo Blasich, *L'obbedienza non è più una virtù di Mina Mezzadri*, cit., p. 315: «La Compagnia della Loggetta di Brescia quasi tocca un'estrema fase di un filone di attività con lo spettacolo-documento su don Milani. Valutando il proprio lavoro, seriamente orientato a un contatto quanto mai diretto sui problemi rischiosi della vita contemporanea, aveva ultimamente organizzato un disegno scenico sulla Grande Guerra (*Dietro al ponte c'è un cimitero*), e ancora prima aveva grottescamente e intelligentemente ironizzato sul rapporto tra sudditi e autorità nelle *Lettere a un sindaco*». Sugli spettacoli *Lettere a un sindaco* di Renzo Bresciani e *Dietro al ponte c'è un cimitero* di Sandro Fontana realizzati nel 1968 con la regia di Mina Mezzadri, si vedano: Eleonora Firenze, *La direzione artistica della Compagnia della Loggetta*, cit., pp. 104-108; Salvatore Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, cit., pp. 105-107.

²⁸³ Gottardo Blasich, *L'obbedienza non è più una virtù di Mina Mezzadri*, cit., p. 315.

²⁸⁴ Cfr. Eleonora Firenze, *La direzione artistica della Compagnia della Loggetta*, cit., p. 108 e Paola Carmignani, *Tracce per la storia di uno spettacolo-simbolo del Sessantotto*, cit., p. 101.

scritti di don Lorenzo Milani, il parroco «ribelle» di Barbiana, scomparso a 47 anni di leucemia [il 26 giugno del 1967], assolto da vivo dall'imputazione di apologia di reato mossagli per una lettera aperta ai cappellani militari sull'obiezione di coscienza, condannato in appello da morto per la stessa imputazione. Una vicenda che non può lasciar tranquillo chi si reputi uomo civile e cristiano. Oltre che sugli scritti, le testimonianze, la Mezzadri ha lavorato sugli atti del processo, cucendo il suo materiale con il filo di una lineare biografia da lei stessa tesa. Lavoro compiuto con molta serietà e responsabilità.²⁸⁵

Il critico l'aveva recepita come una operazione politicamente impegnata a scuotere, prevalentemente, la coscienza dell'«uomo civile e cristiano»: uno spettacolo certamente allineato ai cattolici dissidenti, ma che non fu solo e soltanto una autorappresentazione degli stessi²⁸⁶. Si trattava di una operazione compiuta a caldo, sulla scia del – nonché parallelamente al – corrente *reportage* giornalistico relativo alla condanna postuma di Milani per apologia di reato, e a soli otto mesi dalla scomparsa del divisivo sacerdote fiorentino.

Ascoltando la sentita ricezione di Roberto Rebora, al Rondò quello spettacolo-documento, presentando «lo straordinario personaggio del prete combattente per gli altri [...] nel coraggioso cammino lungo il calvario degli ostacoli [...] derivati dallo scontro con il potere civile e ecclesiastico», era arrivato «a segno con tutta la sua forza d'urto e la sua carica interiore evitando benissimo la naturale trappola dell'esemplarità»²⁸⁷. La potenza d'impatto dello spettacolo era, innanzitutto, dovuta

²⁸⁵ Gino Nogara, *L'obbedienza non è più virtù*, cit., p. 119.

²⁸⁶ E, inoltre, aveva affermato: «Dai fatti ai principi generali, alla verità che non si può, da cristiani, non sentire la sola giusta, anche se ci scotta» (*Ibidem*). Al riguardo, in aggiunta a Nogara, il critico Ettore Capriolo, nel maggio seguente, avrebbe annotato: «Questo spettacolo ha anzitutto il merito di scegliersi un pubblico e di rivolgergli un discorso nei termini che gli sono familiari. I suoi destinatari sono i cattolici, non soltanto quelli cosiddetti del dissenso, che vedono lucidamente esposte le ragioni della loro polemica, ma quelli che non dissentono per niente o quasi e possono qui trovare motivi di riflessione nel modo stesso in cui quella polemica è presentata» (Ettore Capriolo, *Don Milani in scena*, in «Vie nuove», 29 maggio 1969, citato in Paola Carmignani, *Tracce per la storia di uno spettacolo-simbolo del Sessantotto*, cit., p. 107).

²⁸⁷ reb. [Roberto Rebora], *Una proposta teatrale su Don Milani. "L'obbedienza non è più una virtù" di Mina Mezzadri*, in «Sipario», n. 275, marzo 1969, p. 34. Il critico, sostenendo che l'allestimento della Mezzadri era riuscito a evitare la «naturale trappola dell'esemplarità», sembra polemizzare, si pur solamente in modo allusivo, contro gli esiti di altri spettacoli incentrati su simili tematiche e ascrivibili alla linea del teatro-documento. Fra i giudizi degli altri critici è possibile rintracciare riferimenti molto simili, sempre rivolti a un non rivelato termine di paragone, ma che ci forniscono dettagli preziosi riguardo all'oggetto delle critiche, permettendoci di supporne l'identità. Ad esempio, Nogara aveva scritto che nello spettacolo della Loggetta «Don Milani e i ragazzi di Barbiana non ne sono usciti strumentalizzati come abbiamo visto fare di recente, per opinabilissimi fini, a un regista che va per la maggiore» (Gino Nogara, *L'obbedienza non è più virtù*, cit., p. 119). E, ancora, Quadri, apprezzando lo spettacolo, aveva affermato che «Mina Mezzadri col suo coraggioso teatro della Loggetta di Brescia, ignora a priori ogni artificio teatrale, evita le suggestioni della corallità di altri meno autentici spettacoli

agli scottanti temi trattati dal testo drammatico, che, come vedremo, fu anche oggetto di un caso giudiziario. Un testo denso delle ben note invettive milanesi contro, ad esempio, la cultura borghese, l'ideologia liberale, le attività proposte dagli oratori parrocchiali, quella parte della Chiesa che promuoveva il sostegno alla Democrazia Cristiana, la stampa cattolica, l'elitarismo della scuola del suo tempo e, soprattutto, contro il reato di renitenza alla leva militare per obiezione di coscienza.²⁸⁸ Il copione, articolato in tre atti, era stato costituito dalla Mezzadri sulla base di un montaggio di passi di scritti preesistenti del prete fiorentino, desunti

Dai tre testi conosciutissimi di don Milani (*Esperienze pastorali, Lettere a una professoressa, L'obbedienza non è più una virtù*) oltre che da articoli e interventi sulla stampa (ivi compresa la duplice sentenza del Tribunale di Roma e della Corte d'Appello di Roma che assolveva e condannava la voce di don Milani come sostenitore dell'obiettore di coscienza) [...].²⁸⁹

Un *collage* di materiali che, come si è visto, la regista aveva saldato insieme «con il filo di una lineare biografia da lei stessa tesa»²⁹⁰. Ciò al fine di intrecciare

tre angolazioni della vicenda di don Milani: le esperienze nella sua prima tappa a S. Donato, e le preoccupazioni subito insorte di chiarire l'importanza e i limiti della solita vita parrocchiale e oratoriale; la solitudine della segregazione a cui è costretto a Barbiana e il nuovo impulso dell'interesse pedagogico, e infine il suo intervento a proposito

di questo genere [teatro-documento]» (Franco Quadri, *L'obbedienza non è più una virtù*, in «Panorama», 24 aprile 1969, ora in Id., *La politica del regista...*, cit., vol. I (A-M), p. 322). Tenendo conto di tali dichiarazioni, è possibile desumere che le suddette critiche fossero state rivolte allo spettacolo *Discorso per "Lettera a una professoressa" della scuola di Barbiana e la rivolta degli studenti* realizzato dalla Compagnia dei Quattro, per la regia di Franco Enriquez, andata in scena a Venezia, nel settembre del 1968, in occasione della ventisettesima edizione della Biennale Teatro. Lo spettacolo, allestito a Venezia e successivamente a Prato senza conoscere lusinghieri consensi, nel dicembre dello stesso anno su decisione del pretore di Prato – il quale agiva in seguito al ricorso presentato dai ragazzi di Barbiana, che avevano ravvisato nello spettacolo uno stravolgimento del pensiero di don Milani – aveva disposto l'eliminazione dal titolo e dal dramma di tutti i riferimenti relativi al volume *Lettera a una professoressa*. Il testo drammatico fu tagliato di due terzi e il titolo ridotto in *La rivolta degli studenti*. In proposito, cfr.: Lamberto Trezzini, *Una storia della Biennale teatro 1934-1995*, Venezia, Marsilio, 1999, pp. 89, 178; Federico Ruozzi, *Riflettori su Barbiana: teatro, cinema e televisione*, in *Salire a Barbiana...*, cit., p. 164; Paola Carmignani, *Tracce per la storia di uno spettacolo-simbolo del Sessantotto*, cit., pp. 101-102.

²⁸⁸ In proposito, si legga Mina Mezzadri, *Proposta teatrale su don Lorenzo Milani (L'obbedienza non è più una virtù)*, in Id., *Don Milani a teatro. L'obbedienza non è più una virtù*, cit., pp. 19-94. Si tratta della pubblicazione del copione dattiloscritto conservato al Centro di Documentazione Teatrale Foppa 3, presso la Fondazione Castello di Padernello (Borgo San Giacomo, Brescia).

²⁸⁹ Gottardo Blasich, *L'obbedienza non è più una virtù di Mina Mezzadri*, cit., p. 315. Riguardo agli scritti di don Milani usati come ipotesto dalla regista bresciana, si vedano le seguenti edizioni: Lorenzo Milani, *Esperienze pastorali*, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 1958; Scuola di Barbiana, *Lettera a una professoressa*, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 1967; *Documenti del processo di don Milani. L'obbedienza non è più una virtù*, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 1971 (1. ed. s.d., ma 1965).

²⁹⁰ Gino Nogara, *L'obbedienza non è più virtù*, cit., p. 119.

dell'obiezione di coscienza, avvalorata da una singolare diagnosi storica, sul carattere aggressivo delle guerre degli ultimi cent'anni di vita italiana, indebitamente giustificate da una retorica ancora viva, operante non solo nei manuali di storia.²⁹¹

La «forza d'urto»²⁹² dell'itinerario teorico, pubblico e personale di don Milani, da San Donato a Barbiana, al Rondò aveva preso materialmente voce e corpo nell'esposizione alternata – e, come avrebbe notato Quadri, solo in apparenza dalla «parvenza dialogica»²⁹³ – di narrazioni, riflessioni e testimonianze condotta in scena da

Due soli personaggi [...]: Renato Borsoni, espositore e agile interlocutore con il pubblico, e un secondo interprete, Aldo Engheben, che riprende la testimonianza del sacerdote.²⁹⁴

A Borsoni ed Engheben, nel copione, la drammaturga e regista bresciana aveva rispettivamente assegnato le parti di «Narratore grafico» e di «Testimone», collocandoli nel quadro di un palcoscenico significativamente bipartito sia dal punto di vista spaziale che da quello luministico. Vale la pena di leggerne la didascalia iniziale confrontandola con alcune fotografie di scena (**figg. 3-7**):

Il palcoscenico è diviso in due zone, definite da luci diverse.

*A sinistra la zona destinata al **Narratore grafico**. In primo piano una tavola di carta per scenografia, tesa su telaio con manovella per consentirle di scorrere. Una scaletta, a tre gradini, per accedervi. Una panca laterale per collocarvi barattoli e pennelli da un lato, libri dall'altro, con in mezzo uno spazio vuoto per sedere. Un riflettore, incorporato nel telaio della tavola di carta, con cordicella manovrabile dall'attore.*

*A destra la zona destinata al **Testimone**. In primo piano una lunga panca, in secondo un lungo tavolo, entrambi paralleli al proscenio. Dietro al tavolo due sgabelli. Come parete di fondo una tavola di carta scenografica illustrate con scritte come: "I care", "Io escribo porque me gusta estudiar. El niño qua [sic] no estudia – no es buen revolucionario".²⁹⁵*

Lo spazio scenico, essenziale ma incisivo, costituito da accessori e modulato da luci semplici ma distinte, era dominato dal legno e dalla carta: materiali, dal punto di vista metaforico, volutamente correlati alla configurazione e alla polivalente destinazione d'uso dell'aula della scuola di Barbiana, dove la Mezzadri si era recata durante le fasi preparatorie dello spettacolo.²⁹⁶ Un assetto sineddotico – o, meglio, metonimico – nel

²⁹¹ Gottardo Blasich, *L'obbedienza non è più una virtù di Mina Mezzadri*, cit., p. 316.

²⁹² reb. [Roberto Reborà], *Una proposta teatrale su Don Milani...*, cit., p. 34.

²⁹³ Franco Quadri, *L'obbedienza non è più una virtù*, cit. Il critico aveva visto lo spettacolo nell'aprile del 1969 presso il Teatro Santa Chiara di Brescia, sede della Compagnia della Loggetta.

²⁹⁴ Gottardo Blasich, *L'obbedienza non è più una virtù di Mina Mezzadri*, cit., p. 315.

²⁹⁵ Mina Mezzadri, *Proposta teatrale su don Lorenzo Milani...*, cit., p. 21.

²⁹⁶ In proposito, si leggano le parole rilasciate da Mina Mezzadri nell'intervista a Francesco De Leonardis: «Ricordo la cucina in cui siamo stati accolti e la grande tavola, su cui fu messa molta roba

quale la critica aveva opportunamente ravvisato la restituzione per accenni di una classe scolastica o di una sala conferenze,²⁹⁷ ma nel quale, soprattutto in relazione al processo per apologia di reato, non si fatica a intravedere anche un essenziale rimando a un pulpito di tribunale.

Su tale scena diadica, come appuntava la critica, gli attori «con spontaneità d'eloquio e di gesto» illustravano «al pubblico [...] l'essenziale del pensiero evangelico di Don Milani»²⁹⁸. Nello specifico, da un lato, il Narratore grafico, Renato Borsoni, vestito di bianco con copione alla mano (**fig. 3-6**), esponeva con la sua caratteristica erre alla francese²⁹⁹ la «lineare biografia»³⁰⁰ del priore di Barbiana, stesa dalla Mezzadri, e, proprio mediante tale «racconto oggettivato»³⁰¹, introduceva, commentava, contestualizzava e accompagnava la testimonianza degli scritti di don Milani, affidata, appunto, al Testimone. Dall'altro, quest'ultimo, Aldo Engheben, la cui recitazione era caratterizzata da una incisiva «voce baritonale»³⁰², indossando come costume quella che sembra essere una divisa militare (**fig. 4**) – ossimorico contraltare pacifista, simbolo della lotta per la conquista della liceità dell'obiezione di coscienza –, riprendeva le parole del sacerdote fiorentino, limitandosi a pronunciarle³⁰³, a «citarle». Ossia a portarle, «dette in prima persona», con voce profonda e grave; e tuttavia, senza ricreare «il personaggio di don Lorenzo Milani [...] sul palcoscenico»³⁰⁴, come aveva opportunamente puntualizzato Rebora.

Altresì, in tale allestimento – recepito al Rondò come «una spoglia, asciutta documentazione scenica», come «una discreta equilibrata enunciazione di fatti»³⁰⁵ – a dominare la scena era stata anche la presenza dialettica di due *tableaux* illustrativi:

da mangiare per noi. Era la tavola su cui i ragazzi mangiavano e studiavano: in quella stanza era tutto legno e carta. Allora ho pensato che, per essere coerente, nel mio spettacolo avrei dovuto usare solo legno e carta e così è nata l'idea di fondo dell'allestimento» (Francesco De Leonardis, *Mezzadri, il "mio" don Milani*, in «Bresciaoggi», 15 dicembre 1997, citato in Eleonora Firenze, *La direzione artistica della Compagnia della Loggetta*, cit., p. 109).

²⁹⁷ Cfr. Gino Nogara, *L'obbedienza non è più virtù*, cit., p. 119; Gottardo Blasich, *L'obbedienza non è più una virtù di Mina Mezzadri*, cit., pp. 315-316.

²⁹⁸ Gino Nogara, *L'obbedienza non è più virtù*, cit., p. 119.

²⁹⁹ Cfr. Tino Bino, *Premessa*, in Mina Mezzadri, *Don Milani a teatro...*, cit., p. 9; Paola Carmignani, *Tracce per la storia di uno spettacolo-simbolo del Sessantotto*, cit., p. 103.

³⁰⁰ Gino Nogara, *L'obbedienza non è più virtù*, cit., p. 119.

³⁰¹ Franco Quadri, *L'obbedienza non è più una virtù*, cit.

³⁰² Tino Bino, *Premessa*, in Mina Mezzadri, *Don Milani a teatro...*, cit., p. 9.

³⁰³ Cfr. Franco Quadri, *L'obbedienza non è più una virtù*, cit.

³⁰⁴ reb. [Roberto Rebora], *Una proposta teatrale su Don Milani...*, cit., p. 34.

³⁰⁵ Gottardo Blasich, *L'obbedienza non è più una virtù di Mina Mezzadri*, cit., p. 316.

uno fisso, l'altro avvolgibile e a contenuto variabile. A destra, alle spalle del Testimone, «una tavola di carta scenografica»³⁰⁶ recava le scritte simbolo della scuola di Barbiana (**fig. 8**): «I care» e, subito sotto, «El niño que / no estudia / no es buen revolucionario» (**figg. 6-7**).³⁰⁷ A sinistra, invece, su «una tavola di carta per scenografia, tesa su telaio con manovella per consentirle di scorrere» e dotata di un faro «incorporato [...] manovrabile dall'attore»³⁰⁸ (**figg. 3-6**), il Narratore grafico, avanzando «con rapida mano»³⁰⁹ e usando «la sinistra allo stesso modo della destra»³¹⁰, illustrava attraverso «disegni, parole e numeri alla vista del pubblico gli argomenti trattati»³¹¹, commentando «graficamente l'ambiente in cui operava don Milani e lo sfondo sociale preso di mira»³¹², di volta in volta, dalle parole proferite dal Testimone. Questo espediente scenico, che aveva conferito allo spettacolo «una graffiante visualità»³¹³, era stato qualificato da Quadri quale «elemento di chiarimento» e, al contempo, «di distrazione»³¹⁴. Ciò in forza delle manifeste modalità e «intenzionalità» dello spettacolo – come avvertiva Reborà – di mettere «tutti di fronte alla propria responsabilità»³¹⁵, di offrire «una sollecitazione instancabile della coscienza, un invito alla meditazione» che aveva coinvolto tutti al di là della personale «posizione di

³⁰⁶ Mina Mezzadri, *Proposta teatrale su don Lorenzo Milani...*, cit., p. 21.

³⁰⁷ Riguardo alla prima frase, monito antindividualista ed esortazione all'assunzione di responsabilità da parte di tutti nei confronti di chiunque subisca un'ingiustizia, lo stesso Milani aveva scritto nella lettera inviata ai giudici per difendersi dall'accusa di apologia di reato: «Su una parete della nostra scuola c'è scritto grande "I care". È il motto intraducibile dei giovani americani migliori. "Me ne importa, mi sta a cuore". È il contrario esatto del motto fascista "Me ne frego"» (Lorenzo Milani, *Lettera ai giudici*, in *Documenti del processo di don Milani. L'obbedienza non è più una virtù*, cit., p. 34). La seconda frase, a Barbiana nella parete di rimpetto a «I care», sarebbe stata genericamente «tratta dal componimento di un ragazzo sud-americano» (Michele Gesualdi, *Su una paretebis*, 19 marzo 2015: <https://www.donlorenzomilani.it/su-una-paretebis/>). A leggerla nella sua interezza (fig. 8) si scopre che l'anonimo ragazzo avrebbe citato Fidel Castro. Si segnala in proposito che, consultando la rivista cubana «Inra», è stato possibile rintracciare la breve intervista a José Manuel Bilbao, undicenne cubano, che nel 1961 alla domanda «Tú vas a la escuela?» aveva risposto: «¡Claro que sí! [...] Fidel dice que el niño que no estudia no es buen revolucionario» (Arturo Acevedo Avalos, *Siga port este camino, que el médico está cerca*, in «Inra», a. II, n. 7, julio 1961, p. 77). Si segnala che la citazione di Castro non sembra essere stata presente in tutte le repliche dello spettacolo (figg. 3-4); ma è anche possibile supporre che alcune foto di scena fossero state scattate durante le prove e, pertanto, ad assetto scenografico non ultimato.

³⁰⁸ Mina Mezzadri, *Proposta teatrale su don Lorenzo Milani...*, cit., p. 21.

³⁰⁹ Gino Nogara, *L'obbedienza non è più virtù*, cit., p. 119.

³¹⁰ Tino Bino, *Premessa*, in Mina Mezzadri, *Don Milani a teatro...*, cit., p. 9.

³¹¹ reb. [Roberto Reborà], *Una proposta teatrale su Don Milani...*, cit., p. 34.

³¹² Gottardo Blasich, *L'obbedienza non è più una virtù di Mina Mezzadri*, cit., p. 316.

³¹³ Gino Nogara, *L'obbedienza non è più virtù*, cit., p. 119.

³¹⁴ Franco Quadri, *L'obbedienza non è più una virtù*, cit.

³¹⁵ reb. [Roberto Reborà], *Una proposta teatrale su Don Milani...*, cit., p. 34.

ognuno di fronte ai problemi della fede»³¹⁶, come più tardi avrebbe scritto Roberto De Monticelli. Cioè a dire, l'intenzione, ostacolando una piena identificazione empatica, di forzare gli spettatori a esercitare una funzione critica nei confronti di ciò che vedevano e ascoltavano. È evidente: Mina Mezzadri – bandendo ogni immedesimazione da parte di Borsoni ed Engheben, non a caso definiti Narratore grafico e Testimone (incaricati, con lo sguardo spesso volto al pubblico, uno a narrare e l'altro a citare), e collocandoli in uno spazio scenico non realistico ma congegnato sinteticamente per accenni, nonché occupato da riflettori a vista e dai sopraccitati cartelli – aveva realizzato un oggetto-spettacolo di evidente matrice brechtiana.³¹⁷ Sempre al fine di favorire una fruizione distaccata e lucida – straniata – dello spettacolo e, dunque, di «intervenire attivamente»³¹⁸ sugli spettatori, il complessivo assetto spaziale non aveva coinvolto la sola impalcatura scenica ma l'intera sala teatrale. Dalla critica apprendiamo, appunto, che le azioni degli attori, condotte sia «In scena» che «su e giù per la sala»³¹⁹, fra il pubblico «tra il quale anche»³²⁰ scendevano, avevano fatto «ricco e vivo il rapporto creato tra palcoscenico e platea»³²¹. In particolare, grazie ad alcune fotografie di scena e alle didascalie del copione, sappiamo che l'orchestrazione dei movimenti degli attori, messa a punto dalla regista, aveva coinvolto, oltre all'occupazione totale della scatola scenica unitamente alla scaletta praticabile posta ai piedi della ribalta (**figg. 3-4**), due posti a sedere della platea, sui quali entrambi gli attori erano seduti all'inizio dello spettacolo,³²² nonché l'occupazione, soprattutto da parte di Borsoni seguito da un occhio di bue, della porzione di sala antistante l'avanscena (**fig. 5**) e degli spazi liberamente percorribili fra le poltrone (**fig. 6**).³²³

³¹⁶ Roberto De Monticelli, *Portati per mano dentro un pensiero*, in «Il Giorno», 11 aprile 1969.

³¹⁷ Al riguardo è opportuno avvertire che la regista bresciana aveva già frequentato gli scritti teorici e le opere di Bertolt Brecht in vista del suo allestimento, il 2 aprile 1964, di *Un uomo è un uomo*, nel quale, seguendo in modo aderente le idee del regista e drammaturgo tedesco, aveva già sperimentato l'uso di cartelli e richiesto agli attori della Compagnia della Loggetta una recitazione straniata; cfr. Eleonora Firenze, *La direzione artistica della Compagnia della Loggetta*, cit., pp. 52, 81-82.

³¹⁸ Gottardo Blasich, *L'obbedienza non è più una virtù di Mina Mezzadri*, cit., p. 315.

³¹⁹ Franco Quadri, *L'obbedienza non è più una virtù*, cit.

³²⁰ Gino Nogara, *L'obbedienza non è più virtù*, cit., p. 119.

³²¹ reb. [Roberto Reborà], *Una proposta teatrale su Don Milani...*, cit., p. 34.

³²² Mina Mezzadri, *Proposta teatrale su don Lorenzo Milani...*, cit., p. 23.

³²³ Cfr. *Ivi*, pp. 23-94.

L'obbedienza non è più una virtù, ospitato al Rondò di Bacco fino al 20 febbraio e, successivamente, replicato in più di duecento occasioni, fu, indubbiamente, uno spettacolo di grande successo oltreché l'allestimento di maggiore notorietà realizzato dalla Compagnia della Loggetta.³²⁴ Una notorietà legata anche alle denunce che avevano fatto seguito alla *première* fiorentina, dove, nella affollatissima saletta del Rondò, sappiamo essere stati presenti, oltre alla madre di Milani in compagnia di numerosi ragazzi della scuola di Barbiana,³²⁵ «anche ospiti meno graditi»³²⁶, che, durante il dibattito conclusivo – che per la Mezzadri era momento integrante dello spettacolo –³²⁷ avevano «contestato l'arbitrarietà della documentazione, valutandola uno stimolo alla disobbedienza alle leggi della società civile ed ecclesiale»³²⁸. I fautori della contestazione, passando dalle parole ai fatti, il giorno seguente avevano denunciato lo spettacolo alla procura di Firenze, che due giorni dopo provvide a ordinare il sequestro di una copia del testo drammatico. Un breve intervento anonimo apparso sulle pagine de «l'Unità» ci informa riguardo all'accaduto:

FIRENZE, 22.

Una copia del lavoro teatrale dal titolo *L'obbedienza non è più una virtù* ispirato al noto libro di Don Milani è stata sequestrata per ordine del sostituto procuratore della Repubblica di Firenze, dott. Casini, al quale è stata affidata l'inchiesta aperta dalla procura dopo la denuncia di due cittadini [Alfonso Ughi e da Enzo Daddi] che si sono qualificati ex combattenti, invalidi e decorati al valor militare.

Il lavoro teatrale è tratto dagli atti del processo svoltosi a suo tempo contro don Lorenzo Milani, il parroco di Barbiana del Mugello (Firenze) che fu processato per aver difeso gli obiettori di coscienza. Secondo i denunciati, gli autori del lavoro, gli attori ed il regista mettendo in scena *L'obbedienza non è più una virtù* avrebbero vilipeso la religione e le forze armate ed avrebbero incitato all'odio di classe.

Il dott. Casini, ricevuta la denuncia [il 19 febbraio], si recò ieri l'altro sera [il 20 febbraio] al Rondò di Bacco dove la «Compagnia della Loggetta» stava recitando ed assistette all'intero lavoro. Ieri, come si è detto, ha ordinato il sequestro di una copia del testo per poter leggere attentamente il dialogo e trarne le conseguenze che riterrà opportune. Il

³²⁴ Sulla vastissima fortuna scenica dello spettacolo che, fra il 1968 e il 1973, conobbe oltre duecento repliche e quattro importanti edizioni, cfr.: Eleonora Firenze, *La direzione artistica della Compagnia della Loggetta*, cit., pp. 58, 109; Paola Carmignani, *Tracce per la storia di uno spettacolo-simbolo del Sessantotto*, cit., pp. 102, 113-115.

³²⁵ Cfr. Eleonora Firenze, *La direzione artistica della Compagnia della Loggetta*, cit., pp. 57-58, 109.

³²⁶ *Ivi*, p. 58.

³²⁷ Così Quadri: «Il dibattito che segue è da considerarsi la vera quarta parte dello spettacolo: è a questo punto che dal pubblico si aspetta l'eco attuale della esplosiva protesta di don Milani» (Franco Quadri, *L'obbedienza non è più una virtù*, cit.). Riguardo al dibattito previsto al termine di ogni replica, spesso animato dal protagonismo della Mezzadri, cfr. Paola Carmignani, *Tracce per la storia di uno spettacolo-simbolo del Sessantotto*, cit., pp. 107-108.

³²⁸ Gottardo Blasich, *L'obbedienza non è più una virtù di Mina Mezzadri*, cit., p. 316.

sequestro non implica la sospensione del lavoro che non verrà replicato a Firenze essendo ormai terminate le recite, ma sarà presentato a Brescia prima della fine del mese.³²⁹

In seguito alla denuncia presentata dal ragioniere Enzo Daddi e dal commissario straordinario del MSI di Firenze Alfonso Ughi,³³⁰ secondo i quali gli attori e la regista avrebbero «vilipeso la religione e le forze armate ed [...] incitato all'odio di classe», il sostituto procuratore Carlo Casini, il giorno dopo aver assistito allo spettacolo, provvide ad aprire l'inchiesta e a disporre il sequestro del copione. Ciò in seguito anche a una seconda denuncia sporta, sostanzialmente in contemporanea, dai «presidenti di varie associazioni d'arma», che avevano accusato «il lavoro teatrale di ledere i valori morali posti a base delle categorie da loro rappresentate»³³¹.

Il 19 maggio, a distanza di tre mesi, il caso era arrivato finanche in Parlamento, in occasione di una interrogazione parlamentare rivolta agli allora ministri del turismo e dello spettacolo nonché della difesa, i democristiani Lorenzo Natali e Luigi Gui, da parte dei deputati Giorgio Almirante e Giuseppe Niccolai del MSI, i quali, oltre a sostenere gli argomenti dei denunciatori, ne rincararono vistosamente la dose. Per cogliere le risonanze dell'impatto che lo spettacolo aveva avuto su alcuni schieramenti e compagni dell'Italia della fine degli anni Sessanta – contro i cui valori e mentalità si contrapponeva il generale clima di tensione e di contestazione –, vale la pena di leggere l'intera discussione parlamentare contenente l'interrogazione e la risposta di Natali. Il ministro, tra l'altro, oltre a ricordare l'atto ufficiale che nel 1962 aveva sancito l'abolizione della censura sul teatro di prosa, aveva menzionato il Rondò di Bacco e il gruppo di Pier'Alli definendolo fragorosamente quale «complesso sperimentale fiorentino denominato OUROBOROS». Si legge nella discussione:

ALMIRANTE E NICCOLAI GIUSEPPE – *Ai Ministri del turismo e spettacolo e della difesa.*
– Per conoscere se siano al corrente del fatto che[,] a seguito di denuncia sporta da un gruppo di cittadini ex combattenti, la procura della Repubblica di Firenze ha aperto una inchiesta sulla rappresentazione teatrale *L'obbedienza non è più una virtù*, che ha luogo in quella città. Se siano al corrente del fatto che detta rappresentazione teatrale consiste in un ignobile attacco contro le forze armate in genere e i cappellani militari in particolare; e in una esaltazione del rifiuto alla obbedienza. Se ritengano che, a prescindere dalla indagine giudiziaria, sia opportuno e necessario un intervento

³²⁹ *Sequestrato un copione della «Obbedienza non è più una virtù»*, in «l'Unità», 23 febbraio 1969.

³³⁰ Cfr. Paola Carmignani, *Tracce per la storia di uno spettacolo-simbolo del Sessantotto*, cit., pp. 109, 112.

³³¹ *Cronologia della repressione...*, cit., p. 44. E, in proposito, cfr. anche Paola Carmignani, *Tracce per la storia di uno spettacolo-simbolo del Sessantotto*, cit., p. 112.

governativo per risparmiare alla città di Firenze e al resto d'Italia, qualora la rappresentazione dovesse ripetersi altrove[,] una vergogna del genere. (4-04233)

RISPOSTA. – Lo spettacolo *L'obbedienza non è più una virtù* è stato messo in scena nei giorni 18, 19 e 20 febbraio 1969 nel teatro Rondò di Bacco di Firenze, a cura della compagnia «La loggetta di Brescia», ospitata dal complesso sperimentale fiorentino denominato OUROBOROS che agisce presso quel teatro.

Il testo del lavoro in questione non è stato presentato a questo Ministero per la revisione, atteso che, ai sensi dell'articolo 11, primo comma, della legge 21 aprile 1962, n. 161, la rappresentazione in pubblico dei lavori teatrali non è soggetta – di regola – a nulla osta ministeriale.

L'accertamento di eventuali reati che dovessero configurarsi per effetto di tali rappresentazioni resta pertanto riservato all'autorità giudiziaria alla quale compete, conseguentemente[,] l'adozione delle necessarie misure cautelative e repressive.

*Il Ministro del turismo e dello spettacolo: NATALI.*³³²

Al di là della confisca del copione e a dispetto di quel polverone, nessun provvedimento aveva comportato la sospensione dello spettacolo, le cui repliche procedettero in giro per l'Italia con regolarità.³³³ La vicenda che aveva coinvolto l'intera compagnia, che a Brescia aveva subito anche casi di aggressione da parte di squadre neofasciste legate al MSI,³³⁴ si concluse nel maggio 1970, a distanza di poco più di un anno, con l'archiviazione del caso e la piena assoluzione degli imputati. Nello spettacolo, secondo il sostituto procuratore Casini, non era ravvisabile alcun reato, ma, semmai, «la riproposizione [...] del problema relativo alla disciplina giuridica del fenomeno “obiezione di coscienza” [...] in una prospettiva più generale che trascende[va] i singoli episodi storici e riguarda[va] il futuro»³³⁵.

3. Ricerca 1. Prima informativa globale italiana del teatro di ricerca

Come si è visto – «a ridosso del 1968» nel contesto di quella che, «nella storia dello spettacolo italiano del Novecento», può essere considerata come una delle «stagioni più fertili e dense [...] soprattutto se consideriamo il manifestarsi d'un pluralismo di

³³² Giorgio Almirante, Giuseppe Niccolai, Lorenzo Natali, *Sulla rappresentazione teatrale L'obbedienza non è più una virtù (4-04233)*, in Parlamento della Repubblica Italiana. Camera dei deputati, *Allegato al resoconto della seduta del 19 maggio 1969. Risposte scritte ad interrogazioni*, V legislatura, 19 maggio 1969, p. 1944.

³³³ Cfr. *Cronologia della repressione...*, cit., p. 44.

³³⁴ Il 19 dicembre 1969, «Una trentina di aderenti alla 'Giovane Italia' fa irruzione nella sede della Compagnia 'La Loggetta' dove si replica una proposta teatrale su Don Milani («l'obbedienza non è più una virtù»). I fascisti insultano il direttore del teatro [Renato Borsoni] e gli lanciano contro uova marce e ortaggi» (28 maggio 1974. *Strage fascista a Brescia. Dossier di dieci anni di violenza fascista*, Segrate (Milano), Stampa Cooperativa Arti Grafiche, s.d., p. 17). Sull'accaduto, cfr. anche Paola Carmignani, *Tracce per la storia di uno spettacolo-simbolo del Sessantotto*, cit., p. 111.

³³⁵ «*Obbedienza non è virtù*». Archiviata la denuncia del MSI, in «Avanti», 15 maggio 1970, citato in Paola Carmignani, *Tracce per la storia di uno spettacolo-simbolo del Sessantotto*, cit., pp. 112-113.

discorsi»³³⁶ attorno al fatto teatrale – il Teatro Rondò di Bacco, autogestito e pressoché autofinanziato³³⁷ dal gruppo Ouroboros, si era rivelato fin dalla primissima stagione come una realtà piuttosto articolata e di rilievo, per le *Idee* e l'attività di produzione e di programmazione messe in campo. Una rilevanza che, in progresso di tempo, avrebbe portato personalità attente, quali il critico Franco Quadri e lo storico Lamberto Trezzini, a definire la compagnia fiorentina, come pure la sua sede, quale vero e proprio «Centro di Ricerca Teatrale»³³⁸ dove «Pier'Alli», oltre a promuovere rassegne dedicate al teatro di ricerca, conduceva «un laboratorio unico nel suo genere, sperimentando ogni possibilità del corpo e del suono»³³⁹.

Fra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta, il panorama geografico del teatro italiano aveva assistito al «boom dei “teatrini”»³⁴⁰: aveva visto il proliferare di numerosi luoghi teatrali altri rispetto al teatro ufficiale, deputati ad accogliere la ricerca, la produzione e la realizzazione dei gruppi del Nuovo Teatro. Del fenomeno riguardante l'emergere di spazi teatrali alternativi, verificatosi a partire dalla prima metà degli anni Sessanta, si pensi alla sua manifestazione più eclatante, quella che aveva investito la capitale, ossia alla diffusione delle cosiddette “cantine romane”³⁴¹: spazi *underground* e autarchici (*garages*, depositi dismessi, seminterrati etc.), posti «agli antipodi delle comode sale con poltrone di velluto»³⁴² degli Stabili; teatrini gestiti e finanziati privatamente dal gruppo che vi operava; luoghi teatrali fra di loro «non [...] in diretto contatto» e spesso amministrati secondo la formula del «club privato», e, dunque, evasivi verso ogni «impegno burocratico»³⁴³; piccole sale frequentate da «un pubblico elitario» di tesserati, per lo più costituito da «intellettuali

³³⁶ Roberto Tessari, *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture. 1906-1976*, cit., p. 145.

³³⁷ Al riguardo è necessario sottolineare che, durante la stagione teatrale 1968-1969, il gruppo Ouroboros avrebbe ricevuto solamente «un contributo governativo di L. 1.000.000» (*Teatro italiano '69. Annuario dell'Istituto del Dramma Italiano. Repertorio degli autori indice dei critici*, cit., p. 236).

³³⁸ Franco Quadri, *Teatro d'avanguardia*, cit., p. 42.

³³⁹ Lamberto Trezzini, *Geografia del teatro. Rapporto sul teatro italiano d'oggi*, cit., 76.

³⁴⁰ Salvatore Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, cit., p. 165 e, in proposito, si veda *Ivi*, pp. 168 e sgg.

³⁴¹ In proposito, cfr., almeno, Dante Cappelletti, *La sperimentazione teatrale in Italia tra norma e devianza*, cit., pp. 61-79; Daniela Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, cit., pp. 137-168. Sul panorama teatrale capitolino fra gli anni Sessanta e Settanta, si veda *Memorie dalle cantine. Teatro di ricerca a Roma negli anni '60 e '70*, a cura di Silvia Carandini, numero monografico di «Biblioteca teatrale», n.s., n. 101-103, gennaio-settembre 2012.

³⁴² Silvana Sinisi, *Quei magnifici anni Settanta che sconvolsero l'universo teatrale*, in *Cento storie sul filo della memoria...*, cit., p. 433.

³⁴³ Dante Cappelletti, *La sperimentazione teatrale in Italia tra norma e devianza*, cit., pp. 65-66.

e critici»³⁴⁴. La *cantina*, come ha evidenziato Salvatore Margiotta, cominciò «progressivamente ad incarnare da un lato un sistema di produzione “alternativo” alla scena ufficiale e dall’altro un nuovo modello di costruzione narrativo-spettacolare, imperniato sulle coordinate operative dettate dalla “scrittura scenica”», facendosi, nel passaggio dagli anni Sessanta ai Settanta, «spazio-laboratorio [...], elemento strutturale della scrittura spettacolare», in particolare, mediante l’assunzione «dell’elemento spazio in qualità di dato primario della creazione drammaturgica»³⁴⁵. Questo fu certamente il contesto nel quale si collocava e col quale si commisurava l’esperienza fiorentina. E tuttavia, pur ponendosi, come abbiamo visto, intenzionalmente à côté del teatro ufficiale, la realtà del Rondò di Bacco, posta a confronto con quanto accadeva nei suddetti spazi alternativi e suburbani, era visibilmente differente, non foss’altro che per la particolare collocazione nel tessuto topografico cittadino: in un’ala dell’ex residenza granducale, tutt’altro che marginale. Una palese asimmetria che aveva portato ancora Quadri – che, come è noto e come si è visto, era uno dei più impegnati critici promotori del fenomeno – a postillare in consuntivo che «Non tutto il Nuovo Teatro» spuntava «nelle cantine di Roma» e che, anzi, «Il laboratorio di ricerca forse più radicale nelle sue scelte» aveva proprio «sede a Firenze, in Palazzo Pitti»³⁴⁶.

Nell’impossibilità di seguire la vasta parabola del Rondò pre-Neumann, ma nell’intenzione di porre il problema, ci siamo soffermati e ci tratteremo sugli snodi e sugli episodi più significativi che riguardarono il teatro sotto la gestione dell’Ouroboros. Ciò cominciando, fin da subito, a notare che non è stato, dunque, certamente un caso che, alla luce di quanto già detto riguardo alle intenzioni e al desiderio di confronto con le altre realtà sperimentali italiane, la piccola sala fiorentina, nel 1972, avrebbe ospitato, sotto il patrocinio dall’Ente Teatrale Italiano (ETI), l’importante rassegna *Ricerca 1*, interamente dedicata al teatro di ricerca

³⁴⁴ Daniela Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, cit., p. 140. Riguardo alla composizione del pubblico, si legga nuovamente quanto scriveva L. Madeo riguardo agli spettatori presenti nella sala del Teatrino di via Belsiana alla prima di *Il ricatto a teatro*: Liliana Madeo, *Fosca vicenda nella commedia di Dacia Maraini...*, cit. Cfr. *Supra*, p. 54.

³⁴⁵ Salvatore Margiotta, *Lo spazio-cantina come strumento di costruzione drammaturgica*, in «Sciami | ricerche», n. 11, aprile 2022: <https://webzine.sciami.com/lo-spazio-cantina-come-strumento-di-costruzione-drammaturgica/>.

³⁴⁶ Franco Quadri, *Teatro d’avanguardia*, cit., p. 42.

italiano. Ma prima di parlarne è opportuno fare un passo indietro e procedere con ordine.

Il lusinghiero consenso di pubblico e di critica al quale era andato incontro il Nuovo Teatro italiano alla fine degli anni Sessanta «costrinse anche le istituzioni ufficiali a prendere atto del fenomeno già intorno al 1970»³⁴⁷, come è stato occasionalmente notato dalla letteratura critica, sia pur riconoscendo troppo celermente tale *snodo*. Ossia, allorquando, nel 1970, scriveva Pullini ma senza specificarne la data,

L'Ente stesso [...] che presiede all'organizzazione di una vasta rete di teatri italiani disponendo del «calendario» delle maggiori Compagnie, ha cercato di agevolare la diffusione degli spettacoli sperimentali, superando la discussa barriera fra teatro tradizionale e teatro d'avanguardia. Ed ha organizzato una rete nazionale di piccole sale per gli spettacoli sperimentali, assicurando ai singoli complessi un compenso minimo e un'organizzazione pubblicitaria.³⁴⁸

Una svolta che qui ci riguarda da vicino. Un breve articolo, uscito su «l'Unità» alla fine di gennaio 1970, ci informa, piuttosto dettagliatamente, riguardo all'iniziativa:

Diego Fabbri ha annunciato ieri che l'ETI [...], di cui è presidente, ha messo a disposizione delle compagnie sperimentali – o teatri officina – un certo numero di piccoli teatri e precisamente a Roma il Teatro Goldoni, a Firenze il Teatro Rondò di Bacco, a Parma il Ridotto del Teatro Regio, a Cesena il Ridotto del Teatro Bonci, a Ravenna il Ridotto del Teatro Alighieri, a Padova il Ridotto del Teatro Verdi. Trattative per un locale sono in corso anche a Milano e la rete probabilmente si allargherà al Sud e alla Sicilia.

L'ETI dà alle compagnie che usufruiscono delle sedi di Roma e di Milano il teatro esente da ogni spesa e stanzia anzi per queste città anche una cifra per la pubblicità degli spettacoli, per le altre sedi oltre al teatro gratis l'ETI fornisce una sovvenzione per coprire tutte le spese vive.

Il presidente dell'ETI ha voluto chiamare questo circuito «il circuito della speranza» e ha giustificato il fatto che l'iniziativa cominci alle soglie di febbraio e non all'inizio della stagione teatrale con difficoltà di carattere burocratico. Per questa nuova attività l'ETI ente pubblico non ha ancora infatti avuto alcuna sovvenzione dallo Stato anche se naturalmente ci spera.³⁴⁹

Stando all'annuncio, il piano reso noto dall'allora presidente dell'ETI aveva coinvolto anche il gruppo Ouroboros di Pier'Alli, al quale era stata ufficialmente riconosciuta la messa a disposizione del Rondò di Bacco come sede delle proprie attività, nel quadro di un circuito del teatro alternativo voluto dall'ente, definito «di serie "B"», come reca

³⁴⁷ Enzo Gualtierio Bargiacchi, *Avventure artistiche in Italia negli anni '70: dalla nuova drammaturgia alla performance*, in *Cento storie sul filo della memoria...*, cit., p. 47. Sul successo del teatro sperimentale alla fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta, cfr. Salvatore Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, cit., pp. 165 e sgg.

³⁴⁸ Giorgio Pullini, *Teatro italiano del Novecento*, cit., p. 207.

³⁴⁹ *Iniziativa dell'ETI. Teatro della speranza oppure di serie «B»?», in «l'Unità», 20 gennaio 1970.*

il titolo dell'articolo, o «della speranza», come lo aveva vezzosamente chiamato Fabbri. Alla realtà teatrale fiorentina, sostanzialmente autofinanziata, unitamente a quelle che avrebbero operato a Parma, Cesena, Ravenna e Padova erano state date gratuitamente in gestione piccole sale teatrali nonché fornita «una sovvenzione per coprire tutte le spese vive»: «anche dove gli incassi non» sarebbero stati «a favore delle Compagnie al cento per cento,» sarebbe stato «comunque assicurato il minimo necessario per le spese»³⁵⁰.

A cominciare da questa iniziativa, nei primi anni Settanta, proprio sotto l'egida del teatro pubblico, furono organizzate, sia pur con sorti alterne, alcune manifestazioni dedicate al teatro di ricerca, quali la rassegna *Incontri teatrali*, tenutasi dall'8 al 22 ottobre 1970 sotto il patrocinio dello Stabile dell'Aquila, e la *Rassegna del teatro di ricerca*, realizzata dall'ETI al Teatro Centrale di Roma dal 10 febbraio al 25 aprile del 1971.³⁵¹ È nel contesto di tale aperto interesse da parte della «scena ufficiale» – che aveva già iniziato a «delineare le prospettive e le strategie iniziali di un possibile 'mercato della sperimentazione teatrale'»³⁵² – che, fra l'aprile e il maggio 1972, al Rondò di Bacco venne ospitata la rassegna *Ricerca 1*, ossia, come chiariva il sottotitolo, la *Prima informativa globale italiana del teatro di ricerca*, promossa dall'ETI e annunciata da «l'Unità», nel marzo dello stesso anno, in questi termini:

La «Prima informativa globale italiana del teatro di ricerca», annunciata più sinteticamente con la sigla «Ricerca 1», si svolgerà in aprile e maggio al teatro «Rondò di Bacco» di Firenze. La organizza l'Ente teatrale italiano.

Vi partecipano ventuno compagnie: cioè tutti (o quasi) i principali complessi che sono attivi nel settore della ricerca teatrale. Il pubblico potrà accedere gratuitamente agli spettacoli, sia pure attraverso un meccanismo selettivo [...].

La scelta di Firenze per questo Festival è motivata dagli organizzatori (evidentemente ansiosi di trovare coperture culturali per l'attività dell'ETI assai criticata da varie parti a causa della sua impostazione fondamentalmente commerciale) non solo con ragioni geografiche (equidistanza dalle sedi delle compagnie) ma anche e soprattutto con la considerazione che il capoluogo toscano, per sua tradizione e per fermento di iniziative, dispone di un alto «quoziente-pubblico».³⁵³

³⁵⁰ Baldina Bardocci, *L'ETI e il circuito della speranza con terremoto in partenza*, in «Il Dramma», a. XLVI, n. 2, febbraio 1970, p. 99.

³⁵¹ Cfr. Salvatore Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, cit., pp. 195-196.

³⁵² *Ivi*, p. 195.

³⁵³ *Rassegna a Firenze del teatro di ricerca*, in «l'Unità», 28 marzo 1972.

L'annuncio – non privo di pungenti allusioni rivolte al direttore dell'ente, il drammaturgo Diego Fabbri –³⁵⁴ informava anche riguardo agli spettacoli in programma, del quale, a breve, parleremo.

La rassegna, che aveva preso «opportunamente in prestito da Pier'Alli» la saletta del Rondò, come ha ricordato Valerio Valoriani, era stata «inventata»³⁵⁵ dall'allora direttore del Teatro della Pergola, Alfonso Spadoni, che ne aveva curato anche un dettagliato catalogo informativo³⁵⁶, le cui pagine introduttive avevano registrato le sentite motivazioni e le precise scelte di campo che animavano l'iniziativa. La rassegna, rivolta in primo luogo ai giovani, si poneva – vi si legge – «di evidenziare la realtà della ricerca teatrale» mediante una «un'informazione teatrale emancipante», capace di mettersi «“dentro” al problema» e, conseguentemente, di aprirsi alle «“forze d'urto”» del «teatro di sperimentazione», avvertito come «una delle poche speranze di rinnovamento libero, autonomo e personale del teatro italiano»:

Il meccanismo di «Ricerca 1» è un segnale preciso: la manifestazione raccoglie tutte le proposte serie provenienti dal settore della ricerca, evitando interventi selettivi in un campo – la sperimentazione – in cui ogni giudizio preventivo o soggettivo può risultare arbitrario; e trattandosi di una «informativa» è gratuita per il pubblico dei giovani.³⁵⁷

La programmazione aveva predisposto, sicuramente, non tutti ma buona parte degli spettacoli «piuttosto collaudati» che nei mesi precedenti avevano già «fatto registrare un ampio consenso da parte sia del pubblico, sia della critica»³⁵⁸. Nel cartellone³⁵⁹, fra

³⁵⁴ In proposito, ad esempio, la giornalista Antonella Cremonese, accusando Diego Fabbri di essere stato l'autore drammatico «più rappresentato nel circuito dell'ETI» negli anni in cui era sotto la sua direzione, si era espressa in questi termini riguardo a *Ricerca 1*: «Fabbri si è guardato bene dallo scoprire troppo il gioco, e ha fatto [...] qualche iniziativa d'avanguardia per giustificare il ruolo di promozione culturale dell'ETI e calmare i critici più irriducibili. Ne è un esempio quella specie di festival-mercato dell'avanguardia teatrale organizzato a Firenze nel 1972 sotto la sigla di *Ricerca 1*. Vi confluirono praticamente in blocco le compagnie e i collettivi d'avanguardia, attirati anche dal fatto che si trattava di una specie di “campionaria” del settore, e che vari operatori culturali avrebbero in quell'occasione fatto le scelte per i propri calendari» (Antonella Cremonese, *Un eroe del regime ovvero la resistibile ascesa del signor Diego Fabbri*, in Franco Quadri, *Il teatro del regime*, cit., pp. 126, 133).

³⁵⁵ Valerio Valoriani, *Un teatro, tra contraddizioni, ricerche e insolite avventure*, in *Cento storie sul filo della memoria...*, cit., p. 231.

³⁵⁶ *Ricerca 1. Prima informativa globale italiana del teatro di ricerca*, catalogo della rassegna di Firenze (8 aprile-31 maggio 1972) a cura di Alfonso Spadoni, supplemento a «Notiziario dello spettacolo», Roma, ETI, s.d. [ma 1972].

³⁵⁷ *Ricerca 1 e i suoi perché*, in *Ivi*, pp. 6-7.

³⁵⁸ Salvatore Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, cit., pp. 198-199.

³⁵⁹ *Rassegna a Firenze del teatro di ricerca*, cit.: «Ecco il programma degli spettacoli: / 8 e 9 aprile: *Charles del Divino Amore*, di Franco Molè. Compagnia “La Ringhiera”. / 11 e 12 aprile: *Amleto*, da Shakespeare. Compagnia “Beat 72”. / 13 e 14 aprile: *La cantatrice calva*, di Ionesco. (“La

tutti, a spiccare erano: l'*Amleto* della compagnia Beat 72 di Giuliano Vasilicò; il *Bagno* de Il Granteatro di Carlo Cecchi; il *Moby Dick* del Gruppo di Sperimentazione Teatrale Orsoline 15 di Mario Ricci, che tornava al Rondò per terza volta;³⁶⁰ *Risveglio di primavera* della Compagnia del Teatro La Fede di Giancarlo Nanni; *La signorina Giulia* dell'Ouroboros e *L'Ubu roi* della Comunità teatrale italiana di Giancarlo Sepe.³⁶¹

Limitandoci ad alcuni esempi significativi, l'11 e il 12 aprile andò in scena l'*Amleto* di Vasilicò. Registrandone con apprezzamento il «Vivo successo», Paolo Emilio Poesio l'aveva qualificato in questi termini:

Un *Amleto* da far rizzare i capelli in testa a chiunque si aspetti il popolo innumerevole di personaggi che Shakespeare elencò minuziosamente, [...] a chiunque insomma accetti unicamente per buona la tradizionale misura degli avvenimenti e della catastrofe finale. Eppure, di tante edizioni sperimentali dell'*Amleto*, di tante più o meno interessanti sintesi della tragedia, questa di Vasilicò, con soli quattro personaggi in scena (Amleto, il re, la regina, Ofelia), con una scena spoglia e drammaticamente essenziale, mi sembra, fra quelle che ho visto, una delle più significanti, delle più inconsuete.³⁶²

La scrittura scenica del regista emiliano, che era altresì «l'estensore del testo [...] e l'interprete principale»³⁶³, aveva optato non solo per «un drastico processo di

Contemporanea»). / 15 e 16 aprile: *Macbeth o i contagiati dalla morte*, di Shakespeare. Compagnia "Teatro Alfred Jarry". / 17 e 18 aprile: *Il Bagno* di Majakovskij. Compagnia "Granteatro". / 19 e 20 aprile: *Moby Dick*, di Mario Ricci. Gruppo "Sperimentazione Teatrale". / 24 e 25 aprile: *Risveglio di primavera*, di Wedekind. Compagnia del Teatro "La Fede". / 26 e 27 aprile: *Prometeo legato* di Eschilo. Compagnia "Teatro Esse". / 28 e 29 aprile: *Mein Kampf, la coscienza dell'Occidente* (da Adolf Hitler). Teatro Laboratorio. / 2 e 3 maggio: *Contaminazione per Rosa Luxemburg*, di Gianfranco Rimondi. Compagnia "Teatro Evento". / 6 e 7 maggio: *La poltrona elettrica*, di Luigi Candoni. Teatro "Orazero". / 10 e 11 maggio: *La garitta*, di Gennaro Aceto e *LSD* di Pedro Bloch. Compagnia "Teatro italiano moderno". / 13 e 14 maggio: *Mistero buffo*, di Majakovskij. Compagnia "Teatro Uomo". / 16 e 17 maggio: *La signorina Giulia*, di Strindberg. Compagnia "Ouroboros". / 18 e 19 maggio: *Giulio II*, di Sandro Bajini. Compagnia "Informativa 65". / 20 e 21 maggio: *La Veneziana*, di Anonimo. "Teatro Club Venezia". / 23 e 24 maggio: *Ubu roi*, di Jarry. "Comunità teatrale italiana". / 27 e 28 maggio: *Marat Marat*, lavoro di gruppo. "Teatro popolare di ricerca". / 30 e 31 maggio: *M come Dux* di Gianni Rossi. "Centro teatrale dell'Hinterland". / In date da stabilire: *Off Broadway*, di Albee-Melfi. (Compagnia "Il Mappamondo") e *Prigionieri*, di Marinetti (Teatro Stabile di Como)». Sugli spettacoli si vedano le rispettive schede informative contenute nel catalogo della rassegna *Ricerca 1...*, cit.

³⁶⁰ Mario Ricci era tornato al Rondò con il suo *Re Lear* nell'aprile del 1971. Poesio aveva visto lo spettacolo il 2 aprile a Firenze presso la sala teatrale dell'Affratellamento. Nella sua recensione aveva affermato che il *Re Lear* sarebbe stato replicato la sera seguente al Rondò di Bacco; cfr. Paolo Emilio Poesio, *Quest'altro Re Lear*, in «La Nazione», 3 aprile 1971.

³⁶¹ Sugli spettacoli citati si veda, almeno, Salvatore Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, cit., rispettivamente alle pp. 205-207, 87-89, 210-211, 202-203, 208-209, 199-200.

³⁶² Paolo Emilio Poesio, *Amleto e gli altri tre. Ridotta a soli quattro personaggi la tragedia di Shakespeare nell'edizione di Giuliano Vasilicò presentata per «Ricerca uno» al Rondò di Bacco*, in «La Nazione», 12 aprile 1972.

³⁶³ *Ibidem*.

riduzione»³⁶⁴ ma per «una vera e propria riscrittura, in termini poetici»³⁶⁵, del testo shakespeariano. «Decostruzione testuale e rimontaggio in nuclei primari rappresentano le coordinate compositive su cui si fonda l'operazione» di Vasilicò, che, mediante «tagli e rimaneggiamenti», ricostruisce il dramma di Shakespeare «intorno a due costanti drammaturgiche: quella del delitto [...] e il suo smascheramento»³⁶⁶.

Si trattava di uno spettacolo condotto scenicamente da quattro attori: Giuliano Vasilicò (Amleto), la sorella Lucia Vasilicò (Ofelia), Ingrid Enbom (la Regina) e Dimitri Tamarov (il Re Claudio), nel quadro di «una scena spoglia e drammaticamente essenziale», come annotava Poesio. Uno spazio scenico sintetico il cui «fulcro» sappiamo essere stato «il trono dorato», posto al centro del palco, che emergeva «dallo sfondo color carbone» insieme ai «costumi solenni e stilizzati»³⁶⁷ degli attori. Il trono era l'idea forte che aveva caratterizzato l'impianto scenico firmato da Agostino Raff – unitamente alle musiche e ai costumi – il quale aveva predisposto anche un articolato disegno luci capace di attivarlo drammaturgicamente.³⁶⁸

Ancora Poesio, come esempio della «notevolissima varietà delle soluzioni registiche», aveva registrato «lo Spettro tramutato in una sorta di marionetta comandata da Amleto stesso»³⁶⁹, nonché il poetico «finale, non innaffiato di sangue, ma proiettato in una continuità senza tempo di una condizione umana»³⁷⁰. Una «lotta muta» nel corso della quale si vedevano «il Re, la Regina e Amleto, in silhouette contro il fondo illuminato, fare dei movimenti plastici»³⁷¹, accompagnati dalle musiche originali composte da Raff su modello del *cantus firmus*³⁷².

³⁶⁴ Silvana Sinisi, *Dalla parte dell'occhio...*, cit., p. 107.

³⁶⁵ Fabrizio Crisafulli, *Un teatro apocalittico. La ricerca teatrale di Giuliano Vasilicò negli anni Settanta*, Dublino, Artdigiland Ltd, 2017, p. 38. Sullo spettacolo, cfr. *Ivi*, pp. 37-54.

³⁶⁶ Salvatore Margiotta, *La drammaturgia shakespeariana negli spettacoli della neo-avanguardia italiana*, in «Sinestesiaonline», a. XI, n. 37, 2022, p. 10: <https://unora.unior.it/retrieve/handle/11574/211679/108239/settembre2022-25.pdf>. Sulla scrittura scenica di Vasilicò in relazione al testo e ai motivi drammaturgici dell'*Amleto* shakespeariano, si veda *Ivi*, pp. 10-12 e, più in generale, Id., *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, cit., pp. 205-207.

³⁶⁷ Laura Becherini, *Amleto 72: azione batte pensiero*, in *Ricerca 1...*, cit., p. 12.

³⁶⁸ Cfr. Fabrizio Crisafulli, *Un teatro apocalittico...*, cit., pp. 49-50.

³⁶⁹ Paolo Emilio Poesio, *Amleto e gli altri tre...*, cit. In scena «lo stesso Amleto/Vasilicò, manovrando dei fili, fa muovere [dandogli voce] come una marionetta il Re seduto sul trono, sul quale in quel momento si trasferisce la figura del padre ucciso»: Fabrizio Crisafulli, *Un teatro apocalittico...*, cit., p. 45; si legga *Ivi*, pp. 46, 268 e sgg. l'interessante descrizione della scena da parte di Lucia Vasilicò. Riguardo allo spettro-marionetta, cfr. anche Silvana Sinisi, *Dalla parte dell'occhio...*, cit., p. 108.

³⁷⁰ Paolo Emilio Poesio, *Amleto e gli altri tre...*, cit.

³⁷¹ Fabrizio Crisafulli, *Un teatro apocalittico...*, cit., p. 47.

³⁷² Cfr. Salvatore Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, cit., p. 207.

Come aveva annotato Bartolucci, Vasilicò, facendo «un uso materialistico» dell'*Amleto*, era riuscito «a scavalcare la letterarietà ed a marginalizzarla, proponendone la poesia a livello di sperimentazione gestuale e di luce»³⁷³. Un assetto in cui, secondo la ricostruzione di Fabrizio Crisafulli, gli episodi e gli attori risultavano «come immersi in un flusso, scandito dalla luce e dal buio», dall'«andamento quasi cinematografico»³⁷⁴. Di fronte a quel turbinio di scene-sequenze Poesio aveva colto «una sorta di ritualità gestuale cui si contrappone l'uso anche incomunicabile della parola (le vocali al posto di un discorso)»: un «quadro fra allucinante e barbarico che ci riporta non tanto a Shakespeare quanto a un ipotetico *Ur-Hamlet*»³⁷⁵.

Sicuramente una delle più importanti rivelazioni e conferme della stagione era stata *La signorina Giulia* dell'Ouroboros. Lo spettacolo era stato presentato al Rondò l'11 novembre 1971³⁷⁶ e dal 9 al 14 febbraio 1972,³⁷⁷ nonché ospitato successivamente nello stesso anno, il 16 e il 17 maggio, nella rassegna *Ricerca 1* e il 6 luglio al festival *I giovani per i giovani*,³⁷⁸ tenutosi a Chieri dal 7 al 9 luglio. La realizzazione scenica di Pier'Alli era stata giudicata da Quadri con parole molto lusinghiere:

Con *La signorina Giulia* il gruppo dell'Ouroboros, severissimo teatro-laboratorio di Firenze, si allinea alle pochissime voci della scena italiana con un proprio linguaggio. È una grossa prova di maturità. Chiave della ricerca, una rigorosa frammentazione di spazi e di tempi che individua e isola i nodi drammatici del testo; e lo situa poi criticamente, con accentuazioni espressionistiche, in un gioco di visualizzazioni per onde ritmiche successive.³⁷⁹

La «frammentazione», di cui parlava il critico, era l'esito di un lungo lavoro di produzione del regista fiorentino, la cui operazione era tesa all'ottenimento di «una

³⁷³ Giuseppe Bartolucci, *La visione-spettacolo dell'Amleto di Vasilicò*, in Id., *La politica del nuovo*, cit., p. 121. Il critico aveva visto lo spettacolo a Roma, presso il Beat 72, il 30 luglio 1971.

³⁷⁴ Fabrizio Crisafulli, *Un teatro apocalittico...*, cit., p. 41.

³⁷⁵ Paolo Emilio Poesio, *Amleto e gli altri tre...*, cit.

³⁷⁶ Cfr. *Teatro italiano '72. Annuario dell'Istituto del Dramma Italiano*, Roma, Bulzoni, 1973, pp. 270, 340.

³⁷⁷ Cfr. Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, cit., vol. I, p. 446; Giuseppe Bartolucci, *Tempo-spazio per la signorina Giulia del Teatro Ouroboros*, in Id., *La politica del nuovo*, cit., p. 142.

³⁷⁸ Cfr. *Teatro italiano '72. Annuario dell'Istituto del Dramma Italiano*, cit., p. 373. Sul festival, cfr. Salvatore Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, cit., pp. 214-215.

³⁷⁹ Franco Quadri, *La signorina Giulia*, in «Panorama», 2 marzo 1972, ora in Id., *La politica del regista...*, cit., vol. II (N-Z), pp. 398-399. Quadri aveva visto lo spettacolo al Rondò nel febbraio 1972.

distorsione intuitiva» del testo di Strindberg, condotta assumendo in primo luogo «come strumento operativo l'asintatticità»³⁸⁰. Dal momento che, spiegava Pier'Alli,

non tutto il dramma ci interessa, bensì i suoi momenti funzionali integrati in una struttura deformata tale da ristabilire, sul tracciato di una formalità ludico-segnica, una continuità narrativa analoga a quella propria del dramma scritto. [...] [Dove] la parola si avvicina gradualmente alla dimensione fisico-plastica del gioco e si allontana dalla mimesi pura del reale.³⁸¹

Una scrittura scenica in cui il conflitto al centro del testo drammatico (ossia fra l'«aristocrazia fatiscante»³⁸² di Giulia e il mondo della servitù di Jean) avrebbe dovuto essere evocato per frammenti, imperniati sul potere suggestivo dell'intera «dimensione fisico-plastica del gioco» e, dunque, esibiti mediante una «dialettica formale espressamente allusiva»³⁸³. Una dimensione in cui la presenza dei distorti *trait d'union* parlati (preregistrati e dal vivo) si fondava sul «valore fisico della parola», sulla «sua *forma*». Cioè a dire su una parola-*fonema* capace di «conformarsi, reinventarsi, riflettere colore, moto e luce», proprio «come lo spazio in cui si manifesta»³⁸⁴.

Si trattava di uno «Strindberg “obliquo”», secondo la definizione data Bartolucci, ossia fondato su un andamento «razionale-irrazionale», «in quanto proponentesi al di fuori della resa pura e semplice della significazione ed in quanto reagente anche ad una facile deformazione»³⁸⁵. Lo spettacolo – osservava ancora il critico –, intervenendo sia sui «nervi» sia sulla «coscienza» dello spettatore, aveva dato luogo a «una manifestazione di sogno, di delirio, di realtà, di immaginazione»³⁸⁶.

Sulla scena, come osservava Blandi, a colpire il pubblico era stata, innanzitutto, «l'organizzazione dello spazio scenico [...] strenua e rigorosa»³⁸⁷. Quella realizzata da Pier'Alli era una geometrica scena astratta, costituita da un chiaro fondale neutro davanti al quale era stato posto «uno scomparto ligneo a doppio vano e più

³⁸⁰ Pier'Alli, *Introduzione alla messa in scena di «Signorina Giulia»*, in *Ricerca 1...*, cit., p. 61.

³⁸¹ *Ibidem*.

³⁸² *Ivi*, p. 60.

³⁸³ *Ivi*, p. 61.

³⁸⁴ Id., *Spazio e tempo per tragedia naturalistica*, in Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, cit., vol. I, p. 429.

³⁸⁵ Giuseppe Bartolucci, *Tempo-spazio per la signorina Giulia del Teatro Ouroboros*, cit., pp. 139, 141.

³⁸⁶ *Ivi*, p. 141. Il critico aveva visto lo spettacolo al Rondò il 14 febbraio 1972.

³⁸⁷ Alberto Blandi, *La gonna di Giulia diventa un'alcova*, in «Stampa sera», 10-11 luglio 1972. Il critico aveva visto lo spettacolo al già menzionato festival *I giovani per i giovani* di Chieri.

aperture»³⁸⁸, costituito da «pareti-porte scorrevoli a due battenti» dotate di «finestrini e fessure da *voyeur*»³⁸⁹. Dentro questo «monumentale»³⁹⁰ dispositivo scenico, all'inizio abitato dal «sonoro registrato di rarefatte battute interlocutorie», lo spettacolo prendeva il via senza gli attori: la superficie di una delle pareti-porte veniva animata mediante la proiezione di «diapositive di una cucina iperrealistica»³⁹¹. Al lento aprirsi della porta-parete, facevano il loro ingresso in scena Jean, impersonato dallo stesso Pier'Alli, e Giulia, interpretata da Gabriella Bartolomei.³⁹²

In questa prima parte, «le componenti naturalistiche» del testo strindbergiano venivano «bruciate su un rogo avvolgente di gesti, luci, musiche (di Mahler, stravolte) e rumori»³⁹³, quali «lo sgocciolio di un acquaio» e, ancora, la riproduzione di «un dialogo mugolato su nastro»³⁹⁴. In scena gli attori davano corpo allo scontro-incontro dei loro due mondi, definendo quel «divario di classe con una pantomima di violenza sadica»³⁹⁵, durante la quale, ad esempio, il servo Jean, dopo aver inquietato la padrona Giulia (**fig. 9**), la sottometteva e, sollevatole la gonna, le dava «una manata [...] sul sedere»³⁹⁶ (**fig. 10**). In seguito, la circolarità di tale gioco seduttivo, animato dalle «ossessioni erotiche» e dai «conflitti tra i due protagonisti», si condensava in apprezzatissime «immagini-chiave»³⁹⁷ dal fortissimo impatto visivo. Attorno a un grande e solido tavolo rotondo, il cui ripiano era in grado di girare e di inclinarsi su sé stesso, Jean e Giulia, «con l'appoggio di battute essenziali, in un gioco di movimenti ripetitivi e di azioni plastiche», consumavano il loro «duello erotico»³⁹⁸. Nel corso di tali «schermaglie amorose»³⁹⁹, gli attori, scolpiti da un'illuminazione caravaggesca, fronteggiandosi ai poli del tavolo, aggrappandovisi e salendoci sopra, modificandone, di volta in volta, la forma e l'inclinazione erano in grado di attivarlo drammaturgicamente (**figg. 11-12**). In tale contesto, evidenziavano i critici, la

³⁸⁸ Franco Quadri, *La signorina Giulia*, cit.

³⁸⁹ Alberto Blandi, *La signorina Giulia*, in «Sipario», n. 315-316, agosto-settembre 1972, p. 47.

³⁹⁰ *Ibidem*.

³⁹¹ Franco Quadri, *La signorina Giulia*, cit.

³⁹² Cfr. *Ibidem*.

³⁹³ Alberto Blandi, *La gonna di Giulia diventa un'alcova*, cit.

³⁹⁴ Id., *La signorina Giulia*, cit., p. 47.

³⁹⁵ Franco Quadri, *La signorina Giulia*, cit.

³⁹⁶ Alberto Blandi, *La signorina Giulia*, cit., p. 47.

³⁹⁷ Silvana Sinisi, *Dalla parte dell'occhio...*, cit., p. 29. E, sullo spettacolo, cfr. *Ivi*, pp. 29-30.

³⁹⁸ Franco Quadri, *La signorina Giulia*, cit.

³⁹⁹ Alberto Blandi, *La gonna di Giulia diventa un'alcova*, cit.

smisurata «gonna-corolla»⁴⁰⁰, di color rosa, della protagonista (**figg. 9 e 13**) si animava e si allungava «fino a trasformarsi in contenitore tenda-casa-letto»⁴⁰¹. Una gonna peccaminosa che – secondo la felice verbalizzazione di Blandi – gonfiandosi come «un’alcova» e aprendosi «come un utero»⁴⁰² arrivava a inghiottire Jean (**fig. 14**).

Nella scrittura scenica di Pier’Alli a emergere era stato indubbiamente il protagonismo degli oggetti, che, presenti al di là della loro funzione di simboli, avevano assunto «una fisicità quasi mostruosa»⁴⁰³. Una preminenza oggettuale all’interno della quale, come notava ancora Blandi, rientravano anche gli «stessi attori che, a loro volta,» erano «chiaramente considerati oggetti o parti integranti di questi»⁴⁰⁴. E, infatti, Pier’Alli e la Bartolomei – grazie al polimorfismo del tavolo praticabile e all’*escamotage* dell’enorme sottana-panneggio, nonché al testimoniale⁴⁰⁵ concorso fisico di Vittoria Damiani (Cristiana, la cuoca) – in scena avevano dato corpo a veri e propri gruppi scultorei in movimento (**figg. 15-16**).

Nel secondo tempo, osservava Quadri:

il nervoso dialogo di Strindberg è invece riportato con fedeltà, anche se deformato in modo di sottolinearne i contrasti; via via diviene parodistico, magari inintelligibile, o sussurrato, colloquiale, con temporanee riemersioni del registrato. Correlativamente scorrono diverse fasi tematiche [...] che trovano folgoranti equivalenti visivi, grazie [...] al continuo rifarsi dello spazio, all’alternarsi delle luci. Ogni scena è scandita da lunghi intervalli vuoti o da estenuate oscurità, in equilibrio con il diagramma sonoro. [...] La definitiva distanziamento e storicizzazione del momento naturalistico del testo sarà attuata dal quadro finale: in scena solo un busto marmoreo della signorina Giulia, mentre in dissolvenza una voce ripete un ipotetico annuncio di morte della protagonista (e della sua classe).⁴⁰⁶

La circolarità di rimandi del rigore geometrico di Pier’Alli aveva affidato la chiusa della sua scrittura scenica, caratterizzata da un registro eminentemente visivo, proprio alla visione di «un busto marmoreo» (**fig. 17**) – realizzato da Graziana Riccetti⁴⁰⁷ e ritraente una versione esanime della signorina Giulia –, peraltro già in

⁴⁰⁰ Silvana Sinisi, *Dalla parte dell’occhio...*, cit., p. 29.

⁴⁰¹ Franco Quadri, *La signorina Giulia*, cit.

⁴⁰² Alberto Blandi, *La signorina Giulia*, cit., p. 47.

⁴⁰³ *Ibidem*.

⁴⁰⁴ Id., *La gonna di Giulia diventa un’alcova*, cit.

⁴⁰⁵ Cfr. Franco Quadri, *La signorina Giulia*, cit.

⁴⁰⁶ *Ibidem*.

⁴⁰⁷ Cfr. Franco Quadri, *L’avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, cit., vol. I, p. 446.

parte preconizzato in scena da una – invece – vigorosa e oggettificata Bartolomei, avvolta nei suoi statuari drappaggi (fig. 18).

Tornando al cartellone di *Ricerca 1*, il 6 e il 7 maggio andò in scena, presso la sede dell'Ouroboros, *La poltrona elettrica* di Luigi Candoni – edizione teatrale del suo omonimo romanzo – con la regia di Guido Rebastello, realizzata dalla compagnia Teatro Orazero. Il gruppo, diretto dallo stesso drammaturgo Candoni⁴⁰⁸, era stato costituito nel 1969 «con il proposito di valorizzare il nuovo repertorio italiano, svolgere un'azione di ricerca e contribuire allo sviluppo della cultura teatrale»⁴⁰⁹, come riferirono gli attori che ne facevano parte. A pochi anni dalla sua formazione, la compagnia – le cui sedi erano La cantinella, in via Zanon n. 16 a Udine, e il Salone delle Fonti presso Arta Terme – si era affermata quale «principale centro di produzione teatrale autogestito»⁴¹⁰ del Friuli-Venezia Giulia. Nonostante lo spettacolo fosse già stato presentato al Teatro Manzoni di Udine il 5 ottobre 1971,⁴¹¹ parte della critica nonché lo stesso Candoni riportarono che la messa in scena in occasione della rassegna fiorentina era stata la prima.⁴¹²

La poltrona elettrica di scena al Rondò ebbe «un'accoglienza molto favorevole, sia da parte del pubblico» sia «da parte della critica»⁴¹³, che, riferendo l'«ottimo successo»⁴¹⁴, ne sottolineava anche la provenienza, riconoscendo essere stato «tributato [...] da un

⁴⁰⁸ Sulla poetica di Candoni drammaturgo, cfr. Angela Felice, *Luigi Candoni ovvero la vitalità del pessimismo*, in «Sot la Nape», a. LII, n. 2, giugno 200, pp. 71-74. Per un elenco riassuntivo dei testi drammatici di Candoni nonché dei luoghi e delle principali occasioni in cui sono stati allestiti, fra il 1942 e il 1972, si veda *Annuario del Teatro Italiano. Stagione teatrale 1971-1972*, Roma, S.I.A.E., 1973, pp. 592-593. E cfr. anche Francesca Casule, *Io o lo pseudo esistere*, in *Ricerca 1...*, cit., pp. 50-51.

⁴⁰⁹ Filippo Crispo, Nietta Saggi, Carlo Gori, *Teatro Orazero. Roma – Udine – Padova. Stagione 1972-1973*, in «TeatrORAZERO», a. XIV, n. 46, 1972, p. 73.

⁴¹⁰ Adriano Cossio, *Teatro Orazero. Un esempio di centro di produzione teatrale autogestito nella regione*, in «La Panarie», n.s., a. VI, n. 20, marzo 1973, p. 46. Sulle produzioni della compagnia, si veda *Ivi*, pp. 46-50 e Filippo Crispo, Nietta Saggi, Carlo Gori, *Teatro Orazero...*, cit., pp. 71-81, che accennano anche alle precedenti iniziative promosse da Candoni come, ad esempio, l'ideazione insieme a Lucio Chiavarelli, nel 1956, del *Festival delle Novità* a Roma.

⁴¹¹ Cfr. *Annuario del Teatro Italiano. Stagione teatrale 1971-1972*, cit., pp. 70-71.

⁴¹² Cfr. Adriano Cossio, *Teatro Orazero...*, cit., p. 48; Emilia De Besi, *La poltrona elettrica di Candoni al Festival «Ricerca 1» di Firenze*, in «La Specola», luglio 1972 (ripubblicato in «TeatrORAZERO», a. XIV, n. 46, 1972, p. 88), la quale riferiva anche di una – non meglio identificata – «prova generale a Padova al Ridotto del Verdi». Inoltre, nelle note poste in calce al copione – pubblicato in consuntivo – Candoni riferiva: «prima edizione (1972)» (Luigi Candoni, *La poltrona elettrica*, in «TeatrORAZERO», cit., p. 139).

⁴¹³ Adriano Cossio, *Teatro Orazero...*, cit., p. 49.

⁴¹⁴ Paolo Emilio Poesio, *Vivissimo successo ha riportato al Rondò di Bacco «la poltrona elettrica» di Luigi Candoni presentato dal Teatro Orazero. Il monologo di Io*, in «La Nazione», 9 maggio 1972.

pubblico giovanissimo ed eterogeneo»⁴¹⁵. Un successo presso i più giovani, ma altresì intergenerazionale, che, scriveva Poesio, trovava

le sue più profonde ragioni nella qualità di un testo che se pure non nasconde la consanguineità con il teatro detto dell'assurdo [...] ha il pregio di un'autonomia totale. [...] Merito del successo [...], in eguale misura, la regia tutta sorretta da una tensione pienamente comunicativa e da una recitazione sicura quanto immediata di Carlo Gori [...], nonché della deliziosa e biondissima Nietta Saggi che ha recitato, appoggiata esclusivamente sulla mimica, con spigliatissima bravura. E ottima la scena di Carlo Deison.⁴¹⁶

Nel corso dei due atti de *La poltrona elettrica*, l'unico personaggio che parlava dall'alto di una gigantesca poltrona era IO (Carlo Gori), «un dirigente in attesa di nomina»⁴¹⁷, al cui «lungo monologo» la moglie LEI (Nietta Saggi), agendo accanto a una enorme borsetta, ribatteva «con lunghe battute mute» in presenza dell'«invisibile Erede dentro la carrozzina a forma di uovo»⁴¹⁸. Lo spettacolo, recepito dalla critica quale «dramma comico-satirico»⁴¹⁹ «fra il filosofico e il paradossale», attraverso le immobili vicende dei personaggi aveva proposto non solo una riflessione sulla «condizione umana universale [...] ma anche [...] una critica sottilmente caustica della società»⁴²⁰ contemporanea, rifiutando «energicamente», in primo luogo, il «consumismo»⁴²¹. Siamo ancora una volta nel pieno effluvio anticapitalistico del lungo Sessantotto. Come appuntava anche Emilia De Besi, «la molteplicità e l'attualità dei temi» proposti mettevano in luce un irriverente antiautoritarismo:

una critica cruda e scoperta alla società in cui viviamo, alle sue effimere vanità e meschinità, alle leggi del «potere», che minano continuamente la personalità e la coscienza dell'uomo ad esse assoggettato.⁴²²

Come si è visto, il merito della lusinghiera accoglienza era stato del testo e parimenti della regia: «moderna e ricca di intuizioni geniali», capace «di mantenere viva l'attenzione di un pubblico provato dal monologo», notava ancora De Besi.

⁴¹⁵ Emilia De Besi, *La poltrona elettrica di Candoni al Festival «Ricerca 1» di Firenze*, cit.

⁴¹⁶ Paolo Emilio Poesio, *Vivissimo successo ha riportato al Rondò di Bacco «la poltrona...»*, cit.

⁴¹⁷ Emilia De Besi, *La poltrona elettrica di Candoni al Festival «Ricerca 1» di Firenze*, cit.

⁴¹⁸ *Ibidem*.

⁴¹⁹ Adriano Cossio, *Teatro Orazero...*, cit., p. 48.

⁴²⁰ Paolo Emilio Poesio, *Vivissimo successo ha riportato al Rondò di Bacco «la poltrona...»*, cit.

⁴²¹ Giovanni Calendoli, *Poltrona elettrica per reagire al consumismo*, in «Vita», ripubblicato in «TeatrORAZERO», a. XIV, n. 46, 1972, p. 40.

⁴²² Emilia De Besi, *La poltrona elettrica di Candoni al Festival «Ricerca 1» di Firenze*, cit.

E, in proposito, è necessario rilevare che sia la scenografia di Carlo Deison sia le costruzioni di Ubaldo Righetti⁴²³, sotto la direzione di Rebustello, avevano colto non poche delle indicazioni e delle suggestioni contenute nel testo drammatico di Candoni. A cominciare dalle didascalie del drammaturgo, ma anche da un suo bozzetto preparatorio (**fig. 19**), accolti e interpretati quasi alla lettera. Indicazioni che vale la pena di leggere, sia pur in parte, dal momento che ci informano in relazione alla dimensione fenomenica oltretutto a quella genetica. Riguardo allo spazio scenico, scriveva Candoni:

Avviso allo scenografo

Al centro del palcoscenico una enorme poltrona dalla quale IO [...] non potrà mai scendere. [...] La poltrona che riempie il palcoscenico, col ripiano ingombro di carte, cartelle, magnetofono, Olivetti portatile, thermos, cannocchiale, apparati fotografici, [...] [poltrona che] potrà anche essere [...] convenientemente dilatata, tanto il simbolo (specialmente in Italia) sarà evidente.

In definitiva basta realizzare uno spazio-dominio-trono, su un praticabile. Su questo ripiano LUI è alloggiato come nel suo ambiente naturale, dal quale nessuna forza potrebbe disincagliarlo.

Il telefono è bene in evidenza sull'ampio schienale tra quadri, diagrammi, e vasi di fiori con piante grasse. Una lampada nuda pende come un ombelico di vetro al centro dell'universo di lui. Alla sommità della poltrona è attaccato il ritratto del Direttore Molto Superiore, con un grosso buco al posto del volto.

Sulla destra in proscenio una enorme borsetta di pelle di serpente con l'alta maniglia e le squame dal freddo bagliore. È il mondo di LEI [...]. Uno specchietto pure di proporzioni enormi pende dalla parete anteriore della borsa che funge da cassapanca, salotto, scòrtico eccetera. Una scaletta a libretto consente di salire e entrare nella borsetta [...]. Attività fondamentali di LEI saranno il mutamento d'abito, la mirazione allo specchio, le operazioni di trucco e il tuffo nella borsetta. In proscenio, sulla sinistra, la carrozzella bianca. È il mondo dell'erede o, se vogliamo dargli un simbolo, del testimone. Trattasi di una carrozzina dalle ruote spropositatamente grandi. Il corpo della carrozzella è a forma d'uovo, smozzicato nella parte alta.⁴²⁴

Messa in relazione alle numerose fotografie di scena a nostra disposizione (**figg. 20-34**) e ai resoconti della critica, la didascalia del drammaturgo friulano rivela la sua relazione con ciò che effettivamente venne fatto in scena.

Deison aveva dato corpo alle visioni di Candoni, realizzando un metonimico spazio scenico, dove la ciclopica poltrona e l'ingigantita borsetta sembravano richiamarsi in maniera esplicita – anche in accordo al contenuto del dramma – alla pungente critica visiva sferrata dalla Pop art americana nei confronti della capitalistica società dei

⁴²³ Cfr. Adriano Cossio, *Teatro Orastero...*, cit., p. 49.

⁴²⁴ Luigi Candoni, *La poltrona elettrica*, cit., pp. 89-90.

consumi. Specialmente, se pensiamo all'ironica produzione di Claes Oldenburg, ossia ai suoi mastodontici oggetti di uso – ormai non più – quotidiano.

Sul palco del Rondò, lo spettacolo «iniziava senza sipario. Gli attori prendevano posto: IO sulla poltrona, LEI sedeva sul puf [sic] davanti la borsetta» (**fig. 30**), restando «un attimo immobili prima dell'inizio»⁴²⁵. In seguito, IO, «prodotto di una società sbagliata»⁴²⁶, stava nel suo mondo: «la simbolica immensa poltrona»⁴²⁷ posta al centro del palco (**figg. 20-21**). Su quel «piccolo palcoscenico nel palcoscenico», arredato come una sorta di indipendente monocale, esibiva al pubblico, spesso isolato da un occhio di bue (**figg. 27-29**), le sue contraddizioni:

i brandelli delle sue speranze e delle sue disillusioni, le sue concessioni al Sistema e le sue fughe dal Sistema, la sua passività e la sua ribellione nell'ambito del circuito familiare e, più, nell'ambito del rapporto Uomo-Donna, Uomo-Donna-Figlio. Così i luoghi comuni di una realtà spicciola e meschina si dilatano fino a percuotere pesantemente le porte dei dogmi morali correnti, fino a farci affacciare sul mortificante e arido retroscena della Coppia, in un susseguirsi di invenzioni verbali una più scattante dell'altra [...]: di qui la continua doccia scozzese alla quale lo spettatore è sottoposto in una alternanza di riso e di riflessione [...].⁴²⁸

Sul lato destro, stava LEI, le cui mute azioni si svolgevano dentro, davanti e attorno a una abitabile *Kelly bag* pitonata, sorta di privato femminile *garçonnière*,⁴²⁹ la cui fibbia recava un enorme specchio (**fig. 30**). Lì la compagna di IO «pare non accorgersi dei suoi conflitti esistenziali, tutta tesa com'è verso la culla del terzo elemento invisibile [**fig. 33**] che compone il triangolo familiare, e verso i richiami fragili e vuoti di un certo mondo femminile»⁴³⁰. Sempre in accordo alle indicazioni fornite dal testo di Candoni,⁴³¹ la Saggi, nella parte di LEI, si specchiava (**fig. 30**), si truccava, e, usando l'enorme borsetta a mo' di fregoliano paravento, esibiva una serie di trasformistici

⁴²⁵ *Ivi*, p. 139. Candoni pubblicando il suo testo accluse in calce alcune note e appunti relativi alla regia di Rebustello.

⁴²⁶ *Ivi*, p. 91.

⁴²⁷ Paolo Emilio Poesio, *Vivissimo successo ha riportato al Rondò di Bacco «la poltrona...»*, cit.

⁴²⁸ *Ibidem*.

⁴²⁹ Sappiamo, in proposito, che durante lo spettacolo faceva una fugace apparizione, esclusivamente mimata ma sorretta da una voce preregistrata, anche il personaggio di Claudio (Filippo Crispo), l'amante di LEI; cfr. Emilia De Besi, *La poltrona elettrica di Candoni al Festival «Ricerca 1» di Firenze*, cit.; Adriano Cossio, *Teatro Orazero...*, cit., p. 49.

⁴³⁰ Emilia De Besi, *La poltrona elettrica di Candoni al Festival «Ricerca 1» di Firenze*, cit.

⁴³¹ Luigi Candoni, *La poltrona elettrica*, cit., p. 90: «Per tutto l'arco della LEI non fa che cambiarsi d'abito: entrerà nella borsetta e leverà vari vestiti che, una volta smessi, andrà appendendo sui fili stesi intorno alla poltrona [**figg. 22 e 31**], così che lo spazio scenico alla fine si trasformerà in un grande guardaroba. La velocità della vestizione sarà progressivamente accelerata via via che ci si avvicina al finale».

cambi di costume, quali: uno scuro *tailleur* completato da un cappello (fig. 23); un candido completo intimo corredato da un velo da sposa (figg. 24, 33, 34) o da una nera stola con maniche a palloncino (fig. 30); uno svasato vestitino bianco (fig. 25); una sorta di *robe-manteau* a strisce policrome (fig. 32). Quell'ironica solo apparente quotidianità, in cui i personaggi erano «schiavi degli oggetti»⁴³², era stata resa ancora più irridente da varie voci che scorrevano preregistrate,⁴³³ ma soprattutto dall'«inserimento volutamente esaltante delle musiche verdiane», ancora una volta, quale «satira sottile e penetrante di un certo tipo di cultura»⁴³⁴.

Ricerca 1 – come ha ricordato Valoriani – aveva avuto il merito «di far conoscere le forze del nuovo teatro italiano», che «per la prima volta» si affacciavano «alla ribalta nazionale»⁴³⁵. In seguito al successo, l'iniziativa, col nome di *Ricerca 2*, venne replicata anche fra il maggio e il giugno dell'anno successivo, il 1973, articolata fra il Rondò e le sale teatrali di molte altre città italiane.⁴³⁶ Fra gli spettacoli in programma andati in scena presso la sede dell'Ouroboros – per rimanere solamente ai nomi già citati o che incontreremo nel prossimo capitolo – ricordiamo *Pirandello chi?* del Teatro la Maschera di Memè Perlini e il ritorno de *L'obbedienza non è più una virtù* della Compagnia della Loggetta di Mina Mezzadri. Inoltre, segnaliamo che, durante la rassegna, *La signorina Giulia* di Pier'Alli venne ospitata a Napoli, Salerno, Pisa, Lucca, Orvieto e Venezia. Avendo visto (rivisto?) a Napoli lo spettacolo, il critico Mario Raimondo lo aveva definito «una delle proposte di ricerca più suggestive e coerenti di» quelle «stagioni», aggiungendo che il lavoro di Pier'Alli unitamente a quello di Mario Ricci «rappresenta[va] la proposta più coerente di laboratorio teatrale di ricerca che si» fosse «manifestata sino ad» allora «in Italia»⁴³⁷.

⁴³² *Ivi*, p. 91. Così Candoni, specificando: «La poltrona = la carriera, il potere / La borsetta = la civetteria, vanità, vuotaggine / La culla = l'ozio, il privilegio, la casta» (*Ibidem*).

⁴³³ Cfr. *Ivi*, pp. 92-138.

⁴³⁴ Emilia De Besi, *La poltrona elettrica di Candoni al Festival «Ricerca 1» di Firenze*, cit. Nello specifico, Candoni stesso aveva riferito che, nella regia di Rebustello, erano stati utilizzati il *Nabucco*, il *Rigoletto*, *Il trovatore*, *La traviata*; cfr. Luigi Candoni, *La poltrona elettrica*, cit., p. 139.

⁴³⁵ Valerio Valoriani, *Un teatro, tra contraddizioni, ricerche e insolite avventure*, cit., p. 231.

⁴³⁶ Cfr. *Ricerca 2*, catalogo della rassegna di Bologna, Brescia, Foggia, Forlì, Firenze, Lucca, Napoli, Orvieto, Padova, Perugia, Pisa, Salerno, Venezia e Verona (10 maggio-7 giugno 1973) a cura di Alfonso Spadoni, supplemento a «Notiziario dello spettacolo», Roma, ETI, s.d. [ma 1973].

⁴³⁷ Mario Raimondo, *L'avanguardia che fare?*, in «Sipario», n. 327-328, agosto-settembre 1973, pp. 6-7.

Capitolo II. Andres Neumann, il Teatro Regionale Toscano e lo Spazio Teatro Sperimentale

Dalla metà degli anni Settanta la vita teatrale del Rondò di Bacco – come si è visto, già avviata e contraddistinta dall'impronta gestionale e produttiva tracciata dalle attività dell'Ouroboros di Pier'Alli, successivamente intersecatasi anche con le stagioni di *Ricerca 1* e *Ricerca 2* patrocinate dall'ETI – fu segnata dal verificarsi e dall'intrecciarsi di due felici congiunture storiche: la nascita del Teatro Regionale Toscano, nell'inverno del 1973, e il definitivo trasferimento di Andres Neumann a Firenze nell'autunno del 1974.

1. La genesi del Teatro Regionale Toscano

In seguito alla nascita delle Regioni, attive operativamente dal 16 maggio del 1970, l'immediato ma graduale processo di decentramento amministrativo e legislativo aveva coinvolto fin da subito anche il riassetto organizzativo del versante artistico e culturale dei nuovi organismi territoriali. Sotto l'aspetto teatrale, le Regioni, insieme ai Comuni, alle Province e al mondo dell'associazionismo culturale, divennero le principali promotrici e protagoniste della nascita di un nuovo e differente sistema distributivo dello spettacolo a gestione pubblica, capace di estendere la circolazione delle attività spettacolari anche verso i quartieri più periferici delle città, nonché i centri urbani minori presenti sul territorio regionale. Ciò anche sulla scia dei circuiti alternativi già attivati in Italia, fra il 1968 e il 1969, da parte di numerose cooperative teatrali, che avevano prefigurato e attuato «un'attività di decentramento verso punti periferici mai toccati dal teatro ufficiale»¹; come pure dei tentativi di decentramento condotti, fra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta, per opera di alcuni Teatri Stabili, quali quelli di Bolzano, dell'Aquila, di Torino e il Piccolo di Milano.²

¹ Lamberto Trezzini, *Geografia del teatro...*, cit., p. 67. Sul movimento della cooperazione teatrale si vedano: Ivi, pp. 66-71; Salvatore Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, cit., pp. 75 e sgg.; Mimma Gallina, *Ri-Organizzare teatro. Produzione, distribuzione gestione*, in collaborazione con Patrizia Cuoco e Giuseppe Pizzo, Milano, FrancoAngeli, 2014, pp. 90-91; Livia Cavaglieri, *Il sistema teatrale...*, cit., pp. 114-115.

² Cfr. Mimma Gallina, *Il teatro possibile. Linee organizzative e tendenze del teatro italiano*, Milano, FrancoAngeli, 2005, pp. 223-224.

Dunque, durante gli anni Settanta, animati dalla «ricerca di nuovi spazi e di nuovo pubblico per il teatro da parte di enti locali (comuni, regioni, province, comprensori) gruppi cooperativi e associazionismo culturale»³, accanto alla rete di distribuzione che aveva caratterizzato il mercato teatrale degli anni Cinquanta e Sessanta – costituita dai Teatri Stabili, dalle circa sessanta sale gestite dall’ETI e dagli spazi teatrali amministrati dalle agenzie private –⁴ nacquero dei circuiti regionali. Come avvertiva Trezzini, «nate le Regioni», si trattava

di far passare all’interno di questo nuovo tessuto socio-politico la linea di una partecipazione democratica, per teatri ed istituzioni che siano nuovi centri, nel settore culturale, di democrazia partecipata, anche per sconfiggere tentazioni burocratiche sempre ricorrenti.⁵

La messa in atto di tale espansione democratica delle pratiche teatrali aveva dato luogo al fenomeno del cosiddetto *decentramento teatrale*, che era «parso la soluzione e/o la risposta politica adeguata per il superamento della crisi del teatro pubblico»⁶, che, fra il 1951 e il 1968, era stato investito da una profonda decrescita quantitativa delle rappresentazioni teatrali nonché del numero degli spettatori, rispettivamente pari al 42,53 % e al 57,51 %.⁷ E, infatti, proprio grazie all’affermarsi del *decentramento teatrale* – che, dal punto di vista concettuale, non fu «solo un’estensione geografica e organizzativa ma anche una nuova dimensione sociale del teatro»⁸ – si assistette a un andamento di segno contrario: fra il 1970 e il 1980 il numero degli spettacoli e quello dell’udienza crebbero, rispettivamente del 43 % e del 49 %.⁹

A costituire un modello per le successive iniziative furono i circuiti regionali sorti in Emilia-Romagna e in Toscana, gestiti rispettivamente dall’Associazione Teatri dell’Emilia-Romagna (ATER), costituitasi nel 1964, e dal Teatro Regionale Toscano

³ Lamberto Trezzini, *Geografia del teatro...*, cit., p. 69.

⁴ Cfr. *Ivi*, pp. 102-105; Livia Cavaglieri, *Il sistema teatrale...*, cit., p. 117.

⁵ Lamberto Trezzini, *Geografia del teatro...*, cit., p. 49.

⁶ Giovanni Azzaroni, *Storia del concetto di teatro come servizio pubblico nel dopoguerra*, in «Quaderni di teatro», a. I, n. 4, maggio 1979, p. 29.

⁷ I valori percentuali proposti in questa sede sono stati calcolati sulla base dei dati, desunti dal rapporto SIAE, relativi all’andamento statistico degli spettacoli di prosa fra il 1951 e il 1998, riportati in tabella da Mimma Gallina, *Organizzare teatro. Produzione, distribuzione, gestione nel sistema italiano*, Milano, FrancoAngeli, 2007, p. 129.

⁸ *Id.*, *Ri-Organizzare teatro...*, cit., p. 159.

⁹ Cfr. *Supra*, nota 7.

(TRT), nato nel 1973.¹⁰ L'ATER e il TRT – «organismi di distribuzione e di produzione assai diversi nella loro articolazione democratica dall'ETI e nei quali le scelte sono decise collegialmente e non già centralmente»¹¹ – in progresso di tempo si configurano come vere e proprie «alternative istituzionali agli Stabili, perché, in dialettico raccordo con le rispettive realtà regionali, affrontano non solo problemi di distribuzione ma anche di produzione»¹². Di seguito ci soffermeremo brevemente sulla genesi dell'iniziativa toscana.

Alla fine degli anni Sessanta, la realtà teatrale toscana – pur essendo contraddistinta, come il resto d'Italia, da un momento di forte crisi delle attività teatrali – presentava, invero, circostanze “democratiche” particolarmente adatte a indirizzare e favorire l'insorgere di una pianificazione concreta di un *network* teatrale in grado di interessare e di coinvolgere l'intero territorio regionale. Come osservava Siro Ferrone, mettendo in luce lo «straordinario tessuto democratico presente in Toscana»,

lo stato del teatro nella regione si presentava, pur nei limiti di una generale crisi del settore [...], assai favorevole e inconsueta per il panorama italiano. L'iniziativa degli impresari privati era notevolmente deteriorata, alcuni enti locali avevano nel frattempo recuperato a una gestione pubblica gli impianti teatrali, attraverso restauri edilizi e programmi stagionali autonomi: si pensi, oltre al Metastasio di Prato, al Teatro degli Industri di Grosseto, al Teatro degli Animosi di Carrara, Al Teatro Manzoni di Pistoia. Ed inoltre c'era la rete cospicua delle associazioni culturali popolari che, consolidata da una storia più che secolare (risalente alla tradizione delle Società di mutuo soccorso di ottocentesca memoria, alle case del popolo di origine socialista o comunista, ai circoli di orientamento cattolico), aveva proprio in quegli anni dato prova di grande agilità, sulla scia della svolta del '68, provvedendo alla riconversione teatrale di strutture destinate ad altro scopo, ospitando fecondi moti di aggregazione del pubblico, incoraggiando gruppi spontanei.¹³

E, sempre al riguardo, Sara Mamone – dopo aver messo in evidenza, come Ferrone, le novità emerse nell'allora quadro teatrale regionale, animato dalle favorevoli iniziative intraprese dai comuni di Prato, Pistoia, Carrara e Grosseto e da parte del mondo dell'associazionismo culturale – faceva bene il punto sulla peculiare natura della realtà

¹⁰ Cfr. Id., *Il teatro possibile...*, cit., pp. 222-223. Per una sintetica panoramica delle successive iniziative sorte nelle altre regioni, quali il Friuli-Venezia Giulia, il Lazio, la Campania, la Basilicata, la Sardegna, la Puglia, l'Umbria, le Marche, la Calabria, il Veneto e la Lombardia, si veda Ivi, pp. 224-225.

¹¹ Lamberto Trezzini, *Geografia del teatro...*, cit., p. 105. Trezzini riporta in appendice al suo volume gli atti costitutivi e gli statuti dell'ATER e del TRT (cfr. Ivi, pp. 190-202).

¹² Giovanni Azzaroni, *Storia del concetto di teatro come servizio pubblico nel dopoguerra*, cit., p. 31. In proposito, cfr. anche Lamberto Trezzini, *Geografia del teatro...*, cit., p. 62 e Livia Cavaglieri, *Il sistema teatrale...*, cit., p. 121.

¹³ Siro Ferrone, *Prospettive di un teatro regionale*, in «Scena», a. I, n. 5, ottobre-novembre 1976, pp. 22-23.

toscana, mettendo in luce le linee di indirizzo, le logiche e le motivazioni strategiche che avevano sostanziato e permesso la nascita del TRT:

La gestione centralizzata era perciò esclusa in partenza. La Toscana infatti è priva di un centro produttivo e burocratico unico, tutta la struttura della regione rifiuta una centralizzazione nel settore dell'organizzazione della cultura. Perciò il fuoco dell'iniziativa non potevano essere il centro unico e neppure i grossi enti pubblici, ma l'ente locale, in stretto rapporto con le associazioni popolari e gli operatori teatrali: l'operazione è stata incentrata quindi su una complessa rete di rapporti. È questo il modo per garantire, attraverso i canali delle associazioni, una partecipazione abbastanza diretta del pubblico alle scelte; il pubblico la cui forza di incidenza è maggiore, trattandosi di nuclei già aggregati socialmente e legati in modo permanente da interessi comuni, di quella degli spettatori normali occasionalmente riuniti. Proprio perché di segno nettamente associativo è stato privilegiato, nell'iniziativa culturale della regione, il teatro. Le norme vigenti e le autorità centrali hanno esercitato la consueta azione di freno che ha allungato i tempi di realizzazione di un progetto le cui motivazioni politiche e le cui linee programmatiche erano delineate con chiarezza.¹⁴

Una realtà che rigettava un modello di gestione teatrale centralizzato e onnicomprensivo. Al mutare delle circostanze politico-amministrative, l'iniziativa, sotto l'appoggio deciso della neonata Regione Toscana, avrebbe, dunque, fatto degli enti locali e della loro relazione con le associazioni culturali – nonché con gli attivi spettatori attorno a esse aggregati – il fulcro della nuova organizzazione teatrale. In altri termini, come aveva affermato Giorgio Guazzotti – critico e organizzatore teatrale che insieme a Roberto Toni, fra il 1972 e il 1973, aveva preso parte alle fasi costitutive del TRT –¹⁵ la creazione del nuovo ente si era sviluppata «muovendo a recuperare entro una scelta istituzionale una spinta spontanea e capillare di partecipazione»¹⁶. Una circostanza di fatto che aveva indotto, ancora Ferrone, a definire «l'impegno che ha condotto alla redazione dello statuto del TRT come una intelligente formalizzazione amministrativa di quanto lo spontaneismo dei gruppi teatrali e delle associazioni di base aveva intuito per via operativa»¹⁷.

Ripercorriamo, a questo punto, l'iter legislativo che condusse alla nascita del nuovo ente.¹⁸ In occasione dell'incontro indetto durante il mese di novembre del 1970 dalla

¹⁴ Sara Mamone, *Il Teatro Regionale Toscano*, in «Quarta parete», a. II, n. 2, marzo 1976, p. 95 (AN, III, 8). L'articolo propone una versione aggiornata di Id., *L'attività e l'impegno del Teatro regionale*, in «l'Unità», 17 dicembre 1975 (AN, III, 2, fasc. 4).

¹⁵ Cfr. Mimma Gallina, *Il teatro possibile...*, cit., p. 224.

¹⁶ Giorgio Guazzotti, *Il "momento produttivo" del sistema teatrale toscano*, in «Quaderni del Teatro Regionale Toscano», a. II, n. 3-4, gennaio-aprile 1976, p. 3.

¹⁷ Siro Ferrone, *Prospettive di un teatro regionale*, cit., p. 22.

¹⁸ Sull'iter legislativo che condusse, nel 1973, alla nascita del Teatro Regionale Toscano, si vedano innanzitutto Ivi, p. 22 e Sara Mamone, *Il Teatro Regionale Toscano*, cit., pp. 95-96.

Giunta Regionale, riguardante l'“iniziativa teatrale in Toscana”, era stata avanzata ufficialmente l'ipotesi di dare vita a una consulta regionale dello spettacolo. A favore della proposta, nel gennaio del 1971, venne presentato dall'allora assessore regionale alla Pubblica Istruzione e alla Cultura, il comunista Silvano Filippelli, un documento, dal titolo *Ipotesi di un Teatro Regionale Toscano*, che «conteneva le fondamenta ideologiche e operative di un ente finanziato dall'erario pubblico, gestito dalle forze sociali del territorio, articolato come un organismo policentrico»¹⁹. Un breve intervento anonimo apparso sulle pagine de «l'Unità» – oltre metterci al corrente riguardo all'approvazione del suddetto documento, avvenuta alla fine di marzo dello stesso anno – ci informa piuttosto dettagliatamente sul suo contenuto e, conseguentemente, sull'articolato e ambizioso ruolo (distributivo, gestionale, promozionale, informativo, sociale) che avrebbe dovuto ricoprire il nuovo ente, del quale, peraltro, era già in corso di stesura una prima bozza di statuto:

La Giunta regionale toscana ha deciso di accogliere la proposta dell'assessore regionale alla Cultura, Filippelli, per la costituzione di un ente denominato «Teatro Regionale Toscano». [...] L'Ente dovrà distribuire le attività teatrali in tutta la regione, dovrà acquisire alla gestione pubblica e dovrà rivitalizzare le sedi teatrali esistenti in Toscana e di pertinenza di Enti pubblici, dovrà promuovere e organizzare convegni, seminari, corsi di studio, attività editoriali per favorire la conoscenza della cultura teatrale in collegamento con la scuola.

L'Ente – che sarà promosso dalla Regione con gli Enti locali – si varrà dei finanziamenti dello Stato e degli Enti pubblici, puntando sul carattere sociale della gestione, cointeressando, con Comuni e Province, le associazioni dei lavoratori e gli organismi di massa: sindacati, ARCI, ACLI ecc.

È intanto già in corso di approntamento uno statuto dell'Ente e la Giunta ha deciso anche di richiedere che sia iscritto all'ordine del giorno della IV Commissione permanente del Consiglio il documento approvato ed ha inoltre dato mandato all'assessore Filippelli di riunire enti locali, associazioni ed istituzioni interessate per conoscere le opinioni e formulare i modi e le fasi di concreto avvio dell'iniziativa.²⁰

Nel luglio seguente, le ipotesi del documento ottennero un primo riconoscimento giuridico nella bozza di statuto presentata sempre dall'Assessorato Regionale alla Cultura.²¹ Proposta alla quale la Provincia di Firenze, di concerto alla Giunta Regionale,

¹⁹ Siro Ferrone, *Prospettive di un teatro regionale*, cit., p. 22.

²⁰ *Un documento approvato dalla Giunta. «Via» alla creazione del Teatro regionale toscano*, in «l'Unità», 24 marzo 1971.

²¹ Cfr. Sara Mamone, *Il Teatro Regionale Toscano*, cit., p. 95 e Siro Ferrone, *Prospettive di un teatro regionale*, cit., p. 22. E, in proposito, si veda Silvano Filippelli, *La bozza di statuto del teatro regionale toscano*, in *Le autonomie e la politica culturale*, a cura di Massimo Modica, Roma, Visigalli-Pasetti arti grafiche, 1972, pp. 88-107, in cui è possibile leggere integralmente la bozza di statuto e la relazione introduttiva dell'allora assessore alla Cultura.

aveva dato immediatamente il proprio contributo costituendo il Comitato d'Iniziativa per il Decentramento Teatrale atto a promuovere l'avvio di un primo esperimento di decentramento distributivo su scala provinciale. Così il «Bollettino mensile di informazioni», curato dall'ufficio stampa della Provincia di Firenze, aveva annunciato l'iniziativa:

Quest'anno in Toscana verrà attuata un'interessante esperienza di teatro decentrato. Vi daranno vita [...] la Giunta Regionale Toscana, la Provincia di Firenze, il Comitato d'iniziativa per il decentramento teatrale [...]. È stato anche detto che l'esperimento in corso, inoltre, vuole inserirsi positivamente in questa fase di gestazione del T.R.T.²²

L'esperimento, con l'obiettivo di verificare "in vitro" la validità di una iniziativa che presto avrebbe dovuto espandersi al resto della Regione e diventare permanente, fu condotto, a partire dalla fine del 1971, in determinate aree comunali della provincia di Firenze a opera, appunto, del Comitato d'Iniziativa per il Decentramento Teatrale. Nell'intenzione di «costituire un saggio pratico e preparatorio in vista dell'attuazione del Teatro regionale toscano», l'esperienza promossa dal Comitato mirava «a sensibilizzare l'opinione pubblica intorno ai problemi del teatro», a vagliare le «reali esigenze del pubblico» e l'apertura da parte delle istituzioni a superare «ogni residuo di municipalismo nelle iniziative culturali», a rivitalizzare «in ogni Comune, in ogni località un rapporto nuovo con i cittadini secondo le più moderne ed aperte esigenze culturali»²³. *In nuce*, come riferiva alla stampa l'assessore Filippelli, i «capisaldi» concettuali stanti alla base dell'esperimento e della progettazione di quella *gestione orizzontale*, di cui avrebbe dovuto farsi carico il nascente ente teatrale regionale, erano:

²² «Bollettino mensile di informazioni», a. VIII, n. 10, 1971, pp. 53 e sgg., citato in Marcello Marcucci, *Teatro Regionale Toscano*, in Id. e Natalina Crevani, *Accademie e istituzioni culturali in Toscana*, a cura di Francesco Adorno, Firenze, Olschki, 1988, p. 82.

²³ g. l., *Teatro a Firenze: si lavora per la sua diffusione*, in «l'Unità», 13 ottobre 1971: «Il Comitato di iniziativa per il decentramento teatrale – di cui fanno parte la Giunta regionale toscana, l'Amministrazione provinciale, l'Unione regionale delle province toscane, l'ARCI, la Federazione delle Cooperative, i Gruppi teatrali di base, il teatro Comunale Metastasio di Prato, il teatro Manzoni di Pistola e l'Accademia di Arezzo – ha promosso un'interessante iniziativa rivolta a sensibilizzare l'opinione pubblica intorno ai problemi del teatro e a proporre una serie di esperienze teatrali nel quadro di un impegno promozionale che dovrà divenire permanente per tutto lo schieramento democratico fiorentino e toscano. Si tratta di un'iniziativa che [...] intende costituire un saggio pratico e preparatorio in vista dell'attuazione del Teatro regionale toscano. Essa fornirà una messe di verifiche sulle reali esigenze del pubblico e sulla disponibilità delle istituzioni ad un impegno e ad una prospettiva che superi ogni residuo di municipalismo nelle iniziative culturali e che rivitalizzi in ogni Comune in ogni località un rapporto nuovo con i cittadini secondo le più moderne ed aperte esigenze culturali».

una politica di decentramento che eviti il pericolo burocratico di iniziative calate dall'alto, il recupero di sale e strutture da parte degli enti locali, la partecipazione del pubblico per assicurare una gestione sociale alla attività teatrale, la valorizzazione dell'iniziativa autonoma che assicuri una corralità di voci e di espressioni teatrali.²⁴

Diversamente da quanto annunciato inizialmente e in corso d'opera,²⁵ il cartellone di quella prima stagione, 1971-1972, nei fatti fu composto da quattro spettacoli, che vennero distribuiti in ventuno comuni della provincia di Firenze – dei trenta che avevano aderito all'iniziativa –²⁶, raggiungendo un totale di ottanta repliche. È possibile conoscere i numeri dell'iniziativa, compresi gli spettacoli e le compagnie che furono coinvolte, grazie a una intervista rilasciata da Roberto Toni allo stesso Andres Neumann – circostanza sulla quale torneremo – nel giugno del 1975. Toni, all'epoca impiegato della segreteria organizzativa del TRT, ricordando a distanza di quattro anni quella pionieristica esperienza, riferiva in consuntivo:

Il comitato d'Iniziativa per il Decentramento Teatrale è nato nel 1971 grazie a una disponibilità del bilancio della provincia di Firenze e si è posto come fine la diffusione di spettacoli teatrali in alcuni comuni della Provincia di Firenze. Il primo cartellone fu costituito da un blocco di quattro spettacoli: *Cuore di cane* [adattamento dell'omonimo romanzo di Bulgakov], del Teatro della Convenzione, *Nozze di piccoli borghesi* e *Lux in tenebris* di Brecht presentati dal Gruppo della Rocca, e uno spettacolo sull'emigrazione

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Il 12 ottobre 1971 l'allora presidente della Provincia di Firenze, il comunista Luigi Tassinari, aveva anticipato il programma che sarebbe stato varato il 25 ottobre: «in ventidue Comuni della provincia verranno rappresentati tre spettacoli e precisamente *Le farse* di Bertolt Brecht da parte del Gruppo Teatro della Rocca, diretto da Roberto Guicciardini, *Cuore di cane* da Bulgakov presentato dal Teatro della Convenzione, diretto da Valerio Valoriani, *Scontri generali* di Scabia presentato dalla Loggetta di Brescia e dal Laboratorio di Firenze» (*Ibidem*). Mentre, ad iniziativa avviata, Roberto Toni riferiva: «Il Comitato ha proposto a tutti i comuni della provincia di Firenze, ai comuni capoluogo della regione toscana, ad altri comuni delle province, un primo blocco di cinque spettacoli: “Le Farse” (“Quanto costa il ferro”, presentato in prima assoluta nazionale il 13 novembre a Montaione e “Le nozze piccolo borghesi”) di B. Brecht, regia di Roberto Guicciardini, presentate dal Gruppo della Rocca; “Cuore di cane”, adattamento teatrale e regia di Valerio Valoriani presentato dal Teatro della Convenzione di Firenze; “Qui tutto bene... e così spero di te (Emigrazione e imperialismo)” di Vittorio Franceschi presentato dal Collettivo teatrale “Nuova scena”; “L'eccezione e la regola” e “Storia della grande città piccola Mahagonny” di B. Brecht, regia di Giorgio Strehler, presentato dal Gruppo teatro e azione del Metastasio di Prato; “La recita cambiata di Ruzante, Laorador” a cura di Nino Filastò, dai dialoghi di Ruzante (Parlamento e Bilora) presentato dal Gruppo Teatro Sperimentale di Firenze» (Roberto Toni, *Decentramento teatrale in Toscana*, in *Le autonomie e la politica culturale*, cit., p. 67).

²⁶ Cfr. Sara Mamone, *Il Teatro Regionale Toscano*, cit., p. 95 e Siro Ferrone, *Prospettive di un teatro regionale*, cit., p. 22. Al riguardo, come riferiva nel dettaglio Roberto Toni, polemizzando sull'assenza di Firenze, «I comuni della provincia di Firenze che aderiscono all'iniziativa sono 23 (fra gli altri vi sono anche comuni con una popolazione di circa 3.000 unità); 7 i comuni capoluogo della regione, in isolato e splendido (ma non troppo) confino il comune di Firenze, ancorato su scelte culturali disorganiche, caratterizzate dal disimpegno più assoluto e in parte da inammissibili connivenze con iniziative permanenti di teatro vernacolistico, volgare ripetitore fino alla noia di facili luoghi comuni» (Roberto Toni, *Decentramento teatrale in Toscana*, cit., p. 67).

[*Qui tutto bene... e così spero di te (Emigrazione e imperialismo)* di Vittorio Franceschi] allestito da Nuova Scena, più *Dialogo di Ruzante* [adattamento dai dialoghi *Parlamento e Bilora* del Beolco, a cura di Nino Filastò] del Gruppo Sperimentale di Firenze. Queste manifestazioni girarono 21 comuni e si fecero 80 repliche. [...] L'iniziativa è nata dalla spinta promozionale di due gruppi: il Teatro della Convenzione e il Gruppo della Rocca che in effetti sono quelli stabilmente collegati alla cultura regionale.²⁷

Sottolineando, per l'appunto, che l'iniziativa si era avvalsa altresì del sostegno e dell'apporto del Teatro della Convenzione di Firenze, diretto da Valerio Valoriani, e, soprattutto, de Il Gruppo della Rocca di Siena, cooperativa nota a livello nazionale diretta da Roberto Guicciardini, che, come si è già accennato, insieme ad altre compagnie radicate nel territorio contribuirono, in quei primi anni, «anche sul piano organizzativo e tecnico all'affermazione del circuito»²⁸ regionale toscano.

Gli spettacoli furono allestiti prevalentemente presso «sedi affollatissime», certamente provvisorie e occasionali, quali «ex cinema, case del popolo, palestre»²⁹, «ma che attraevano però un pubblico vivace e soprattutto giovane»³⁰. Al termine di ogni evento – stando a quanto annunciato in previsione dall'allora presidente della Provincia di Firenze, il comunista Luigi Tassinari – era prevista una partecipazione attiva del pubblico, con il quale si sarebbe dovuto aprire «un dibattito», oltre alla registrazione «in appositi questionari [del]l'indice di gradimento»³¹. Circostanze, queste ultime, sostanzialmente confermate dallo stesso Toni, che, in seguito alla distribuzione dei primi due spettacoli, aveva rendicontato in questi termini la positiva accoglienza dell'iniziativa in corso:

200 le presenze serali mediamente raggiunte dai primi due spettacoli in cartellone, con punte di 500 e 600 spettatori laddove il tessuto associativo preesistente è più vitale e organicamente compatto. Più che soddisfacenti le verifiche con il pubblico al termine di ogni rappresentazione, ampi i dibattiti. Un risultato politico e organizzativo che ha del miracoloso se si pensa alla relativa scarsità di mezzi economici attualmente a disposizione del comitato. Elevato il livello artistico degli spettacoli e delle compagnie, cui va riconosciuto il grosso merito di avere correttamente interpretato l'operazione del decentramento. Teatro per tutti, nelle condizioni strutturali a volte le più difficili, in spazi angusti e intrasformabili, ma non per questo teatro dequalificato, operazioni di seconda serie con prodotti riadattati o impoveriti nei loro contenuti artistici. Ed era un rischio in

²⁷ Roberto Toni in Andres Neumann, *Il teatro in Toscana è un fatto collettivo*, intervista a Roberto Toni, in «Il Nuovo», 27 giugno 1975 (AN, III, 2, fasc. 4). Sulle integrazioni poste fra parentesi quadre, cfr. Roberto Toni, *Decentramento teatrale in Toscana*, cit., p. 67. Sullo spettacolo *Cuore di cane* di Valoriani, cfr. Salvatore Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, cit., p. 145.

²⁸ Mimma Gallina, *Il teatro possibile...*, cit., p. 223.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Maria Fedi, *L'Archivio Andres Neumann...*, cit., p. 41.

³¹ g. l., *Teatro a Firenze: si lavora per la sua diffusione*, cit.

cui fatalmente si poteva cadere laddove si fosse instaurato un rapporto calato dall'alto e precodificato.³²

Malgrado le limitate risorse economiche disponibili e la precarietà delle strutture ospitanti, l'attività del Comitato d'iniziativa andò incontro fin da subito a lusinghieri consensi di pubblico, dimostratosi attivamente disponibile a verificarne le proposte.

Il 1972 fu un anno cruciale. Mentre Filippelli, a partire da marzo, coordinava le consultazioni con i rappresentanti dei partiti finalizzate alla messa a punto dello statuto del nuovo ente teatrale, nel mese di luglio si giunse a un'altra importante tappa: la costituzione del Comitato Regionale Toscano per il Decentramento Teatrale (CRTDT), promosso dall'Assessorato Regionale alla Cultura, dalla Presidenza dell'Unione Regionale delle Province Toscane (URPT), dalla Presidenza della Provincia di Firenze, dalla Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili, dal Comitato d'Iniziativa per il Decentramento Teatrale e dalla Sezione regionale toscana dell'Associazione nazionale comuni d'Italia (ANCI).³³ Si trattava di «un organismo ponte in vista del TRT»³⁴, «dotato di una sua autonoma segreteria organizzativa» – nella quale erano presenti i già citati Giorgio Guazzotti e Roberto Toni – che «vigilava sulla sperimentazione in corso e preparava la nascita del Teatro Regionale, contando sul finanziamento proveniente da 63 comuni aderenti e dalle relative province»³⁵.

In occasione di una conferenza stampa, tenutasi il 19 ottobre, l'assessore Filippelli e il presidente Tassinari annunciarono ufficialmente l'insediamento del CRTDT e le sue finalità, riepilogando con forza il chiaro indirizzo politico-sociale – *pluralistico* – che animava l'intera iniziativa, volta a istituzionalizzare la collaborazione di tutte le forze democratiche regionali nella conduzione *collettiva e orizzontale* delle attività teatrali:

Il CRTDT, per le finalità e le caratteristiche istituzionali che assume, prefigura il Teatro regionale toscano e si scioglierà al momento dell'entrata in funzione del nuovo istituto, il cui statuto – ha detto Filippelli – è ora all'esame della commissione competente del Consiglio regionale toscano.

Il CRTDT, in particolare, intende operare per il decentramento teatrale, capace di sollecitare la conoscenza critica della realtà: contribuire allo sviluppo della gestione sociale degli istituti culturali; promuovere l'aggregazione di operatori teatrali. In Toscana, valorizzando i gruppi autogestiti in forma cooperativa e i gruppi teatrali di base che siano collegati da un rapporto di collaborazione con gli enti locali e le associazioni popolari della

³² Roberto Toni, *Decentramento teatrale in Toscana*, cit., p. 67.

³³ Cfr. Sara Mamone, *Il Teatro Regionale Toscano*, cit., pp. 95-96; Siro Ferrone, *Prospettive di un teatro regionale*, cit., p. 22; *Costituito il Comitato regionale per il teatro*, in «l'Unità», 21 ottobre 1972.

³⁴ Sara Mamone, *Il Teatro Regionale Toscano*, cit., p. 96.

³⁵ Siro Ferrone, *Prospettive di un teatro regionale*, cit., p. 22.

Toscana; sostenere il pluralismo delle motivazioni ideali e delle ricerche espressive degli operatori teatrali e l'autonomia dei centri di iniziativa locale. Il CRTDT intende, inoltre, contribuire alla riforma dell'organizzazione delle attività teatrali attraverso tutte le iniziative utili ad affermare una nuova legislazione, che consenta il più largo decentramento di competenze alle Regioni.³⁶

Nella stagione 1972-1973, grazie all'attività del CRTDT, che aveva operato con un finanziamento di cento milioni di lire,³⁷ l'esperienza di decentramento teatrale, estesa all'intera Toscana, registrò «ben 252 rappresentazioni in 63 località della regione impegnando 16 gruppi»³⁸. E, finalmente, alla luce dei positivi risultati raggiunti, il 6 novembre del 1973 il Consiglio Regionale approvò, a netta maggioranza, il provvedimento istitutivo dell'associazione Teatro Regionale Toscano, che così subentrava al Comitato, e lo statuto che ne avrebbe regolato la vita e le attività. Espressero voto favorevole i partiti Comunista, Democristiano, Socialista e Repubblicano; si astennero il Partito Socialdemocratico e quello Liberale, mentre manifestò dissenso con il voto contrario il consigliere portavoce del Movimento Sociale Italiano.³⁹

³⁶ Costituito il Comitato regionale per il teatro, cit.

³⁷ Cfr. Roberto Toni in Andres Neumann, *Il teatro in Toscana è un fatto collettivo*, cit.

³⁸ Marcello Lazzerini, *La Toscana ha finalmente il teatro regionale*, in «l'Unità», 7 novembre 1973.

³⁹ Cfr. Consiglio regionale toscano, *Il Teatro Regionale Toscano*, in «Toscana consiglio regionale», a. III, n. 21-22, 15-30 novembre 1973, pp. 661-670, in cui sono stati pubblicati lo statuto del TRT (*Ivi*, pp. 661-664) e gli interventi succedutisi durante il dibattito consiliare. Riportiamo di seguito la sintesi dell'intervento del rappresentante del MSI, che, richiamando una roboante nozione astratta, astorica e, dunque, fuorviante di teatro – come pure di arte e di cultura –, si era profuso in una melensa e vuota retorica buona per ogni tempo, sostenendo che il TRT sarebbe stato un ulteriore strumento di propaganda del PCI: «Il consigliere ANDREONI (MSI) ha rilevato come nel corso del dibattito non sia stato affrontato, anzi sia stato volutamente eluso, l'esame delle vere cause della crisi del teatro. Il teatro è entrato in crisi quando ha cessato di essere arte, di essere cultura, per diventare “impegnato”, cioè strumento di propaganda politica della sinistra marxista. Con l'associazione per il Teatro Toscano si vorrebbe aggravare l'errore, creando un organismo di rigida intonazione politica, strettamente controllato dal partito comunista, con il compito di svolgere propaganda comunista, a spese della Regione e degli enti locali. Basta porre attenzione a come dovrebbero essere composti l'assemblea dei soci e il comitato direttivo. Questi organismi saranno dominati dal PCI, con la conseguenza che i finanziamenti verranno dati solo a quelle iniziative e a quelle formazioni teatrali che lavoreranno a favore di questo partito. Si cercherà cioè di portare la propaganda comunista, tramite il teatro, a livello di circolo ricreativo e a livello di scuola. L'associazione per il Teatro Toscano sarà quindi un nuovo strumento di azione politica per le sinistre» (*Ivi*, p. 668). E, più in generale, si ricordi altresì che il MSI insieme al PLI e al Partito Democratico Italiano di Unità Monarchica, che dal 1972 il gruppo missino avrebbe assorbito, furono gli unici partiti contrari alla nascita delle Regioni a statuto ordinario. La legge n. 108 (*Norme per la elezione dei Consigli regionali delle Regioni a statuto normale*) fu approvata in Senato il 14 febbraio 1968, con 199 voti favorevoli e 27 contrari (PLI, MSI e PDIUM), solo dopo «ventinove sedute, con 4300 emendamenti, 600 discorsi, 825 votazioni, di cui 544 a scrutinio segreto», provocate, per l'appunto, dall'ostruzionismo messo in campo dai partiti di destra (Fausto De Luca, *Con 199 sì e 27 no (pli, msi e monarchici)*. *Al Senato voto definitivo per la legge sulle Regioni*, in «La Stampa», 15 febbraio 1968).

L'associazione – costituitasi su iniziativa della Regione Toscana, dalla Sezione regionale toscana dell'Associazione Nazionale Comuni d'Italia (ANCI) e dell'Unione Regionale delle Province Toscane (URPT) e avente sede a Firenze – si poneva come obiettivo principale quello di favorire la crescita delle attività teatrali in Toscana secondo i principi enunciati nell'art. 1 dello statuto:

La Regione Toscana considera il teatro come un *bene culturale che appartiene a tutta la collettività* e riconosce alle attività teatrali il valore ed il carattere di *servizio sociale*.

La Regione Toscana promuove pertanto le condizioni per dotare la collettività toscana di un'*iniziativa teatrale stabile*, continua, qualificata e diffusa, fondata sulla *libertà di espressione e di ricerca* in un rapporto dialettico tra le manifestazioni più qualificate scaturite dalla tradizione teatrale regionale, italiana ed internazionale e le esperienze sperimentali e di base, sul *carattere policentrico*, sulle autonomie e sulla partecipazione democratica.⁴⁰

Parole forti, espressione evidente di una classe politica regionale illuminata, all'interno della quale – è bene sottolinearlo – il PCI e i suoi rappresentanti (fra i quali, come si è visto, Filippelli e Tassinari, ma si pensi anche al comunista Toni) avevano svolto un indubbio ruolo trainante, a cominciare dal considerare «l'avvento delle Regioni come un passo decisivo sulla strada della riforma democratica dello Stato, l'occasione per sperimentare “un nuovo modo di governare”», fondato sulla «volontà di “aprire” i governi delle Regioni alla società, alle associazioni del volontariato, ai gruppi di interesse, ai cittadini tutti»⁴¹. In altre parole, come avevano sostenuto i comunisti toscani, già in occasione della Terza conferenza regionale del PCI tenutasi a Firenze nel giugno del 1969, le Regioni prospettavano la possibilità di dare vita a un «esempio trascinate di democrazia autentica, di realizzazione unitaria e popolare, di nuove forme di intervento nella vita economica, sociale e civile»⁴². Questa la linea di indirizzo politica che, in Toscana, aveva coinvolto anche la sfera del teatro e che, anzi, aveva portato alla «scelta di privilegiare l'iniziativa teatrale come fase prioritaria d'intervento della Regione sul terreno dell'organizzazione della cultura»⁴³, come si legge nella relazione stilata dalla Giunta a corredo della proposta di delibera istitutiva del TRT.

⁴⁰ Consiglio regionale toscano, *Il Teatro Regionale Toscano*, cit., p. 661 (corsivo mio).

⁴¹ Carlo Baccetti, *Le prime elezioni regionali in Toscana (1970 e 1975): formazione e tipologia di un nuovo ceto politico*, in «Quaderni dell'Osservatorio elettorale», vol. 53, n. 1, 2005, p. 10.

⁴² *Temi di discussione per la III Conferenza regionale toscana*, citato in *Ibidem*.

⁴³ Consiglio regionale toscano, *Il Teatro Regionale Toscano*, cit., p. 664.

Tornando allo statuto, l'associazione, fra i più significativi intenti rubricati nell'art. 2, si proponeva: «di programmare, sviluppando l'esercizio pubblico e favorendone la gestione sociale, la distribuzione nella regione di spettacoli ed iniziative teatrali e per quelli prodotti in Toscana di concertarne la diffusione anche altrove»; «di favorire la costruzione di luoghi teatrali pubblici, il ripristino ed il funzionamento di quelli esistenti; l'acquisizione alla proprietà e/o gestione pubblica dei teatri privati»; «di promuovere scuole teatrali, convegni, seminari, iniziative di studio ed editoriali, altre attività che contribuiscano [...] ad una più estesa conoscenza della cultura e della storia teatrale toscana, italiana ed internazionale»⁴⁴. Obiettivi che, come si è visto, erano già stati in parte fissati fin dal 1971.

Il TRT, sostenuto da contributi statali, regionali, provinciali e comunali (art. 5)⁴⁵, mirava, dunque, a «dotare la collettività toscana di un'iniziativa teatrale stabile, continua, qualificata e diffusa» (art. 1), mettendo l'accento su una idea sociale, pluralistica e policentrica di gestione. A tale fine l'organigramma previsto dallo statuto – composto da un'assemblea dei soci, un comitato direttivo, un presidente, una segreteria organizzativa, un collegio dei sindaci revisori, una commissione dei luoghi teatrali – predispondeva una gestione corale delle attività, cointeressando fra i suoi organi decisionali rappresentanti della Regione, delle province, dei comuni, dei teatri comunali, delle università, delle associazioni culturali e dei sindacati (artt. 10-20)⁴⁶.

Le *Norme transitorie*, poste in calce allo statuto del 1973, disponevano che

Fino all'avvenuta costituzione degli organi statutari e comunque non oltre un anno dall'approvazione del presente statuto da parte del consiglio regionale, l'attività del Teatro Regionale Toscano e le relative competenze finanziarie sono dirette da un organismo provvisorio costituito da quattro membri nominati dalla presidenza del consiglio regionale [...] che, onde evitare dannose interruzioni, si avvarranno della segreteria organizzativa del comitato regionale toscano per il decentramento teatrale.

Rimaneva, dunque, ininterrotta la presenza di Toni e di Guazzotti nella segreteria organizzativa – mutuata, appunto, dal CRTDT – della quale si sarebbe avvalsa la dirigenza *pro tempore* del nuovo ente.

⁴⁴ *Ivi*, p. 662.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Cfr. *Ivi*, pp. 662-664.

L'organismo direttivo provvisorio fu ufficialmente operativo a partire dal gennaio 1974, sotto la rappresentanza e la firma sociale del socialista Franco Ravà,⁴⁷ il quale, contrariamente a quanto normato dal Consiglio Regionale, fu il presidente *ad interim* del TRT per oltre un anno, ossia fino alla presentazione delle sue dimissioni, avvenuta a ridosso delle elezioni amministrative tenutesi il 15 giugno 1975,⁴⁸ occasione in cui era stato eletto presidente della Provincia di Firenze.⁴⁹ Seguì un periodo – dal punto di vista degli organi dirigenti di non semplice ricostruzione storica – in cui il TRT avrebbe portato avanti le sue attività in assenza di una direzione politica stabile, sotto la presidenza provvisoria di Maurizio Sergi. Solo il 1° dicembre del 1976, infatti, furono eletti il primo comitato direttivo e il primo presidente, Mario Sperenzi, in conformità alle disposizioni statutarie.⁵⁰ Durante il periodo di “interregno” non pochi dovettero

⁴⁷ L'atto costitutivo del TRT, compiuto a Firenze in presenza dal notaio Maria Valeria Acquaro, reca la data 17 gennaio 1974. Cfr. Marcello Marcucci, *Teatro Regionale Toscano*, cit., p. 82 e nota 2; *Per il Teatro regionale toscano firmato l'atto costitutivo*, in «l'Unità», 18 gennaio 1974.

⁴⁸ Cfr. Siro Ferrone, *Prospettive di un teatro regionale*, cit., p. 24.

⁴⁹ Cfr. Donatella Cherubini, *Franco Ravà*, in Id., *Profili biografici*, in *Il socialismo fiorentino dalla Liberazione alla crisi dei partiti: 1944-1994*, a cura di Luigi Lotti, Firenze, Polistampa, 2008, p. 108. Ravà fu presidente della Provincia di Firenze da 1975 al 1980.

⁵⁰ Si possiedono solo laconiche testimonianze riguardo al periodo che intercorse fra le dimissioni di Ravà, verificatesi nel giugno 1975, e l'elezione di Mario Sperenzi, il primo presidente regolarmente eletto, avvenuta nel dicembre 1976. Ferrone riferiva che, «dopo le elezioni del 15 giugno [1975], si è avuta una quasi totale vacanza degli organi di direzione politica del TRT» e che, pertanto, a distanza di oltre di un anno, alla fine del 1976, «la piena attuazione degli organi statuari del Teatro Regionale» era «urgentemente invocata da tutti i partiti» (Siro Ferrone, *Prospettive di un teatro regionale*, cit., p. 24). Anche Sperenzi, ricordando la sua esperienza di presidente del TRT dal 1976 al 1984, riferiva che alla fine del 1976 il «vuoto di direzione politica [...] durava da prima delle elezioni amministrative del 1975» (Mario Sperenzi, *Un istituto culturale in grado di svilupparsi*, in *Il Teatro Regionale Toscano e la cultura teatrale. Consuntivo di dieci anni di attività*, a cura di Paolo Lucchesini, numero monografico di «Quaderni di teatro», a. VIII, n. 30, novembre 1985, p. 139). Riguardo agli organismi dirigenti del TRT e alle personalità che ne presero parte dal 1974 al 1985, si veda *Gli organismi dirigenti dal 1974 ad oggi*, in *Ivi*, pp. 179-185, dove, tuttavia, non viene menzionata la temporanea presidenza di Maurizio Sergi, il quale, invece, figura fra gli organismi di segreteria, nominati nel dicembre 1976, quale direttore amministrativo. Ciò nonostante, da alcuni articoli conservati nell'Archivio Neumann è possibile desumere che Sergi era stato presidente del TRT, sicuramente, fra l'ottobre 1975 e il maggio dell'anno seguente, sempre affiancato da Toni e da Guazzotti alla direzione dell'ufficio di segreteria. Nella fattispecie, gli estremi della sua presidenza sono desumibili dai seguenti contributi: Vanni Bramanti fra gli intervenuti nel corso di un'assemblea dei rappresentanti dei comuni associati del TRT, tenutasi a Palazzo Medici-Riccardi il 10 ottobre 1975, riportava la presenza di «Maurizio Sergi (attuale presidente provvisorio)», «Franco Ravà (già presidente del TRT e ora presidente della provincia di Firenze)», «Roberto Toni della segreteria organizzativa» e di «Giorgio Guazzotti» (v. b. [Vanni Bramanti], *Teatro Regionale Toscano: una proposta di programma*, in «l'Unità», 11 ottobre 1975, AN, III, 2, fasc. 4); mentre Lia Lapini, riferendo riguardo a una omologa riunione dei soci tenutasi sempre a Palazzo Medici-Riccardi nel maggio dell'anno seguente, attestava nuovamente la presenza di Toni, di Guazzotti e di Sergi – qualificando quest'ultimo a tale altezza cronologica come «presidente dimissionario» – che, nel corso della sua relazione, aveva «sottolineato la imminente e improrogabile costituzione degli organismi definitivi del TRT» (L. L. [Lia Lapini], *I problemi del Teatro regionale toscano discussi dai soci. L'«identità culturale» del TRT*, in «Paese Sera», 30 maggio 1976, AN, III, 2, fasc. 4).

essere i meriti e le responsabilità del provvisorio ufficio di segreteria e, soprattutto, di Toni, se pensiamo che a quest'ultimo il comitato direttivo, nel quadro del nuovo assetto dirigenziale del '76, aveva conferito all'unanimità l'incarico di segretario coordinatore della segreteria organizzativa, ovvero dell'organo esecutivo dell'associazione (art. 18).⁵¹ Come era avvenuto sin dall'avvio dell'esperienza pilota che aveva coinvolto la provincia di Firenze, fra il 1973 e il 1975 i numeri registrati dall'iniziativa condotta su scala regionale lievitarono progressivamente: durante l'anno teatrale 1973-1974 «furono distribuiti spettacoli in novantacinque Comuni, per un totale di trecento repliche»⁵²; mentre nella stagione 1974-1975 vennero coinvolti «105 comuni (75 piazze d'inverno, e 30 piazze estive)» e «organizzati più di 400 spettacoli teatrali in tutta la Toscana»⁵³. Come riferiva Toni – con soddisfazione – nell'estate del 1975

Il pubblico teatrale in Toscana si è raddoppiato e si può dire che oggi si conta 450.000 presenze o di più. È da sottolineare che l'incremento si è prodotto soprattutto nei piccoli centri, fatto unico nella realtà italiana. Le compagnie impegnate sono state venticinque.⁵⁴

E, tirando un bilancio a consuntivo, evidenziava che

Sia politicamente che istituzionalmente il TRT è l'unico esempio di effettivo decentramento teatrale a livello regionale. L'unica regione che abbia una struttura simile è la Lombardia, perché l'Ater dell'Emilia Romagna è un'associazione di *teatri* ma non di *comuni*. A livello ministeriale si è avuto per la prima volta un riconoscimento economico, ma non certo all'altezza dell'iniziativa. Il TRT riesce a diffondere il maggior numero di iniziative con un minor costo di investimento, soprattutto grazie ad una sana e vigorosa economia generale e al prezzo politico che riesce di volta in volta a strappare alle compagnie.⁵⁵

⁵¹ Cfr. *Eletti gli organismi del Teatro regionale*, in «l'Unità», 14 dicembre 1976. Riguardo al ruolo svolto dalla segreteria organizzativa, Claudio Carabba si era espresso in questi termini: «chi sta lavorando da tempo per l'affermazione di un circuito non più solo "alternativo" ma destinato a sostituire il monopolio Eti è il "TRT" [...]. Privo di un presidente [beninteso, eletto secondo statuto, cfr. la nota precedente] ormai da quasi un anno per la difficoltà di trovare l'accordo politico [...] il "TRT" è andato avanti con l'ufficio di segreteria, retto da Giorgio Guazzotti e Roberto Toni» (Claudio Carabba, *Quale teatro a Firenze e in Toscana*, in «Paese Sera», 11 marzo 1975, AN, III, 2, fasc. 4).

⁵² Paolo Emilio Poesio, *Un contributo importante alla cultura teatrale*, in *Il Teatro Regionale Toscano e la cultura teatrale...*, cit., p. 9. Dati riportati dal critico anche in Id., *Teatro, teatri e compagnie*, in *Istituzioni culturali in Toscana. Dalle loro origini alla fine del Novecento*, atti del ciclo di conferenze (Firenze, Gabinetto G.P. Vieusseux, gennaio-marzo 1995), a cura di Francesco Adorno, Maurizio Bossi, Alessandro Volpi, Firenze, Polistampa, 2000, p. 399.

⁵³ Roberto Toni in Andres Neumann, *Il teatro in Toscana è un fatto collettivo*, cit. I dati forniti da Toni trovano riscontro in quelli forniti da v. b. [Vanni Bramanti], *Teatro Regionale Toscano: una proposta di programma*, cit.: «circa 400 rappresentazioni in un arco di più di 100 Comuni».

⁵⁴ Roberto Toni in Andres Neumann, *Il teatro in Toscana è un fatto collettivo*, cit.

⁵⁵ *Ibidem*.

Questo il contesto di forte crescita del sistema distributivo teatrale toscano – e, parallelamente, di incremento del numero dei fruitori – in cui aveva fatto il suo ingresso il cosmopolita Andres Neumann, agli occhi del quale la macchina teatrale messa in moto dal TRT pareva «una delle strutture di gestione e produzione teatrale più intelligenti di Europa»⁵⁶.

2. Andres Neumann dall'Alliance Française di Montevideo al Rondò di Bacco

Andres Neumann, nato in Bolivia nel 1943, da padre austriaco e da madre polacca, ma cresciuto dall'età di cinque anni in Uruguay, iniziò la sua avventura umana e professionale nel mondo del teatro e dello spettacolo verso la metà degli anni Sessanta. Poco più che ventenne, nel 1966, era entrato a far parte dell'Alliance Française di Montevideo,⁵⁷ grazie alla sua prima moglie, Betina Camacho, che ivi frequentava le attività del gruppo teatrale diretto da Bernard Schnerb, docente di lingua francese dell'associazione dall'anno precedente, nonché ex-pilota della pattuglia acrobatica dell'aeronautica militare francese. Grazie alla collaborazione con Schnerb, divenuto in breve tempo suo «amico, maestro e mentore»⁵⁸, Neumann, parallelamente agli impegni lavorativi presso l'impresa familiare operante nel campo degli impianti elettrici, divenne parte attiva dell'Alliance e, più in generale, delle vicende culturali che animavano la vita spettacolare di Montevideo. Collaborando con la compagnia dell'associazione – oltreché con altri gruppi teatrali e coreutici del territorio – alla

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Sugli anni di formazione di Neumann in Uruguay, cfr. Giada Petrone, *Viaggio nell'archivio di un maestro: una testimonianza*, in Maria Fedi, *L'Archivio Andres Neumann...*, cit., pp. 123-128; Andres Neumann, *El tempo vuela. Autobiografía de un poliglota*, edizione in cinque lingue (spagnolo, inglese, italiano, francese, tedesco) a cura di Giada Petrone, pubblicazione indipendente, Torrazza Piemonte (TO), Amazon Italia Logistica S.r.l., 2018, pp. 87-97.

⁵⁸ Andres Neumann, *El tempo vuela. Autobiografía de un poliglota*, cit., p. 93.

⁵⁹ Nella seconda metà degli anni Sessanta Neumann figura come curatore delle luci, del suono, delle proiezioni audiovisive o dell'ambientazione sonora di numerosi episodi spettacolari andati in scena presso i principali teatri di Montevideo, quali il Teatro Solís, il Teatro Odeon, il Teatro El Tinglado, il Teatro El Galpón, il Teatro Del Centro e il Teatro Circular. In proposito, cfr. AN, I, 13-15, in cui sono conservati programmi di sala, rassegne stampa, volantini, *brochures*, manifesti, copioni, inviti relativi alle esperienze teatrali vissute da Neumann fra il 1966 e i primi anni Settanta. Ricorda lo stesso Neumann: «Divenni presto il migliore tecnico del suono per il teatro e la danza di tutto l'Uruguay, vincendo alcuni dei premi assegnati ogni anno dai critici teatrali nel sontuoso Teatro Solís di Montevideo. Di giorno lavoravo nella ditta d'impianti elettrici della mia famiglia (“in futuro sarà tua”, mi dicevano), e la sera ero impegnato nei teatri cittadini “per amore dell'arte”. Paradossalmente il teatro, a quel tempo, era al tempo stesso professionale e amatoriale, visto che l'intero ricavo della vendita dei biglietti (eccetto quelli della Comedia Nacional) era destinato all'organizzazione della macchina

produzione e alla realizzazione di numerosi spettacoli, acquisì ben presto notevoli competenze come tecnico delle luci, del suono e delle proiezioni audiovisive, nonché nel ruolo di autore di effetti sonori e di musiche per la scena tanto da vedersi conferito, nel dicembre del 1970, da parte dell'Associazione dei Critici Teatrali dell'Uruguay, il prestigioso Premio Florencio nella sezione ambientazioni sonore.⁶⁰

Muovendosi parallelamente su più binari, oltre alle attività di fonico, illuminotecnico e creatore di atmosfere sonore nonché di impiegato presso la ditta di famiglia, nello stesso 1970 aveva contribuito alla nascita della nuova sala teatrale dell'Alliance Française, inaugurata nel mese di aprile, curandone, insieme a Schnerb, innanzitutto «la concepción general»⁶¹ e in progresso di tempo l'organizzazione e la direzione artistica.⁶² Si trattava di un teatro dotato di duecentoventi posti a sedere mobili, tali da consentire sia alla sala sia allo spazio scenico di mutare il proprio assetto a seconda delle esigenze, di un palco fornito di botole, proscenio e graticcia, nonché, ovviamente, visti gli interessi di Andres, di una cabina elettrica per il controllo delle luci e delle proiezioni.⁶³

La partecipazione di Neumann alle iniziative teatrali dell'Alliance Française, rivelatasi fin da subito importante,⁶⁴ presto divenne decisiva. A cinque anni dal suo arrivo presso

teatrale, e non restava niente per gli stipendi o i compensi ad artisti e tecnici» (Andres Neumann, *El tempo vuela. Autobiografía de un políglota*, cit., pp. 93-94).

⁶⁰ Neumann nel mese di novembre era stato nominato al Florencio 1970 per la creazione delle ambientazioni sonore dei seguenti spettacoli allestiti a Montevideo: *Las monjas* di Eduardo Manet, diretto da Hugo Marquez e andato in scena presso il Teatro El Galpón; *Grito*, con testi di August Strindberg e Bertolt Brecht, diretto da Omar Grasso e allestito al Teatro Solís; *Los últimos* di Maksim Gor'kij, diretto da Jorge Curi e andato in scena al Teatro El Galpón. Il Premio Florencio gli fu conferito nel mese di dicembre per *Los últimos*. In proposito, cfr.: *Votaron Las Ternas Para Los Florencios*, in «El Diario», 17 novembre 1970 (AN, I, 13, fasc. 1); *Ternas para "Florencios"*, in «Acción», 17 novembre 1970 (AN, I, 13, fasc. 1); *1970: Tres Esperanzas Para un "Florencio"*, in «BP Color», 18 novembre 1970 (AN, I, 13, fasc. 1); *Fueron entregados anoche los "Florencios" de 1970*, in «Vea», 3 dicembre 1970 (AN, I, 13, fasc. 1); *Votaron "Los Florencios"*, in «El Diario», 3 dicembre 1970 (AN, I, 13, fasc. 1). Sugli spettacoli, si vedano i programmi di sala conservati in AN, I, 13, fasc. 1.

⁶¹ *Inaugura la Alianza Francesa Moderna Sala de Espectáculos*, in «Acción», 14 aprile 1970 (AN, I, 13, fasc. 1).

⁶² Cfr. Giada Petrone, *Viaggio nell'archivio di un maestro...*, cit., p. 125; Andres Neumann, *El tiempo vuela. Autobiografía de un políglota*, cit., pp. 93-94.

⁶³ *Inaugura la Alianza Francesa Moderna Sala de Espectáculos*, cit.: «Consta de 220 butacos tipo móvil que permiten cambios de forma de la Sala y del Escenario, de un Escenario completo (trampas, proscenium, parrilla) y de una Cabina de luz y proyección».

⁶⁴ Un anonimo recensore, nell'estate del 1967, riporta che il gruppo teatrale dell'Alliance Française, dopo essere stato in grado, nel corso del 1966, di affermarsi come una compagnia «seria, intraprendente e con una solidità quasi professionale», è riuscito a guadagnarsi «un buon posto nella scena montevideana» e a rivelare «caratteristiche del tutto peculiari che lo rendono un *ensemble* unico» in quel panorama teatrale. *Un teatro franco montevideano*, in «La Verdad», 2 agosto 1967 (AN, I, 13, fasc. 1): «En el curso

l'associazione, Schnerb, in una lettera di presentazione, indirizzata a *monsieur* Philippe Greffet, consigliere culturale dell'ambasciata francese, si era espresso in questi termini nei confronti di Neumann, il quale aspirava a fare un viaggio in Francia al fine di apprendere i più recenti esiti della ricerca musicale condotta dall'Office de Radiodiffusion Télévision Française (ORTF) e da altre realtà specializzate:

Montevideo, le 22 Septembre 1970.

Monsieur Philippe GREFFET
Conseiller Culturel près
l'Ambassade de France.

Monsieur le Conseiller Culturel,

Puis-je me permettre d'attirer votre bienveillante attention sur le dossier de Monsieur Andrés NEUMANN, mon plus proche collaborateur depuis cinq ans qui serait très heureux d'être invité par le Gouvernement français pendant quelques semaines en janvier ou février 1971, invitation qui permettrait à ce spécialiste du son de parfaire sa culture et de suivre les travaux récents de recherche musicale de l'ORTF et des autres services spécialisés ?

Je n'ai pas besoin d'insister sur le dévouement totalement désintéressé que Monsieur Andrés NEUMANN a témoigné au théâtre de l'Alliance Française depuis la fondation du groupe et qui n'a fait que s'affirmer depuis l'ouverture de la salle de spectacles. Je dirais que le théâtre de l'Alliance Française de Montevideo ne serait pas ce qu'il est sans son aide compétente et fidèle. Aussi vous serais-je très reconnaissant de vouloir bien examiner sa candidature avec une extrême générosité.

Veillez croire, Monsieur le Conseiller Culturel, en mes sentiments de parfait dévouement.

Bernard SCHNERB⁶⁵

Schnerb, a quell'altezza cronologica direttore delle attività culturali dell'Alliance,⁶⁶ evidenziando l'impegno profuso da Neumann – «spécialiste du son», suo più stretto collaboratore e assistente, nonché direttore tecnico della nuova sala teatrale –⁶⁷ nei

de 1966, el Groupe de Theatre de l'Alliance Francaise [sic] se afirmó como un conjunto serio, inquieto y de una solvencia casi profesional, a lo largo de su corta temporada en el Teatro de El Tinglado. [...] A estas alturas [agosto 1967], el Groupe de Theatre de l'Alliance Francaise [sic] ya se ha ganado un buen sitio dentro de la escena montevideana y posee caracteres del todo propios que le hacen un conjunto único en nuestro medio».

⁶⁵ Lettera dattiloscritta di Bernard Schnerb a Philippe Greffet, datata 22 settembre 1970 (AN, I, 13, fasc. 3).

⁶⁶ Come, ad esempio, è possibile evincere anche da alcune lettere dattiloscritte, indirizzate a Bernard Schnerb, che nell'intestazione sotto il nome del destinatario recano l'indicazione «Directeur des Activités Culturelles de l'Alliance Française» (AN, I, 15, fasc. 3).

⁶⁷ *Curriculum vitae* dattiloscritto di Andres Neumann, datato dicembre 1971 (AN, I, 13, fasc. 3): Nel 1970 «Es nombrado Asistente Técnico del Director de Actividades Culturales de la Alliance Francaise, y Director Técnico de la nueva sala de Teatro de esa institución». Dal medesimo documento si apprende che la lettera di presentazione scritta da Schnerb a Greffet aveva sortito l'effetto sperato e che, dunque,

riguardi del gruppo teatrale dell'associazione, aveva affermato senza indugio che il Teatro dell'Alliance Française di Montevideo non sarebbe stato ciò che era senza il suo competente e fedele contributo. La lettera di presentazione scritta da Schnerb a Greffet aveva sortito l'effetto sperato. Neumann, tornato dall'estate del '71 trascorsa nella capitale francese, mise subito a frutto le nuove competenze acquisite: manovrando le luci e le proiezioni dalla cabina elettrica del teatro dell'Alliance (**fig. 35**), creò un vero e proprio *light show* come ambientazione luminosa di *París-Kiri*, uno spettacolo costituito da *sketch* comici e da numeri musicali, condotto proprio dal consigliere culturale dell'ambasciata francese Greffet.⁶⁸

2.1. La compagnia Carrozzino-Prieto-Neumann

Fu in quegli anni densi, caratterizzati da polimorfe collaborazioni artistiche in differenti generi e contesti spettacolari,⁶⁹ che Andres conobbe Carmen Prieto, architetto, scenografa e docente di storia dell'arte, e Jorge Carrozzino, anch'egli architetto e scenografo nonché pittore, *designer* industriale e grafico, il quale, peraltro, oltre a essersi formato alla Facoltà di Architettura di Montevideo, risulta aver studiato anche presso l'Istituto d'Arte di Firenze. I due architetti-scenografi, in sodalizio artistico e sentimentale dal 1965, all'inizio degli anni Settanta avevano già ottenuto importanti riconoscimenti nel panorama teatrale nazionale e internazionale: nel 1970 e nel 1972 vinsero il Premio Florencio, nella sezione scenografie e costumi, e nel 1971 ricevettero una Menzione d'Onore in occasione della loro partecipazione alla

Neumann, durante il 1971, aveva realizzato un viaggio di studio in Europa sotto l'invito del Governo francese.

⁶⁸ Neuman[n] y su 'light show', ritaglio stampa s.n.t. (AN, I, 13, fasc. 1): «Después de un veraneo en París, Andrés Newman [sic] – acústico que juega con sonidos desde los tiempos de los Conciertos Beat de Bergeret – ha ofrecido en el Teatro de la Alianza Francesa su "light show". Es éste uno de los últimos "dadas" del mundo del espectáculo parisiense y consiste en sumergir la pantalla de colores y formas en movimiento, que resulta un fondo muy interesante de cinética visual. Fue utilizado con gran éxito para ambientar "París-Kiri", un collage de sketches y música, conducido con brillantez por Philippe Greffet. Espectáculo que esperamos se aplauda varias veces más en Montevideo esta temporada».

⁶⁹ Andres Neumann, *El tempo vuela. Autobiografía de un políglota*, cit., p. 95: «Ma il contrasto più stridente nel mio vissuto erano le mie attività attorno alle avanguardie artistiche, con l'organizzazione e la partecipazione a concerti di musica elettronica, happening ed eventi fluxus, con Conrado Silva e José Gabay, concerti beat nel Teatro Solís con testi di Boris Vian e Lautréamont, programmi trasgressivi nel Juan Sebastián Bar, locale notturno molto di moda a Punta del Este, e soprattutto l'allestimento di installazioni modernissime di multivisione realizzato con architetti e scenografi quali Jorge Carrozzino e Carmen Prieto».

Quadriennale di scenografia e architettura teatrale di Praga, presso la quale tornarono a esporre anche nel 1975.⁷⁰

Nell'autunno del 1971, Neumann, Carrozzino e Prieto – in seguito alla loro prima collaborazione artistica avvenuta in occasione dell'allestimento di uno spettacolo dedicato alla musica elettronica di Luigi Nono –⁷¹ fondarono la compagnia C.P.N. (Carrozzino-Prieto-Neumann). Insieme iniziarono a condurre sperimentazioni teatrali nel campo dello spazio scenico e delle nuove tecniche audiovisive, realizzando presso il teatro dell'Alliance Française suggestivi spettacoli, imperniati su un doppio registro visivo e sonoro, quali: nell'ottobre del 1971, *Candombe (Hommage a Figari)*, sulla diaspora africana in Uruguay e sul pittore uruguayano Pedro Figari Solari (1861-1938); nel novembre dello stesso anno, *Picasso 90!*, sulla produzione del celebre artista andaluso in occasione del suo novantesimo compleanno; nell'aprile del 1972, *73 días*, incentrato sulla Comune di Parigi del 1871; e, nel settembre dello stesso '72, *Barradas*, dedicato all'opera del pittore montevideano Rafael Barradas (1890-1929). Quest'ultimo, commissionato dal critico e storico dell'arte Ángel Kalenberg,⁷² sulla scorta della favorevole accoglienza delle realizzazioni precedenti, venne messo in scena presso il Museo Nacional de Artes Plásticas di Montevideo (ossia l'attuale Museo Nacional de Artes Visuales).

⁷⁰ Si consultino, in proposito, le biografie artistiche di Carrozzino e Prieto pubblicate in *PQ 75. Pražské Quadriennale scénografie a divadelního prostoru 75*, edizione in tre lingue (ceco, francese, inglese) del catalogo della Quadriennale di scenografia e architettura teatrale di Praga (Praga, Bruselský pavilón, ÚLUV e Valdštejnská jízdárna, 22 dicembre 1975-28 gennaio 1976), a cura di Vladimír Jindra, Praha, Divadelní ústav (Istituto Teatrale di Praga), 1975, pp. 5-9 [si segnala, tuttavia, che si tratta dei ff. 621-625, dal momento che la numerazione delle pagine comincia da capo in corrispondenza di ogni sezione biografica relativa ai partecipanti rappresentanti le diverse nazioni]. Riguardo alla loro partecipazione alla Quadriennale di Praga del 1971 e alla Menzione d'Onore ricevuta in tale occasione, si veda *PQ 71. Pražské Quadriennale scénografie a divadelního prostoru 71*, edizione in tre lingue (ceco, francese, inglese) del catalogo della Quadriennale di scenografia e architettura teatrale di Praga (Praga, Bruselský pavilón a Sjezdový palác v Parku kultury a oddechu Julia Fučíka, 8-27 giugno 1971), a cura di Vladimír Jindra, Praha, Divadelní ústav (Istituto Teatrale di Praga), 1971 (AN, II, 2, fasc. 2); Daniel Heide, *Carrozzino-Prieto distinguidos en Praga. A martillo y clavo*, in «Marcha», a. XXXIII, n. 1551, 9 luglio 1971, p. 28.

⁷¹ Si trattava dello spettacolo *Concierto 18*, organizzato dall'istituzione culturale montevideana Núcleo Música Nueva presso il teatro dell'Alliance e incentrato su due composizioni musicali di Luigi Nono, ossia *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz* (1966) e *Musica-Manifesto n. 1: Un volto, del mare - Non consumiamo Marx* (1969). Nella fattispecie, Carrozzino e Prieto avevano firmato le «ambientación visual», mentre Neumann aveva realizzato il disegno luci. In proposito, cfr. gli articoli di giornale conservati in AN, I, 16, fasc. 1: E.F., *Acierto Plástico-Musical*, in «El País», 12 agosto 1971; *Música nueva*, in «Marcha», a. XXXIII, n. 1555, 6 agosto 1971, p. 26; *Luigi Nono - Núcleo Música Nueva*, in «El Popular», 7 agosto 1971.

⁷² Cfr. Giada Petrone, *Viaggio nell'archivio di un maestro...*, cit., pp. 127-128.

Si trattava evidentemente di spettacoli audiovisivi particolarmente adatti a mettere in valore la produzione di artisti figurativi. Lavori allestiti in uno spazio scenico occupato, di volta in volta in maniera differente, da un volumetrico apparato di schermi – costituito da più pannelli dalla superficie discontinua, atta a frammentare le immagini, e posti su diversi livelli di profondità – che veniva animato da un articolato sistema di videoproiezioni diaporama.⁷³ «L'effetto era all'epoca strabiliante»⁷⁴, come ha evidenziato Giada Petrone. E in proposito si pensi, ad esempio, a quanto riferiva la stampa riguardo a *Picasso 90!* (figg. 36-42) – «un trabajo formidable»⁷⁵, rispetto a *Candombe (Hommage a Figari)*⁷⁶ più efficace, anche alla luce della tematica cubista, ad accogliere le loro sperimentazioni sulla scomposizione delle immagini – caratterizzato da un ritmo e da una dinamica quasi cinematografici:

Los antecedentes escenográficos, arquitectónicos y plásticos del conocido dueto Carrozzino-Prieto se aunan aquí a los del sonidista Neuman [sic] para expresar otra confesa vocación: a cinematográfica. Para ello han recurrido a más de trescientas diapositivas sobre la obra del genio plástico del siglo, cuatro proyectores automáticos – uno con zoom – y diversos sonidos compaginados por Neuman [sic] con logrado criterio aleatorio. Todo percutiendo sobre una pantalla confeccionada a grandes franjas verticales no unidas totalmente [figg. 36-37], sumando de este modo los rotundos negros de los espacios así creados a la imagen proyectada [figg. 38-42].

Partiendo del famoso *Guernica*, composición que como es sabido resume una de las constantes del sentir picassiano a propósito de la guerra, y a lo largo de treinta minutos, el

⁷³ Ivi, p. 127: «La tecnica era semplice ma efficace: i tre artisti creavano uno schermo scomposto con una trama a onde di strisce di carta, recuperata gratuitamente dalla parte finale dei rulli delle rotative di giornali, che passavano su dei fili tirati a diverse profondità. Su questa struttura tridimensionale, che nel caso dello spettacolo *73 días*, per esempio, era circolare e avvolgeva gli spettatori, venivano proiettate delle diapositive di 35 millimetri con diversi proiettori Kodak Carousel. Le immagini si alternavano su una colonna sonora sapiente, con un sistema artigianale e meccanico di dissolvenza incrociata».

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ Nestor Arce, *Audiovisuales. La Imagen Destrozada*, in «El País», 5 dicembre 1971 (AN, I, 13, fasc. 3): «En los trabajos presentados en la Alliance, la proyección se hizo sobre una pantalla fraccionada que varió de forma en los dos espectáculos, trabajando con cuatro proyectores simultáneos que son manejados por ellos mismos. El impacto del audiovisual de *Figari*, quizás el más pintoresco, pero en el que se notaban ciertos desajustes y ambigüedad en la banda sonora, dejó paso a un trabajo formidable que hicieron con *Picasso*. Quizás el cubismo es más adecuado por su propio fraccionamiento a esta experiencia, pero las calidades de imagen que consiguieron y la notable banda sonora que las apoyaba, denotan ya un seguro dominio de Imedio que han elegido para expresarse».

⁷⁶ Nelson Di Maggio, *Actividad plástica. Figari audiovisual*, in «Eco», 22 ottobre 1971 (AN, I, 13, fasc. 3): «aquí las imágenes se quiebran sobre ocho paños verticales de una dimensión total de 8 por 4 metros, ubicados a diferente distancia entre sí. A esto se agregan cuatro proyecciones de diapositivas y un zoom que permite un dinamismo en profundidad. La duración del audiovisual [...] es de 29 minutos y sigue una línea argumental muy tenue (el candombe, su origen africano, su aparición en el Uruguay, el retorno a los orígenes) apoyada en tres imágenes fundamentales: a) máscaras de origen africano, con sentido mágico que despierte la evocación del ritual; b) el periodo de la Colonia, con la aparición de los artistas viajeros, en base a los grabados ejecutados por éstos y c) la pintura de Figari [...]. Cada una de estas instancias está respaldada con una banda sonora que recoge, sucesivamente, ritmos africanos, música clásica y beat, el candombe nacional».

subjetivismo de las imágenes van ilustrando los caminos artísticos cumplidos a lo largo del siglo por el catalán. [...] Así sus caballos torturados o los embravecidos minotauros, son pautados desde el sonido por el rasgamiento de los aviones supersónicos mientras otras imágenes ocupan el plano sin lograr ahogar del todo la presencia de aquellos símbolos de destrucción y guerra, siempre presentes o recurrentes sobre algún ángulo de la pantalla. Surgir, esfumarse y superponerse de imágenes sobre las cuales reina siempre algún detalle signando la presencia del *Guernica*, recuerdo para las generaciones de la destrucción del homónimo pueblo español por las huestes franquistas. [...] Un audiovisual entonces que suple un lenguaje esencialmente cinematográfico, en nuestro medio rigurosamente ausente, y que rescata de la plástica del nonagenario pintor español su mas cara subjetividad testimonial a propósito de la violencia y el sufrimiento humano.⁷⁷

O, ancora, si legga quanto riferiva la critica riguardo al particolare assetto del circolare spazio teatrale concepito dal trio per il suggestivo *73 días* mettendolo in relazione alla documentazione fotografica conservata fra le carte pistoiesi e presso la collezione privata di Neumann (figg. 43-56)⁷⁸:

Aquí se presenta el París de 1871 por medio de la música – el espectáculo comienza con Offenbach – y de la imagen visual. Y los hechos de la Comuna además a través de la proyección de documentos y fotografías de la época – proclamas, leyes, reuniones – de sonidos – conversaciones de la multitud, sonidos diversos de la calle –, de comentarios por los actores. [...] La obra no descansa en la representación sino en todos estos elementos que sumados a los recursos dramáticos descompuestos – voz, presencia, gestos de los actores – se reintegran en una totalidad que es el espectáculo. [...] En la pieza se ha tratado de eliminar convenciones sin destruir la lógica del espectador ni la función comunicadora del lenguaje. Hay relaciones directas entre texto-espectador, y escenario-sala que son una sola cosa: tres practicables triangulares en un espacio circular sin butacas, ocupado por público y actores, y circundado por una pantalla que recibe simultáneamente distintas imágenes, reiteradas en diversas partes del entorno. El techo está formado por planos diedros pintados de blanco sobre los que incide luz de tenue coloración azul. El espectáculo es un *happening* teatral, un resurgimiento de algunas formas dadaístas que buscan una novedosa visión colectiva y proclaman la necesidad de un arte de participación en donde el ejercicio creador es más importante que los resultados.⁷⁹

L'allestimento, definito come un «ambiente percettivo sulla Comune di Parigi»⁸⁰, a differenza dei due spettacoli precedenti, aveva previsto anche la presenza di quattro *performer* in scena prossemicamente contigui agli spettatori-partecipanti, che, collocati in una sorta di – al contempo – installazione-*performance-happening* dal forte impatto sensoriale (visivo, uditivo e aptico), giocavano una funzione attiva durante l'atto della realizzazione e della fruizione. Riguardo ai coefficienti e ai linguaggi spettacolari messi in campo e, soprattutto, al ruolo del pubblico e alla recitazione degli

⁷⁷ *Plano en Movimiento*, in «El Popular», 12 novembre 1971 (AN, I, 13, fasc. 3). Sullo spettacolo si veda anche Jorge Nieto, *Picasso 90*, in «El Popular», 12 novembre 1971 (AN, I, 13, fasc. 3).

⁷⁸ Alcune fotografie, come è evidente, sono state scattate durante le prove in assenza degli spettatori.

⁷⁹ R.B.P, *Camino a Dadá*, in «La Mañana», 7 giugno 1972 (AN, I, 13, fasc. 3).

⁸⁰ *Ibidem*: «entorno perceptivo sobre la Comuna de París».

attori, il critico teatrale di «El Popular», Alberto Mediza, si era espresso in questi termini:

In quanto agli spettatori, non avendo più le poltrone, dispongono di numerosi angoli di percezione che possono scegliere come vogliono. Quindi le possibilità visuali sono numerose, la loro organizzazione dipende quasi dallo spettatore. Nello stesso modo, il linguaggio sonoro, piuttosto che illustrare le immagini, circonda gli spettatori offrendo loro equivalenti auditivi. Si potrebbe dire che, accanto alle immagini e alle interpolazioni verbali, si stabilisce un discorso sonoro con una sua struttura e anche con una certa autonomia. La qualità dei mezzi, la sua capacità di allusione e la sincronizzazione di ogni momento fanno sì che il lavoro di Neumann sia ottimo.

Infine, per completare i dati, i quattro attori che si trovano nel centro della sala, circondati dal pubblico, fanno una lettura di documenti, proclamazioni e decreti del governo della Comune. A questo punto, bisogna indicare come altro successo, il fatto che gli attori abbiano rinunciato ad ogni recitazione dei testi ed abbiano capito il fatto semplicissimo che una lettura impersonale ed anche neutra è il tono che conviene per comunicare documenti.

Insomma, volendo concludere, tutto ciò che abbiamo detto dimostra che *73 Giorni* è un lavoro molto interessante che giova ad un uso positivo, creativo e più libero della sintassi spaziale e sonora, e ciò significa in definitiva una rottura con le vecchie convenzioni del teatro tradizionale, e di stimolare una partecipazione più dinamica del pubblico.⁸¹

In merito alle intenzioni estetiche e al *modus operandi* produttivo adottato dalla compagnia C.P.N per il montaggio sonoro e visivo, è lo stesso Neumann, insieme a Carrozzino e Prieto (**fig. 57**), a fornire precise informazioni, nel corso di una intervista rilasciata nel dicembre del 1971, a partire dalla risposta alla domanda su come venissero realizzate le ambientazioni sonore:

– ¿Como se ensambla la banda sonora?

– Trabajé con diversos materiales ya grabados, contesta Neumann. Así como ellos hacen un collage de Imágenes, yo lo tengo que hacer con los sonidos, Utilicé grabaciones africanas, algunas que hicimos en vivo con Teatro Negro Independiente, algún trozo de Beethoven y música beat. Ni las imágenes sirven al sonido, ni el sonido sirve a la imagen, agrega Carrozzino. Este es un principio fundamental en que basamos nuestro trabajo. Es necesario empezar el mismo con un proyecto de guión, sostiene Prieto, que luego se irá modificando según las necesidades. A partir de allí nuestro trabajo se separa, dice Neumann, ellos trabajan por su lado y yo por el mio. Cuando tenemos el material pronto nos reunimos y empezamos el verdadero trabajo conjunto de reajuste. El cuadro no tiene temporalidad, pero al pasarlo al lenguaje del audiovisual adquiere automáticamente la ecuación tiempo, que dura lo que uno determina. El espectador de un cuadro se moviliza, dice Prieto, cambia de posición, se acerca, se aleja, con el audiovisual pretendemos reconstruir todas las visiones que puede aportar en Imágenes ese informante no estático.⁸²

⁸¹ Alberto Mediza, *Un'esperienza positiva*, in «El Popular», giugno 1972 (AN, I, 16, fasc. 1), che cito dalla traduzione in italiano conservata nell'Archivio Neumann, in cui, purtroppo, non è tuttavia presente una copia del testo originale.

⁸² Nestor Arce, *Audiovisuales. La Imagen Destrozada*, cit.

2.2. Da Montevideo al Festival Mondial du Théâtre de Nancy

Alla luce della favorevole accoglienza delle loro produzioni e grazie all'opera di mediazione svolta da Schnerb,⁸³ il 4 ottobre del 1972 Neumann e i coniugi Prieto e Carrozzino dal Sud America giunsero in Europa, a Nancy, in seguito alla vincita di una borsa di studio pari a 750 franchi⁸⁴ al mese. Il finanziamento – conferito loro dal Centre Universitaire International de Formation et Recherches Dramatiques (CUIFERD) – era finalizzato a finanziare la partecipazione della compagnia C.P.N. alla IX edizione del Festival Mondial du Théâtre de Nancy,⁸⁵ fondato, diretto e organizzato da Jack Lang, colui che, in seguito, fra gli anni Ottanta e Novanta, sarebbe stato ministro della cultura francese. La manifestazione – nata nel 1963 come Festival International du Théâtre Universitaire per ospitare i gruppi teatrali amatoriali universitari – a partire dal 1967 aveva allargato la partecipazione anche alle compagnie di professione, divenendo in un breve turno di anni «la Mecca del teatro di ricerca internazionale»⁸⁶. Sulla scena di Nancy, infatti, fra la fine degli anni Sessanta e gli anni Settanta, si avvicendarono alcuni fra i maggiori esponenti della sperimentazione teatrale del secondo Novecento, quali Peter Schumann e i Bread and Puppet, Augusto Boal, Robert Wilson, Tadeusz Kantor, Jerzy Grotowski, Meredith Monk, Pina Bausch.⁸⁷

Il CUIFERD, fondato nel 1965, era stato creato al fine di «finanziare le spese dei partecipanti stranieri più meritevoli mediante l'erogazione di borse di studio»⁸⁸. Nella fattispecie, al trio uruguayano, operante presso i locali del Festival (**fig. 58**) dal mese di novembre 1972, era stata affidata dal centro, su invito dello stesso Lang, la direzione di

⁸³ Cfr. Giada Petrone, *Viaggio nell'archivio di un maestro...*, cit., p. 128 e Andres Neumann, *El tempo vuela. Autobiografía de un políglota*, cit., p. 97.

⁸⁴ Cfr. Jean-Pierre Thibaudat, *Le Festival mondial du théâtre de Nancy. Une utopie théâtrale, 1963-1983*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2017, p. 366.

⁸⁵ Sul Festival Mondial du Théâtre de Nancy, cfr. Maria Fedi, *L'Archivio Andres Neumann...*, cit., pp. 18-38, che ricostruisce e ripercorre le tappe fondamentali della storia del festival dalla sua nascita fino all'arrivo di Neumann sulla base dei documenti conservati in AN, II, 1-4; e Jean-Pierre Thibaudat, *Le Festival mondial du théâtre de Nancy...*, cit. Anche lo studioso francese per la stesura del libro ha consultato l'Archivio Neumann. L'intera serie (AN, II, 1-9) conserva documenti eterogenei – quali programmi, cataloghi, volantini, rassegne stampa – relativi non solo al biennio 1972-1974 in cui Neumann risiedette a Nancy, ma riferibili alle edizioni del festival dal 1965 al 1983, anno in cui la rassegna si svolse per l'ultima volta.

⁸⁶ Giada Petrone, *Viaggio nell'archivio di un maestro...*, cit., p. 131.

⁸⁷ Per una dettagliata cronologia degli spettacoli e dei protagonisti ospitati al Festival Mondial du Théâtre de Nancy fra il 1963 e il 1983, cfr. Jean-Pierre Thibaudat, *Le Festival mondial du théâtre de Nancy...*, cit., pp. 372-385.

⁸⁸ Maria Fedi, *L'Archivio Andres Neumann...*, cit., p. 27.

«un atelier “son-jeu-image”»⁸⁹ incentrato sulla conduzione di sperimentazioni nel campo dell'espressione teatrale e finalizzato alla formazione di un gruppo di dodici studenti provenienti da diverse parti del mondo.⁹⁰ Così «Le Républicain Lorrain», il 14 febbraio 1973, registrando l'iniziativa del CUIFERD, presentava il lavoro svolto da Carrozzino, Prieto e Neumann nei tre mesi di permanenza a Nancy e anticipava l'imminente uscita di uno spettacolo, esito del laboratorio da loro diretto, incentrato sulla ricchezza delle civiltà precolombiane e sulla loro visione del massacro condotto dai *conquistadores* spagnoli:

Le public de la région sera prochainement convié à apprécier la dernière création du CUIFERD (Centre Universitaire International de Formation et de Recherche Dramatique) qui travaille à Nancy dans les locaux de ceux du Festival Mondial de Théâtre.

Très différent, dans son principe, d'une école ou d'un conservatoire, le CUIFERD fait appel, chaque année, à des hommes de théâtre qui ont acquis un renom international, et il leur confie la formation d'étudiants venus, eux aussi, de tous les horizons.

Depuis novembre dernier, une douzaine de jeunes travaillent sous la direction d'un groupe de trois architectes-scénographes uruguayens : Jorge Carrozzino, Carmen Prieto et Andrés Neumann. Ensemble, ils préparent un spectacle qui sera centré sur la personnalité des indiens d'Amérique du Sud. [...]

Invité par Jack Lang à animer, une année durant, les travaux de recherche du CUIFERD, le groupe quitte l'Uruguay, en novembre 1972, avec quelques idées derrière la tête et... 104 kg de livres dans leurs bagages.

En accord avec les étudiants qu'ils font travailler, il a décidé de présenter un spectacle axé sur les Indiens d'Amérique du Sud.

Dans son esprit, ce spectacle poursuit un double but : attirer l'attention du spectateur sur la richesse des civilisations précolombiennes, détruites par la colonisation espagnole, et de « faire entendre la voix des vaincus », en mettant l'accent sur la permanence de l'Indien.

Quand les conquérants espagnols ont mis le pied sur les vastes territoires d'Amérique du Sud, les civilisations indiennes étaient arrivées à leur apogée : Aztèques, Mayas et Incas avaient édifié un univers riche de signes et de symboles, une éthique des croyances et un art de vivre, dont la pierre nous apporte le témoignage, la pierre et les Indiens eux-mêmes, du moins ceux qui ont réussi à échapper aux massacres.⁹¹

Dal punto di vista formale, procedendo secondo il *modus operandi* già collaudato a Montevideo, l'intento dei tre artisti era di creare un impianto scenico che ricalcasse quello concepito per *73 días*. Ossia un *ambiente percettivo*, un «environnement perceptif», occupato all'unisono tanto dalle proiezioni diaporama quanto dalle azioni

⁸⁹ Jean-Pierre Thibaudat, *Le Festival mondial du théâtre de Nancy...*, cit., p. 366.

⁹⁰ Al riguardo, cfr. *Depuis novembre, le CUIFERD accueille 3 Uruguayens venus préparer un spectacle sur les Indiens d'Amérique du Sud*, in «Le Républicain Lorrain», 14 febbraio 1973 (AN, I, 16, fasc. 1) e *Nancy – Exclusivo. Los uruguayanos en 90° Festival Mundial de Teatro*, in «Magazine Domingos», n. 156, supplemento a «El Popular», 10 giugno 1973 (AN, I, 13, fasc. 4).

⁹¹ *Depuis novembre, le CUIFERD accueille 3 Uruguayens venus préparer un spectacle sur les Indiens d'Amérique du Sud*, cit.

vocali e corporee esibite dagli attori coinvolti, e capace di rivolgersi «au cœur» piuttosto che «à l'intelligence» degli spettatori:

En dépit des Espagnols et de la civilisation chrétienne qu'ils imposèrent, les Indiens sont restés profondément eux-mêmes, expliquent les trois Uruguayens. Ils ont gardé leurs habitudes artisanales, leur mentalité profonde et un esprit qui s'exprime, notamment, dans les textes.

Dans un premier temps, notre travail a consisté à rassembler des documents (principalement des textes et des photographies) révélateurs de cette permanence de l'Indien à travers les siècles. Comme nous l'avons fait pour notre spectacle sur la Commune, nous projeterons ces « images du milieu », dans lesquelles les acteurs viendront s'intégrer. Pour leur permettre de tenir parfaitement leur rôle en utilisant au maximum leurs ressources personnelles, nous cultivons avec eux l'expression orale et corporelle.

En développant cette technique, nous cherchons à créer un environnement perceptif de manière à briser la carrière de la scène. Ce faisant, nous ne nous adressons pas à l'intelligence, mais au cœur. Ainsi notre spectacle est-il compréhensible par tous, même par les enfants.⁹²

Lo spettacolo, che secondo le previsioni avrebbe dovuto avere luogo nella seconda metà di febbraio, a causa di alcuni problemi tecnici irrisolti – principalmente dovuti all'assenza di un proiettore del tipo Kodak Carousel S-AV – fu rinviato di un mese.⁹³ Con il titolo *La voix des vaincus* il «montage audio-visuel», prodotto dalla compagnia C.P.N. in collaborazione con il CUIFERD, andò in scena a partire dalla sera del 24 marzo presso la Salle Rencontres de Les Maisons des Jeunes et de la Culture (M.J.C.) del comune di Tomblaine, nell'*arrondissement* di Nancy.⁹⁴ Come è possibile apprendere anche dal testo del *flyer* che ne accompagnava il debutto, lo spettacolo, dal punto di vista contenutistico, intendeva recuperare, valorizzare e esibire la ricchezza culturale preispanica dei nativi americani, nonché il loro punto di vista nei confronti della subita colonizzazione spagnola. Ciò, in primo luogo, mediante la presentazione di un

⁹² Jorge Carrozzino, Carmen Prieto, Andres Neumann, in *Ibidem*.

⁹³ *Ibidem*: «Depuis trois mois, chaque soir, de 20 heures à minuit, le groupe travaille dans les locaux du CUIFERD. En principe, le spectacle devrait pouvoir être prêt pour la semaine prochaine. Pour cela, il faudrait pouvoir résoudre un certain nombre de problèmes matériels touchant, notamment, à la projection des images. Le groupe recherche, en particulier, un projecteur de type Carrousel 5 A V [Kodak Carousel S-AV], qui lui est indispensable pour son travail et ses représentations. Si vous possédez un tel objet et que vous acceptez de le prêter, acteurs... et spectateurs vous seront très reconnaissants».

⁹⁴ A « Rencontres » : *trois Uruguayens proposent un spectacle sur les Indiens d'Amérique du Sud*, in «Le Républicain Lorrain», 24 marzo 1973 (AN, I, 16, fasc. 1): «A partir de ce soir, la M. J. C. "Rencontres", à Tomblaine, propose un spectacle original sur les Indiens d'Amérique du sud, monté par trois jeunes Uruguayens. Architectes-scénographes, Jorge Carrozzino, Carmen Prieto et Andres Neumann, qui sont en stage pour un an au CUIFERD (Centre universitaire international de formation et de recherche dramatique), ont intitulé leur montage audio-visuel « La Voix des Vaincus », et il poursuit un double but: attirer l'attention du spectateur sur la richesse des civilisations précolombiennes, détruites par la colonisation espagnole, et de faire entendre la voix des Indiens, qu'ils soient Aztèques, Mayas ou Incas».

montaggio di alcuni frammenti di testi redatti in lingue indigene, prima fra tutte il *nahuatl* appartenente agli idiomi uto-aztechi, e per questo capaci di dare corpo alla voce dei vinti usualmente ridotta al silenzio dai vincitori.⁹⁵ Fonti di primaria importanza per la realizzazione del copione erano stati gli studi e le raccolte di testi pubblicati, a partire dagli anni Cinquanta, da storici e antropologi quali, primi fra tutti, i messicani Ángel María Garibay⁹⁶ e, soprattutto, suo figlio Miguel León-Portilla, dal cui lavoro più celebre – *Visión de los vencidos* (1959) –⁹⁷ è verosimile ipotizzare che Carrozzino, Prieto e Neumann avessero in sostanza desunto l'impianto critico generale nonché parte del titolo del loro spettacolo.

A distanza di poco più di un mese, *La voix des vaincus*, ammesso quale spettacolo rappresentante lo stato dell'Uruguay alla IX edizione del Festival Mondial du Théâtre de Nancy, svoltasi dal 24 aprile al 6 maggio 1973, andò in scena in doppia replica l'ultimo giorno della rassegna, presso il Théâtre de la Foucotte.⁹⁸ Nel catalogo che presentava gli stati e le compagnie che avrebbero partecipato alla manifestazione, il testo di presentazione del gruppo C.P.N. era stato redatto da Bernard Schnerb. Ripercorrendo a grandi linee il percorso artistico del trio maturato nell'alveo culturale

⁹⁵ Volantino de *La voix des vaincus*, Salle Rencontres, mars 1973 (AN, II, 4, fasc. 9): «Les conquistadores racontèrent leurs conquêtes et firent de ce récit la seule vérité car ils ne laissèrent la place à aucune voix que celle qu'appuyaient le fer et les arquebuses. / Les vaincus parlèrent aussi, mais leur voix fut noyée sous le fracas de la conquête. / Nous devons à quelques patients anthropologues entre lesquels il faut citer Angel M. Garibay, Miguel Leon Portilla, Adrian Recinos, Jose Maria Arguedas, la récupération de textes écrits en langues indigènes et en espagnol primitif, où la voix des vaincus se fait entendre avec des intonations élégiaques et accusatoires. / En 1528, se racontait déjà sous une forme ordonnée en langue Nahuatl, l'histoire de la conquête, depuis l'arrivée de Cortès jusqu'à la prise de l'orgueilleuse cité de Tenochtitlan (Mexique). / L'accumulation des Hiérarchies et des noms exotiques, le style cérémonial de la narration, le puissant lyrisme des moments tragiques et la force morale des actions confèrent à ce récit anonyme une forte intensité dramatique. / A travers un récit magique de la conquête du peuple "quiche" qui nous révèle la cosmovision maya, la bataille définitive de Quetzaltenango dont Alvarado sortit vainqueur en 1524 est décrite; le texte du récit fut rédigé très peu de temps après la victoire. / D'autre part une version de l'Elegie pour la mort de Atahualpa nous permet d'observer la beauté de la poésie incaïque et l'immense lamentation qui marque la fin de l'empire quechua». Distribuzione: Christian Andreo; Françoise Carrier; Julia Correa; Marie-Laure Corty; Jacques Derolland; Albert Labarthe; Jean Marc Leveratto; Regino; Emiliano Suarez; Marie Claire Tondini. Realizzazione: Jorge Carrozzino, Carmen Prieto e Andres Neumann con la collaborazione di Kei Shionoya e Issoufou Madougou.

⁹⁶ Si veda, ad esempio, Ángel María Garibay, *Historia de la literatura náhuatl*, México, Editorial Porrúa, 1953.

⁹⁷ Miguel León-Portilla, *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1959, del quale esiste anche la seguente traduzione italiana: Id., *La memoria dei vinti*, trad. it. Milano, Silva Editore, 1962.

⁹⁸ In proposito, cfr. la locandina *Programme IXeme Festival Mondial du Theatre – Nancy – 24 avril-6 mai 1973* (AN, II, 4, fasc. 4); programma presente in archivio anche in versione *flyer* (AN, II, 4, fasc. 5). Riguardo al giorno esatto in cui andò in scena in doppia replica *La voix des vaincus* (6 maggio, alle ore 17.00 e alle 23.00), cfr. *Le programme. Un second souffle*, s.n.t. (AN, I, 16, fasc. 1).

dell'Alliance Française di Montevideo, di cui, come si è detto, era direttore delle attività culturali, ricordava in questi termini la singolare intesa scaturita dall'incontro fra il linguaggio scenografico-architettonico dei coniugi Carrozzino e Prieto e le competenze illuminotecniche e foniche nonché le inclinazioni attitudinali al rigore, alla prontezza e alla «insatiable» curiosità di Neumann:

«Il était une fois une très grande fois, trois ouvriers du spectacle qui entreprirent de respirer un autre air...». Ainsi commencerait l'histoire de l'équipe de travail Carrozzino-Prieto-Neumann qui tient l'affiche au théâtre de l'Alliance Française de Montevideo depuis septembre 1971. Ici, Jorge Carrozzino, architecte, scénographe et Carmen Prieto, architecte professeur d'Histoire de l'art, trouvent deux autres groupes en quête «d'air frais», un groupe de recherche musicale et le groupe de théâtre d'expression française; ici, Andrés Neumann régisseur de lumière et de son, un «curieux» insatiable, exigeant et rigoureux dans ses expériences, est prêt à comprendre tous les nouveaux langages, celui de Carrozzino et de Prieto en particulier. Ils s'entendent tout de suite.⁹⁹

E, subito, citando alcune dichiarazioni del gruppo, ne evidenziava le iniziali linee di indirizzo poetiche – esplicitamente avverse a ogni sorta di *immobilismo strutturale* – riguardanti la preminenza estetico-formale riconosciuta alla forma spettacolare dell'audiovisivo e ai suoi coefficienti scenici, quali, in particolare, gli apparati artigianali e meccanici di illuminazione e di proiezione:

– «La Lumière est l'élément par excellence du théâtre». – «Donnons la première place aux arts mécaniques». Deux répliques qui se concilient aussitôt en une formule lapidaire: «l'immobilisme structural! voilà l'ennemi». De quelles armes disposons-nous? Six projecteurs de diapositives dont trois sont empruntés, de dix-huit spots branchés sur une table de commande «faite à la main» par le même Neumann. «L'audio-visuel» (expression à la fortune malheureuse qui sent déjà le cuistre pour s'être usée dans les salles de conférences et les laboratoires de langue) va donner l'épaisseur de signes et de sensations que le spectacle neuf et le nouveau public réclament.

L'option de l'équipe Carrozzino-Prieto-Neumann, et disons-le, du centre culturel de l'Alliance Française, se situe dans une conception très authentique de l'art de la scène: l'absolue nécessité de poursuivre une quête incessante de la liberté d'expression et des moyens propres à l'assurer.¹⁰⁰

Si trattava, dunque, di una “scena mutevole” che nel caso dei primi due allestimenti – *Candombe (Hommage a Figari)* e *Picasso 90!* – si era presentata densa «de signes et de

⁹⁹ Bernard Schnerb [attr.], *C.P.N. (Montevideo) Uruguay*, in *Documents. IX^e Festival Mondial du Théâtre – Nancy 1973*, Nancy, Imp. Des Trois-Maisons, s.d. [ma 1973], p. 84 (AN, II, 4, fasc. 1). Tale scritto, invero, nel catalogo non è firmato, ma è comunque possibile attribuirlo alla penna dell'allora direttore delle attività culturali dell'Alliance Française di Montevideo grazie al seguente documento che riporta il medesimo testo: Bernard Schnerb, *C.P.N. – Montevideo (Uruguay)*, dattiloscritto (AN, II, 4, fasc. 9), del quale nell'Archivio Neumann è presente anche una traduzione in italiano (AN, I, 16, fasc. 1).

¹⁰⁰ Bernard Schnerb [attr.], *C.P.N. (Montevideo) Uruguay*, cit., p. 84.

sensations» grazie a «l'usage de l'écran à dièdres et la prolifération des images fugaces pour créer l'émotion plastique, le choc esthétique et psychologique voulus»¹⁰¹.

Tale ricerca di un assetto scenico a-convenzionale, come ricordava sempre Schnerb, in *73 días* aveva portato la compagnia C.P.N. a integrare la pura emozione plastica ed estetica del dato audiovisuale – peraltro, come si è già visto, rafforzato da uno spazio teatrale circolare non più fondato sulla frontalità – con la messa in scena di un testo drammatico da parte del gruppo teatrale dell'Alliance.¹⁰²

Ma il documento fornisce altre preziose informazioni. Infatti, tutte le pagine del catalogo dedicate ai tre artisti uruguaiani – contenenti, oltre allo scritto di Schnerb, due schede relative a *Candombe (Hommage a Figari)* e a *La voix des vaincus* –¹⁰³ sono corredate da una sorta di narrativa visuale che scorre in parallelo. Un discorso costituito dalla riproduzione anastatica di alcune annotazioni manoscritte, intitolate *Vers un environnement perceptif*,¹⁰⁴ che fondendo le parole alle immagini danno corpo a un vero e proprio “manifesto” della poetica del gruppo (figg. 59-61). Si tratta di un saggio visivo che, ripercorrendo gli esiti delle loro esperienze, presenta notazioni relative alle differenti tipologie e utilizzazioni formali delle immagini («documentaires», «abstrait», «fixes», «mobiles», «simultanées», «superposées»), e al loro frazionamento ottenibile mediante le scelte operate in fase di montaggio e di riproduzione¹⁰⁵ («variation de cadre», «changement de plan en profondeur», uso del «négatif» e del «positif»), nonché attraverso la configurazione strutturale e l'organizzazione spaziale della superficie di proiezione («discontinue», «différents plans de l'espace», «frontal, latéral») (fig. 59). Un assetto in cui, nelle intenzioni del gruppo,

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² *Ivi*, p. 85: «La Commune de 1871, prise comme drame historique, donne lieu alors à une deuxième entreprise: l'intégration du jeu scénique dans l'audio-visuel; le Groupe de théâtre élabore l'argument écrit et le met en scène dans une enceinte magique d'images projetées depuis trois tours. Le public encerclé comme les assiégés de 1871 est harcelé par les diapositives créées par un photographe de théâtre, Carlos Scavino et par les acteurs agissant “à même la peau”».

¹⁰³ Cfr. *Documents. IX^e Festival Mondial du Théâtre – Nancy 1973*, cit., pp. 85-86. I testi proposti dalle due schede sono stati tratti dai già citati volantini realizzati per i medesimi spettacoli.

¹⁰⁴ Jorge Carrozzino, Carmen Prieto, Andres Neumann, *Vers un environnement perceptif*, in *Documents. IX^e Festival Mondial du Théâtre – Nancy 1973*, cit., pp. 84-86.

¹⁰⁵ Riguardo alle differenti tipologie e alle rispettive potenzialità di utilizzo dei proiettori disponibili negli anni Settanta, si veda John Hedgecoe, *Fotografare. Tecnica e arte*, trad. it. Milano, Mondadori, 1979 (ed. or. 1976), pp. 244-245.

L'image fragmentée exige que le spectateur la restructure sur la base d'une redécouverte de ce qui est représenté et d'un processus de synthèses subjective.¹⁰⁶

O, ancora, tali annotazioni propongono osservazioni relative alla «relation image-action dramatique», alla modalità di composizione e alla funzione dell'ambientazione sonora («composition de la bande sonore comme collage»; «détermination de la dimension temporelle dans le montage des séquences») e, soprattutto, riguardanti la disposizione degli schermi, del pubblico e degli attori nei loro *ambienti percettivi* (fig. 60). E, in riferimento a quest'ultimo punto, sono acclusi due diagrammi esemplificativi che *rappresentano*¹⁰⁷ – in quanto direttamente connessi a specifici eventi spettacolari – due tipologie di spazio teatrale: da un lato quello «unidirectionnel», usato per *Candombe* e *Picasso 90!*, dall'altro quello «multidirectionnel», concepito per *73 días* e riutilizzato per *La voix des vaincus*, teso al raggiungimento di una «relation (public-spectacle) intégrale» (figg. 60-61). Secondo Carrozzino, Prieto e Neumann, nell'*environnement perceptif* prodotto a Nancy:

la multiplicité des possibilités de perception visuelle détermine les relations polyvalentes du spectateur et du spectacle tendant à une expérience sensible, renouvelée, suggestive et profonde.¹⁰⁸

Nei fatti, al di là delle ambiziose intenzioni, stando all'unica recensione conservata nell'Archivio Neumann, lo spettacolo allestito alla nona edizione del Festival Mondial du Théâtre de Nancy, presso la Salle de la Foucotte, pur avendo esibito in termini concettuali e fattuali un elevato potenziale, dovuto alla presenza di suggestivi elementi di innovazione, non era, tuttavia, riuscito a fonderli fra loro in modo unitario, coeso e convincente:

En cuanto al Uruguay, su trabajo era, «a priori», uno de los más sugestivos. La sala mostraba las paredes recubiertas de larpas tiras de papel blanco, sobre las que se proyectaban, envolviendo totalmente a los espectadores, diapositivas con templos de la civilización precolombina y paisajes americanos. Una banda sonora, en la que dominaban los cantos

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 84.

¹⁰⁷ Sulla scelta del verbo e per una riflessione metodologica riguardo ai concetti di *illustrazione*, di *raffigurazione* e di *rappresentazione* utili allo storico dello spettacolo per determinare ed esprimere la funzione di una fonte figurativa e, quindi, il suo indice di teatralità, cfr. Renzo Guardenti, *Teatro e iconografia: un dossier*, in *Sguardi sul teatro. Saggi di iconografia teatrale*, a cura di Id., Roma, Bulzoni, 2008, pp. 108-110; Id., *Teatro e arti figurative*, in *Il teatro e le arti. Un confronto fra linguaggi*, a cura di Luigi Allegrì, Roma, Carocci, 2017, pp. 47-49. E, più in generale, per uno sguardo complessivo sui temi e i problemi dell'iconografia teatrale, si veda anche Id., *In forma di quadro. Note di iconografia teatrale*, Imola, Cue press, 2020.

¹⁰⁸ Jorge Carrozzino, Carmen Prieto, Andres Neumann, *Vers un environnement perceptif*, cit., p. 86.

de los pájaros, traía el rumor de las tierras hoy desérticas o invadidas por los bosques, siglos atrás parajes habitados por los indios. En el centro, un grupo de actores debía teatralizar, bajo el título de “La voz de los vencidos”, la versión “india” de la Conquista. El planteamiento era excelente. Pero ni el ritmo de la proyección ni la selección de diapositivas eran rigurosamente dramáticos, no guardando tampoco una relación concreta con el trabajo de los actores, más atentos, por otra parte, a una expresión corporal ilustrativa de los textos que a una busca de los ritmos, las líneas y los signos de las viejas culturas evocadas. Un espectáculo, en fin, tan lleno de posibilidades, tan nuevo, tan emocionante, que hacía doblemente ostensibles sus errores.¹⁰⁹

Una proposta accolta come teoricamente «excelente» ma che in pratica non si era rivelata all'altezza delle aspettative, a causa del ritmo di riproduzione e della scelta delle immagini proiettate oltre che dell'inadeguata recitazione degli attori, recepita come non in sintonia con gli altri elementi dello spettacolo.

Tali constatazioni trovano un sostanziale riscontro nella più concisa valutazione critica di Gerardo Luzuriaga, professore di spagnolo e portoghese, nonché specialista di teatro ispano-americano, presso l'Università della California a Los Angeles. Lo studioso, oltre a fornirci ulteriori informazioni riguardo alla nazionalità dei *performer* e alle lingue usate in *La voix des vaincus*, recensendo la presenza delle compagnie latinoamericane al festival, aveva rubricato la produzione dell'Uruguay, quand'anche dotata di potenziale, fra i lavori meno riusciti, *tout court* per via della proiezione di vedute eccessivamente stereotipate, quali le peruviane rovine di Machu Picchu:

Los otros grupos hicieron un papel mediocre y algunos francamente deficiente. Con el nombre de C.P.N. (sigla derivada de los apellidos de los tres miembros principales), se presentó un grupo de uruguayos que realizan estudios de teatro en Nancy y que, con ayuda de dos colombianos y algunos franceses, ofrecieron, en francés y en castellano, la obra *La voix des vaincus*, que resultó un mal logrado esfuerzo en torno al tema de la Conquista. La proyección envolvente de diapositivas con escenas demasiado turísticas (como Machu Picchu) difuminó cualquier potencial dramático que tuviera la obra.¹¹⁰

Al di là della non felicissima accoglienza riscossa dallo spettacolo – che, come ebbe modo di riferire anche Neumann, riflettendo *à rebours*, fin da principio aveva generato in lui forti dubbi riguardo agli esiti –¹¹¹ va altresì rilevato che il trio uruguayano, a pochi mesi dal suo arrivo a Nancy «avec quelques idées derrière la tête et... 104 kg de livres

¹⁰⁹ *Teatro del tercer mundo*, in «Triunfo», 9 giugno 1973 (AN, I, 16, fasc. 1).

¹¹⁰ Gerardo Luzuriaga, *Presencia latinoamericana en el IX Festival de Nancy*, in «Latin American Theatre Review», a. VI, n. 2, 1973, p. 67.

¹¹¹ Cfr. Maria Fedi, *L'Archivio Andres Neumann...*, cit., p. 38 e Giada Petrone, *Viaggio nell'archivio di un maestro...*, cit., p. 132.

dans leurs bagages»¹¹², oltre a dirigere il laboratorio teatrale di cui si è detto era divenuto parte integrante del *team* organizzativo e gestionale del festival, con ruoli e responsabilità importanti e ben definiti. Nel già citato catalogo figurano, infatti, sia nell'«*équipe d'animation du festival*» che fra coloro i quali «ont effectué la sélection des groupes invités»¹¹³. Carrozzino e Prieto erano parte della squadra responsabile dei servizi di *éditions-publications*, mentre Neumann figurava sia come membro dello *staff* preposto alla *régie technique* sia come addetto alla selezione dei gruppi provenienti dalla Svezia, dalla Finlandia, dalla Norvegia, dalla Danimarca e dalla allora Repubblica Federale Tedesca. Carrozzino, oltre a essere anche l'autore della grafica della prima di copertina del catalogo (**fig. 62**) e del manifesto (**fig. 63**) del festival, compariva pure come consulente della *technique-architecture* e quale incaricato alla scelta delle compagnie provenienti dall'Italia, dall'Uganda e dall'Egitto.

2.3. Da Nancy alla scena teatrale della provincia fiorentina

Il gruppo C.P.N., abbandonato per sempre la *La voix des vaincus*, nel settembre dello stesso anno, grazie all'interesse e alla coordinazione dell'artista e scrittore uruguayano Roberto Aguerre,¹¹⁴ che allora risiedeva nel capoluogo toscano, giunse a Firenze per rimettere in scena il collaudato *Picasso 90!*.¹¹⁵ Lo spettacolo, preceduto e seguito rispettivamente da un'introduzione e da un dibattito curati dallo storico dell'arte Mario De Micheli, era stato accolto con entusiasmo dal pubblico presente nella sala del Circolo Est-Ovest in Via de' Ginori 12:

¹¹² *Depuis novembre, le CUIFERD accueille 3 Uruguayens venus préparer un spectacle sur les Indiens d'Amérique du Sud*, cit.

¹¹³ *Documents. IX^e Festival Mondial du Théâtre – Nancy 1973*, cit., pp. 2-3.

¹¹⁴ In proposito, si veda AN, I, 17, fasc. 1, in cui è conservata tutta la corrispondenza intercorsa fra Roberto Aguerre, che dimorava a Firenze, e il gruppo C.P.N che risiedeva a Nancy.

¹¹⁵ *Immagini e suono su Picasso a Firenze*, in «Paese Sera», 20 settembre 1973 (AN, I, 16, fasc. 1): «Organizzato dall'ufficio cultura della provincia di Firenze avrà luogo, oggi, nella sala del circolo est-ovest, uno spettacolo sperimentale di immagine e suono, intitolato "Picasso 90", realizzato dall'équipe uruguayana "Gruppo CPN", costituito nel 1970 [in realtà nel 1971]. / "Picasso 90" è il risultato di una ricerca il cui obiettivo è lo sviluppo dei temi fondamentali dell'opera del maestro spagnolo. Lo spettacolo cerca, infatti, attraverso un linguaggio espressivo assai originale, di giungere ad un approfondimento di questi temi utilizzando immagini tratte dalle principali opere di Picasso. / Una introduzione allo spettacolo e al successivo dibattito sarà tenuta dal critico d'arte e saggista Mario De Micheli. / Del gruppo CPN fanno parte George Carrozzino, Carmen Prieto e Andreas [sic] Neumann, architetti, scenografi e ingegneri del suono; coordinatore del gruppo è Roberto Aguerre, anche lui uruguayano, ricercatore e giornalista. / L'équipe CPN ha ottenuto diversi premi a livello nazionale e internazionale».

Grande successo sta ottenendo al circolo Est-Ovest, dove verrà replicato anche stasera alle ore 21, lo spettacolo sperimentale di immagine e suoni «Picasso 90» realizzato da una équipe uruguayana e presentato dalla Provincia di Firenze. [...] Alla presenza di un folto pubblico, lo spettacolo del gruppo C.P.N. è stato introdotto da una conversazione del nostro critico d'arte e studioso picassiano Mario De Micheli che ha messo in rilievo i caratteri fondamentali e la rigorosa coerenza dell'arte di Picasso.

Alla stessa tesi è sostanzialmente ispirato lo spettacolo «Picasso 90» che rintraccia appunto, partendo da un esame del celebre «Guernica» dipinto dall'artista all'indomani della strage compiuta nel piccolo paese basco dagli aerei nazisti, la continuità stilistica e la passione civile che animano l'opera del maestro.¹¹⁶

A distanza di qualche mese, in seguito al successo fiorentino, Carrozzino, Prieto e Neumann riuscirono a entrare nella programmazione oggetto del decentramento teatrale in Toscana sia relativa alla stagione in corso che a quella successiva. Aguerre, il quale da Firenze curava per conto del gruppo uruguayano, che risiedeva ancora a Nancy, la promozione e l'organizzazione delle loro attività in Toscana, l'11 dicembre scrisse al Comitato Regionale Toscano per il Decentramento Teatrale proponendo all'ente il lavoro della compagnia. La lettera, oltre a una sintetica presentazione promozionale delle loro proposte teatrali in repertorio e ai relativi costi di realizzazione, si soffermava, *in primis*, sulla

1 - Motivazione della scelta del mezzo espressivo

Per mezzo della tecnica audiovisiva si ricerca la costruzione di un linguaggio di segni che permette una comunicazione immediata e *l'impatto col pubblico*.

Tra i mezzi di *comunicazione di massa*, questo si adegua facilmente ad esperienze di ricerca attraverso l'immagine e il suono di grande *libertà espressiva*, implicando inoltre un sistema di produzione di tipo quasi artigianale – gli stessi realizzatori dello spettacolo hanno anche la funzione di operatori – e *permette l'accesso a spettatori dei più vari livelli*.

La *facilità di spostamento e di installazione* dello spettacolo assicura l'adattamento a diversi spazi, anche non convenzionalmente adibiti a spettacoli.

Per quanta riguarda la forma di assimilazione, di *stimolo e provocazione dello spettatore*, *favorisce una partecipazione attiva dello stesso*.¹¹⁷

Motivazioni che, alla luce di quanto si è già visto,¹¹⁸ dovettero contribuire e non di poco a una valutazione positiva della proposta da parte degli enti locali, del CRTDT e, di lì a breve, del TRT, i cui principi e necessità – rispettivamente relativi a un'ampia, attiva e democratica partecipazione degli spettatori e all'avere a disposizione per lo più sale precarie e occasionali – erano del tutto aderenti a quelle dichiarazioni.

¹¹⁶ *Al circolo Est-Ovest. Successo di «Picasso 90»*, in «l'Unità», 22 settembre 1973 (AN, I, 16, fasc. 1).

¹¹⁷ Lettera dattiloscritta di Roberto Aguerre al Comitato Regionale Toscano per il Decentramento Teatrale, datata 11 dicembre 1973 (AN, I, 17, fasc. 1) (corsivo mio).

¹¹⁸ Cfr. *Supra*, pp. 97-111.

Grazie al sostegno dell'amministrazione provinciale di Firenze, il primo spettacolo portato in *tournee* in Toscana dal gruppo uruguayano, presentatosi con l'acronimo aggiornato di C.P.N.A. che integrava il cognome di Aguerre, fu la versione italiana di *73 días: 73 giorni della Comune di Parigi (1871)*.¹¹⁹ Stando al programma, il lavoro, presentato dall'ARCI di Prato e realizzato in collaborazione con il Gruppo Teatro Nuovo di La Briglia, fu replicato, fra il marzo e l'aprile del 1974, in sette circoli ARCI.¹²⁰ Altresì, sappiamo che, parallelamente, la compagnia aveva presentato anche *Picasso 90!*: il 20 marzo a Bagno a Ripoli, al Circolo Ricreativo Culturale Antella,¹²¹ e il 29 e il 30 marzo ad Arezzo, rispettivamente presso il Circolo Aziendale UNO.A.ERRE e la Biblioteca Città di Arezzo, grazie agli accordi sottoscritti con Silvano Zoi, presidente del Consorzio per le Attività Musicali della Provincia di Arezzo (C.A.M.P.A).¹²²

L'iniziativa, sebbene composta da un numero esiguo di eventi, fece riverberare una notevole eco, testimoniata da una lettera circolare – indirizzata ai Presidenti delle Amministrazioni Provinciali, ai Sindaci, ai Direttori degli Istituti Artistici e ai Direttori dei musei della Toscana – in cui l'assessore regionale alla Pubblica Istruzione e alla Cultura in persona, Silvano Filippelli, aveva menzionato l'importanza del lavoro della compagnia C.P.N.A. Segnalando «per una opportuna presa in considerazione» il successo ottenuto da alcuni eventi culturali proposti dalle province di Firenze e di Livorno, Filippelli aveva espresso l'«opinione di continuare l'esperimento» e, dunque, chiesto ai destinatari «di sollecitare istituti artistici e culturali [...] a voler prender cura», in primo luogo, degli «Spettacoli “immagine-suono” allestiti da un gruppo di

¹¹⁹ Volantino relativo al programma della *tournee* di *73 giorni* (AN, I, 16, fasc. 1): «L'ARCI DI PRATO presenta il CPNA in 73 GIORNI della Comune di Parigi (1871) / realizzazione: Jorge CARROZZINO[,] Carmen PRIETO[,] Andres NEUMANN / in collaborazione con il GRUPPO TEATRO NUOVO di La Briglia / con: Stefano Arrighini[,] Sonia Nistri[,] Paolo Rigoli / coordinazione: Roberto Aguerre / traduzione: Roberto Aguerre[,] Giovanna Franchi[,] Luigi Barducci / fotografia: Scavino / Per la realizzazione di questo spettacolo sono stati utilizzati esclusivamente documenti letterari, giornalistici, e grafici contemporanei alla Comune».

¹²⁰ Presso i circoli ARCI di Grignano (16 marzo), di Iolo (21 marzo), di Vaiano (23 marzo), di Prato (27 marzo), di Poggio a Caiano (10 aprile), di Chiesanuova e di Coiano (aprile) (cfr. *Ibidem*).

¹²¹ Cfr. *Dépliant* di *Picasso 90!*, Bagno a Ripoli, Circolo Ricreativo Culturale Antella, 20 marzo 1974 (AN, I, 16, fasc. 1).

¹²² Cfr. la scrittura privata sottoscritta dal presidente del Consorzio per le Attività Musicali della Provincia di Arezzo, Silvano Zoi, e da Jorge Carrozzino, Carmen Prieto, Andres Neumann e Roberto Aguerre, datata 30 marzo 1974 (AN, I, 17, fasc. 1).

operatori uruguayani diretti da Roberto Aguerre (Amministrazione Prov.le di Firenze)»¹²³.

La breve ma ben accolta esperienza toscana dovette, dunque, motivare ed entusiasmare – e non di poco – anche gli animi della compagnia, se pensiamo che Carrozzino, Prieto e Neumann, tornati a Nancy, si misero subito all’opera per la messa a punto di una nuova ambiziosa proposta con l’obiettivo di mettere a frutto i contatti acquisiti in Toscana. Così, facendo seguito alla seconda data aretina – durante la quale, evidentemente, era stata avanzata la prima bozza di idea del nuovo progetto –, Carrozzino, il 25 maggio, scriveva, a nome del gruppo, a Zoi, presidente del C.A.M.P.A:

Signor Presidente,

Abbiamo il piacere, in seguito a quel che era stato convenuto in occasione della presentazione del nostro montaggio “PICASSO 90”, nella Biblioteca Comunale di Arezzo, di proporre al Vostro benevolo esame, un progetto di azione culturale in cui si userebbero fondamentalmente i mezzi d’espressione Audiovisivi.

Questo progetto [sic] [,] che si sviluppa su diversi piani, mette al servizio del Comune di Arezzo, un mezzo di espressione e di divulgazione con numerose possibilità d’ap[p]licazione, di st[u]pefacente efficacia e di costo ridotto.

Troverete accluso [sic] la documentazione che concerne [sic] [...] [i] presupposti delle persone che hanno collaborato all’elaborazione del progetto [sic].

D’ora in poi siamo a Vostra intera disposizione, per completare più particolareggiatamente qualsiasi aspetto che Voi desiderate approfondire.

Teniamo a esprimerVi il nostro più vivo entusiasmo per la realizzazione di questo progetto [sic].

In attesa di Vostre notizie, Vi preghiamo di accogliere, [sic] i nostri distinti saluti,

Jorge Carrozzino¹²⁴

Lo stesso 25 maggio, il testo di questa lettera era stato spedito da Nancy, con leggerissime modifiche, anche all’allora sindaco di Prato, Giorgio Vestri,¹²⁵ e, il

¹²³ Lettera circolare di Silvano Filippelli, assessore regionale alla Pubblica Istruzione e alla Cultura, ai Presidenti delle Amministrazioni Provinciali, ai Sindaci, ai Direttori degli Istituti Artistici e ai Direttori dei musei della Toscana, s.d. (AN, I, 17, fasc. 1). Il documento non è datato, ma si colloca verosimilmente fra l’aprile e l’agosto del 1974.

¹²⁴ Lettera dattiloscritta di Jorge Carrozzino a Silvano Zoi, presidente del Consorzio per le Attività Musicali della Provincia di Arezzo, datata 25 maggio 1974 (AN, I, 17, fasc. 1).

¹²⁵ Lettera dattiloscritta di Jorge Carrozzino al sindaco di Prato [Giorgio Vestri] (AN, I, 17, fasc. 1): «Signor Sindaco, / abbiamo il piacere di proporre al Vostro benevolo esame, un progetto di azione culturale in cui si userebbero fondamentalmente i mezzi di espressione Audiovisive [sic]. / Questo progetto che si sviluppa su diversi piani, mette al servizio del Comune di Prato, un mezzo di espressione e di

successivo 10 luglio, al sindaco di Pisa dell'epoca, Elia Lazzari, al quale invece veniva proposto un più modesto «SEMINARIO-RASSEGNA SUL MONTAGGIO AUDIOVISIVO (Immagine/Suono)»¹²⁶. E tuttavia è da considerare che queste sono solo le uniche carte conservatesi in archivio e che, dunque, in via suppositiva, la proposta potesse essere stata trasmessa a molte più personalità e rappresentanti istituzionali del territorio di quanto sappiamo.

A tali comunicazioni promozionali era stato allegato un nutrito *dossier* sulle ampie potenzialità e prospettive d'uso del *medium* audiovisivo, intitolato *Progetto per la creazione d'un centro d'espressione e di tecniche audiovisive*. Nel documento i tre esperti di audiovisivo proponevano

di creare un servizio a carattere sperimentale che si serva per la prop[r]ia diffusione di un Modulo Basale d'espressione AV [audiovisiva], la cui efficacia è stato [sic] verificata dal gruppo CARROZZINO-PRIETO-NEUMANN nel corso di parecchi anni di esperienza. Al di sopra del carattere innovatore nelle comunicazioni del Modulo Basale AV, lo sviluppo del suo uso è legato ad un processo socio-culturale, di cui è c[o]nveniente esaminare le sue funzioni e il suo significato.¹²⁷

Nell'introduzione al *report* evidenziavano sì il «carattere sperimentale» delle tecniche audiovisive proposte ma anche – e soprattutto – il loro impiego «legato ad un processo socio-culturale». Vale a dire, un *medium* eletto di comunicazione, in relazione al quale lo scritto passava subito in rassegna e nel dettaglio le sue possibili «funzioni» – tanto sviscerandone teoricamente le tipologie quanto fornendone concreti esempi di applicazione – quali le facoltà di *documentare, informare, sensibilizzare e formare*.¹²⁸

divulgazione con numerose possibilità d'applicazione, di notevole efficacia e di costo ridotto. / Troverete accluso [sic] la documentazione che concerne l'attività fino ad ora svolta dal gruppo di persone che hanno collaborato all'elaborazione del progetto. / D'ora in poi siamo a Vostra intera disposizione, per completare più particolareggiatamente qualsiasi aspetto che Voi desideriate approfondire. / Teniamo ad esprimervi il nostro più vivo interesse per la realizzazione di questo progetto. / In attesa di Vostre notizie, Vi preghiamo di accogliere i nostri distinti saluti, / Jorge CARROZZINO».

¹²⁶ Lettera dattiloscritta di Andres Neumann al sindaco di Pisa [Elia Lazzari] (AN, I, 17, fasc. 1): «Signor Sindaco, / abbiamo il piacere di proporre al Vostro benevolo esame, un progetto per la realizzazione d'un SEMINARIO-RASSEGNA SUL MONTAGGIO AUDIOVISIVO (Immagine/Suono). / Questo progetto include la presentazione de [sic] tre Spettacoli Immagine/Suono ed [sic] tre sessione [sic] di Seminario. / Troverete accluso [sic] la documentazione che concerne l'attività fino ad ora svolta dal gruppo di persone che hanno collaborato all'elaborazione del progetto. / D'ora in poi siamo a Vostra intera disposizione, per completare più particolareggiatamente qualsiasi aspetto che Voi desideriate approfondire. / Teniamo ad esprimerVi il nostro più vivo interesse per la realizzazione di questo SEMINARIO-RASSEGNA. / In attesa di Vostre notizie, Vi preghiamo di accogliere i nostri distinti saluti, / Andres NEUMANN».

¹²⁷ Jorge Carrozzino, Carmen Prieto e Andres Neumann, *Progetto per la creazione d'un centro d'espressione e di tecniche audiovisive*, testo dattiloscritto, datato maggio 1974 (AN, I, 17, fasc. 2).

¹²⁸ Cfr. *Ibidem*.

L'audiovisivo veniva, pertanto, presentato alle amministrazioni comunali quale «mezzo di espressione e di divulgazione con numerose possibilità d'applicazione, di notevole efficacia e di costo ridotto»¹²⁹, esibendo numerosi scenari d'uso pubblico da e per l'intera collettività.

Riguardo alla *funzione documentaria*, il gruppo riportava, a titolo d'esempio, la seguente situazione:

Esempio: Si decide di togliere un affresco dal suo posto originario, per stabilirlo in un museo. Il processo di scollatura, di trasporto, e di ricollocamento, è documentato audiovisivamente in tutte le sue fasi, fino a completare l'esposizione stessa.¹³⁰

Oppure, in relazione alla *funzione informativa* a conduzione collettiva e orizzontale, registrava l'efficacia delle tecniche audiovisive, ad esempio, nel supportare gli sforzi deliberati intrapresi da una parte della società civile nel contrastare una situazione di pericolo:

la realizzazione di "gazzette-informative", attualità settimanali, programmate e diffuse in funzione degli interessi della regione, del comune, del rione, ecc... si inserisce ottimamente in questo scambio – di strutture orizzontali – dell'informazione.

Esempio: L'acqua di un fiume è inquinata dagli scarti di uno stabilimento petro-chimico [petrolchimico]. Un gruppo di abitanti della regione, in collaborazione con una squadra di tecnici AV effettua un rapporto per allarmare la popolazione [sic] del comune.¹³¹

O, ancora, si evidenziava, mediante opportuni esempi, che «nelle campagne di sensibilizzazione popolare e di promozione degli interessi comunitari (culturali, artistici, sociali, economici, ecc...)» l'audiovisivo può «prepara[re] la presa di coscienza collettiva del fatto proposto»¹³². E, soprattutto, davano particolare rilievo alla *funzione formativa* volta a sostenere le attività educative all'interno del sistema scolastico:

L'esperienza d'iniziazione alla comunicazione AV deve puntare ad un'educazione critica. Confrontato ai messaggi di natura diversa: foto, fumetti, pubblicità, radio, film, TV,

¹²⁹ Così in entrambe le lettere scritte da Carrozzino.

¹³⁰ Jorge Carrozzino, Carmen Prieto e Andres Neumann, *Progetto per la creazione d'un centro d'espressione e di tecniche audiovisive*, cit.

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² *Ibidem*: «La sensibilizzazione AV trova la sua più grande possibilità nelle nuove forme di diffusione e di propaganda. / Esempio 1: L'Azienda per il Turismo desidera fare la divulgazione del contesto storico di un monumento pubblico. Si realizza un montaggio AV, basato sui documenti iconografici e sonori dell'epoca studiata. / Esempio 2: Per merito di una decisione comunale si decide di promu[ov]ere un aiuto alle persone anziane nei loro alloggi, invece di raggrupparli in asili. Una campagna AV di sensibilizzazione segnala i vantaggi di questa iniziativa, e esorta la popolazione a collaborare attivamente [sic] alla realizzazione del progetto».

l'insegnato [il discente] dev'essere ora ricettore ora realizzatore per riuscire a sviluppare un atteggiamento critico di fronte al bombardamento dell'informazione, scettico in quanto al valore dei giudizi espressi, cosciente delle implicazioni particolari di ogni messaggio e degli investimenti di significato che ne derivano.¹³³

Affermazioni sicuramente di spirito marxista, nelle quali sembra altresì aggirarsi lo spettro brechtiano se pensiamo anche all'esempio presentato. Carrozzino, Prieto e Neumann, infatti, subito dopo proponevano la realizzazione di un montaggio audiovisivo – si potrebbe dire *epico* – da parte di una classe di studenti, incoraggiata a narrare in modo critico l'esperienza vissuta piuttosto che a identificarsi emotivamente con essa:

Esempio: Un gruppo di scolari assiste a uno spettacolo teatrale. Gli studenti osservano nello stesso tempo il dispositivo scenico, intervistano [sic] gli attori e i tecnici. Questa visita si fa in compagnia di una squadra d'animazione AV che fornisce il materiale necessario alla documentazione visiva e sonora dell'avvenimento. Tornato in classe, il gruppo crea uno scenario sulla visita, incorporando al materiale raccolto: disegni, abbozzi ecc... dando luogo ad un montaggio AV nel quale raccontano[,] con un senso critico, l'esperienza vissuta.¹³⁴

Nei fatti, se, da un lato, dell'ambizioso *Progetto per la creazione d'un centro d'espressione e di tecniche audiovisive* non se ne fece nulla né l'edizione in italiano dello spettacolo sulla Comune di Parigi ebbe esiti successivi, dall'altro, invece, l'audiovisivo su Picasso fu oggetto di una nuova *tournee* che ebbe una certa risonanza e che, in parte, diede corpo alla volontà del trio di affacciarsi con il *medium* audiovisivo in alcune scuole toscane.

Nel settembre del '74, anche per merito dell'appoggio di alcuni importanti conoscenti appartenenti al Partito Comunista,¹³⁵ l'Amministrazione Provinciale di Firenze pianificò e sostenne economicamente la realizzazione di un primo *tour* di *Picasso 90!*, composto da quattordici date, come si evince dalle quietanze di pagamento del

¹³³ *Ibidem.*

¹³⁴ *Ibidem.*

¹³⁵ Andres Neumann, *El tempo vuela. Autobiografía de un políglota*, cit., p. 100: «Il dado era stato tratto, una serie di incontri felici mi vennero in aiuto: Luigi Nono, il famoso compositore veneziano, membro del Comitato Centrale del Partito Comunista (che avevo conosciuto a Montevideo), si dimostrò un amico e un protettore. [...] Grazie all'intervento degli amici del Partito Comunista, la Provincia di Firenze organizzò per noi una *tournee* per far conoscere uno degli spettacoli audiovisivi su Picasso che avevamo realizzato in Uruguay prima della nostra partenza». È verosimile ipotizzare che Neumann conobbe Nono nel 1967 in occasione di una sua fugace visita a Montevideo; in proposito cfr. *Música nueva*, cit., p. 26.

rimborso spese rilasciate dal presidente della Provincia di Firenze, Luigi Tassinari, al gruppo C.P.N.A.¹³⁶

Il 25 ottobre seguente, Carrozzino, Prieto e Neumann scrissero una lettera promozionale all'Ufficio Culturale della Provincia di Firenze per fare un resoconto della *tournee* di settembre e per proporre l'allestimento presso le scuole primarie delle restanti nove repliche concordate:

Dopo aver effettuato la prima tappa degli interventi culturali organizzati dalla Provincia di Firenze, con lo spettacolo "Picasso 90!", durante il mese di settembre 1974; mentre creatori e realizzatori dell'audiovisivo, con il più vivo interesse di collaborare in forma attiva e positiva al lavoro di divulgazione culturale della Provincia, desideriamo tracciare un bilancio – anche se solamente provvisorio – della nostra esperienza, e definire le direttive future.

1°) Un compendio numerico dell'operazione

Nell'arco di un mese la compagnia è stata puntualmente presente a 14 impegni precedentemente stabiliti nella programmazione proposta dalla Provincia.

= Di questi 14 impegni si sono effettuati 11 spettacoli, 1 venne sospeso, e due rimandati, sempre con una decisione presa all'ultimo momento dagli enti locali.

= Degli 11 spettacoli, 2 sono stati fatti all'aria aperta (Borgo San Lorenzo e Rignano), 1 in Sala del Consiglio Comunale, 3 in Biblioteche Comunali, 3 in Circoli Associativi Culturali e Ricreativi, 2 in Palestre. Questo inventario indica la enorme versatilità di allestimento di questo spettacolo.

= In totale si sono avute 800 presenze ad 11 spettacoli, con un minimo di 2 a Barberino Val d'Elsa, e con circa 150 persone a quelli realizzati all'aria aperta, con sale molto piene a: Pontassieve, Montespertoli e Rufina.

= In tutti i posti, eccezion fatta per Borgo San Lorenzo e Rignano, è stata fatta un'introduzione da parte dei realizzatori, come pure un dibattito alla fine dello spettacolo.

= In alcuni posti si è stabilito un contatto con gruppi "spontanei" e gruppi di base locali.¹³⁷

Oltre a ricevere importanti informazioni relative all'affluenza, ai luoghi in cui *Picasso 90!* era stato allestito e all'introduzione e al dibattito che lo avevano incorniciato, apprendiamo che, delle prime quattordici date programmate – e pagate – dalla

¹³⁶ Il gruppo C.P.N.A. mise in scena *Picasso 90!*, dal 4 al 29 settembre 1974, nelle seguenti date e località: il 4 settembre a Capraia e Limite; il 5 settembre a Lastra a Signa; il 10 settembre a Pontassieve; il 12 settembre a Borgo San Lorenzo; il 13 settembre a Rufina; il 14 settembre a Barberino Val d'Elsa; il 19 settembre a Empoli; il 20 settembre a Campi Bisenzio; il 21 settembre a Cerreto Guidi; il 22 settembre a Rignano sull'Arno; il 25 settembre a Montespertoli; il 27 settembre a Incisa Valdarno; il 28 settembre a Castelfiorentino; il 29 settembre a Tavarnelle Val di Pesa. Date e località sono desumibili dalle quietanze di pagamento del rimborso spese rilasciate dalla Provincia di Firenze al gruppo C.P.N.A., autorizzate e firmate dal presidente Luigi Tassinari (AN, I, 17, fasc. 1).

¹³⁷ Lettera dattiloscritta di Jorge Carrozzino, Carmen Prieto e Andres Neumann ad Antonio Miccolo dell'Ufficio Culturale della Provincia di Firenze, datata 25 ottobre 1974 (AN, I, 17, fasc. 1).

Provincia, nei fatti lo spettacolo fu replicato undici volte. Dopo aver esposto «Alcune riflessioni sull'articolazione dell'intervento con gli enti locali»¹³⁸ e proposto – nuovamente – un ambizioso e articolato programma per le scuole elementari della provincia,¹³⁹ i tre artisti si erano soffermati «sull'attività futura del gruppo», riferendo circa l'avvenuta rottura professionale con Aguerre e l'intenzione di proseguire la propria attività in Toscana, con il nome di Grupo Perspectiva. Ciò dal momento che la loro vicinanza al Partito Comunista dell'Uruguay non permetteva ai tre di tornare nel proprio paese d'origine sconvolto, dal giugno del 1973, dalla dittatura militare:

A causa di numerosi impegni specifici della sua professione (scrittore), questo amico [Aguerre] si vede nell'impossibilità di continuare a collaborare con la nostra équipe, smettendo quindi, a partire da questa tappa, di appartenere allo stesso.

= La somiglianza particolare che troviamo tra il movimento di “teatri indipendenti” dell'Uruguay, (ricerca formale, impegno politico, nuove strutture democratiche per esercitare il lavoro culturale) nel quale si sviluppò la maggior parte della nostra attività e l'attuale realtà teatrale italiana – e molto particolarmente la Toscana – fa sì che – essendo impossibile continuare il nostro lavoro di operatori culturali nel nostro paese per motivi politici di dominio pubblico – il nostro interesse si concentri molto particolarmente sullo sviluppo e la continuazione della nostra attività creativa nell'ambito della Regione Toscana.

¹³⁸ *Ibidem*: «2) Alcune riflessioni sull'articolazione dell'intervento con gli enti locali / = Il gruppo si è trovato con amministrazioni locali dalle caratteristiche molto varie. Da alcuni posti dove le difficoltà erano manifeste (mancanza di pubblicità, momento scelto poco propizio, assenza del responsabile degli enti locali), fino ad altri dove l'interesse era notevole, e la gestione sociale e culturale del tutto adeguata (per es.: Pontassieve, Rufina, Empoli e Montespertoli). / = Pensiamo che per evitare che gli avvenimenti culturali di questo tipo, non passino semplicemente come una meteora attraverso la realtà locale, è necessario un contatto previo e più diretto tra gli operatori culturali e gli animatori locali, per permettere una informazione esaustiva sul momento culturale; fornitura di abbondante materiale di pubblicità e divulgazione; e un contatto diretto tra gli operatori culturali e gli organismi locali: scuole, licei, sindacati, Circoli Associativi Culturali e Ricreativi, fabbriche, cooperative, ecc., para [sic] stabilire una vera corrente di interesse e aspettativa. In questo senso, è evidente la necessità che le Amministrazioni Locali rispondano alle proposte degli operatori culturali con una struttura capace di accogliere il momento culturale e trasferirlo efficacemente alla realtà del territorio».

¹³⁹ *Ibidem*: «3) Un programma complessivo per la seconda tappa da svilupparsi nelle scuole. / Per la seconda tappa di questo programma: 9 repliche nelle scuole, e tenendo in considerazione che pertanto devono realizzarsi dentro una struttura precisa: Scuola Elementare, proponiamo di includere i seguenti momenti informativi; in un programma articolato di interventi: / a) Riunione previa tra i realizzatori dello spettacolo e gli insegnanti o i responsabili di ogni istituto per interiorizzarli esaustivamente della tecnica impiegata per la realizzazione del montaggio “Picasso 90!”, in vista di un possibile profitto nel quadro abituale di attività scolastiche, così come porre a loro disposizione adeguati mezzi informativi. / b) Realizzazione di un testo ciclostilato, per essere distribuito massivamente agli insegnanti, agli alunni e ai genitori delle scuole interessate al programma. / c) Realizzazione di una tavola rotonda come conclusione del ciclo, con la partecipazione di autorità della scuola, del comune, della provincia, di maestri, animatori infantili, genitori degli alunni, ecc.; per realizzare un bilancio dell'intervento, valutare le possibilità di sviluppo della tecnica a livello educativo, e in generale la possibilità di un'apertura delle strutture scolari verso un maggiore sviluppo di attività di animazione e sensibilizzazione di pratica audiovisiva, teatrale, plastica, musicale, od altra».

Per sottolineare questa nostra intenzione abbiamo deciso di riprendere il nome con il quale operavamo in Uruguay: Grupo Perspectiva.¹⁴⁰

Al di là dell'adulazione smaccata nei confronti del panorama teatrale italiano – e, nella fattispecie, toscano –, che comunque ben si addice a una ruffiana missiva promozionale, va rilevato che la fine della collaborazione con Aguerre, in realtà, non pare essere stata del tutto priva di conflitti. Ciò, almeno, stando ai toni perentori e distaccati della lettera spedita da Neumann, a nome del gruppo, all'“amico” scrittore, contestualmente a quella redatta per l'Ufficio Culturale della Provincia di Firenze:

Roberto:

Por la presente, y teniendo en consideracion todas las instancias verbales y escritas de nuestra vinculacion de trabajo; frente a tu actual ausencia prolongada y sin aviso, que afecta seriamente la coordinacion del ultimo compromiso comun todavia pendiente: los 9 “Picasso 90!” para la Provincia de Firenze: hemos decidido hacer efectiva nuestra desvinculacion profesional a partir del dia de la fecha.

A tal efecto adjuntamos copia de carta entregada a la Oficina Cultural de la Provincia de Firenze, comunicando dicha desvinculacion.

En consecuencia te ves libre de todo compromiso de trabajo con nosotros, pero cesando tambien en tu actividad de: “coordinador”, “organizador”, “director”, “titular”, o cualquier otro grado de representatividad, no pudiendo tampoco tomar compromisos, firmar cartas, contratos o recibos en nombre del grupo ni de sus espectaculos.

Se entiende que el compromiso con la Provincia sera llevado a buen termino por nosotros, abonandose la parte de ganancia que te corresponda, por Giro Postal, a tu direccion y nombre.

Sin otro particular,

por Carrozzino-Prieto-Neumann
Andres Neumann¹⁴¹

All'atto pratico, le repliche di *Picasso 90!*, diversamente da quanto previsto inizialmente, non furono allestite alle scuole elementari ma presso alcune scuole superiori. Così Mila Pieralli Malvezzi, l'allora assessore alla Pubblica istruzione della Provincia di Firenze, in una lettera del 18 novembre 1974, aveva proposto lo spettacolo ai presidi dei Licei Scientifici e degli Istituti Tecnici della Provincia di Firenze:

Egregio Preside,

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ Lettera dattiloscritta di Andres Neumann a Roberto Aguerre, datata 25 ottobre 1974 (AN, I, 17, fasc. 1).

nel quadro delle iniziative culturali rivolte alla scuola, mi prego informarLa che l'Amministrazione Provinciale ha a disposizione un esiguo numero di rappresentazioni di *Picasso 90*.

Tale rappresentazione ci sembra degna di nota sia per i motivi culturali che essa esprime sia per una nuova tecnica degli audiovisivi che è ben illustrata nell'allegato che Le inviamo.

Il notevole successo[,] che ha avuto tale rappresentazione nello scorso anno, ci induce a proporla anche nelle scuole che possono essere interessate a questa nuova esperienza.

A tale proposito, se crederà necessaria una più approfondita spiegazione di ciò che Le proponiamo, un nostro inviato potrà farLe visita quando Ella riterrà opportuno.

La pregheremmo quindi di prendere in attenta visione questa proposta e di trasmetterci una sollecita risposta, anche telefonica, tenendo conto che le rappresentazioni che abbiamo a disposizione sono, ripetiamo, un numero esiguo e che potranno svolgersi nei primi 15 giorni del mese di dicembre.

Con l'occasione Le invio cordiali saluti.

Mila Pieralli Malvezzi¹⁴²

Nell'allegato accluso alla lettera, curato dal gruppo uruguayano, oltre a essere forniti dettagli tecnici inerenti alla durata dello spettacolo (35 min.) e alla strumentazione necessaria per la sua realizzazione, Carrozzino, Prieto e Neumann avevano inserito «alcune precisazioni» relative alla «sua gestione culturale», insistendo, ancora una volta, sulla *funzione formativa* delle tecniche audiovisive:

Utilizzando 4 proiettori di diapositive, sincronizzati da un sistema di fuso concatenato, uno schermo discontinuo, il commento di una colonna sonora, si propone un viaggio attraverso l'opera di Picasso in una operazione complessiva di sensibilizzazione di sicura efficacia motivatrice. In questo senso l'importanza midollare del montaggio immagine/suono consiste nel fatto di:

- 1) Essere un mezzo espressivo facilmente accessibile, per il suo costo ridotto e per la sua semplice tecnica di realizzazione.
- 2) Essere uno strumento di azione polivalente, e di molteplici possibilità di sperimentazione.

L'universo penetra nella scuola nel momento in cui questa si dissemina nei luoghi della vita quotidiana: cellula del lavoro, ma anche cellula di abitazione e cellula ricreativa. E nello stesso tempo il frangersi dei linguaggi "non testuali" (immagini, rumori, segni grafici) che vengono a condividere il dominio della parola. La scuola senza mura ha bisogno solo di schermi.

¹⁴² Lettera dattiloscritta di Mila Pieralli Malvezzi ai presidi dei Licei Scientifici e degli Istituti Tecnici della Provincia di Firenze, datata 18 novembre 1974 (AN, I, 16, fasc. 6).

Si tratta quindi di una iniziativa di promozione pedagogica rivolta all'aggiornamento degli insegnanti, alla formazione di animatori culturali e sociali, alla ricerca di nuove prospettive educative, metodologiche e didattiche.¹⁴³

Picasso 90! era proposto quale esempio rappresentativo del dispositivo audiovisuale: uno «strumento di azione polivalente» grazie al quale nella «scuola senza mura» si sarebbero potute sperimentare «nuove prospettive educative, metodologiche e didattiche». Ed è bene segnalare che, in quel preciso contesto storico, tali specificazioni – peraltro in evidente sintonia ai contenuti del *Progetto per la creazione d'un centro d'espressione e di tecniche audiovisive* – erano tutt'altro che retoriche e peregrine. Ma, al contrario, si trattava di affermazioni che sembrano essere state elaborate con l'obiettivo – beninteso, anche in termini di tornaconto promozionale – di rispecchiare tanto l'art. 4 (lettera c)¹⁴⁴ dello statuto del TRT quanto la materia normativa della legge delega n. 477 del 30 luglio 1973 e dei cosiddetti decreti delegati (D.P.R. 416-420/1974), emanati il 31 maggio del 1974 dall'allora Presidente della Repubblica, Giovanni Leone, finalizzati a riformare il sistema scolastico italiano di ogni ordine e grado nella direzione di una sua gestione aperta e democratica, capace di includere attivamente l'intera società civile.¹⁴⁵ In particolare, l'allegato sembra riflettere il testo del D.P.R. 419/1974, dedicato alla «sperimentazione nelle scuole di ogni ordine e grado» intesa quale «espressione dell'autonomia didattica dei docenti» che «può esplicarsi», in primo luogo, «come ricerca e realizzazione di innovazioni sul piano metodologico-didattico» (art. 1).

Dieci giorni più tardi, raccolte le adesioni, il Gruppo *Perspectiva* scriveva nuovamente all'Ufficio Culturale della Provincia di Firenze per comunicare al referente amministrativo, Antonio Miccolo, i luoghi, le date e le condizioni economiche dell'iniziativa:

Ufficio Culturale
Amministrazione Provinciale di Firenze
Eg. Sig. Antonio Miccolo,

¹⁴³ Jorge Carrozzino, Carmen Prieto e Andres Neumann, *Animazione culturale di pratica audiovisiva*, testo dattiloscritto, allegato n. 2, in *Ibidem*.

¹⁴⁴ Nell'art. 4, lettera c, dello statuto si legge che il TRT si propone «di sostenere la sperimentazione di nuove metodologie didattiche con particolare riferimento ai mezzi espressivi teatrali, in ogni ordine di scuola» (Consiglio regionale toscano, *Il Teatro Regionale Toscano*, cit., p. 662).

¹⁴⁵ Per una lettura, anche in termini problematici, dei decreti delegati del 1974, si veda Chiara Martinelli, *Rivoluzioni silenziose. La riforma degli organi collegiali nella storia della scuola*, in «Rivista di Storia dell'Educazione», a. VIII, n. 1, 2021, pp. 37-48.

Abbiamo il piacere di comunicarvi le date e condizioni previsti per la presentazione del [sic] Audiovisivo PICASSO 90!, entro il mese di Dicembre 1974, tenendo conto del contributo di L. 900.000.- da vostra amministrazione.

1° Quattro repliche interamente finanziate dalla Provincia (L. 150.000.-) nelle seguenti scuole:

- Liceo Castelnuovo [Firenze]: 2 Dicembre
- Istituto Genovesi [Firenze]: 5 Dicembre (Teatro Don Bosco)
- Sesto Liceo [S]Cientifico (Teatro Don Bosco): 13 Dicembre
- Liceo [S]Cientifico di Empoli (Palazzo Esposizione): 7 Dicembre

2° Due repliche prorogate dal mese di Settembre:

- Tavernelle [Tavarnelle Val di Pesa]: 14 Dicembre
- Incisa [Valdarno]: data da fissare: ~~9 Dicembre no~~

3° Tre repliche finanziate con il contributo dei [sic] enti locali (Provincia= L. 100.000.-; Enti Locali= L. 80.000. -):

- Figline [Valdarno]: 11 Dicembre
- Vaiano: 17 Dicembre
- Istituto Dagomari (Prato): data da fissare: 10 Dicembre¹⁴⁶

nonché per sottolineare che

Il titolare del gruppo, [sic] per la realizzazione di questa operazione di interventi culturali è Andres NEUMANN, il quale, per tanto, è l'unica persona autorizzata a riscuotere ed [sic] rilasciare quietanze per conto del gruppo stesso.¹⁴⁷

A conti fatti, sulla base delle quietanze di pagamento conservatesi fra le carte pistoiesi, sappiamo con certezza che nel mese di dicembre – grazie, stavolta, alla mediazione di Neumann, nuovo responsabile del gruppo – la compagnia, oltre a recuperare le date che nel settembre precedente erano saltate, aveva nuovamente ripreso lo spettacolo a Firenze al Liceo Scientifico “Guido Castelnuovo” (il 2 dicembre), all’Istituto Tecnico Commerciale “Antonio Genovesi” (il 5 dicembre) e al VI Liceo Scientifico (il 13 dicembre), nonché presso il Liceo Scientifico di Empoli (il 7 dicembre), l’Istituto Tecnico “Paolo Dagomari” di Prato (il 10 dicembre) e la Sala Consiliare del Comune di Figline Valdarno (l’11 dicembre).¹⁴⁸

¹⁴⁶ Lettera dattiloscritta di Jorge Carrozzino, Carmen Prieto e Andres Neumann ad Antonio Miccolo dell’Ufficio Culturale della Provincia di Firenze, datata 28 novembre 1974 (AN, I, 17, fasc. 1). Le porzioni di testo in corsivo si riferiscono alle aggiunte manoscritte.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ Cfr. le quietanze di pagamento del rimborso spese rilasciate dalla Provincia di Firenze al gruppo C.P.N., autorizzate e firmate dal presidente Luigi Tassinari (AN, I, 17, fasc. 1). Documenti che attestano la realizzazione delle repliche interamente o parzialmente finanziate dalla Provincia di Firenze. Si segnala che, rispetto a quanto annunciato nella lettera (cfr. *Supra*, nota 146), non v’è traccia della data di Vaiano, prevista per il 17 dicembre.

Sempre per quanto riguarda la stagione teatrale 1974-1975, il Gruppo *Perspectiva*, nell'ottobre del '74, aveva proposto al TRT *Le vene tagliate dell'America Latina*, spettacolo che avrebbe dovuto essere la successiva tappa della propria «ricerca di nuove strutture della comunicazione teatrale»¹⁴⁹. Incentrato sull'ingerenza degli Stati Uniti in relazione al colpo di stato cileno del 1973, tale *ambiente percettivo*, che avrebbe dovuto essere allestito sia in Francia, in occasione di alcune *Giornate per il Cile*, che in Toscana con debutto a Prato,¹⁵⁰ concertando le immagini ai suoni e alle azioni degli attori, come riferivano gli stessi creatori, mirava a

creare un vero e proprio affresco, nel quale un complesso percettivo di sensibilizzazione e motivazione sulle realtà latinoamericana, si intreccia costantemente con le testimonianze e i documenti di certi momenti chiave dell'intervento imperialista di tutti i tempi.

Lo spettacolo è strutturato in dieci episodi, concatenati secondo un criterio di contrasto e di associazione, senza ordine cronologico, in modo tale che l'esplosione di ognuno dà origine al seguente.

Gli elementi che si utilizzano sono i seguenti:

- 1) L'immagine – complesso percettivo, documentario o di motivazione sensitiva.
- 2) Il suono – un mondo sonoro ricco di testimonianze e di evocazioni del continente in lotta.
- 3) L'attore – testimone e narratore, vittima e carnefice di questa peripezia, i cui capitoli continuano ad essere scritti sulla stampa di tutti i giorni.

COME I GIGANTI DELL'ISOLA DI PASQUA,
CILENA,
LE FORZE DELLA RESISTENZA SONO LÌ.
PRESENTI.¹⁵¹

Sebbene, in effetti, lo spettacolo non fosse stato inserito nel palinsesto di quella stagione teatrale¹⁵² – né abbiamo fonti riguardo a una sua eventuale realizzazione francese –, il gruppo C.P.N. fu comunque presente nel panorama teatrale fiorentino del

¹⁴⁹ *Stagione Teatrale 1974-1975. Proposta di Programmazione*, a cura del Teatro Regionale Toscano, s.n.t. (AN, III, 2, fasc. 1).

¹⁵⁰ Jorge Carrozzino, Carmen Prieto e Andres Neumann, *Alcune annotazioni per un [sic] spettacolo proposto per il Cartellone del Teatro Regionale Toscano*, dattiloscritto redatto a Firenze e datato ottobre 1974 (AN, I, 16, fasc. 4): «LE VENE TAGLIATE DELL'AMERICA LATINA si inquadra in un trittico sulla problematica latinoamericana iniziata nel 1973 con "La voce dei vinti", presentato all'IX [sic] Festival di Teatro di Nancy. / Concepito con lo stesso criterio di "partitura", si trova in questo momento nella sua tappa finale di allestimento, organizzato per essere presentato simultaneamente in Francia, in una serie di "Giornate per il Cile"; e in Italia per il cartellone del Teatro Regionale Toscano. / Il [sic] spettacolo sarà disponibile a partire dal dicembre 1974, con debutto nella città di Prato, alla fine di novembre».

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² Cfr. Maria Fedi, *L'Archivio Andres Neumann...*, cit., p. 43.

1975, figurando in almeno due rilevanti occasioni che animarono la vita civica e politica della città.

Il 12 marzo Carrozzino, Prieto e Neumann, sempre con l'ormai collaudatissimo «montaggio audio visivo»¹⁵³ su Picasso, presero parte a una importante iniziativa promossa dal Centro studentesco di iniziativa culturale – in collaborazione con l'ARCI-UIISP, la Società di Mutuo Soccorso (S.M.S.) di Rifredi, il Centro studi CTAC (Consorzio Toscano Attività Cinematografiche) e l'Amministrazione provinciale di Firenze – svoltasi, dal 4 marzo al 7 maggio, presso la sala teatrale dell'S.M.S, ossia l'attuale Teatro di Rifredi. La proposta, intitolata *Problemi della formazione culturale dei giovani* e finalizzata alla sensibilizzazione critica del giovane pubblico, era stata articolata in due cicli di incontri, rispettivamente dedicati a «momenti di conoscenza delle avanguardie nel cinema, nel teatro, nella musica, nelle arti figurative» e alla «condizione femminile». ¹⁵⁴ E ancora, il 31 agosto dello stesso anno, il Gruppo *Perspectiva* fu ospitato con *Picasso 90!* all'Arena Telefestival nel quadro della XXX edizione del Festival Nazionale de l'Unità, tenutasi presso il Parco delle Cascine di Firenze, dal 30 agosto al 14 settembre. Circostanza in cui è verosimile ipotizzare che il prodotto della ricerca audio-visuale del complesso uruguayano dovette trovarsi in piena sintonia con l'atmosfera visiva e sonora che lo circondava, se consideriamo che l'«immensa area verde» fiorentina, in occasione della manifestazione, era stata «letteralmente trasformata in una grandiosa tendopoli bianco azzurra, sciabolata di luci, ricca di richiami sonori»¹⁵⁵.

2.4. Neumann, il TRT e la factory di Pier'Alli: l'ideazione dello Spazio Teatro Sperimentale

Nel 1974, Neumann, parallelamente alle vicende che lo avevano visto al fianco di Carrozzino e Prieto, si vide prorogare di un anno la borsa di studio da parte del

¹⁵³ Volantino relativo al programma dell'iniziativa *Problemi della formazione culturale dei giovani* organizzata dal Centro studentesco d'iniziativa culturale (S.M.S di Rifredi, 4 marzo-7 maggio 1975) (AN, I, 16, fasc. 6).

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ Mario Passi, *Il Festival Nazionale a Firenze. La visita alle Cascine e la scelta dei programmi*, in «l'Unità», 30 agosto 1975. Riguardo alla presenza del Gruppo *Perspectiva*, cfr. il programma del festival accluso in *Ibidem* e in Id., *Il forte impegno culturale e politico nel Festival del XXX della Liberazione*, in «l'Unità», 24 agosto.

CUIFERD, con «l'incarico di selezionare», a nome del festival, «le compagnie teatrali italiane da invitare alla rassegna»¹⁵⁶ per l'edizione del 1975.

A partire dalla fine di ottobre del '74,¹⁵⁷ trasferitosi definitivamente a Firenze, in un trilocale alle spalle di Palazzo Vecchio, con la seconda moglie, la pittrice argentina Lily Salvo,¹⁵⁸ – scettica di primo acchito riguardo al futuro di Andres –¹⁵⁹ e subentrato, come si è visto, ad Aguerre quale «titolare del gruppo»¹⁶⁰ C.P.N., Neumann incominciò a intessere importanti rapporti con molte personalità e rappresentanti istituzionali del territorio toscano nonché con numerose compagnie teatrali italiane. Relazioni e amicizie che – dapprima volte alla gestione promozionale e organizzativa delle attività della compagnia di cui faceva parte e alla selezione delle *troupes* da invitare a Nancy – presto si rivelarono foriere di preziose opportunità per la sua futura carriera.

Riguardo alla sua attività di responsabile del reclutamento dei talenti italiani per festival di Lang, le carte pistoiesi conservano un prezioso documento, intitolato *Prospection Italie*, comprendente due fogli manoscritti che recano gli appunti di Neumann – sulle compagnie, i registi e le città – relativi a tutti gli spettacoli ai quali aveva avuto modo di assistere fra l'ottobre del 1974 e il febbraio del 1975.¹⁶¹ Da tale prospetto, che documenta la geografia dei suoi spostamenti, apprendiamo che attraversando numerose località e regioni della penisola, dalla Lombardia (Milano, Cantù) al Veneto (Venezia), dall'Emilia-Romagna (Bologna) alle Marche (Fermo),

¹⁵⁶ Andres Neumann, *El tempo vuela. Autobiografía de un políglota*, cit., p. 99. E, in proposito, cfr. Giada Petrone, *Viaggio nell'archivio di un maestro...*, cit., p. 133 e Jean-Pierre Thibaudat, *Le Festival mondial du théâtre de Nancy...*, cit., p. 210.

¹⁵⁷ Come si evince, ad esempio, dalla lettera dattiloscritta di Andres Neumann a Roberto Aguerre, datata 25 ottobre 1974 (AN, I, 17, fasc. 1), spedita, per l'appunto, da Firenze.

¹⁵⁸ Neumann, dopo aver divorziato dalla prima moglie Betina Camacho, aveva sposato Lily Juana Salvo nel mese di settembre del 1972. Cfr. *Matrimonios de Montevideo*, in «Diario Oficial», 19 settembre 1972 (AN, I, 13, fasc. 4).

¹⁵⁹ Ricorda al riguardo lo stesso Andres Neumann, *El tiempo vuela. Autobiografía de un políglota*, cit., pp. 99-100: «Abitavamo da poco in un piccolo appartamento di tre stanze, in via dei Leoni 8, dietro a Palazzo Vecchio (dove saremmo rimasti per dieci anni), e avevo aperto la casella 728 alle Poste Centrali di Firenze quando Lily, una sera, mi disse la frase che Rasputin lancia contro Ivan il Terribile nell'omonimo film di Eisenstein: "L'Europa non ti riconoscerà", dandomi un ultimatum di due anni per smentirla dopodiché sarebbe rientrata a Montevideo portando con sé nostra figlia Mara. / La sfida che mi si lanciava veniva ad assommarsi a quella, meno esplicita ma sempre in corso, lanciatami a suo tempo da mio padre, al quale avrei dovuto dimostrare d'essere un individuo capace di vivere autonomamente, avendo scelto con indipendenza la mia strada».

¹⁶⁰ Lettera dattiloscritta di Jorge Carrozzino, Carmen Prieto e Andres Neumann ad Antonio Miccolo dell'Ufficio Culturale della Provincia di Firenze, datata 28 novembre 1974 (AN, I, 17, fasc. 1).

¹⁶¹ Cfr. Andres Neumann, *Prospection Italie – Andres Neumann – Oct. 1974/Fév. 1975*, documento manoscritto (AN, II, 6, fasc. 8).

all'Umbria (Terni, Perugia), dal Lazio (Roma) alla Campania (Torre del Greco) e, soprattutto, frequentando molte località della Toscana (Cortona, Firenze, Pontedera, Fiesole, Montepulciano, Bagno a Ripoli), aveva assistito a ben quaranta spettacoli. Tutto ciò fu occasione, con ogni evidenza, di stabilire in prima persona contatti con i principali gruppi dell'allora teatro di ricerca italiano, del quale, ben presto, acquisì una conoscenza piuttosto articolata, se pensiamo che aveva incontrato il lavoro di registi quali Valerio Valoriani, Memè Perlini, Carmelo Bene, Giuliano Scabia, Carlo Cecchi, Leo de Berardinis e Perla Peragallo, Claudio Remondi e Riccardo Caporossi, Massimo Castri, Giancarlo Sepe, Mario Ricci, Giancarlo Nanni, Federico Tiezzi, Carlo Quartucci. Al termine della valutazione e conseguentemente alla verifica delle disponibilità, la scelta definitiva di Neumann ricadde sull'*Otello* di Perlini, su *Il gorilla quadrumano* di Scabia e su *Richiamo* di Remondi e Caporossi; spettacoli ai quali, sulla scena di Nancy, si aggiunse anche l'esibizione canora, *Chants et opéra bouffe napolitains*, della Nuova Compagnia di Canto Popolare, che, non comparendo nel già citato *Prospection Italie*, non sembra, invece, essere stata selezionata da Andres.

Tale quaterna teatrale rappresentò l'Italia alla XI edizione del Festival Mondial du Théâtre de Nancy, svoltasi dall'8 al 19 maggio 1975.¹⁶² Colette Godard, nota critica di «Le Monde», testimoniava un'accoglienza positiva, registrando il suo apprezzamento soprattutto per la partenopea Nuova Compagnia di Canto Popolare, i cui «“messages” passent et frappent à travers la chaleur et la virtuosité des voix, à travers la sobre beauté des formes, à travers une vérité retrouvée», e per «les clowns du merveilleux», Remondi

¹⁶² Si veda, in proposito, il *flyer* contenente il programma della XI edizione del Festival Mondial du Théâtre de Nancy (8-19 maggio 1975) (AN, II, 6, fasc. 2), che, tuttavia, non registra la presenza di Remondi e Caporossi. Presenza comunque attestata da due articoli di giornale conservati in archivio: Colette Godard, *Les Italiens à Nancy*, ritaglio stampa s.n.t. [ma in «Le Monde», 21 maggio 1975] (AN, II, 6, fasc. 1) e *Una gradita sorpresa gli italiani a Nancy*, in «Avvenire», 23 maggio 1975 (AN, II, 6, fasc. 1). E, altresì, la presenza di Remondi e Caporossi è stata censita nella dettagliata *Chronologie des spectacles* del festival redatta da Jean-Pierre Thibaudat, *Le Festival mondial du théâtre de Nancy...*, cit., p. 379, il quale, tuttavia, registra erroneamente che il duo aveva partecipato al festival con lo spettacolo *Sacco*. I pochi articoli di giornale a nostra disposizione, invece, pur non riportando il titolo dello spettacolo, sembrano con ogni evidenza riferirsi alla grande macchina-ingranaggio usata dal duo in *Richiamo*. Colette Godard, *Les Italiens à Nancy*, cit.: «Pendant une heure, Remondi et Caporossi font rouler un grand essieu rouillé à roues crantées sur des barres de fer qu'ils disposent au fur et à mesure». *Una gradita sorpresa gli italiani a Nancy*, cit.: «il personaggio principale del lavoro [di Remondi e Caporossi] è una complicatissima macchina che occupa metà del palcoscenico e che loro stessi hanno costruito, pezzo per pezzo (più di seicento incastri differenti in ferro e legno)». Su *Richiamo* si veda almeno Sabrina Galasso, *Il teatro di Remondi e Caporossi. 1970-1995*, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 80-114; Antonio Pizzo, *Materiali e Macchine nel teatro di Remondi e Caporossi*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1992, pp. 75-79.

e Caporossi, che, facendo «rouler un grand essieu rouillé à roues crantées sur des barres de fer», denunciavano

la stupidité d'une société qui veut nier la nécessité du non-rentable, du luxe, et y substitue les gestes vides de la production. Au rire désespéré ou destructeur, ils préfèrent l'ironie aiguë, leur agressivité se pare d'élégance, de grâce, de poésie affinée.¹⁶³

Riguardo agli altri spettacoli, Godard aveva degnato solamente di una fugace menzione il surreale registro visivo del lavoro di Perlini e registrato come poco riuscito lo spettacolo itinerante di Scabia, la cui proposta, che «comme un feuilleton»¹⁶⁴ aveva coinvolto l'intera città di Nancy per ben tre giorni, non era riuscita a convincere il pubblico che vi aveva partecipato.¹⁶⁵

Neumann, dall'ottobre del '74 al maggio del '75, pur dovendo viaggiare mensilmente a Nancy per riportare i progressi delle sue ricerche nella penisola e per riscuotere la borsa di studio,¹⁶⁶ aveva ormai messo radici in Italia e instaurato importanti amicizie e contatti, che, come si diceva, di lì a poco gli sarebbero tornati utili anche per il suo futuro incarico al Rondò di Bacco. In particolare, fu la conoscenza di Roberto Toni, allora segretario coordinatore della segreteria organizzativa del TRT, a traghettarlo verso la nuova esperienza lavorativa. Pochissime e lacunose sono le notizie relative alle fasi iniziali del loro rapporto. E tuttavia, come si è visto, sappiamo che Neumann, terminata l'attività di *scouting* per conto del festival di Nancy, alla fine di giugno del '75, aveva intervistato Toni nell'intenzione di «ricostruire» – e, prim'ancora, dunque, di comprendere – «le tappe» che in Toscana avevano portato alla nascita, come Andres stesso scriveva, di «una delle strutture di gestione e produzione teatrale più intelligenti di Europa»¹⁶⁷. Sia pur usando – da abile negoziatore in *statu nascenti* – toni senza dubbio sensazionalistici e lusinghieri, aveva ottenuto fin da subito un certo credito

¹⁶³ Colette Godard, *Les Italiens à Nancy*, cit.

¹⁶⁴ Jean-Pierre Thibaudat, *Le Festival mondial du théâtre de Nancy...*, cit., p. 212.

¹⁶⁵ Colette Godard, *Les Italiens à Nancy*, cit.: «En revanche, la troupe de l'université de Bologne, dirigée par Giuliano Scabia, qui poursuit un même type de travail sur la tradition orale, allant de village en village pour proposer des récits anciens et étudier les réactions et les propositions en retour des villageois, n'a pas réussi à établir le contact avec le public du festival, étranger à ses recherches. Si acteurs et spectateurs ne sont pas englobés dans un même bain, et si les règles de la communication théâtrale sont négligées, le lien ne peut pas s'établir. La communication théâtrale n'est pas seulement affaire de langage parlé. Chez Meme Perlini (la Maschera), elle passe surtout par les compositions mouvantes d'images surréalistes».

¹⁶⁶ Cfr. Andres Neumann, *El tempo vuela. Autobiografía de un políglota*, cit., p. 99.

¹⁶⁷ Andres Neumann, *Il teatro in Toscana è un fatto collettivo*, cit.

presso il segretario del TRT, agli occhi del quale Neumann, negli anni a seguire, era riuscito non solo a confermare la sua reputazione ma anche ad accrescerla. È lo stesso Toni, infatti, a fornirci ulteriori indizi, utili a colmare, benché solo in piccola parte, l'oblio documentario che caratterizza quei primi mesi di attività, in un lusinghiero ricordo del ruolo chiave svolto da Andres in relazione all'arrivo, e successivamente alla permanenza, a Firenze di Tadeusz Kantor e del Cricot 2:

Erano arrivati, lui e il suo gruppo Cricot 2, nel 1978 al Teatro Rondò di Bacco, mitico tempio delle trasgressioni possibili di allora (e furono tante, da Pier'alli a Benigni, Cecchi, le stagioni della Ricerca E.T.I. del grande Alfonso Spadoni). [...] Fu Andres Neumann, un geniale avventuroso del teatro europeo e mondiale di allora, arrivato anni prima alla corte del Teatro Regionale Toscano per fare un giornalino (ma poi riuscì a fare ben altro!), fu Neumann che, intuito il possibile business (allora di lui era il rappresentante in Italia) propose al T.R.T. un'impresa singolare; il gruppo per sette-otto mesi a Firenze, complice la città e *in primis* l'eccentrico Camarlinghi, Assessore alla Cultura; uno spettacolo tutto da inventare e provare, debutto in un tempo imprecisato della primavera avanzata.¹⁶⁸

Sulle esperienze fiorentine di Kantor e sul suo rapporto con Andres avremo modo di tornare.¹⁶⁹ Per il momento ci preme porre l'attenzione sulle tracce di questa testimonianza che hanno instradato la contestualizzazione e la comprensione di alcuni documenti conservati in archivio. Neumann, «geniale avventuroso del teatro europeo e mondiale di allora», stando a Toni, in un primo momento sarebbe giunto «alla corte del Teatro Regionale Toscano per fare un giornalino», salvo poi riuscire «a fare ben altro». Il «giornalino» al quale allude Toni è sicuramente «Quaderni del Teatro Regionale Toscano», un periodico informativo dedicato alle attività teatrali in Toscana, la cui prima serie consta di tre numeri, pubblicati fra l'inverno del 1975 e l'estate del 1976. Consultando il retro della prima di copertina delle copie conservate in archivio, si può infatti constatare che il primo numero era uscito «a cura di» Andres Neumann, il quale, altresì, aveva firmato la grafica di copertina insieme a Carrozzino.¹⁷⁰ Nella testata del secondo e del terzo numero, Neumann figura sia nella redazione che quale

¹⁶⁸ Roberto Toni, *Kantor a Firenze*, in *Kantor. Wielopole-Wielopole dossier*, a cura di Jozef Chrobak, Silvia Parlagreco, Valerio Valoriani, Natalia Zarzecka, Roma, Gremese, 2006, p. 201.

¹⁶⁹ Cfr. *Infra*, cap. III.

¹⁷⁰ «Quaderni del Teatro Regionale Toscano», n. 1/2, novembre/dicembre 1975 (AN, III, 3, fasc. 7): «Direttore responsabile: Carlo Fini / A cura di: Andres Neumann / Segreteria redazione: An[n]a Mariani [...] / Copertina: Carrozzino/Neumann».

incaricato alla «coordinazione» della rivista, mentre, interrottasi la collaborazione di Carrozzino, appare il nome di Lily Salvo quale autrice della grafica di copertina.¹⁷¹ Trattandosi di una fonte di memoria,¹⁷² è bene sottolineare che, se con il passare degli anni la stima di Toni per Andres era rimasta inalterata, se non accresciuta, lo stesso non si può dire per quel progetto editoriale. Impresa che a distanza di una trentina d'anni l'ex segretario coordinatore del TRT, conoscendone i futuri alterni esiti e la brevità dell'iniziativa, ha definito – forse anche in termini affettuosi – usando un diminutivo, «giornalino», ma che invece nell'*Editoriale* del 1975 aveva annunciato con entusiasmo in questi termini:

Pubblichiamo questi quaderni mensili per informare sui progetti e le iniziative del T.R.T., raccontare le cifre del lavoro nostro e degli organismi associati, e la cronaca abbiamo deciso che debba prevalere sul la pagina accademica e la critica militante.

È uno spazio di lavoro nuovo, raccogliere notizie sugli spettacoli, indicare date, località, teatri, indicare meccanismi finanziari e regole amministrative; cinque anni di attività di cui poca traccia troviamo sulle nostre gazzette e sui giornali, e anche le pubblicazioni nel settore specializzate (sempre più rare e così poco attente al mutar delle cose) ci hanno quasi sempre ignorato, abbiamo il dovere di cominciare a “fissare”, scrivendoli sui muri del nostro percorso come il segnale di una presenza importante e decisiva.

Il quaderno uscirà una volta al mese, sono previsti numeri doppi e una pubblicazione unica per le attività estive. Avrà una diffusione regionale (enti locali, biblioteche, associazioni culturali, Aziende di Turismo, scuole ecc....) e nazionale, sarà posto in vendita nei botteghini dei teatri toscani e nelle librerie specializzate.¹⁷³

Ai suoi occhi di allora – è evidente – non si trattava di un periodico di poco conto, bensì di un impegnato «spazio di lavoro nuovo» capace di dare meritata contezza, anche mediante una preannunciata diffusione su scala nazionale, dell'operato del Teatro Regionale Toscano, quale «segnale di una presenza importante e decisiva» nel panorama teatrale italiano.

Nei fatti, l'operazione terminò presto. Una seconda *chance* le fu concessa con il primo numero della nuova serie, uscito nel novembre del 1977,¹⁷⁴ ma fu subito interrotta. D'altro canto, dal 1978, le energie del TRT, retto dal mandato presidenziale di Sperenzi,

¹⁷¹ «Quaderni del Teatro Regionale Toscano», n. 3/4, gennaio/aprile 1976 (AN, III, 3, fasc. 7): «Direttore responsabile: Carlo Fini / Redazione: Carlo Fini / Giovanna Franchi / Giorgio Guazzotti / Anna Mariani / Andres Neumann / Roberto Toni / Segreteria redazione: Anna Mariani / Coordinazione: Andres Neumann / Copertina: Lily Salvo». Le medesime informazioni sono riportate nel terzo numero: «Quaderni del Teatro Regionale Toscano», n. 6/7/8/9, giugno-luglio-agosto-settembre 1976 (AN, III, 3, fasc. 7).

¹⁷² Al riguardo, cfr. *Supra*, pp. 13-14.

¹⁷³ Roberto Toni, *Editoriale*, in «Quaderni del Teatro Regionale Toscano», n. 1/2, cit., p. 4.

¹⁷⁴ «Quaderni del Teatro Regionale Toscano», n.s., n. 1, novembre 1977 (AN, III, 3, fasc. 5).

erano state convogliate in un'altra – sicuramente più importante e sentita – iniziativa editoriale: la ben nota avventura di «Quaderni di teatro», che, come recitava il sottotitolo, era la «Rivista trimestrale del Teatro Regionale Toscano», dedicata, stavolta, non più all'informazione cronachistica ma alla ricerca storico-teatrale. Pubblicata dall'editore Vallecchi dal 1978 al 1987 e diretta da Renzo Ricchi, allora già membro del comitato direttivo del TRT dal primo dicembre del '76,¹⁷⁵ la nuova rivista si affermò fin da subito nel panorama editoriale di quegli anni quale pubblicazione scientifica di altissimo prestigio, potendo vantare nel proprio comitato di redazione la presenza dei principali storici del teatro e dello spettacolo dell'epoca, quali, fra tutti, Cesare Molinari e Ludovico Zorzi.¹⁷⁶

Tornando a Neumann, è in occasione dell'incarico di curatore del primo progetto editoriale dell'associazione, «Quaderni del Teatro Regionale Toscano», che incominciò a interessarsi dell'operato e delle finalità del TRT, non solo frequentando di persona l'*entourage* dirigenziale – Toni in particolare – ma anche procurandosi, in presa diretta, buona parte della rassegna stampa relativa alla stagione teatrale in corso.¹⁷⁷ A partire dall'autunno del '75, scaduti i termini della seconda borsa di studio conferitagli dal CUIFERD di Nancy e createsi le condizioni per nuove opportunità lavorative, smise dunque «d'essere ambasciatore delle glorie francesi» e decise «di restare in Italia per» proprio «conto»¹⁷⁸.

Ma, nel frattempo, il verificarsi di un altro – e, col senno di poi, decisivo – incontro aveva concorso alla nascita del favorevole combinato disposto che avrebbe segnato le sorti e di Neumann e della piccola sala di Palazzo Pitti. Come ricorda lo stesso Andres:

Al *Festival di Nancy* era arrivata la lettera di un gruppo teatrale fiorentino chiamato Ouroboros e diretto da un certo Pier'Alli, con sede in una sala di Palazzo Pitti, il Rondò di Bacco. Negli ambienti di sinistra che frequentavamo nessuno conosceva Pier'Alli né l'Ouroboros. Una sera mi presentai in quella sala e mi trovai ad assistere alle prove de *La morte della geometria* di Giuliano Scabia: e sia il lavoro mi parve molto interessanti [sic] e gli attori estremamente accoglienti. Fu in quel momento che ebbi un'idea rivelatasi decisiva per il mio futuro: proposi a Pier'Alli di organizzare al Rondò di Bacco una stagione di teatro d'avanguardia unica in Italia, invitandovi i gruppi migliori da me frequentati a

¹⁷⁵ Cfr. *Gli organismi dirigenti dal 1974 ad oggi*, in *Il Teatro Regionale Toscano e la cultura teatrale...*, cit., p. 182 e Paolo Lucchesini, *Introduzione*, in *Ivi*, p. 6.

¹⁷⁶ Sulla vicenda di «Quaderni di teatro», si veda il recente contributo di Roberta Ferraresi, *Quaderni di teatro: profilo di una rivista fra anni Settanta e Ottanta*, in «Rivista di Studi Italiani», a. XL, n. 2, agosto 2022, pp. 136-142.

¹⁷⁷ In proposito, cfr. AN, III, 2, fasc. 4 e III, 8.

¹⁷⁸ Andres Neumann, *El tempo vuela. Autobiografía de un políglota*, cit., p. 99.

Nancy e chiedendo il finanziamento del progetto al Teatro Regionale Toscano. Detto fatto. L'idea piacque a Roberto Toni del Teatro Regionale Toscano e io mi trovai a dirigere, con fondi scarsi ma sufficienti, uno spazio con una capacità di duecento posti nel quale passarono per tre stagioni successive, e in totale esclusiva, i migliori artisti delle avanguardie mondiali: tra gli altri Tadeusz Kantor, Robert Wilson, Meredith Monk e il Bread and Puppet. [...] Cominciò ad affluire pubblico da Roma e da Milano.¹⁷⁹

È palese che Neumann – anche concitato, sicuramente in buona fede, da un evidente autocompiacimento –, rievocando, interpretando e combinando le vicende della propria vita avvenute all'epoca degli eventi narrati, abbia in parte polarizzato i fatti in proprio favore, presentandoli in termini essenzialmente auto-encomiastici.¹⁸⁰ In realtà, come si è visto, a cominciare dalla fine degli anni Sessanta, il Rondò di Bacco – non a caso definito da Toni, a posteriori e in termini complessivi, quale «mitico tempio delle trasgressioni possibili di allora»¹⁸¹ – si era già configurato come una delle dimore di elezione per il confronto con le novità offerte dal coevo teatro di ricerca italiano. E ciò grazie alla determinata intraprendenza dell'oramai di lunga data padrone di casa: il gruppo Ouroboros del regista-scenografo Pier'Alli, il quale a quell'altezza cronologica, va rimarcato, nel panorama teatrale italiano era tutto fuorché «un certo». Si consideri, a titolo d'esempio, che il critico Cesare Orselli, proprio recensendo lo spettacolo menzionato da Andres, sulle pagine di «Sipario» aveva definito Pier'Alli come «uno dei nomi più in vista e significativi dell'[allora] attuale "avanguardia" teatrale»¹⁸². Ciò detto, come vedremo, è altresì pur vero che solo sotto l'egida del TRT e della competente direzione di Neumann la piccola sala fiorentina avrebbe acquisito una acclarata risonanza pubblica, dimostrandosi capace di ospitare per tre anni consecutivi, dal 1975 al 1978, e con costanza e regolarità, alcune fra le più importanti realizzazioni della sperimentazione teatrale nazionale e internazionale.

Nella citazione autobiografica, Neumann, al di là dell'inopportuno uso del pronome indefinito e della non così approfondita conoscenza delle pregresse attività della compagnia, ha però affermato di aver provato un sentito interesse nell'assistere alle prove dell'allora ultimo lavoro in produzione dell'Ouroboros: *Morte della geometria*. Realizzazione sulla quale vale la pena di soffermarsi, non solo alla luce del successo che

¹⁷⁹ *Ivi*, pp. 100-101.

¹⁸⁰ Cfr. *Supra*, pp. 14-15.

¹⁸¹ Roberto Toni, *Kantor a Firenze*, cit., p. 201.

¹⁸² Cesare Orselli, *Morte della geometria*, in «Sipario», n. 349-350, giugno-luglio 1975, p. 36 (AN, III, 3, fasc. 1).

riscosse sia tra il pubblico sia presso la critica, ma anche in considerazione del fatto che furono sicuramente molte le originali trovate sonore e luministiche di Pier'Alli che dovettero attirare l'attenzione di un esperto di luci e di suoni quale era Neumann. Lo spettacolo, andato in scena al Rondò di Bacco dal 24 aprile al 6 maggio, era incentrato sull'omonimo breve poema scritto nel 1972 da Giuliano Scabia in omaggio all'amico «pittore e creatore di spazi plastico/visuali»¹⁸³ Paolo Scheggi (1940-1971).¹⁸⁴ Il testo poetico, articolato in cinque sezioni (*Caverna degli alfabeti*; *Corridoio dei morti*; *Giardino dei canti*; *Soffi dei venti cosmici*; *Morte della geometria*), era stato così recepito e compendiato dallo stesso Pier'Alli:

Questo breve pezzo che Giuliano Scabia ha donato al nostro mondo creativo lo si può definire brevemente come *fasi di una vicenda in profondo alla scoperta di una autocoscienza globale o della vitalità depurata*.

Un viaggiatore (uomo/barca) entrando nella caverna degli alfabeti, dove sono depositati gli umani linguaggi, inizia il mistero di un viaggio che, dal cunicolo dei morti, dove il corpo non passa, attraverso il mitico paradiso, dove galleggia luminoso un volto/barca, lo porta ai "venti cosmici". Con questo si intende un luogo della dispersione totale di sé stessi, dove l'uomo/barca ridotto ad essenza viaggiante, raccoglie la coscienza della propria unità con il tutto. Dalla coscienza del tutto emerge, alla fine del viaggio, una protesta/guerriglia. La barca è ora, in mano di un guerrigliero, forse l'uomo/barca reincarnato, assunto al grado di una vera, profonda azione nel mondo.¹⁸⁵

Lo scritto – a detta dello stesso autore allusiva «descrizione del viaggio profondo, nel buio d'immagini avvolgenti che ci giace sotto, davanti, dentro»¹⁸⁶ – era stato assunto dal regista fiorentino quale immaginifico punto di partenza del suo nuovo lavoro teatrale proprio perché «assolutamente irrepresentabile nella sua oggettiva peripezia»¹⁸⁷. Vale a dire quale bacino di suggestioni al quale attingere non tanto nell'intenzione di restituire o di dare voce alla *fabula dicta* di Scabia quanto, come recitava il programma di sala, di dare corpo a

uno spettacolo soprattutto musicale e visivo, dove per immagini si racconta la storia di un corpo che su una barca entra, attraverso la porta degli alfabeti, nel regno dei morti. E qui ha una serie di visioni mentre si dissolve, fino a quella finale di tutti i linguaggi umani uniti

¹⁸³ Giuliano Scabia, in Pier'Alli e Giuliano Scabia, *Morte della geometria*, in «Quarta parete», a. II, n. 2, marzo 1976, p. 60.

¹⁸⁴ Per una lettura completa del testo sul quale si era basato lo spettacolo di Pier'Alli, si veda Giuliano Scabia, *Morte della geometria*, Firenze, Il Ponte, 2007.

¹⁸⁵ Pier'Alli, in Id. e Giuliano Scabia, *Morte della geometria*, in «Quarta parete», cit., p. 61.

¹⁸⁶ Giuliano Scabia, in *Ivi*, p. 60.

¹⁸⁷ Pier'Alli, in *Ivi*, p. 61.

insieme in una immensa città bianca, viva sui bordi, attraversata da una barca verde, abitata da un guerrigliero.¹⁸⁸

Una *fabula picta*, dunque, definita da Pier'Alli come un'«idea-azione», «una *struttura linguistica totale* che reinventa scenicamente quella che in Giuliano Scabia è una illuminazione di scrittura», con l'obiettivo manifesto di difendere strenuamente l'autonomia della scena:

Ora, cercare nel nostro spettacolo la logica chiarezza del racconto, secondo l'abituale, ancora letterario, modo di assistere a teatro, sarebbe puro errore di partecipazione. [...] Nessuna immagine vuole essere rappresentativa di luoghi, tempi, od azioni, ma essere concretamente se stessa ed essere significante nell'ambito di ciò che la precede e la segue, così come uno stesso colore o un suono o un gesto partecipano e sono diversamente significanti se inseriti in mosaici pittorici o musicali o coreografici diversi.¹⁸⁹

E, infatti, la critica aveva, innanzitutto, appuntato la sua attenzione proprio sull'indipendenza dello spettacolo nei confronti della sia pur presente matrice testuale, che, come sottolineava Sergio Cabassi, era stata «soltanto un punto di approccio, uno stimolo per un astratto rito teatrale, per una proposta»¹⁹⁰. Sempre ragionando in proposito, era stato forse Cesare Orselli a rimarcare encomiasticamente più degli altri l'evidente originale affrancamento dell'allestimento dal testo poetico di Scabia:

Pier'alli [...] ha dovuto procedere a *inventare* completamente lo spettacolo, scegliendo gli spazi e i ritmi, e disponendo i movimenti e le luci: questo l'autentico atto creativo, in questo l'assoluta originalità del lavoro di Pier'alli, che diviene così quasi al tutto autonomo dal testo inizialmente assunto.

Si tratta di teatro totale, nel quale gli attori si muovono obbedendo non già a una libertà improvvisativa ma a una rigorosissima successione di *fatti* visivi, motorii, auditivi, perfettamente calibrati e messi a punto dalla regia.¹⁹¹

E, dunque, al di là dell'evocativo rimando al tema del viaggio, la linea registica di Pier'Alli, che oltre all'impianto scenico aveva curato anche l'ambientazione sonora, ascoltando Quadri, nel complesso aveva dato luogo a «un mirabile spettacolo puramente astratto, una pittura sonora in movimento o un balletto rituale»¹⁹².

¹⁸⁸ Programma di sala, citato in *Novità di Scabia a Firenze con il gruppo Ouroboros*, in «l'Unità», 24 aprile 1975.

¹⁸⁹ Pier'Alli, in Id. e Giuliano Scabia, *Morte della geometria*, in Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, cit., vol. I, pp. 440-441. Si segnala che numerosi passi di questo contributo erano già stati pubblicati in Id. e Giuliano Scabia, *Morte della geometria*, in «Quarta parete», cit.

¹⁹⁰ Sergio Cabassi, *L'uomo-barca. Un esempio di teatro astratto della compagnia Ouroboros su un testo poetico di Giuliano Scabia*, in «il Resto del Carlino», 26 aprile 1975 (AN, III, 3, fasc. 1).

¹⁹¹ Cesare Orselli, *Morte della geometria*, cit., p. 36.

¹⁹² Franco Quadri, *Morte della geometria*, in «Panorama», 15 maggio 1975 (AN, III, 3, fasc. 1), ora in Id., *La politica del regista...*, cit., vol. II (N-Z), p. 399.

Ancora una volta il regista *patron* del Rondò aveva, prima di tutto, concepito una scena essenziale, «disseminata di segni geometrici»¹⁹³ e capace di proiettarsi «verso gli spettatori grazie al palcoscenico inclinato»¹⁹⁴. Dalla documentazione fotografica reperita apprendiamo con una certa precisione che lo spazio scenico era delimitato sul fondo da una parete nera, marcata sul versante destro da tre corde tese a raggiera, e ai lati da sei quinte faccia a vista, di legno chiaro, leggermente inclinate verso il centro (figg. 64-65). Al piano del palco pendente verso la platea in alcune scene si affiancava la presenza di una trave che gradualmente veniva posta in diagonale (figg. 66-68); circostanza che ha fatto percepire a Quadri la formazione di una sorta di suggestiva «bocca-caverna»¹⁹⁵. Riguardo alle fonti iconografiche, per nostra fortuna, la stampa riferiva che, in occasione dell'ultima replica al Rondò, «una parte della rappresentazione» era «stata ripresa anche in cinema [...] dal regista fiorentino Massimo Becattini»¹⁹⁶. Il materiale filmato nel '75, confluito nella pellicola *La Casa delle Illusioni Prospettiche* (Massimo Becattini, 1976), sebbene non sia in alta definizione, incrociato ai resoconti della critica illumina e non di poco la nostra comprensione del registro visivo dello spettacolo.

La scena di Pier'Alli, segnata da un evidente astrattismo geometrico, era, in primo luogo, animata «dall'uso della luce e del buio»¹⁹⁷: gradualità o improvvisi effetti di fulgore, di oscuramento o di caligine, ottenuti mediante «lampade grandi e piccole, fisse o mosse dagli interpreti»¹⁹⁸ e modulati coloristicamente tali da offrire alla vista del pubblico uno spettro cromatico cangiante «dal verde al rosso»¹⁹⁹. La vasta gamma di sfumature prodotta da tali artifici luminosi era stata prontamente colta e abilmente riferita dalla penna di Cabassi in termini complessivi, anche in relazione alla recitazione degli attori:

¹⁹³ Franco Quadri, *Morte della geometria*, cit.

¹⁹⁴ c. t., *Teatro di avanguardia*. «Morte della geometria», in «Il Giornale d'Italia», martedì 8-mercoledì 9 luglio 1975 (AN, III, 3, fasc. 1).

¹⁹⁵ Franco Quadri, *Morte della geometria*, cit. Suggestione riferita anche da Cesare Molinari, *Teatro e antiteatro dal dopoguerra a oggi*, cit., p. 197.

¹⁹⁶ c. t., *Teatro di avanguardia*. «Morte della geometria», cit.

¹⁹⁷ Paolo Emilio Poesio, *Morte della geometria: ricerca e espressione*, in «La Nazione», 29 aprile 1975 (AN, III, 3, fasc. 1).

¹⁹⁸ c. t., *Teatro di avanguardia*. «Morte della geometria», cit.

¹⁹⁹ Franco Quadri, *Morte della geometria*, cit.

Preziosi giochi luminosi, tenebre tagliate da sciabolate di luce [fig. 69], inquieti barbagli [figg. 70-85], leggere stoffe che diventano quasi raggi pastosi, morbide fiamme [figg. 86-90]. Un lento trascorrere dei corpi, un apparire, uno svanire [figg. 67, 91-95]: la mimica lenta, estenuante, sunnambolica. L'effetto è quello di un mondo lontano, equoreo, di un sogno da anestesia, flutuante e nitidissimo. Erompono, a tratti, nebbiosi bisbigli, muggi arcani, e urla.²⁰⁰

Nel quadro di questa ingegnosa «invenzione magica visiva»²⁰¹, Gabriella Bartolomei, Franco Cadenzi, Cristina Jotti, Gianfranco Morandi, Rossella Trodos e lo stesso Pier'Alli esibivano «calibratissime, glaciali esercitazioni orali e gestuali»²⁰², confondendosi «nei bagliori delle luci, nell'intensità dei suoni»²⁰³. Proprio come era avvenuto ne *La signorina Giulia*, anche in *Morte della geometria*, in accordo a quanto metteva in rilievo Urbano Sabatelli, gli attori in scena erano: «non più interpreti principali, ma co-protagonisti insieme agli altri elementi scenici»²⁰⁴.

In particolare, come riferiva la critica, i sei oggettificati *performer*, per lo più vestiti in «calzemaglie nere»²⁰⁵, esibivano – sotto il segno di una prorompente «spirale sonora del *Tango* di Strawinski [...] slabbrata, lacerata, sconnessa»²⁰⁶ – una calcolatissima e insistentemente reiterata partitura gestuale, eseguita «con lentezza estenuante»²⁰⁷ e accompagnata da virtuosistiche variazioni vocali. Modulazioni condotte mediante un uso della voce «rotta in fonemi, sospiri, borborigmi, frammenti di frasi o parole»²⁰⁸, queste ultime perlopiù incomprensibili, «deformate e ridotte a interiezioni, grida o rantoli»²⁰⁹.

Rispondendo «a un calibrato succedersi di eventi visivi – spazi, ritmi, luci – accuratamente predisposti»²¹⁰, gli attori davano corpo a concettuali pose astratte, tanto grazie all'ausilio di una sorta di ridotta asta da funambolo (figg. 64, 96-98) quanto a

²⁰⁰ Sergio Cabassi, *L'uomo-barca...*, cit.

²⁰¹ Paolo Emilio Poesio, *Morte della geometria: ricerca e espressione*, cit.

²⁰² Rita Guerricchio, *Morte della geometria*, in «l'Unità», 29 aprile 1975 (AN, III, 3, fasc. 1).

²⁰³ c. t., *Teatro di avanguardia. «Morte della geometria»*, cit.

²⁰⁴ U. S. [Urbano Sabatelli], *Il teatro di ricerca tra oggi e domani*, in «Eco d'arte moderna», n. 5, maggio 1975 (AN, III, 3, fasc. 1).

²⁰⁵ c. t., *Teatro di avanguardia. «Morte della geometria»*, cit.

²⁰⁶ Sergio Cabassi, *L'uomo-barca...*, cit.

²⁰⁷ Cesare Orselli, *Morte della geometria*, cit., p. 37.

²⁰⁸ Paolo Emilio Poesio, *Morte della geometria: ricerca e espressione*, cit.

²⁰⁹ Cesare Orselli, *Morte della geometria*, cit., p. 36. Al riguardo ha affermato Cesare Molinari, *Teatro e antiteatro dal dopoguerra a oggi*, cit., p. 197: «Neppure una parola si intendeva in questo spettacolo dedicato al tema del linguaggio, ma solo modulazioni vocali o l'ossessivo ripetersi di una nota che scandiva i ripetuti percorsi».

²¹⁰ Franco Mancini, *L'illusione alternativa...*, cit., p. 218.

palesi competenze contorsionistiche (fig. 67) o, ancora, all'assunzione della buddista posizione del loto (fig. 86). E, altresì, come si è in parte visto, i *performer*, portando in scena, ora sul capo, ora sul torace, ora in mano (figg. 91, 99-105), maneggevoli fonti luminose, avevano contribuito in prima persona alla costruzione del dato luministico dello spettacolo. Manipolando le luci anche in una direzione magico-illusionistica, tramutavano «leggere stoffe» in «raggi pastosi, morbide fiamme»²¹¹ (figg. 86-90), oppure inondavano il palcoscenico del Rondò, ora in penombra ora completamente al buio, con «grappoli di colore»²¹²: fluttuanti coaguli, *cluster* di luce (figg. 70-85), che in alcuni momenti, posti in prossimità della riflettente superficie del palco, davano forma a vere e proprie presenze ectoplasmatiche. Si trattava di un'autentica fantasmagoria, colta da Quadri sì come «meticolosamente calcolata» ma anche quale «esempio di comunicazione irrazionale», dove era «il vibrare delle corde inesprimibili della magia a rendere emozionante e significativo il muoversi di un'asta geometrica o il mutar di un colore»²¹³.

Ai *performer*, che apprendiamo essersi «sottoposti per più di un anno a una disciplina ritmico-gestuale»²¹⁴, Rita Guericchio aveva riconosciuto il merito del successo dello spettacolo, giudicandoli «educati a una nuova concezione e pratica dell'attore come non» era «facile riscontrare nei gruppi sperimentali italiani»²¹⁵. E, ancora, Italo Moscati, riferendosi alla loro recitazione in relazione al tema del viaggio, aveva affermato che, in direzione diametralmente opposta «ai personaggi e alle situazioni drammatiche codificate dal teatro cosiddetto borghese», «a muoversi sul palcoscenico» erano «dei concetti fatti indossare agli attori»:

Al centro dell'azione c'è infatti il concetto dell'uomo che come una barca sta compiendo un viaggio e arriva in una caverna «degli alfabeti», dove sono depositati i linguaggi umani. Da qui l'uomo-barca veleggia in un tunnel che lo porta in una dimensione lontana, quella dei «venti cosmici». Qui soffi potenti spogliano il nostro eroe di tutte le immagini di se stesso che porta seco e resta perfettamente solo. È il momento traumatico della conoscenza. La geometria – ovvero l'idea della città e della civiltà stilizzata fino allo schema – si profila come nemico da abbattere. Solo un atto di rivolta contro di essa può determinare condizioni di libertà in cui l'uomo riconquista il «corpo» e ricomincia a cercare. L'uomo-barca non va più alla cieca e dà un valore al suo viaggio.²¹⁶

²¹¹ Sergio Cabassi, *L'uomo-barca...*, cit.

²¹² Cesare Molinari, *Teatro e antiteatro dal dopoguerra a oggi*, cit., p. 197.

²¹³ Franco Quadri, *Morte della geometria*, cit.

²¹⁴ Cesare Orselli, *Morte della geometria*, cit., p. 37.

²¹⁵ Rita Guericchio, *Morte della geometria*, cit.

²¹⁶ Italo Moscati, *Un uomo alla ricerca di se stesso*, in «Tempo», n. 25, giugno 1975 (AN, III, 3, fasc. 1).

Il visivamente travagliato viaggio dell'uomo verso la consapevole esistenza del *disagio della civiltà*²¹⁷ aveva visto in scena Pier'Alli – l'uomo-barca, il guerrigliero – scontrarsi con la *geometria* del suo stesso spazio scenico. Il regista, non a caso a torso nudo, assumendo i connotati iconografici di una sorta di *Christus patiens*, “portava” – nella pressoché immobilità – l'enorme trave diagonale a mo' di *patibulum* (figg. 106-107). Contrapponendosi corporalmente alla «geometria-maledizione dell'inquadrata, naturalmente alienata, identità dell'uomo d'oggi», esibiva il suo laico calvario verso il raggiungimento dell'«autocoscienza liberata»²¹⁸ (figg. 106-109), ossia verso la sua trasformazione in «uomo/barca reincarnato, assunto al grado di una vera, profonda azione nel mondo»²¹⁹.

Il risultato della scrittura scenica dell'Ouroboros, imponendosi «nel suo genere» tra gli spettacoli «più importanti dell'anno»²²⁰ come «riuscito modello di coerente sperimentazione»²²¹, era stato accolto dalla critica «quale esempio di “ricerca per il domani”»²²². E, tuttavia, proprio a causa della sua indubbia e di successo «perfezione assoluta, senza una smagliatura»²²³, lo spettacolo era stato oggetto di critiche anche da parte degli stessi incensatori. Ad esempio, Poesio, dichiarando di parlare «per paradosso», si era espresso in questi termini:

Arriverei ad affermare che lo spettacolo è persino troppo «bello», troppo «esatto» e rifinito in ogni particolare: tanto da destare, a momenti, il sospetto che si sia sull'orlo di un estetismo la cui preziosità potrebbe anche avere un segno negativo.²²⁴

Altresì, la critica registrava che «il raffinato estetismo e un certo intellettualismo esasperato confondono talvolta lo spettatore e lo distolgono dal significato delle

²¹⁷ Mutuo esplicitamente il titolo dell'omonimo celebre saggio di Sigmund Freud, *Il disagio della civiltà* (1929), in Id., *Il disagio della civiltà e altri saggi*, trad. it. Torino, Bollati Boringhieri, 2003 (1. ed. 1971), pp. 197-280. Rimando tutt'altro che pretestuoso se pensiamo a quanto riferiva anche Cesare Orselli, *Morte della geometria*, cit., p. 36: «“Morte della geometria” [...] come una riflessione sulla condizione umana, *geometria* stando a significare involucro raziocinante, moduli di comportamento, super-io di un uomo condizionato dalla civiltà occidentale».

²¹⁸ Rita Guericchio, *Morte della geometria*, cit.

²¹⁹ Pier'Alli, in Id. e Giuliano Scabia, *Morte della geometria*, in «Quarta parete», cit., p. 61.

²²⁰ Paolo Emilio Poesio, *Morte della geometria: ricerca e espressione*, cit.

²²¹ D. D. M., *La morte della geometria nel teatro-laboratorio*, in «Paese Sera», 29 aprile 1975 (AN, III, 3, fasc. 1).

²²² U. S. [Urbano Sabatelli], *Il teatro di ricerca tra oggi e domani*, cit.

²²³ Cesare Orselli, *Morte della geometria*, cit., p. 37.

²²⁴ Paolo Emilio Poesio, *Morte della geometria: ricerca e espressione*, cit.

immagini percepite»²²⁵. O, ancora, che «il limite dello spettacolo» erano state proprio le «cadute in un'eleganza formale molto contenta di sé: il manierismo un po' esangue, la ricerca, come dire, del *trompe l'œil* astratto»²²⁶.

Sia come sia, è certo che quell'«accanimento visionario e [quel] rigore in Italia introvabile»²²⁷ piacquero molto, *in primis* a Scabia. Come attestato è dalla stampa che *Morte della geometria* aveva «rappresentato una gradevole sorpresa per gli appassionati del teatro di avanguardia» i quali non avevano «esitato a concedere all'autore e agli interpreti un meritato successo», considerando che «i circa duecento posti del Rondò» erano «stati, tutte le sere, regolarmente occupati»²²⁸, prevalentemente da un «pubblico di *aficionados*, molto attento, molto consapevole, e alla fine molto plaudente»²²⁹.

Lo spettacolo, come vedremo, fra il 1975 e il 1977, oltre a essere stato riallestito presso il Rondò nelle due stagioni teatrali successive, fu presentato in altre località italiane nonché in Polonia, in Belgio, in Venezuela e in Brasile. Secondo quanto sostenuto da Molinari, si può considerare *Morte della geometria* come il «momento conclusivo» della «prima fase del teatro-immagine in Italia»²³⁰. Cioè a dire di quella tendenza-etichetta, ufficialmente battezzata da Bartolucci nel 1973,²³¹ ma individuata dal critico

²²⁵ D. D. M., *La morte della geometria nel teatro-laboratorio*, cit.

²²⁶ Sergio Cabassi, *L'uomo-barca...*, cit.

²²⁷ Giuliano Scabia, in Pier'Alli e Giuliano Scabia, *Morte della geometria*, in «Quarta parete», cit., p. 60: «Cercando di evocare in scena le immagini scritte di questo viaggio interno si è mosso, da oltre un anno, dopo la splendida prova di *Signorina Giulia*, con accanimento visionario e rigore in Italia introvabile, il laboratorio OUROBOROS, nome di drago».

²²⁸ c. t., *Teatro di avanguardia. «Morte della geometria»*, cit.

²²⁹ Sergio Cabassi, *L'uomo-barca...*, cit.

²³⁰ Cesare Molinari, *Teatro e antiteatro dal dopoguerra a oggi*, cit., p. 197.

²³¹ La linea di indirizzo Teatro Immagine fu così ufficialmente denominata nel quadro della I edizione della rassegna Incontro/Nuove tendenze, manifestazione ideata da Giuseppe Bartolucci, svoltasi a Salerno nel giugno del 1973. Sulla riflessione critica coeva, si vedano: *Uso, modalità e contraddizioni dello spettacolo immagine*, atti dei convegni *Nuove tendenze/teatro immagine* (Salerno, 8-10 giugno 1973) e *Dall'immagine all'immaginario* (Mantova, 9-11 novembre 1973), a cura di Magdalo Mussio, Pollenza (MC), La nuova Foglio, 1975; Giuseppe Bartolucci, *Mutations. L'esperienza del teatro immagine*, Roma-New York, Edizioni Out of London press, s.d. [ma 1975]. Sempre a Salerno, nell'ambito della IV e ultima edizione di Incontro/Nuove tendenze, tenutasi nel luglio del 1976, Bartolucci aveva battezzato la nascita di una nuova tendenza: la Postavanguardia, successivamente formalizzata in occasione dell'iniziativa Postavanguardia/Incontri didattici, svoltasi a Cosenza nel novembre dello stesso anno, nel quadro del Progetto di contaminazione urbana (Sulla Postavanguardia, cfr. *Infra*, pp. 195-196). Sulle suddette tendenze – contestualmente inserite nella ricostruzione delle quattro edizioni dell'importante rassegna salernitana – e, più in generale, sul significativo ruolo svolto all'interno del fenomeno del Nuovo Teatro italiano da alcuni eventi, spazi, contesti di riflessione, e personalità che, negli anni Settanta, animarono l'Italia meridionale e, in particolare, la Campania, si vedano: Salvatore Margiotta, *La geografia del Nuovo Teatro in Campania negli anni settanta (1963-1976)*, Caserta, Terre Blu, 2019; Id.,

in termini concettuali già dalla fine degli anni Sessanta per inquadrare l'opera di Mario Ricci²³² e, dai primi anni Settanta, per definire il lavoro di registi quali, ad esempio, Giuliano Vasilicò²³³ e Memè Perlini²³⁴, nelle cui scritture sceniche era primaria la rilevanza attribuita al ruolo drammaturgico svolto dall'elemento visivo-corporeo: l'agglutinante "plastico" di tutti gli altri coefficienti spettacolari, quali le parole, i suoni, le luci e le azioni.²³⁵ Una tendenza in cui, essendo «la parola [...] considerata puro materiale scenico essenzialmente tecnico, prima di far capo a ogni sua possibile altra referenza»²³⁶ e venendo, dunque, meno «i nessi logico-discorsivi»²³⁷ di una progressione narrativa, i significati vengono recuperati

attraverso il ricorso ad un linguaggio non verbale, ma prevalentemente iconico e sonoro volto ad oltrepassare la superficie delle apparenze, per attingere una dimensione interna, una realtà «altra» che sfugge ai freni inibitori della ragione per rispondere ai dettami oscuri dell'inconscio. La parola si riduce a frammento sonoro, elemento di provocazione sensoriale, mentre il riferimento al testo letterario si dà come citazione, memoria evocativa, pretesto per rimettere in moto un procedimento teso alla riappropriazione di uno spazio scenico ridefinito nella sfera del visivo. La narrazione si affida alla rivelazione epifanica di squarci di immagini aggregate per contiguità e dislocazioni imprevedute, sottoposte a un'alterazione percettiva fondata su un'accelerazione/rallentamento spazio-

La fucina teorica del nuovo teatro in Italia. Verso il teatro immagine, Caserta, Terre Blu, 2023; Mimma Valentino, *La Rassegna Incontro/Nuove tendenze: lo spazio del festival come laboratorio di scrittura scenica e critica*, in «Sciami | ricerche», n. 11, aprile 2022: <https://webzine.sciami.com/la-rassegna-incontro-nuove-tendenze-lo-spazio-del-festival-come-laboratorio-di-scrittura-scenica-e-critica/#fn-5820-30>; Id., *Dal teatro analitico-esistenziale alla nuova spettacolarità. Le rassegne*, Caserta, Terre Blu, 2023.

²³² Cfr. Giuseppe Bartolucci, *L'ordine e la spontaneità di Mario Ricci*, in Id., *La scrittura scenica*, cit., pp. 46-49.

²³³ Si veda, ad esempio, Id., *Ossessione-struttura di Vasilicò del Beat 72*, in Id., *La politica del nuovo*, cit., pp. 119-126.

²³⁴ Si pensi, ad esempio, a Id., *Il teatro La Maschera di Memè Perlini alla ricerca dell'immagine*, in Id., *La politica del nuovo*, cit., pp. 127-136.

²³⁵ Al riguardo si legga «la nozione della scrittura scenica in termini di immagine» fornita, già nel 1969, da Giuseppe Bartolucci, *Teatro-corpo teatro-immagine (per una materialità della scrittura scenica)*, Padova, Marsilio, 1970, p. 86: «Deve allora intendersi la struttura scenica una continua "immagine" in movimento, composta di parole, di gesti, di suoni, di luci, configurantesi in uno spazio "frantumato" e "ricomposto" al tempo stesso, secondo la densità di ciascuno degli elementi rispetto agli altri: la parola, il gesto, il suono, la luce, componendosi appunto in "immagine" plasticamente, ora dilatandosi, ora restringendosi, cioè riposando su un flusso continuo? [...] Possiamo anche aggiungere che si tratta di un'immagine in movimento continuamente destinata a perire, nel suo senso letterale, cioè a distruggersi nel momento stesso del suo comporsi e offrirsi, lasciando colui che la percepisce e la segue, con l'occhio e con l'udito, in uno stato di vitalità e di frustrazione al tempo stesso, di vitalità nel momento delle sue funzioni, di frustrazione nel momento della sua dispersione, nei confronti di qualcosa che non è afferrabile se non nel suo farsi vedere e sentire, cioè di qualcosa che essendo "impuro" e "materializzato" non può che "deperire" fisicamente e scomparire materialmente». Sull'uso del termine *immagine* da parte di Bartolucci, in relazione alla nozione di scrittura scenica, già a partire dalla fine degli anni Sessanta, cfr. Salvatore Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, cit., pp. 374 e sgg.

²³⁶ Giuseppe Bartolucci, *Teatro-corpo teatro-immagine*, cit., p. 65.

²³⁷ Salvatore Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, cit., p. 220.

temporale, che ne aumenta la carica estraniante. In assenza del testo è il commento musicale a sottolineare la flagranza dell'immagine e ad amplificarne le suggestioni evocative, contribuendo a creare una dimensione rarefatta e fuori del tempo.²³⁸

Se – beninteso sempre muovendosi secondo i principi della *scrittura scenica* –²³⁹ fra la fine degli anni Sessanta e primissimi anni Settanta, come si è visto, le scritture sceniche del teatro di ricerca italiano si muovevano in parallelo e con egual energia tanto sul versante riferibile al bifronte clima politico sessantottino quanto su quello plastico-visivo,²⁴⁰ dal 1973, come ha evidenziato anche la storiografia, la sperimentazione italiana prese la via dominante del Teatro Immagine²⁴¹. Vale a dire, come ha puntualmente sintetizzato Margiotta, «un modello di scrittura teatrale in cui le componenti visive ed iconiche del linguaggio scenico si assolutizzano al punto da produrre drammaturgia in maniera autonoma»²⁴². E tuttavia, in accordo a Mango, per inquadrare nel fenomeno tendenze fra loro anche molto diverse sarebbe più opportuno parlare di «*teatri di immagine*»: una macrocategoria nella quale collocare tutte quelle «esperienze che hanno privilegiato scena e azione come elementi visivi dando vita ad una vera e propria drammaturgia visuale»²⁴³. Ossia un'etichetta a larghe maglie capace di includere tanto il Teatro Immagine italiano quanto l'omonimo parallelo fenomeno americano, rappresentato soprattutto dal lavoro di Robert Wilson e Richard Foreman,²⁴⁴ quanto ancora la nostrale Postavanguardia. Quest'ultima fu una tendenza

²³⁸ Silvana Sinisi, *Neoavanguardia e postavanguardia in Italia*, cit., p. 717.

²³⁹ Cfr. *Supra*, p. 42.

²⁴⁰ Cfr. *Supra*, cap. I.

²⁴¹ Sul Teatro Immagine si veda Salvatore Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, cit., pp. 219-317, 374-389 e Id., *La fucina teorica del nuovo teatro in Italia. Verso il teatro immagine*, cit., pp. 139 e sgg.

²⁴² Id., *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, cit., p. 219.

²⁴³ Lorenzo Mango, *Il teatro italiano dal dopoguerra a oggi*, cit., p. 332 (corsivo mio).

²⁴⁴ Sul versante americano del Teatro Immagine si veda Bonnie Marranca, *Il teatro immagine: un'introduzione* (1977), in Id., *American performance. 1975-2005*, a cura di Valentina Valentini, trad. it. Roma, Bulzoni, 2006, pp. 263-269 e, soprattutto, l'intero volume dal quale il saggio sopraccitato in traduzione italiana è tratto: *The Theatre of Images*, a cura di Bonnie Marranca, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1996 (1. ed. 1977), in cui la studiosa ha scelto e, conseguentemente, sancito l'uso della nozione di *theatre of images* per definire il lavoro di registi quali Robert Wilson, Richard Foreman e Lee Breuer. Cioè a dire un teatro dove «l'assenza di dialogo porta al predominio della scena codificata come immagine, aspetto che vanifica ogni considerazione del teatro come convenzionalmente viene inteso in termini di trama, personaggio, messa in scena, linguaggio e movimento. Gli attori [...] servono da icone e immagini. Il testo è semplicemente un pretesto – uno scenario. [...] Nel teatro immagine sono accentuate le qualità pittoriche e scultoree della performance che trasformano il teatro in qualcosa dominato dallo spazio e attivato da impressioni sensoriali, all'opposto di un teatro dominato dal tempo e regolato da una narrazione lineare. [...] Come spazio e tempo sono asincroni nel teatro immagine, anche il linguaggio è frantumato e disordinato. [...] Il suono è usato scultoreamente, come gli attori» (Id., *Il teatro immagine: un'introduzione*, cit., pp. 266-268).

sorta nella metà degli anni Settanta dal lavoro di compagnie quali Il Carrozone, La Gaia Scienza e il Gruppo Teatro Stran'amore, che, pur fondando le proprie realizzazioni su un registro visivo, rigettavano l'«estetismo» del Teatro Immagine ponendosi sulla strada di «un minimalismo di natura concettuale»²⁴⁵, di una «destrutturazione del codice iconico-visivo»²⁴⁶. Dunque, alla linea dei *teatri di immagine*, è ascrivibile, con le opportune sfumature del caso, buona parte degli spettacoli, che, come vedremo, fra il 1975 e il 1978 sarebbero stati ospitati al Rondò di Bacco, di registi quali, fra gli altri, Remondi e Caporossi, Pier'Alli, Perlini, Vasilicò, Tiezzi, Wilson e Kantor.

Tornando a Neumann, come si è visto, è in occasione delle prove di quello che si sarebbe rivelato un evento di grande rilievo, fortemente rappresentativo delle idee e delle forme del fare teatrale dell'Ouroboros, che giunse al Rondò di Bacco – la *factory* di Pier'Alli – e ne fu subito attratto. Grazie a quel decisivo colpo di fulmine, il nostro «geniale avventuroso del teatro europeo e mondiale di allora»²⁴⁷ iniziò a maturare, di concerto con il regista fiorentino, l'idea «di un progetto ambizioso: allestire uno spazio interamente dedicato alla ricerca teatrale che» potesse essere «crocevia di esperienze artistiche non solo locali ma internazionali»²⁴⁸.

Mosso, dunque, dal desiderio di mettere a frutto l'esperienza, le conoscenze e i contatti acquisiti attraverso il teatro agito, e parallelamente come frequentatore *habitué* del Festival di Nancy,²⁴⁹ nonché membro dell'*équipe* di Lang quale addetto alla selezione dei gruppi provenienti, prima, dall'Europa settentrionale e, successivamente, dall'Italia, il trentaduenne e poliglotta²⁵⁰ Neumann seppe giocare al meglio le sue carte e sfruttare appieno le favorevoli circostanze presentatesi lungo il suo cammino. E, così,

²⁴⁵ Lorenzo Mango, *Il Novecento del teatro. Una storia*, Roma, Carocci, 2019, p. 243.

²⁴⁶ Salvatore Margiotta, *La fucina teorica del nuovo teatro in Italia. Verso il teatro immagine*, cit., p. 158. Sulla Postavanguardia si veda *Supra*, p. 155, nota 231, e *Infra*, pp. 195-196.

²⁴⁷ Roberto Toni, *Kantor a Firenze*, cit., p. 201.

²⁴⁸ Maria Fedi, *L'Archivio Andres Neumann...*, cit., p. 45.

²⁴⁹ Ricorda in proposito lo stesso Andres Neumann, *El tempo vuela. Autobiografía de un políglota*, cit., p. 98: «Quei due anni trascorsi a Nancy furono difficili, ma altresì fondamentali per il resto della mia vita. Le esperienze che potei vivere, le persone conosciute, il lavoro creativo col quale venni a contatto, costituirono la materia prima sulla quale avrei edificato il mio futuro. Avere accesso al laboratorio dell'avanguardia artistica mondiale dell'epoca – mi riferisco al lavoro di Tadeusz Kantor, Pina Bausch, Peter Schumann e del Bread and Puppet, e ancora di Bob Wilson, Víctor Garcia, Dario Fo, Jerzy Grotowski, Augusto Boal, Robert Anton, Luis Valdez – rappresentò per me un'opportunità straordinaria e un immenso privilegio. E collaborare con Jack Lang e con la sua *équipe* si sarebbe dimostrato più istruttivo e professionalizzante che seguire i corsi di qualunque università, anche della più prestigiosa».

²⁵⁰ Già a quell'altezza cronologica Neumann era in grado di comprendere e di esprimersi in tedesco, in spagnolo, in francese, in inglese e in italiano.

nel contesto della sua frequentazione del comitato direttivo del TRT in qualità di curatore-coordinatore del nascente «Quaderni del Teatro Regionale Toscano», sottopose all'associazione e a Toni l'audace iniziativa, che subito trovò la più favorevole accoglienza.

Punto di forza della proposta era stato l'averla puntualmente agganciata «ai presupposti di esistenza della stessa istituzione del Teatro Regionale Toscano», ossia ai principi statuari dell'associazione, come avrebbero precisato gli stessi Neumann e Pier'Alli elencando gli esiti della prima stagione:

1) il recupero alla gestione pubblica di un teatro (il Rondò di Bacco – Palazzo Pitti) utilizzato finora dall'attività privata del gruppo teatrale “Ouroboros”; (art. 4 lettera D dello Statuto del TRT)

2) il notevole contributo sul piano della promozione culturale avendo dotato Firenze sia di un laboratorio di ricerca espressiva, cui si connette la presenza operativa del gruppo teatrale Ouroboros, sia di un luogo permanente di informazione sul teatro di sperimentazione professionale, nazionale ed internazionale; (art. 1 e 4, lettere C e F dello Statuto del TRT).

È da ricordare che precedentemente questo settore dell'attività teatrale italiana fu gestito a Firenze dall'ETI (Ricerche I - IV);

3) l'avanzamento ai circuiti di programmazione cittadino e regionale di proposte teatrali scelte rigorosamente fra la più qualificata produzione del settore (art. 1 e 4 lettera B dello Statuto del TRT), stimolando la partecipazione delle strutture e dei centri di programmazione, produzione e gestione culturale con una tensione innovativa riguardante il nesso tra progettazione e programmazione e tra questi e la ricerca.²⁵¹

Nel novembre del 1975, sotto la presidenza provvisoria di Sergi, il secondo presidente – sempre *ad interim* – subentrato a Ravà,²⁵² il Teatro Regionale Toscano, dopo aver «abbandonato temporaneamente l'Affratellamento» – del quale, nella stagione 1974-1975, aveva assunto per la prima volta «in proprio la programmazione»²⁵³ – si preparava a dare il via alla nuova avventura affidando a Neumann la gestione della piccola sala fiorentina, programmaticamente ribattezzata con la denominazione di Spazio Teatro Sperimentale.

Così Puccio Duni, critico dell'«Avanti!», senza risparmiarsi dal sottolineare che il TRT era ancora sprovvisto di un definitivo comitato direttivo conforme alle disposizioni

²⁵¹ Andres Neumann, Pierluigi Pieralli, *Spazio Teatro Sperimentale. Stagione '75/76: riflessioni sull'attuazione della prima stagione*, in «Quaderni del Teatro Regionale Toscano», n. 6/7/8/9, cit., pp. 25-26.

²⁵² Cfr. *Supra*, p. 109.

²⁵³ Paolo Emilio Poesio, *Un contributo importante alla cultura teatrale*, cit., p. 10. Si veda il cartellone completo del fiorentino Teatro Affratellamento, relativo alla stagione 1974-1975, in *Il Teatro Regionale Toscano e la cultura teatrale...*, cit., pp. 99-100.

statutarie, aveva tessuto le lodi dell'attività dell'associazione e approvato con sorpreso entusiasmo l'iniziativa annunciata da Toni:

Il Teatro Regionale Toscano gestirà il Rondò di Bacco: la notizia, data nel corso di una conferenza stampa da Roberto Toni della segreteria del TRT, è una diretta testimonianza dell'attività del Teatro Regionale Toscano che, dopo aver insegnato a mezza Italia come si può fare un decentramento produttivo e distributivo che interessi più di 80 comuni in una regione come la nostra, è arrivato da quest'anno ad investire in prima persona il vasto e pericoloso mare della sperimentazione teatrale. [...] La prontezza del TRT in questo frangente è stata veramente eccezionale se si considera che, non certo per colpa sua, è da tempo che non si riesce a dare agli spettacoli del decentramento altra sede di quella abbastanza infelice dell'Affratellamento, anche se da quest'anno a nuova vita restituita e che, sempre non per colpa sua, non si sia ancora riusciti da parte degli organi politici a dargli un assetto statutario definitivo e si vada avanti a forza di presidenti pro tempore. Suona ancora più sorprendente che si possano prendere queste iniziative che non sono certo di ordinaria amministrazione e che le si facciano gestire da autentici specialisti come Andres Neumann che, dopo aver fatto per molto tempo da organizzatore per il Festival di Nancy, viene ora investito della responsabilità di gestire questo importante settore del TRT.²⁵⁴

Il critico, inoltre, aveva riconosciuto nel progetto un virtuoso esempio di «volontà politica per arrivare ad una gestione specializzata, e non specialistica degli spazi cittadini con destinazione culturale»²⁵⁵, reputando francamente singolare l'aver optato per una gestione orientata a impiegare le specializzate competenze di Andres, in tema di teatro di ricerca, piuttosto che efficienti ma polivalenti e generici metodi specialistici.

Sull'annuncio dell'iniziativa e sulle altre linee di indirizzo esposte nel corso della conferenza stampa torneremo, a stretto giro, nel dettaglio. Qui è anzitutto essenziale mettere in evidenza due snodi importanti: uno relativo al profilo lavorativo di Neumann, l'altro alla vita teatrale della saletta di Palazzo Pitti. Da un alto, infatti, Andres, assumendo il ruolo di felice *trait d'union* fra il Rondò di Pier'Alli e il TRT, oltre a portare avanti i lavori del periodico informativo dell'associazione, fra il 1975 e il 1978, si trovò a curare in prima persona, insieme a Pier'Alli, tre stagioni teatrali presso lo Spazio Teatro Sperimentale. Dall'altro, il Rondò di Bacco, fino ad allora privatamente gestito dall'Ouroboros, inserendosi nel circuito del TRT e, conseguentemente, beneficiando di finanziamenti pubblici, da esperienza à côté del teatro ufficiale veniva a configurarsi a tutti gli effetti quale realtà teatrale a gestione pubblica.

²⁵⁴ Puccio Duni, *Il Teatro Regionale gestirà il Rondò di Bacco*, in «Avanti!», 2 dicembre 1975 (AN, III, 8).

²⁵⁵ *Ibidem*.

3. Il Rondò di Bacco (1975-1978): scritture sceniche e drammaturgie dello spazio

3.1. L'apertura dello Spazio Teatro Sperimentale

Nel novembre del 1975 il TRT annunciava alla stampa che il 25 dello stesso mese si sarebbe tenuto al Rondò di Bacco un incontro dedicato alla presentazione del «programma dello “Spazio Teatro Sperimentale”» nonché del «primo numero della pubblicazione mensile di informazione sulla attività teatrale in Toscana»²⁵⁶, ossia di «Quaderni del Teatro Regionale Toscano». In occasione della conferenza stampa, il TRT, riferendo, attraverso Toni, di ritenere la «sperimentazione teatrale» quale «momento protagonista nel processo di crescita e di verifica culturale, in cui il pubblico è stimolato alla riappropriazione del linguaggio fantastico del teatro, inteso come bene culturale», aveva annunciato di voler «dotare Firenze – e la Toscana – di un laboratorio di ricerca espressiva, di un luogo permanente di informazione sul Teatro Sperimentale», e di aver, dunque,

individuato nel Teatro Rondò di Bacco la sede privilegiata per promuovere una serie di iniziative [...] patrocinate dalla Regione Toscana, Provincia di Firenze, Comune di Firenze, Azienda Autonoma di Turismo, Ente Provinciale per il Turismo [...] in collaborazione con il Comitato interassociativo ARCI, ACLI, ENDAS, la Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili e in modo particolare con il Gruppo Ouroboros che già da tempo svolge in questa sala una attività di produzione e di programmazione di spettacoli e che continuerà ad essere uno dei cardini principali dell'iniziativa.²⁵⁷

E, si noti che, fra le strategiche linee di indirizzo intraprese, non aveva solo elencato la progettazione di «un centro di sperimentazione professionale con una linea programmatica coerente, aperto alle più avanzate problematiche, caratterizzato dall'alternanza di gruppi sperimentali», ma anche previsto la programmazione di

momenti introduttivi, convegni, relazioni, seminari e laboratori sulla ricerca sperimentale, ed in particolare un atelier di formazione a cura del Gruppo Ouroboros diretto da Pier'ali [...] [nonché] un'altra iniziativa di indubbio interesse: i momenti di musica contemporanea.²⁵⁸

²⁵⁶ Comunicato stampa a cura del Teatro Regionale Toscano, datato 20 novembre 1975 (AN, III, 8).

²⁵⁷ Comunicato stampa a cura del Teatro Regionale Toscano, datato 25 novembre 1975 (AN, III, 8). Il testo, sia pur con alcuni tagli, il giorno seguente è stato pubblicato su «l'Unità»: *Spazio Teatro Sperimentale: presso il «Rondò di Bacco»*, a cura del T.R.T., in «l'Unità», 26 novembre 1975 (AN, III, 8).

²⁵⁸ *Ibidem*.

Emerge con limpidezza l'ambizione a tutto tondo che animava il progetto: fare del Rondò non solo una vetrina aggiornata delle novità del teatro di ricerca ma anche un centro capace di accogliere al suo interno «laboratori sulla ricerca sperimentale» e «momenti di musica contemporanea», nonché un luogo in grado di rendere l'esperienza spettatoriale più attiva e consapevole grazie all'avvio, *a latere* e a corredo degli eventi spettacolari, di «momenti introduttivi, convegni, relazioni, seminari». Parole nelle quali, sotto molti aspetti, sembra riverberarsi l'evidentemente ancora vivo – sia pur sottotraccia – piano di lavoro delle sessantottine *Idee per una programmazione* di Pier'Alli.²⁵⁹

È, dunque, bene evidenziare fin da subito che, nel clima culturale della Firenze istituzionalmente rappresentata dai comunisti Elio Gabbugiani e Franco Camarlinghi – rispettivamente sindaco e assessore alla Cultura della città dal 1975 al 1983 –, il Rondò di Bacco fu, dal punto di vista della riflessione non solo *del* ma *sul* teatro, uno dei punti di ritrovo più vitale e impegnato della città. Illuminante è in proposito un frammento di un ricordo dell'attrice Piera Degli Esposti; frammento che è in grado di restituire in tutta la sua forza il *milieu* teatrale che animava il *foyer en plein air* della piccola sala fiorentina e, più in generale, alcuni locali pubblici e una parte della vita associativa giovanile della città:

Quando ho lavorato a Firenze con il Teatro Regionale Toscano in occasione della produzione di *Rosmersholm* [Massimo Castri, 1981] ho avuto l'impressione di trovarmi, in piccolo, alla Royal Shakespeare Company. Mi succedeva quando attraversavo piazza Pitti per andare al Rondò di Bacco. Già da lontano vedevo sempre con piacere che c'erano, lì sotto i portici del teatro, persone che discutevano di teatro con la foga e la competenza che altri mettono nel parlare di calcio. Ma non solo. Mi è accaduto di sentire parlare di teatro anche nei caffè, in questi spazi piccoli e preziosi che Firenze riesce ancora a conservare, e anche dopo gli spettacoli, quando i giovani soprattutto si attardano per restare insieme ancora un po'.²⁶⁰

All'ingresso del Rondò si discuteva «di teatro con la foga e la competenza che altri mettono nel parlare di calcio»: un'epoca cronologicamente non così distante da noi, eppure palesemente così diversa.

²⁵⁹ Cfr. *Supra*, pp. 32-43.

²⁶⁰ Piera Degli Esposti, in *Il Teatro Regionale Toscano e la cultura teatrale...*, cit., p. 157.

Tornando alla conferenza stampa, il TRT, oltre ad annunciare anche la prima parte degli spettacoli e degli artisti in cartellone che, a partire dal mese di dicembre, si sarebbero avvicinati sulla scena del Rondò, aveva segnalato che

il prezzo del biglietto, posto unico, è tenuto ad un livello accessibile a tutti: L. 1.000.=, [e che] ci sarà in più una tessera di adesione del valore di L. 1.000.=, che dà diritto a partecipare a tutte le manifestazioni della stagione '75/'76.²⁶¹

Sia l'importo della tessera associativa che la tariffa d'ingresso erano stati, almeno inizialmente, posti a un costo pressoché abbordabile da chiunque, se consideriamo che 1.000 lire di allora, secondo l'utile calcolatore economico messo a disposizione da «Il Sole 24 Ore», equivarrebbero, in potere d'acquisto, a circa 5,40 euro del 2015.²⁶²

Riflettendo in merito, sempre grazie ai documenti dell'Archivio Neumann, possiamo osservare l'andamento dei costi delle prime tre stagioni, apprendendo che il prezzo del biglietto, successivamente, fu posto dal gennaio del 1976 a 1.500 lire, dal marzo dello stesso anno a 2.000 lire, dal novembre all'aprile della seconda stagione a 2.500 lire, dal maggio del 1977 e per tutta la terza stagione a 3.000 lire.²⁶³ Segno anche questo manifesto – in accordo alla legge della domanda e dell'offerta – non solo che l'iniziativa era decollata in breve tempo ma anche che aveva preso sempre più slancio.

Il 26 novembre la notizia dell'apertura sotto nuove vesti del noto spazio fiorentino fu prontamente rilanciata sulle colonne de «l'Unità»²⁶⁴, de «La Nazione»²⁶⁵ e di «Paese Sera»²⁶⁶. In particolare, la penna di Lia Lapini, registrando i contenuti della

²⁶¹ Comunicato stampa a cura del Teatro Regionale Toscano, datato 25 novembre 1975, cit.

²⁶² Particolarmente utile allo storico del presente è il calcolatore messo a disposizione on line da «Il Sole 24 Ore». Strumento che, incrociando i dati rilevati dall'ISTAT, è in grado di calcolare storicamente il potere d'acquisto che una determinata somma in lire di un determinato anno (compreso fra il 1860 e il 2002) avrebbe in euro nel 2015: <https://www.infodata.ilsole24ore.com/2016/05/17/calcola-potere-dacquisto-lire-ed-euro-dal-1860-2015/>.

²⁶³ Pari, in potere d'acquisto, rispettivamente a circa 7,00, 9,30, 11,60/9,80, 11,80/10,50 euro del 2015 (cfr. in proposito la nota precedente). È possibile osservare l'andamento dei costi sia del biglietto d'ingresso che della tessera associativa incrociando le informazioni desumibili dalle locandine, dai fogli di sala, dalle tessere, dai volantini e dai pieghevoli relativi alle tre stagioni (1975-1978) curate da Neumann (AN, III, 8-10). Riguardo al prezzo della tessera associativa sappiamo che il suo prezzo fu posto dal gennaio al giugno del 1976 a 1.000 lire, dal novembre del 1976 all'aprile del 1977 a 2.000 lire, dal maggio del 1977 e per tutta la terza stagione a 3.000 lire.

²⁶⁴ *Spazio Teatro Sperimentale: presso il «Rondò di Bacco»*, a cura del T.R.T., in «l'Unità», 26 novembre 1975 (AN, III, 8), che, sia pur con alcuni tagli, riporta fedelmente il testo del comunicato stampa a cura del Teatro Regionale Toscano, datato 25 novembre 1975, cit.

²⁶⁵ P. [Paolo Emilio Poesio], *Spazio teatro sperimentale al Rondò di Bacco*, in «La Nazione», 26 novembre 1975 (AN, III, 8).

²⁶⁶ Lia Lapini, *Al Rondò le nuove proposte della sperimentazione*, in «Paese Sera», 26 novembre 1975 (AN, III, 8).

conferenza, aveva messo in rilievo che l'apertura dello Spazio Teatro Sperimentale, arricchendo Firenze «di una sede ufficialmente riservata agli spettacoli sperimentali», sarebbe venuta «così a colmare un grosso e grave vuoto»²⁶⁷. Le attese, come vedremo, furono soddisfatte.

A inaugurare la rassegna di teatro sperimentale fu il «successo caldissimo»²⁶⁸ di *Sacco* di Claudio Remondi e Riccardo Caporossi, «les clowns du merveilleux»²⁶⁹, come li aveva definiti Colette Godard sulle pagine di «Le Monde». Accolti con unanime favore dalla critica quali veri e propri *outsider* del teatro di ricerca, con l'«ampiamente collaudato»²⁷⁰, «intelligente e stimolante spettacolo»²⁷¹ avevano presentato al Rondò «il quadro compiuto di una linea di lavoro tra le più autonome ed inconsuete»²⁷², una «ricerca di moduli espressivi al di là di ogni etichettabile conclusione»²⁷³.

Sacco, andato in scena per la prima volta a Roma nel febbraio del 1974, presso il Club Teatro in via Sant'Agata de' Goti, era il frutto di un lungo lavoro di produzione, durato dall'estate del 1972 all'inverno del 1973,²⁷⁴ durante il quale il duo – via via che progettava l'idea, gli accessori, la scena e le azioni che avrebbero costituito lo spettacolo – aveva annotato su carta i progressi del proprio lavoro: «i momenti dello spettacolo» venivano «fissati da Caporossi con disegni e schizzi che» aiutavano «a concretare visivamente le idee e a trovare soluzioni più secche, dirette»²⁷⁵. L'esito di tale processo creativo fu la realizzazione di un «copione visuale», un «vero e proprio *storyboard*» – opera autonoma in sé oltretutto *aide-mémoire* operativo funzionale alla realizzazione dello spettacolo – contenente, «in più di duecento pagine di disegni simili a fumetti, le idee sceniche che i due» venivano «elaborando intorno all'immagine del sacco»²⁷⁶. Nello

²⁶⁷ Id., *Al Rondò le nuove proposte della sperimentazione*, cit.

²⁶⁸ Paolo Emilio Poesio, «*Sacco*» al Rondò, in «La Nazione», 5 dicembre 1975 (AN, III, 8).

²⁶⁹ Colette Godard, *Les Italiens à Nancy*, cit.

²⁷⁰ Paolo Emilio Poesio, «*Sacco*» al Rondò, cit.

²⁷¹ Lia Lapini, *Balletto-tortura con robot sadico*, in «Paese Sera», 6 dicembre 1975 (AN, III, 8).

²⁷² Sara Mamone, «*Sacco*» e l'allegoria in scena al «Rondò», in «l'Unità», 5 dicembre 1975 (AN, III, 8).

²⁷³ Paolo Emilio Poesio, «*Sacco*» al Rondò, cit.

²⁷⁴ Sullo spettacolo, si vedano almeno Antonio Pizzo, *Materiali e Macchine nel teatro di Remondi e Caporossi*, cit., pp. 31-37, 71-74; Sabrina Galasso, *Il teatro di Remondi e Caporossi...*, cit., pp. 61-79; Salvatore Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, cit., pp. 252-254.

²⁷⁵ Fabio Bartoli, *Sacco (1973)*, in *Branco e il teatro di Remondi e Caporossi*, a cura di Fabio Bartoli, Firenze, La casa Usher, 1980, pagine non numerate [ma pp. 4-5].

²⁷⁶ Sabrina Galasso, *Il teatro di Remondi e Caporossi...*, cit., p. 61.

stesso '74 al debutto dello spettacolo seguì la pubblicazione dell'edizione a stampa del "testo" drammatico, di cui l'Archivio Neumann conserva una copia.²⁷⁷

Così Sara Mamone aveva lucidamente colto i fondamentali snodi scenici e contenutistici dello spettacolo inaugurale di scena al Rondò:

Le luci restano accese nella sala a diminuire il distacco tra attori e platea in una fittizia ricerca di partecipazione, che viene infatti negata e repressa subito dopo essere stata imperiosamente richiesta; la rappresentazione si attesta sul piano della lucidità e del rigore, senza cedimenti, senza confusione di ruoli: lo spettatore osserva ed analizza. Davanti a lui un uomo [Caporossi] con le labbra incerottate, il busto stretto in una specie di corazza ai piedi una sorta di coturni enormi, punge, batte, colpisce un sacco informe e mugolante [Remondi]. La tortura è lenta, scientifica, fantasiosa, gli strumenti che occupano in bell'ordine i lati del palcoscenico vengono usati con esperta crudeltà, da una valigetta vengono estratti quelli più sofisticati, a testimonianza di una precisa «professionalità». Il sacco urla, ride, tossisce, trema di fronte ad un oggetto mostruoso che il torturatore gli cala addosso. La macchina, che è il simbolo più vistoso di quella gratuità crudele che tutti gli strumenti qui usati stanno ad indicare, si gonfia e dall'ammasso di gomma riemerge il sacco, di nuovo pronto per altre sevizie. La figura umana che esce dall'involucro con dolorosa fatica viene di nuovo imprigionata, tenta ancora di uscire, di conoscere, ma ad ogni momento del tentativo dell'appropriazione di sé corrisponde, implacabile ed efficace, l'intervento dell'aguzzino. L'allegoria della condizione umana risulta evidente, come chiari ed accettabili sono i molti significati che volta a volta nascono dallo snodarsi di questo singolare campionario di oggetti inutili. Più che la decifrazione di un messaggio, peraltro trasparente, importa il definirsi del rapporto intercambiabile, certo di violenza, forse anche di amore.²⁷⁸

Le azioni sceniche fra il perseguito sacco-Remondi e il persecutore Caporossi, pur essendo state incentrate su una evidente dialettica servo-padrone/vittima-carnefice, come chiosava Mamone, portavano sulla scena un «rapporto intercambiabile, certo di violenza,» ma «forse anche di amore». In proposito, ascoltiamo anche quanto scrisse Poesio:

La loro violenza, del resto, non è mai raccapricciante, non ha nulla di macabro, risponde alla linea di un gioco scenico che non esclude affatto, anzi vi accede qua e là, la situazione comica o ironica: è una violenza, quella esercitata sull'uomo nel sacco, in cui c'è, sottintesa, una componente d'amore.²⁷⁹

Dunque, in relazione alla fenomenologia di quella violenza, si potrebbe parlare anche di una sorta d'amore da sindrome di Stoccolma? E tuttavia, al di là dei possibili significati, dalle parole del critico de «La Nazione» emerge con evidenza che

²⁷⁷ Cfr. Claudio Remondi e Riccardo Caporossi, *Sacco*, trascrizione grafica di Riccardo Caporossi, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1974 (copia 78/1000) (AN, IV, 42, fasc. 3).

²⁷⁸ Sara Mamone, «*Sacco*» e *l'allegoria in scena al «Rondò»*, cit.

²⁷⁹ Paolo Emilio Poesio, «*Sacco*» al Rondò, cit.

l'invenzione visiva di Remondi e Caporossi – «una drammaturgia per oggetti»²⁸⁰ tutt'altro che psicologista – aveva dato luogo a ricorrenti situazioni comiche o ironiche. Momenti fra il buffonesco e il grottesco che Lia Lapini aveva colto promanare proprio dall'attivazione drammaturgica della peculiare «attrezzatura di scena»²⁸¹:

Ed è proprio da questa assurdità, dall'incredibilità di strumenti di tortura assolutamente inventati e inutili, come una specie di inoffensiva tenaglia gigante o una vera e propria «macchina celibe» sorta di raddrizzadita, che si raggiungono i limiti comici estremi della farsa, direttamente richiamata dalle enormi forbicione o dal siringone da clown, e che risulta la forma espressiva più consona e criticamente indicativa della tragica realtà che si vuol rappresentare.²⁸²

Sul palco del Rondò, illuminato «artificialmente a giorno»²⁸³, il duo romano, esibendo una recitazione essenzialmente gestuale e caratterizzata dall'uso di un «singolare campionario di oggetti inutili»²⁸⁴, peraltro di duchampiana memoria, aveva sì suggerito un'articolata riflessione sulla relazione vittima-carnefice, ma esibendo gli episodi di tortura nel quadro di uno spettacolo godibilissimo, la cui trascinate galleria di sorprese, stando a quanto riportava Poesio, a tratti ricordava finanche il tipico andamento di uno *show* di magia.²⁸⁵

²⁸⁰ Antonio Pizzo, *Materiali e Macchine nel teatro di Remondi e Caporossi*, cit., p. 31.

²⁸¹ Lia Lapini, *Balletto-tortura con robot sadico*, cit.: «Una frusta, un forcone, una, sorta di lungo spiedo, bastoni, mazze e punteruoli starli, argani e catene, un secchio d'acqua, più un numero imprecisato di non ben definibili diavolerie atte al tormento e, ben in vista sul davanti del proscenio, una bianca e indifesa cavia chiusa in un recipiente di vetro: questa l'attrezzatura di scena dello spettacolo presentato [...] al Rondò di Bacco per tre sere».

²⁸² *Ibidem*.

²⁸³ *Ibidem*.

²⁸⁴ Sara Mamone, «Sacco» e l'allegoria in scena al «Rondò», cit.

²⁸⁵ Paolo Emilio Poesio, «Sacco» al Rondò, cit.: «Lo spettacolo procede con un uso abilissimo dei mezzi a disposizione e con il ricorso alla continua sorpresa (c'è persino un'eco degli spettacoli di illusionismo nel proliferare degli oggetti o nella incredibile capacità del sacco di contenere individuo e cose)».

Tra gli altri spettacoli andati in scena nella prima stagione dello Spazio Teatro Sperimentale,²⁸⁶ ricordiamo: *Il Pellicano* di Mina Mezzadri (23-26 gennaio 1976);²⁸⁷ *Barbablè* di Mario Ricci (30 gennaio-2 febbraio 1976);²⁸⁸ *Cioni Mario di Gaspare fu Giulia* con un giovanissimo Roberto Benigni, per la regia di Giuseppe Bertolucci (13-16 febbraio 1976);²⁸⁹ *Locus solus* di Memè Perlini (27 febbraio-1° marzo 1976);²⁹⁰ il ritorno di *Morte della geometria* di Pier'Alli (4-15 marzo 1976);²⁹¹ *Lo spirito del giardino delle erbacce* de Il Carrozzone (20-21 marzo 1976).²⁹²

In linea con le aspettative, ricca fu anche la proposta relativa al versante internazionale. Dal 19 al 22 dicembre 1975, il Rondò ospitò il gruppo portoghese A Comuna di Lisbona con gli spettacoli *La cena* e *Bao*.²⁹³ Dal 7 al 13 gennaio del 1976, ad apertura della

²⁸⁶ Di seguito riportiamo l'elenco completo degli spettacoli andati in scena al Rondò di Bacco fra il dicembre del 1975 e l'aprile del 1976: *Sacco* di Claudio Remondi e Riccardo Caporossi (3-5 dicembre 1975); *Richiamo* di Claudio Remondi e Riccardo Caporossi (6-8 dicembre 1975); *Ah... Charlot!* del gruppo Teatro Lavoro di Valentino Orfeo (12-15 dicembre 1975); *La cena* e *Bao* del gruppo portoghese A Comuna di Lisbona (19-22 dicembre 1975), *Sette meditazioni sul sadomasochismo politico* del Living Theatre (7-13 gennaio 1976); *Pierrot fumista* di Giancarlo Palermo (16-19 gennaio 1976); *Il Pellicano* di Mina Mezzadri (23-26 gennaio 1976); *Barbablè* del Gruppo di Sperimentazione Teatrale Orsolino 15 di Mario Ricci (30 gennaio-2 febbraio 1976); *I dialoghi della Bella e la Bestia* di Donato Sannini e *Cioni Mario di Gaspare fu Giulia* con Roberto Benigni, per la regia di Giuseppe Bertolucci (13-16 febbraio 1976); *Scarrafonata* de La Comunità di Giancarlo Sepe (18-20 febbraio 1976); *Locus Solus* del Teatro La Maschera di Memè Perlini (27 febbraio-1° marzo 1976); *Morte della geometria* dell'Ouroboros di Pier'Alli (4-15 marzo 1976); *Lo spirito del giardino delle erbacce* de Il Carrozzone (20-21 marzo 1976); *Il crudo e il cotto* e *Gli avanzi del giorno prima* del gruppo C.F.R. di Aldo Rostagno (22-23 marzo 1976); *Solitaire solidaire* del Patagrappo di Bruno Mazzali (28 marzo 1976); *Le nu traversé* del gruppo belga Le Plan K (2-5 aprile 1976); *Lo straordinario incontro di Robinson Crusoe con il demonio* del Gruppo Teatro Sperimentale di Firenze (18-19 marzo 1976); *Don Chisciotte o dell'attore* del gruppo Elsinore (marzo 1976); *D.D. soluzione di immortalità*, *La figlia di Spallanzani* e *Teresa Raquin* de I Burattini Crudeli (marzo 1976). Sulla prima stagione si veda la documentazione conservata in AN, III, 8.

²⁸⁷ Cfr. Lia Lapini, *Il Teatro Tre al Rondò presenta «Il Pellicano»*, in «Paese Sera», 23 gennaio 1976 (AN, III, 8); P. [Paolo Emilio Poesio], *Strindberg al Rondò di Bacco*, in «La Nazione», 23 gennaio 1976 (AN, III, 8); Lia Lapini, *nella spirale della propria solitudine*, in «Paese Sera», 25 gennaio 1976 (AN, III, 8); Paolo Emilio Poesio, *Una danza di morte*, in «La Nazione», 25 gennaio 1976 (AN, III, 8).

²⁸⁸ Cfr. Lia Lapini, *Barbablè: favola sulla violenza*, in «Paese Sera», 1° febbraio 1976 (AN, III, 8); Paolo Emilio Poesio, *L'atroce rito della violenza*, in «La Nazione», 1° febbraio 1976 (AN, III, 8).

²⁸⁹ Cfr. Lia Lapini, *Dialoghi e monologhi al Rondò di Bacco*, in «Paese Sera», 16 febbraio 1976 (AN, III, 8); Paolo Emilio Poesio, *La favola e la realtà*, in «La Nazione», 16 febbraio 1976 (AN, III, 8).

²⁹⁰ Cfr. Lia Lapini, *Finisce a sassate lo show di Perlini*, in «Paese Sera», 29 febbraio 1976 (AN, III, 8); Paolo Emilio Poesio, *Viaggio nella memoria*, in «La Nazione», 29 febbraio 1976 (AN, III, 8); Rita Guerricchio, *La memoria e il rito di Perlini*, in «l'Unità», 2 marzo 1976 (AN, III, 8).

²⁹¹ Cfr. Lia Lapini, *Il palcoscenico luogo psichico*, in «Paese Sera», 9 marzo 1976 (AN, III, 3, fasc. 1); Paolo Emilio Poesio, *Nel mondo dei segni*, in «La Nazione», 7 marzo 1976 (AN, III, 3, fasc. 1).

²⁹² Cfr. Lia Lapini, *Spettatori al buio: lo spirito non ama apparire alla luce*, in «Paese Sera», 22 marzo 1976 (AN, III, 8).

²⁹³ Cfr. *Comuna di Lisbona debutterà stasera al Rondò di Bacco*, in «Paese Sera», 19 dicembre 1975 (AN, III, 8); «A Comuna» al Rondò, in «La Nazione», 19 dicembre 1975 (AN, III, 8); «La cena» al Rondò, in «l'Unità», 19 dicembre 1975 (AN, III, 8); Siro Ferrone, *La messa laica della «Comuna»*, in «l'Unità», 21 dicembre 1975 (AN, III, 8); Lia Lapini, *Al Rondò di Bacco il gruppo «A Comuna». L'uomo e la donna di fronte ai potenti*, in «Paese Sera», 21 dicembre 1975 (AN, III, 8).

seconda parte della rassegna, fu la volta dell'attesissimo²⁹⁴ Living Theatre di Judith Malina e Julian Beck – giunti per la terza volta a Firenze –²⁹⁵ con *Sette meditazioni sul sadomasochismo politico*,²⁹⁶ spettacolo già presentato in prima europea a Venezia il 18 ottobre dell'anno precedente, presso la chiesa di San Lorenzo, in occasione della Biennale Teatro.²⁹⁷ Lo spettacolo di scena al Rondò era stato organizzato spazialmente, strutturalmente e contenutisticamente in questi termini:

«Sette meditazioni sul sadomasochismo politico» è [...] una sorta di rito-dibattito collettivo. Seduti in circolo, con abiti rossi e neri (i colori dell'anarchia), gli attori scandiscono dei versetti desunti dal testo di Sacher Masoch («L'eredità di Caino») che sta alla base dello spettacolo. Sono le tesi ideologiche del gruppo che vengono proiettate in una sala affollata di spettatori ugualmente seduti sul pavimento del Rondò di Bacco. Prima stazione: la denuncia della repressione sessuale; seconda stazione: il governo politico come riflesso dal rapporto padrone-servo; terza stazione: la proprietà come omicidio; quarta stazione: la schiavitù del denaro, quinta stazione: la cultura del capitalismo è fondata sulla idea della morte; settima o ultima stazione: il trionfo dell'anarchia. [...] Profeti disarmati, accompagnano però le loro «lezioni» con arabeschi di gesti, danze, ritmi che ancora sono densi di valore pittorico. [...] All'inferno capitalistico il «Living» oppone drasticamente un paradiso che non è di questa terra. E lo interpreta con geroglifici gestuali, con simboli e segni da catacomba.²⁹⁸

A detta della critica, e poi della storiografia,²⁹⁹ lo spettacolo segnava una fase di stallo creativo rispetto alle produzioni del passato. Anche se non erano mancati «momenti

²⁹⁴ Cfr. P.E.P. [Paolo Emilio Poesio], *Ora arrivano Molière e il «Living Theatre»*, in «La Nazione», 7 gennaio 1976 (AN, III, 8); *Il Living al Rondò*, in «Paese Sera», 7 gennaio 1976 (AN, III, 8); *Ritorna il «Living» al Rondò*, in «l'Unità», 7 gennaio 1976 (AN, III, 8).

²⁹⁵ Il Living Theatre era stato per la prima volta a Firenze nel 1965 con *Mysteries and Smaller Pieces*, allestito presso la chiesa sconsacrata del complesso di Sant'Apollonia, e una seconda volta nel 1969 con *l'Antigone e Paradise Now*, ospitati presso lo Space Electronic anche grazie alla collaborazione di Pier'Alli e dell'Ouroboros. In proposito, cfr. Valerio Valoriani, *Un teatro, tra contraddizioni, ricerche e insolite avventure*, cit., pp. 234-235; Paolo Emilio Poesio, *L'ombra del Living*, in «La Nazione», 9 gennaio 1976 (AN, III, 8); Bruno Casini, *Ribelli nello spazio. Culture Underground anni Settanta. Lo Space Electronic a Firenze*, Arezzo, Editrice Zona, 2013, pp. 43-44.

²⁹⁶ La prima dello spettacolo ebbe luogo il 2 aprile 1973 presso l'University of North Carolina at Chapel Hill. Sullo spettacolo, si vedano Stefan Brecht, *Nuovo teatro americano. 1968-1973*, trad. it. Roma, Bulzoni, 1974, pp. 45-56; Massimo Dini, *Teatro d'avanguardia americano*, Firenze, Vallecchi, 1978, pp. 57-58; Cristina Valenti, *Storia del Living Theatre. Conversazioni con Judith Malina*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2017 (1. ed. 2008), pp. 173-174; *Sette meditazioni sul sadomasochismo politico. Da L'eredità di Caino una creazione collettiva del collettivo The Living Theatre*, a cura di Judith Malina e Julian Beck, trad. it. Torino, Edizioni del CDA, s.d. [ma 1976].

²⁹⁷ Cfr. Cristina Valenti, *Storia del Living Theatre...*, cit., p. 173, nota 11; Lamberto Trezzini, *Una storia della Biennale teatro 1934-1995*, cit., p. 115. E sul Living alla Biennale di Venezia si veda la recensione di Cesare Garboli, *Inverno del Living* (Venezia, 6 novembre), in Id., *Un po' prima del piombo. Il teatro in Italia negli anni Settanta*, prefazione di Ferdinando Taviani, Milano, Sansoni, 1998, pp. 156-157.

²⁹⁸ *Una disperata danza d'amore nella metafora del «Living»*, in «l'Unità», 9 gennaio 1976 (AN, III, 8).

²⁹⁹ Cfr. Cesare Molinari, *Teatro e antiteatro dal dopoguerra a oggi*, cit., p. 219.

di notevole risultato e bellezza», il «valore e significato» dimostrato negli anni Sessanta – con spettacoli quali *Mysteries and Smaller Pieces*, *l'Antigone* e *Paradise Now* – era

andato in gran parte smarrito come ha dimostrato la freddezza o l'indifferenza dei dialoghi e degli incontri svoltisi col foltissimo pubblico, composto in gran parte di giovani, seduti in circolo intorno allo spazio bianco e lucente lasciato libero al centro del teatro quale tribuna rappresentativa della lettura dei testi e delle azioni mimico-gestuali.³⁰⁰

Poesio, pur registrando che le *Sette meditazioni sul sadomasochismo politico* avevano «richiamato un foltissimo attento pubblico nella sala di piazza Pitti»³⁰¹ – 1.582 presenze in otto repliche –³⁰², riferiva non senza un certo dispiacere:

ma devo anche aggiungere che il Living Theatre 1976 mi è apparso come la pallida esangue ombra del Living Theatre del passato. Quella che era la grande ricchezza del gruppo fondato e diretto da Julian Beck e Judith Malina, ossia la capacità di tradurre in espressione fisica verità e utopie, si è ridotta in misura preoccupante mentre ha preso piede l'enunciazione oratoria che, dal canto suo, appare di una ingenuità o di una banalità al limite del credibile.³⁰³

La penna del critico, constatando un andamento in cui a farsi strada era stata un'esposizione verbale da comizio a discapito della performatività, segnalava senza esitazioni che «le invenzioni mimiche» erano state «limitate e non» possedevano «più quella sigla autentica irripetibile che contraddistingueva il Living degli anni d'oro»³⁰⁴. In occasione di «un incontro aperto con critici e spettatori avvenuto al Rondò»³⁰⁵ in quegli stessi giorni, «sulla spinta delle richieste dei diversi interlocutori attenti più al fatto estetico che all'utopia livinghiana», era stato lo stesso Beck – il cui ritratto peraltro campeggiava in bella vista nella parte alta di tutte le locandine di quella prima stagione – a rispondere in merito definendo

minimale la tecnica di spettacolo adesso adottata: con le minori concessioni possibili al momento estetico risulta interamente privilegiato invece il momento di aggancio con il pubblico, chiamato a riflettere sulla realtà «universale» di un sistema gerarchico e oppressivo.³⁰⁶

³⁰⁰ Giovanni Lombardi, *Le «meditazioni» del Living al Rondò di Bacco*, in «Paese Sera», 9 gennaio 1976 (AN, III, 8).

³⁰¹ Paolo Emilio Poesio, *L'ombra del Living*, cit.

³⁰² Cfr. il dattiloscritto intitolato *1ª stagione 1975/76. Spazio Teatro Sperimentale. Programmazione dicembre/aprile Teatro Rondò di Bacco. Bilancio riassuntivo* (AN, III, 3, fasc. 11).

³⁰³ Paolo Emilio Poesio, *L'ombra del Living*, cit.

³⁰⁴ *Ibidem*.

³⁰⁵ Lia Lapini, *Incontro di Julian Beck con critici e spettatori al Rondò di Bacco. Living '76: le nuove utopie*, in «Paese Sera», 11 gennaio 1976 (AN, III, 8).

³⁰⁶ *Ibidem*.

Dichiarazioni nei confronti delle quali Lapini, reputando «arduo parlare propriamente di un nuovo linguaggio teatrale» e registrando la messa «in dubbio» da parte di «molti anche [de]gli esiti di un tale fugace dialogo», aveva chiosato il suo resoconto dell'incontro sostenendo che «non resta[va] che constatare la tenace ostinazione e la estrema coerenza con cui il Living cerca[va] di proseguire sulla via intrapresa venticinque anni fa»³⁰⁷.

Dal 4 all'8 febbraio, Peter Schumann e i Bread and Puppet, nel quadro della loro *tournee* in Toscana curata dallo Spazio Teatro Sperimentale per conto del TRT,³⁰⁸ avrebbero dovuto essere ospitati anche al Rondò con lo spettacolo *Our domestic resurrection spectacle*, adattamento per uno spazio al chiuso di *Our domestic resurrection circus*, messo in scena per la prima volta durante l'estate del 1975 nella loro tenuta a Glover, nel Vermont.³⁰⁹ Ma le cose non andarono come previsto,³¹⁰ e il pubblico fiorentino dovette accontentarsi di incontrare i membri della compagnia presso la saletta di Palazzo Pitti in occasione non dell'atteso spettacolo ma di un incontro-dibattito accompagnato dalla proiezione di un loro film-documentario, *The Meadow's green*, che ebbe luogo l'11 febbraio.³¹¹ Nel corso della *tournee* toscana, i Bread and Puppet, dopo il debutto al Teatro Manzoni di Pistoia (il 4 febbraio), allestirono *Our domestic resurrection spectacle* al Teatro del Popolo di Colle Val d'Elsa (il 5 febbraio), al Teatro Metastasio di Prato (il 6 e l'8 febbraio) e presso la Casa del Popolo di Grassina (il 7 febbraio).³¹² A seguito del trionfo di consensi riscosso presso le citate località toscane, la mattina dell'11 febbraio la compagnia, su invito del Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale, si era spostata a Pontedera, dove intervenne

³⁰⁷ *Ibidem*.

³⁰⁸ Cfr. Lia Lapini, *È un teatro fatto come il pane*, in «Paese Sera», 4 febbraio 1976 (AN, III, 8); *Il Bread and Puppet in Toscana*, in «Corriere della Sera», 4 febbraio 1976 (AN, III, 8).

³⁰⁹ Cfr. Monica Gazzo, *Note sull'intervento del Bread and Puppet Theater in Toscana. 4/12 febbraio '76*, in «Quaderni del Teatro Regionale Toscano», n. 6/7/8/9, cit., p. 32. Su *Our domestic resurrection circus* si veda Massimo Dini, *Teatro d'avanguardia americano*, cit., pp. 97-99.

³¹⁰ Paolo Emilio Poesio, *Lo straordinario Bread and Puppet*, in «La Nazione», 8 febbraio 1976 (AN, III, 8): «a Firenze non è stato possibile trovare un luogo scenico per ospitare questo complesso di eccezione: tutto dire».

³¹¹ Cfr. *Incontro e film col Bread and Puppet*, in «Paese Sera», 11 febbraio 1976 (AN, III, 8); *Nel verde delle praterie*, in «La Nazione», 11 febbraio 1976 (AN, III, 8).

³¹² Cfr. Monica Gazzo, *Note sull'intervento del Bread and Puppet Theater in Toscana...*, cit., pp. 31-34; Siro Ferrone, *Religiosità domestica del Bread and Puppet*, in «l'Unità», 6 febbraio 1976 (AN, III, 8); Paolo Emilio Poesio, *Lo straordinario Bread and Puppet*, cit.; Renzo Tian, *Pane, pupazzi e fantasia*, in «Il Messaggero», 10 febbraio 1976 (AN, III, 8).

allestendo due «petites pièces»³¹³ di strada, *King story* e *Hallelujah*, sia presso Piazza Cavour che alla fabbrica Marly di Fornacette.³¹⁴

Monica Gazzo, che per conto del TRT aveva stilato un *report* sull'intervento dei Bread and Puppet in Toscana, ci fornisce una particolareggiata descrizione di *Our domestic resurrection spectacle* relativa all'allestimento presso il Manzoni:

Lo spettacolo è diviso in 4 parti, ma questa sera a Pistoia ne vediamo solamente tre, per ragioni tecniche.

1) – Il prologo – che consiste in una serie di brevi esercizi di attrazione e intrattenimento che si svolgono nel foyer del teatro e in tutti gli spazi disponibili all'entrata, dove assistiamo ai battibecchi tra Punch e July [sic]³¹⁵, i due burattini che fuoriescono dal siparietto a forma di gonna rovesciata, sorretto da una struttura che Amy, una delle componenti del gruppo, porta legata intorno alla vita; ai giochi del drago, dei cavalli, del mangiatore di fuoco, ecc. [figg. 110-111]

2) – Il circo americano – che consiste in una serie di scene, con grandiose immagini plastiche, come la silenziosa processione di cervi bianchi, che lentamente attraversano la scena, accompagnati dal tintinnio di un campanello; successivamente la danza degli immensi uccelli rossi, che si sviluppa intorno alla donna che accende un fuoco, al suono di misteriosi tamburi, e illuminata da una luce stroboscopica, creata velando velocemente un potente riflettore con un cartone; segue la divertente “ridicolizzazione” delle celebrazioni del bicentenario della formazione degli Stati Uniti d'America, in cui un gruppo di operai dai volti che ricordano le immagini di Grosz [fig. 112] osservano sghignazzando l'interminabile firma di un impettito Washington sull'albo dei festeggiamenti.

3) – Le stazioni della Via Crucis – parte musicale sul tema dell'inno “Sacred Harp” intorno alla tradizione della leggenda pasquale. Qui di particolare rilievo è l'enorme maschera che rappresenta il volto di Dio, due mani grandi come degli alberi vengono unite e insieme formano il corpo [figg. 113-114]. Le donne di Gerusalemme sono un insieme di piccole figure portate da un gruppo di persone completamente ricoperto da una tela da imballaggio.³¹⁶

Siro Ferrone, in seguito al plaudito debutto pistoiese, aveva definito il teatro di Schumann

come una grande festa religiosa in cui Cristianesimo, culto panico della natura, rituali arcaici divengono miti popolari che si reincarnano nelle forme della cultura povera del circo, delle marionette, del teatro di piazza, delle processioni, dello stesso Music-hall. Al sincretismo religioso corrisponde, quindi, una polivalenza stilistica che è studiamente ingenua ed elementare. Per Schumann il teatro è il pane dei poveri (di qui il nome della compagnia, *Bread*, in inglese pane) da consumare collettivamente e in modo festoso; quasi una favola, ora mostruosa ora lieta, che evoca i demoni e gli angeli del nostro vivere quotidiano.³¹⁷

³¹³ Monica Gazzo, *Note sull'intervento del Bread and Puppet Theater in Toscana...*, cit., p. 34.

³¹⁴ Cfr. *Pupazzi e maschere oggi nella nostra città*, in «La Nazione», 11 febbraio 1976 (AN, III, 8); *Contestano il teatro insieme all'America*, in «La Nazione», 12 febbraio 1976 (AN, III, 8).

³¹⁵ Judy.

³¹⁶ Monica Gazzo, *Note sull'intervento del Bread and Puppet Theater in Toscana...*, cit., pp. 32-33.

³¹⁷ Siro Ferrone, *Religiosità domestica del Bread and Puppet*, cit.

Le caleidoscopiche *performance* e attrazioni di cartapesta della compagnia raccolsero importanti riconoscimenti anche a Prato e a Grassina. Poesio, sottolineando che lo spettacolo sarebbe rimasto «a lungo nella memoria di chi» aveva «potuto assistervi», l'aveva definito «una lezione fra le più alte degli ultimi anni»³¹⁸. Renzo Tian, che aveva visto lo spettacolo a Grassina «in una sala straripante di giovani e giovanissimi», riferiva che Schumann – «senza mai cadere nell'Accademia del “naïf” o nell'ovvietà, anzi sorvolandoli ad alta quota» – aveva dato corpo a «un saggio di sintassi teatrale» capace di mostrare «che forza dirompente possa avere in teatro l'uso diretto, senza altri diaframmi che non siano quelli della fantasia popolare, degli antichi elementi del teatro fieristico, magico e rituale»³¹⁹.

A chiudere «in bellezza»³²⁰ la prima rassegna di teatro sperimentale, «per livello e qualità di risultati»³²¹, era stato il «vivamente»³²² applaudito gruppo belga Le Plan K di Frédéric Flamand con lo spettacolo *Le nu traversé*, ospitato dal 2 al 5 aprile 1976; occasione in cui gli spettatori erano stati fatti sedere lungo il perimetro della sala, attorno allo spazio scenico costituito dal pavimento della platea,³²³ dalla quale erano state tolte tutte le sedie (**figg. 115-119**). E vale la pena notare che proprio negli ultimi due mesi della prima stagione – come da intenzioni di Neumann, Pier'Alli e del TRT – al Rondò era stato proposto anche «un primo tentativo di interdisciplinarietà» includendo «nella programmazione una sezione di Musica Contemporanea»³²⁴. Il ciclo, intitolato *Musica 3 al Rondò*, aveva proposto, fra il marzo e l'aprile del '76, i seguenti concerti: *Fiori chiari, fiori scuri* di Alvin Curran (16 marzo);³²⁵ *Compositori contemporanei italiani* de Il Trio di Como (1° aprile);³²⁶ *Sequenze di Luciano Berio - Ricordando Bruno Maderna*, eseguite da Joan Logue, Aldo Bennici, Giancarlo Cardini,

³¹⁸ Paolo Emilio Poesio, *Lo straordinario Bread and Puppet*, cit.

³¹⁹ Renzo Tian, *Pane, pupazzi e fantasia*, cit.

³²⁰ Lia Lapini, «Le Plan K» al Rondò di Bacco, in «Paese Sera», 4 aprile 1976 (AN, III, 8).

³²¹ Rita Guerricchio, «Viaggio» di due persone e un manichino di legno, in «l'Unità», 6 aprile 1976 (AN, III, 8).

³²² Paolo Emilio Poesio, *Due e il fantoccio*, in «La Nazione», 4 aprile 1976 (AN, III, 8).

³²³ Cfr. Lia Lapini, «Le Plan K» al Rondò di Bacco, cit.; Rita Guerricchio, «Viaggio» di due persone e un manichino di legno, cit.

³²⁴ Andres Neumann, Pierluigi Pieralli, *Spazio Teatro Sperimentale...*, cit., p. 27.

³²⁵ Fiamma Nicolodi, *La musica «viva» di Alvin Curran*, in «Paese Sera», 19 marzo 1976 (AN, III, 8).

³²⁶ Il trio tenne il concerto in sostituzione al gruppo I Solisti Aquilani, inizialmente previsti dal programma annunciato. Cfr. *Il trio di Como al Rondò di Bacco*, in «Paese Sera», 3 aprile 1976 (AN, III, 8).

Roberto Fabbriciani e Giancarlo Schiaffini (6 aprile);³²⁷ la prima esecuzione assoluta di *In-contro* di Arrigo Benvenuti (23 e 24 aprile).³²⁸

Nell'insieme la prima stagione aveva registrato i seguenti numeri: «4 mesi di attività continua, 19 complessi ospitati, 84 rappresentazioni effettuate, 6000 tessere di adesione, 15.000 presenze, per un bilancio complessivo inferiore a 26 milioni»³²⁹. Nello specifico, a fronte di un incasso pari a 11.956.000 lire, ricavato dalla vendita dei biglietti e delle tessere, e di un'uscita di 37.885.000 lire, relativa ai compensi delle compagnie e alle spese gestionali, il disavanzo effettivo fu di 25.929.000 lire.³³⁰ Anche grazie ai costi gestionali ridotti il bilancio per il TRT fu molto positivo; l'associazione, come ricordavano gli stessi Neumann e Pier'Alli, oltre ad aver sovrinteso alla qualificazione del Rondò quale «luogo teatrale da potenziare e quindi da destinare definitivamente alla ricerca teatrale», proprio grazie allo STS aveva ampliato la propria proposta sul territorio toscano, ad esempio, con la *tournee* dei Bread and Puppet e con il decentramento di «un ciclo di 4 spettacoli di sperimentazione teatrale professionale» che, dopo la prima data al teatrino di Palazzo Pitti, furono ospitati a «Colle Val d'Elsa, Pietrasanta e Pisa»³³¹.

Inoltre, i curatori della rassegna, redigendo il loro bilancio, avevano a ragione sottolineato che la macchina teatrale del Rondò si era rivelata anche «una piattaforma particolarmente dinamizzante per concertare la diffusione a livello nazionale ed internazionale di spettacoli», ricordando, ad esempio, la presenza di «gruppi di sperimentazione fiorentini» – l'Ouroboros, I Burattini Crudeli e Il Carrozzone – alla

³²⁷ Cfr. *Musica contemporanea al Rondò di Baccho*, in «Paese Sera», 24 marzo 1976 (AN, III, 8); *Concerti al Rondò*, in «La Nazione», 27 marzo 1976 (AN, III, 8).

³²⁸ Cfr. L. Pin., *Musica con cinema novità di Benvenuti*, in «La Nazione», 25 aprile 1976 (AN, III, 8); G.R., «*In-contro*» con *l'ovvio*, «Paese Sera», 25 aprile 1976 (AN, III, 8); Mauro Conti, *Danza e ascolto*, in «l'Unità», 27 aprile 1976 (AN, III, 8).

³²⁹ Andres Neumann, Pierluigi Pieralli, *Spazio Teatro Sperimentale...*, cit., p. 27.

³³⁰ In proposito, cfr. il dattiloscritto intitolato *1ª stagione 1975/76. Spazio Teatro Sperimentale. Programmazione dicembre/aprile Teatro Rondò di Baccho. Bilancio riassuntivo* (AN, III, 3, fasc. 11).

³³¹ Andres Neumann, Pierluigi Pieralli, *Spazio Teatro Sperimentale...*, cit., p. 27. Relativamente ai quattro spettacoli, Neumann e Pier'Alli non riferiscono ulteriori dettagli né in merito ai titoli né alle compagnie coinvolte. E tuttavia, potendo conoscere i lavori che erano stati ospitati presso il Teatro del Popolo a Colle Val d'Elsa, è possibile presumere con certezza che gli spettacoli in questione furono: *Il Pellicano* di Mina Mezzadri, *Morte della geometria* di Pier'Alli, *Richiamo* di Claudio Remondi e Riccardo Caporossi e il monologo *Cioni Mario di Gaspare fu Giulia* con Roberto Benigni. Sugli spettacoli ospitati a Colle Val d'Elsa cfr. Marcello Braccagni, *Appunti sulla tradizione teatrale a Colle*, in «Miscellanea storica della Valdelsa», a. CIII, nn. 1-3, gennaio-dicembre 1997, pp. 146-148; Id., *Centri di programmazione comprensoriale*, in «Quaderni del Teatro Regionale Toscano», n. 3/4, cit., pp. 29-30.

«Rassegna Internazionale “Confronti Teatrali” di Milano»³³². E, ancora l'*export* oltralpe e oltreoceano del *bestseller* di Pier'Alli – *Morte della geometria* – al V Festival del Teatro Aperto di Wroclaw (ottobre 1975), al XXV Festival Théâtre de Poche di Bruxelles (gennaio-febbraio 1976), al III Festival Internacional de Teatro di Caracas (aprile-maggio 1976) e al II Festival Internacional de Teatro di San Paolo (maggio-giugno 1976).³³³ Esportazione che è stata resa possibile grazie all'intervento di Neumann.

Le attese furono complessivamente soddisfatte. La stagione inaugurale – a detta della critica – fu «fittissima, varia, forse un po' discontinua, ma certo sempre motivata»³³⁴.

«Lavori che avevano ormai percorso l'Italia e l'Europa» avevano «finalmente trovato ospitalità a Firenze», che così si metteva «al passo con l'incalzante, anche se non sempre attraente, proposta del nuovo»³³⁵. Nell'insieme, evidenziava Lapini, l'offerta

³³² Andres Neumann, Pierluigi Pieralli, *Spazio Teatro Sperimentale...*, cit., p. 28. Nel contributo, non vengono fatti i nomi né degli spettacoli né delle compagnie esibitesi alla rassegna milanese. È, tuttavia, possibile desumere tali informazioni da M.G.G. [Maria Grazia Gregori], *Confronti Teatrali*, in «Spettacoli & Società», a. II, n. 13, maggio 1976 (AN, III, 3, fasc. 1): l'Ouroboros con *Morte della geometria*, i Burattini Crudeli con *Teresa Raquin* e *La figlia di Spallanzani*, e Il Carrozone con *Lo spirito del giardino delle erbacce*.

³³³ Cfr. Andres Neumann, Pierluigi Pieralli, *Spazio Teatro Sperimentale...*, cit., p. 28. Sulle *tournées* si vedano: «*Morte della geometria*» al Festival di Wroclaw, in «l'Unità», 11 giugno 1975 (AN, III, 3, fasc. 1); *Bez rewelacji*, in «Słowo Polskie», 21 ottobre 1975 (AN, III, 3, fasc. 1); Tadeusz Buski, *Metafori i abstrakcje*, in «Gazeta Robotnicza», 21 ottobre 1975 (AN, III, 3, fasc. 1); S.D.R., *La «Geometria» dell'Ouroboros è a Bruxelles*, in «Paese Sera», 29 gennaio 1976 (AN, III, 3, fasc. 1); A.V., *Les trois journées jubilaires du Théâtre de Poche. L'apport italien: «Morte della geometria»*, in «La Dernière Heure», 30 gennaio 1976 (AN, III, 3, fasc. 1); Vanja Luksic, *Le Poche de Bruxelles a vingt-cinq ans*, in «Le Monde», 5 febbraio 1976 (AN, III, 3, fasc. 1); Michel Grodent, «*Morte della Geometria*» au 140: aussi accompli que déroutant, in «Le Soir», 30 gennaio 1976; J.S., *A propos de «Morte della Geometria». Un public sans curiosité*, in «La Libre Belgique», 29 gennaio 1976 (AN, III, 3, fasc. 1); *Il gruppo Ouroboros a Caracas*, in «l'Unità», 21 aprile 1976 (AN, III, 8); José Gabriel Núñez, *La muerte de la geometria*, in «El Universal», 26 aprile 1976 (AN, III, 3, fasc. 1); «*Muerte de la Geometría*». Cierra III Festival de teatro, in «Maracaibo», 9 maggio 1976 (AN, III, 3, fasc. 1); *Successo a Caracas di Morte della geometria*, «Paese Sera», 14 maggio 1976 (AN, III, 3, fasc. 1); *Al festival di Caracas il teatro di 25 nazioni*, in «Avvenire», 22 aprile 1976 (AN, III, 3, fasc. 1); m. ac., *Nostre compagnie in America latina*, in «l'Unità», 15 aprile 1976 (AN, III, 3, fasc. 1); Aleidy Coll, *Grupo Teatral Italiano en el Nacional*, in «Meridiano», 19 maggio 1976 (AN, III, 3, fasc. 1); *O teatro de vanguarda do grupo Ouroboros de Florença*, in «Jornal da Tarde», 24 maggio 1976 (AN, III, 3, fasc. 1); Ilka Marinho Zanotto, *O homem e o cosmos no espetáculo da Itália*, in «O Estado de S. Paulo», 29 maggio 1976 (AN, III, 3, fasc. 1); Carlos Ernesto de Godoy, *Uma elegia*, in «Visão», 14 giugno 1976 (AN, III, 3, fasc. 1). Riguardo alle *tournées* in Venezuela e in Brasile, si veda AN, III, 4, fasc. 1-2, in cui sono conservati i pieghevoli e i cataloghi relativi ai rispettivi festival. Si segnala che la stampa aveva riferito che al festival di Caracas erano «stati invitati Andres Neumann e Roberto Toni del Teatro regionale toscano, allo scopo di avviare momenti di reciproca informazione e conoscenza sullo stato dell'iniziativa teatrale pubblica nei rispettivi Paesi, con particolare riferimento alle esperienze maturate negli ultimi anni in Italia nell'ambito dei circuiti teatrali regionali»: *Dal Rondò di Bacco al Festival di Caracas*, in «Paese Sera», 21 aprile 1976 (AN, III, 8).

³³⁴ *E il pubblico resta*, a cura di Siro Ferrone, Sara Mamone e Rita Guericchio, in «l'Unità», 23 aprile 1976 (AN, III, 8).

³³⁵ *Ibidem*.

spettacolare aveva risposto «alle aspettative, in quanto esauriente nel fornire un quadro sufficientemente ampio delle» – allora – «odierne direttrici di ricerca, dalle più serie alle più mistificanti, dalle più alle meno riuscite»³³⁶.

In particolare, Ruggero Bianchi, soffermandosi sul «modo nuovo di intendere il discorso culturale, grazie al quale la Regione Toscana si pone[va] una volta ancora su posizioni di punta», aveva registrato con approvazione ed entusiasmo «gli esperimenti [...] avviati a Firenze e in Toscana da Andrès Neuman [sic] e Roberto Toni all'interno del Teatro Regionale Toscano», valutando «senz'altro promettenti» i primi risultati dello STS anche in virtù del

carattere permanente dell'iniziativa, che nasce con la consapevolezza della necessità di tempi lunghi; per il programma di politica culturale che non si affida, demagogicamente, a velleità populistiche e spontaneistiche; e, soprattutto, per l'indiscutibile peso attribuito alla ricerca sperimentale e allo studio del linguaggio della messinscena, ben più remunerativo, alla distanza, di un banale teatro falsamente "educativo", che punti soltanto sui "contenuti".³³⁷

Per converso, proprio riguardo alla destinazione sperimentale, Fabio Doplicher, pur ritenendo lo STS «un'interessante proposta di pubblico servizio nel teatro», aveva accompagnato il suo apprezzamento con una leggera vena polemica:

Mentre siamo convinti che la "sperimentazione" non abbia di per sé una creatività *diversa* dal resto del teatro – in questo caso, come succede per alcuni degli spettacoli in programma al *Rondò di Bacco*, diventa avanguardia politica e culturale – ci sembra sempre importante che vengano creati nuovi spazi all'attività teatrale, senza trascurare, come opportunamente fa il Teatro Regionale Toscano, l'aspetto della diffusione informativa.³³⁸

Da una prospettiva più imparziale e cauta, Sara Mamone e Siro Ferrone, segnalando la riuscita del progetto, avevano affermato che l'apertura dello STS «pur con le inevitabili carenze» era stata «l'iniziativa più felice, per interesse e rispondenza, della stagione»³³⁹ e evidenziato che «il successo, anche se non» aveva «oltrepassato la cerchia dei cultori del palcoscenico,» era «stato indubbio, soprattutto se si pensa al basso costo di gestione

³³⁶ Lia Lapini, *Per il teatro è già vacanza. Chiusi fin troppo presto i maggiori luoghi teatrali è arrivato il momento di tirare le somme*, in «Paese Sera», 18 aprile 1976 (AN, III, 8).

³³⁷ Ruggero Bianchi, *Nuove prospettive del teatro in Italia: dagli Stabili ai laboratori*, in «Arte e società», n.s., a. V, n. 5/6, gennaio-aprile 1976, pp. 47, 49-50.

³³⁸ Fabio Doplicher, *Teatro in Toscana: decentramento e avanguardia*, in «Sipario», n. 358, marzo 1976, p. 5.

³³⁹ Sara Mamone, *Il Teatro Regionale Toscano*, cit., p. 97.

[...] e all'efficacia informativa, antiprovinciale, che il nuovo «spazio teatrale» aveva «prodotto»³⁴⁰.

3.2. *Metamorfosi di uno spazio flessibile e polimorfo: Locus solus di Memè Perlini, Presagi del vampiro de Il Carrozzone, Impedimenti di Pier'Alli*

Proprio grazie a una virtuosa convergenza di vedute fra Neumann, Pier'Alli e alcuni membri del TRT, che si trovarono concordi nel voler dedicare lo spazio del Rondò alla ricerca teatrale nazionale e internazionale, aveva preso il via la nuova avventura, registrando «un graduale aumento di pubblico», che apprendiamo essere stato soprattutto «giovane, molto attento e aperto»³⁴¹.

Il Rondò, pur essendo uno spazio teatrale certamente ristretto, diciassette metri di lunghezza per sette di larghezza,³⁴² fin dalla prima stagione – come notava Lia Lapini – era stato perfettamente capace di adattarsi «polimorficamente alle più disparate esigenze dei teatranti» di «ben diciannove gruppi di ricerca»³⁴³. Ciò in diretta corrispondenza agli obiettivi pianificati e conseguiti fin dai primi mesi di attività da Neumann e da Pier'Alli, i quali – si noti – avevano insistito a sottolineare che proprio l'aver dotato lo STS «di sistemi di flessibilità» aveva «permesso ogni volta la metamorfosi delle funzioni scena-platea rinnovando il modo di fruizione dello spettacolo, elemento questo fondamentale per la metodologia della ricerca»³⁴⁴. Una linea di indirizzo precisa che, nei fatti, costituì una costante dall'*annus mirabilis* – il 1975 – al 1978. Dunque, nell'evidente impossibilità di seguire dettagliatamente tutti gli

³⁴⁰ Siro Ferrone, *Prospettive di un teatro regionale*, cit., p. 23.

³⁴¹ *E il pubblico resta*, cit.

³⁴² Cfr. *Infra*, p. 267.

³⁴³ Lia Lapini, *Per il teatro è già vacanza...*, cit. In proposito, si pensi, ad esempio, a *Sette meditazioni sul sadomasochismo politico* del Living, dove, come si è visto, il pubblico era stato collocato, seduto in circolo, sul pavimento della platea del Rondò. Similmente, in occasione dello spettacolo *Le nu traversé* del gruppo Le Plan K, gli spettatori si erano disposti lungo il perimetro della sala, attorno allo spazio scenico costituito dal pavimento della platea, dalla quale erano state tolte tutte le sedie [figg. 115-119] (cfr. Id., «*Le Plan K*» al Rondò di Bacco, cit.; Rita Guerricchio, «*Viaggio*» di due persone e un manichino di legno, cit.). Si consideri anche lo *Spirito del giardino delle erbacce* de Il Carrozzone, in occasione del quale, riferisce Lapini: lo spettatore «al buio era penetrato, incespicando, e da cui sempre al buio era riemerso dopo un tempo incalcolabile [...]. Accovacciati nella paglia oppure puntellandosi in piedi alle pareti si è assistito e partecipato» allo spettacolo, dove il pubblico, cercando «di seguire l'itinerario proposto, annaspa nella paglia squarcia ogni tanto il buio con sparuti cerini» (Lia Lapini, *Spettatori al buio...*, cit.). O, ancora, si consideri l'assetto spaziale di *Locus solus* di Memè Perlini, sul quale ci soffermeremo nel dettaglio nel prosieguo di questo capitolo.

³⁴⁴ Andres Neumann, Pierluigi Pieralli, *Spazio Teatro Sperimentale...*, cit., p. 27.

eventi che costituirono la vasta parabola teatrale del piccolo teatro di Palazzo Pitti sotto la gestione di Neumann, si è scelto di rendere conto delle tre stagioni soffermandosi sulla ricezione di alcuni esempi rappresentativi di come lo spazio del Rondò era stato in grado di assumere, sera dopo sera, impianti scenici multiformi. Uno scenario metamorfico capace di attivare una sorta di doppia *drammaturgia dello spazio*³⁴⁵: da un lato quella attivata dal peculiare assetto spaziale di ogni differente evento spettacolare e, dall'altro, una drammaturgia dello spazio d'insieme, ossia quella innescata dalla considerazione complessiva dei differenti mutamenti spaziali vissuti, di giorno in giorno, dallo STS. Quest'ultima, va da sé, era fruibile eminentemente dai frequentatori più assidui – come Lia Lapini –, ossia dagli unici spettatori in grado di disporre e di vagliare dialetticamente nella propria memoria teatrale il mutevole configurarsi di quello spazio; dunque, i soli abilitati anche a goderne.

Proseguiamo, adesso, con la disamina del primo spettacolo. «Dopo quattro mesi di prove, dopo quasi due mesi di rappresentazioni al Teatro Attico di Roma», la «prima tappa extra-Urbe»³⁴⁶ di *Locus solus* di Memè Perlini fu proprio Firenze. Lo spettacolo, ospitato allo STS dal 27 febbraio al 1° marzo 1976, come sottolineò la critica – in accordo, fra gli altri, a Garboli, Ripellino e Pagliarani che l'avevano visto nella cantina della capitale –³⁴⁷ con l'omonimo scritto di Raymond Roussel si poneva in un rapporto «probabilmente più nominale che reale»³⁴⁸, dal momento che il regista aveva «ripreso non più del titolo e dello spunto iniziale del suo spettacolo», che, dunque, era stato recepito quale «creazione del tutto personale»³⁴⁹. Un romanzo che – come si legge

³⁴⁵ Sulla nozione di *drammaturgia dello spazio* messa a punto da De Marinis nel 2000 – sulla scorta di alcune considerazioni di Fabrizio Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Bari-Roma, Laterza, 1992 – per definire in modo efficace il ruolo drammaturgico assunto dallo spazio in numerosi episodi della spettacolarità novecentesca, si veda Marco De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 29-51. E, in proposito, si veda anche Lorenzo Mango, *La scrittura scenica...*, cit., pp. 171-228, che, affrontando la ridefinizione novecentesca dei codici linguistici teatrali in favore di una scena – e, dunque, anche del suo spazio – che vuole farsi autonoma scrittura, è tornato a riflettere sulla vasta gamma di accezioni abbracciate dalla nozione. Per un impiego allargato della nozione in indagini che travalicano il Novecento, si veda *Drammaturgie dello spazio dal teatro greco ai multimedia*, a cura di Stefano Mazzoni, numero monografico di «Drammaturgia», n. 10, 2003.

³⁴⁶ Lia Lapini, *Finisce a sassate lo show di Perlini*, cit.

³⁴⁷ Cfr. Angelo Maria Ripellino, *Due sederi targati Forlì* (1° febbraio 1976), in Id., *Siate buffi. Cronache di teatro, circo e altre arti* («L'Espresso», 1969-77), a cura di Alessandro Fo, Antonio Pane, Claudio Vela, Roma, Bulzoni, 1989, pp. 476-478; Cesare Garboli, *Da Roussel a Fellini* (Roma, 5 febbraio 1976), in Id., *Un po' prima del piombo...*, cit., pp. 186-188; Elio Pagliarani, *Rito incubo nella notte*, in «Paese Sera», 28 gennaio 1976; Carlo Rosati, *Locus solus*, in «Sipario», n. 357, febbraio 1976, pp. 31-32.

³⁴⁸ Paolo Emilio Poesio, *Viaggio nella memoria*, cit.

³⁴⁹ Lia Lapini, *Finisce a sassate lo show di Perlini*, cit.

nello scritto di Moscati accluso sul verso del foglio di sala distribuito al Rondò – Perlini aveva «masticato e inghiottito con tutta la sua carta»³⁵⁰ facendone, dunque, un mero punto di partenza al quale chiedere in prestito – come evidenziava Garboli – solo l’idea surrealista di un «immaginario [che] tende a disegnarsi attraverso procedimenti che si direbbero, letteralmente, di scrittura automatica»³⁵¹.

Per quanto riguarda l’assetto spaziale, incrociando la rassegna stampa con la preziosa documentazione fotografica in nostro possesso (**figg. 120-140**), reperita presso l’Archivio Neumann e su alcune pubblicazioni a stampa, apprendiamo, innanzitutto, che per l’occasione il pubblico aveva assistito allo spettacolo «rannicchiato su fitte gradinate al fondo del già ristretto locale del Rondò [**fig. 120**], [...] guidato [...] alla visione in farsi dello spettacolo dal regista stesso, seduto in prima fila al suo quadro di comando»³⁵² – posto, guardando la scena, a destra (**figg. 121-122**) –, dal quale Perlini, come vedremo, dava vita a virtuosi interventi luministici.

Lo spazio scenico, messo a punto da Antonello Aglioti, era «popolato da oggetti quotidiani e logori, fra cui domina[va] la presenza costante del lavabo incastrato nel muro laterale [**figg. 121, 123-124**], o il bagno intravisto al di là della soglia sul fondo»³⁵³ del palcoscenico (**figg. 125, 132**). Un assetto che – a detta della critica – stava a evocare un misero «mondo contadino», mosso «da sofferti ricordi»³⁵⁴ e abitato da squallide entità materiali, «sotto sotto rimandi a un’Emilia-Romagna»³⁵⁵ frutto di «una ricognizione funeraria nel retroterra biografico, povero e rurale, dell’autore»³⁵⁶. L’«orizzonte teatrale di Memè Perlini», spaziando tra «la memoria e l’immaginazione»³⁵⁷, aveva precisato «il *locus* come abitacolo oscuro cimiteriale,

³⁵⁰ Italo Moscati, in foglio di sala di *Locus solus* di Memè Perlini (Firenze, Rondò di Bacco, 27 febbraio-1° marzo 1976). Si segnala che, due anni più tardi, il testo è stato pubblicato: Id., “*Locus Solus*” secondo Perlini, in *Immagine-immaginario. Il lavoro del Teatro La Maschera di Memè Perlini e Antonello Aglioti*, a cura di Giuseppe Bartolucci e Donatella Rimoldi, Torino, Studio Forma, 1978, pp. 78-83.

³⁵¹ Cesare Garboli, *Da Roussel a Fellini*, cit., p. 186.

³⁵² Lia Lapini, *Finisce a sassate lo show di Perlini*, cit.

³⁵³ *Ibidem*.

³⁵⁴ Paolo Emilio Poesio, *Viaggio nella memoria*, cit.

³⁵⁵ Angelo Maria Ripellino, *Due sederi targati Forlì*, cit., p. 476.

³⁵⁶ Rita Guericchio, *La memoria e il rito di Perlini*, cit. E, in proposito, si consideri il singolare vissuto personale di Perlini. Il regista era nato nell’entroterra romagnolo da genitori di provenienza zingara – ispanica la madre, slava il padre – che, abbandonata la condizione di giostrai, avevano abbracciato, prima, la vita contadina e, in seguito, il lavoro da operai; cfr. Dacia Maraini, *Conversazione con Memè Perlini* («Vogue», novembre 1975), in *Immagine-immaginario...*, cit., p. 110.

³⁵⁷ Paolo Emilio Poesio, *Viaggio nella memoria*, cit.

pronto ad accogliere una danza di spettri», costituita da «una serie di azioni», che avevano luogo «tra la platea [cosparsa di sabbia e di terra] e un piano rialzato (solo occasionalmente palcoscenico)» e che tendevano «a cristallizzarsi in un'immagine [figg. 121, 125-129] subito poi decomposta e avviata a nuove concreazioni-incubo»³⁵⁸. Immagini violente quali, ad esempio, «three girls who aggressively stride after each other miming a sexual quarrel [figg. 122, 131], a girl possessed by a sort of ferociously obscene dance [fig. 130], the whipping of the floor as if a body was being whipped»³⁵⁹. Così lo stesso regista aveva sintetizzato la sua complessiva idea dello spettacolo nel testo posto in esergo alla pubblicazione delle note di regia:

AMO SOPRATTUTTO IL FRAMMENTO POTREI CREARE IL MOMENTO CHE CREO PER TUTTA LA VITA... AMO L'OGGETTO COME MEZZO DI RIMANDO ALL'IMMAGINARIO. LO SPAZIO DOVE SI VIVE È UN ELEMENTO SENZA SCAMPO: OSPEDALE PSICHIATRICO, COLLEGIO, OSPEDALE E SPIAGGIA, COMUNQUE ISTITUZIONE REPRESSIVA DOVE CI SI DISTRUGGE. L'UNICA PRESENZA AMICA È LA LUCE DA CUI NASCONO FRAMMENTI COME VIA DI SCAMPO IMPOSSIBILE E VOCI RIUNITE IN "BAGARRE" COME SE FOSSERO DI UN MONDO SOMMERSO, ARCANI, CHE TI PRENDONO E INCOMINCIANO A CREARE PASTICCI IN QUESTO MONDO ORDINATO. CANCELLANO I PERCORSI E CREANO UNA REALTÀ DI PURI ECHI. IL PARLATO È QUELLO CHE NON SI PARLA CON NESSUNO TRANNE QUANDO SI VA IN VACCA O SI IMPAZZISCE. UN PASSAGGIO ATTRAVERSO UN GIARDINO SOLITARIO E QUATTRO MESI DI PROVE COSCIENTI DI NON AVER NULLA DA PERDERE ANCHE SE LO SPAZIO VIENE PRESO A SASSATE IN FACCIA.³⁶⁰

In quell'indefinito e repressivo spazio *claustrofobico*³⁶¹ – di riflesso identitario e contadino ma, nel concreto, un *non-lieu*³⁶² dove le presenze umane, pur interagendo, restano anonime – gli attori³⁶³, occupando il palco e buona parte della zona centrale della sala “normalmente” destinata ad accogliere le sedie e gli spettatori, davano luogo a «squarci, brandelli di azione e di immagini evocati, o meglio, creati nell'oscurità dello spazio da ogni genere di intervento luminoso»³⁶⁴. Come si diceva, infatti, il «regista-demiurgo»³⁶⁵ dal suo pannello di controllo (**fig. 121**) modellava nel buio la fisionomia

³⁵⁸ Rita Guericchio, *La memoria e il rito di Perlino*, cit.

³⁵⁹ Rino Mele, *The Theatre of Memè Perlino*, in «The Drama Review», a. XXII, n. 1, marzo 1978, p. 71.

³⁶⁰ Memè Perlino, *Locus solus: note di regia*, in «Quarta parete», a. III, n. 3/4, novembre 1977, p. 96.

³⁶¹ Così definito da Franco Quadri, *Locus solus*, in «Panorama», 27 gennaio 1976, ora in Id., *La politica del regista...*, cit., vol. II (N-Z), pp. 388-389; Salvatore Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, cit., p. 297 e Silvana Sinisi, *Dalla parte dell'occhio...*, cit., p. 122.

³⁶² Sul concetto di non-luogo si veda Marc Augé, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, trad. it. Milano, Eleuthera, 1999 (ed. or. 1992).

³⁶³ Vita Accardi, Bettina Best, Ann Collin, Daniela D'Arpino, Massimo Jacoboni, Dominique Koot, Franco Mazzi, Massimiliano Mitia, Lidia Montanari, Antonio Orfanò, Alba Primiceri, Gabriella Ricci e Vittorio Vitolo.

³⁶⁴ Lia Lapini, *Finisce a sassate lo show di Perlino*, cit.

³⁶⁵ Angelo Maria Ripellino, *Due sederi targati Forlì*, cit., p. 476.

degli attori e della scena manovrando le luci, che, oltre ad avere un'indubbia funzione plastica, erano state recepite quale «strumento determinate per scandire i diversi momenti» dello spettacolo, dei quali ne costituivano «anzi la didascalia illustrativa e minuziosa»³⁶⁶. Illuminati da «un neon impersonale», inseguiti «da sciabolate radenti»³⁶⁷, o sotto «il lume fievole di un'unica candela» (figg. 132-136)

si muovono sempre violentemente gli attori: nerovestiti si agitano in sarabande infernali [figg. 122, 130], in crudi atti sessuali, in mute sceneggiate, reiterati secondo i flussi della quotidianità. Oppure si rannicchiano, completamente nudi, immagine di una misera umanità [figg. 137-139].³⁶⁸

Beninteso, si trattava realmente di brandelli di «crudi atti sessuali» e, più in generale, scatologici. Difficili – per la critica – da verbalizzare con analitica schiettezza senza rischiare di far vacillare la propria integrità agli occhi di chicchessia lettore.³⁶⁹ Eppure, Ripellino, grazie al suo noto dominio della parola anche metaforica, era riuscito nell'impresa, regalandoci una materica *èkphrasis* della crudezza visiva voluta dalla linea registica perliniana:

Bandiere macchiate di mestruo estratte dalla val pelosa, iniezioni sul promontorio del culo scoperto, succhiamento di poppe, una donna che afferra lo stendardo di un uomo [fig. 140] per metterlo nella sua rocca. Tutta una serie di coserelle da nulla: spari, schiaffi, fustigazioni, picchiate, taglio di lingue con forbici, strascicamenti in ginocchio: ogni sorta di corporali affanni.³⁷⁰

Di più. Il pubblico s'era trovato di fronte a una disseminazione di frammenti di azioni – «sviluppate in profondità lungo assi longitudinali con una compresenza del vicino e del lontano»³⁷¹ – durate le quali, notava Sinisi, anche «le aggregazioni foniche» laceravano e riempivano «lo spazio claustrofobico della scena»³⁷². Un ossessivo ambiente sonoro abitato tanto dai suoni prolungati e sostenuti delle musiche di Alvin Curran,³⁷³ quanto dalle «VOCI RIUNITE IN “BAGARRE”», dalla «REALTÀ DI PURI ECHI»³⁷⁴ creata dagli attori, abili nel modulare le emissioni del proprio strumento vocale tanto

³⁶⁶ Rita Guerricchio, *La memoria e il rito di Perlini*, cit.

³⁶⁷ *Ibidem*.

³⁶⁸ Lia Lapini, *Finisce a sassate lo show di Perlini*, cit.

³⁶⁹ Paolo Emilio Poesio, *Viaggio nella memoria*, cit. accenna cursoriamente a un «amplesso rapido intravisto».

³⁷⁰ Angelo Maria Ripellino, *Due sederi targati Forlì*, cit., pp. 476-477.

³⁷¹ Silvana Sinisi, *Dalla parte dell'occhio...*, cit., p. 121.

³⁷² *Ivi*, p. 122.

³⁷³ Cfr. Salvatore Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, cit., p. 298.

³⁷⁴ Memè Perlini, *Locus solus: note di regia*, cit., p. 96.

quanto nell'agire corporeo. La critica, al riguardo, registrava un uso della parola «ridotta al suo involucro», quale «sgraziata emissione fonica, urlo, singhiozzo»³⁷⁵, posta in alternanza «a brevi squarci di dialogo spesso in dialetto romagnolo, o in latino, oppure in incomprensibili lingue nordiche»³⁷⁶.

Quel flusso figurale e sonoro sarebbe nato – stando a Garboli – da un processo creativo fondato su una sorta di «scrittura automatica»³⁷⁷, poi ancorata e stabilizzata durante le prove. Un processo che, rifiutando la «drammaturgia» – beninteso, nella sua accezione di dipendenza da un testo drammatico – e la «*routine* professionale», mirava alla «ricerca della prima risorsa del teatro, che consiste nell'arte del corpo»³⁷⁸, ovvero delle azioni, ivi compresi i movimenti dell'apparato fonatorio. In altre parole, lo spettacolo di Perlini è uno degli esempi più rappresentativi di una realizzazione che, sfuggendo «alle maglie istituite dalla nozione di “rappresentazione”», porta in scena

gesti che consapevolmente si discostano dal referente (testo scritto o “realtà”) ed agiscono su di un piano di testualità che si dà come proprio significato primario la propria stessa produzione, come è il caso di certi spettacoli dell'avanguardia dove difficilmente si riuscirebbe a discernere un “rappresentato” (si pensi a *Locus solus* di Perlini, ad esempio).³⁷⁹

Il teatro-immagine di *Locus solus* portava in scena «la propria stessa produzione» – una forma di teatro imperniata sul registro visivo-sonoro e al massimo grado arappresentativa – di fronte alla quale Poesio, a differenza della convinta e completa adesione di Lapini e in accordo a Guerricchio³⁸⁰, pur apprezzandone molto gli esiti,³⁸¹ si era espresso anche con qualche venatura critica:

Perlini si affida [...] all'indefinito: indefiniti i luoghi (spiaggia? aia? casa?) come sono indefinite le ragioni di una determinata azione, di una determinata pausa, di un determinato passaggio dall'ombra alla luce, dall'esterno all'interno. Indefinite non vuol dire ingiustificate: ma sottomesse a un interiore bisogno espressivo che può anche (e accade, ovviamente) riuscire oscuro allo spettatore. Non tutto, lo ripeto, in questo *Locus*

³⁷⁵ Rita Guerricchio, *La memoria e il rito di Perlini*, cit.

³⁷⁶ Lia Lapini, *Finisce a sassate lo show di Perlini*, cit.

³⁷⁷ Cesare Garboli, *Da Roussel a Fellini*, cit., p. 186.

³⁷⁸ A.A. [Antonio Attisani], *Locus solus. Memè Perlini*, in «Scena», a. I, n. 2, marzo-aprile 1976, p. 61.

³⁷⁹ Luigi Allegri, *Per una storia del teatro come spettacolo: il teatro di burattini e di marionette*, Parma, Centro studi e archivio della comunicazione, 1978, pp. 31-32.

³⁸⁰ Rita Guerricchio, *La memoria e il rito di Perlini*, cit.: «Lo spettacolo abbonda sin troppo di segni e allegorie, e allinea momenti di grande suggestione ad altri più inerti e stancamente ripetitivi. Alcuni artifici inoltre ci sono parsi decisamente d'effetto».

³⁸¹ Si pensi in proposito che anche a distanza di una decina di anni il critico aveva affermato che, al Rondò, «Il *Locus solus* di Memè Perlini [...] sollevava la sperimentazione su un piano di alta poesia»: Paolo Emilio Poesio, *Un contributo importante alla cultura teatrale*, cit., p. 11.

solus (o, almeno, nell'edizione alla quale ho assistito venerdì: edizione imperfetta, avverti il regista, causa la diversità del Rondò dalla sede romana della compagnia) mi è sembrato di uguale statura (ci sono momenti scontati, interazioni stancanti, soluzioni parzialmente convincenti): ma ci sono pagine di alta e intensa teatralità, soprattutto dove memoria e immaginazione coincidono (cito per tutte la grande immagine del gruppo di famiglia sotto il candido telone).³⁸²

E fra i frutti più riusciti di quella *écriture automatique* sottomessa «a un interiore bisogno espressivo», non sempre razionalmente decifrabile, aveva riportato «la grande immagine del gruppo di famiglia sotto il candido telone». Fra le foto di scena di *Locus solus* al Rondò che è stato possibile reperire, una di esse documenta proprio la potenza dell'assetto figurale della fase immediatamente precedente al momento ricordato da Poesio, che, grazie alle note di regia, è possibile identificare come la scena della fotografia:

Lentamente tutti gli attori arrivano uno alla volta vestiti come personaggi del primo novecento si fermano al centro formando una fotografia [fig. 121] (con le voci che fanno un coro come se fosse il mare) Massimiliano ed Antonio hanno un telo lo tengono sospeso sopra le loro teste poi lentamente lo portano in avanti lo appoggiano a terra e lo muovono lentamente.³⁸³

Grazie a Garboli è possibile cogliere anche l'effetto che il secco resoconto tecnico di Perlini ebbe in scena. Quelle voci che simulano il mare unitamente al telone posto a terra e mosso lentamente danno vita alla «fotografia di gruppo in riva al mare, la famiglia isolata sotto il tendone che funge da ombrellone da spiaggia, mentre il vento solleva le lunghe gonne d'epoca»³⁸⁴.

In accordo al già decostruito spazio scenico dell'evento, concludeva lo spettacolo, insieme agli «applausi convinti dei numerosi estimatori perliniani»³⁸⁵, una sorta di esibita e sprezzante *mise en abyme*. Un modello in miniatura dello stesso spazio scenico, posto al centro della sala, veniva bersagliato da un'«improvvisa sassaiola» scagliata dallo stesso regista: «negazione dell'effimera ricreazione spettacolare, oppure ultimo atto di ribellione contro lo spazio vitale a cui non si scampa?»³⁸⁶.

L'offerta dell'anno teatrale 1976-1977 prese il via con due spettacoli fuori programma. Ad aprire fu l'atteso ritorno di Schumann e dei Bread and Puppet con l'applauditissimo

³⁸² Paolo Emilio Poesio, *Viaggio nella memoria*, cit.

³⁸³ Memè Perlini, *Locus solus: note di regia*, cit., p. 99.

³⁸⁴ Cesare Garboli, *Da Roussel a Fellini*, cit., p. 187.

³⁸⁵ Lia Lapini, *Finisce a sassate lo show di Perlini*, cit.

³⁸⁶ *Ibidem*.

spettacolo *White Horse Circus*, ospitato al Rondò dal 7 al 10 ottobre 1976.³⁸⁷ A seguire, dal 12 al 18, avrebbe dovuto essere la volta dell'Odin Teatret di Eugenio Barba con *Come! And the day will be ours*, che, subito dopo essere stato presentato in prima nazionale a Pontedera,³⁸⁸ sarebbe dovuto andare in scena allo STS,³⁸⁹ e che, invece, vista «l'enorme richiesta di pubblico»³⁹⁰ e l'avversione *last-minute* del regista nei confronti dello spazio del Rondò,³⁹¹ fu allestito presso la sala teatrale dell'S.M.S.,³⁹² ossia l'attuale Teatro di Rifredi.

Nei trenta giorni a seguire, l'attività del Rondò fu temporaneamente interrotta in forza degli ormai non prorogabili lavori di manutenzione del locale relativi all'impianto elettrico e di riscaldamento.³⁹³ Nel volantino informativo che ne reclamizzava la riapertura, prevista per il 19 novembre, gli organizzatori, oltre a presentare una parte del cartellone e a scusarsi del fatto di aver voluto riaprire i battenti anche se i lavori non erano ancora stati del tutto terminati, informavano gli *habitués* riguardo ad alcune future novità. Ovvero che dal mese di dicembre sarebbe stato avviato presso il teatro un bar – «aperto tutto il giorno» – e che «per incrementare e favorire un rapporto più continuativo e stabile con il pubblico interessato all'attività dello STS» sarebbe stato «dato un biglietto omaggio ad ogni spettatore che ne» avesse «acquistati 4 (per 4

³⁸⁷ Cfr. Paolo Emilio Poesio, *Grande lezione di teatro con il «Bread and Puppet»*, in «La Nazione», 9 ottobre 1976 (AN, III, 9); Lia Lapini, *Un'altra versione del bicentenario*, in «Paese Sera», 9 ottobre 1976 (AN, III, 9); Rita Guerricchio, *La satira amara e graffiante del Bread and Puppet*, in «l'Unità», 9 ottobre 1976 (AN, III, 9).

³⁸⁸ Cfr. Lia Lapini, *L'Odin Teatret arriva a Firenze con il lavoro «Come»*, in «Paese Sera», 8 ottobre 1976 (AN, III, 9).

³⁸⁹ Cfr. *Ibidem* e P.E.P. [Paolo Emilio Poesio], *L'Odin Teatret oggi al Rondò*, in «La Nazione», 12 ottobre 1976 (AN, III, 9).

³⁹⁰ *Spostata la sede delle recite dell'Odin*, in «l'Unità», 13 ottobre 1976 (AN, III, 9).

³⁹¹ Si legga in proposito il ricordo di Roberto Bacci, in Mirella Schino, *Il crocevia del Ponte d'Era. Storie e voci di una generazione teatrale 1974-1995*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 247: «Una volta, proprio agli inizi, facemmo venire l'Odin con *Come! And the day will be ours* a Firenze. Ci furono un sacco di problemi, perché avevamo stabilito di usare come sala il Rondò di Bacco, e appena Eugenio [Barba] entrò, invece, disse che non era adatta, forse troppo piccola, non ricordo più. Il nostro punto di riferimento, che era Roberto Toni, del TRT [Teatro Regionale Toscano], se ne andò sbattendo la porta. E adesso che si fa? chiesi ad Eugenio. Ero, ovviamente, preoccupato. Di più, perché ero giovane, ero proprio agli inizi. Adesso andiamo a mangiarci un gelato, disse lui».

³⁹² Cfr. *Spostata la sede delle recite dell'Odin*, cit.

³⁹³ Cfr. Lia Lapini, *Un teatro tutto sperimentale*, in «Paese Sera», 19 novembre 1976 (AN, III, 9); *A Firenze riprende «Spazio» al Rondò di Bacco*, in «Paese Sera», 18 novembre 1976 (AN, III, 9); g.r. [Rita Guerricchio], *Riapre il Rondò di Bacco*, in «l'Unità», 19 novembre 1976 (AN, III, 9).

diversi spettacoli, ovviamente!)» e che sarebbero stati possibili «accordi speciali per riduzioni a gruppi»³⁹⁴.

E, ancora, in linea con gli intenti della stagione precedente, il *flyer* ribadiva che «l'attività del Rondò, oltre all'abituale programmazione,» sarebbe stata «articolata in una serie di momenti e iniziative collaterali: incontri[,] dibattiti[,] seminari[,] laboratori[,] servizio informazioni[,] documentazione»³⁹⁵.

Riguardo a quest'ultimo punto, nella *Proposta di articolazione*, verosimilmente indirizzata al TRT, relativa al biennio 1976-1978, leggiamo che alla programmazione dello STS si sarebbe dovuto finalmente affiancare l'avvio di un laboratorio teatrale, condotto dall'Ouroboros e volto a «relazionare l'esperienza del teatro attuale sul nodo che lega la musica, la danza, le arti visive e il teatro drammatico»³⁹⁶. Un *atelier*, incentrato sulla pluralità dei linguaggi della scena, capace, da un lato, di «elaborare», mediante la ricerca condotta al suo interno, «specifiche tecniche linguistiche» e, dall'altro, di espandersi «verso l'esterno a catalizzare e coordinare in una prospettiva unitaria i temi del dibattito generale sul teatro che lo Spazio Teatro Sperimentale si propone»³⁹⁷. Inoltre, in un'altra relazione, prendendo in seria considerazione alcune osservazioni espresse da Ferrone sulle future prospettive culturali del TRT,³⁹⁸ dall'ufficio del Rondò perveniva la seguente proposta:

³⁹⁴ Volantino relativo al programma dello Spazio Teatro Sperimentale, stagione 1976-1977, 19 novembre-9 gennaio (AN, III, 9).

³⁹⁵ *Ibidem*.

³⁹⁶ Dattiloscritto intitolato *Proposta di articolazione. Spazio Teatro Sperimentale. Rondò di bacco – Palazzo Pitti. Centro studi teatrali – Ouroboros. Stagione '76/'77-'77/'78* (AN, III, 3, fasc. 7).

³⁹⁷ *Ibidem*. Riguardo al progetto relativo al laboratorio teatrale dell'Ouroboros, si veda il dettagliato dossier dattiloscritto intitolato *Centro studi teatrali Ouroboros* (AN, III, 3, fasc. 7).

³⁹⁸ Siro Ferrone, *Prospettive di un teatro regionale*, cit., p. 25: «Ma la volontà di incoraggiare una nuova professionalità teatrale rischia di rimanere astratta chimera se, insieme agli sforzi finanziari e strutturali, il Teatro Regionale non riuscirà anche a darsi una più solida base culturale. [...] Bisogna che il TRT promuova l'unificazione dei disordinati archivi che attualmente sono organizzati dai diversi enti teatrali della regione; deve essere razionalizzato il reperimento delle fonti di informazione per giungere a un catalogo unico di tutto quanto viene pubblicato a stampa, in Italia e nel mondo, sul teatro. Ugualmente utile un accurato regesto di tutta la legislazione in materia, sia italiana che straniera; infine indispensabile una specie di anagrafe di tutti gli operatori e gruppi teatrali attivi nel presente e nel passato. Il materiale dovrà essere messo a disposizione dei teatri comunali, delle associazioni del tempo libero, degli studiosi e degli studenti. Anche in questo modo sarà meglio superabile il *gap* intellettuale che spesso separa la periferia e le città della Toscana: un sistema moderno di distribuzione delle informazioni potrà mettere in condizioni di più agevole lavoro gli stessi amministratori e organizzatori della base. [...] Anche per gli spettacoli contemporanei si impone un'opera di conservazione attraverso gli strumenti che la tecnica del videoregistratore mette attualmente a disposizione: per fini didattici e documentari sarebbe necessaria (né troppo costosa) la costituzione di un archivio visivo e sonoro di tutto quello che viene rappresentato, ad una certa altezza di qualità, nella regione».

La sede del Rondò di Bacco, per le caratteristiche specifiche ed il ruolo di attività e di continuità che verrebbe ad assumere, ci sembra che potrebbe essere giustamente indicata come Centro permanente di informazione e documentazione [del TRT], avvalendosi e dei materiali già esistenti, opportunamente ricatalogati[,] e dell'apporto ragionato di materiale nuovo, attraverso contatti più diretti e non saltuari con i centri e gli organismi di cultura teatrale nazionali ed internazionali. Un tale lavoro potrebbe, pensiamo, essere svolto anche con la consulenza dei professori e la collaborazione degli studenti della Cattedra di Storia dello Spettacolo dell'Università di Firenze.³⁹⁹

Nelle intenzioni tale ambiziosa macchina teatrale presso i locali dello STS avrebbe dovuto ospitare, oltre a un cartellone aggiornato sulla ricerca teatrale, anche un bar, il laboratorio dell'Ouroboros e un Centro di documentazione e di informazione teatrale del TRT. Come riferiva il critico Duni, al Rondò di Bacco, Neumann, «responsabile del TRT per questo luogo teatrale», stava, dunque, «cercando di organizzare uno spazio che non» fosse «solo un teatro, ma che» potesse diventare anche «un centro culturale dove poter organizzare in modo diverso il proprio tempo libero»⁴⁰⁰. Uno spazio – come si legge in un appunto manoscritto dello stesso Andres – «inteso come centro vitalizzato, struttura aperta, di partecipazione, incontri, lavoro teatrale»⁴⁰¹. Nei fatti, non tutto e non certamente in questi termini prese corpo. E tuttavia, sul piano storico, è doveroso registrare la totalità di quell'audace progetto, per comprendere più da vicino quali fossero state le dinamiche emozionali, interiori, che, mese dopo mese, avevano animato la conduzione del Rondò da parte di due spiriti energici e determinati quali erano Neumann e Pier'Alli.

Fra gli altri spettacoli andati in scena al Rondò,⁴⁰² riguardo alla prima parte della seconda stagione, che aveva «avuto una netta affermazione di critica e di pubblico,

³⁹⁹ Dattiloscritto intitolato *Centro documentazione e informazione teatrale del TRT*, s.d. [ma novembre/dicembre 1976] (AN, III, 3, fasc. 7).

⁴⁰⁰ Puccio Duni, *I programmi del teatro "alternativo"*, in «Avanti!», 10 dicembre 1976 (AN, III, 9).

⁴⁰¹ Andres Neumann, *Organigramma Rondò*, appunti manoscritti, s.d. [ma novembre/dicembre 1976] (AN, III, 3, fasc. 7).

⁴⁰² Di seguito riportiamo l'elenco completo degli spettacoli andati in scena al Rondò di Bacco fra l'ottobre del 1976 e il giugno del 1977: *White Horse Circus* del Bread and Puppet di Peter Schumann (7-10 ottobre 1976); *Sudd* di Leo de Berardinis e Perla Peragallo (19-22 novembre 1976); *Omaggio a Hofmann* de I Burattini Crudeli e *Senza patente* de Il Patagrappo di Bruno Mazzali (26-29 novembre 1976); *Sogni bianchi* di Graziella Martinez (3-6 dicembre 1976); *Presagi del vampiro* de Il Carrozzone (10-13 dicembre 1976); *Herodes* del gruppo Comuna Nucleo (17-20 dicembre 1976); *Liquidi* del gruppo Le parole-Le cose di Lucia Poli (24-27 dicembre 1976); *A cena con le ombre* del Teatro dei Lumi di Giancarlo Ferri (8-9 gennaio 1977); *Si va per ridere* de I Fratelli Colombaioni (15-18 gennaio 1977); *L'amore di don Perlimplino con Belisa nel suo giardino* del Teatro Mobile di Gianni Pulone (22-24 gennaio 1977); *Lo sbaglio della signorina morte* de Il Patagrappo di Bruno Mazzali (28-31 gennaio 1977); *Salvatore Giuliano e Oh! quelle grandi battaglie* dello Spaziozero di Lisi Natoli (4-7 febbraio 1977); *Zaum* del Gruppo Altro (Lavoro intercodice) (11-14 febbraio 1977); *Otello* del gruppo Nuova Edizione di Luigi Gozzi (18-21 febbraio 1977);

concretizzatasi in oltre tremila tesserati»⁴⁰³, ricordiamo: *Sudd* di Leo de Berardinis e Perla Peragallo (novembre 1976);⁴⁰⁴ lo spettacolo di teatro-danza, *Sogni bianchi*, della coreografa argentina Graziella Martinez con il suo gruppo di Amsterdam (dicembre 1976);⁴⁰⁵ *Presagi del vampiro* de Il Carrozzone (dicembre 1976).⁴⁰⁶ E relativamente alla seconda parte della programmazione del Rondò – dalla fine di gennaio «finalmente riscaldato, per il conforto di attori e pubblico»⁴⁰⁷ – andarono in scena: lo spettacolo di *clownerie*, *Si va per ridere*, de I Fratelli Colombaioni (gennaio 1977);⁴⁰⁸ *Saluti* del gruppo jugoslavo dell'Accademia del Teatro e del Cinema d'Arte di Zagabria, Pozdravi, diretto da Ivica Boban (febbraio 1977);⁴⁰⁹ *La terra del rimorso*, ossia il debutto del gruppo Pupi e Fresedde di Angelo Savelli (marzo e maggio 1977), costituitosi a Firenze l'anno precedente;⁴¹⁰ *Herozero* della compagnia di clown francesi Les Macloma

Saluti del gruppo jugoslavo Pozdravi di Ivica Boban (25-26 febbraio 1977); *El sol bajo las patas de los caballos* del gruppo peruviano Cuatrotablas (17 marzo 1977); *La terra del rimorso* del gruppo Pupi e Fresedde di Angelo Savelli (25-28 marzo 1977); *Mine-Haha o dell'educazione fisica delle fanciulle* da Frank Wedekind del gruppo Le parole-Le cose di Lucia Poli (30 aprile-2 maggio 1977); *Herozero* della compagnia di clown francesi Les Macloma (3-8 maggio 1977); *La terra del rimorso* del gruppo Pupi e Fresedde di Angelo Savelli (11-16 maggio 1977); *Il canto delle stelle* della compagnia La San Carlo di Roma di Michael Aspinall (17-23 maggio 1977); *La Giullarata* de Il Collettivo La Comune di Dario Fo (24-30 maggio 1977); *Morte della geometria* dell'Ouroboros di Pier'Alli (7-10, 12-20 giugno 1977). Sulla seconda stagione si veda la documentazione conservata in AN, III, 9; il dattiloscritto intitolato *Consuntivo stagione 76-77* (AN, III, 3, fasc. 11) e il bilancio riassuntivo intitolato *2a stagione 1976/77. Spazio Teatro sperimentale* (AN, III, 3, fasc. 11). Si segnala che contrariamente a quanto annunciato dal cartellone il *Proust* di Giuliano Vasilicò non andò in scena, come riferito, tra gli altri, da «La Repubblica»: «Al Rondò di Bacco è in corso il secondo ciclo di spettacoli scelti da Andreas [sic] Neumann per il programma dello Spazio Teatro Sperimentale promosso dalla Regione toscana. Domani (in sostituzione del "Proust" di Vasilicò) andrà in scena *Lo sbaglio della signorina Morte* di Chlebnikov per la regia di Bruno Mazzali»: *Avanguardia per un mese a Firenze*, in «La Repubblica», 27 gennaio 1977 (AN, III, 9).

⁴⁰³ *Trentatré spettacoli sperimentali a Firenze*, in «l'Unità», 12 gennaio 1977 (AN, III, 9).

⁴⁰⁴ P.E.P. [Paolo Emilio Poesio], «*Sudd* al Rondò di Bacco», in «La Nazione», 19 novembre 1976 (AN, III, 9); Id., *Riaperto con Sudd il Rondò di Bacco*, in «La Nazione», 22 novembre 1976 (AN, III, 9); L.L. [Lia Lapini], «*Sudd* a Firenze: vive nel buio il sottoproletariato», in «Paese Sera», 22 novembre 1976 (AN, III, 9); Rita Guerricchio, *Al Rondò il «Sudd» squallido e provocatorio di Leo e Perla*, in «l'Unità», 10 dicembre 1976 (AN, III, 9).

⁴⁰⁵ Paolo Emilio Poesio, *Nel paese dell'inconscio*, in «La Nazione», 5 dicembre 1976 (AN, III, 9); Lia Lapini, «*White dreams*» al Rondò. *Un burlesque tra Freud e surreale*, in «Paese Sera», 7 dicembre 1976 (AN, III, 9).

⁴⁰⁶ Paolo Emilio Poesio, *Sul filo dell'angoscia*, in «La Nazione», 12 dicembre 1976 (AN, III, 9); Lia Lapini, *Il vampiro sale sul «Carrozzone»*, in «Paese Sera», 12 dicembre 1976 (AN, III, 9).

⁴⁰⁷ Lia Lapini, *Amore e morte in maschera*, in «Paese Sera», 25 gennaio 1977 (AN, III, 9).

⁴⁰⁸ Id., *Per il teatro off pupazzi e clown*, in «Paese Sera», 16 gennaio 1977 (AN, III, 9).

⁴⁰⁹ r.g. [Rita Guerricchio], *I «Saluti» assurdi di Ionesco*, in «l'Unità», 27 febbraio 1977 (AN, III, 9); Paolo Emilio Poesio, *Da Zagabria con allegria*, in «La Nazione», 27 febbraio 1977 (AN, III, 9); Lia Lapini, *Saluti: sberleffi e acrobazie ginniche*, in «Paese Sera», 27 febbraio 1977 (AN, III, 9).

⁴¹⁰ Paolo Emilio Poesio, *Sotto il segno della tarantola*, in «La Nazione», 27 marzo 1977 (AN, III, 9); Lia Lapini, *La tarantella è una religione*, in «Paese Sera», 27 marzo 1977 (AN, III, 9).

(maggio 1977);⁴¹¹ il terzo ritorno di *Morte della geometria* dell'Ouroboros di Pier'Alli (giugno 1977).⁴¹²

Fra le altre importanti iniziative che non riguardarono direttamente la vita della sala fiorentina, ricordiamo che Neumann, collaborando con i Bread and Puppet, aveva organizzato insieme all'Ouroboros la mostra *Bread and Puppet Masaccio. L'arte della fragilità e la cartapesta* presso l'Istituto d'Arte di Porta Romana. L'esposizione era stata realizzata da Schumann, Barbara Leber e Amy Trompetter del Bread and Puppet con il contributo dei docenti e degli studenti del medesimo istituto, nonché di numerosi altri collaboratori volontari esterni. Nello specifico, Schumann, «su un'ipotesi di lavoro che prendeva il via [...] dagli affreschi di Masaccio nella chiesa del Carmine»,

si è proposto di "rivisitarli" e reinterpretarli alla luce delle sue tecniche, pittorico-plastiche, servendosi di materiali "poveri", fragili o di scarto, come egli dice. Dalla scultura in creta ricava il calco in gesso, su questo viene modellato il manufatto in cartapesta poi dipinta; oppure, usando la tela, la si sovrainprime tramite materiali di poco costo come la masonite, sorta di cartone particolarmente spesso.⁴¹³

L'esposizione delle opere, realizzate «in quindici giorni»⁴¹⁴, fu inaugurata il 17 dicembre 1976 e rimase aperta al pubblico fino al 31 gennaio del 1977.

Sempre grazie ad Andres, oltre alla pubblicazione del catalogo,⁴¹⁵ la mostra, fra il 1977 e il 1978, venne riallestita presso la Galerie Poirel di Nancy in occasione del XII Festival Mondial du Théâtre (28 aprile-8 maggio 1977), al Museo del Folklore di Roma – ossia l'attuale Museo di Roma in Trastevere, situato nell'ex Monastero di Sant'Egidio – (10 giugno-3 luglio 1977), a Parigi presso la Chapelle de la Sorbonne (31 gennaio-19 febbraio 1978) e a Caen nel foyer del Théâtre Municipal (25 febbraio-19 marzo 1978).⁴¹⁶

⁴¹¹ P.E.P. [Paolo Emilio Poesio], *I quattro Maclomâ*, in «La Nazione», 5 maggio 1977 (AN, III, 9); Lia Lapini, *Sono tornati i clowns*, in «Paese Sera», 5 maggio 1977 (AN, III, 9); Rita Guerricchio, *Maschere, clowns e marionette per gli eroi del nostro tempo*, in «l'Unità», 5 maggio 1977 (AN, III, 9).

⁴¹² La «Geometria» torna al Rondò, in «Paese Sera», 7 giugno 1977 (AN, III, 9); Si replica «Morte della geometria», in «La Nazione», 9 giugno 1977 (AN, III, 9).

⁴¹³ Lia Lapini, *Una singolare esposizione all'Istituto d'arte. Dai muri di Masaccio al «Bread and Puppet»*, in «Paese Sera», 21 dicembre 1976 (AN, III, 5, fasc. 4).

⁴¹⁴ *Ibidem*.

⁴¹⁵ *Bread and Puppet Masaccio. L'arte della fragilità e la cartapesta. Intervento del Bread and Puppet a Firenze e in Toscana 1976/1977*, catalogo della mostra *Bread and Puppet Masaccio* (Firenze, Istituto d'Arte di Porta Romana, 17 dicembre 1976-31 gennaio 1977), Firenze, Centro Studi Teatrali Ouroboros, 1977 (AN, III, 5, fasc. 1).

⁴¹⁶ Sulla mostra *Bread and Puppet Masaccio. L'arte della fragilità e la cartapesta*, si veda la documentazione conservata in AN, III, 5. In particolare, il fasc. 4 conserva locandine, pieghevoli, programmi, inviti e articoli di giornale relativi agli allestimenti della mostra fra il 1977 e il 1978.

Le cifre della seconda stagione registrano un totale di 22 gruppi ospitati, di 121 recite e di 11.824 presenze, in oltre sette mesi di attività e con una spesa complessiva di 24.203.642 lire, alla luce di 11.369.500 lire di incassi.⁴¹⁷ Lia Lapini, commentando il positivo consuntivo finale, pur rimproverando duramente il piccolo teatro per non essere diventato tutto ciò che desiderava essere,⁴¹⁸ aveva annotato che il Rondò, nel contesto teatrale cittadino, aveva registrato

una buona media nel numero delle presenze di pubblico, a conferma del consolidarsi della sua specifica collocazione fra i non numerosi luoghi teatrali fiorentini, nella divisione di competenze accanto alla Pergola, teatro dell'ETI, e all'Affratellamento, palcoscenico delle produzioni cooperativistiche.⁴¹⁹

Un contesto in cui, nel complesso, lo STS si era riconfermato «come uno dei poli di attrazione più vivaci del pubblico giovanile», nonché come «l'unico luogo teatrale fiorentino» capace, a quell'altezza cronologica, di ospitare «spettacoli internazionali»⁴²⁰.

Il caso studio di questa seconda stagione è *Presagi del vampiro* de Il Carrozzone. Presentato per la prima volta a Cosenza nel novembre del 1976, in occasione della Rassegna-spettacoli-seminari organizzata da Giuseppe Bartolucci e da Franco Cordelli,⁴²¹ il lavoro del gruppo fiorentino fu allestito al Rondò di Bacco nel dicembre dello stesso anno. Come si leggeva nel lungo testo introduttivo contenuto nel programma di sala,

“Presagi del Vampiro” non è uno spettacolo.

⁴¹⁷ Cfr. il dattiloscritto intitolato *2ª stagione 1976/77. Spazio Teatro Sperimentale. Programmazione ottobre/febbraio Teatro Rondò di Bacco. Bilancio riassuntivo* (AN, III, 3, fasc. 11); contrariamente al titolo il bilancio reca i numeri dell'intera stagione, ossia dall'ottobre del 1976 al giugno del 1977.

⁴¹⁸ Lia Lapini, *Bilancio della «stagione» del Rondò. Non basta essere un palcoscenico*, in «Paese Sera», 10 giugno 1977 (AN, III, 9): «Se il Rondò doveva assolvere la funzione di semplice passerella informativa dell'attuale guazzabuglio rientrando ormai sotto la dicitura di sperimentazione teatrale, il compito è stato assolto più che bene; ma se le funzioni di uno spazio delegato alla ricerca teatrale non sono solo quelle di puro smercio di spettacoli, scelti con criteri di buonsenso fra i tanti proponibili nel settore, il Rondò di Bacco come Spazio Teatro Sperimentale, dovrà forse avviarsi a divenire non solo contenitore ma piuttosto struttura programmata in senso promozionale e di stimolo. In un indirizzo di crescita non solo logistica o di prestigio, ma culturale, della gestione teatrale fiorentina sarebbe cioè auspicabile, né troppo utopico per una sede teatrale specializzata nella ricerca, tentare di costituirsi da neutro sismografo dell'andamento generale in punto di riferimento permanente e propulsivo, come era del resto nei programmi teorici iniziali dello STS».

⁴¹⁹ *Ibidem*.

⁴²⁰ *Bilancio della stagione teatrale/4 Rondò di Bacco. La fatica di sperimentare*, a cura di Siro Ferrone, Rita Guerricchio, Sara Mamone, in «l'Unità», 9 giugno 1977 (AN, III, 9).

⁴²¹ Sulla rassegna cosentina, cfr. Mimma Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985*, cit., pp. 35-44.

“Presagi del vampiro” è il rifiuto di fare uno spettacolo. [...]

“Presagi del Vampiro” è una scelta di studi sul tema del rapporto dentro-fuori. Il fuori nel dentro e il dentro nel fuori: la porta duchampiana.

“Presagi del Vampiro” porta ad una riflessione-scomposizione del teatro nel teatro, del tempo del teatro, dello spazio nello spazio del teatro. [...]

Sono presagi del Vampiro perché sono la “messa in scena” di una nostra crisi, della crisi attraversata durante i mesi della abortita preparazione di uno spettacolo – mai realizzato – sul tema del vampiro. [...]

Presagi del Vampiro non è uno spettacolo: è una serie di “STUDI PER AMBIENTE” (Studio nel senso francese di *étude*), intercambiabili, soggetti a interpolazioni, variazioni spazio-temporali aperte.⁴²²

Il lavoro era nato da un progetto abortito: la realizzazione di uno spettacolo ispirato al *Nosferatu il vampiro* di Murnau (1922) e al *Vampyr. Il vampiro* di Dreyer (1932).⁴²³ Del disegno iniziale era rimasto solo il titolo quale «residuo di uno spettacolo [...] andato a monte» nel bel mezzo di un periodo di «profonda crisi interna», che, come avvertiva Sandro Lombardi, aveva indotto il gruppo ad abbandonare «tutta una serie di strumenti linguistici usati fino allora, e all’esigenza di ridefinizione interna, di messa a punto dei propri mezzi e procedimenti, di svisceramento degli elementi fondamentali, primari del fare teatro»⁴²⁴.

«Respinto il desiderio di raccontare una storia (quella del Vampiro?) cos’altro mostrare se non i propri esercizi di lavoro?»⁴²⁵ osserva retoricamente Quadri commentando l’operazione de *Il Carrozzone*. L’impossibilità di concretizzare uno spettacolo si risolve, dunque, nel «rifiuto di fare uno spettacolo»⁴²⁶, ovvero nell’esibizione di una serie di *studi per ambiente* «ognuno dei quali ha una autonomia che lo isola dagli altri»⁴²⁷ ed è privo di «qualsiasi intenzionalità simbolico-narrativa»⁴²⁸. Frammenti autonomi e autoreferenziali che – ascoltando nuovamente Lombardi che con il termine di *studi* li aveva battezzati –⁴²⁹ «raggruppati sotto il titolo *Presagi del vampiro* non rifiutano

⁴²² Programma di sala di *Presagi del Vampiro* de *Il Carrozzone*, Firenze, Rondò di Bacco, 10-13 dicembre 1976 (AN, III, 9). Il testo, successivamente, è stato parzialmente pubblicato: *Il Carrozzone, Presagi del Vampiro studi per ambiente*, in Lorenzo Mango, Giuseppe Bartolucci, Achille Mango, *Per un teatro analitico-esistenziale. Materiali del teatro di ricerca*, Torino, Studio Forma, 1980, pp. 75-77.

⁴²³ Cfr. Lorenzo Mango, *Teatro di poesia. Saggio su Federico Tiezzi*, Roma, Bulzoni, 1994, p. 71; Mimma Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985*, cit., p. 40.

⁴²⁴ Sandro Lombardi, *L’avventura analitica*, in «Scena», a. II, n. 5, novembre 1977, p. 38.

⁴²⁵ Franco Quadri, *Presagi del vampiro*, in «Panorama», 8 febbraio 1977, ora in Id., *La politica del regista. Il teatro 1967-1979*, cit., vol. I (A-M), pp. 82-83.

⁴²⁶ Programma di sala di *Presagi del Vampiro* de *Il Carrozzone*, cit.

⁴²⁷ Lorenzo Mango, *Teatro di poesia...*, cit., p. 71.

⁴²⁸ Mimma Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985*, cit., p. 40.

⁴²⁹ Federico Tiezzi, in *Gli analisti del nomadismo mentale. Conversazione con Federico Tiezzi*, in Oliviero Ponte di Pino, *Il nuovo teatro italiano 1975-1988. La ricerca dei gruppi: materiali e documenti*, Firenze,

completamente i diritti dello spettacolo, ma tendono a fare in modo [...] che si possano intravedere, attraverso lo spettacolo, le regole fondamentali strutturali del (fare) teatro», eliminando, però, «da tutto ciò che si vede in scena qualsiasi elemento di referenzialità». ⁴³⁰ Una tale «ricerca analitica», si legge sul programma di sala,

partendo dal “grado zero” della scrittura scenica, si spinge fino al tentativo di definizione degli elementi primari di una struttura, di una figura, di cui si rilevano gli elementi binomi: verticale-orizzontale; alto-basso; accrescimento-sottrazione; immersione-emersione; presenza-assenza; esistenza-rappresentazione; mobilità-immobilità; oggetto-soggetto; suono-silenzio. ⁴³¹

Era, dunque, la presentazione di un gruppo di studi quale ispezione analitica degli elementi spazio-temporali e strutturali «del linguaggio teatrale: lo spazio, il tempo, il corpo umano, la luce, il suono» ⁴³². Un lavoro costituito non da momenti esibiti in una serie concatenata e lineare, bensì da avvicendamenti, dichiaratamente, «intercambiabili, soggetti a interpolazioni, variazioni», la cui «successione»

non è obbligata a priori ma è determinata da: 1) lo spazio fisico in cui ci si trova ad agire 2) la presenza o l'assenza di uno o più attori 3) la situazione socio-culturale [...] 4) il rapporto esistenziale personale che si instaura con la città il “luogo” e il “posto”. ⁴³³

Presagi del vampiro, pertanto, proprio per via della sua «struttura aperta» ⁴³⁴, caratterizzata da frammenti «di teatro puro» organizzati in una «costruzione modulare e paratattica» ⁴³⁵, era stato eseguito, «tra novembre [1976] e gennaio [1977] in cinque differenti città, in versioni puntualmente rinnovate» ⁴³⁶. E, conseguentemente, alla luce di tale intercambiabile e variabile «catalogazione molecolare di istanti fermi e non comunicanti» ⁴³⁷, risulta particolarmente arduo – ma non impossibile sulla scorta dell'incrocio delle fonti, prime fra tutte quelle iconografiche – cercare di ricostruire, sia pur solo in parte, alcuni dei momenti ai quali assistette il pubblico fiorentino. Anche perché i critici che lo videro al Rondò – oltre a esprimere valutazioni complessive,

La casa Usher, 1988, p. 61: «nacque il “teatro analitico”, che si concretizzò in quelli che Sandro definì *Studi*».

⁴³⁰ Sandro Lombardi, *L'avventura analitica*, cit., p. 39.

⁴³¹ Programma di sala di *Presagi del Vampiro* de Il Carrozzone, cit.

⁴³² *Ibidem*.

⁴³³ *Ibidem*.

⁴³⁴ Silvana Sinisi, *Dalla parte dell'occhio...*, p. 137.

⁴³⁵ Lorenzo Mango, *Teatro di poesia...*, cit., pp. 73, 88.

⁴³⁶ Franco Quadri, *La Compagnia del Carrozzone*, in «Data», n. 25, febbraio-marzo 1977, p. 45.

⁴³⁷ *Ibidem*.

registrare l'accoglienza da parte del pubblico e riformulare in termini concettuali i contenuti del programma di sala alla luce della propria fruizione – non si erano espressi concretamente sulla particolarità dell'assetto spaziale né sulla sua occupazione da parte degli attori della compagnia. Poesio, ad esempio, aveva registrato il «succedersi di immagini iterate nel gesto fino ai confini della sopportazione», «corpi illuminati ora da luci livide, ora immersi dentro diapositive», «la nudità delle donne [...] usata senza alcuna malizia», la costrizione di un «uomo che non riesce a fuggire», la scena della «tavola apparecchiata e sparecchiata e via via lordata»⁴³⁸. Frammenti certamente preziosi ma da soli insufficienti.

Dalla cospicua documentazione fotografica reperita (**figg. 141-159**), riferibile alla versione allestita al Rondò, apprendiamo innanzitutto che lo spazio scenico dello spettacolo – qui si continuerà a definirlo anche così – aveva compreso buona parte della zona normalmente destinata alla platea ai piedi dell'avanscena oltre che il palcoscenico, per l'occasione usato nella sua nudità e nella sua interezza, cioè includendo nello spazio scenico la totalità della sua profondità e della sua ampiezza. Come ha evidenziato Mango, infatti, il lavoro era sempre stato «ambientato in uno spazio spoglio», utilizzato «così come lo si» era «trovato», sul quale a incidere erano «le presenze degli attori e degli oggetti»⁴³⁹. Per una comprensione degli accessori che avevano abitato la sala fiorentina nei differenti momenti dei *Presagi* utilissima risulta la descrizione fornita da Quadri, che ci fornisce un quadro esaustivo. Scriveva il critico:

Emblematici di fatto, e mai descrittivi, sono gli accessori scenici inseriti a delineare degli accenni ambientali: la porta aperta al centro [**fig. 151-152, 159**] come elemento canonico di divisione e di comunicazione; nello spazio di sinistra un letto, una poltrona, un orologio a muro funzionante [**fig. 152**]; di là un tavolo su cui cala la lampada citata [**fig. 141**], due sedie unite di spalle e col baricentro arretrato, una finestra [**figg. 145-148**] e, come ricordi di quotidianità, una fila di scarpe da donna [**figg. 141, 144, 153**].⁴⁴⁰

Una nuda scena arredata dall'inserimento «di accessori teatrali, assunti come pure funzioni»⁴⁴¹, tra i quali evidenti, come ha puntualizzato la storiografia, erano la citazione, peraltro dichiarata,⁴⁴² sul fondo del palco, della *Porta II Rue Larrey* (1927) di

⁴³⁸ Paolo Emilio Poesio, *Sul filo dell'angoscia*, cit.

⁴³⁹ Lorenzo Mango, *Teatro di poesia...*, cit., p. 73.

⁴⁴⁰ Franco Quadri, *La Compagnia del Carrozzone*, cit., pp. 46-47.

⁴⁴¹ *Ivi*, p. 46.

⁴⁴² Programma di sala di *Presagi del Vampiro* de Il Carrozzone, cit.: «la porta duchampiana».

Duchamp e il riferimento a Magritte attraverso la finestra posta sul tavolo;⁴⁴³ quest'ultima, potremmo aggiungere, si richiamo alla rottura delle aspettative visivo-percettive della magrittiana finestra della *Lunette d'approche* (1963) come pure, ancora, all'isolato e impenetrabile telaio della *Fresh widow* (1920) duchampiana. Omaggio, in ogni caso, a due artisti speculativi, realizzatori di *idee per immagini*, ambedue portatori di un «linguaggio che si scolla dalla cosa, un linguaggio che agisce al di qua della metafora, al di qua della rappresentazione»⁴⁴⁴.

L'aver optato, al Rondò, per un allestimento su due livelli – l'alto del palco e il basso della porzione di sala ai piedi del proscenio – aveva reso l'allestimento ancora più unico degli altri. Infatti, sappiamo che lo *Studio n. 4*, ossia la scena che dava il nome all'intero lavoro, «nell'edizione fiorentina» eseguito a livello della platea, aveva accompagnato, «come un basso continuo, tutto lo scorrere delle altre scene»⁴⁴⁵, che, simultaneamente, venivano presentate nella zona alta del palcoscenico.

È possibile apprendere con precisione le azioni che avevano composto lo *Studio n. 4*, quello che al Rondò aveva fatto da *leitmotiv* agli altri, da una descrizione dettagliata de *Il Carrozzone*,⁴⁴⁶ e tuttavia affidiamoci, qui, al sintetico resoconto fornito da Quadri incrociandolo con le foto di scena in nostro possesso:

una ragazza [Luisa Saviori] vestita di nero apparecchia, sparecchia, riapparecchia una tavola interamente nera, dalla tovaglia ai piatti, alle posate, due volte, con minuziosa, calcolata esattezza [figg. 141-148]. Vi appoggia una bianca bottiglia di latte e alla fine la tende a un commensale [Luca Abromovich] all'altro capo [fig. 149]: ma il bicchiere cade, e in contemplazione della macchia bianca, si produce una lunga pausa di immobilità, ritmata dalle note di Satie, in cui solo le dita dell'uomo seduto si muovono impercettibilmente. L'azione si ripete integralmente due volte in bianco [figg. 150-151], con un bicchiere di vino scuro che correlativamente lascerà il suo segno.⁴⁴⁷

Un evento – solo all'apparenza quotidiano – sezionato e analizzato mediante un processo di «*addizione, sottrazione, iterazione, e quindi inversione*», nonché condotto secondo un *timing* «sottoposto ad un'opera di misurazione millimetrica, suggerita fra

⁴⁴³ Cfr. Silvana Sinisi, *Dalla parte dell'occhio...*, p. 137; Lorenzo Mango, *Teatro di poesia...*, cit., p. 73; Mimma Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985*, cit., p. 41.

⁴⁴⁴ Lorenzo Mango, *Teatro di poesia...*, cit., pp. 73-74.

⁴⁴⁵ *Ivi*, p. 74. Si segnala, tuttavia, che Mango, verosimilmente scambiando l'ombra prodotta a terra dal tavolo illuminato dalla lampada che pendeva su di esso, ha erroneamente affermato che lo *studio* si era svolto su una pedana rialzata.

⁴⁴⁶ *Il Carrozzone, Presagi del vampiro. Studio. 4*, in Lorenzo Mango, Giuseppe Bartolucci, Achille Mango, *Per un teatro analitico-esistenziale...*, cit., pp. 62-63.

⁴⁴⁷ Franco Quadri, *La Compagnia del Carrozzone*, cit., p. 47.

l'altro dalla presenza di un orologio che segna lo scorrere "reale" del tempo drammatico»⁴⁴⁸. Nell'intera operazione spettacolare, a questa costante temporale si aggiungeva anche una continua riflessione sulla misurazione spaziale; in questo caso, ad esempio, materialmente evocata dall'«ingrandimento di una carta millimetrata»⁴⁴⁹, proiettato sul fondo della scena nel corso dello *Studio n. 8*. Quest'ultimo, prima sequenza presentata in parallelo alla scena del tavolo apparecchiato e sparecchiato, aveva visto in scena Marion D'Amburgo, senza vestiti, posta al di là di «una curva parete riflettente in plexiglass»⁴⁵⁰ e un attore, verosimilmente Pierluigi Tazzi, di bianco vestito disteso su una branda. Mettendo in stretta relazione la sintetica descrizione di Lombardi degli elementi e delle dinamiche di questo *studio* con le fonti iconografiche reperite, possiamo avvicinarci a una discreta comprensione di ciò che, anche in questo caso, aveva visto l'udienza del Rondò. Scriveva, in proposito, l'attore:

Gli elementi minimi sono:

- 1) Un tavolo con sopra alcune paia di scarpe da donna, illuminato dall'alto da una luce a cono [figg. 141-143, 153];
- 2) un ragazzo vestito di bianco [Pierluigi Tazzi], disteso su una rete appoggiata alla parete di fondo, illuminato di riflesso da diapositive proiettate sulla parete di fondo [figg. 141-143, 153-154];
- 3) una donna nuda vicinissima agli spettatori [Marion D'Amburgo] con una lampada in mano, dietro ad una parete semicircolare di vetroresina [figg. 141-143, 152-153];
- 4) una colonna sonora fatta di urli, pezzi d'opera, suoni di campane, conversazioni in tedesco, madrigali. Alcuni di questi elementi sono immobili: le scarpe sul tavolo, la cui unica variabilità è data dal variare dell'intensità luminosa, che enuncia o sottace la loro presenza. Anche il ragazzo sulla rete è immobile. La donna nuda compie un movimento breve e infinitesimo: in relazione all'accendersi della lampada che ha in mano, volge la testa verso destra per riportarla in posizione di partenza come la luce si spegne. Ogni volta che la lampada si accende, resta accesa sempre più a lungo, in modo che il movimento della donna è sempre più lungo, fino a concludersi in un completo volgersi all'indietro. L'elemento più mobile è la diapositiva proiettata sopra la testa del ragazzo: essa è soggetta a due tipi di movimento, l'uno dato dal cambiare dell'immagine (ogni immagine è alternata ad un rettangolo bianco) [figg. 143, 154], l'altro da spostamenti dell'immagine proiettata nei due sensi [figg. 141-143, 153-154]: verticale, che può essere in alto fino a stamparsi sul soffitto in modo da far piovere la luce dall'alto; o in basso passando sopra il corpo del ragazzo [fig. 154] fino a proiettarsi sul pavimento in modo da far salire la luce dal basso; orizzontale, lungo la parete di fondo. La diapositiva che rimane più a lungo proiettata sulla parete sopra il ragazzo, rappresenta l'immagine di un uomo disteso su un lettino nella stessa posizione del paesaggio. (Si tratta di uno dei disegni di prospettive di Vredemann de Vries).⁴⁵¹

⁴⁴⁸ Lorenzo Mango, *Teatro di poesia...*, cit., p. 73.

⁴⁴⁹ Franco Quadri, *La Compagnia del Carrozzone*, cit., p. 46.

⁴⁵⁰ *Ibidem*.

⁴⁵¹ Sandro Lombardi, *Studio n. 8*, in Lorenzo Mango, Giuseppe Bartolucci, Achille Mango, *Per un teatro analitico-esistenziale...*, cit., p. 65.

Dove, fra le proiezioni documentate dalle foto di scena, sempre grazie ai resoconti della critica, oltre alla riproduzione di una «carta millimetrata» (fig. 142), possiamo distinguere la proiezione di «un elenco di specie ornitologiche»⁴⁵² (figg. 141, 153): «le immagini di uccelli bellissimi che trasmigrano» frattanto che, con in mano «un grande abat-jour, una donna nuda, dai seni pesanti [Marion D'Amburgo], si volta verso il volo, mentre si sente una fanfara, poi un valzerino, poi altre urla»⁴⁵³.

Un'altra sequenza sicuramente esibita al Rondò fu lo *Studio n. 10*, che aveva visto in scena la D'Amburgo, sempre nuda ma con «sulle spalle una pellicetta nera e [...] un paio di occhiali scuri», tenere «per il laccio»⁴⁵⁴ Tazzi, che avrebbe voluto «sfuggirle» ma che invece non riusciva «a varcare la soglia» duchampiana (figg. 155-159). Lo studio è stato puntualmente descritto da Quadri quale esempio rappresentativo del «presupposto analitico che [nei *Presagi*] muove[va] il comportamento teso [...] alla misurazione attraverso la verifica maniacale dei gesti più immediati, attraverso l'insistenza nel registrare le distanze che ricollegano allo spazio, e agli altri»⁴⁵⁵. In scena, appuntava la penna del critico,

Due personaggi [Marion D'Amburgo e Pierluigi Tazzi] sono legati con una corda [...]: non importa il rapporto che può eventualmente esistere tra loro. Importa la distanza che la tensione dello spago continuamente segnala [figg. 155-159], importa che l'insignificanza dei loro atteggiamenti si ripeta sette volte, ma ogni volta con una diminuzione dell'azione dell'uomo, cui corrisponde un accrescimento dell'azione della donna, fino a arrivare a cogliere il complesso di gesti da un'altra parte, con la costante iniziale per ogni sequenza della riconduzione al tempo di partenza tramite uno spostamento indietro delle lancette dell'orologio, e la scansione ricorrente di lunghi appoggi degli sguardi sullo spettatore [fig. 158].⁴⁵⁶

Lo spettacolo aveva «suscitato» non poche «discussioni fra il numeroso pubblico del Rondò»⁴⁵⁷. In particolare, Poesio, riferendo che di primo acchito il suo «giudizio era

⁴⁵² Franco Quadri, *La Compagnia del Carrozzone*, cit., p. 46.

⁴⁵³ Italo Moscati, *La miseria creativa. Cronache del teatro «non garantito»*, Bologna, Cappelli, 1978, p. 25.

⁴⁵⁴ *Ibidem*.

⁴⁵⁵ Franco Quadri, *La Compagnia del Carrozzone*, cit., p. 47. Peraltro, in accordo al programma di sala di *Presagi del Vampiro* de Il Carrozzone, cit.: «L'oggettivazione e la definizione di queste figure si affida principalmente alla misurazione fisica (per esempio nello studio n. 10 è una corda a misurare le varianti distanze tra i corpi dei due attori [...])».

⁴⁵⁶ Franco Quadri, *La Compagnia del Carrozzone*, cit., p. 47.

⁴⁵⁷ Lia Lapini, *Il vampiro sale sul «Carrozzone»*, cit. In particolare, la critica, pur inserendo Il Carrozzone fra «il ristretto manipolo di promettenti leve della cosiddetta “terza generazione”», aveva definito l'esito dei *Presagi* come: «un lavoro dimostrazione che ogni volta diversamente si consuma e ridefinisce, ma che, per l'esemplare visto, non raggiunge in pieno la chiarezza espositiva delle notazioni teoriche; che, soprattutto, non ha la forza propulsiva per sostenerle a lungo». Aggiungendo, tuttavia, che: «Da questa

incline alla negazione», si era chiesto «se la sigla dello spettacolo non fosse essenzialmente quel senso soffocante di noia che» aveva «favorito l'esodo di una parte degli spettatori»⁴⁵⁸. E tuttavia aggiungeva che la mattina seguente, avendo ancora così vivide le immagini di «quei personaggi senza storia», aveva dovuto ammettere che, «pur con un sacco di riserve, con un cumulo non indifferente di dubbi sulla validità di un rifiuto quasi assurdo della sintesi», il «lavoro del Carrozzone non» era «di quelli che sfiorano l'epidermide senza lasciare un segno»⁴⁵⁹. Una traccia rimasta indelebile anche a distanza di molti anni se consideriamo che sempre il critico de «La Nazione», nel 1985, menzionando i *Presagi*, li aveva affettuosamente definiti «inquietanti e originali»⁴⁶⁰.

L'ossimorico disorientamento di Poesio (1915-2000) – un critico onnivoro, all'epoca già sessantunenne e con alle spalle una vasta e diversificata esperienza teatrale –⁴⁶¹ di fronte a quel «rifiuto totale» tanto delle prassi «della scena tradizionale quanto di quella avanguardistica»⁴⁶² rende molto bene l'idea di quanto era stato forte l'impatto di quei *Presagi*. Uno spettacolo che, come è noto, prima Bartolucci⁴⁶³ e, successivamente, la storiografia avevano rubricato fra gli episodi più rappresentativi – insieme, tra gli altri, a *Autodiffamazione* del Gruppo Teatro Stran'amore di Simone Carella e a *La rivolta degli oggetti* di Majakovskij de La Gaia Scienza di Corsetti-Solari-Vanzi – di quella nuova “tendenza” sorta, nello stesso '76, all'interno della sperimentazione italiana quale superamento del Teatro Immagine: la Postavanguardia.⁴⁶⁴ Secondo una delle più sintetiche definizioni di Bartolucci di quel

foga dissolutoria di ogni linguaggio teatrale preconstituito, nascono immagini anche molto belle di richiamo alla body-art, o angoscianti reiterati rituali in cui è richiesto di cogliere il segno concettuale/significante» (*Ibidem*). Sul riferimento esplicito alle arti visive e, in particolare, all'arte concettuale torneremo. Si segnala, qui, in accordo a quei momenti dello spettacolo definiti da Lapini come «angoscianti reiterati rituali», che lo spettacolo è stato definito dalla storiografia anche quale «vero e proprio manifesto programmatico di un teatro analitico-patologico-esistenziale» (Silvana Sinisi, *Dalla parte dell'occhio...*, p. 137); in proposito, cfr. anche Mimma Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985*, cit., p. 39.

⁴⁵⁸ Paolo Emilio Poesio, *Sul filo dell'angoscia*, cit.

⁴⁵⁹ *Ibidem*.

⁴⁶⁰ Paolo Emilio Poesio, *Un contributo importante alla cultura teatrale*, cit., p. 11.

⁴⁶¹ Su Poesio si veda il recente *Palco n. 10. Paolo Emilio Poesio. Scritti sul teatro*, cit.

⁴⁶² Paolo Emilio Poesio, *Sul filo dell'angoscia*, cit.

⁴⁶³ Cfr., ad esempio, Giuseppe Bartolucci, *Dalla post-avanguardia alla nuova spettacolarità*, in Lorenzo Mango, Giuseppe Bartolucci, Achille Mango, *Per un teatro analitico-esistenziale*, cit., p. 154.

⁴⁶⁴ Sulla Postavanguardia, cfr. Silvana Sinisi, *Dalla parte dell'occhio...*, pp. 39-53; Mimma Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985*, cit., pp. 21-76; Id., *Dal teatro analitico-esistenziale alla nuova spettacolarità. Le rassegne*, cit., pp. 13-33.

“fenomeno” di breve durata,⁴⁶⁵ il nuovo orientamento, nato quale reazione «all'estetismo dell'immagine» o, meglio, «alla retorica creatasi ed organizzata all'insegna dell'uso dell'immagine»⁴⁶⁶ – e, fra gli esempi, citava il *Locus solus* di Perlini

–,

a) si presenta non come un rendiconto quanto come una proiezione, b) si affida alla quotidianità (esistenza) ed agli elementi (tecnico-formali), c) non si fa tramite di esposizioni (per rinvio) né di attesa (ideologiche), d) è rivolta a definire se stessa (materialisticamente) e quindi a comprimersi (per rigore esecutivo) rispetto alla credibilità della sua funzione (non più ornativa né rettorica).⁴⁶⁷

In altri termini, come ha avvertito Valentino, gli esponenti della Postavanguardia

vogliono ripartire da zero, rinnegando [tutto] il passato, [...] e costruendo una nuova grammatica scenica attraverso la destrutturazione del linguaggio teatrale e l'analisi sistematica delle sue singole componenti. Il codice scenico viene ricondotto al suo grado zero e sottoposto ad un processo di sezionamento analitico volto ad individuare i nessi strutturali e minimali, ad evidenziarne la struttura fonematica, senza che a questa venga attribuito alcun fine rappresentativo. Il teatro inizia a parlare del suo farsi [...] con un atteggiamento analitico e autoriflessivo che trova un fondamentale punto di riferimento nelle arti visive e, in particolare, nell'arte concettuale [...] [che] predilige l'idea [...] piuttosto che la realizzazione pratica.⁴⁶⁸

Una linea di indirizzo del tutto riscontrabile, come si è visto, negli *studi per ambiente* de Il Carrozzone, anche riguardo al preciso riferimento alle arti figurative e, soprattutto, all'arte concettuale, come si può evincere tanto dal programma di sala⁴⁶⁹ quanto da alcune dichiarazioni di Lombardi⁴⁷⁰. L'ambito, dunque, è anche quello di un

⁴⁶⁵ Come ha sottolineato Mango riferendosi alla Postavanguardia: «Nel giro di tre anni quella stagione può dirsi conclusa, non perché i suoi protagonisti avessero esaurito il proprio bagaglio creativo ma perché lo condussero altrove, verso un recupero del teatro ed un rinnovato interesse iconico» (Lorenzo Mango, *Il teatro italiano dal dopoguerra a oggi*, cit., p. 335).

⁴⁶⁶ Giuseppe Bartolucci, *Dalla post-avanguardia alla nuova spettacolarità*, cit., pp. 152, 163. Un linguaggio retorico – quello del Teatro Immagine, fra gli altri, di Perlini e di Vasilicò – per il critico contraddistinto dalla seguente grammatica spettacolare: «La ridondanza delle immagini, la retorica del buio-luce, il residuo della corporeità, l'eco della letterarietà, la ripetizione del *disegno*» (Id., *Teatro italiano. Postavanguardia/Italian theatre. Postavantgarde*, edizione bilingue, Salerno, 10/17 cooperativa editrice, 1983, p. 45).

⁴⁶⁷ Id., *Dalla post-avanguardia alla nuova spettacolarità*, cit., p. 152.

⁴⁶⁸ Mimma Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985*, cit., pp. 22-23.

⁴⁶⁹ Programma di sala di *Presagi del Vampiro* de Il Carrozzone, cit.: «Una vertigine silenziosa della mente – una vertigine concettuale – una vertigine nell'inadempiente passaggio dall'ideazione alla realizzazione/rappresentazione [...] l'unica scelta è proporre l'ideazione – concettualmente: ma non lo faremo mai perché si vive dei nostri corpi». Postillando convenientemente tale dichiarazione con un tradimento della pura proposizione di un'idea, ossia lanciando un salvagente al corpo e, dunque, all'esecuzione pratica, senza la quale, va da sé, non sarebbe consentito poter dare spettacoli e men che meno *studi*».

⁴⁷⁰ Sandro Lombardi, *L'avventura analitica*, cit., p. 39: «È l'analitico come avventura che ci tenta in questo momento. [...] E legato strettamente a tutto questo è il desiderio di mentalizzare, concettualizzare ogni

«teatro concettuale» che non vuole uno spettacolo «ridotto a prodotto, ma lo elegge a strumento ideale attraverso cui argomentare una “discussione” attorno alla natura del teatro e del suo linguaggio»⁴⁷¹. Non ci stupisce allora constatare che al Rondò quel dibattito sui codici espressivi del teatro si protrasse anche oltre la radicale scrittura scenica dei *Presagi*. Sappiamo, infatti, che presso lo STS, «in concomitanza con lo spettacolo “rifiutato” del Carrozzone»⁴⁷², l'11 dicembre era stato organizzato un importante incontro, dal titolo *Teatro e arti visive*, durante il quale intervennero alcune personalità di spicco dell'allora panorama culturale, quali i critici teatrali Franco Quadri, che aveva diretto la tavola rotonda, e Giuseppe Bartolucci, nonché la storica dello spettacolo Silvana Sinisi e i critici d'arte Vanni Bramanti e Lea Vergine.⁴⁷³

Nell'anno teatrale 1977-1978 – come annotava la critica commentando l'annuncio delle prime presenze in cartellone – «dopo i lusinghieri successi delle stagioni passate»⁴⁷⁴ e «giunto al suo terzo anno di vita, sotto la direzione di Andres Neumann, lo Spazio Sperimentale fiorentino del Rondò» aveva rivelato fin da subito il desiderio di imporsi «per la scelta di proposte teatrali particolarmente qualificate, anche sul terreno del confronto internazionale, in un settore come lo sperimentale in cui, a maggior ragione», aveva «valore e senso la selezione degli spettacoli presentati in base a criteri univoci»⁴⁷⁵. Anche Italo Moscati – il quale, già nell'agosto del '77, aveva segnalato che, riguardo al «teatro-import» italiano, nel capoluogo toscano «Neumann sta[va]

fase del fare teatro, per cui il momento più importante nella preparazione degli studi è un procedimento mentale, il farsi del pensiero».

⁴⁷¹ Lorenzo Mango, *Teatro di poesia...*, cit., pp. 74-75.

⁴⁷² Lia Lapini, *Il vampiro sale sul «Carrozzone»*, cit.

⁴⁷³ Cfr. *Ibidem*; invito all'incontro *Teatro e arti visive*, a cura di Franco Quadri (Firenze, Spazio Teatro Sperimentale, 11 dicembre 1976) (AN, III, 9). Si segnala che l'interessante intervento di Lea Vergine, pronunciato in occasione dell'incontro, a distanza di pochi mesi era stato pubblicato: Lea Vergine, *Arte e teatro*, in «Visual», n. 1, aprile 1977, pp. 46-50; il contributo, pur non citando direttamente *Presagi del vampiro*, fra le immagini accluse al testo presenta numerose foto di scena dello spettacolo de *Il Carrozzone*. Sulle zone di intersezione fra il teatro e le arti visive nel Novecento, si veda l'ampia indagine condotta da Silvana Sinisi, *Cambi di scena. Teatro e arti visive nelle poetiche del Novecento*, cit. Relativamente agli anni Sessanta in Italia, si veda il recente *Teatro, arte, azione in Italia 1959-1969*, a cura di Donatella Orecchia e Carlotta Sylos Calò, numero monografico di «Arabeschi», n. 19, gennaio-giugno 2022. Sul dibattito critico attorno alla «teatralizzazione delle arti», cfr. Salvatore Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, cit., pp. 354 e sgg. E, più in generale, sul rapporto di lunga durata instauratosi fra il teatro e le arti visive, si vedano almeno *Teatro e arti figurative*, numero monografico di «Quaderni di teatro», a. IV, n. 14, novembre 1981 e Renzo Guardanti, *Teatro e arti figurative*, cit.

⁴⁷⁴ P.E.P. [Paolo Emilio Poesio], *Wilson, Monk e Vasilicò allo “Spazio sperimentale”*, in «La Nazione», 11 ottobre 1977 (AN, III, 10).

⁴⁷⁵ L.L. [Lia Lapini], *Da Bob Wilson a Vasilicò la stagione per i fiorentini*, in «Paese Sera», 9 ottobre 1977 (AN, III, 10).

preparando una stagione con qualificate esperienze straniere»⁴⁷⁶ – in quell'autunno appuntava nuovamente la sua attenzione sullo STS, sottolineando che era «affidato alla direzione di Andrés Neumann»⁴⁷⁷, e annunciava ai lettori de «L'Europeo» i primi nomi in programma per evidenziarne la natura di centro capace di selezionare spettacoli di qualità.

Nel pieghevole che pubblicizzava la riapertura e il programma relativo ai mesi di ottobre e dicembre, il Rondò informava i suoi avventori teatrali che quel calendario teatrale avrebbe presentato «meno gruppi [...] per assicurare a ciascuno di loro più giorni di permanenza a Firenze»⁴⁷⁸; e, dunque, viste le dimensioni della sala, accontentare il maggior numero di spettatori possibile.

La terza stagione⁴⁷⁹ fu certamente più breve delle precedenti – cinque mesi di programmazione – e, tuttavia, capace di coinvolgere vere e proprie figure di spicco della ricerca teatrale nazionale e internazionale. A inaugurare la terza edizione dello STS era stato lo spettacolo di un'autentica icona del teatro americano: *Dia Log/Network* dell'artista visivo e regista Robert Wilson con Christopher Knowles, ospitato dal 15 al 17 ottobre.⁴⁸⁰ Seguì subito la presenza di un altro illustre nome della scena teatrale statunitense: la coreografa, cantante e compositrice newyorchese Meredith Monk e la

⁴⁷⁶ Italo Moscati, *La miseria creativa...*, cit., p. 59.

⁴⁷⁷ Id., *Sperimentare: non basta sbarcare il lunario. «Spazio Sperimentale», stagione dedicata alla ricerca, Teatro Regionale Toscano*, Firenze, in «L'Europeo», 21 ottobre 1977 (AN, III, 10).

⁴⁷⁸ Pieghevole relativo al programma dello Spazio Teatro Sperimentale, stagione 1977-1978, ottobre-dicembre (AN, III, 10). Si segnala che, diversamente da quanto comunicato nella seconda stagione, il *dépliant* annunciava che la zona ristoro dello STS sarebbe stata aperta «la sera, prima e dopo lo spettacolo, [...] al 1° piano del RONDÒ» e che avrebbe offerto «un servizio di bar e piccole consumazioni riservato ai soci dello Spazio Teatro Sperimentale», i quali in quello spazio vi avrebbero potuto trovare un «pianoforte e qualche volta gli attori delle compagnie ospiti» (*Ibidem*).

⁴⁷⁹ Sulla terza stagione si veda la documentazione conservata in AN, III, 10; il dattiloscritto intitolato *3ª stagione 1977/78. Spazio Teatro Sperimentale. Programmazione ottobre/febbraio Teatro Rondò di Bacco* (AN, III, 3, fasc. 11), dal quale si possono desumere in numeri della terza stagione: 11 gruppi ospitati, 80 recite, 8072 presenze. Si segnala che, contrariamente a quanto annunciato dal cartellone, *Il talismano della felicità* di Leo de Berardinis e Perla Peragallo (8-13 dicembre 1977) non andò in scena al Rondò; al riguardo, cfr. *Non c'è spettacolo stasera*, in «La Nazione», 8 dicembre 1977.

⁴⁸⁰ Cfr. P.E.P. [Paolo Emilio Poesio], *Uno spettacolo in Bob minore*, in «La Nazione», 17 ottobre 1977 (AN, III, 10); Siro Ferrone, *Simmetrie e armonie di Bob Wilson*, «l'Unità», 18 ottobre 1977 (AN, III, 10); Lia Lapini, *Bob Wilson: la scena come terapia*, «Paese Sera», 18 ottobre 1977 (AN, III, 10); Italo Moscati, *Il pubblico è un vampiro*, in «L'Europeo», 11 novembre 1977 (AN, III, 10); Siro Ferrone, *Dagli Usa...*, in «Scena», a. II, n. 5, novembre 1977, p. 32; Dante Cappelletti, «*Dia-Log-Network*», in «Il Dramma», a. LIII, n. 9-10, novembre-dicembre 1977, pp. 38-39. Sullo spettacolo si veda Massimo Dini, *Teatro d'avanguardia americano*, cit., pp. 134-137.

sua compagnia The House con *Anthology* e *Small scroll*, allestiti dal 19 al 23 ottobre.⁴⁸¹ Il versante internazionale della stagione fu poi arricchito da altre due presenze d'eccellenza: il polacco Tadeusz Kantor e il suo Cricot 2 con *La classe morta* (11-16 gennaio 1978) – senza alcun dubbio lo spettacolo di punta delle tre stagioni –⁴⁸² e il brasiliano Augusto Boal con *Il teatro degli oppressi* (27-28 febbraio 1978).⁴⁸³ Quest'ultimo evento, al Rondò, si era articolato in due momenti distinti: un seminario – oggi diremmo *workshop* – di formazione del pubblico iscritto, che il giorno seguente aveva presentato i risultati conseguiti nel corso di una dimostrazione pubblica. Per quanto riguarda il versante nazionale, che presentava molti spettacoli in prima assoluta, presso lo STS si avvicendarono: il debutto di *Impedimenti* dell'Ouroboros di Pier'Alli con il Gruppo di Ricerca Materialistica di Torino (31 ottobre-11 novembre 1977)⁴⁸⁴; il *Proust* di Giuliano Vasilicò (17-28 novembre 1977)⁴⁸⁵; *Cottimisti* di Claudio Remondi e Riccardo Caporossi (1-6 dicembre 1977)⁴⁸⁶; *Sulla via di San Michele* del gruppo Pupi e Fresedde di Angelo Savelli (19-24 gennaio 1978)⁴⁸⁷; la prima di *Avita muri* di Leo de Berardinis e Perla Peragallo (26-31 gennaio 1978)⁴⁸⁸; il debutto di *Vedute di*

⁴⁸¹ Cfr. Italo Moscati, *Il pubblico è un vampiro*, cit.; Lia Lapini, *Applausi (di cortesia) alla favola regale*, in «Paese Sera», 21 ottobre 1977 (AN, III, 10); Sara Mamone, *Un saggio ginnico canoro che diventa fiabapologo*, in «l'Unità», 21 ottobre 1977 (AN, III, 10); P.E.P. [Paolo Emilio Poesio], *Meredith la regina*, in «La Nazione», 23 ottobre 1977 (AN, III, 10); Fiamma Nirenstein, *Svela danzando il «mistero» di essere donna*, in «Paese Sera», 2 novembre 1977 (AN, III, 10); Alberto Abruzzese, *Le favole di Meredith Monk*, in «Rinascita», n. 42, 28 ottobre 1977, pp. 28-29 (AN, III, 10), ora in Id., *Il dispositivo segreto. La scena tra sperimentazione e consumi di massa. Scritti teatrali (1975-1980)*, a cura di Alfonso Amendola e Vincenzo Del Gaudio, Milano, Meltemi, 2017, pp. 264-267.

⁴⁸² Cfr. *Infra*, cap. III.

⁴⁸³ Cfr. Sara Mamone, *Augusto Boal e i tanti modi di fare teatro*, in «l'Unità», 3 marzo 1978 (AN, III, 10); Lia Lapini, *Il regista Boal porta in scena il suo pubblico*, in «Paese Sera», 4 marzo 1978 (AN, III, 10).

⁴⁸⁴ Cfr. *Infra*, pp. 201-206.

⁴⁸⁵ Cfr. Giovanni Lombardi, *Vasilicò rivive il sapore di Proust*, in «Paese Sera», 19 novembre 1977 (AN, III, 10); Sara Mamone, «Proust» come una serie di foto d'epoca, in «l'Unità», 19 novembre 1977 (AN, III, 10); Paolo Emilio Poesio, *Negli abissi della memoria*, in «La Nazione», 20 novembre 1977 (AN, III, 10).

⁴⁸⁶ Cfr. Siro Ferrone, *Il meccanismo del lavoro messo in scena al «Rondò»*, in «l'Unità», 3 dicembre (AN, III, 10); P.E.P. [Paolo Emilio Poesio], *Due e il muro*, in «La Nazione», 4 dicembre 1977 (AN, III, 10); L.L. [Lia Lapini], *Fare un muro come spettacolo*, in «Paese Sera», 5 dicembre 1977 (AN, III, 10).

⁴⁸⁷ Cfr. L.L. [Lia Lapini], *Sulla via di San Michele*, in «Paese Sera», 19 gennaio 1978 (AN, III, 10); Siro Ferrone, *Sacra rappresentazione all'ombra dell'inconscio*, in «l'Unità», 21 gennaio 1978 (AN, III, 10); Paolo Emilio Poesio, *Viaggio con l'angelo*, in «La Nazione», 21 gennaio 1978 (AN, III, 10).

⁴⁸⁸ Cfr. Lia Lapini, *Una tragicomica ballata di morte*, in «Paese Sera», 28 gennaio 1978 (AN, III, 10); Siro Ferrone, *Leo e Perla uccidono Pulcinella e Colombina*, in «l'Unità», 28 gennaio 1978 (AN, III, 10); Ugo Volli, *La disperazione di un Pulcinella che piange e ride*, in «La Repubblica», 28 gennaio 1978 (AN, III, 10); Franco Quadri, *Avita muri*, in «Panorama», 14 febbraio 1978 (AN, III, 10), ora in Id., *La politica del regista...*, cit., vol. I (A-M), pp. 151-152. Sullo spettacolo si veda Matteo Tamborrino, *Il cuore della distruzione. La ricerca di Leo e Perla tra Avita muri (1978) e De Berardinis-Peragallo (1979)*, in «Il Castello Di Elsinore», a. XXXIV, n. 84, 2021, pp. 81-92.

Porto Said de Il Carrozzone (3-12 febbraio 1978)⁴⁸⁹; la prima di *Aiace per Sofocle* di Mario Ricci (16-21 febbraio 1978)⁴⁹⁰.

Come documentato dalla stampa e dal rilevante materiale fotografico conservato nell'Archivio Neumann, lo spazio teatrale del Rondò, già prima della pausa natalizia della terza stagione, aveva offerto al pubblico la fruizione di impianti scenici assai diversi fra loro: dal «normale palcoscenico all'italiana utilizzato da Bob Wilson [figg. 160-166] al profondo spazio della Monk [figg. 167-171], dalla struttura spaziale dell'Ouroboros [figg. 181-194] che investiva il teatro intero al concentrato cerchio di azione del "Proust" [figg. 172-177]»⁴⁹¹. In particolare, sappiamo che per approntare lo spazio teatrale dello spettacolo di Vasilicò era stato «necessario chiudere il teatro per una settimana per consentire i lavori di trasformazione»⁴⁹². Infatti, in occasione del *Proust*⁴⁹³ – il cui spazio scenico aveva coinvolto la parte centrale della platea (figg. 172-177) – lo STS era «stato completamente mutato [...] nella sua struttura»⁴⁹⁴ prevedendo la collocazione degli spettatori su delle «gradinate»⁴⁹⁵, verosimilmente poste sul fondo della sala. E, ancora, in occasione di *Vedute di Porto Said*⁴⁹⁶ de Il Carrozzone, «lo spazio» del Rondò era stato «occupato in modi inconsueti», presentando, ad esempio, nella scena finale «i corpi appesi degli attori» penzolanti «sulle teste degli spettatori» (figg. 178-179), tali da proiettare «ombre inquietanti contro la parete di fondo»⁴⁹⁷ (fig.

⁴⁸⁹ Cfr. P.E.P. [Paolo Emilio Poesio], *Vedute di Porto Said*, in «La Nazione», 5 febbraio 1978 (AN, III, 10); Lia Lapini, *Linguaggio nuovo negli «studi» del Carrozzone*, in «Paese Sera», 5 febbraio 1978 (AN, III, 10); Sara Mamone, *Sofisticata «Vedute di Porto Said»*, in «l'Unità», 5 febbraio 1978 (AN, III, 10); Italo Moscati, *Trascinati da un insolito vento*, in «L'Europeo», 7 aprile 1978 (AN, III, 10); Franco Quadri, *Vedute di Porto Said*, in «Panorama», 21 febbraio 1978 (AN, III, 10), ora in Id., *La politica del regista...*, cit., vol. I (A-M), pp. 83-84.

⁴⁹⁰ Cfr. s.m. [Sara Mamone], *Un esoterico e terreno «eroe» per Mario Ricci*, in «l'Unità», 18 febbraio 1978 (AN, III, 10); L.L. [Lia Lapini], *Ma questo Aiace sa di liceo*, in «Paese Sera», 20 febbraio 1978 (AN, III, 10).

⁴⁹¹ *Il nuovo ciclo del Rondò di bacco. Dalla Polonia con surrealismo*, in «Paese Sera», 9 gennaio 1978 (AN, III, 10).

⁴⁹² Pieghievole relativo al programma dello Spazio Teatro Sperimentale, stagione 1977-1978, ottobre-dicembre, cit.

⁴⁹³ Sul *Proust* di Vasilicò, oltre alla citata rassegna stampa (cfr. *Supra*, p. 199 nota 485), si vedano Salvatore Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, cit., pp. 286-288 e, soprattutto, Fabrizio Crisafulli, *Un teatro apocalittico...*, cit., pp. 85-109.

⁴⁹⁴ Paolo Emilio Poesio, *Negli abissi della memoria*, cit.

⁴⁹⁵ *Ibidem*.

⁴⁹⁶ Su *Vedute di Porto Said*, oltre alla già citata documentazione emeroigrafica (cfr. *Supra*, p. 200 nota 489), si vedano Silvana Sinisi, *Dalla parte dell'occhio...*, pp. 138-140; Mimma Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985*, cit., pp. 60-62 e, soprattutto, Lorenzo Mango, *Teatro di poesia...*, cit., pp. 77-83.

⁴⁹⁷ Sara Mamone, *Sofisticata «Vedute di Porto Said»*, cit. E, in proposito, scriveva Franco Quadri, *Vedute di Porto Said*, in «Panorama», cit.: «nel finale lo studio sulla sospensione si sviluppa nella ricerca del volo liberatorio, verso l'irraggiungibile "esterno": tutti si librano su corde-altalene, chi su una sedia a

178). E si pensi anche a *Cottimisti*⁴⁹⁸ di Remondi e Caporossi, in cui buona parte dello spettacolo era occupata dalla costruzione di un vero muro (fig. 180): esempio particolarissimo di come al Rondò anche una scena sostanzialmente frontale potesse essere animata in maniera non convenzionale e, dunque, offrire particolari sorprese al pubblico più affezionato. E, ovviamente, ricordiamo l'articolato spazio teatrale assunto dallo STS in occasione de *La classe morta* di Kantor, che sarà oggetto di studio del prossimo capitolo.

Nel quadro di tale polimorfismo, una delle occasioni più interessanti dal punto di vista spaziale offerte della terza stagione fu sicuramente *Impedimenti* di Pier'Alli: «un autentico successo»⁴⁹⁹, a detta di Orselli, recepito dalla critica quale «produzione insolita, densa di interesse»⁵⁰⁰, in quanto capace di risolvere «in termini nuovi [...] il rapporto di fruizione dell'oggetto teatrale»⁵⁰¹ attraverso un impianto spaziale «che al primo impatto, subito dopo l'entrata [in teatro], si rivela[va] affascinante per disposizione e sapienza di contrasti»⁵⁰².

Lo spettacolo, esito del laboratorio condotto dal regista fiorentino e dall'Ouroboros con il Gruppo di Ricerca Materialistica di Torino, «dopo circa due mesi»⁵⁰³ di gestazione era andato in scena in prima assoluta presso lo STS il 31 novembre del '77. Pier'Alli, partendo dalla «complessa e minuziosa scrittura gestuale» messa a punto in autonomia dai membri del gruppo torinese, aveva «tradotto in sintassi quanto di grammaticale»⁵⁰⁴ era stato offerto dalle loro partiture corporee. In particolare, la stampa ci informa che le azioni del Gruppo di Ricerca Materialistica erano state sviluppate sulla base delle «teorie filosofiche settecentesche del francese [Julien Offray

mezz'aria, chi a tentare camminando su un muro la sovversione delle dimensioni e l'evasione negata, chi aldilà della barriera del proscenio dondolando sul pubblico. Allora la scena rimane programmaticamente abbandonata, mentre tre "impiccati" restano a proiettare sulla parete d'uscita la loro ombra tragica».

⁴⁹⁸ Sullo spettacolo, oltre alla citata rassegna stampa (cfr. *Supra*, p. 199 nota 486), si vedano, almeno, Antonio Pizzo, *Materiali e Macchine nel teatro di Remondi e Caporossi*, cit., pp. 81-84; Sabrina Galasso, *Il teatro di Remondi e Caporossi. 1970-1995*, cit., pp. 125-155; Mimma Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985*, cit., pp. 111-112.

⁴⁹⁹ Cesare Orselli, *Impedimenti*, in «Sipario», a. XXXII, n. 380, gennaio 1978, p. 26.

⁵⁰⁰ Paolo Emilio Poesio, *Le frontiere del gesto*, in «La Nazione», 2 novembre 1977 (AN, III, 10).

⁵⁰¹ Lia Lapini, *Nel cerchio del drago che si morde la coda*, in «Paese Sera», 3 novembre 1977 (AN, III, 10).

⁵⁰² Franco Quadri, *Impedimenti*, in «Panorama», 15 novembre 1977 (AN, III, 10), ora in Id., *La politica del regista...*, cit., vol. II (N-Z), pp. 399-400.

⁵⁰³ Siro Ferrone, *Avanguardia Fiorentina*, in «Scena», a. II, n. 5, novembre 1977, p. 34.

⁵⁰⁴ *Ibidem*.

de] La Mettrie, espresse nel trattato sull'*Uomo macchina*»⁵⁰⁵, «rigoroso materialista che dava spiegazioni meccaniche ai movimenti degli animali (automatismo animale)»⁵⁰⁶ e, qualificando l'essere umano quale vero e proprio dispositivo meccanico, sosteneva «la negazione di un tutt'uno fra corpo e anima»⁵⁰⁷.

Pier'Alli, curando la regia, lo spazio scenico e l'ambientazione sonora, come riferiva Lapini, aveva «inserito le azioni/scritture del GRM in un continuum spazio-temporale», offrendole allo spettatore «come meta di visita e osservazione libera, secondo i canoni instaurati per le arti figurative»⁵⁰⁸. Osservazioni che possono essere comprese appieno solo considerando il particolarissimo assetto spaziale che per l'occasione aveva coinvolto l'intero teatro di Palazzo Pitti.

Incrociando i resoconti della critica con la rilevante documentazione fotografica a nostra disposizione, rinvenuta nell'Archivio Neumann e su alcuni periodici, apprendiamo che, «scomparse le sedie e ogni divisione tra palcoscenico e platea, sulla base del Rondò di Bacco, ridotto a un parallelepipedo coricato», erano state «sistematiche a diversi livelli tre pedane rettangolari ricoperte di moquette grigia»⁵⁰⁹ e «poste in una serie di piani di fuga concatenati»⁵¹⁰ (**fig. 181**), «secondo una progressione che culmina[va] nel piano rialzato costituito dal palcoscenico», ovviamente «privato di qualunque funzione tradizionale»⁵¹¹. Nella «penombra in cui» era «immersa la sala»⁵¹², ognuno dei tre praticabili rettangolari, occupato da «gruppi di tre persone»⁵¹³, era illuminato «ad intermittenza da colonne luminose»⁵¹⁴, «linee ruggenti di luce meccanica»⁵¹⁵ poste in orizzontale e in diagonale (**figg. 182-186**), «dal tremulo della candela» (**fig. 187**) o da un «bagliore tempestoso»⁵¹⁶. Sotto il «suono-commento»⁵¹⁷ di

⁵⁰⁵ Lia Lapini, *Nel cerchio del drago che si morde la coda*, cit.

⁵⁰⁶ Cesare Orselli, *Impedimenti*, cit., p. 26.

⁵⁰⁷ Paolo Emilio Poesio, *Le frontiere del gesto*, cit.

⁵⁰⁸ Lia Lapini, *Nel cerchio del drago che si morde la coda*, cit.

⁵⁰⁹ Franco Quadri, *Impedimenti*, cit.

⁵¹⁰ Lia Lapini, *Nel cerchio del drago che si morde la coda*, cit.

⁵¹¹ Siro Ferrone, *Avanguardia Fiorentina*, cit., p. 34.

⁵¹² *Ibidem*.

⁵¹³ *Ibidem*.

⁵¹⁴ Cesare Orselli, *Impedimenti*, cit., p. 26.

⁵¹⁵ Pier'Alli, in Programma di sala di *Impedimenti* dell'Ouroboros di Pier'Alli con il Gruppo di Ricerca Materialistica di Torino, Firenze, Rondò di Bacco, 31 ottobre-11 novembre 1977 (AN, III, 10).

⁵¹⁶ Paolo Emilio Poesio, *Le frontiere del gesto*, cit.

⁵¹⁷ *Ibidem*.

«una svariante sollecitazione sonora»⁵¹⁸ «trascorrente dal cigolio indistinto al continuum elettronico, al silenzio rotto dalla fatica dei corpi»⁵¹⁹, la presenza dei *performer* – appuntava Poesio – diveniva «scrittura, linguaggio, forma espressiva»⁵²⁰. Più precisamente, in quella «negazione del teatro-palcoscenico»⁵²¹, i nove attori-macchina⁵²², abbigliati «in calzamaglia»⁵²³, operavano simultaneamente, collegati fra loro da una ragnatela di corde – i cui capi erano stati fissati alle caviglie, ai polsi, al soffitto, ai muri e al pavimento (**figg. 181-194**) –, affinché «ad ogni movimento dell'uno» corrispondessero «tensioni, spostamenti e cadute dell'altro, con una consequenzialità ineluttabile»⁵²⁴. In proposito, scriveva Ferrone:

Mediante un complesso e intricato gioco di forze e di vettori, il movimento di ognuno dei corpi plastici si deforma, [si] distende, [si] scompone, alternando le tensioni e le cadute dei corpi alla ricerca di una posizione eretta, di un'armonia di rapporti, di un equilibrio statico che gli "impedimenti" di volta in volta dimostrano di consentire e poi negano in un groviglio inestricato.⁵²⁵

In accordo a Lapini, si trattava di «azioni spettacolari non assimilabili a parametri espressivi (di ordine rappresentativo), ma che» esibivano linguisticamente «in sé il risultato del confronto tra la potenzialità fisica del corpo con una limitazione spaziale oggettiva»⁵²⁶.

Presso il Rondò – invaso da quelle «tre grandi pedane, al tempo stesso ritagli di palcoscenico e piedistalli per le sculture umane in movimento»⁵²⁷ (**figg. 181-194**) – gli «spettatori-visitatori»⁵²⁸ una volta entrati potevano circolare «tra le pedane scegliendo di volta in volta il punto di vista più gradito»⁵²⁹, «spostandosi e girando intorno ad esse, come intorno ad un'opera plastica»⁵³⁰, e potendo così cogliere «sia la globalità delle

⁵¹⁸ Franco Quadri, *Impedimenti*, cit.

⁵¹⁹ Lia Lapini, *Nel cerchio del drago che si morde la coda*, cit.

⁵²⁰ Paolo Emilio Poesio, *Le frontiere del gesto*, cit.

⁵²¹ *Ibidem*.

⁵²² Giancarlo Baraldo, Enrico Belladonna, Giorgio Di Silvestre, Renato Ghiazza, Patrizia Grosso, Giancarlo Pagliazzo, Marcello Roseo, Silvana Saini, Maurizia Tovo, Franco Cadenzi, Gianfranco Morandi e Gabriella Bartolomei.

⁵²³ Cesare Orselli, *Impedimenti*, cit., p. 26.

⁵²⁴ *Ibidem*.

⁵²⁵ Siro Ferrone, *Avanguardia Fiorentina*, cit., p. 34.

⁵²⁶ Lia Lapini, *Nel cerchio del drago che si morde la coda*, cit.

⁵²⁷ Rita Cirio, *Segno, o son desto?*, in «L'Espresso», a. XXIV, n. 3, 22 gennaio 1978 (AN, III, 10).

⁵²⁸ Paolo Emilio Poesio, *Le frontiere del gesto*, cit.

⁵²⁹ Siro Ferrone, *Avanguardia Fiorentina*, cit., p. 34.

⁵³⁰ Rita Cirio, *Segno, o son desto?*, cit.

azioni simultanee, che il singolo gesto o movimento»⁵³¹. Al riguardo, lo stesso regista, nel programma di sala, sottolineando che «il movimento attorno agli spazi delle azioni» era «la funzione base della visita», avvertiva:

Fissarsi in un punto come centro della visibilità è un errore perché toglie alla visita la moltiplicazione degli angoli visuali [fig. 195], l'accostamento ai particolari e il recupero dell'insieme di cui solo alcuni punti hanno il privilegio.⁵³²

Nel corso di ogni serata l'intera *visita-azione* – questa la definizione esatta dello stesso Pier'Alli –⁵³³ veniva ripetuta in maniera identica per tre volte, consentendo a «venticinque spettatori» per turno «di percorrere gli interstizi e le anse che» separavano «le une dalle altre le pedane»⁵³⁴. Ma oltre alle modalità spaziali di fruizione, come aveva opportunamente notato Rita Cirio, a cambiare erano stati anche «i tempi di percezione», che in tale *visita-azione* erano «simili a quelli del visitatore di una galleria d'arte o di un museo, due minuti o due ore, quant'è la durata complessiva di "Impedimenti"»? «secondo la scelta individuale»⁵³⁵. Anche in questo caso, al termine dell'ultima replica, allo spettacolo era seguito un dibattito sul tema *Teatro/Arti Visive*, coordinato da Vanni Bramanti, al quale parteciparono ancora una volta nomi di primo piano: Achille Bonito Oliva, Vittorio Fagone, Ermanno Migliorini, Giuliano Scabia, Lara Vinca Masini e Francesco Vincitorio.⁵³⁶

Come era già successo in occasione di *Morte della geometria*, anche *Impedimenti*, pur essendo piaciuto molto – senza riserve a Lapini e a Poesio –, proprio in virtù del suo calcolato rigore estetico-formale, avvertiva Orselli, aveva fatto trasparire anche «un che di accademico, di compiaciuto virtuosismo ritmico-visualistico»⁵³⁷, e sollevato in Ferrone il «dubbio» che dietro quell'«eccesso di sapienza registica» si potesse

⁵³¹ Lia Lapini, *Nel cerchio del drago che si morde la coda*, cit.

⁵³² Pier'Alli, in Programma di sala di *Impedimenti* dell'Ouroboros di Pier'Alli con il Gruppo di Ricerca Materialistica di Torino, Firenze, Rondò di Bacco, 31 ottobre-11 novembre 1977 (AN, III, 10).

⁵³³ cfr. *Ibidem*.

⁵³⁴ Siro Ferrone, *Il corpo come microcosmo denso d'energia e volontà*, in «l'Unità», 2 novembre 1977 (AN, III, 10).

⁵³⁵ Rita Cirio, *Segno, o son desto?*, cit.

⁵³⁶ Cfr. l'invito al dibattito sul tema *Teatro/Arti visive*, coordinato da Vanni Bramanti (Firenze, Spazio Teatro Sperimentale, 11 novembre 1977) (AN, III, 10). Dibattito che, purtroppo, assunse prevalentemente toni cifrati e iniziatici non sempre e non da tutti facili da «decrittare»; cfr. Lia Lapini, *Un «codice» per non farsi capire*, in «Paese sera», 14 novembre 1977 (AN, III, 10).

⁵³⁷ Cesare Orselli, *Impedimenti*, cit., p. 26.

nascondere anche «un divertimento narcisistico, con venature masochistiche, che non emoziona ma anzi infastidisce»⁵³⁸.

Più interessante, sempre sotto il profilo delle valutazioni soggettive, fu – l’“indecisa” – posizione di Quadri, che, dopo aver riconosciuto nello spettacolo «i principi della *postavanguardia*, con la sua negazione dell’idea dello spettacolo»⁵³⁹, e averlo, dunque, fatto rientrare «nella scelta di un teatro analitico», aveva chiosato la sua recensione in questi termini:

Protratta l’attenzione aldilà del minuto, l’ambizioso allestimento finisce col rientrare nei canoni accademici di uno spettacolo chiuso, appare decorativo, compiaciuto della sua immobilità e privo di sviluppi drammatici, s’identifica con un asettico e rifinito saggio di *teatro immagine*, che gira in eterno e sterilmente su se stesso, senza, tutto sommato, molte invenzioni.⁵⁴⁰

Impedimenti: realizzazione ascrivibile alla Postavanguardia o al Teatro Immagine? Solo a una delle due o a entrambe le tendenze? Forse, sul piano della ricostruzione storiografica, dal quale scorretto è aderire ciecamente ai giudizi di valore dei testimoni, la lezione che possiamo trarre dalla ritrattazione a stretto giro di righe di Quadri è questa: la natura in fondo provvisoria e instabile delle etichette fornite dagli stessi attori e testimoni storici – che erano immersi in quella realtà – di fronte a una lettura a distanza, più lenta e meno urgente, delle specificità che qualificarono ogni precisa scelta linguistica e/o accomunarono fra loro molteplici invenzioni sceniche. E, dal punto di vista metodologico, circa la terminologia legata alla storia, vale la pena di ricordare le parole di avvertimento di Marc Bloch quando, scrivendo riguardo alla fortuna dei *chimici* che, avendo a che fare con elementi che non possono autonomarsi, forgiavano da sé la propria nomenclatura scientifica, aveva evidenziato che la situazione per gli *storici* era ed è completamente diversa:

ogni analisi esige anzitutto, come strumento, un linguaggio appropriato, un linguaggio capace di tracciare con precisione i contorni dei fatti, [...] un linguaggio soprattutto senza ondeggiamenti né equivoci. Ora, è proprio qui che sta il punto debole di noialtri storici. [...] La chimica si è forgiata il suo armamentario di segni. Persino le sue parole [...]. Il fatto

⁵³⁸ Siro Ferrone, *Avanguardia Fiorentina*, cit., p. 35.

⁵³⁹ Franco Quadri, *Impedimenti*, cit. (corsivo mio). E, in proposito, si consideri che anche Bartolucci sembrerebbe riferirsi proprio a *Impedimenti* quando sottolinea che, fra le esperienze della Postavanguardia, «è almeno da citare il lavoro ambientale-scenico di *Pier’Alli* del *Teatro Ouroboros* come uso dello *spazio-gesto per rilievi geometrico-fisici*» (Giuseppe Bartolucci, *Teatro italiano. Postavanguardia...*, cit., p. 45; corsivo suo).

⁵⁴⁰ Franco Quadri, *Impedimenti*, cit. (corsivo mio).

è che la chimica aveva il grande vantaggio di rivolgersi a realtà incapaci, per natura, di darsi un nome da sé. [...] In tutt'altro modo vanno le cose per una scienza dell'umanità. [...] Il vocabolario, la storia lo riceve dunque, per la maggior parte, dalla materia stessa del suo studio. Essa lo accetta, già modellato e deformato da un uso prolungato; ambiguo, peraltro, spesso fin dalla nascita, come ogni sistema di espressione che non sia emerso dallo sforzo severamente concertato dei tecnici. [...] I documenti tendono a imporre la loro nomenclatura; se li ascolta, lo storico scrive sotto la dettatura di un'epoca ogni volta diversa.⁵⁴¹

Meglio, dunque, come si è detto e visto,⁵⁴² optare – in accordo a Mango – per la dicitura *teatri di immagine*: non monolitica realtà ma *melting pot* di esperienze, ognuna delle quali, dando la precedenza al registro visivo, attivava a suo modo «una vera e propria drammaturgia visuale»⁵⁴³. Nel caso della visita-azione di Pier'Alli sviluppata attraverso una evidente «contaminazione tra teatro e arti figurative»⁵⁴⁴ articolata tanto sul piano del linguaggio scenico – in senso stretto – quanto su quello delle modalità spaziali e temporali di fruizione.

⁵⁴¹ Marc Bloch, *Apologia della storia o Mestiere di storico*, cit., pp. 116-117.

⁵⁴² Al riguardo, cfr. *Supra*, p. 157.

⁵⁴³ Lorenzo Mango, *Il teatro italiano dal dopoguerra a oggi*, cit., p. 332.

⁵⁴⁴ Rita Cirio, *Segno, o son desto?*, cit.

Capitolo III. Tadeusz Kantor e *La classe morta* al Rondò di Bacco (1978)

Nelle pagine precedenti si è visto come lo scalo fiorentino di Neumann a Palazzo Pitti aveva portato all'ideazione e alla realizzazione dello Spazio Teatro Sperimentale: un'iniziativa capace, sotto l'egida del TRT, di invigorire la già profilata vocazione sperimentale della programmazione proposta dal Rondò di Pier'Alli negli anni precedenti al suo arrivo. A partire da quel fecondo 1975, la competente impronta gestionale di Andres – forte del proprio profilo artistico e professionale, delle pregresse significative conoscenze ed esperienze internazionali, nonché del proprio plurilinguistico talento negoziale –, come si è visto, fece acquisire alla piccola sala fiorentina una acclarata risonanza nazionale presso il pubblico e la critica, dando luogo per tre anni consecutivi, dal 1975 al 1978, a un'offerta spettacolare singolare per stabilità, densità e qualità di proposte, finalmente anche di respiro internazionale.

E, in quel quadro, è certo che, fra le realizzazioni della ricerca e della sperimentazione teatrale andate in scena allo STS, la *première* italiana de *La classe morta* di Tadeusz Kantor costituì il fiore all'occhiello dell'intera parabola spettacolare del Rondò sotto la gestione di Neumann. Dalla documentazione emerografica, infatti, si apprende che la «bellezza perfetta»¹ de *La classe morta* aveva appagato la sensibilità affettiva e intellettuale dei critici, i quali, usciti dallo STS «con la mente e il cuore in tumulto»², scrivevano di aver potuto assistere, «grazie alla intelligente programmazione curata [...] dal "Rondò di Bacco"»³, a «un saggio eccezionale di teatro»⁴, una «superba lezione» teatrale che rifiutava «le consuete etichette di avanguardia, di sperimentazione»⁵, imponendosi «come spettacolo di assoluta originalità, dove l'impasto di figuratività informale, di parola e di gesto, di professionalità e di totale libertà inventiva» era «perfetto»⁶. Siro Ferrone, considerando lo spettacolo «tra i più importanti» di quegli anni, aveva scritto che «in quanto estraneo al *beau geste* dei teatranti planetari, proprio

¹ Lia Lapini, *Nel grande vuoto recita la morte*, in «Paese Sera», 19 gennaio 1978 (AN, III, 10).

² Paolo Emilio Poesio, *Il prodigioso «Cricot 2». Una superba lezione di teatro nella «Classe morta» al Rondò di Bacco*, in «La Nazione», 13 gennaio 1978 (AN, III, 10).

³ Giuseppe Liotta, *La classe morta*, in «Sipario», n. 381-382, febbraio-marzo 1978, p. 24.

⁴ Lia Lapini, «*La classe morta*» orologio senza tempo, in «Paese Sera», 13 gennaio 1978 (AN, III, 10).

⁵ Paolo Emilio Poesio, *Il prodigioso «Cricot 2»...*, cit.

⁶ Sara Mamone, *Uomini e manichini sull'ultima spiaggia. «La classe morta» del regista-scenografo polacco, s'impone come uno spettacolo di assoluta originalità*, in «l'Unità», 13 gennaio 1978 (AN, III, 10).

perché compromesso con i pregi e le tare della sua formazione culturale, proiettate tuttavia in una tensione di valori e disvalori universali, il teatro di Tadeusz Kantor» era «assolutamente necessario e irripetibile»⁷.

Parole forti. Segni manifesti di un episodio di evidente grande impatto, che, anche nelle valutazioni retrospettive, che seguirono negli anni, era stato da più parti giudicato come l'esperienza di maggiore rilievo di tutte le stagioni teatrali avvicendatesi al Rondò di Bacco. In proposito, ad esempio, Poesio, qualche anno più tardi, avrebbe affermato che lo spettacolo «costituì l'avvenimento principe di una programmazione pur ricchissima di pagine eccellenti nelle varie direzioni» – non solo dello STS ma dell'intera stagione 1977-1978 promossa dal TRT – e, dunque, capace di emergere «in modo particolare non [...] per mancanza di concorrenza, ma proprio per la sua intrinseca qualità»⁸. In accordo al critico, per l'attrice Piera Degli Esposti, che, come si è già accennato, era un'assidua frequentatrice della piccola sala fiorentina, *La classe morta* era stata, senza alcun dubbio, «il più grande evento teatrale che» ricordasse essere andato in scena «nel teatro che guarda su [...] quella magnifica piazza»⁹. E, ancora, un evento che «folgorò non solo gli spettatori e il giovane teatro fiorentino, ma anche l'allora assessore alla cultura del comune di Firenze, Franco Camarlinghi»¹⁰, il quale, a distanza di vent'anni, avrebbe ricordato la realizzazione del Cricot 2 quale «fatto di straordinaria emozione per chi vedeva per la prima volta sia lo spettacolo, sia Kantor»¹¹. Ricordi, considerazioni e impressioni – formulate in presa diretta e a posteriori – che recano tracce delle singolari emozioni sperimentate dal pubblico che poté assistere alla realizzazione del regista polacco; *emozioni* – di fremito, di piacere, di divertimento e di stupore, sulle quali torneremo – che al pari delle fasi di lavoro curate da Neumann, atte a portare a Firenze il Cricot 2, e dell'analisi dello spettacolo andato in scena al Rondò rientrano a pieno titolo – così come è avvenuto nelle pagine precedenti – nella nostra narrazione storica.

⁷ Siro Ferrone, *La Classe sospesa tra la vita e la morte*, in «Scena», n. 1, febbraio 1978, p. 30.

⁸ Paolo Emilio Poesio, *Un contributo importante alla cultura teatrale*, in *Il Teatro Regionale Toscano e la cultura teatrale...*, cit., p. 12.

⁹ Piera Degli Esposti, in *Il Teatro Regionale Toscano e la cultura teatrale...*, cit., p. 158.

¹⁰ Valerio Valoriani, *Un teatro, tra contraddizioni, ricerche e insolite avventure*, cit., p. 231.

¹¹ Franco Camarlinghi, in *L'idea. Intervista a Franco Camarlinghi*, a cura di Elisabetta De Fazio e Francesca Pierangeli, in *Kantor a Firenze*, a cura di Valerio Valoriani, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2002, p. 43.

Prima di ricostruire in modo contestuale quali furono i tratti salienti, la ricezione e il precipuo assetto spaziale de *La classe morta* allo STS, è bene, innanzitutto, evidenziare che, a differenza degli altri eventi spettacolari organizzati da Andres al Rondò, in questo caso la documentazione d'archivio conservatasi – nonostante gli scarti operati in corrispondenza dei numerosi traslochi –¹² per nostra fortuna comprende fonti preziose riguardanti i momenti di carattere burocratico-organizzativo che precedettero la dimensione fenomenica dello spettacolo. Ossia fonti pertinenti a quella gamma di documenti dell'Archivio Neumann che, come ha puntualmente avvertito Renzo Guardenti,

solo per via indiretta e quasi incidentalmente sono riferibili alla dimensione fattuale dello spettacolo, [...] definendosi cioè come una sorta di backstage del backstage, quando talvolta l'evento teatrale è ancora allo stato di pura ipotesi, unicamente rintracciabile nella documentazione prodotta dai vari soggetti deputati alla sua realizzazione: caratteristica questa che costituisce una sorta di valore aggiunto alla natura di per sé eccezionale dell'Archivio Andres Neumann.¹³

In questo caso, il «backstage del backstage» de *La classe morta* al Rondò. Un significativo caso di specie attraverso il quale è possibile osservare, stavolta da vicino, l'altra faccia della storia che stiamo indagando: il lavoro svolto presso l'ufficio del Rondò (**figg. 196-197**) da Neumann, le cui abilità diplomatiche, di selezione e di contrattazione, al pari – o, meglio, prima ancora – delle creazioni artistiche ospitate presso il Rondò, concorsero in modo decisivo al verificarsi storico della significativa avventura dello Spazio Teatro Sperimentale di Palazzo Pitti.

Nella fattispecie, fu una trattativa – come ebbe modo di ricordare lo stesso Neumann nel corso di un'intervista rilasciata nel 2002 – non semplicissima, essendo stata condotta con la Polonia, stato allora al di là della cosiddetta cortina di ferro:

Come sono andate le trattative e che difficoltà ha incontrato?

Difficile immaginare[,] oggi, cosa implicava all'epoca della guerra fredda trattare con le agenzie di stato dei paesi del blocco Sovietico. Già parlare adesso di “guerra fredda” e “blocco Sovietico” sembra più da romanzo di spionaggio che da scambi culturali o

¹² Cfr. Giada Petrone, *Viaggio nell'archivio di un maestro...*, p. 130 e nota 37. La studiosa, sottolineando che «dell'archivio originario resta oggi solo il dieci per cento, ossia i documenti che Andres ha conservato perché particolarmente significativi, oppure ritenuti utili per i lavori futuri», riporta tutti «i movimenti dell'archivio: nel 1972 da Montevideo a Nancy; nel 1974 da Nancy a Firenze; nel 1985 da Firenze a Roma dove migra in vari uffici. Poi nel 2000 da Roma alla casa di campagna di Camprione, vicino ad Anghiari (AR) dove Andres si era trasferito; nel 2005 di nuovo a Roma e infine nel 2009 da Roma al Centro Culturale Il Funaro di Pistoia» (*Ibidem*).

¹³ Renzo Guardenti, *Presentazione*, in Maria Fedi, *L'Archivio Andres Neumann...*, cit., p. 11.

manifestazioni artistiche. Ma così era. Qualcosa tra l'inquietante, il rocambolesco ed il tragicomico. Non bisogna dimenticare che l'industria dell'arte e dello spettacolo, così come la conosciamo oggi, è un fenomeno molto recente.¹⁴

Nel caso specifico, come vedremo, Andres dovette interfacciarsi sia con Kantor che con la Polska Agencja Artystyczna (PAGART), l'agenzia artistica di stato (dipendente dal Ministero della Cultura polacco) con sede a Varsavia e attiva dal 1956 al 1992, che, oltre a organizzare gli eventi spettacolari che avevano luogo in Polonia, curava la programmazione e la realizzazione degli scambi artistici internazionali, regolando in modo capillare – ivi compresi gli onorari – le relazioni degli artisti polacchi con gli altri paesi.¹⁵

1. Corrispondenze: Neumann, Kantor e la Polska Agencja Artystyczna (PAGART)

Anche per quanto riguarda Neumann, la decisione di avviare le trattative per portare *La classe morta* al Rondò avevano preso il via dalla sperimentazione in prima persona del singolare indotto emozionale che, nel 1977, la creazione kantoriana era stata in grado di generare al Mickery Theater, fra il 1° e il 13 marzo,¹⁶ e, soprattutto, presso la sala de Les Maisons des Jeunes et de la Culture (M.J.C.)¹⁷, fra il 27 aprile al 4 maggio,¹⁸ nel quadro del Festival Mondial du Théâtre de Nancy. Un incontro – per Andres – fuori dall'ordinario.¹⁹ E, evidentemente, non solo per lui, se pensiamo all'accoglienza *sui generis* a cui lo spettacolo andò incontro a Nancy. In seguito alla tappa francese de *La classe morta*, infatti, sia la critica italiana che quella straniera ne avevano sottolineato

¹⁴ Andres Neumann, in *La mediazione. Intervista ad Andrés Neumann*, a cura di Elisabetta De Fazio e Francesca Pierangeli, in *Kantor a Firenze*, cit., pp. 51-52.

¹⁵ Per una sintetica storia della PAGART, si veda la voce pubblicata sul sito *Szukaj w Archiwach* che permette la consultazione on line dei cataloghi dei fondi conservati presso gli Archivi di Stato polacchi: <https://www.szukajwarchiwach.gov.pl/en/zesp0l/-/zesp0l/99432>.

¹⁶ Cfr. *Il viaggio di Tadeusz Kantor. Compendio biografico*, a cura di Józef Chrobak, trad. it. di Silvia Parlagreco e Natalia Zarzecka, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2002, p. 8. E si legga *Ivi*, pp. 88-91, in cui è riportata la dettagliata relazione di Kantor sulla tappa amsterdamese. Si veda, in proposito, anche il programma di sala de *La classe morta* di Tadeusz Kantor (Amsterdam, Mickery Theater, 1-13 marzo 1977) (AN, III, 11, fasc. 3).

¹⁷ Cfr. Jean-Pierre Thibaudat, *Le Festival mondial du théâtre de Nancy...*, cit., p. 247.

¹⁸ Cfr. *Il viaggio di Tadeusz Kantor...*, cit., p. 91.

¹⁹ Andres Neumann, in *La mediazione...*, cit., p. 51: «Quando ha visto il teatro di Kantor per la prima volta e che impressione ne ha avuto? L'incontro, un incontro che avrebbe trasformato le cellule del mio corpo (cosa che naturalmente ignoravo all'epoca), avvenne negli anni '70. [...] Incontri di questo tipo sono rari, ma penso di poter dire che sono numerose le persone che in quegli anni sono state "trasformate" dal loro incontro con Kantor. Difficile descrivere adesso in cosa consisteva esattamente la potenza di ciò a cui Kantor ci invitava a partecipare. [...] Qualcosa d'impensabile diventava pensabile. Prendeva forma davanti a noi, qualcosa che era "reale" come niente era stato reale fino a quell'istante».

– senza riserve – la notevole qualità e l’elevato rigore formale, nonché l’inusuale effetto provocato sugli spettatori, riconoscendole inconsueti tratti di perfezione e di eccezionalità e decretandola, pressoché all’unanimità, quale lo spettacolo più sorprendente visto a Nancy.²⁰

Esattamente undici giorni dopo l’ultima replica del *Cricot 2* nella cittadina francese, Neumann scrisse alla responsabile della PAGART per il teatro e gli scambi internazionali, Ewa Morycinska, al fine di comunicarle che avrebbe avuto piacere di ospitare *La classe morta* al Rondò per una settimana, a gennaio 1978 nel quadro della

²⁰ Riguardo all’entusiastica accoglienza per *La classe morta* a Nancy, si riportano, qui di seguito, alcuni frammenti tratti dal materiale emerografico che è stato possibile consultare sia presso l’Archivio Neumann sia presso l’Archivio della Cricoteka (Cricoteka Archiwum): Ugo Volli, *Giovanna d’Arco, vecchi, donne-ragno e persino una capra nella vetrina*, in «La Repubblica», 11 maggio 1977 (AN, III, 11, fasc. 7): «Lo spettacolo più bello del Festival Mondiale del Teatro di Nancy è stato polacco: *La classe morta* [...]. All’ingresso del pubblico (che a Nancy per questo spettacolo era una cosa lunga e complicata, con code spintoni, proteste, spettatori appollaiati dappertutto, e ogni sera molti delusi per non aver trovato posto in sala), si restava subito impressionati da un tableau vivant di sconcertante impatto formale»; Mirella Acconciamesa, *I vecchi-bambini di Kantor hanno fatto centro a Nancy*, in «l’Unità», 11 maggio 1977 (AN, III, 11, fasc. 7): «Il fascino doloroso di questo spettacolo, impossibile a raccontarsi, gela il cuore. Kantor [...] raggiunge qui un livello di assoluta perfezione»; Italo Moscati, *Sperimentare: non basta sbarcare il lunario...*, cit.: «*Classe morta*, la cosa migliore vista al festiva di Nancy di maggio»; Rita Cirio, *A Nancy/Festival Mondiale del Teatro mancava solo Tarzan*, in «L’Espresso», 15 maggio 1977 (Cricoteka Archiwum, III_000247; d’ora in poi indicato come CA, seguito dal numero d’inventario): «lo spettacolo in assoluto più eccezionale visto a Nancy [...] Uno spettacolo definitivo e sublime, un’indescrivibile danza di morte, di bellezza e perfezione quasi insostenibile. Paradossalmente, proprio “*La classe morta*” [...] ha fatto mormorare a qualche spettatore ispirato: “il teatro non è morto, il teatro non è morto!”»; Jean-Louis Mingalon, *Du monde entier et déjà un événement*, in «Le Matin», 2 maggio 1977 (CA, III_000234/III_1_2_116): «le *Cricot 2* de Cracovie a réussi un spectacle d’une telle qualité qu’il pourrait bien être l’évènement de Nancy [...] est un très grand moment de théâtre [...] qui bouleverse le public nancéien»; Pierre Marcabru, *Trois visages du théâtre contemporain*, in «Le Figaro», 4 maggio 1977 (CA, III_000238/III_1_2_56): «Ce public [...] a fait un accueil enthousiaste à “la Classe morte” [...] Kantor et ses comédiens [...] créent une atmosphère à la fois déconcertante et poignante. [...] C’est, sans conteste, ce que j’ai vu de plus étrange et de plus fort jusqu’à ce jour à Nancy»; I. Haro, *Dernière représentation de CRICOT 2: un public enthousiasmé*, in «Le Républicain Lorrain», 4 maggio 1977 (CA, III_000239/III_1_2_133): «Si les dialogues sont pour beaucoup incompréhensibles, le jeu des comédiens en revanche constitue un langage universel. [...] Le spectacle est prenant, les applaudissements du public rappelant par trois fois les comédiens le prouvent»; Andre Drossart, *Un événement considérable: «La Classe de mort» par le Cricot 2 du Polonais Tadeusz Kantor*, in «Le Soir de Bruxelles», 5 maggio 1977 (CA, III_000240/III_1_2_58): «Mais en réalité le seul évènement de ce jour est polonais [...] tout organisé avec une rigueur phénoménale»; Mathilde La Bardonnie, *La mort, la peur, le mensonge*, in «Le Monde», 12 maggio 1977 (CA, III_000245/III_1_2_62): «*la Classe morte*, un spectacle [...] que le Festival de Nancy a permis de voir cette année: une chose parfaite. C’est sûr, comme une œuvre d’art indiscutable, convaincante. Rien à dire. Tout à dire. Le spectateur sort de cette solide démonstration secoué, heureux d’avoir touché avec ses yeux le théâtre. Il avait si peur de repartir du Festival mondial sans que lui soit donnée cette preuve irréfutable de tout ce qui est possible entre un créateur et les comédiens qu’il fait travailler et jouer à merci, sans merci, pourrait-on croire, à en juger par la rigueur mathématique de tout ce qui se passe entre ces pupitres, et tout autour». Sulla ricezione dello spettacolo si veda anche Jean-Pierre Thibaudat, *Le Festival mondial du théâtre de Nancy...*, cit., pp. 247-248, 251.

terza stagione dello STS, e, dunque, per raccogliere la sua conferma riguardo alla disponibilità e, in caso affermativo, ottenere un preventivo dei costi:

Madame,

J'ai eu le plaisir, en mars dernier eu Mickery Theater à Amsterdam et récemment eu Festival Mondial du Théâtre de Nancy, d'apprécier l'extraordinaire travail de Monsieur Kantor et Cricot 2: "La Classe Morte".

Notre théâtre – au Palazzo Pitti à Florence – présente, depuis deux ans, la production théâtrale italienne et étrangère la plus qualifiée sous le patronage de la Ville de Florence et du Teatro Regionale Toscano.

Nous sommes vivement intéressés de pouvoir accueillir pendant une semaine "La Classe Morte" pour la prochaine saison, par exemple au mois de janvier.

Par le même courrier je m'adresse au Ministère de la Culture Bureau de la Collaboration Culturelle avec Pays Etrangers et à Monsieur Kantor à Cracovie.

Dans l'attente de recevoir votre confirmation ainsi qu'une proposition économique pour la venue de cette troupe, veuillez agréer, Madame, l'expression de mes sentiments les meilleurs.

Andres Neumann²¹

E si noti, da parte di Andres, l'assertiva fierezza nel sottolineare a chiare lettere, certamente anche a scopo promozionale, che l'iniziativa dello STS, nei suoi quasi due anni di vita, aveva presentato «la production théâtrale italienne et étrangère la plus qualifiée»²².

Lo stesso giorno, come si evince anche dalla sopracitata lettera, Neumann, contestualmente alla richiesta indirizzata alla PAGART, scrisse sia all'ufficio del Ministero della Cultura polacco, preposto alla gestione degli scambi culturali internazionali, che a Kantor. Se le parole usate per comunicare con il ministero dal quale la PAGART dipendeva ricalcano pressoché in maniera pedissequa quelle trasmesse all'agenzia polacca,²³ la lettera inviata al regista del Cricot 2, invece, oltre a

²¹ Lettera dattiloscritta di Andres Neumann a Ewa Morycinska, responsabile della PAGART per il teatro e gli scambi internazionali, datata 15 maggio 1977 (AN, III, 12, fasc. 3).

²² *Ibidem*.

²³ Lettera dattiloscritta di Andres Neumann al Ministère de la Culture Bureau de la Collaboration Culturelle avec Pays Etrangers, datata 15 maggio 1977 (AN, III, 12, fasc. 3): «Monsieur, / J'ai eu le plaisir, en mars dernier au Mickery Theater à Amsterdam et récemment au Festival Mondial du Théâtre de Nancy, d'apprécier l'extraordinaire travail de Monsieur Kantor et Cricot 2: "La Classe Morte". / Notre théâtre – au Palazzo Pitti à Florence – présente, depuis deux ans, la production théâtrale italienne et étrangère la plus qualifiée sous le patronage de la Ville de Florence et du Teatro Regionale Toscano. / Nous sommes vivement intéressés de pouvoir accueillir pendant une semaine "La Classe Morte" pour la prochaine saison, par exemple au mois de janvier. / Par le même courrier je m'adresse à Pagart et à Monsieur Kantor à Cracovie. / Dans l'attente de recevoir votre confirmation ainsi qu'une proposition

presentare un tono visibilmente diverso – affettuoso e piuttosto confidenziale, nonostante l'uso dell'allocutivo *vous* – ci fornisce ulteriori dettagli di valore:

Cher Ami,

Vous vous souviendrez certainement de notre conversation à Amsterdam au Mickery au sujet de votre venue à Florence. A Nancy j'ai eu l'occasion de renouveler mon enthousiasme pour ce projet que j'espère pouvoir réaliser au mois de janvier comme nous avons convenu.

Je ne crois pas nécessaire de vous souligner l'énorme importance que représente votre venue en Italie, pour la première fois à Florence, ville pleine de vénérables palais mais qui a également besoin de l'esprit rénovateur qu'on peut lire dans votre extraordinaire spectacle.

Par le même courrier j'ai adressé une invitation officielle au Bureau de la Collaboration Culturelle avec Pays Etrangers du Min[i]stère de la Culture et à l'agence Pagart, pour cela je vous prie d'insister auprès d'eux pour accélérer au maximum les formalités officielles qui permettraient votre venue à Florence.

Dans l'attente de vous lire, veuillez croire, cher ami, à l'expression de mes sentiments les meilleurs.

Andres Neumann²⁴

Apprendiamo, anzitutto, che Neumann aveva discusso con Kantor riguardo all'ipotesi di realizzare *La classe morta* al Rondò ben prima dell'*exploit nancéien*, cioè nel marzo del 1977, presso il Mickery Theater. E che, dunque, l'incontro al festival di Lang offrì loro l'opportunità di riparlare in termini di maggiore concretezza e, conseguentemente, l'occasione di accordarsi sulla possibilità di pianificare le date fiorentine dello spettacolo nel mese di gennaio 1978; proprio come comunicato a *Madame Morycinska* della PAGART.

La lusinghiera parte centrale della lettera di Neumann, foriera di autentica stima come pure retoricamente impostata al palese fine di accattivarsi la simpatia del regista polacco, evocava l'«esprit rénovateur» dello spettacolo di Kantor auspicandone la venuta quale necessario elemento complementare – e, fra le righe, di svecchiamento – per una città come Firenze dominata da «vénérables palais»²⁵. Un linguaggio figurato in cui non si fatica a intravedere una declinazione in termini metonimici – dal contenitore al contenuto, dall'edificio all'evento spettacolare – della funzione a cui

économique pour la venue de cette troupe, veuillez agréer, Monsieur, l'expression de mes sentiments les meilleurs».

²⁴ Lettera dattiloscritta di Andres Neumann a Tadeusz Kantor, datata 15 maggio 1977 (AN, III, 12, fasc. 3).

²⁵ *Ibidem*.

voleva adempiere l'*esprit rénovateur* dello stesso STS incastonato nell'avancorpo di sinistra della veneranda ex reggia granducale.

Altresì, Neumann, paventando anzitempo difficoltà e ritardi nella conclusione della trattativa, aveva terminato la lettera rivolgendo a Kantor un appello a intervenire in prima persona presso l'ufficio del ministero e l'agenzia artistica polacca. A distanza di una settimana, il 22 maggio, sempre allo scopo di agevolare le formali prassi amministrative atte al concretizzarsi dell'iniziativa, si era rivolto anche all'ambasciatore Mario Profili, dell'Ambasciata d'Italia a Varsavia, su consiglio della di lui figlia.²⁶ Ossia Fiammetta Profili, che da alcuni mesi collaborava con Andres – il quale dal '77 agiva anche a Roma – all'organizzazione della *I Rassegna internazionale di teatro popolare* presso il Teatro Tenda di Piazza Mancini (**fig. 198**), gestito dall'impresario Carlo Molfese, nel quadro dell'*Estate Romana*, la nota manifestazione ideata e diretta, a partire dallo stesso 1977 e fino al 1985, dall'assessore alla cultura, l'architetto Renato Nicolini.²⁷

²⁶ Lettera dattiloscritta di Andres Neumann all'ambasciatore Mario Profili dell'Ambasciata d'Italia a Varsavia, datata 22 maggio 1977 (AN, III, 12, fasc. 3): «Egregio Ambasciatore, / Ho il piacere di annunciarle che abbiamo invitato la compagnia polacca CRICOT 2 di Cracovia a rappresentare il suo spettacolo "La Classe Morta" nella stagione 77/78 al nostro teatro. / È stata Sua figlia Fiammetta, che collabora con me nell'organizzazione della "I° Rassegna Internazionale del Teatro Popolare" al Teatro Tenda di Roma, a suggerirmi di rivolgermi a Lei per chiedere un Suo intervento presso il Ministero della Cultura Polacco, Ufficio di Collaborazione Culturale coi Paesi Esteri – Krakowskie Przedmiescie 15-17, Varsavia –, e presso la Signora Morycinska dell'agenzia Pagart, per facilitare la realizzazione di questa tournée. / Nell'attesa di un Suo cortese riscontro, porgo distinti saluti».

²⁷ Sul ruolo di Neumann quale consulente artistico e organizzatore delle tre edizioni della *Rassegna internazionale di teatro popolare* (1977-1979) realizzate, sotto la direzione di Carlo Molfese, presso il Teatro Tenda di Piazza Mancini si veda AN, IV, 1-2. Fu in tale occasione che Renato Nicolini conobbe Neumann, ricordandolo a distanza di anni quale «inseparabile da una misteriosa borsa nera, che lo costringeva a camminare quasi sbilenco per lo sforzo» (Renato Nicolini, *Estate romana. 1976-85: un effimero lungo nove anni*, Reggio Calabria, Città del Sole, 2011 (1 ed. 1991), p. 84). Da quell'incontro fra i due nacque, nel 1978, l'idea di mettere a punto un *Progetto Speciale di Teatro Internazionale* per il Teatro di Roma, atto alla diffusione del teatro internazionale nella capitale. Nel quadro di quell'iniziativa, fra il 1979 e il 1982, Neumann, consulente del Teatro di Roma insieme a Anna Mariani, aveva il compito di reperire le proposte, curare i rapporti con gli artisti e di condurre le trattative sia dal punto di vista economico che tecnico. In proposito, e più in generale sul suo contributo all'*Estate Romana*, si veda AN, IV, 3-4 e cfr. Giada Petrone, *Viaggio nell'archivio di un maestro...*, cit., pp. 124-125, nota 9; la studiosa, stretta collaboratrice di Andres dal 2009 al 2019, come si è già accennato, oltre ad aver realizzato nel 2009 un primo ordinamento dell'Archivio Neumann, a partire dal 2005 aveva riordinato l'archivio di Nicolini relativo all'*Estate Romana* (1977-1985). Sul Teatro Tenda di Piazza Mancini si veda Roberto Luisi, Teresa Bianchi, *Il Teatro Tenda. Intervista con Carlo Molfese*, in «Romatevere», a. II, n. 1, gennaio/febbraio 1980, pp. 3-6; Alberto Carlucci, *Cronistoria sul "Tenda"*, in *Ivi*, pp. 7-11; Gennaro Colangelo, Carlo Molfese, *Un teatro a Roma. L'avventura del Teatro Tenda di Piazza Mancini*, Roma, Gangemi, 2006, in cui è possibile leggere la testimonianza di Nicolini e quella di Neumann (*Ivi*, pp. 86-87, 89). Riguardo all'*Estate Romana*, si consulti utilmente Renato Nicolini, *Estate romana. 1976-85...*, cit.

Il 24 maggio, dopo una decina di giorni dal primo contatto epistolare, Jerzy Matulewicz, vice amministratore delegato della PAGART, indirizzò a Neumann una lettera a nome dell'agenzia, esprimendo parere positivo riguardo alla realizzazione della *tournee* fiorentina de *La classe morta* – sei recite nel gennaio 1978 – e formulando una prima proposta contrattuale:

Monsieur,

Nous accusons avec remerciements la réception de votre lettre du 15 mai. Nous avons le plaisir de vous informer que nous sommes aussi intéressés dans l'organisation des spectacles de "La classe morte" à Florence. Il est bien convenable pour nous que le Theatre "Cricot 2" donne six spectacles au cours d'une semaine au mois de janvier 1978. Pour une telle organisation nous vous proposons des conditions financières suivantes:

- l'honoraire total de 12.000,- US dollars net
- les hôtels et les droits d'auteur payés par la partie italienne
- les voyages et les transports organisés et payés par la partie polonaise

En espérant de recevoir prochainement votre confirmation nous vous prions d'agréer, Monsieur, l'expression de nos sentiments les plus distingués.

Z-ca Dyrektora Naczelnego
mgr Jerzy Matulewicz²⁸

A circa tre settimane di distanza, Neumann stese e trasmise alla PAGART una lettera di replica contenente la sua controfferta che, nei fatti, dimezzava la proposta economica avanzata dagli interlocutori polacchi portandola da 12.000 a 6.000 dollari:

Monsieur,

Merci pour votre lettre du 24/5/77. Voici quelques précisions sur le projet de présentation du "Cricot 2" à Florence en janvier 78:

1) L'honoraire total de 12.000,- US dollars est malheureusement en dehors de nos possibilités financières. Vous devez savoir que tout en étant bénéficiaires d'une, relativement faible, subvention accordée par la Ville de Florence, la crise économique que subit l'Italie n'épargne aucun secteur.

Notre proposition est la suivante: un honoraire total de 6.000,- US dollars net pour les six représentations.

L'hébergement et les droits d'auteur à notre charge et le voyage et transports à votre charge.

2) Je suis au courant que mes collègues de Milan et peut-être aussi de Rome sont également intéressés d'accueillir le "Cricot 2". Pour nous qui avons été les premiers à projeter la venue du "Cricot 2" en Italie, il existe un point particulièrement délicat et important: que la Première italienne du "Cricot 2" se passe à Florence.

Il n'y aurait bien entendu aucun problème pour organiser la tournée italienne à partir de Florence d'une façon coordonnée.

²⁸ Lettera dattiloscritta di Jerzy Matulewicz, vice amministratore delegato della PAGART, a Andres Neumann, datata 24 maggio 1977 (AN, III, 12, fasc. 3).

3) Notre programmation du mois de janvier est encore assez libre. Veuillez donc décider une semaine de janvier, du mercredi au lundi, et nous envoyer le contrat le plus vite possible.

Dans l'attente que notre proposition puisse être bien accueillie, veuillez agréer, Monsieur, mes salutations les plus distinguées.

Par Andres Neumann²⁹

Apprendiamo, altresì, che Neumann, nel frattempo, era venuto al corrente dell'interesse delle città di Milano e, forse, di Roma di ospitare Kantor e la sua compagnia. Stando così le cose – è evidente – per Andres e lo STS la posta in gioco non riguardava solo l'esigenza di portare a termine la negoziazione in modo vantaggioso unicamente dal punto di vista economico, ma anche in termini di tornaconto di immagine e di reputazione. Al fine di garantire un significativo impatto e una risonanza di rilievo all'evento in corso di pianificazione per il Rondò, e di riflesso allo stesso STS, condizione e punto fermo «particulièrement délicat et important»³⁰ era che la prima italiana de *La classe morta* dovesse avvenire a Firenze. Piazza che – grazie all'intermediazione di Neumann, che con risolutezza ne rivendicava il merito – per prima aveva manifestato il suo interesse a ospitare il Cricot 2 prendendo l'iniziativa di pianificarne l'arrivo. Formalmente dalla metà di maggio '77 ma, come si è visto, tramite accordi verbali con lo stesso Kantor già dal marzo dello stesso anno.

In attesa che la PAGART accogliesse o meno le nuove condizioni avanzate da Andres e, in caso affermativo, proponesse in quali giorni del gennaio '78 collocare le recite fiorentine dello spettacolo, al Rondò pervenne finalmente la risposta Kantor:

Cher Ami,

Excusez ce retardement si grand de réponse – j'étais malade – maintenant je me repose un peu à la campagne.

Merci de votre invitation si aimable. Croyez, Cher Ami, serais heureux de pouvoir faire notre tournée à Firenze. C'est déjà il y a quelques semaines que j'ai reçu une nouvelle de PAGART à Varsovie de l'acceptation de cette tournée. On m'a écrit que les dates sont déjà convenu[es]: pour la fin décembre, début janvier.

Je vous serais reconnaissant si vous vouliez bien m'informer sur le contenu exacte [sic] des négociations.

Encore une chose: notre ami, le peintre Achille Perilli veut nous faire venir à Rome – peut être on pourrait joindre ces tournées – je vous donne son adresse: Achille Perilli

Largo Arenula 34

Roma 00186

tel. 655967.

Octobre nous sommes au Festival d'Automne à Paris, après probablement en Belgique.

²⁹ Lettera dattiloscritta di Andres Neumann alla PAGART, datata 20 giugno 1977 (AN, III, 12, fasc. 3).

³⁰ *Ibidem*.

Nous attendons vos nouvelles.
Toutes nos amitiés

Tadeusz Kantor³¹

Il regista polacco, dopo essersi scusato per il grande ritardo (circa sei settimane) e aver espresso la sua felicità nei confronti dell'opportunità di giungere in *tournée* a Firenze – *tour*, come comunicatogli dalla PAGART, già accolto nei suoi aspetti generali –, ci informa con precisione riguardo all'identità del referente romano che avrebbe voluto ospitare *La classe morta* nella capitale: il pittore Achille Perilli, amico di Kantor dal 1968.³²

Il successivo 11 luglio seguì una puntuale lettera di risposta a Kantor da parte di Neumann:

Cher ami,

Merci pour votre lettre du 25 juin.

Il a déjà quelques semaines j'ai reçu des propositions économiques de Pagart pour votre représentation à Florence. Malheureusement elles étaient en dehors de mes possibilités financières. Notre contreproposition, datée du 20 juin et adressée à Pagart, est la suivante: un honoraire total de 6.000 Dollars net pour 6 représentations. L'hébergement et les droits d'auteur à notre charge, le voyage et le transport à votre charge.

Je vous prie chaleureusement d'intervenir auprès de Pagart pour arriver à une acceptation de ces conditions qui, croyez-nous, sont à la limite de nos possibilités financières. D'autre part, nous sommes certains de pouvoir vous accueillir dans les conditions que votre exceptionnel travail exige.

Par ailleurs je serais enchanté de vous aider à coordonner une éventuelle tournée dans d'autres villes d'Italie, notamment à Rome et à Milan qui, je le sais déjà, sont intéressés par

³¹ Lettera manoscritta di Tadeusz Kantor a Andres Neumann, datata 25 giugno 1977 (AN, III, 12, fasc. 3).

³² Sul rapporto di amicizia intercorso fra Perilli e Kantor, nato nell'estate del 1968 e affievolitosi progressivamente a partire dal 1977, si veda Achille Perilli, *Kantor ab ovo*, in *Tadeusz Kantor - CRICOT 2. Fotografie di Romano Martinis*, catalogo della mostra di Torino (gennaio 2001), a cura di Silvia Parlagreco, Salerno-Milano, Oedipus, 2001, pp. 9-17. Si segnala che, proprio in seguito all'invito di Perilli, il Cricot 2 aveva realizzato la sua prima *tournée* estera, allestendo, nel maggio del 1969, *La gallinella acquatica* presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, in occasione del Festival Premio Roma. In proposito, cfr. *Ivi*, pp. 9-10; *Il viaggio di Tadeusz Kantor...*, cit., p. 67; Silvia Parlagreco, *Tadeusz Kantor cronologia artistica*, in *Tadeusz Kantor, Scritti. I volume 1938-1974*, a cura di Silvia Parlagreco, trad. it. di Ludmila Ryba, Spoleto (PG), Editoria & Spettacolo, 2018, p. 468 e *Ivi*, p. 453. Si segnala, altresì, che Perilli negli anni Sessanta era stato artefice di originali spettacoli astratti e che, successivamente, negli anni Settanta con la formazione Gruppo Altro l'artista aveva realizzato significative creazioni sceniche al bivio fra l'arte figurativa e quella performativa; al riguardo, si vedano: Martina Rossi, *L'oggetto in movimento negli spettacoli astratti di Achille Perilli (1960-1965). La messa in scena come studio dell'avanguardia*, in *Teatro, arte, azione in Italia 1959-1969*, cit., pp. 172-186; Salvatore Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, cit., pp. 156-159; Gruppo Altro, *Altro. Dieci anni di lavoro intercodice: gesto, mostraspettacolo, strutturazione, sperimenta, incognite di forme teatrali «A»*, introduzione di Giuseppe Bartolucci, Roma, Edizioni Kappa, 1981; Achille Perilli, *Teatro astratto senza attori: da Collage (1961) al Gruppo Altro (anni '70)*, in *Cento storie sul filo della memoria...*, cit., pp. 110-112.

votre présence; mais, ayant été le premier (si vous vous souvenez bien) à Amsterdam à vous inviter, nous faisons une question d'honneur de faire la Première à Florence.

J'attends donc le contrat de Pagart, pour une semaine de fin décembre à début janvier, toujours du mercredi au lundi (6 représentations), pour définir la question le plus tôt possible.

A bientôt j'espère.
Très amicalement,

Par Andres Neumann³³

Andres, come espressamente richiestogli dallo stesso Kantor, informò innanzitutto il regista sullo stato della trattativa in corso: gli trasmise precise informazioni riguardo alla proposta economica ricevuta dalla PAGART e alla sua controfferta, chiedendogli, ancora una volta, la cortesia di intervenire in prima persona presso l'agenzia polacca al fine di favorirne l'accettazione (intervento che, anche se avvenne, come vedremo, in realtà, non fu necessario).

E tuttavia appare evidente, alla luce di quanto s'è già detto, che era stato il terzo paragrafo a costituire il punto cruciale della lettera. Neumann, infatti, si trovò ancora una volta di fronte alla necessità di dover far valere per iscritto la propria legittima pretesa: il debutto italiano de *La classe morta* avrebbe dovuto avvenire, senza se e senza ma, al fiorentino Rondò di Bacco. Così, mantenendo il sangue freddo, almeno durante la stesura della lettera, e calibrando con particolare attenzione l'uso delle parole, comunicò a Kantor la sua disponibilità ad aiutarlo a «coordonner» – suggerendosi, dunque, in maniera velata quale potenziale *coordinatore* dell'iniziativa – una eventuale *tournee* in altre città italiane, ma puntualizzando con fermezza che, «ayant été le premier [...] à Amsterdam» a invitare lo spettacolo in Italia, era «une question d'honneur de faire la Première à Florence»³⁴. Vincolando, pertanto, la sua disponibilità a un presupposto d'ordine morale: assicurarsi l'osservanza dei patti e, di conseguenza, l'esclusiva della prima, nel quadro dell'allora mercato teatrale italiano, costituiva una *question* che – per differenti ragioni – metteva in gioco l'onore di entrambe le parti.³⁵ Da un lato quello di Kantor che avrebbe dovuto mantenere fede agli accordi verbali

³³ Lettera dattiloscritta di Andres Neumann a Tadeusz Kantor, datata 11 luglio 1977 (AN, III, 12, fasc. 3).

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Un'espressione – «question d'honneur» – oggigiorno, per la sensibilità del nostro presente, dal significato opaco, se non addirittura dalla connotazione negativa, ma che, invero, opportunamente collocata e osservata nell'uso semantico del suo tempo, metteva socialmente in gioco un insieme di valori sentiti e positivi, quali l'onestà, il rispetto, la dignità e l'integrità comportamentali delle parti in causa.

presi a Amsterdam nel marzo del '77; dall'altro quello di Andres e, di riflesso, dell'*entourage* del Rondò e del TRT, per i quali far onorare quegli accordi voleva dire difendere il proprio lavoro, la propria reputazione, la propria immagine.

Frattanto, la risposta della PAGART, sebbene fosse stata scritta il 1° luglio, era ancora in viaggio e, pertanto, Neumann, avendola – congetturalmente – ricevuta posteriormente all'11, non poté tenerne conto nel redigere – come si è visto anche con preoccupazione – la lettera spedita a Kantor. Andres, una volta ricevuta, subito dopo averne scartato la busta e letto il contenuto, dovette tirare un grande sospiro di sollievo e provare legittime sensazioni di soddisfazione personale:

Monsieur,

En remerciant cordialement de votre lettre du 20 juin nous avons le plaisir de porter à votre connaissance que:

1/ Nous sommes d'accord de commencer la tournée italienne du Théâtre "CRICOT 2" par la ville de Florence

2/ Vu que d'autres villes italiennes sont aussi intéressées dans l'organisation des spectacles du Théâtre en question, nous sommes à même de modifier nos conditions financières.

Voilà ci-après notre nouvelle proposition:

- l'honoraire total pour une semaine /6 spectacles/ - 6000 \$

- les droits d'auteur à votre charge

- les hôtels pour 20 personnes à votre charge

- les voyages et les transports à notre charge

3/ En ce qui concerne les dates des représentations nous proposons la première semaine du janvier 1978

Conformément à une pratique universelle le contrat est toujours préparé et envoyé par la partie engageant. Par conséquent prions de nous faire parvenir le contrat respectif.

Dans l'attente de vous lire, nous vous présentons, Monsieur, l'expression de nos sentiments les plus distingués.

Z-ca Dyrektora Naczelnego
mgr Jerzy Matulewicz³⁶

La PAGART aveva acconsentito all'avvio della *tournée de La classe morta* da Firenze e – tenuto conto anche dell'interesse di altre città italiane ad ospitare lo spettacolo – accettato la controfferta economica avanzata da Neumann. Le sei recite, dunque, sarebbero venute a costare allo STS – e, pertanto, al TRT – 6.000 dollari netti, a cui si sarebbero dovute aggiungere le spese correlate ai diritti d'autore e all'alloggio della *troupe*; l'agenzia polacca avrebbe dovuto sostenere gli oneri relativi al viaggio e al trasporto.

³⁶ Lettera dattiloscritta di Jerzy Matulewicz, vice amministratore delegato della PAGART, a Andres Neumann, datata 1° luglio 1977 (AN, III, 12, fasc. 3).

Grazie ad una non comune conoscenza del mercato teatrale nazionale e internazionale (anche in termini di tariffario), a un'attenta osservazione periferica durante la trattativa (il rilevamento dell'interesse da parte di Milano e di Roma), a notevoli efficaci capacità di relazione e di gestione delle criticità – mediante opportuni adattamenti delle strategie di comunicazione e di persuasione – Neumann era riuscito a garantire a Firenze il debutto italiano dello spettacolo e a ribassare del 50% la tariffa inizialmente richiesta dalla PAGART. Ma altre difficoltà avrebbero potuto minacciare il buon esito della trattativa facendole prendere direzioni impreviste.

Nella lettera del 1° luglio, inoltre, l'agenzia polacca, dopo aver suggerito di fissare le date dello spettacolo nella prima settimana di gennaio, si era posta in attesa del rispettivo contratto, replicando a Neumann, il quale invece lo attendeva dalla PAGART, che «Conformément à une pratique universelle le contrat est toujours préparé et envoyé par la partie engageant»³⁷.

Il successivo 26 luglio, Andres inviò all'agenzia di Varsavia un telegramma per ratificare la pianificazione della presenza del Cricot 2 al Rondò da mercoledì 11 a lunedì 16 gennaio 1978 – ossia nella prima settimana libera dopo la pausa natalizia –, specificando che a tale conferma avrebbe fatto seguito l'invio del contratto.³⁸ Contratto che, nei fatti, non venne trasmesso alla PAGART in tempi così brevi. Non sappiamo quali furono le difficoltà incontrate da Neumann e dal TRT nel definirne i termini durante la stesura, né sappiamo se vi furono realmente delle complicazioni da risolvere. Malgrado ciò, in verità, una motivazione ci è dato saperla: la giustificazione di servizio fornita dallo stesso Neumann in una lettera conservata in archivio in duplice copia, datata 7 settembre e indirizzata alla PAGART:

Monsieur,

Nous nous excusons pour le retard de ce courrier mais il est dû à la fermeture de toutes les Institutions Publiques en Italie pour les vacances d'août.

Nous vous faisons parvenir donc deux copies du contrat pour les représentations de CRICOT 2 à Florence, aux dates confirmées par notre télégramme du 26/7/77, et respectant les conditions établies dans votre lettre du 1er juillet, dûment signées par l'organisme de coordination théâtrale de la Region Toscane: Teatro Regionale Toscano.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Telegramma di Andres Neumann alla PAGART, datato 26 luglio 1977 (AN, III, 12, fasc. 3): «Confirmons Cricot 2 Florence mercredi 11 janvier au lundi 16 janvier / contrat suit / Teatro Rondo».

Dans l'attente de recevoir une des deux copies du contrat signée, ainsi que photos de presse et matériel publicitaire, nous vous prions d'agréer, Monsieur, l'expression de nos salutations les plus distinguées.

Pour le Teatre Rondò,
Andres Neumann³⁹

Neumann, dopo aver addotto quale scusante la sospensione delle attività da parte delle istituzioni pubbliche dovuta alle vacanze di agosto, annunciava – per la seconda volta – all'agenzia polacca la formale trasmissione, contestualmente alla medesima lettera, di due copie del contratto firmato dal TRT.

E tuttavia, in un telegramma del 27 settembre, la PAGART, dopo aver ribadito le condizioni contrattuali, confermato le date (11-16 gennaio '78), fornito ulteriori specificazioni riguardo alle camere d'albergo (sei singole e sette doppie comprensive di bagno o doccia) e comunicato che la compagnia sarebbe arrivata il 9 e ripartita il 17 gennaio, aveva reclamato urgentemente il contratto, del quale era ancora in attesa.⁴⁰

Doveroso è, a questo punto, chiedersi cosa fosse successo: la lettera del 7 settembre a distanza di venti giorni non era ancora stata recapitata a destinazione? oppure non era mai stata spedita? Fra le carte pistoiesi non sono conservati altri documenti che possano fare luce al riguardo in modo evidente o attestare avvenuti contatti intermedi con la PAGART. E però, pur non essendoci dato sapere con precisione quanto accadde, alcuni indizi – primo fra tutti il fatto che la lettera del 7 settembre è presente in archivio in duplice copia, una delle quali su carta intestata e recante, oltre a una sottoscrizione dattiloscritta, anche la firma autografa di Andres – ci portano a propendere per la seconda ipotesi; e cioè che la lettera non sarebbe stata spedita. Su quest'ultimo punto a breve torneremo. Intanto, anche considerando i non celerissimi tempi di lavorazione e di recapito dell'allora servizio postale transnazionale – a maggior ragione dall'al di qua all'al di là del blocco sovietico e viceversa –, resta il fatto – da registrare – che l'invio effettivo del contratto fu procrastinato non di sei settimane, come potrebbe sembrare, ma di oltre due mesi dalla data del telegramma che lo annunciava. Nello specifico fu

³⁹ Lettera dattiloscritta di Andres Neumann alla PAGART, datata 7 settembre 1977 (AN, III, 12, fasc. 3).

⁴⁰ Telegramma della PAGART a Andres Neumann, datato 27 settembre 1977 (AN, III, 12, fasc. 3): «Confirming Cricot 2 Florence 11-16 January 1978 six performances on conditions as in our letter of July 1st i.e. fee 6000 dollars net plus hotels 20 persons / 6 singles 7 doubles with bath or shower / plus royalties STOP company will come Florence January 9th day 10th is for rehearsals and montage STOP departure morning 17th STOP awaiting contract urgently STOP / Regards Pagart».

spedito il 5 ottobre insieme a una lettera gemella in tutto e per tutto a quella del 7 settembre,⁴¹ ma, stavolta, sottoscritta sia da Neumann che da Carlo Riccardo Bozzi,⁴² membro della segreteria del TRT dal 1° dicembre del '76.

Lo stesso 5 ottobre, Andres – in seguito all'invio del contratto alla PAGART – scrisse a Kantor quanto segue:

5 / 10
8 octobre

Florence, le 8 septembre 1977

Cher ami,

Suite à ma lettre du 11 juillet, j'ai aujourd'hui l'énorme joie de pouvoir vous informer que notre projet pour la venue de "La classe morte" à Florence est arrivé à bon terme.

En effet je viens d'expédier le contrat à PAGART assurant la présence de la troupe que vous dirigez du 11 au 16 janvier 78.

Ci-joint veuillez trouver un plan de notre salle pour étudier la meilleure façon d'y présenter votre spectacle. Je crois que le spectacle pourrait se dérouler soit sur la scène, située à un mètre de hauteur au-dessus du reste de la salle où se trouve le public; ou bien, sans utiliser la scène, sur le parterre devant la scène, en construisant des gradins pour le public; ou bien encore en renversant complètement le rapport scène-public, faisant se dérouler le spectacle dans l'espace qui normalement est "le fond de la salle" et plaçant l'entrée au public près de la scène.

Toutes ces possibilités sont praticables et j'attends donc soit une proposition écrite, soit votre arrivée ou l'arrivée d'un responsable de votre troupe quelques jours avant le spectacle.

Dans cette attente, veuillez agréer, cher ami, l'expression de mes sentiments les meilleurs.

Andres Neumann⁴³

Ad attirare la nostra attenzione è innanzitutto l'intestazione di tale copialettera: la dicitura «8 septembre» era stata sovrascritta a macchina dall'indicazione «5 octobre». E, poiché in seguito a tale modifica la data risultava quasi illeggibile, la correzione,

⁴¹ Lettera dattiloscritta di Andres Neumann e Carlo Riccardo Bozzi alla PAGART, datata 5 ottobre 1977 (AN, III, 12, fasc. 3): «Monsieur, / Nous nous excusons pour le retard de ce courrier mais il est dû à la fermeture de toutes les Institutions Publiques en Italie pour les vacances d'août. / Nous vous faisons parvenir donc deux copies du contrat pour les représentations de CRICOT 2 à Florence, aux dates confirmées par notre télégramme du 26/7/77, et respectant les conditions établies dans votre lettre du 1er juillet, dûment signées par l'organisme de coordination théâtrale de la Region Toscane: Teatro Regionale Toscano. / Dans l'attente de recevoir une des deux copies du contrat signée, ainsi que photos de presse et matériel publicitaire, nous vous prions d'agréer, Monsieur, l'expression de nos salutations les plus distinguées. / pour le Teatre Rondò / (Andres Neumann) / pour le Teatro Regionale Toscano / (Carlo Riccardo Bozzi)».

⁴² Cfr. *Gli organismi dirigenti dal 1974 ad oggi*, in *Il Teatro Regionale Toscano e la cultura teatrale...*, cit., pp. 182-183.

⁴³ Lettera dattiloscritta di Andres Neumann a Tadeusz Kantor, datata 5 ottobre 1977 (AN, III, 12, fasc. 3).

dopo essere stata barrata, venne esplicitata e resa inequivocabilmente comprensibile da una nota manoscritta: «5/10». Tale traccia sommata all'altro indizio – la presenza in archivio della lettera del 7 settembre, gemella di quella del 5 ottobre, su carta intestata del Teatro Rondò nonché sottoscritta da una firma autografa di Andres e, dunque, ipoteticamente pronta per essere spedita – ci porta a dedurre con un buon grado di certezza che la missiva indirizzata a Kantor avrebbe dovuto essere inviata il giorno seguente a quello inizialmente fissato per l'invio del contratto. E che, dunque, essendo slittato l'invio del contratto dal 7 settembre al 5 ottobre, anche la trasmissione della comunicazione rivolta al regista polacco era stata, conseguentemente, posticipata.

Nella lettera – dunque, congetturalmente, scritta nella prima settimana di settembre ma spedita a inizio ottobre – Neumann, comunicando di aver appena inviato il contratto alla PAGART, informava con «énorme joie» Kantor che le trattative erano finalmente giunte a buon fine. E, indicando nel testo della lettera tre possibilità di approntamento della piccola sala di Palazzo Pitti, accludeva in allegato alla stessa una pianta del Teatro Rondò per permettere al regista polacco di studiare al meglio l'allestimento fiorentino de *La classe morta*.

Ma, di lì a poco, l'entusiasmo di Andres venne nuovamente smorzato da ulteriori contrattempi che accompagnarono la vicenda contrattuale. Infatti, in seguito all'arrivo del contratto a Varsavia, la PAGART aveva inviato a Neumann un telegramma di risposta (in italiano) lamentando l'impossibilità di accettare l'accordo in ragione del fatto che la cifra di 5.000.000 di lire non era l'equivalente esatto dei 6.000 dollari richiesti e che le dieci camere doppie predisposte dal TRT non erano conformi alle necessità – già comunicate – del Cricot 2: sei singole e sette doppie.⁴⁴ E, dacché Neumann tergiversava a rispondere, poco appresso il direttore dell'agenzia artistica polacca in persona, Wojciech Ekiert, facendo seguito alla precedente comunicazione rimasta senza risposta, trasmise via telegramma al TRT un severo *rappel*, aggiungendo

⁴⁴ Telegramma della PAGART a Andres Neumann, s.d. [ma dopo il 5 e prima del 17 di ottobre 1977] (AN, III, 12, fasc. 3): «Ricevuto contratto del Teatro Regionale Toscano per Cricot 2 Teatro spettacoli Firenze 11-16 gennaio 1978 ma somma cinque milioni lire non e [sic] equivalenza seimille [sic] dollari come in nostra lettera STOP anche non possiamo accettare [sic] 10 camere doppie solo 6 singole e 7 doppie STOP Aspettiamo spiegazioni STOP / Saluti Pagart».

che la delicata situazione aveva reso necessario l'arrivo, oltre che dei membri della compagnia, di una loro rappresentante, la signora Alina Jabłońska.⁴⁵

In conseguenza di ciò Neumann inviò a Varsavia due telegrammi, uno il 17 l'altro il 19 ottobre, invitando la PAGART a rispedire una versione del contratto confacente alle loro richieste.⁴⁶ E, finalmente, il 3 novembre l'agenzia polacca spediva il nuovo contratto, indirizzato direttamente al presidente del TRT, Mario Sperenzi, e accompagnato dalla seguente lettera:

Egregio Signore,

come d'intesa Le trasmettiamo il contratto con annesso [allegato], che desideremmo [sic] di essere considerato da parte sua come parte integrante di contratto, relativo ai spettacoli di Teatro Cricot 2 a Firenze.

Ci permettiamo pregarLa di volerci restituire a sottogiro [a stretto giro di posta] una copia dell'annesso [allegato] da Lei sottoscritta.

Voglia credere che siamo molto felici della nostra amichevole collaborazione.

Cordiali saluti
Ewa Morycinska⁴⁷

Purtroppo, fra le carte pistoiesi non è conservata nessuna copia della versione aggiornata del contratto – né di quella precedente –⁴⁸, e, pertanto, non siamo a

⁴⁵ Telegramma della PAGART al TRT [destinatario attr.], s.d. (AN, III, 12, fasc. 1): «Avons envoyé à Andres Neumann télégramme informant que nous ne pouvons pas accepter la version du contrat proposé par Teatro Regionale Toscano pour plusieurs raisons STOP notre télégramme est reste jusqu'aujourd'hui sans réponse STOP Dans cette situation considerons necessaire arriveziiwifopze [sic] de notre representant Mme Alina Jablonska STOP proposons à votre choix periode du 18 au 24 decembre ou du 8 au 10 janvier STOP prions votre confirmation / Salutations directeur W. Ekiert / Pagart». Questo telegramma, conservato in archivio in fotocopia, è privo di indicazioni relative al destinatario e alla data. Ciò nonostante, è possibile supporre che il telegramma fosse stato trasmesso al TRT a breve distanza da quello inviato a Neumann (cfr. nota precedente).

⁴⁶ Telegramma di Andres Neumann alla PAGART, datato 17 ottobre 1977 (AN, III, 12, fasc. 3): «Preghiamo rispedire contratto con correzioni conformi vostre richieste / Andres Neumann». Telegramma di Andres Neumann alla PAGART, datato 19 ottobre 1977 (AN, III, 12, fasc. 3): «Aspettiamo contratto Cricot con correzioni conformi vostre richieste per Firenze / Teatro Rondo».

⁴⁷ Lettera dattiloscritta di Ewa Morycinska, responsabile della PAGART per il teatro e gli scambi internazionali, a Mario Sperenzi, presidente del TRT, datata 3 novembre 1977 (AN, III, 12, fasc. 3).

⁴⁸ Ciò contrariamente a quanto erroneamente affermato da Maria Fedi, *L'Archivio Andres Neumann...*, cit., p. 51, nota 44, che segnala in «AN, II, 11» (ora AN, III, 12) un «contratto sottoscritto da Sperenzi per il TRT e da Kenryk Maksara (agenzia Pagart) relativo alla tournée italiana de *La Classe morta*», mentre invece nel documento leggiamo: «il T.R.T. provvederà a tutte le formalità legali, fiscali e di previdenza sociale secondo le leggi italiane per gli artisti in questione per un periodo di lavoro di 180 giorni (6 mesi) a partire dal 1° novembre 1979». Il documento non riguarda l'anno 1978 e, dunque, si riferisce alle successive fasi di lavoro, curate da Neumann per conto del TRT, atte a dare vita a Firenze (nella chiesa sconosciuta in via Santa Maria, n. 25) a un doppio della Cricoteka e alla creazione di un nuovo spettacolo che, come è noto, si sarebbe chiamato *Wielopole, Wielopole* (1980). Sul progetto fiorentino, cfr. Maria Fedi, *L'Archivio Andres Neumann...*, cit., pp. 53-65. Su *Wielopole, Wielopole* cfr. *Infra*, p. 231 e nota 76.

conoscenza del suo esatto contenuto, nemmeno di quello dell'allegato. E tuttavia, come si è visto, è possibile desumere buona parte della sostanza degli accordi contrattuali dall'analisi della corrispondenza che documenta con relativa precisione tutte le fasi della negoziazione. È, dunque, verosimile presumere che nel nuovo contratto la PAGART, oltre a ribadire i termini pattuiti con Neumann sin dal mese di luglio, avesse aggiornato l'equivalente in lire della somma in dollari, aggiunto all'intesa la clausola riguardante la sistemazione in hotel del Cricot 2 (sei camere singole e sette doppie) e allegato una lista con i nominativi dei membri della compagnia.

Mentre la trattativa stava volgendo positivamente al termine, il 2 dicembre, da Cracovia, Kantor trasmise a Neumann un telegramma chiedendogli di essere contattato telefonicamente la sera del 5 dello stesso mese.⁴⁹ Al termine della chiamata, Andres scrisse tempestivamente al regista polacco quanto segue:

Cher ami,

A la suite de notre conversation téléphonique de ce jour je tiens à vous faire parvenir immédiatement le plan actualisé de la situation de notre salle de théâtre avec une structure de gradins déjà en place que j'ai fait construire spécialement pour la "Classe morte" puisque PAGART m'a déjà envoyé des plans. Etant donné que je n'avais pas reçu d'autres précisions à ce sujet de votre part j'ai opté pour la formule que vous voyez.

J'espère que cette solution que d'ailleurs j'ai vu pratiquer à Nancy et à Amsterdam soit acceptable pour vous. Evidemment ce serait un très grand problème pour nous que de déplacer la structure actuellement en place.

Bien amicalement nous vous attendons avec joie le 9 janvier.

Andres Neumann⁵⁰

Apprendiamo che l'oggetto della conversazione telefonica era stato l'assetto dello spazio teatrale del Rondò per l'allestimento de *La classe morta*: Andres, subito dopo aver sentito Kantor al telefono, gli inviò «le plan actualisé» della sala fiorentina (**fig. 270**), comunicandogli che, non avendo ricevuto da lui ulteriori precisazioni, aveva già fatto costruire una gradinata sulla base delle ipotesi di allestimento contenute nella

⁴⁹ Telegramma di Tadeusz Kantor a Andres Neumann, datato 2 dicembre 1977 (AN, III, 12, fasc. 3): «Prions téléphoner lundi soir le 5 décembre Cracovie 37606 / Amitiés Tadeusz Kantor Teatr ~~Cricot 2~~ [sic] Cricot 2».

⁵⁰ Lettera dattiloscritta di Andres Neumann a Tadeusz Kantor, datata 5 dicembre 1977 (AN, III, 12, fasc. 3).

scheda tecnica (figg. 271 a-g), frattanto inviatagli dall'agenzia PAGART, nonché dei suoi ricordi di spettatore.

La settimana successiva, la PAGART, contestualmente all'invio a Neumann di un telegramma che lo informava riguardo ad alcuni cambi avvenuti all'interno dell'organico della compagnia in vista della *tournée* italiana,⁵¹ aveva spedito una lettera recante in allegato la lista aggiornata dei membri del Cricot 2, che sarebbero giunti in Italia accompagnati da Alina Jabłońska, rappresentante dell'agenzia polacca:

– Monsieur Andres Neumann
Teatro Regionale Toscano
Volta dei Mercanti 1
FIRENZE
Italia – Włochy

– Monsieur Paolo Zenoni
Centro di Ricerca per il Teatro
Via U. Dini 7
Milano
Italia – Włochy

Cher Monsieur,

Suite à notre télégramme d'aujourd'hui vous informant des changements survenus dans la composition de l'ensemble du Théâtre "Cricot 2", nous vous envoyons ci-joint la liste actuelle. La dernière personne figurant sur la liste Mme A. Jabłońska est le représentant de "Pagart", qui accompagnera l'ensemble durant la tournée.

Nous vous prions de croire, Monsieur, à l'assurance de nos sentiments les plus distingués.

1 annexe.

Ewa Morycinska⁵²

Grazie all'intestazione di questa lettera, che presenta doppio destinatario, veniamo a conoscenza dell'identità del referente milanese che, parallelamente a Neumann, stava organizzando l'arrivo del Cricot 2 con *La classe morta* al Centro di Ricerca per il Teatro di Milano (CRT): Paolo Zenoni che, nel novembre del 1974, insieme, fra gli altri, a Sisto

⁵¹ Telegramma della PAGART a Andres Neumann, datato 12 dicembre 1977 [ma, evidentemente, inviato il 10] (AN, III, 12, fasc. 3): «Informons que dans liste membres Cricot 2 changements suivants: n'arriveront pas Borowski, Gostomski, Miklaszewski, Mikulski et Piotrowicz-Stoklosa STOP arriveront au lieu d'eux Dominik Bogumila, pere: Francois nee 15.06.52 a Krakow adresse Krakow, rue Pilotow 26 / Jarosz Rajmund nee 9.44.35 a Truskawiec de pere Roman, adresse Krakow, Plac Kossaka 2, Szymanska-Kos Hanna nee 29.03.33 a Krakow de pere Marian adresse Krakow, Bronowicka 71/58 et Jablonska Alina nee 14.03.25 a Varsovie de pere Albin adresse Varsovie rue Atenska 19 STOP prions faites nécessaire pour obtention visas pour ces personne / Salutations PAGART».

⁵² Lettera dattiloscritta di Ewa Morycinska, responsabile della PAGART per il teatro e gli scambi internazionali, a Andres Neumann, datata 10 dicembre 1977 (AN, III, 12, fasc. 3).

Giuseppe Dalla Palma, che ne era il presidente, aveva costituito il CRT, sorto in una palestra dismessa in via Ulisse Dini.⁵³

Il 14 dicembre la PAGART scriveva a Andres per chiedergli di garantire una stanza in più a Kantor, il quale se ne sarebbe servito come ufficio, e pregandolo di telegrafare loro il nome e l'indirizzo dell'hotel in cui la compagnia avrebbe soggiornato.⁵⁴ E il giorno seguente ancora l'agenzia polacca, dopo aver inviato via telex alla Direzione Generale Affari Politici e di Sicurezza (DGAP) del Ministero degli Affari Esteri la richiesta di visto per i membri del Cricot 2, indirizzò a Neumann un telegramma per chiedere un intervento diretto del TRT presso il Ministero.⁵⁵

Se il nulla osta al visto ingresso lavorativo, nei fatti, non sarebbe arrivato così presto, i documenti d'archivio registrano, invece, che il medesimo 15 dicembre Sperenzi si era già attivato nel richiedere il rilascio del nulla osta di agibilità per i membri della compagnia polacca, presentando formale richiesta alla Direzione Generale dello Spettacolo dell'allora Ministero del Turismo e dello Spettacolo.⁵⁶ Concessione che fu rilasciata in quello stesso giorno dall'allora Ministero del Lavoro e della Previdenza Sociale, sottoscritta da Pericle Pirri, direttore dell'Ufficio Speciale per il Collocamento dei Lavoratori dello Spettacolo.⁵⁷

Il 20 dicembre Neumann, dopo essersi accordato telefonicamente, indirizzò all'Albergo Cavour di Firenze una lettera, confermando per iscritto la prenotazione delle tredici stanze che per otto notti, dal 9 al 17 gennaio 1978, avrebbero ospitato la compagine

⁵³ Sul CRT, si veda *Il CRT. Centro di Ricerca per il Teatro*, a cura di Chiara Merli, Roma, Bulzoni, 2007 e Andrea Bisicchia, *Il «Centro di Ricerca per il Teatro»*, in Id., *Teatro a Milano 1968-1978. il «Pier Lombardo» e altri spazi alternativi*, Milano, Mursia, 1979, pp. 98-105.

⁵⁴ Telegramma della PAGART a Andres Neumann, datato 14 dicembre 1977 (AN, III, 12, fasc. 3): «Prions assurer pour Tadeusz Kantor a hôtel une chambre additionnelle comme bureau STOP Prions câblez nom et adresse hôtel / Salutations Pagart».

⁵⁵ Telegramma della PAGART a Andres Neumann, datato 15 dicembre 1977 (AN, III, 12, fasc. 3): «Demande de visas pour Cricot 2 a été envoyé 14.12.77 par telex no 1133 a Ministero Affari Esteri D.G.A.P. ufficio otto a Roma STOP Nécessaire votre intervention auprès Ministero pour obtention visas / Merci Pagart».

⁵⁶ Cfr. Richiesta di rilascio del nulla osta di agibilità per la compagnia Cricot 2 di Mario Sperenzi alla Direzione Generale dello Spettacolo del Ministero del Turismo e dello Spettacolo, datata 15 dicembre 1977 (AN, III, 12, fasc. 3).

⁵⁷ Cfr. Nulla osta di agibilità per la compagnia Cricot 2, sottoscritto in data 15 dicembre 1977 da Pericle Pirri, direttore dell'Ufficio Speciale per il Collocamento dei Lavoratori dello Spettacolo del Ministero del Lavoro e della Previdenza Sociale (AN, III, 12, fasc. 3).

polacca.⁵⁸ E il giorno seguente ne riferì tramite telegramma gli estremi alla PAGART,⁵⁹ che tuttavia – a ulteriore dimostrazione di quanto al tempo, e in particolare da un versante all'altro del blocco orientale, la fluidità della corrispondenza internazionale fosse di sovente compromessa dai continui ritardi nella consegna delle comunicazioni – a distanza di qualche giorno ne reclamava di nuovo, e con urgenza, l'invio da parte del TRT, pena – a mo' di minaccia – l'impossibilità di partire.⁶⁰

Sempre rimanendo in tema di difficoltà nella ricezione delle comunicazioni, il 22 dicembre Kantor e Maria Stangret – moglie del regista polacco, artista visiva,⁶¹ nonché attrice di punta del Cricot 2 – inviarono a Neumann una cartolina per augurargli buon 1978:

Nos vœux les meilleurs
pour l'Année Nouvelle
1978 et à bientôt
Maria et Tadeusz Kantor

Je n'ai pas reçu les plans des constructions des places de spectateurs, dont nous avons parlé par téléphone – je vous donc envoie les propositions, de ma part.⁶²

E, nel *post-scriptum* che seguiva le felicitazioni per l'anno venturo, Kantor aveva avvertito Neumann di non aver ancora ricevuto informazioni dettagliate riguardo alla sistemazione dei posti per gli spettatori, che avrebbero assistito all'allestimento de *La classe morta* al Rondò di Bacco, di cui avevano già discusso telefonicamente all'inizio di dicembre. E, dunque, – ancora in attesa della lettera e della pianta raffigurante l'organizzazione spaziale della sala fiorentina per l'allestimento dello spettacolo,

⁵⁸ Lettera dattiloscritta di Andres Neumann all'albergo Cavour (Firenze, Via del Proconsolo 3), datata 20 dicembre 1977 (AN, III, 12, fasc. 3): «Confermiamo accordo telefonico odierno con il Sig. Mario per la seguente prenotazione: / Periodo: dal 9 al 17 Gennaio 1978 = 8 notti. / · 6 singole a Lire 6.000 cad / · 7 doppie con 2 letti a Lire 10.000 cad di cui 3 con bagno. / La fattura dovrà essere intestata al / Teatro Regionale Toscano Volta dei Mercanti 1 / FI / Distinti saluti. / Andres Neumann».

⁵⁹ Telegramma di Andres Neumann alla PAGART, datato 21 dicembre 1977 (AN, III, 12, fasc. 3): «Hotel Florence Cavour / via Proconsolo 3 Tel / 287102 Amities / Teatro Rondo».

⁶⁰ Telegramma della PAGART al Teatro Regionale Toscano, datato 24 dicembre 19 (AN, III, 12, fasc. 3): «Sommes étonnés par manque votre réponse à notre télégramme du 14.12 concernant hôtel pour Théâtre Cricot STOP câblez immédiatement nom et adresse hôtel où devons arriver STOP si réponse n'arrive pas dans ces jours ne pourrons pas partir / Salutations Pagart».

⁶¹ Sulla produzione artistica di Maria Stangret si vedano *Le opere di Tadeusz Kantor. Pittori di Cricot 2. Maria Jakema, Maria Stangret, Zbigniew Gostomski, Kazimierz Mikulski, Andrzej Welminski, Roman Siwulak. Il teatro Cricot 2*, catalogo della mostra di Roma (Palazzo delle Esposizioni, 27 gennaio-4 marzo 1979), Roma, La tipografica, 1979, pp. 38-43; Wiesław Borowski, *L'opera di Maria Stangret, collaboratrice e attrice del Cricot 2*, in Tadeusz Kantor, *Il teatro della morte. Materiali raccolti e presentati da Denis Bablet*, trad. it. Milano, Ubulibri, 2000 (1. ed. 1979; ed. or. 1977), pp. 192-194.

⁶² Cartolina di Tadeusz Kantor a Andres Neumann, datata 22 dicembre [1977] (AN, III, 12, fasc. 3).

spedite, come si è visto, da Andres il 5 dicembre – il regista polacco gli annunciava l'invio delle sue proposte. Proposte sulle quali torneremo e di cui, come si vedrà, Neumann non poté tenere conto, non essendo sopraggiunte in tempo utile e, soprattutto, avendo egli già – evidentemente – sostenuto le spese atte a predisporre la sala del Rondò in modo differente.

Ancora a pochi giorni dall'arrivo del Cricot 2 a Firenze continuava a restare insoluta la cogente questione del visto. Conseguentemente, il 29 dicembre, sia la PAGART⁶³ sia Kantor⁶⁴ indirizzarono due telegrammi, rispettivamente al TRT e a Neumann, evidenziando la gravità della situazione e chiedendo un urgente intervento. Sollecitazioni alle quali Andres e il TRT, avendo verosimilmente già provveduto al da farsi e sapendo di non poter far altro se non aspettare, risposero comunicando all'agenzia polacca che il rilascio del visto sarebbe avvenuto solo alla fine del mese di dicembre.⁶⁵ Diversamente da quanto annunciato, il nulla osta al visto ingresso lavorativo fu rilasciato dall'Ufficio Stranieri della Questura di Firenze solamente il 2 gennaio 1978.⁶⁶

Risolte le sorti burocratiche della compagnia polacca, era tutto pronto per il loro arrivo. Kantor e Maria Stangret giunsero a Firenze con l'*ensemble* nel pomeriggio del 9 gennaio.⁶⁷ Dopo aver dedicato il giorno seguente alle prove e agli ultimi preparativi,⁶⁸ finalmente l'11 gennaio poteva andare in scena la prima italiana de *La classe morta*, ospitata al Rondò fino al 16. Quella fu l'occasione in cui furono molti i cultori di teatro

⁶³ Telegramma della PAGART al TRT, datato 29 dicembre 1977 (AN, III, 12, fasc. 3): «Situation très sérieuse STOP jusqu'à présent visas pour Cricot ne sont pas arrivés STOP Nécessaire votre urgence intervention auprès Ministero Affari Esteri a Roma STOP consulat d'Italie à Varsovie doit recevoir immédiatement disposition de Ministero de Rome de donner visas / Pagart».

⁶⁴ Telegramma di Tadeusz Kantor a Andres Neumann, datato 29 dicembre 1977 (AN, III, 12, fasc. 3): «Manque de visas italiens situation très grave STOP Intervenez très urgent / Teatr Cricot Tadeusz Kantor».

⁶⁵ Telegramma di Andres Neumann alla PAGART, s.d. [ma attorno al 29 dicembre 1977] (AN, III, 12, fasc. 4): «Visa for Cricot on the way will be ready only end of month / Regards / Neumann Teatro Regionale Toscano».

⁶⁶ Nulla osta al visto ingresso lavorativo per la compagnia Cricot 2, rilasciato in data 2 gennaio 1978 dall'Ufficio Stranieri della Questura di Firenze, quale sottoscrizione al nulla osta di agibilità sottoscritto da Pericle Pirri, direttore dell'Ufficio Speciale per il Collocamento dei Lavoratori dello Spettacolo del Ministero del Lavoro e della Previdenza Sociale, in data 15 dicembre 1977 (AN, III, 12, fasc. 3).

⁶⁷ Telegramma della PAGART a Andres Neumann, datato 3 gennaio 1978 (AN, III, 12, fasc. 3): «Sing. [sic] Kantor con moglie arrivano il 9 gennaio alle 16.40 a Firenze Peretola con il volo [sic] TF-003 da Milano Linate / Cordialmente Pagart».

⁶⁸ Cfr. il già citato telegramma della PAGART a Andres Neumann, datato 27 settembre 1977 (AN, III, 12, fasc. 3).

che videro Kantor per la prima volta. Al termine della tappa fiorentina il Cricot 2 si era spostato al CRT, dove era rimasto dal 19 al 30 dello stesso mese.⁶⁹ Per quanto riguarda l'ipotetica tappa romana, invece, né Achille Perilli né – a detta di Kantor –⁷⁰ Giuseppe Bartolucci erano riusciti a portare lo spettacolo nella capitale. Cosa che invece accadde nel luglio dello stesso anno (**fig. 199**) sempre per merito di Neumann nel quadro della *Il Rassegna internazionale di teatro popolare*, presso il romano Teatro Tenda di Molfese, della quale, come si è visto, era l'organizzatore dall'anno precedente.⁷¹

In seguito alla tappa fiorentina Kantor scrisse a Neumann ringraziandolo per la magnifica atmosfera che l'aveva accolto al Rondò:

Cher Andres,
Excuse-moi ce retardement de ma lettre.
J'avons ici tant de travail avec l'Ensemble, les journalistes, les spectacles – que – ce n'est qu'aujourd'hui après le départ de l'Ensemble – j'ai un peu de temps pour moi-même.
Je voudrais te remercier de tous vos soins, de l'atmosphère magnifique du Teatro Rondo [sic], de l'accueil si chaleureux que nous avons éprouvé chez toi, à Firenze.
J'espère que tu pourras venir à Cracovie.
Encore une fois merci!
Nous t'embrassons

Maria et Tadeusz Kantor⁷²

Fra Kantor e Neumann era nato un rapporto professionale e d'amicizia – si noti, stavolta, l'uso del *tu*. Una solida collaborazione che presto, anche in seguito alla tappa romana, portò i due alla pianificazione di una iniziativa culturale che si sarebbe dovuta svolgere in collaborazione con il Comune di Firenze, in riferimento alla quale il regista polacco aveva nominato Andres «responsable organisateur pour la réalisation du projet»:

ATTESTATION

Le soussigné Tadeusz Kantor autorise Mr. Andres Neumann à conduire à son nom les négociations avec la Ville de Florence concernant la réalisation d'un projet culturel.
Tadeusz Kantor se réserve toutefois le droit exclusif pour signer les accords définitifs et tous les engagements qui le regardent.

⁶⁹ Si veda il prossimo paragrafo nel corso del quale citeremo buona parte della documentazione emerografica relativa alla tappa milanese.

⁷⁰ Tadeusz Kantor, in Enrico Piergiacomi, *Kantor profeta dell'avanguardia*, intervista a Tadeusz Kantor, in «Sipario», n. 383, aprile 1978, p. 20: «Siamo stati invitati solamente a Firenze e a Milano. Eravamo stati invitati anche dal signor Bartolucci a Roma, ma prima della nostra partenza ci ha scritto che non aveva fondi».

⁷¹ *La classe morta* fu ospitata al Teatro Tenda, nel quadro dell'*Estate Romana*, dal 24 al 29 luglio 1978. In proposito, cfr. la documentazione conservata in AN, III, 11, soprattutto fasc. 3 e 7.

⁷² Lettera manoscritta di Tadeusz Kantor a Andres Neumann, datata 2 febbraio 1978 (AN, III, 12, fasc. 3).

Il reste encore entendu que Mr. Andres Neumann devra couvrir la tâche du responsable organisateur pour la réalisation du projet en question.

Cracovie, le 28 décembre 1978

Tadeusz Kantor⁷³

Nella terza serie dell'Archivio Neumann,⁷⁴ infatti, oltre alle carte relative a *La classe morta*, sono conservati anche documenti che si riferiscono alle fasi di lavoro, curate da Andres per conto del Teatro Regionale Toscano, atte a dare vita a Firenze a un doppio della Cricoteka di Cracovia,⁷⁵ che fu inaugurata nel novembre del 1979 presso la chiesa sconsacrata in via Santa Maria n. 25 in Oltrarno, messa a disposizione dal comune di Firenze. Anche se la Cricoteka fiorentina ebbe, contrariamente alle intenzioni, vita breve, lì presero vita la produzione e la realizzazione dello spettacolo *Wielopole, Wielopole* di Kantor, che debuttò il 23 giugno del 1980.⁷⁶

2. Kantor, la critica, «l'atmosphère magnifique du Teatro Rondò»

E così, al termine delle trattative condotte da Andres, l'11 gennaio del 1978 la *première* italiana de *La classe morta* andò in scena al Rondò di Bacco. Lo spettacolo, ospitato fino al 16 gennaio, riscosse un «crescente successo di pubblico fino a punte di affluenza

⁷³ Lettera dattiloscritta di Tadeusz Kantor a Andres Neumann, datata 28 dicembre 1978 (AN, III, 11, fasc. 1).

⁷⁴ Cfr. AN, III, fasc. 10-12.

⁷⁵ Cfr. Anna Halczak, *Cricoteka. 'The Necessity of Transmission'*, in *Tadeusz Kantor Today. Metamorphoses of Death, Memory and Presence*, a cura di Katarzyna Fazan, Anna R. Burzynska, Marta Brys, Frankfurt, Peter Lang Edition, 2014, pp. 299-309.

⁷⁶ Sul progetto fiorentino si veda, innanzitutto, Maria Fedi, *L'Archivio Andres Neumann...*, cit., pp. 53-65 e *Kantor a Firenze*, cit. Sullo spettacolo *Wielopole, Wielopole*, si vedano, almeno, Brunella Eruli, *Wielopole-Wielopole*, in *T. Kantor. Le Théâtre Cricot 2. La classe morte. Wielopole-Wielopole*, textes de Tadeusz Kantor, études de Denis Bablet et Brunella Eruli, réunis et présentés par Denis Bablet, numero monografico di «Les Voies de la création théâtrale», n. 11, 1983, pp. 192-271; Id., *Wielopole e Firenze*, in *Tadeusz Kantor. Dipinti, disegni, teatro*, catalogo della mostra di Firenze (Galleria d'arte moderna, Sala del Fiorino, Palazzo Pitti, Teatro Rondò di Bacco, 23 maggio-10 agosto 2002), a cura di Józef Chrobak e Carlo Sisi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, pp. 9-12; *Kantor. Wielopole-Wielopole dossier*, a cura di Józef Chrobak, Silvia Parlagreco, Valerio Valoriani, Natalia Zarzecka, Roma, Gremese, 2006; Tadeusz Kantor, *Wielopole-Wielopole*, fotografie di Maurizio Buscarino, bozzetti e disegni di Tadeusz Kantor, Milano, Ubulibri, 1981; Roberto Tessari, *Tadeusz Kantor, Wielopole-Wielopole. Il villaggio dell'immaginario infantile, e il paese delle immagini di verità*, in Roberto Alonge, Roberto Tessari, *Lo spettacolo teatrale. Dal testo alla messinscena*, Milano, LED Edizioni Universitarie, 1996, pp. 127-169; Luigi Allegri, *Lo spazio medievale di Wielopole/Wielopole*, in *Kantor. Protagonismo registico e spazio memoriale*, a cura di Lido Gedda, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2007 (1. ed. 1984), pp. 73-83; Roberto Alonge, *La musica della memoria in Wielopole/Wielopole*, in *Kantor. Protagonismo registico e spazio memoriale*, cit., pp. 99-121.

insostenibili per la piccola sala del teatro sperimentale»⁷⁷, dove, come in parte s'è già detto, «l'impeccabile bravura degli attori e l'esemplare regia di Kantor»⁷⁸, in cui «una tecnica di rarissima e preziosa qualità si accompagna a una fantasia a getto continuo»⁷⁹, avevano dato corpo – a detta unanime della critica – a «uno spettacolo eccezionale, perfetto»⁸⁰, capace di offrire «momenti di un fascino e di una potenza suggestiva rari»⁸¹. Dopo più di vent'anni dalla sua formazione, il Cricot 2, grazie a quello spettacolo, divenne «nel giro di pochi mesi uno dei punti di riferimento della scena internazionale»⁸²: allo STS – come appuntava il critico Giampaolo Pioli – «il pubblico fiorentino» aveva «colto perfettamente l'importanza dell'evento decretando alla “*classe morta*” un autentico trionfo»⁸³.

Tedeusz Kantor – pittore⁸⁴, scenografo⁸⁵ e regista⁸⁶ – si era formato, fra il 1934 e il 1939, presso l'Accademia di Belle Arti di Cracovia.⁸⁷ Ivi sotto il magistero del professore Karol Frycz⁸⁸ – «amico di Gordon Craig, grande pittore, scenografo e riformatore del teatro polacco negli anni Venti»⁸⁹ –, del quale fu allievo dal '37 al '39, presero il via i suoi interessi teatrali. Kantor stesso, dichiarando i suoi debiti nei confronti degli insegnamenti del maestro, aveva ricordato l'«immensa biblioteca» di Frycz – frutto dei

⁷⁷ Lia Lapini, *Nel grande vuoto recita la morte*, cit.

⁷⁸ Giampaolo Pioli, *Successo a Firenze del gruppo «Cricot 2» di Cracovia. Una scuola senza tempo*, in «Libertà», 14 gennaio 1978 (CA, III_000357 III_1_2_164).

⁷⁹ Paolo Emilio Poesio, *Il prodigioso «Cricot 2»...*, cit.

⁸⁰ Giampaolo Pioli, *Successo a Firenze del gruppo «Cricot 2» di Cracovia...*, cit.

⁸¹ Lia Lapini, «*La classe morta*» orologio senza tempo, cit.

⁸² Chiara Valentini, *L'ora di Kantor*, in «Panorama», 7 febbraio 1978 (CA, III_000386 III_1_2_191).

⁸³ Giampaolo Pioli, *Successo a Firenze del gruppo «Cricot 2» di Cracovia...*, cit.

⁸⁴ Sulla produzione grafico-plastico-pittorica di Kantor si vedano, almeno, *Le opere di Tadeusz Kantor. Pittori di Cricot 2...*, cit., pp. 3-32; Tadeusz Kantor, *La mia opera, il mio viaggio. Commento intimo*, introduzione di Gillo Dorfles, Milano, Federico Motta, 1991; *Tadeusz Kantor. Opere dal 1956 al 1990*, catalogo della mostra di Roma (Galleria d'arte Spicchi dell'Est, 11 giugno-20 luglio), Roma, Spicchi dell'Est, s.d. [1991]; *Omaggio a Kantor. Opere su carta 1947/1990*, catalogo delle mostre di Venezia (Magazzini del Sale e Accademia de Belle Arti, 15-16 febbraio 2010) e di Trieste (Trieste Contemporanea, 20 marzo-12 maggio 2010), Archetipolibri, 2011; *Tadeusz Kantor. Dipinti, disegni, teatro*, cit.

⁸⁵ Si veda, in proposito, *Tadeusz Kantor. Scenografie dla teatrów oficjalnych*, a cura di Małgorzata Paluch-Cybulska, Kraków, Cricoteka, 2006; il volume, riccamente illustrato, presenta una selezione di oltre trecento opere, fra bozzetti di scena e figurini, realizzate da Kantor fra il 1945 e il 1977 e riferibili alla sua attività professionale di scenografo-costumista svolta per il teatro “ufficiale” polacco.

⁸⁶ Sull'attività registica di Kantor si veda tutta la bibliografia già citata e quella che verrà indicata successivamente.

⁸⁷ Cfr. *Il viaggio di Tadeusz Kantor...*, cit., pp. 15-19.

⁸⁸ Su Karol Frycz, considerato «uno dei primi scenogr. moderni, in un tempo in cui la scena polacca era dominata dalla routine dei fondali», si veda Kazimierz Nowacki, Zbigniew Raszewski, *Frycz, Karol*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Unedi, 1975, vol. V, coll. 752-753.

⁸⁹ Tadeusz Kantor, in Maria Grazia Gregori, *Tra attori e manichini*, intervista a Tadeusz Kantor, in «l'Unità», 22 gennaio 1978 (AN, III, 10).

suoi viaggi «in tutta Europa», da Vienna a Berlino, da Parigi a Londra – contenente «splendidi libri di pittura, arte, teatro», fra i quali «un grande tomo scritto in tedesco», in breve tempo, era diventato la sua «Bibbia», il punto di partenza di «tutti i successivi studi sul costruttivismo, su Mejerchol'd, Tatlin, Tairov, Vachtangov, dell'avanguardia del 1918»⁹⁰. Si trattava del libro *Das russische Theater* (1928) di Joseph Gregor e René Fülöp-Miller,⁹¹ volume arricchito da un vasto corredo iconografico: oltre quattrocento immagini – quali bozzetti di scena, figurini, fotografie – relative al teatro russo dal Settecento agli anni Venti del Novecento.⁹²

L'incontro del pittore-scenografo Frycz – con il quale, anche al termine degli studi, negli anni Quaranta aveva collaborato, affiancandolo in alcune produzioni teatrali –⁹³ aveva acceso in Kantor una particolare fiamma creativa. Fiamma che aveva alimentato nell'artista quello che negli anni a seguire si sarebbe rivelato un «rapporto [...] così singolarmente osmotico di interferenza continua e proficua tra le sue arti»⁹⁴: la produzione grafico-plastico-pittorica e quella spettacolare, autonome ma al contempo interdipendenti.

Come è noto, gli schizzi e i disegni di Kantor non avevano «semplicemente il valore di appunti provvisori», bensì costituivano per lui «un fondamentale strumento dell'immaginario e una precisa strategia di invenzione linguistica»⁹⁵. E, dunque, la sua produzione figurativa – *partner* costante del processo creativo che anticipava, accompagnava e, sovente, seguiva le creazioni sceniche –, collocandosi «al confine fra teatro e pittura», si configurava sia come «un diario intimo» del proprio lavoro registico che come «l'opera stessa»⁹⁶. In altre parole, come ha avvertito Gillo Dorfles, i prodotti dell'attività grafico-pittorica di Kantor erano «già un'opera “plastica”»; i suoi personaggi, apparendo «viventi e vitali anche quando sono soltanto accennati [...] con

⁹⁰ Tadeusz Kantor, in *Podróż w sztukę (Nieznany wywiad twórcy Cricot 2)*, intervista a cura di D. Domański, in «Czas Krakowski», n. 194, 1990, p. 3, citato e tradotto in Katarzyna Osińska, *Kantor – Tatlin – Mejerchol'd. Il costruttivismo nella prima e nella seconda avanguardia*, in *Politica dell'arte, politica della vita. Tadeusz Kantor fra teatro, arti visive e letteratura*, a cura di Luigi Marinelli, Valentina Valentini e Andrea Vecchia, Roma, Lithos, 2018, p. 94.

⁹¹ Joseph Gregor, René Fülöp-Miller, *Das russische Theater. Sein Wesen und seine Geschichte mit besonderer Berücksichtigung der Revolutionsperiode*, Zurich-Leipzig-Wien, Amalthea, 1928.

⁹² Cfr. Katarzyna Osińska, *Kantor – Tatlin – Mejerchol'd...*, cit., p. 94.

⁹³ Cfr. *Il viaggio di Tadeusz Kantor...*, cit., pp. 21-24.

⁹⁴ Gillo Dorfles, *Kantor*, in Tadeusz Kantor, *La mia opera, il mio viaggio...*, cit., p. 11.

⁹⁵ Renato Palazzi, *Kantor. La materia e l'anima*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2010, p. 26.

⁹⁶ Lech Stangret, *Riprodurre la propria forma*, in Tadeusz Kantor, *La classe morta*, a cura di Luigi Marinelli e Silvia Parlagreco, Milano, Libri Scheiwiller, 2003, p. 222.

sottili tratti di penna e di matita», spesso «hanno la stessa intensità delle *dramatis personæ*» in quanto esito «d'una scrittura che è insieme disegno e azione teatrale»⁹⁷. Come ebbe a dire lo stesso Kantor: «Fin dall'inizio sono stato un pittore che si occupava di teatro. E lo sviluppo della mia pittura è nello stesso tempo lo sviluppo delle mie idee teatrali»⁹⁸. Una prospettiva metodologico-linguistica che si evince con chiarezza anche nei progetti scenici – nonché opere autonome – che gravitarono attorno alla genesi e allo sviluppo de *La classe morta* (figg. 200-213).

Al Rondò Kantor – giunto per la terza volta in Italia con il Cricot 2,⁹⁹ già sessantatreenne e con «alle spalle una lunga attività che gli aveva permesso di attraversare e assimilare gran parte delle esperienze e degli esperimenti delle avanguardie teatrali e figurative del Novecento»¹⁰⁰ – aveva presentato la creazione teatrale che lo aveva finalmente fatto affacciare con successo alla ribalta internazionale, consacrandolo all'unanimità quale «nuovo maestro della scena»¹⁰¹. Franco Quadri, scorgendo in Kantor «quasi [...] un'antologia di quelli che sono stati i punti di riferimento dell'avanguardia storica»¹⁰², dopo aver visto *La classe morta* al Rondò l'aveva qualificata, innanzitutto, come «la sintesi di quanto» aveva «compiuto dal 1955 il suo gruppo, il "Teatro Cricot 2" di Cracovia, rovistando ai margini tra il teatro e le arti figurative»¹⁰³.

⁹⁷ Gillo Dorfles, *Kantor*, in *Tadeusz Kantor. Opere dal 1956 al 1990*, cit., p. 6.

⁹⁸ Tadeusz Kantor, in Bruno Vecchi, *Shock metafisico*, intervista a Tadeusz Kantor, in «Scena», n. 1, 1978, p. 38.

⁹⁹ Il Cricot 2 di Kantor era stato per la prima volta in Italia, a Roma, Bologna e Modena, fra l'aprile e il maggio del 1969 con *La gallinella aquatica* e, successivamente, di nuovo a Roma nel maggio del 1974 con *Le bellocce e i cercopitechi*; cfr. *Il viaggio di Tadeusz Kantor...*, cit., pp. 67, 78-79. Per un quadro generale su Kantor e l'Italia, cfr. Natalia Zarzecka, *Tadeusz Kantor we Włoszech*, in «Zarządzanie w Kulturze», n. 5, 2004, pp. 137-160; Silvia Parlagreco, *La conoscenza dell'opera di Tadeusz Kantor in Italia dalla fine degli anni '50 al 1990*, in *Politica dell'arte, politica della vita...*, cit., pp. 251-265.

¹⁰⁰ Cesare Molinari, *Teatro e antiteatro dal dopoguerra a oggi*, cit., p. 208.

¹⁰¹ Franco Perrelli, *I maestri della ricerca teatrale*, Roma-Bari, Laterza, 2007, p. 161.

¹⁰² Franco Quadri, in *Milano ha una gran voglia di mettersi al corrente*, intervista a Franco Quadri, in «La Repubblica», 30 gennaio 1978 (CA, III_000375 III_1_2_182).

¹⁰³ Id., *La classe morta*, in «Panorama», 24 gennaio 1978 (AN, III, 10), ora in Id., *La politica del regista...*, cit., vol. I (A-M), pp. 270-271 (corsivo mio). Similmente affermerà Renato Palazzi, *Kantor. La materia e l'anima*, cit., p. 115: «*La classe morta*, lo spettacolo che [...] gli garantisce finalmente una vasta attenzione internazionale, [...] costituisce sotto molti aspetti il culmine e la perfetta sintesi di tante sue esperienze precedenti», dal momento che «mette in più stretta relazione tra loro temi e obiettivi che nel corso degli anni erano stati soltanto sfiorati». Così anche Jerzy Pomianowski, *Tadeusz Kantor*, in *Enciclopedia del teatro del '900*, a cura di Antonio Attisani, Milano, Feltrinelli, 1980, pp. 235, 239, il quale, sostenendo che «chiunque abbia visto questo spettacolo non è più riuscito a liberarsi dal ricordo di una scossa», ha qualificato *La classe morta* come «la *summa* delle esperienze di Kantor».

Kantor – dopo aver attraversato le fasi del Teatro autonomo, del Teatro informale, del Teatro zero e del Teatro impossibile –¹⁰⁴ con *La classe morta* (*Umarta klasa*) inaugurava l'ultima tappa della sua produzione teatrale: il Teatro della morte (*Teatr śmierci*). La prima assoluta dello spettacolo, le cui prove erano iniziate nel dicembre del 1974, avvenne il 15 novembre 1975 presso la «grande cantina medievale»¹⁰⁵ del Palazzo Krzysztofory dove il Cricot 2 operava.¹⁰⁶ Quella andata in scena al Rondò e al CRT è la seconda versione dello spettacolo, che Kantor avrebbe messo a punto già a partire dal 1976.¹⁰⁷ Lo spettacolo, in realtà, come ogni sua altra invenzione scenica, non smettendo di presentare variazioni fra il 1975 e il 1990,¹⁰⁸ non conobbe mai un'edizione «*ne varietur*»¹⁰⁹. Ciò a cominciare anche dalle frequenti modifiche d'organico che, di volta in volta, caratterizzavano ogni preciso *evento*. In proposito, come ha sottolineato Silvia Parlagreco, considerando i programmi di sala conservati presso l'Archivio della Cricoteka relativi alle differenti *tournées* dello spettacolo, essi

non necessariamente coincidono con le date e i luoghi delle rappresentazioni. Questo avviene essenzialmente per i programmi stampati in Polonia, spesso accompagnati dalla traduzione in una seconda lingua, con tirature dai 500 fino ai 2000 esemplari, a volte anche ristampati e utilizzati in occasione di spettacoli diversi.

Questo è uno, non l'unico, dei motivi per cui non è possibile avere la certezza che l'elenco degli attori, stampato sui programmi, corrisponda effettivamente alla formazione presente nello spettacolo che scegliamo di esaminare. Anche nel caso in cui il programma fosse stato appositamente preparato per la data indicata, gli artisti, che in Polonia dovevano allora chiedere ed ottenere il permesso di lavoro per l'estero, erano soggetti a un destino burocratico non sempre favorevole. Se poi a questi due fattori si somma la possibilità di un banale imprevisto, è chiaro che la trascrizione degli elenchi degli attori rischia di essere una documentazione alquanto approssimativa.¹¹⁰

Nel nostro caso, proprio in virtù del singolare carteggio conservato fra le carte pistoiesi – che peraltro documenta anche i cambi d'organico comunicati pressoché all'ultimo minuto (il 10 dicembre) –¹¹¹, è possibile valicare l'eventualità di incappare in tali attesi

¹⁰⁴ Per una sintetica ed efficace panoramica sulle tappe del teatro di Kantor, si veda Julia Nawrot, *Dramaturgia spectacular. Enfoque teórico de Tadeusz Kantor*, in «Signa», n. 27, 2018, pp. 835-856. E, in particolare, riguardo alle fasi che precedettero il Teatro della morte, si vedano i testi teorici prodotti dall'artista polacco: Tadeusz Kantor, *Scritti. I volume 1938-1974*, cit., pp. 98-444.

¹⁰⁵ Chiara Valentini, *L'ora di Kantor*, cit.

¹⁰⁶ Cfr. Noel Witts, *Tadeusz Kantor*, London-New York, Routledge, 2010, p. 21.

¹⁰⁷ Cfr. Silvia Parlagreco, *Storia di uno spettacolo*, in Tadeusz Kantor, *La classe morta*, cit., p. 236. Sulle modifiche avvenute nel corso degli anni nello spettacolo cfr. *Ivi*, pp. 234-243. Sulla prima edizione de *La classe morta*, si veda Noel Witts, *Tadeusz Kantor*, cit., pp. 24-67.

¹⁰⁸ Cfr. Silvia Parlagreco, *Storia di uno spettacolo*, cit., p. 239.

¹⁰⁹ Luigi Marinelli, *Negoziando coi morti*, in Tadeusz Kantor, *La classe morta*, cit., p. 220.

¹¹⁰ Silvia Parlagreco, *Storia di uno spettacolo*, cit., p. 233.

¹¹¹ Cfr. *Supra*, p. 226.

qui pro quo. Ciò dal momento che, come si è visto, grazie alle fonti che documentano il rilascio del nulla osta al visto e all'agibilità per i membri del Cricot 2 riportandone i nomi, è possibile conoscere l'elenco esatto degli attori che presero effettivamente parte alla realizzazione de *La classe morta* allo STS.¹¹² E, dunque, attestare che il programma di sala appositamente realizzato dal Rondò per l'occasione – pur essendo stato accompagnato anche da una versione in italiano, che giungeva da Cracovia, contenente una traduzione del manifesto del Teatro della morte –¹¹³ rispecchiava l'organico effettivo.¹¹⁴ E altresì, accertato il favorevole «destino burocratico» dell'*ensemble* definitivo, fuga ogni ulteriore dubbio anche in relazione a un accidentale, ma sempre possibile, «banale imprevisto»¹¹⁵ la presenza nell'Archivio Neumann di una lettera sottoscritta a Firenze il 9 gennaio 1978 da Alina Jabłońska, la rappresentante della PAGART, e indirizzata al TRT – su evidente indicazione della medesima associazione – per attestare che i membri del Cricot 2, di cui è riportato l'elenco, usufruendo «della Previdenza Sociale d'obbligo nel paese d'origine», non sarebbero stati «soggetti ad ulteriori forme assicurative previste in Italia»¹¹⁶.

¹¹² Cfr. *Infra*, p. 247.

¹¹³ Programma di sala de *La classe morta*, s.n.t. [ma Kraków, 1978] (AN, III, 11, fasc. 3), che, in accordo a quanto detto, presenta un *ensemble* differente. È possibile attribuire la data e il luogo grazie all'elenco dei *Programmi di sala* redatto da Silvia Parlagreco (cfr. Tadeusz Kantor, *La classe morta*, cit., p. 251).

¹¹⁴ Cfr. Programma di sala de *La classe morta* di Tadeusz Kantor (Firenze, Rondò di Bacco, 11-16 gennaio 1978) (AN, III, 10). Il programma è di semplice fattura: un volantino ciclostilato. Proprio in virtù dei veloci tempi di realizzazione avrebbe potuto accogliere in qualsiasi momento ogni cambio di sorta. Si segnala, peraltro, che nell'Archivio della Cricoteka è conservato un altro esemplare del programma di sala ciclostilato realizzato per la tappa fiorentina (CA, II_002871_1_2_3_4). Il documento – verosimilmente inviato a Kantor dalla PAGART, affinché vi apponesse i nomi delle persone coinvolte nella *tournee* italiana – nello spazio relativo all'elenco artistico riporta su dei foglietti incollati (alcuni dei quali sovrapposti per sostituire le scritte sottostanti) i nomi dei membri che probabilmente avrebbero costituito la prima ipotesi d'organico; vi figurano infatti anche Zbigniew Gostomski e Kazimierz Mikulski che, come sappiamo, furono poi sostituiti (cfr. *Supra*, p. 226). Si segnala che il programma di sala realizzato dal Rondò di Bacco non compare nell'elenco dei *Programmi di sala* curato da Silvia Parlagreco (cfr. Tadeusz Kantor, *La classe morta*, cit., pp. 251-278).

¹¹⁵ Silvia Parlagreco, *Storia di uno spettacolo*, cit., p. 233.

¹¹⁶ Lettera dattiloscritta di Alina Jabłońska al TRT, datata 9 gennaio 1978 (AN, III, 12, fasc. 3): «La sottoscritta Jablonska Alina in rappresentanza della Compagnia CRICOT 2 della Agenzia Pagart, Plac Zwyciestwa 9, Varsavia, Polonia, dichiara che i componenti della suddetta Compagnia, Signori: Balewicz Stanislaw, Dominik Krysztof, Janicki Waclaw, Kantor Tadeusz, Kantor Maria, Krasicka Maria, Ksiazek Jan, Krzysztofek Michael, Niedzwiedzka Bujanska Celina, Rychlicki Mirosława, Rychlicki Stanislaw, Siwulac Roman, Stoklosa Jacek, Welminska Teresa, Welminski Andrzej, Jarosz Rajmund, Szymanska Kos Hanna, Dominik Bogumila, Janicki Leslaw, Jablonska Alina, usufruiscono della Previdenza Sociale d'obbligo nel paese d'origine e non sono quindi soggetti ad ulteriori forme assicurative previste in Italia. / Firenze, 9/1/78 / Alina Jablonska».

Il nucleo della partitura verbale de *La classe morta* – come è noto – era nato dall’assemblamento nonché sovrapposizione di brandelli testuali tratti dalla Bibbia, da testi scolastici, da canti ebraici, dagli stessi ricordi di memoria del regista e dal testo drammatico *Neoplasio cervelli – Tumor Mózgowicz* (1920), sovente tradotto in italiano anche col titolo *Tumore cervicale* – dello scrittore e pittore polacco Stanisław Ignacy Witkiewicz.¹¹⁷ Frammenti via via stratificatisi durante le prove secondo la tecnica del «collage» e organizzati «sotto forma di colaticci scolastici»¹¹⁸:

Da questo materiale composito lo spettacolo traeva il suo divenire, gli attori stessi ricevevano solo alcune indicazioni, delle tracce su cui procedere secondo la propria personalità e temperamento. Di solito, Kantor registrava le prove su nastro, poi dalle registrazioni ricavava altre e più complesse indicazioni, le annotava, le rivedeva, le correggeva finché finalmente il testo prendeva forma. Testo che, per usare le sue parole, appartiene agli attori; scaturito da loro e per questo autentico.¹¹⁹

Testo che, nel corso delle oltre millecinquecento realizzazioni sceniche dello spettacolo,¹²⁰ fu sempre in movimento e di cui è disponibile dal 2003 anche una traduzione in italiano.¹²¹ Il residuo testuale de *La classe morta*, esempio particolarissimo di *drammaturgia consuntiva*¹²², si presenta come una «“partitura” complessa, dove al testo e alle didascalie [...] si accompagnano ampie note di regia, riflessioni filosofiche e metodiche»¹²³.

Nel programma di sala che venne distribuito agli spettatori del Rondò, riguardo al testo e, in particolare, alla relazione esistente fra *Neoplasio cervelli* di Witkiewicz, che aveva costituito l’ipotesto di numerose battute, e lo spettacolo di scena, lo stesso Kantor avvertiva:

ATTENZIONE: farebbe parte della più pura pedanteria del bibliofilo il voler ritrovare i frammenti mancanti del testo, al fine di ricostruire un “sapere” totale sulla trama del dramma. Sarebbe il modo migliore per distruggere tutta l’importante sfera del SENTIRE.

¹¹⁷ In proposito, cfr. Silvia Parlagreco, *Storia di uno spettacolo*, cit., pp. 239-240; Renato Palazzi, *Kantor. La materia e l’anima*, cit., pp. 139, 162-166; Noel Witts, *Tadeusz Kantor*, cit., pp. 56-57; Annamaria Cascetta, «*La classe morta*» (1975). *Per una drammaturgia figurativa*, in *La prova del nove. Scritture per la scena e temi epocali nel secondo Novecento*, a cura di Annamaria Cascetta e Laura Peja, Milano, Vita e Pensiero, 2005, pp. 289-290 e nota 1.

¹¹⁸ Tadeusz Kantor, in Roberto De Monticelli, *Sulla scena passano fantasmi d’avanguardia*, intervista a Tadeusz Kantor, in «Corriere della Sera», 29 gennaio 1978 (AN, III, 11, fasc. 7).

¹¹⁹ Silvia Parlagreco, *Storia di uno spettacolo*, cit., p. 240.

¹²⁰ Cfr. Noel Witts, *Tadeusz Kantor*, cit., p. 22.

¹²¹ Si legga in Tadeusz Kantor, *La classe morta*, cit., pp. 23-213.

¹²² Sulla nozione si veda Siro Ferrone, *La drammaturgia «consuntiva»*, in *Non cala il sipario. Lo stato del teatro*, a cura di Jader Jacobelli, Roma-Bari, Laterza, 1992, pp. 97-102.

¹²³ Luigi Marinelli, *Negoziando coi morti*, cit., p. 218.

Così come non si raccomanda di conoscere la commedia di S.I Witkiewicz “Tumore Cervicale” che ci è servita a realizzare quanto sopra esposto.¹²⁴

E, infatti, come ha puntualizzato Michal Kobialka, *l'ensemble* del Cricot 2

spoke the lines of the characters from the play not as complete sequence but as futurist nonrepresentational dialogue – incomplete and illogical, nondevelopmental and nonillustrative, a staccato sentence-aria running through the heads of the Old People, a verbal hallucination out of joint with logic.¹²⁵

Per Kantor, fervido sostenitore dell'autonomia dei linguaggi della scena, la presenza di Witkiewicz, del cui *Tumor Mózgowicz* aveva fatto un «uso alterno e capriccioso»¹²⁶, era pur sempre subordinata all'idea di «un teatro che non è / un apparato / di riproduzione, / o di cosiddetta interpretazione / scenica / della letteratura, / ma che possiede / una sua realtà / indipendente», animata da attori che «non s'identificano con il testo» per rappresentarlo ma, piuttosto, con l'esplicita metafora di «un mulino che macina il testo»¹²⁷. Una presenza – beninteso stimata – che Kantor amava qualificare con la celebre massima: «Je ne joue pas Witkiewicz, je joue avec»¹²⁸, sottolineando, anche grazie all'ambivalenza semantica del *jouer* francese, il sostanziale essere sul filo del rasoio di quel *ludico* rapporto fra la pagina e la scena, in cui il drammaturgo-pittore per il Cricot 2 svolge il ruolo di «un compagno al gioco delle carte e come tale è molto pericoloso»¹²⁹.

Tuttavia, anche al di là del retrospettivo denso ricordo de *L'aula scolastica*,¹³⁰ la fonte più suggestiva e concreta dalla quale Kantor aveva desunto sia il tema che

¹²⁴ Programma di sala de *La classe morta* di Tadeusz Kantor (Firenze, Rondò di Bacco, 11-16 gennaio 1978) (AN, III, 10).

¹²⁵ Michal Kobialka, *Further on, Nothing. Tadeusz Kantor's Theatre*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 2009, p. 209.

¹²⁶ Luigi Marinelli, *Negoziando coi morti*, cit., p. 218, nota 3.

¹²⁷ Tadeusz Kantor, *Teatro autonomo (Manifesto del teatro zero)*, in Id., *Scritti. I volume 1938-1974*, cit., pp. 151, 158. E, al riguardo, cfr. Pietro Conte, «Un mulino che macina il testo». *Parola e immagine nel teatro di Tadeusz Kantor*, in «Itinera», n. 3, 2012, pp. 14-24.

¹²⁸ Tadeusz Kantor, citato in Denis Bablet, *Lo spettacolo e i suoi complici*, in Tadeusz Kantor, *Il teatro della morte. Materiali raccolti...*, cit., p. 22.

¹²⁹ Id., in Enrico Piergiacomini, *Kantor profeta dell'avanguardia*, cit., p. 20.

¹³⁰ Id., *L'aula scolastica*, in Id., *Scritti. Il volume 1975-1984*, a cura di Silvia Parlagreco, trad. it. di Luigi Marinelli e Francesco Groggia con la consulenza linguistica di Ludmila Ryba, Spoleto (PG), Editoria & Spettacolo, 2021, pp. 28, 31: «Anno 1971 o '72. Al mare. In un piccolo paese, quasi un villaggio. / Una sola strada. Piccole case tutte basse e povere. / E la più povera forse: la scuola. / Era estate, tempo di vacanze. La scuola era deserta e abbandonata. / Aveva una sola aula. Si poteva guardarci dentro / attraverso i vetri impolverati di due misere finestrelle, / situate in basso appena sopra il marciapiede. Si aveva l'impressione / che la scuola fosse sprofondata sotto il livello della strada. / Incollai il viso ai vetri. E rimasi a lungo a guardare / nel profondo oscuro e offuscato della mia memoria. / [...] Oggi so che là, a

l'«atmosfera»¹³¹ generale de *La classe morta* era stata senz'altro il racconto *Il pensionato* del conterraneo Bruno Schulz.¹³² Il testo, come ricordava in un'intervista lo stesso regista, narra «di un vecchio [pensionato] che vuole recuperare la sua infanzia, tornare alla sua scuola; e ci ritorna. Poi, durante una passeggiata coi ragazzi, è rapito da una tempesta, sparisce nel cielo»¹³³ dando corpo a «un presentimento lirico della morte»¹³⁴. Per il suo spettacolo Kantor aveva indubbiamente colto da Schulz la tematica dominante oltreché il *mood* materico-legnoso, luministico, smorfioso, animalesco e inutilmente nozionistico del complesso scolastico de *Il pensionato*.¹³⁵ Ma questo accadde solo in un secondo momento, dacché, come ricordava il regista polacco a Franco Quadri, soffermandosi sulla traiettoria del processo creativo del *Cricot 2*,

Noi non partiamo dal testo, ma uscendo dalla *situazione artistica* che abbiamo trovato andiamo in direzione del testo e lo troviamo: cioè è la strada opposta, non dal testo alla realizzazione ma dalla realizzazione al testo.¹³⁶

Più precisamente, dalle «inquietudini» alle «situazioni» sceniche e, successivamente, dalla «scena» al «testo», che in Kantor non ha una funzione narrativa, ma «è un polo

quella finestra, accadde qualcosa d'importante. / Feci una scoperta. Con una straordinaria chiarezza mi resi conto / dell'esistenza / del ricordo. [...] / La finestra desta paura e il presentimento di ciò che sta "oltre". / E quell'assenza di bambini, / la sensazione che i bambini abbiano già vissuto la loro vita, siano morti / e che soltanto attraverso questo fatto di morire, / attraverso la morte, / quella classe si riempia di ricordi, / e che soltanto allora i ricordi prendano vita / e acquisiscano una misteriosa forza spirituale. / Nulla allora è più grande, più forte di loro...». Il testo pubblicato in traduzione italiana non riporta alcuna datazione. E tuttavia, stando a quanto ha riferito Jan Kott alla fine degli anni Novanta, si tratterebbe di «un appunto di cinque pagine del 1982»: Jan Kott, *Kaddish. Pagine su Tadeusz Kantor*, a cura di Pietro Marchesani, trad. it. Milano, Scheiwiller, 2001 (ed. or. 1997), p. 51.

¹³¹ Tadeusz Kantor, in Rita Cirio, *La classe morta*, intervista a Tadeusz Kantor, in «Vogue», n. 322, 15 marzo 1978 (AN, III, 10).

¹³² Cfr. Bruno Schulz, *Il pensionato* (1933), in Id., *Le botteghe color cannella. Tutti i racconti, i saggi e i disegni*, a cura e con uno scritto di Francesco M. Cataluccio, trad. it. Torino, Einaudi, 2008, pp. 331-351.

¹³³ Tadeusz Kantor, in Roberto De Monticelli, *Sulla scena passano fantasmi d'avanguardia*, cit.

¹³⁴ Id., in Rita Cirio, *La classe morta*, cit.

¹³⁵ Fermo sostenitore del fatto che «la legna» fosse «fida, onesta, pienamente valida materia del reale, integra e limpida fino in fondo, incarnazione della rettitudine e della prosa della vita», il pensionato di Schulz, tornato «nella massa grigia della classe», «come mezzo secolo prima» si «trovava nella baraonda di quella sala buia e formicolante di teste in movimento», circondato da «visi mobili, pieni di inutili smorfie». In quell'aula, dominata dall'«oscurità» e dal «buio», «il maestro [...] cominciava una noiosa interrogazione sui sostantivi e le declinazioni. In mancanza di luce, l'insegnamento si faceva mnemonico e verbale». «Sotto i banchi», dove «regnava una fitta ombra», il pensionato – redivivo studente – e gli altri scolari si tuffavano «soffocando le risa», aggirandosi «a quattro gambe», fiutandosi «come animali» e compivano «al buio e sottovoce le solite transazioni» (Bruno Schulz, *Il pensionato*, cit., pp. 338, 343-344, 347-348).

¹³⁶ Tadeusz Kantor, in Franco Quadri, *Colloquio con Tadeusz Kantor* (1979), in Id., *Invenzione di un teatro diverso. Kantor, Barba, Foreman, Wilson, Monk, Terayama*, Torino, Einaudi, 1984, p. 18 (corsivo mio).

di tensione», «un elemento molto denso» che «ha una funzione simile a quella della colla»¹³⁷.

Come è stato giustamente affermato da Annamaria Cascetta, «l'opera d'arte teatrale nasce in Kantor come opera d'arte del tutto personale e autonoma, sulla base della pittura e, comunque, delle arti figurative e a partire da un'*immagine guida* che fa scattare e accompagna il processo creativo»¹³⁸. In altri termini, ascoltando anche le parole dell'omonimo poeta e drammaturgo polacco Tadeusz Różewicz, «in *La classe morta* la *forma* ha creato il contenuto»¹³⁹. Ma quale *situazione artistica*, quale *immagine guida*, quale *forma* aveva esercitato la sua influenza sulla dimensione genetica dello spettacolo innescando e alimentando il kantoriano processo creativo? Certamente i banchi scolastici che:

costringevano il vivo, naturale organismo umano, sempre incline al disordinato "utilizzo" dello spazio, al rigore e all'ordine. / Erano una sorta di *matrice* da cui nasceva qualcosa di nuovo, inaspettato, qualcosa che per un certo tempo tentava di uscire fuori dai banchi, in quello spazio vuoto e nero, e che ogni volta tornava indietro e si ritirava in essi (nei banchi) come nella *casa madre-matrice!*¹⁴⁰

Una *matrice* che, prima ancora di trovare la sua collocazione ne Il teatro della morte, era stata desunta da una *situazione artistica* che già s'era venuta a creare nello spettacolo *Le bellocce e cercopitechi* (1973) – sempre *joue avec* Witkiewicz – che, costruito attorno all'idea di un grande guardaroba, prevedeva la partecipazione attiva del pubblico. Durante una scena dello spettacolo uno dei fratelli Janicki, nei panni dell'«INDIVIDUO IGNOTO», «all'improvviso» conduceva all'«ADDESTRAMENTO CON ESERCIZI preparatori, non meglio definiti, DEGLI SPETTATORI»¹⁴¹. Questi ultimi, una volta fatti sedere su delle panche poste su uno dei lati lunghi della sala, venivano

¹³⁷ Id., in F.D. [Fabio Doplicher], *Tadeusz Kantor. Il regista non esiste*, intervista a Tadeusz Kantor, in «Sipario», n. 339-340, agosto-settembre 1974, p. 38 (CA, III 000152): «a teatro non penso al testo, ma alle mie idee, alle mie inquietudini attuali, sulle quali costruisco una serie di situazioni. Poi creo la scena e solo allora comincio a pensare al testo, ma come polo di tensione, non come fatto da spiegare. [...] Realizzo spettacolo "con" il testo, che è un elemento molto denso, che dà numerosi impulsi, è assai sintetico. Per me ha una funzione simile a quella della colla».

¹³⁸ Annamaria Cascetta, «*La classe morta*» (1975). *Per una drammaturgia figurativa*, cit., p. 290 (corsivo mio). Della studiosa si veda anche Id., *L'archetipo della croce nel teatro della memoria e della morte di Tadeusz Kantor. Da La classe morta a Wielopole-Wielopole*, in Id., *La passione dell'uomo. Voci dal teatro europeo del Novecento*, Roma, Studium, 2006, pp. 183-211.

¹³⁹ Tadeusz Różewicz, citato in Jerzy Pomianowski, *Tadeusz Kantor*, cit., p. 239 (corsivo mio).

¹⁴⁰ Tadeusz Kantor, *I banchi nella Classe morta*, in Id., *Scritti. Il volume 1975-1984*, cit., p. 425 (corsivo mio).

¹⁴¹ Id., *Teatro impossibile*, in Id., *Scritti. I volume 1938-1974*, cit., p. 444.

ripetutamente incitati con parole e gesti dall'individuo ignoto, posto di fronte a loro, ad alzarsi, a sedersi o a roteare su sé stessi.¹⁴² Azioni che venivano reiterate più volte a ripetizione, talvolta sotto lo sguardo attento di Kantor che, fiancheggiando l'attore, presiedeva in piedi all'intera *performance* (figg. 214-219).¹⁴³ La scena – è evidente – dava plasticamente corpo a una composizione in tutto e per tutto assimilabile al complessivo assetto figurativo che, in numerose scene, avrebbero assunto i banchi agiti dai personaggi de *La classe morta*.¹⁴⁴

E allora cominciamo proprio dallo spazio scenico che aveva inglobato quei banchi. Uno spazio che prima di trovare la sua conformazione definitiva, come ricordava lo stesso Kantor, aveva avuto «alle spalle un periodo sproporzionatamente lungo di riflessioni e tentativi di soluzione»¹⁴⁵. Si trattava di un assetto che, pur rimanendo sempre riconoscibile nella sua impostazione generale, aveva assunto una disposizione differente a seconda della sala teatrale che aveva ospitato lo spettacolo. In quel gennaio fiorentino del 1978, come riferiva Siro Ferrone,

Il luogo teatrale (così come lo abbiamo visto al Rondò di Bacco [...]) prevede due zone: in alto il palcoscenico spoglio, con due pareti bianche e un fondo buio; in basso, i banchi della *classe morta* si allungano fra una parete bianca e il pubblico, all'intorno è possibile un itinerario che circumnaviga la fila dei banchi.¹⁴⁶

Lo spazio teatrale del Rondò di Bacco – che ricostruiremo nel dettaglio – era stato organizzato in questi termini: lo spazio scenico, occupato dai banchi, delimitato da due pareti e da due corde sorrette da tre paletti, fu posto sull'angolo sinistro del pavimento antistante al palcoscenico, e gli spettatori furono collocati su una gradonata

¹⁴² In seguito, gli spettatori erano condotti fuori dallo spazio scenico e, dopo essere stati travestiti, venivano fatti ricomodare sulle medesime panche a impersonare «40 MANDELBAUM ISRAELITICI» (*Ibidem*). Così, nel 1974, era stata descritta la scena in seguito alla visione della realizzazione romana dello spettacolo: «A un certo punto un gruppo di spettatori viene indotto a ripetere alcuni gesti meccanicamente: ad alzarsi, a sedersi, ad uscire, per ritornare con tuniche, cappelli e barbe nerissime»: S. Su., *Il teatro di Tadeusz Kantor al Premio Roma. Quando capire è proibito*, in «Il Popolo», 11 maggio 1974 (CA, III 000144).

¹⁴³ Si veda la ripresa di *Le bellocce e i cercopitechi* effettuata nel corso del Festival di Edimburgo fra l'agosto e il settembre del 1973: *Lovelies and Dowdies*, regia di Ken McMullen, presentato da Richard Demarco, 1974 (CA, KWZ 78/2010).

¹⁴⁴ In proposito, cfr. Renato Palazzi, *Kantor. La materia e l'anima*, cit., pp. 26, 165.

¹⁴⁵ Tadeusz Kantor, *La classe morta*, cit., p. 25. E si vedano (*Ivi*, pp. 24, 32) due bozzetti, realizzati fra il 1974 e il 1975, che raffigurano due prime ipotesi di organizzazione spaziale dello spettacolo: gli attori seduti sui banchi – rispettivamente dentro una gabbia o posti su un binario – collocati al centro di una sala rettangolare sui cui lati lunghi si sarebbe dovuto trovare il pubblico.

¹⁴⁶ Siro Ferrone, *La Classe sospesa tra la vita e la morte*, in «Scena», n. 1, 1978, p. 29.

predisposta sul fondo della sala e su due file di sedie che fiancheggiavano il lato destro della scena.¹⁴⁷

Lì, prima dell'ingresso degli spettatori nella sala dello STS, possiamo, congetturabilmente, immaginare Kantor intento come al solito a chiacchierare e scherzare con gli attori,¹⁴⁸ che, «durant les quelques minutes qui précèdent le début du spectacle, [...] ne se livrent pas, comme cela se fait souvent dans le théâtre traditionnel, à une concentration précédée d'une retraite en soi», ma «Ils sont seulement disponibles, prêt pour le jeu»¹⁴⁹. Un *jeu* che, come di consueto, anche al Rondò era cominciato con l'ingresso del pubblico in sala, dove, come appuntava la critica, in quel «recinto delimitato a comporre un rettangolo»¹⁵⁰ gli attori «già seduti nei banchi»¹⁵¹ avevano «accolto come morte statue di cera gli spettatori all'inizio della serata»¹⁵². Riferiva in proposito Alberto Abruzzese:

Nel piccolo spazio del Rondò di Bacco fiorentino ho visto il diabolico volto del regista polacco seguire con occhio ironico e rapace l'aspettarsi del pubblico intorno ad una scena costituita da banchi di scuola, su cui siedono vecchi spiritati, pallidi e immobili.¹⁵³

E sappiamo che in quel mentre Kantor – la cui «presenza costante nel recinto» scenico, pochi giorni appresso, l'aveva fatto recepire anche a Milano quale «Maestro Mefistofele» e, ancora, «Maestro-Diavolo-Regista»¹⁵⁴ –, osservando gli spettatori accomodarsi (**figg. 220-221**), se «la salle est-elle pleine» metteva «des coussins ici et là, à la disposition des derniers spectateurs qui se hâtent»¹⁵⁵.

Prendendo posto e, una volta seduti, ascoltando il pregnante resoconto di Poesio, gli spettatori avevano potuto vedere

¹⁴⁷ Cfr. *Infra*, pp. 264-279.

¹⁴⁸ Cfr. Denis Bablet, *Présences de Tadeusz Kantor*, in *T. Kantor. Le Théâtre Cricot 2. La classe morte. Wielopole-Wielopole*, cit., p. 184.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ Giuseppe Liotta, *La classe morta*, cit., p. 24.

¹⁵¹ Giampaolo Pioli, *Successo a Firenze del gruppo «Cricot 2» di Cracovia...*, cit.

¹⁵² Franco Quadri, *La classe morta*, cit.

¹⁵³ Alberto Abruzzese, *Il Principe e Arlecchino*, in «Rinascita», n. 4, 27 gennaio 1978, pp. 27-28 (AN, III, 10), ora in Id., *Il dispositivo segreto...*, cit., pp. 283-287.

¹⁵⁴ Annamaria Cascetta, *La morte rivisitata da Tadeusz Kantor*, in «Vita e Pensiero», n.s., n. 1-2, 1978, pp. 193-194 (CA, KWZ25_2007_21_b_c_d). Come pure, sempre a Milano, Ugo Volli l'aveva definito «serafico» ma anche «demoniaco» (Ugo Volli, *Nei gesti dei vecchi manichini il ricordo dell'infanzia lontana*, in «La Repubblica», 21 gennaio 1978 (AN, III, 10). D'altro canto, sappiamo che lo stesso regista polacco amava dire di sé stesso: «Je suis le diable» (Tadeusz Kantor, citato in Armando Mannini, *Forse primavera, in Kantor. Wielopole-Wielopole dossier*, cit., p. 214).

¹⁵⁵ Denis Bablet, *Présences de Tadeusz Kantor*, cit., p. 184.

Sui vecchi banchi di scuola [...] un popolo di manichini: figure di cera di un improbabile museo Grévin, di una surreale Madame Tussaud. Neri i vestiti, gli sguardi raggelati in una fissità allucinante, incartapecoriti i volti fino ad essere, taluni, di un grigio livido, questi personaggi immobili trasudano vecchiaia dagli abiti lisi e remoti, dai capelli stopposi, da tutto l'insieme dei loro corpi e dei loro atteggiamenti: quasi che fossero stati dissepoliti e grottescamente sistemati lì, sui banchi in cui sedettero, forse, in un tempo immemorato, da fanciulli.¹⁵⁶

Già descritti, in accordo a Kantor,¹⁵⁷ nella loro fissità (**fig. 222**), fra gli altri, anche da Poesio come «manichini» o «statue di cera», i personaggi in scena non sono, tuttavia, ancora accompagnati dai ben noti manichini. Appuntava il regista stesso nella partitura:

Nei banchi, in posizioni diverse, stanno in piedi o seduti / gli attori-vecchietti, / fissano la folla degli spettatori che sta entrando, / immobili, come FIGURE DI CERA, / magistralmente rassomigliati a degli esseri viventi, / alcuni sono leggermente piegati in avanti, scrutano / la folla che entra, come se aspettassero qualcuno, / altri bloccati a metà nell'atto di alzarsi dai loro banchi, / alcuni si sporgono per vedere meglio, / guardano alle spalle uno dell'altro, / con un'espressione che si è fissata sui loro volti, di attesa, / di curiosità, di una paziente immobilità... / stanno così finché tutti gli spettatori non siano entrati e / abbiano occupato i loro posti in sala...¹⁵⁸

Su quei banchi, attorno ai quali c'era «soltanto una cordicella a limitare la scena che ha tutta l'aria di sembrare l'aiuola di un museo dei ricordi»¹⁵⁹,

d'un tratto, queste statue di cera si animano, esprimono suoni frammentati, levano le dita della mano destra in un gesto [**fig. 223**] che tutti abbiamo eseguito per necessità o per sottrarci, durante qualche minuto, alla prigionia della lezione. E ha inizio la catena di azioni di cui si compone, in una girandola di invenzioni sceniche, *La classe morta*.¹⁶⁰

In particolare, dopo aver alzato «la mano nel ben noto gesto», che si fa per chiedere di andare al bagno, e essere rimasti in quella posizione come per domandare, in realtà, «qualcosa, qualcosa di definitivo», escono di scena e «la classe si svuota»¹⁶¹. Gli attori, prima, camminando a ritroso verso l'apertura a loro retrostante, «spariscono nel buio» per rientrare, poco appresso, dal medesimo passaggio, «abbracciati ai pupazzi della

¹⁵⁶ Paolo Emilio Poesio, *Il prodigioso «Cricot 2»...*, cit.

¹⁵⁷ Che definì la prima scena appunto come «Museo delle cere»: Programma di sala de *La classe morta* di Tadeusz Kantor (Firenze, Rondò di Bacco, 11-16 gennaio 1978) (AN, III, 10).

¹⁵⁸ Tadeusz Kantor, *La classe morta*, cit., p. 29.

¹⁵⁹ Giampaolo Pioli, *Successo a Firenze del gruppo «Cricot 2» di Cracovia...*, cit.

¹⁶⁰ Paolo Emilio Poesio, *Il prodigioso «Cricot 2»...*, cit.

¹⁶¹ Tadeusz Kantor, *La classe morta*, cit., p. 17.

loro immagine giovane»¹⁶². Un passaggio che al Rondò era stato colto da Abruzzese in questi termini:

l'iniziale spettralità da museo delle cere si infrange grottescamente con una grande parata da circo in cui ciascuna delle «figure» simboliche si trascina intorno ai banchi con gesti meccanici, e con sé trascinando bambini-manichini che, avvinghiati alle membra, al collo, alle gambe, emergono dal turbine dell'inquieto balletto quasi appendici visibili dell'anima, «doppi» infantili, vampiri.¹⁶³

Così facendo, come annotava Kantor nella partitura, davano il via, «prima dell'inizio dell'esibizione», alla «Grande Entrée», ossia alla «Gran Parata / del Circo della Morte»: sotto il prorompere «a volume altissimo» delle «note del VALZER», gli attori «simili a ESEMPLARI ZOOLOGICI» giravano freneticamente «per tre volte» attorno ai banchi, portando «con sé dei fanciulli [manichini] simili a cadaverini»¹⁶⁴ (**figg. 224-228**).

A questo punto, per una maggiore rotondità e completezza, converrà continuare l'analisi di alcune assi portanti di quell'edizione dello spettacolo – sempre a partire dalla ricezione – incrociando, talvolta, i resoconti dei critici che lo videro allo STS con quelli che lo videro al CRT, ricordando che la tappa milanese aveva seguito immediatamente quella fiorentina – ossia nello stesso gennaio '78 – e coinvolto in scena il medesimo *ensemble*.

Al termine della Gran Parata del Circo della Morte, gli attori occupavano «lentamente i loro posti» sui banchi, portando con sé i «Fantocci di cera dei bambini»¹⁶⁵ che furono (**fig. 229**). Ascoltando la critica, sopra, dentro o attorno a quei «vecchi banchi di legno disseccato»¹⁶⁶, «corrosi»¹⁶⁷ e «mangiati dai tarli»¹⁶⁸ i personaggi – «scolari settantenni, nero-grigiastri» e «quasi-cadaveri»¹⁶⁹, «coi volti lividi di biacca»¹⁷⁰ e in nere «vesti funebri»¹⁷¹ talvolta accompagnate da una bombetta – danno corpo a «una serie continua di *tableaux*»¹⁷², «una serie di choc visivi, di allucinanti *flashes back* nella

¹⁶² Giampaolo Pioli, *Successo a Firenze del gruppo «Cricot 2» di Cracovia...*, cit.

¹⁶³ Alberto Abruzzese, *Il Principe e Arlecchino*, cit.

¹⁶⁴ Tadeusz Kantor, *La classe morta*, cit., pp. 17, 31, 33, 39.

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 39.

¹⁶⁶ Sara Mamone, *Uomini e manichini sull'ultima spiaggia...*, cit.

¹⁶⁷ Paolo Emilio Poesio, *Il prodigioso «Cricot 2»...*, cit.

¹⁶⁸ C.C., *Il teatro di Kantor choc per la platea*, in «La Stampa», 20 gennaio 1978.

¹⁶⁹ Lia Lapini, «*La classe morta*» orologio senza tempo, cit.

¹⁷⁰ Franco Quadri, *La classe morta*, cit.

¹⁷¹ Tadeusz Kantor, *La classe morta*, cit., p. 35.

¹⁷² Alberto Abruzzese, *Il Principe e Arlecchino*, cit.

memoria»¹⁷³, in cui «convivono, fusi a meraviglia, il grottesco, l'orrore, l'angoscia, l'humor e la tenerezza»¹⁷⁴. In quel «ring di morte»¹⁷⁵ – sito all'angolo perché per Kantor «l'angolo è il posto del folle, dell'inimmaginabile»¹⁷⁶ – gli «imprecisi e violenti» gesti dei vecchi de *La classe morta*, che ricordavano «una vecchia giostra»¹⁷⁷, risultavano ora «sospesi» in abbinamento a «sguardi allucinati»¹⁷⁸, ora frenetici, ora «spezzati e meccanici»¹⁷⁹, e comunque «sempre [...] interrotti»¹⁸⁰.

«Sull'onda della musica circolare»¹⁸¹ dello «smanceroso e trascicante»¹⁸² *Valzer François* – composto nei primi del Novecento da Adam Karasiński, che si ripete sette volte¹⁸³ in alternanza a bruschi “silenzi” – i gesti degli attori, di evidente stampo espressionista,¹⁸⁴ «si accendono e si spengono come fuochi d'artificio»¹⁸⁵: «se la musica sparisce essi cedono alla fatica, se invece la musica riprende essi abbozzano un brindisi, una filastrocca, un gesto consueto, un ricordo infantile, un desiderio»¹⁸⁶.

Ne *La classe morta*, venendo meno la progressione narrativa organizzata in senso logico-discorsivo, la «partitura acustica [...] è uno dei modi per definire in termini di struttura le dinamiche di un'azione scenica»¹⁸⁷, dacché essa agisce «in contrappunto [...] con la dimensione visiva»¹⁸⁸, determinando «con la sua ridondanza retorica [...] i

¹⁷³ Mario Serenellini, *La morte fa lezione nella classe “lager”*, in «Gazzetta del popolo», 21 gennaio 1978 (CA, III_000367 III_1_2_174).

¹⁷⁴ Carlo Brusati, *La classe meravigliosa*, in «Informazione/spettacoli», 20 gennaio 1978 (CA, III_000363 III_1_2_170).

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ Tadeusz Kantor, citato in M. Mor, *Kantor spiega il suo teatro*, in «Il Giorno», 3 febbraio 1978 (CA, III_000377 III_1_2_184). E continua: «Gli angoli sono i luoghi consacrati all'immaginazione. I bambini fanno tutto nell'angolo. Si usa dire: ma cosa fa quello laggiù nell'angolo» (*Ibidem*).

¹⁷⁷ Ugo Volli, *Nei gesti dei vecchi manichini il ricordo dell'infanzia lontana*, cit.

¹⁷⁸ Giampaolo Pioli, *Successo a Firenze del gruppo «Cricot 2» di Cracovia...*, cit.

¹⁷⁹ Lia Lapini, «*La classe morta*» orologio senza tempo, cit.

¹⁸⁰ Sara Mamone, *Uomini e manichini sull'ultima spiaggia...*, cit.

¹⁸¹ Lia Lapini, «*La classe morta*» orologio senza tempo, cit.

¹⁸² Jerzy Pomianowski, *Tadeusz Kantor*, cit., p. 239.

¹⁸³ Cfr. Daniele Vergini, *L'immagine sonora nel teatro di Tadeusz Kantor*, in *Politica dell'arte, politica della vita...*, cit., p. 231.

¹⁸⁴ Cfr. Lorenzo Mango, *La scrittura scenica...*, cit., p. 308 e Luigi Allegri, *L'artificio e l'emozione. L'attore nel teatro del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 2009, p. 54.

¹⁸⁵ Annamaria Cascetta, *La morte rivisitata da Tadeusz Kantor*, cit., p. 192.

¹⁸⁶ Siro Ferrone, *La Classe sospesa tra la vita e la morte*, cit., p. 29.

¹⁸⁷ Lorenzo Mango, *La scrittura scenica...*, cit., p. 351.

¹⁸⁸ Walter Paradiso, *Attorno alle questioni di partitura e drammaturgia sonora nel teatro di Tadeusz Kantor*, in *Politica dell'arte, politica della vita...*, cit., p. 223; ma si legga tutto il contributo (*Ivi*, pp. 223-230), interamente dedicato alla ricchezza dei suoni e – più in generale dei rumori – presenti ne *La classe morta*.

gesti dei personaggi»¹⁸⁹. Gestì e azioni che, oltre a essere ritmati dalla dimensione sonora, sono altresì «contratti dalla mancanza di spazio e spinti allo sfogo ascensionale»¹⁹⁰, dando luogo, di volta in volta, attraverso l'uso dello «spazio scenico» a una «composizione plastica in movimento»¹⁹¹, ben visibile, ad esempio, nelle immagini di questi vecchi scolari dietro ai banchi con le mani alzate (**fig. 223**) o materialmente addensati in una suggestiva corporale piramide umana (**figg. 230-231**). Si tratta di celebri immagini, fortemente emblematiche delle sinergiche potenzialità drammaturgiche dei corpi e dello spazio scenico, che – pur di fronte all'evidente «difficoltà di individuare» all'interno dell'ipertrofica documentazione iconografica del secondo Novecento «immagini capaci [...] di configurarsi come *icone*»¹⁹² – rientrano a pieno titolo fra la «key theatrical images of the twentieth century»¹⁹³.

Dentro o accanto a quei banchi, vera e propria *matrice* gestuale dell'intero spettacolo,¹⁹⁴ gli attori del Cricot 2 offrono una recitazione caratterizzata «da visi deformati in maschere o percorsi da tics» e smorfie (**figg. 232-234**), da azioni – spesso scatologiche (**fig. 235**) – mute o accompagnate da battute «smozzicate in lingua polacca»¹⁹⁵; queste ultime presentate ora con «voci stridule e coatte»¹⁹⁶, ora attraverso un uso della «parola [che] emerge» facendosi «nenia, grottesca litania di sgorbi fonetici»¹⁹⁷. Dove, in quest'ultimo caso, il «linguaggio verbale», ridotto «a materia», dà luogo a «gesti sonori»¹⁹⁸, a «una lingua non verbale, una specie di *glossolalia*»¹⁹⁹,

¹⁸⁹ Renato Palazzi, *Kantor. La materia e l'anima*, cit., pp. 201, 203.

¹⁹⁰ Franco Quadri, *Il teatro di Tadeusz Kantor*, in Id., *Invenzione di un teatro diverso...*, cit., p. 8.

¹⁹¹ Brunella Eruli, *Kantor: lo spazio delle emozioni*, in *Kantor a Firenze*, cit., p. 39.

¹⁹² Renzo Guardenti, *Quali icone dello spettacolo contemporaneo?*, in Id., *In forma di quadro...*, cit., p. 46.

¹⁹³ Noel Witts, *Tadeusz Kantor*, cit., p. 59.

¹⁹⁴ In proposito, si legga il catalogo delle principali tipologie di movimenti registrato da Ruggero Bianchi, *L'essere in sé del passato: Kantor e l'avanguardia americana*, in *Kantor. Protagonismo registico e spazio memoriale*, cit., pp. 54-55: «All'interno dello spazio scenico, gli attori seguono alcuni percorsi base: (a) movimento laterale (uscite dai ed entrate nei banchi); (b) movimento longitudinale (in avanti verso il pubblico e, rinculando, verso il fondo scena); (c) verticale (seduti, in piedi); (d) verticale ondulatorio (movimento collettivo, allorché tutti gli attori si alzano in piedi a varia altezza e in progressione sui banchi e tornano a sedersi secondo lo schema inverso); (e) circolare (altro movimento collettivo, allorché gli attori percorrono in cerchio, in processione/corteo/parata, lo spazio attorno ai banchi)».

¹⁹⁵ Roberto De Monticelli, *Sulla scena passano fantasmi d'avanguardia*, cit.

¹⁹⁶ Ugo Volli, *Nei gesti dei vecchi manichini il ricordo dell'infanzia lontana*, cit.

¹⁹⁷ Guido Davico Bonino, *Tornano in classe i morti nel grande teatro di Kantor*, in «La Stampa», 21 gennaio 1978 (CA, III_000371 III_1_2_178).

¹⁹⁸ Valentina Valentini, *Mondi, corpi, materie. Teatri del secondo Novecento*, Milano, Mondadori, 2007, p. 57.

¹⁹⁹ Krystyna Czerni, *Oggetti teatrali nel teatro del Rondò di Bacco*, in *Tadeusz Kantor. Dipinti, disegni, teatro*, cit., p. 53.

composta – ascoltando le parole dello stesso Kantor – da «sputi, balbettii, come la materia bruta nella pittura di Dubuffet»²⁰⁰.

Quella scenica *Art brut* è abitata e condotta da personaggi che – spiegava il regista nel programma di sala –

non sono individui univoci: cuciti di tanti pezzi, i resti dell'infanzia, i destini passati – che non furono sempre esemplari – i loro sogni e le loro passioni. Si disintegrano e si trasformano ad ogni istante, tendendo irrimediabilmente in questo movimento dell'elemento teatrale a spostare la loro forma finale che si irrigidisce rapidamente ricostruendo in sé in modo inesorabile TUTTA LA MEMORIA DELLA CLASSE MORTA.²⁰¹

«Mostruosamente adulti, anzi devastati dal tempo, ripercorrono i giochi di allora, e le paure»²⁰², portando in scena – al Rondò – i seguenti attori-personaggi: La donna con la culla meccanica (Maria Stangret-Kantor, pittrice), La prostituta sonnambula (Celina Niedźwiecka, attrice professionista), Il vecchietto col velocipede (Andrzej Wełmiński, grafico e pittore), La donna dietro la finestra (Hanna Szymańska, attrice e burattinaia di professione), Il vecchietto al W.C. (Mirosława Rychlicka, attrice e burattinaia di professione), Il vecchietto pedofilo (Roman Siwulak, pittore), Il vecchietto col sosia (Wacław Janicki, storico dell'arte e gemmologo), Il sosia (Lesław Janicki, pittore), Il vecchietto morto del primo banco (Maria Krasicka, musicista), Il vecchietto morto dell'ultimo banco (Jan Książek, meccanico d'auto), Il soldato della Prima guerra mondiale (Jacek Stokłosa, grafico e fotografo), Il vecchietto sordo (Michał Krzysztofek, ragioniere in pensione), Il sorvegliante (Rajmund Jarosz, attore professionista), La donna delle pulizie (Stanisław Rychlicki, attore e burattinaio di professione) e La marchettara (Teresa Wełmińska, infermiera).²⁰³

²⁰⁰ Tadeusz Kantor, in Franco Quadri, *Colloquio con Tadeusz Kantor*, cit., p. 19.

²⁰¹ Programma di sala de *La classe morta* di Tadeusz Kantor (Firenze, Rondò di Bacco, 11-16 gennaio 1978).

²⁰² Sara Mamone, *Uomini e manichini sull'ultima spiaggia...*, cit.

²⁰³ Accompagnati a Firenze, oltre che da Kantor, da Alina Jabłońska (rappresentante della PAGART), Stanisław Balewicz (storico dell'arte e direttore della Galleria del Palazzo Krzysztofory, dove il Cricot 2 operava), Bogumiła Dominik (costumista) e da Krzysztof Dominik (musicista e tecnico del suono). Si consultino le biografie artistiche dei membri del Cricot 2 in *Appendix. The list of people who have appeared in the theatre of Tadeusz Kantor, arranged in alphabetical order, in I'm leaving the light on, I'll be back soon. Tadeusz Kantor in the memories of his actors*, a cura di Jolanta Kunowska, Kraków, Cricoteka, 2015, pp. 585-608. Si segnala che il personaggio de La marchettara, pur non comparando fra i personaggi elencati nel programma di sala distribuito allo STS, è stato attribuito, gioco forza, a Teresa Wełmińska – presente nella *tournee* italiana – che, come si sa, recitava proprio quella parte nello spettacolo (cfr. *Ivi*, p. 606). Ciò anche grazie alle fotografie di scena scattate da Massimo Agus al Rondò di Bacco (figg. 222, 228, 230-231). Desidero ringraziare l'archivista Tomasz Pietrucha e l'attore Bogdan Renczyński, membro del Cricot 2 dal 1980, che presso l'Archivio della Cricoteka mi hanno aiutato

È evidente: si trattava di un *ensemble* organizzato «secondo tre livelli» e solo in minima parte costituito da attori professionisti (cinque su quindici) «riscattati dal teatro ufficiale»²⁰⁴, come commentava Rita Cirio. Invero perlopiù composto da «artisti, poeti e pittori» e, ancora, da individui «presi dalla vita» – una musicista, un meccanico d'auto, un ragioniere in pensione, «l'omino con gli spaghi nelle orecchie», e un'infermiera – «veri e propri *objets trouvés*»²⁰⁵. Questi *performer*, sorta di «jazz band»²⁰⁶ «dalle ampie risorse gestuali e fonetiche»²⁰⁷, pur rimanendo sempre nel quadro della calcolata invenzione kantoriana, sappiamo che, ad esempio, a Milano avevano «cercato varie volte di coinvolgere il pubblico»²⁰⁸. Ed è fors'anche per questo che la critica aveva riferito, a seconda della serata, durate complessive dello spettacolo lievemente differenti: dall'«ora e venti»²⁰⁹ all'«ora e mezzo scarsa»²¹⁰, dall'«ora e mezzo»²¹¹ ai «100 minuti»²¹².

Lo spettacolo – ascoltando Lapini – aveva dimostrato «soprattutto un sapere tecnico e una preparazione di tutti gli attori del Cricot 2 [...] rari»²¹³, «punto di arrivo» – aggiungeva Abruzzese – «di una teoria dell'attore che in Italia, forse, non» aveva «avuto mai inizio»²¹⁴. E, infatti, *La classe morta* era stata la prima riuscitissima ricaduta teatrale dell'evoluzione della teoria dell'attore di Kantor avvenuta in occasione della sua ultima tappa teatrale, che egli, nell'omonimo manifesto che ne segnava l'inizio, aveva definito come Teatro della morte.²¹⁵ Ma in che senso, cosa c'entrava la *nozione* di morte?

nell'attribuire alle attrici e agli attori i ruoli che recitarono in occasione dell'allestimento fiorentino de *La classe morta*.

²⁰⁴ Rita Cirio, *Permette un ballo funebre?*, in «L'Espresso», 12 febbraio 1978 (AN, III, 10).

²⁰⁵ *Ibidem*.

²⁰⁶ Denis Bablet, *Lo spettacolo e i suoi complici*, cit., p. 25.

²⁰⁷ Mario Serenellini, *La morte fa lezione nella classe "lager"*, cit.

²⁰⁸ C.C., *Il teatro di Kantor choc per la platea*, cit.

²⁰⁹ Guido Davico Bonino, *Tornano in classe i morti nel grande teatro di Kantor*, cit.

²¹⁰ Roberto De Monticelli, *Sulla scena passano fantasmi d'avanguardia*, cit.

²¹¹ Chiara Valentini, *L'ora di Kantor*, cit.

²¹² M. Mor, *Kantor spiega il suo teatro*, cit.

²¹³ Lia Lapini, «*La classe morta*» orologio senza tempo, cit.

²¹⁴ Alberto Abruzzese, *Il Principe e Arlecchino*, cit.

²¹⁵ Per uno sguardo generale su Il teatro della morte, ultima tappa dell'attività registica di Kantor, si veda Julia Nawrot, *El escenario como un lugar de transición. Las representaciones de la muerte en el teatro de Tadeusz Kantor*, in «Anagnórisis», n. 25, 2022, pp. 80-101.

Kantor, ricollegando la nascita del primo attore – e, dunque, la nascita del teatro stesso – alla categoria antropologica della festa rituale e del rito comunitario, scriveva nel suo manifesto:

...Da un ambito comune di costumi e rituali religiosi, di cerimonie comuni e di attività ludiche comuni, emerse QUALCUNO che prese la rischiosa decisione di DISTACCARSI dalla Comunità culturale. [...] Di certo quell'ATTO fu ritenuto un tradimento delle antiche tradizioni e delle pratiche culturali, un frutto di orgoglio laico, ateismo, tendenze sovversive e pericolose, scandalo, amoralità, oscenità; vi si dovettero scorgere tratti buffoneschi, istrionici, di esibizionismo e perversione. [...] Proviamo a immaginarci questa situazione affascinante: DI FRONTE a coloro che erano rimasti da questa parte stava un UOMO INGANNEVOLMENTE SIMILE a loro, e nonostante ciò (tramite una misteriosa e geniale "operazione") infinitamente LONTANO, traumaticamente ESTRANEO, come MORTO [...]. Nella luce accecante del lampo scorsero all'improvviso la chiassosa, tragicamente circense IMMAGINE DELL'UOMO, come se lo vedessero PER LA PRIMA VOLTA, come se scorgessero SE STESSI. Fu di certo uno SHOCK, si potrebbe dire metafisico. [...] BISOGNA RIPRISTINARE LA FORZA PRIMIGENIA DELLO SHOCK DI QUEL MOMENTO QUANDO DI FRONTE A UN UOMO (SPETTATORE) PER LA PRIMA VOLTA SI TROVÒ UN UOMO (ATTORE) INGANNEVOLMENTE SIMILE A NOI, MA ALLO STESSO TEMPO INFINITAMENTE ESTRANEO, AL DI LÀ DI UNA BARRIERA INVALIDICABILE.²¹⁶

Semplificando, per Kantor l'individuo, che tradendo la comunità aveva deciso di distaccarsi da essa, smise di essere un partecipante e divenne un attore. Lo *choc* di quell'avvenimento stava nell'aver posto innanzi agli altri la figura di un uomo a loro «INGANNEVOLMENTE simile» e, al contempo, certamente «lontano, traumaticamente estraneo, come morto». Intenzione di Kantor era ripristinare a teatro quel primigenio *Verlust*. Ma in che modo riattivare quella ferita originaria?

Come è noto, nel medesimo scritto, Kantor si rifà in primo luogo alle posizioni riformatrici del «grande Utopista»²¹⁷ Edward Gordon Craig contenute nel celebre saggio *L'Attore e la Supermarionetta* (1907), sul quale ci siamo già intrattenuti.²¹⁸ E prende il via proprio dal «postulato di Craig: ripristinare la marionetta. Eliminare l'attore vivo»²¹⁹. Ma contrariamente al regista inglese Kantor non crede «che il MANICHINO [...] possa sostituire l'ATTORE VIVO»²²⁰, la cui natura emozionale, instabile e, dunque, non dominabile *in toto* dall'artista di teatro – il regista –, dal punto di vista teorico, ha comunque smesso di essere un problema. Ciò dal momento che «il dadaismo, introducendo la "realtà pronta", gli elementi della vita», ha distrutto «il

²¹⁶ Tadeusz Kantor, *Il teatro della morte. Manifesto*, in Id., *Scritti. Il volume 1975-1984*, cit., pp. 24-25.

²¹⁷ *Ivi*, p. 17.

²¹⁸ Cfr. *Supra*, pp. 47-48.

²¹⁹ Tadeusz Kantor, *Il teatro della morte. Manifesto*, cit., p. 17.

²²⁰ *Ivi*, p. 23.

concetto di omogeneità e coesione dell'arte»²²¹ tanto caro a Craig, il quale, invece, sosteneva che «tutto ciò che è accidentale è nemico dell'artista [...]. All'arte si giunge unicamente di proposito»²²².

E tuttavia, per il regista polacco, la piena approvazione dell'elemento estraneo preso dalla vita e, conseguentemente, «del ruolo del CASO»²²³ presto – a causa dell'«ultimo capitolo della corrente dadaista con le sue parole d'ordine» quali «ARTE TOTALE, TUTTO È ARTE, TUTTI SONO ARTISTI»²²⁴ – «si è trasformata in convenzione praticata in maniera diffusa, sconsiderata e volgare»²²⁵. Necessario, pertanto, era ri-legittimare i dadaistici assunti dichiarando però «che il concetto della VITA può essere rivendicato nell'arte solamente tramite L'ASSENZA DELLA VITA nel senso convenzionale (di nuovo Craig e i simbolisti!)»²²⁶. In altri termini, come amava spesso ripetere: «La nozione della morte è l'ultimo argomento contro il conformismo»²²⁷. Da qui il personale recupero – come antidoto – da parte del regista polacco della *Über-Marionette* che, come scriveva Craig,

non competerà con la vita – ma piuttosto andrà oltre. Il suo ideale non sarà la carne e il sangue ma piuttosto il corpo in catalessi: aspirerà a vestire di una bellezza simile alla morte, pur emanando uno spirito di vita.²²⁸

E – anche se non così palesemente esplicitato – è piuttosto manifesto che a influenzare Kantor era stata proprio quell'ossimorica idiosincrasia secondo cui la Supermarionetta avrebbe dovuto avere il fascino della morte pur facendosi emanazione di vita.

Kantor rilegge l'*Über-Marionette*, innanzitutto, in accordo ai suoi ben noti interessi per l'arte informale, presenti fin dagli anni Quaranta ma teorizzati fra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta, che l'avevano portato a mettere al centro della sua attività pittorico-teatrale «gli oggetti poveri, / consunti, / sulla soglia della rovina e dell'immondezzaio»²²⁹, la «*matière brute*, / materia primitiva e grezza» del «rango più basso»²³⁰. E così, in quest'ottica, i manichini, ne *Il teatro della morte*, venivano,

²²¹ *Ivi*, p. 19.

²²² Edward Gordon Craig, *L'Attore e la Supermarionetta*, cit., p. 34.

²²³ Tadeusz Kantor, *Il teatro della morte. Manifesto*, cit., p. 19.

²²⁴ *Ivi*, p. 21.

²²⁵ *Ivi*, p. 20.

²²⁶ *Ivi*, p. 21.

²²⁷ Tadeusz Kantor, in Roberto De Monticelli, *Sulla scena passano fantasmi d'avanguardia*, cit.

²²⁸ Edward Gordon Craig, *L'Attore e la Supermarionetta*, cit., p. 51.

²²⁹ Tadeusz Kantor, *Litania dell'arte informale*, in Id., *Scritti. I volume 1938-1974*, cit., p. 110.

²³⁰ Id., *Il teatro informale. 1961*, in *Ivi*, pp. 112-113.

anzitutto, assunti quale «manifestazione della “REALTÀ DEL RANGO PIÙ BASSO”», in quanto da «sempre esisti nelle periferie della Cultura legittimata»:

nei BARACCONI, nei loschi GABINETTI DEI CIARLATANI, lontano dagli splendidi templi dell'arte, trattati dall'alto in basso come BIZZARRIE destinate ai gusti del volgo. Proprio per questo motivo, sono stati loro, e non le creazioni accademiche da museo, a far sì che per un breve istante si scostasse il velo.²³¹

Una volta prelevato dalla «“REALTÀ DEL RANGO PIÙ BASSO”», Kantor, facendo leva sulla sua natura di «entità umana somigliante alla vivente», di portatrice, «allo stesso tempo, di trasgressione, repulsione e attrazione», proponeva il manichino – «MODELLO attraverso il quale passa la forte percezione della MORTE e della condizione dei Morti» – come «modello per l'ATTORE Vivo»²³².

Ricapitolando, Kantor voleva recuperare (riesumere?) la «misteriosa e geniale “operazione”»²³³ messa in atto da quell'uomo – l'eretico attore primigenio – che per primo, in seguito al tradimento della sacralità del cerchio comunitario-culturale al quale apparteneva, aveva attratto e insieme respinto la comunità dalla quale si era distaccato, facendosi percepire come «INGANNEVOLMENTE simile» e allo stesso tempo «estraneo, come morto»²³⁴. Per riattivare in teatro il meccanismo di quel primo *choc* – attore-spettatori – il regista polacco aveva recuperato la teorica «bellezza simile alla morte»²³⁵ dell'astratta *Über-Marionette* craighiana, invocandola, però, non come sostituto ma come modello per l'attore in carne ed ossa, ossia come antidoto alla presenza della *vita nell'arte*. Cioè a dire aveva ricorso al manichino quale presenza di morte contaminante l'attore, giacché:

Sono soltanto i morti / a diventare (per i vivi) / percepibili, / ottenendo / a questo altissimo prezzo / la propria individualità, / differenziazione, / la propria FIGURA / vistosa / e quasi / circense.²³⁶

La kantoriana teoria dell'attore aveva incuriosito e non di poco i critici e cultori di teatro italiani. Tant'è che è proprio dalle dichiarazioni a loro rilasciate che emerge un

²³¹ Tadeusz Kantor, *Il teatro della morte. Manifesto*, cit., pp. 22-23.

²³² *Ivi*, pp. 23-24.

²³³ *Ivi*, p. 25.

²³⁴ *Ibidem*.

²³⁵ Edward Gordon Craig, *L'Attore e la Supermarionetta*, cit., p. 51.

²³⁶ Tadeusz Kantor, *Il teatro della morte. Manifesto*, cit., p. 27.

ulteriore elemento di chiarificazione. Ovvero il racconto della “scena di strada”, riportato da Kantor, fra gli altri, anche Ugo Volli:

il teatro è la morte, l'attore è come un morto. Attrae e respinge. Ha mai visto un morto per strada? La gente fa folla intorno, ne è attratta, ma si vergogna. Per l'attore è lo stesso. Non ha dignità, si mostra, diventa un oggetto. Attrae e respinge. Questo è quello che ho voluto mostrare. Il resto è venuto dopo: i manichini, questa cosa terribile che ci assomigliano e sono separati da noi dalla barriera della vita, i ricordi, gli altri materiali.²³⁷

Un'immagine chiarissima. L'attore come un “oggetto-cadavere” che – facendo leva sul meccanismo dell'umana curiosità – attira ma al contempo ripugna: ne *La classe morta* «lo spettatore può solo sbirciare come un curioso che osserva i cadaveri lasciati in terra da una catastrofe»²³⁸.

Da un lato c'è, dunque, «l'attore simile ad un manichino», «concepito come un ingranaggio meccanico», «usato come un oggetto, manipolabile e manipolato»²³⁹ e «chiamato», in quanto materiale fra gli altri, «a dare vita ad una “scenografia mobile”»²⁴⁰. Dall'altro ci sono gli oggetti – *stricto sensu* –, riguardo ai quali vale la pena di ascoltare il puntuale resoconto di Ferrone:

La manipolazione della materia è infatti il primo dato di rilievo della *Classe morta*. Alcuni oggetti, detriti di un tutto scomposto e poi ricomposto secondo criteri arbitrari, rinviano ad un valore simbolico: la culla azionata per mezzo di un espediente elettrico, due palline che in essa sbattono contro le pareti facendo da eco ridotta ad una musica ossessiva a pieno volume, la finestra quasi occhio velato della memoria, la bicicletta in stile “dada” che porta a spasso un vecchietto inquieto, il divaricatore del parto, la baionetta del soldato, i materassi dei profughi, la scopa per le pulizie, i libri e i giornali fradici di tempo e di memorie.²⁴¹

Il regista polacco, dichiaratamente «contro la psicologia e la narrazione», fa uso della «realtà» – e non del realismo – per costruire «delle metafore con materiali reali»²⁴²,

²³⁷ Id., in Ugo Volli, *La vita non si vede, il teatro sì: solo la morte è teatro*, intervista a Tadeusz Kantor, in «la Repubblica», 19 gennaio 1978 (CA, III_000359 III_1_2_166). Il racconto della “scena di strada” si può leggere con lievi sfumature, ad esempio, anche in: Franco Quadri, *Colloquio con Tadeusz Kantor*, cit., p. 29; *Avanguardia senza consolazione. Intervista a Tadeusz Kantor (1978)*, a cura di Siro Ferrone, in *Kantor a Firenze*, cit., p. 24.

²³⁸ Tadeusz Kantor, citato in Chiara Valentini, *L'ora di Kantor*, cit.

²³⁹ Brunella Eruli, *Tadeusz Kantor: immagine del corpo e manichini ne «La classe morta»*, in «Quaderni di teatro», a. II, n. 8, maggio 1980, p. 55.

²⁴⁰ Odoardo Bertani, *La classe morta*, in «il Dramma», a. LIV, n. 3, 3 marzo 1978, p. 24.

²⁴¹ Siro Ferrone, *La Classe sospesa tra la vita e la morte*, cit., p. 29.

²⁴² Tadeusz Kantor, in Roberto De Monticelli, *Sulla scena passano fantasmi d'avanguardia*, cit.

fermo restando che, volendo il suo teatro essere «testimonianza di un'alterità»²⁴³, in primo luogo,

l'oggetto di Kantor non "sta per", non imita, non rappresenta; è semplicemente reale, preso dalla vita a cui appartiene di fatto o di diritto, a seconda che sia strappato da essa in quanto *objet prêt*, oppure costruito in base alla memoria di essa in quanto oggetto-macchina.²⁴⁴

E così sono da intendersi gli oggetti de *La classe morta*, descritti da Ferrone, ognuno dei quali, in sinergia all'attore che lo anima, dà luogo a un «corpo-macchina» che «riproduce i suoi meccanismi interni», ovvero a «una macchina celibe che produce solo [...] lo spettacolo del suo funzionamento»²⁴⁵. Ascoltando Kantor, ogni oggetto-macchina è

un rottame, sopravvissuto alla sua completa distruzione. Naturalmente non ha nulla in comune con l'imitazione o la ripetizione, e niente con l'artificiosità. È solo un oggetto che ha perso definitivamente la propria funzione, di nessuna utilità nella vita quotidiana. Nulla vi è di più inutile. E per di più ha un suo passato. Tragico. La sua funzione si ricostruisce solo nella memoria. Nella *Classe morta* i banchi di scuola sono un relitto di questo genere. Ma questo carattere non si nota nel loro aspetto. Diventano relitto per opera degli attori-veglardi e dei loro vani sforzi, in fin di vita, di ritornare in quest'aula scolastica.²⁴⁶

È infatti l'indissolubile legame all'attore che rende l'oggetto-macchina un *reliitto*, sì inutile ma attivo in quanto macchina della memoria. In ultima analisi, volendo usare la celebre endiadi kantoriana, si trattava di *autonomi e reali* «bio-oggetti», essi stessi il «contenuto / *fondamentale* dello spettacolo»²⁴⁷, fra i quali proprio il relitto delineato dalla fila dei «banchi di scuola allineati» costituiva

²⁴³ Dario Evola, *Tadeusz Kantor, il ready-made della memoria nella scena della vita*, in *Volti della memoria*, a cura di Giuseppe Di Giacomo, Milano-Udine, Mimesis, 2012, p. 166.

²⁴⁴ Daniela Perazzo, *Gli oggetti 'poveri' di Tadeusz Kantor*, in *La prova del nove...*, cit., p. 313.

²⁴⁵ Brunella Eruli, *Tadeusz Kantor: immagine del corpo e manichini ne «La classe morta»*, cit., p. 59.

²⁴⁶ Tadeusz Kantor, *Concetti ingannevoli (imitazione/contraffazione, imitazione/rifacimento, finzione, inganno, relitto)*, in Id., *Wielopole-Wielopole*, cit., p. 138.

²⁴⁷ Id., *Il luogo teatrale*, in Id., *Wielopole-Wielopole*, cit., p. 177: «Sempre ci si dichiarava dalla parte della realtà. / Tuttavia questa realtà non veniva più espressa dal LUOGO che dettava / le sue leggi a tutti gli elementi del teatro. / Il *medium* divenne ora l'OGGETTO. / Autonomo, concentrato in sé. L'OBJET D'ART. / Con una sua personalità; e con propri vivi *organi*: / gli ATTORI. / Lo chiamai perciò BIO-OGGETTO. / I BIO-OGGETTI non erano degli accessori, di cui solitamente si servono gli attori. / Non erano "decorazioni sceniche" in cui si "recita". / Formavano con gli attori un tutto inscindibile. / Emanavano la loro propria "vita", autonoma, che non si riferiva alla FINZIONE (contenuto) del dramma. / Quella "vita" e le sue manifestazioni formavano il contenuto / *fondamentale* dello spettacolo. / Non si trattava della *trama*, / ma piuttosto della materia dello spettacolo. / La dimostrazione e la manifestazione della "vita" di questo BIO-OGGETTO non erano / affatto la *rappresentazione* di un qualche sistema ad esso preesistente. / Era autonomo, e quindi *reale!* / Il BIO-OGGETTO, opera d'arte».

un palese esempio di BIO-OGGETTO. / Sui banchi ci si sedeva, ci si appoggiava, ci si metteva in piedi, in essi trovavano posto tutti gli stati e i sentimenti umani: sofferenze, paura, amore, primi fremiti d'amicizia, costrizione e libertà. / I banchi costringevano il vivo, naturale organismo umano, sempre incline al disordinato "utilizzo" dello spazio, al rigore e all'ordine.²⁴⁸

Ne *La classe morta* quell'«impasto di figuratività informale, di parola e di gesto»²⁴⁹ – di "bio-oggetti" – aveva dato luogo a

un flusso ininterrotto di «occasioni» teatrali: quegli alunni-fantasma sembrano pervasi da una mania goffa di esibirsi, quasi per ritornare in vita, per riemergere dall'abisso che li ha già ghermiti. Uno siede nel gabinetto con beata indecenza, immerso nei suoi calcoli; un altro da quella latrina si erge su un disperato sproloquio su Mosè [fig. 236] e le tavole della legge; un terzo compie, ininterrottamente, il periplo angusto dell'aula con una bicicletta [fig. 237] da cui non vuole separarsi. Una ragazza ottuagenaria, celebre per i suoi eccessi lubrici, continua ad esibire il seno [fig. 238]; un'allieva, che forse peccò, è rinserrata da due compagni-carnefici in una macchina del parto, che le divarica impietosamente le gambe [figg. 239-245]; una vecchia ancora scruta freneticamente al di là di una grata portatile [fig. 246], quasi cercasse qualcosa di vivo e palpabile tra quelle larve.²⁵⁰

Un «flusso ininterrotto di "occasioni" teatrali», frammentate e disposte paratatticamente e, tuttavia, distintamente recepite «come parti di un unico meccanismo a orologeria»²⁵¹.

Come è stato notato, in «*The Dead Class* is a visual and aural totality of which the only coherent progression lies in the succession of images»²⁵². E, infatti, Mango, collocando la produzione di Kantor nella categoria dei Teatri di immagine,²⁵³ si è soffermato in più occasioni sulla sua particolare scrittura scenica definendola come «una drammaturgia iconica», ovvero come una «azione di icone in movimento [...] organizzate secondo principi formali»²⁵⁴; e ancora, meglio, come una drammaturgia costituita da «immagini-azioni», esito di un processo sia di «decostruzione [...] del piano del racconto» che di «costruzione, cioè aggregazione logica di frammenti incoerenti tra loro in una immagine omogenea»²⁵⁵. In altri termini, ne *La classe morta* quel collage

²⁴⁸ Id., *I banchi nella Classe morta*, cit., p. 425.

²⁴⁹ Sara Mamone, *Uomini e manichini sull'ultima spiaggia*, cit.

²⁵⁰ Guido Davico Bonino, *Tornano in classe i morti nel grande teatro di Kantor*, cit.

²⁵¹ Chiara Valentini, *L'ora di Kantor*, cit.

²⁵² Noel Witts, *Tadeusz Kantor*, cit., p. 63.

²⁵³ Cfr. Lorenzo Mango, *La scrittura scenica...*, cit., pp. 313-314.

²⁵⁴ Ivi, p. 169. E, parlando proprio de *La classe morta*, affermava lo stesso Kantor in Franco Quadri, *Colloquio con Tadeusz Kantor*, cit., p. 26: «Naturalmente lo spettacolo in un certo senso si decompone, ma in senso formale diventa unitario».

²⁵⁵ Lorenzo Mango, *Appunti per una lettura iconica del teatro di Tadeusz Kantor*, in *Tadeusz Kantor - CRICOT 2. Fotografie di Romano Martinis*, cit., pp. 35-36.

di «scene atomistiche e frammentarie» era retto da «un nesso iconico»²⁵⁶, frutto, come ha puntualizzato Brunella Eruli, anche della singolare presenza in scena del regista polacco – sempre dentro lo spettacolo insieme agli attori a partire da *La gallinella acquatica* (1967) –²⁵⁷ che

non è solo funzionale allo svolgimento dello spettacolo, al suo essere quell'eccezionale “direttore d’orchestra” che conosciamo; egli trasforma gli oggetti in icone, garantisce la pienezza del loro significato coincidente con la sua volontà (o decisione) artistica.²⁵⁸

E, infatti, anche al Rondò di Bacco Kantor – «al centro per tutto lo spettacolo»²⁵⁹, «compiaciuto come l’artefice di un vecchio congegno a orologeria, destinato a girare a vuoto sempre, o a bloccarsi alla fine della carica»²⁶⁰ – si aggira «con partecipe e insieme demiurgica sicurezza, tra le sue viventi statue di cera»²⁶¹, come

silenzioso dottor Caligars di una pattuglia di automi, regolando solo con un gesto, solo con un muto imperativo, le azioni, designando le posizioni, le entrate, le uscite, gli interventi musicali che irrompono esasperati o sommessi o ironici addirittura.²⁶²

In scena, «ma senza trucco»²⁶³, «segue con un dito sulle labbra gli interpreti»²⁶⁴ (fig. 247), «orchestra la grande e inquietante danza con un distacco pieno di humour»²⁶⁵, e alla domanda, postagli a Milano dai critici, sul perché fosse sempre presente in scena risponde che gli

Serve per impedire il coagularsi dell’illusione. Dopo due-tre minuti di “situazione” l’attore è tentato dalla sua naturale vocazione illusionistica. La rappresentazione della realtà confina con quella dell’illusione. Bisogna tenerle separate e io sono lì per questo. Poi,

²⁵⁶ Pietro Conte, «Un mulino che macina il testo». *Parola e immagine nel teatro di Tadeusz Kantor*, in «Itinera», n. 3, 2012, p. 16.

²⁵⁷ Cfr. Denis Bablet, *Présences de Tadeusz Kantor*, cit., 187.

²⁵⁸ Brunella Eruli, *Tadeusz Kantor: immagine del corpo e manichini ne «La classe morta»*, cit., p. 57. Anche Molinari sostiene che «è l’unicità del punto di vista» del regista polacco «che stringe in uno tutti i diversi momenti e i vari elementi» dello spettacolo (Cesare Molinari, *Teatro e antiteatro dal dopoguerra a oggi*, cit., p. 212). Sulla presenza di Kantor in scena si veda anche Brunella Eruli, *Présence et absence: Kantor en scène*, in «L’Annuaire théâtral. Revue québécoise d’études théâtrales», n. 30, 2001, pp. 125-139; Roberto Alonge, *Kantor, il regista è in palcoscenico*, in Id., *Il teatro dei registi. Scopritori di enigmi e poeti della scena*, Roma-Bari, Laterza, 2006, pp. 169-178.

²⁵⁹ Siro Ferrone, *La Classe sospesa tra la vita e la morte*, cit., p. 30.

²⁶⁰ Lia Lapini, «La classe morta» orologio senza tempo, cit.

²⁶¹ Sara Mamone, *Uomini e manichini sull’ultima spiaggia...*, cit.

²⁶² Paolo Emilio Poesio, *Il prodigioso «Cricot 2»...*, cit.

²⁶³ Rita Cirio, *La classe morta*, cit.

²⁶⁴ Guido Davico Bonino, *Tornano in classe i morti nel grande teatro di Kantor*, cit.

²⁶⁵ Donata Righetti, *È bella questa storia di morti e manichini*, in «Il Giorno», 21 gennaio 1978 (CA, III_000370 III_1_2_177).

perché l'opera d'arte è continuamente mutabile, non è mai finita, vi si può sempre aggiungere qualcosa.²⁶⁶

In primo luogo, si trattava, dunque, di una «presenza straniante»²⁶⁷, che certamente agiva sugli spettatori ma, prima ancora, sugli attori. Di concerto alla funzione scenica dei modelli-manichini, il porsi nello spazio scenico con gli attori era un altro modo per “controllare” le passioni delle sue *Über-Marionette* viventi. E, altresì, in accordo al perseguito continuo mutare dell'opera d'arte riferito dal regista polacco, Ruggero Bianchi ha evidenziato che di fronte – e di lato – a *La classe morta* gli spettatori «assistono contemporaneamente alla *messa in prova* e alla *messa in scena* dello spettacolo», ossia presenziano «simultaneamente [...] a un *prodotto* e a un *processo*»²⁶⁸.

Nell'impossibilità, in questa sede, di ricostruire l'intero spettacolo²⁶⁹ e analizzare tutte le sue componenti, si segnalano, ad esempio, – soprattutto in relazione alla scena in cui gli alunni-vegliardi commemorano il Giorno dei Morti, enumerando un lunghissimo elenco di nomi di defunti, tenendo in mano manifesti recanti l'impronunciabile²⁷⁰ nome di Józef Wgrzdagiel (**fig. 248**) – i riferimenti all'importanza che la festa dei morti ha in Polonia, al *dziady*, antico rito di origine pagana,²⁷¹ e «alla fede mistica ed ebraica nel 'dibūk', lo spirito del defunto, che si incarna in un altro personaggio vivente»²⁷². O ancora segnaliamo la presenza di segni manifesti della ricaduta scenica della Prima e della Seconda guerra mondiale; segni che nello spettacolo si evincono con forza, ad esempio, nella scena in cui Il sorvegliante (Rajmund Jarosz) canta l'inno asburgico (**fig. 249**), oppure dalla presenza de Il soldato della Prima guerra mondiale (Jacek Stokłosa) «perennemente all'assalto alla

²⁶⁶ Tadeusz Kantor, in Roberto De Monticelli, *Sulla scena passano fantasmi d'avanguardia*, cit. E cfr. anche Maria Grazia Gregori, *Tra attori e manichini*, cit.

²⁶⁷ Ugo Volli, *Nei gesti dei vecchi manichini il ricordo dell'infanzia lontana*, cit.

²⁶⁸ Ruggero Bianchi, *L'essere in sé del passato: Kantor e l'avanguardia americana*, cit., p. 63.

²⁶⁹ Per una complessiva ricostruzione e analisi dello spettacolo, si veda Annamaria Cascetta, «*La classe morta*» (1975). *Per una drammaturgia figurativa*, cit., pp. 289-305. E, ovviamente, si veda l'intera partitura: Tadeusz Kantor, *La classe morta*, cit., pp. 23-213.

²⁷⁰ Cfr. Julia Nawrot, *El escenario como un lugar de transición...*, cit., p. 85.

²⁷¹ Cfr. Leszek Kolankiewicz, *Dziady. Il teatro della festa dei morti*, in «Teatro e Storia», n. 22, 2000, pp. 53-95.

²⁷² Krystyna Czerni, *Oggetti teatrali nel teatro del Rondò di Bacco*, cit., p. 54. E, in proposito, si veda Agnieszka Legutko, *Possessed by Traumatic Past: Postmemory and S. An-sky's Dybbuk in Kantor's Dead Class*, in *Theatermachine. Tadeusz Kantor in context*, a cura di Magda Romanska e Kathleen Cioffi, Evanston (Illinois), Northwestern University Press, 2020, pp. 103-116.

baionetta»²⁷³ (fig. 250), o, ancora, dal lento ammassarsi in un angolo dello spazio scenico (fig. 251) degli inerti manichini quale forte richiamo ai cumuli di cadaveri dei campi di concentramento polacchi, raggelante esito della *Shoah*.²⁷⁴

Vorremmo, tuttavia, soffermarci su un ultimo punto strettamente connesso alla kantoriana «poetica del frammento», secondo la quale il regista disponeva i «frammenti» accostandoli «fra loro in modo paratattico»²⁷⁵. Tornando a quelle sere del gennaio del '78, dalla documentazione emerografica apprendiamo che i critici in seguito alla visione dello spettacolo – sia allo STS che al CRT – erano rimasti affascinati anche dal linguaggio, dichiaratamente, circense dello spettacolo. Ad esempio, al Rondò, Poesio aveva affermato che in quella «fantasia a getto continuo» si erano amalgamati «elementi in apparenza incompatibili l'un con l'altro» disponendosi «in una sorta di circo funebre ma non per ciò meno circo: e quindi ilare nella sua pur agghiacciante epidermide luttuosa»²⁷⁶. E, sempre a Firenze, Liotta fra i «momenti di una teatralità genuina e assoluta» aveva altresì messo in luce la «dinamica, a girotondo, del circo» costituita da «gags classiche, clownerie inaspettate»²⁷⁷. Ugualmente, a Milano, fra gli altri, Bertani, definendo *La classe morta* anche come «un grosso prodigio teatrale» e come «una implacabile fabbrica di illusioni», aveva appuntato la sua attenzione pure sull'abilità di Kantor di soffermarsi «sul concetto di gioco» e del *Cricot 2* di «dissacrare il rituale teatrale sfoderando un guardarobato di gags»²⁷⁸. Di più: a distanza di due anni, in occasione del ritorno in Toscana dello spettacolo al Fabbricone di Prato, Lapini ne aveva consigliato vivamente la visione ricordando le prime impressioni suscitate in lei da *La classe morta* al Rondò:

Lontano è il primo impatto con questo bellissimo spettacolo-manufatto d'artista, i «trucchi» del mago Kantor (la sua magnetica presenza in scena, l'inarrestabile giro di valzer delle sue creature...) non ci colgono più di sorpresa, ma *La classe morta* si riconferma, per quello che se ne è scritto e detto, spettacolo dei rari da non perdere.²⁷⁹

²⁷³ Siro Ferrone, *La Classe sospesa tra la vita e la morte*, cit., p. 30.

²⁷⁴ In proposito, si veda Magda Romanska, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor. History and Holocaust in Akropolis and The Dead Class*, London-New York, Anthem Press, 2012, pp. 185-282.

²⁷⁵ Cesare Molinari, *Teatro e antiteatro dal dopoguerra a oggi*, cit., p. 212.

²⁷⁶ Paolo Emilio Poesio, *Il prodigioso «Cricot 2»...*, cit.

²⁷⁷ Giuseppe Liotta, *La classe morta*, cit., p. 24.

²⁷⁸ Odoardo Bertani, *La classe morta*, cit., pp. 24-25.

²⁷⁹ Lia Lapini, *Ancora Kantor con «La classe morta»*, in «Paese Sera», 25 settembre 1980 (CA, kwz 25_2007_3).

I «trucchi» del mago Kantor» – non a caso in accordo a una delle regole d'oro della prestigiazione fissate dal giurista e matematico francese Henri Decremps (1746–1829) –²⁸⁰ non avevano certamente sorpreso la critica come la prima volta, ma Lapini ne aveva riconfermato comunque l'eccezionalità. Sempre fissando retrospettivamente la ricezione di quel gennaio '78, Fabrizio Sebastian Caleffi, stavolta a distanza di più di quarant'anni, ha riportato alla sua memoria quello spettacolo mediante l'immagine di «vecchi banchi di scuola di una scuola di bambole arrugginite tosto raggiunte da una torna di vecchi *freak*» che davano luogo a «caroselli circensi»²⁸¹. Ciò in accordo, ad esempio anche a quanto appariva sul «The New York Times» nel febbraio del 1979, dove lo spettacolo era stato definito, appunto, come un «circus freak-show»²⁸².

È evidente: alla base del *La classe morta* e, più in generale, del linguaggio teatrale di Kantor v'erano anche i tipici numeri d'attrazione gravitanti attorno al mondo della fiera, del circo, del baraccone, del serraglio o del *luna park* che dir si voglia. Un linguaggio, appunto, ossia, saussurrianamente, una generica *langue* grazie alla quale aveva dato vita alla sua precipua *parole*, rileggendo e rimettendo in prospettiva la paratassi dei numeri da circo, innanzitutto, nell'intenzione – come Majerchol'd –²⁸³ di rivendicare l'autonomia della scena esibendone gli artifici:

L'atto di metamorfosi dell'attore – essenziale per il teatro – non è camuffato, anzi viene messo a nudo e quasi esposto al dileggio e al ludibrio / Trucco vistoso, / forme espressive da circo / rovesciamento perverso di situazioni, / scandalo, / sorpresa, / choc, / associazioni contrarie al buon senso, / dizione innaturale, artificiosa. / Creando situazioni sceniche sorprendenti, associando elementi in maniera inaspettata, si ottiene un assetto contrario alla logica della vita, cioè dotato di una logica autonoma.²⁸⁴

²⁸⁰ «non ripetete mai, per nessun motivo, e nonostante tutte le insistenze, lo stesso giuoco nella stessa seduta. È evidente che la ripetizione di un giuoco equivale ad un giuoco preannunziato ed il pubblico che già sa dove volete arrivare, tanto più il giuoco lo avrà interessato, tanto più starà in agguato per cogliervi nel punto critico»: Henri Decremps, citato in Carlo Rossetti, *Magia delle carte. Trattato completo di prestigiazione con le carte*, Milano, Hoepli, 1961 (1. ed. 1935), p. 15.

²⁸¹ Fabrizio Sebastian Caleffi, *Quella Classe morta piena di vita con cui l'Italia conobbe Kantor*, in «Hystrio», a. XXXIV, n. 2, 2021, p. 36.

²⁸² Richard Eder, *Stage: Avant-Gardists From Poland at La Mama*, in «The New York Times», 13 febbraio 1979 (CA, III_000486 III_1_2_284). E, riguardo alla ricezione da parte della critica americana, cfr. anche Ruggero Bianchi, *L'essere in sé del passato: Kantor e l'avanguardia americana*, cit., pp. 58 e sgg.

²⁸³ Cfr. Katarzyna Osińska, *Kantor – Tatlin – Mejerchol'd...*, p. 103.

²⁸⁴ Tadeusz Kantor, *La nascita del teatro Cricot 2. Anno 1955*, in Id., *Scritti. I volume 1938-1974*, cit., pp. 75-76.

Queste le parole che accompagnavano l'atto costitutivo del Cricot 2 – nato nel 1955 e chiamatosi così in onore del I Cricot –²⁸⁵ che, peraltro, è proprio l'anagramma del polacco “to cyrk”, ovvero sia “ecco il circo”. Una afferenza ripetutamente riaffermata come fundamenta del suo teatro,²⁸⁶ costituito da attori affini scenicamente a una variegata gamma di abilità performative: «simili alla gente da circo, / ai clown, giocolieri, / sputafuoco, acrobati»²⁸⁷. Attori che, come si è visto, anche ne *Il teatro della morte* dovevano esibire «la propria FIGURA / vistosa / e quasi / circense»²⁸⁸.

Pertanto, in relazione a *La classe morta*, al di là dell'evidente *perturbante* che emerge dalla sfera mortuaria dello spettacolo,²⁸⁹ è opportuno riconoscere quale componente ugualmente attiva, sia in fase di creazione che di ricezione, anche il ricorso da parte di Kantor al *montaggio delle attrazioni* come elemento *ilare* e di *choc*. Pertanto, nell'intenzione di porre il problema riguardo a una pista d'indagine che meriterebbe d'esser percorsa nel quadro di un progetto a sé stante, ci soffermeremo sia pur in modo cursorio su alcuni momenti dello spettacolo in cui l'elemento circense era emerso secondo differenti modalità.

Si pensi, anzitutto, ai *bio-oggetti* quali *Il vecchietto col velocipede* (Andrzej Wełmiński) (**fig. 237**) o a *La donna con la culla meccanica* (Maria Stangret) in unione alla *Macchina familiare* e, appunto, a *La culla meccanica* (**figg. 239-245**) – attorno alla

²⁸⁵ Il gruppo Cricot – nato nel 1933 a Cracovia, come teatro d'avanguardia imperniato su linguaggi cabarettistici, e attivo fino al 1939 – fu fondato, fra gli altri, dai fratelli e artisti visivi Józef e Maria Jarema; quest'ultima, nel 1955, insieme a Kantor avrebbe fondato e diretto il primo nucleo del Cricot 2. Sul Cricot si veda *Cricot is coming!*, a cura di Karolina Czerska, Kraków, Cricoteka, 2018.

²⁸⁶ Tadeusz Kantor, *Teatro autonomo (Manifesto del teatro zero)*, cit., p. 156: «Alla base di questo teatro / c'è il circo. / Una comicità che non rientra / nelle convenzioni della vita, / tagliente, / clownesca, / vistosa. / è un filtro / delle faccende umane, / le purifica, / le scortica, le evidenzia, / impedisce che vengano appannate, impantanate».

²⁸⁷ Id., *Teatro impossibile*, in Id., *Scritti. I volume 1938-1974*, cit., p. 439.

²⁸⁸ Tadeusz Kantor, *Il teatro della morte. Manifesto*, cit., p. 27.

²⁸⁹ Un *perturbante* certamente anche in senso freudiano; cfr. Sigmund Freud, *Il perturbante* (1919), in Id., *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, trad. it. Torino, Bollati Boringhieri, 1969, vol. I, pp. 269-307. Secondo Freud, infatti, quando ciò che è domestico, noto, familiare ritorna alla coscienza, dopo essere stato rimosso, si genera inquietudine – turbamento –, perché ci si trova di fronte a qualcosa di non riconoscibile, perché ciò che era stato noto appare, ora, straniero, estraneo, *suspectus*. Il turbamento deriva – dice Freud – dal fatto che riappare la sfera mortuaria. Dalla profondità della rimozione dei nostri morti, si apre una breccia e l'angoscia della loro dipartita si ri-attualizza. La morte dei familiari viene sempre accompagnata da un senso di colpa, che può manifestarsi come una inquietante presenza persecutoria. *In nuce*, il ritorno fantasmatico del lutto genera il sentimento del *perturbante*. Il perturbante, pertanto, nel suo senso più esteso, indica ciò che è allo stesso tempo familiare e non-familiare, ciò che «avrebbe dovuto rimanere segreto, nascosto, e che è invece affiorato» (*Ivi*, p. 275).

quale si consuma «un mostruoso e infantile gioco del parto»²⁹⁰ – ossia a *corpi-macchina* esibiti nel corso dello spettacolo quali più numero di bravura nel primo caso e attrazione al bivio fra un ritrovato scientifico da Esposizione Universale e un fenomeno da Barnum's circus nell'altro. O, ancora, si consideri l'evidente presenza di ruoli *en travesti* dove «gli attributi sessuali trasmigrano»²⁹¹ e, fra gli altri,²⁹² si pensi soprattutto a Il vecchietto al W.C., portato in scena da Mirosława Rychlicka, sorta di “donna barbata” che rimanda istantaneamente al mondo del *luna park* e dei *freaks* (**fig. 232**).

E tuttavia uno del *leitmotiv* più ricorrenti ne *La classe morta* sembra essere il ricorso all'arte performativa dell'Illusionismo. Visibile nel lavoro di Kantor sicuramente a partire da *La gallinella acquatica* (1967), in cui è presente una rivisitazione, in evidente chiave ironico-parodica, del celebre numero della *Donna tagliata a metà*. Nello spettacolo, infatti, un personaggio (in realtà portato in scena da due attori) è posto su due carrelli, collegati fra loro da un telo nero che “occulta” il trucco, i quali vengono allontanati a dismisura e successivamente riavvicinati: Jan Günter è alla testa e Roman Siwulak ai piedi (**figg. 252-258**).

Ma tornando a *La classe morta*, si pensi, in primo luogo, a quanto aveva affermato la stampa in relazione alla presenza dei fratelli Waław e Lesław Janicki, rispettivamente nei ruoli de Il vecchietto col sosia e de Il sosia, il cui ingresso nella seconda versione dello spettacolo era stato uno degli elementi di differenza più vistosi rispetto all'edizione del '75 (**fig. 205**).²⁹³ La critica aveva, appunto, rilevato nello spettacolo la «sorprendente inclusione di due gemelli»²⁹⁴, «destinati a creare equivoci risibili»²⁹⁵, che, «cacciati dall'aula», «si sostituiscono l'uno all'altro, con effetti di funerea comicità»²⁹⁶, dacché Il vecchietto col sosia «non vuole farsi braccare dalla bidella falciatrice»²⁹⁷. Laconiche tracce che però possono essere meglio comprese dalla visione

²⁹⁰ Tadeusz Kantor, *La classe morta*, cit., p. 103.

²⁹¹ Brunella Eruli, *Tadeusz Kantor: immagine del corpo e manichini ne «La classe morta»*, cit., p. 57.

²⁹² Nell'edizione fiorentina Il vecchietto al W.C. (Mirosława Rychlicka) e Il vecchietto morto del primo banco (Maria Krasicka) in realtà sono donne, mentre La donna delle pulizie (Stanisław Rychlicki) in verità è un uomo.

²⁹³ Cfr. Silvia Parlagreco, *Storia di uno spettacolo*, cit., pp. 236-237.

²⁹⁴ Mario Serenellini, *La morte fa lezione nella classe “lager”*, cit.

²⁹⁵ Paolo Emilio Poesio, *Il prodigioso «Cricot 2»...*, cit.

²⁹⁶ Guido Davico Bonino, *Tornano in classe i morti nel grande teatro di Kantor*, cit.

²⁹⁷ Annamaria Cascetta, *La morte rivisitata da Tadeusz Kantor*, cit., p. 193.

delle superstiti registrazioni dello spettacolo e dalla dettagliata descrizione delle azioni contenuta nella partitura.²⁹⁸ Durante la scena, *La donna delle pulizie* (Stanisław Rychlicki), «la bidella-morte», continuava «a essere ingannata dai due gemelli»²⁹⁹: in un raggiro che aveva fuorviato anche la porzione di pubblico posta frontalmente rispetto alla scena. In pratica, gli spettatori – ignari al pari della bidella della presenza de *Il sosia*, che in realtà era proprio il gemello, nascosto nella quarta fila dei banchi – pur avendo visto, chiaramente, *La donna delle pulizie* portare fuori dalla scena *Il vecchietto col sosia*, un attimo dopo pensavano di aver rivisto il medesimo (in realtà il gemello) spuntare magicamente in piedi da quegli scanni tarlati. L'azione si ripeteva varie volte, dacché, approfittando del fatto che l'attenzione del pubblico era tutta rivolta all'«apparizione» di uno dei gemelli, l'altro rientrava furtivamente dall'apertura posta sul fondo della scena per nascondersi nuovamente fra i banchi e permettere il ripetersi dell'inganno.

Ovviamente il reiterarsi ossessivo di quelle azioni presto infrangeva l'illusione svelandone il meccanismo. E tuttavia, in accordo a Brunella Eruli, nella costruzione di quello spettacolo dominato da differenti declinazioni di manichini, «sosia, doppio, riflesso speculare», e quindi anche della scena in cui «i gemelli si alternano e giocano sulla loro reale somiglianza per confondere lo spettatore», «Kantor non vuole giungere allo scambio perfetto che, per definizione, non è neppure più percepibile dallo spettatore, ma esibisce tutte le possibili equivalenze sottolineandone il carattere provvisorio e illusorio»³⁰⁰. Per il pubblico – frontale – si era trattato, di primo acchito, di un trucco invisibile e, successivamente, di un trucco percepibile ma quasi invisibile, per usare le categorie di «regimi percettivi» messe a punto da Christian Metz.³⁰¹ Kantor dovette tenere molto a quella scena se pensiamo che la struttura dei banchi era stata

²⁹⁸ Cfr. Tadeusz Kantor, *La classe morta*, cit., pp. 147-149. A Cracovia presso la Cricoteka è stato possibile vedere le seguenti registrazioni de *La classe morta*: l'edizione che monta insieme registrazioni effettuate fra il 1976 e il 1991, a cura di Anna Halczak e Franco Laera, Milano, Change Performing Arts, 2005 (CA, kwz 80/2006/1); la ripresa realizzata presso il Fabbricone di Prato nel settembre del 1980 da Jacquie Ranich e Denis Bablet (CA, kw 75/2010); la ripresa realizzata da François Luxereau, sotto la direzione di Denis Bablet, presso il Théâtre National Populaire di Villeurbanne nel 1977 (CA, kwz 31/2011/1); la celebre ripresa di Andrzej Wajda effettuata a Cracovia presso la Galleria Krzysztofory nel 1976 (CA, kwz 57/2007/1-3); la registrazione dello spettacolo a Tokyo nel 1982 (CA, kwz 13/2006/4).

²⁹⁹ Paolo Emilio Poesio, *Il prodigioso «Cricot 2»...*, cit.

³⁰⁰ Brunella Eruli, *Tadeusz Kantor: immagine del corpo e manichini ne «La classe morta»*, cit., p. 56.

³⁰¹ Cfr. Christian Metz, *I tre effetti* (1995), in Réjane Hamus-Vallée, *Gli effetti speciali. Forma e ossessione del cinema*, Torino, Lindau, 2006, pp. 64-65.

appositamente “truccata” al fine di permetterne la realizzazione: la quarta fila al posto di un’unica seduta era costituita da due sgabelli autonomi e mobili che agevolavano i movimenti (**fig. 259**).

In un altro momento de *La classe morta*, Stanisław Rychlicki, in scena *La donna delle pulizie*, si esibisce in un vero e proprio gioco di prestigio – stavolta rubricabile, sempre con Metz, fra i «trucchi invisibili»³⁰² – estraendo, fra le risate di incredulità del pubblico e l’espressione incuriosita dello stesso Kantor, dall’orecchio de *Il vecchietto sordo* (Michał Krzysztofek) una sorta di cordino composto da «un disgustoso grumo di peli incollati dal cerume, e lo butta a terra...»³⁰³. Per farlo Rychlicki – che, forse andrebbe ricordato, di professione oltreché attore era burattinaio – si era servito di un controllato linguaggio non verbale mediante il quale aveva gestito alla perfezione l’attenzione del pubblico, manipolandone gli scenari mentali che avevano reso possibile il realizzarsi dell’illusione. Per osservare da vicino la messa in atto da parte di Rychlicki di quella che può essere a tutti gli effetti definita una vera e propria *misdirection*³⁰⁴ condotta secondo un preciso *timing* da prestigiatore, riassumiamo i punti salienti delle sue azioni, sia di quelle visibili che di quelle celate. *La donna delle pulizie* in un momento dello spettacolo si trova accanto a *Il vecchietto sordo*, che non riesce a sentire le parole degli altri vegliardi compagni (**fig. 260**). Così Rychlicki si dirige verso i banchi per prendere un cornetto acustico e portarglielo. E tuttavia nel farlo afferra e nasconde nel palmo della sua mano sinistra il cordino. Tornato ad affiancare *Il vecchietto sordo*, gli porge il cornetto, tenendo il braccio sinistro, la cui mano cela il piccolo cordoncino, naturalmente disteso lungo il fianco del corpo (**figg.**

³⁰² *Ibidem*.

³⁰³ Tadeusz Kantor, *La classe morta*, cit., p. 125.

³⁰⁴ Con il vocabolo inglese *misdirection*, ormai di uso comune nel linguaggio tecnico dei prestigiatori, si vuole intendere l’insieme delle tecniche finalizzate a distrarre o, meglio, la facoltà di direzionare l’attenzione del pubblico, indirizzandola in un determinato punto, al fine di metterlo sulla falsa strada. La *misdirection* non è semplicemente una distrazione, infatti, essa fuorvia i sensi degli spettatori, agendo sulla loro capacità di *osservazione*, e non di *comprensione*. Per maggiori approfondimenti, cfr. Nevil Maskelyne, *L’Arte nella magia. Teoria e pratica della presentazione magica*, trad. it. Firenze, Florence Art, 1997 (ed. or. 1911), pp. 119-126; Juan Tamariz, *Cinque punti nella magia. L’illusione dell’impossibile e l’arte del comunicare*, trad. it. Firenze, Florence Art, 2001 (ed. or. 1988); Matteo Rampin, *L’arte dell’impossibile. Studi sull’illusionismo*, Treviso, Aurelia Edizioni, 2004, pp. 43-44, 57-61; Andrea Strangio, *Il prestigiatore: attore di prestigi*, in Mario Bove, Andrea Strangio, *Lezioni di Cartomagia. Corso professionale di didattica cartomagica, per la formazione del cartomago del nuovo millennio*, Brescia, Magichedizioni, 2016, vol. II, pp. 145-148; Andrea Boccia, *Il vero segreto del prestigiatore, la misdirection*, in «I grandi sognatori. The great dreamers», a. IV, n. 2, maggio-agosto 2014, pp. 4-8.

261-263). L'attenzione è tutta sull'apparecchio acustico e sul suo, ancora una volta, insoddisfacente risultato: Krzysztofek continua a non sentire granché (fig. 264). A questo punto, La donna delle pulizie prima pone la mano a pugno chiuso contro l'orecchio destro de Il vecchio sordo e poi lo colpisce nello stesso punto con la mano destra, con la quale, dopo aver finto di cercare qualcosa, estrae lentamente il sudicio cordino (figg. 265-267).

Ma Il vecchio sordo era stato iconicamente ricordato da Rita Cirio anche come «l'omino con gli spaghetti nelle orecchie»³⁰⁵, chiaro riferimento a un'altra fortunata scena dello spettacolo caratterizzata da un numero d'attrazione, che Kantor aveva titolato come «L'infinito, ovvero la pulizia delle orecchie»³⁰⁶. Un momento, quello della «pulizia delle orecchie», che Poesio aveva rubricato fra i «motivi irresistibili di un umorismo di continuo alimentato da un profondo, angoscioso e tuttavia limpido senso di autentica poesia»³⁰⁷. In questa scena-*climax*, che si colloca poco prima della fine dello spettacolo, i due gemelli Janicki puliscono le orecchie al vecchio sordo in maniera spettacolare, ossia facendo passare una corda da un suo condotto uditivo all'altro (fig. 268). Riguardo a questa sorprendente gag da circo, ma anche magico numero d'illusionismo, vale la pena di ascoltare la sentita descrizione di Kantor:

La classe [...] prepara l'ultimo scherzo da / scolaretti di cui ovviamente sarà vittima il / Vecchietto Sordo come una campana [...] / Questo numero da circo richiede / un'apparecchiatura particolare. / Il Vecchietto col Sosia e il Sosia / sistemano ben dritto a terra il Vecchietto / Sordo, dopo di che fanno passare una lunga / corda preparata prima attraverso un tubicino / cucito sotto il cappello fuori moda del Vecchietto. / I due buchi si trovano proprio accanto alle / orecchie, e questo fa sembrare che la corda sia / infilata attraverso le orecchie e la testa del / Vecchietto Sordo. / Ora basta solo tirarla. / E infatti i due sosia, allontanandosi quanto più / possibile, tirano ognuno verso di sé la corda / dall'una e poi dall'altra parte. / Lasciato al centro, il Vecchietto Sordo / dà l'impressione di essere infilato nella corda. / Così si realizza questa pulizia delle orecchie [...] / Evidentemente il Vecchietto Sordo ci ha / preso gusto perché decide di compiere da solo / questo numero da circo. / [...] Lo fa come fosse un automa. / Corre. Si ferma. Si pulisce le orecchie. / [...] Si immobilizza. / Pausa. / E così all'infinito.³⁰⁸

Come si è potuto vedere, la presa in esame del rapporto intessuto dal regista polacco con le attrazioni afferenti all'universo del baraccone, della fiera e, più in generale, del varietà costituisce una linea d'indirizzo promettente – riguardo alla quale qui si è solo

³⁰⁵ Rita Cirio, *Permette un ballo funebre?*, cit.

³⁰⁶ Tadeusz Kantor, *La classe morta*, cit., p. 203.

³⁰⁷ Paolo Emilio Poesio, *Il prodigioso «Cricot 2»...*, cit.

³⁰⁸ Tadeusz Kantor, *La classe morta*, cit., pp. 203-204.

posto il problema – che, certamente, merita futuri approfondimenti. Ciò nella piena consapevolezza che per Kantor, in ultima analisi, in fondo «è il circo, sempre il circo, non è filosofia seria, perché il teatro è il teatro»³⁰⁹.

3. *Per una iconografia teatrale di secondo grado: la restituzione virtuale dell'assetto spaziale de La classe morta al Rondò*

Si è visto quanto ne *La classe morta* per Kantor fossero importanti le dimensioni materica e spaziale dello spettacolo, tanto per gli attori quanto per gli spettatori; quest'ultimi, non casualmente collocati su due lati della scena, sono prossemicamente contigui all'azione teatrale. In proposito, come ha puntualmente messo in luce Brunella Eruli,

Kantor considerava *lo spettatore* e la sua capacità di emozione non solo come un elemento importantissimo dello spettacolo, ma *come un materiale da utilizzare* al pari della musica, del colore, della forma degli oggetti.³¹⁰

Ciò in accordo allo stesso Kantor, il quale ebbe ad affermare che nel suo processo creativo «la realtà della platea viene integrata nel processo di divenire del dramma e viceversa», aggiungendo che «prima di comporre la scena bisogna comporre la platea. Sarà la messa in scena della platea»³¹¹. Risulta pertanto evidente quanto – a maggior ragione in questo caso dove lo *spazio teatrale* coincide concettualmente con lo *spazio scenico* – sia significativo restituire un equivalente visivo della conformazione assunta dallo spazio teatrale del Rondò di Bacco in occasione della tappa fiorentina de *La classe morta*. Una restituzione che nessuna artificiale verbalizzazione scritta, per quanto dettagliata e completa, potrebbe mai fare.

A un primo sguardo, nella terza serie dell'Archivio Neumann, sono conservati due bozzetti non datati della pianta (uno originale, l'altro in fotocopia) raffiguranti due ipotesi differenti di organizzazione spaziale per l'allestimento dello spettacolo. Il primo bozzetto, corredato da appunti dattiloscritti e manoscritti, evidenzia l'ipotesi di

³⁰⁹ Id., in Franco Quadri, *Colloquio con Tadeusz Kantor*, cit., p. 27.

³¹⁰ Brunella Eruli, *Kantor: lo spazio delle emozioni*, cit., p. 35 (corsivo mio). Riguardo ai numerosi studi di Brunella Eruli dedicati a Kantor, si rimanda alla puntuale ricostruzione di Cristina Grazioli, *Un feroce spazio delle emozioni: Brunella Eruli e l'incontro con Tadeusz Kantor*, in *Politica dell'arte, politica della vita...*, cit., pp. 267-286.

³¹¹ Tadeusz Kantor, *Teatro indipendente*, in Id., *Scritti. I volume 1938-1974*, cit., p. 15.

Kantor di collocare lo spazio scenico nell'area che normalmente al Rondò era il «fondo della sala»³¹² (**fig. 269 a**). E, quindi, viene proposto di situare la gradonata per gli spettatori sul lato opposto, prolungandola anche su quella che normalmente era «la scène»³¹³. L'altro bozzetto, invece, illustra una organizzazione spaziale invertita (**fig. 270**).³¹⁴ Quale fu l'assetto definitivo dello spazio?

Per rispondere a questa domanda è stato anzitutto necessario collocare cronologicamente e contestualmente i due documenti all'interno della trattativa, momento in cui, per l'appunto, erano stati prodotti. Come si è visto, soltanto il riordino virtuale, in sede storiografica, delle carte che compongono il *corpus* della corrispondenza – fonti che in archivio sono conservate in modo sparpagliato – ha consentito di trovare una risposta.

Riallacciamo rapidamente i fili, relativi alle fonti epistolari, riferibili alle dinamiche che riguardarono la questione spaziale. Nella lettera inviata a Kantor il 5 ottobre 1977, Neumann, indicando nel testo tre possibilità di sistemazione della piccola sala di Palazzo Pitti, allegava una pianta del Teatro Rondò per permettere al regista polacco di studiare al meglio l'allestimento fiorentino de *La classe morta*. Kantor, nei fatti, non si fece sentire prima del 2 dicembre, giorno in cui via telegramma chiedeva a Neumann di essere contattato telefonicamente la sera del 5. Nella lettera trasmessa al regista polacco al termine della chiamata, Andres aveva allegato «le plan actualisé» della sala fiorentina (**fig. 270**), comunicandogli che, non avendo ricevuto da lui ulteriori precisazioni, aveva già fatto costruire una gradonata sulla base delle ipotesi di allestimento contenute nella scheda tecnica (**fig. 271 a-g**), frattanto inviatagli dall'agenzia PAGART. È a questa altezza cronologica che evidentemente va collocato il bozzetto conservato in fotocopia fra le carte pistoiesi; in fotocopia proprio perché l'originale, per l'appunto, era stato trasmesso a Kantor.

Il regista polacco si fece risentire oltre due settimane dopo, il 22 dicembre, avvertendo Neumann di non aver ancora ricevuto informazioni riguardo alla sistemazione della sala per l'allestimento dello spettacolo. E, contestualmente, gli annunciava l'invio delle

³¹² Bozzetto autografo di Tadeusz Kantor raffigurante una ipotesi di organizzazione spaziale in pianta per l'allestimento de *La classe morta* al Rondò di Bacco (AN, III, 12, fasc. 3).

³¹³ *Ibidem*.

³¹⁴ Cfr. Bozzetto in fotocopia raffigurante una ipotesi di organizzazione spaziale in pianta per l'allestimento de *La classe morta* al Rondò di Bacco (AN, III, 12, fasc. 3).

sue proposte (**figg. 269 a-c**). È, dunque, a questa stessa data che va certamente collocato il bozzetto autografo della pianta, in cui Kantor, commentando le tre ipotesi inizialmente indicategli da Neumann, proponeva di optare per lo scenario in cui si sarebbe dovuto collocare lo spazio scenico sul «fond de la salle», prolungando la gradonata per gli spettatori anche su quello che normalmente era il palcoscenico. Ancora, in tale occasione, gli inviava altri bozzetti preparatori raffiguranti una sezione dello spazio teatrale e una assonometria dello spazio scenico (**figg. 269 b-c**). Indicazioni di cui Neumann non poté evidentemente tenere conto. Verosimilmente, essendo state spedite da Cracovia lo stesso 22 dicembre, non giunsero al Rondò in tempo utile. E, soprattutto, è pur verosimile che Andres, avendo già fatto costruire una gradonata su modello della scheda tecnica inviatagli dalla PAGART,³¹⁵ ne avesse altresì sostenuto le spese di realizzazione. L'assetto definitivo, dunque, ricalcò la distribuzione spaziale documentata dal bozzetto in fotocopia (**fig. 270**).

Un'ulteriore conferma è fornita da una foto scattata da Romano Martinis al Rondò, proveniente dalla collezione privata di Neumann, che ritrae Kantor durante lo spettacolo (**fig. 220**). E però, trattandosi di una foto che presenta una inquadratura parziale dello spazio, per poterlo affermare era, anzitutto, necessario conoscere con accuratezza le fattezze dell'intera sala. Grazie, soprattutto, ad alcune foto scattate in occasione della dimostrazione pubblica, intitolata *Il teatro degli oppressi*, tenuta dal regista brasiliano Augusto Boal, nei giorni 27-28 febbraio 1978, al Rondò di Bacco, è possibile conoscere l'organizzazione volumetrica generale in cui verteva la sala il mese successivo alla realizzazione de *La classe morta* (**figg. 272-281**). In particolare, si può osservare il rivestimento delle pareti longitudinali, scandito da una sequenza di lesene sormontate da una cornice trabeata, che sul fondo della sala – a differenza di quanto accade sul lato del palcoscenico dove prosegue curvandosi – si interrompe in modo netto contro la parete. Non ci sono dubbi. Lo spazio teatrale del Rondò era stato organizzato in questi termini: lo spazio scenico, occupato dai banchi, delimitato da due pareti e da due corde sorrette da tre paletti, fu posto sull'angolo sinistro del pavimento antistante al palcoscenico, e gli spettatori furono collocati su una gradonata

³¹⁵ Scheda tecnica de *La classe morta* (AN, III, 12, fasc. 3).

predisposta sul fondo della sala e su due file di sedie che fiancheggiavano il lato destro della scena.

Prima di procedere alla ricostruzione virtuale – appurato l’assetto spaziale sulla scorta di una preliminare e indispensabile ricerca storico-filologica – è stato necessario “ribattere” su AutoCAD la pianta conservata nell’Archivio Neumann al fine di ottenere un elaborato architettonico correttamente dimensionato e scalato secondo le fattezze dell’epoca (**fig. 282**).³¹⁶ Ciò usando come riferimento e strumento di verifica le quote, di 17 e di 7 metri, documentate da entrambi i bozzetti. Mentre, per quanto riguarda lo sviluppo in elevazione della sala, le altezze e la conformazione della copertura voltata – una volta a botte ad arco policentrico ribassato – sono state desunte da un rilievo condotto nei primi anni Duemila.³¹⁷ Successivamente, incrociando contestualmente le carte pistoiesi con altre fonti, la pianta ottenuta è stata corredata dagli elementi che costituirono lo spazio teatrale e le macchine di scena relativi all’allestimento de *La classe morta*.

Dal punto di vista operativo, il *workflow* ha previsto come punto di partenza l’utilizzo del *software* di disegno vettoriale AutoCAD, grazie al quale è stato possibile ottenere non solo la pianta ma anche un’ipotesi di ricostruzione dello spazio teatrale in sezione (**fig. 283**), indispensabile per poter procedere con sicurezza nella ricostruzione tridimensionale, dal momento che fornisce i dati preliminari alla progettazione non solo delle estensioni ma anche degli alzati. Solo successivamente la ricostruzione si è avvalsa dell’utilizzo del *software* di modellazione 3D Rhinoceros, sul quale, una volta importati gli elaborati da AutoCAD, è stato possibile procedere progressivamente con la modellazione tridimensionale. Al termine di questo lavoro, i modelli ottenuti – ancora neutri, prettamente volumetrici, senza caratterizzazioni materiche – si prestano, potenzialmente, a essere esportati in diversi formati, i quali consentono l’interazione con *software* che, a seconda del caso, possono produrre *output* di varia natura. In questo caso, tali modelli sono stati importati sul *software* Maxon Cinema

³¹⁶ In proposito, si tenga presente che il Teatro Rondò di Bacco oggi è chiuso al pubblico e, di conseguenza, non visitabile. In ogni caso, anche qualora potessimo accedervi, vedremmo le fattezze assunte dalla sala in seguito al restauro avvenuto nel 1992 (cfr. *Supra*, p. 24).

³¹⁷ Cfr. Michela Rossi, *Analisi di rilievo di un comparto urbano. Il complesso degli Uffizi tra progetto e preesistenze*, in *I percorsi del principe a Firenze. Rilievo integrato tra conoscenza e lettura critica*, a cura di Emma Mandelli, Firenze, Alinea, 2005, p. 147.

4D che, lavorando in sinergia con il motore di rendering V-Ray, ha permesso di contraddistinguerli nei colori, nei materiali, nelle *texture*, ottenendo una ricostruzione fruibile in diversi formati, quali immagini e video. Il lavoro pratico sui *software* è stato condotto grazie all'indispensabile supporto tecnico dell'architetto Alessia Zani che ha accompagnato tutte le fasi di realizzazione del lavoro digitale.

Nello specifico, grazie alla consultazione incrociata di tutta la già citata documentazione iconografica reperita, sono stati, in primo luogo, realizzati i dettagli della muratura, tra cui la sequenza di lesene sormontate da una cornice trabeata, la copertura della sala – «con le costellazioni affrescate sulla volta, sbilenche sul fondo blu»³¹⁸ –, le tende che coprivano le uscite di sicurezza, nonché il sistema di illuminazione (**render 1 e 2**).



Render 1. Ipotesi di ricostruzione della sala teatrale del Rondò di Bacco (Andrea Giovanni Strangio e Alessia Zani, 2023).

³¹⁸ Sandro Lombardi, *Gli anni felici. Il lavoro dell'attore tra realtà e memoria*, Milano, Garzanti, 2004, p. 107.



Render 2. Ipotesi di ricostruzione della sala teatrale del Rondò di Bacco (Andrea Giovanni Strangio e Alessia Zani, 2023).

Per quanto riguarda il dimensionamento della gradonata, in primo luogo, va detto che le misure documentate dal bozzetto conservato in fotocopia, sottoposte a una verifica empirica, non sembrerebbero riferire una situazione realistica – soprattutto se confrontate con i dati riportati nella scheda tecnica –, quanto più indicazioni spaziali di massima. Ciò a cominciare dal numero dei gradoni, eccessivamente sovradimensionati. In riferimento a questi ultimi le eventualità presentate dalla scheda tecnica sono di 80x40 o di 80x60 centimetri. Tenendo presente, da un lato, lo spazio disponibile nella sala del Rondò e, dall'altro, la folta e densa massa di spettatori visibile nella già citata foto di Martinis (**fig. 220**), si è optato – congetturalmente – per una gradonata composta non da sei ma da otto gradoni (80x60 cm). Tale ipotesi trova una conferma nella constatazione che in pianta otto gradoni con una pedata di 80 cm ciascuno occupano, precisamente, lo stesso spazio indicato dal bozzetto in fotocopia (**figg. 270, 282**). Osservando attentamente l'angolo in alto a destra della gradonata nella foto che ne ritrae una porzione, emerge il fatto che, con ogni probabilità, gli ultimi livelli della stessa fossero più estesi in larghezza rispetto a quelli posti più in basso. Ciò trova un riscontro effettivo nel bozzetto che stiamo considerando, in cui delle frecce tratteggiate indicano la possibilità di attraversare lo spazio sottostante (**fig. 270**).

La gradonata, successivamente, è stata corredata da una sequenza di gradini intermedi, posti sul lato destro, volti a consentire l'accesso e la distribuzione degli spettatori (**fig. 282**). La sua esistenza è stata certamente supposta su base congetturale, tuttavia è necessaria, soprattutto alla luce dell'alzata ipotizzata di 60 cm. E però, osservando di nuovo la foto di Martinis, si può notare, sul lato destro della gradonata, la presenza di uno spettatore addossato al parapetto-corrimano, che, per altezza, sembra proprio essere collocato su una gradinata intermedia. E, ancora, nella scheda tecnica conservata in archivio è presente, fra le possibilità contemplate per gli allestimenti, una tipologia di gradonata conforme a questa ipotesi (**fig. 271 f**). In ultimo, a partire dalla constatazione che l'alzata fosse piuttosto elevata e conformemente a quanto riportato dalla scheda tecnica (**figg. 271 b-c**), sulle gradonate sono state collocate delle sedie per gli spettatori.

Dovendo ipotizzare, ai fini della ricostruzione, una tipologia strutturale che fosse in grado di sostenere un siffatto impianto, si è scelto di optare per un sistema agevole, leggero e reversibile, costituito da elementi tubolari metallici – tubi innocenti – e da piani lignei, in aderenza alle tecnologie disponibili all'epoca (**render 3**).



Render 3. Ipotesi di ricostruzione dello spazio teatrale relativo all'allestimento de *La classe morta* di Tadeusz Kantor al Rondò di Bacco (Andrea Giovanni Strangio e Alessia Zani, 2023).

In linea con il nostro bozzetto di riferimento, in cui sono indicate due file laterali per gli spettatori, nella ricostruzione sono stati previsti due ordini di sedie. Ma quali sedie?

Osservando un'altra foto, proveniente dalla collezione privata di Neumann, che ritrae Robert Wilson seduto nella platea del Rondò nell'ottobre del '77 (fig. 284), veniamo a conoscenza delle sedie di cui il teatro già disponeva. Si tratta delle sedute volgarmente dette "da regista". Possiamo, quindi, ragionevolmente presumere che anche per l'approntamento dello spazio teatrale in occasione de *La classe morta* fossero state utilizzate le medesime sedie (render 4 e 5).



Render 4-5. Ipotesi di ricostruzione dello spazio teatrale relativo all'allestimento de *La classe morta* di Tadeusz Kantor al Rondò di Bacco (Andrea Giovanni Strangio e Alessia Zani, 2023).

Posti che – va sottolineato – non erano numerati, proprio perché, come si è visto,³¹⁹ gli attori si trovavano già in scena immobili mentre il pubblico entrava in sala. E, dunque, per rendere questa operazione più rapida, Kantor nella scheda tecnica aveva indicato che i posti non dovessero essere numerati.³²⁰

A conti fatti, in conformità a quanto ipotizzato, la ricostruzione dello spazio destinato agli spettatori – i due ordini di sedie e la gradonata con gli eventuali cuscini³²¹ posti a terra e frontalmente allo spazio scenico – avrebbero potuto accogliere 30 posti lateralmente e 92 frontalmente, per un totale di circa 122 spettatori (**render 6**).



Render 6. Ipotesi di ricostruzione dello spazio teatrale relativo all'allestimento de *La classe morta* di Tadeusz Kantor al Rondò di Bacco (Andrea Giovanni Strangio e Alessia Zani, 2023).

Questa ipotesi sembrerebbe trovare conferma anche in una dichiarazione dello stesso Kantor, il quale, durante una conferenza stampa tenutasi a Cracovia in seguito alla *tournee* italiana, aveva dichiarato che «il teatro» Rondò aveva «una capienza massima di 120 posti»³²², riferendosi verosimilmente all'assetto spaziale assunto dal suo spettacolo. Ma sappiamo che, al di là dell'occupazione degli spazi preventivati,

³¹⁹ Cfr. *Supra*, pp. 242-243.

³²⁰ Cfr. Scheda tecnica de *La classe morta* (AN, III, 12, fasc. 3).

³²¹ E, in proposito, si pensi a quanto riferiva Bablet riguardo ai cuscini, che Kantor distribuiva agli ultimi spettatori arrivati (cfr. *Supra*, p. 242). Fatto che, peraltro, trova un riscontro anche nel bozzetto autografo conservato in archivio (**fig. 269 c**).

³²² Tadeusz Kantor, *Relazione sulla tournée del teatro Cricot 2 a Firenze-Milano per la conferenza stampa a Cracovia*, in *Il viaggio di Tadeusz Kantor...*, cit., p. 93.

l'affluenza fu ben altra. In proposito, lo stesso Kantor, durante la medesima conferenza, ricordava che «in sala sono entrate circa 300 persone brutalmente, infrangendo le sacre regole dell'ordine e delle buone maniere»³²³. E, ancora, che Andres Neumann, «con la camicia sbottonata, aveva dato incomprensibili segni che di tutto questo se ne lavava le mani, sgualcito, immobilizzato dalla folla, risplendeva di felicità. Peggio, perché ogni giorno le folle diventavano più grandi»³²⁴. Affermazioni che trovano piena conferma anche nei resoconti dei critici: Poesio scrisse che il pubblico era «folto fino all'inverosimile alla prima rappresentazione»³²⁵; Lapini riferì che lo spettacolo riscosse un «crescente successo di pubblico fino a punte di affluenza insostenibili per la piccola sala del teatro sperimentale»³²⁶; Mamone affermò che lo spazio del Rondò «per l'occasione avrebbe dovuto decuplicare la sua capienza»³²⁷.

Tornando alla ricostruzione, per quanto riguarda l'assetto dello spazio scenico propriamente detto – delimitato, da un lato, da una sorta di diedro, costituito da due cortine adiacenti, e, dall'altro, da due corde semi tese sostenute da tre paletti – ci si è basati sulle misure e sull'ingombro ben documentati dalle fonti dell'archivio (**fig. 271 g**). I «paravents», contrariamente a quanto indicato nella scheda tecnica, non furono neri ma bianchi o, comunque, di una colorazione tendente al grigio chiaro (**fig. 249**).³²⁸ Sempre per quanto riguarda la scena, sono state virtualmente ricostruite le tre lampade dalla luce fioca (**render 7**). In riferimento ai banchi da scuola (**render 8**) – comprendenti anche i due sgabelli di cui si è già detto –³²⁹ sui quali agivano gli attori del Cricot 2, è stato possibile disegnarli con misure pressoché esatte grazie a un bozzetto molto dettagliato conservato presso la polacca Galleria 86 di Łódź (**fig. 286**)³³⁰, ma anche grazie all'osservazione diretta di una delle ultime versioni dei banchi – in scala 1:1 – in esposizione permanente presso la Cricoteka (**figg. 287-288**).

³²³ *Ibidem*.

³²⁴ *Ibidem*.

³²⁵ Paolo Emilio Poesio, *Il prodigioso «Cricot 2»...*, cit.

³²⁶ Lia Lapini, *Nel grande vuoto recita la morte*, cit.

³²⁷ Sara Mamone, *L'estremo slancio di Kantor*, in «l'Unità», 19 gennaio 1978 (AN, III, 10).

³²⁸ Come peraltro era già avvenuto, ad esempio, a Edimburgo nell'estate del 1976 (**fig. 285**).

³²⁹ Cfr. *Supra*, pp. 261-262.

³³⁰ Bozzetto riprodotto in Tadeusz Kantor, *La clase muerta*, a cura di Isabel Tejada e Grzegorz Musiał, Murcia, Artes Gráficas Novograf, 2002, p. 81.



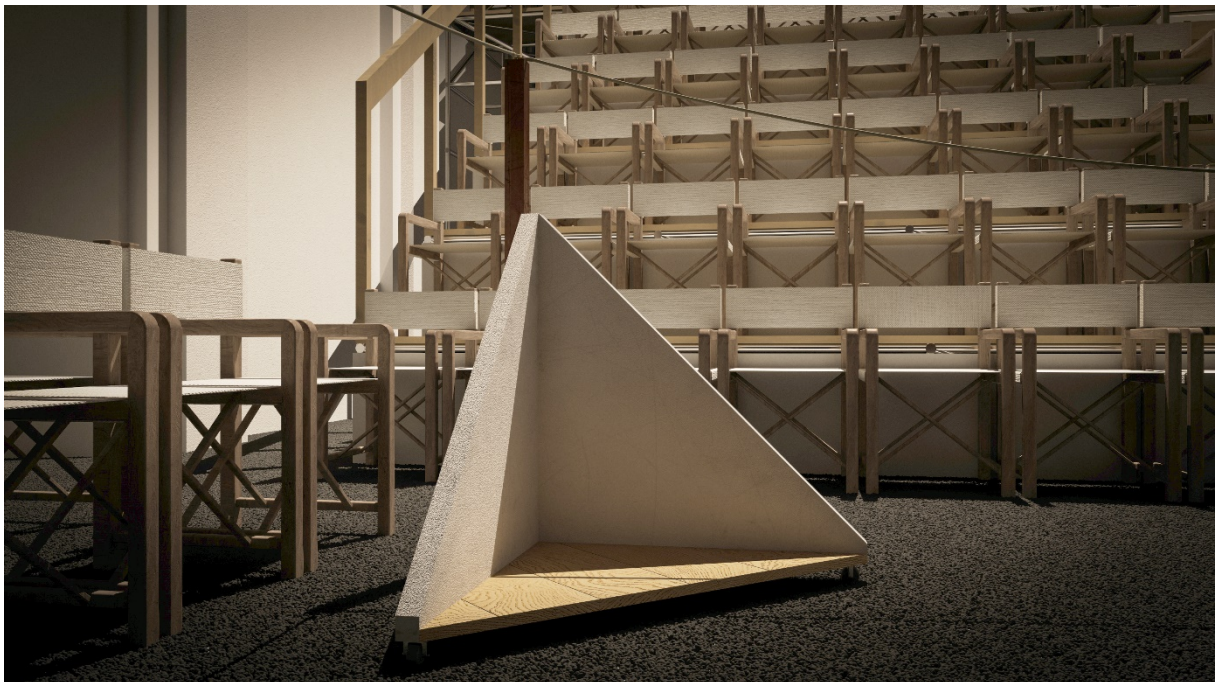
Render 7-8. Ipotesi di ricostruzione dello spazio scenico de *La classe morta* di Tadeusz Kantor al Rondò di Bacco (Andrea Giovanni Strangio e Alessia Zani, 2023).

Particolare importanza è stata riservata anche alla ricostruzione delle più importanti macchine e attrezzi di scena presenti ne *La classe morta*: La macchina familiare (**render 9**), La culla meccanica (**render 10**), Il W.C. (**render 11**), Gli angoli (**render 12**).³³¹

³³¹ In riferimento alla loro modellazione, ci si è basati: per La macchina familiare, sul bozzetto di Kantor, conservato presso la Galleria 86 di Łódź (**fig. 200**); per Gli angoli, La culla meccanica e La macchina



famigliare sull'osservazione diretta degli esemplari conservati presso la Cricoteka (figg. 288-290), dove è stato possibile vedere anche alcune registrazioni de *La classe morta* (cfr. *Supra*, p. 261, nota 298). Importantissima, inoltre, è stata la consultazione delle fotografie di Massimo Agus (figg. 221-222, 224-248, 250-251, 270, 268), Romano Martinis e di Maurizio Buscarino. Cfr. *Tadeusz Kantor - CRICOT 2. Fotografie di Romano Martinis*, cit., pagine non numerate; *Cricot 2. Immagini di un teatro*, fotografie di Romano Martinis, citazioni e disegni di Tadeusz Kantor, introduzione di Edo Bellingeri, Roma, Le parole gelate, 1982, pagine non numerate; *La classe morta di Tadeusz Kantor*, testi di Tadeusz Kantor, libro fotografico di Maurizio Buscarino, Milano, Feltrinelli, 1981; Maurizio Buscarino, *Kantor. Il circo della morte*, con un saggio introduttivo di Renato Palazzi e una scelta di testi di Kantor curata da Patrizia Valduga, Tavagnacco (UD), Art& - Edizioni, 1997, pp. 17-47; Id., *In Kantor. Un piccolo pugno di dolenti commedianti*, Firenze-Lucca, La Casa Usher, 2018, pp. 18-55.



Render 9-12. Ipotesi di ricostruzione dello spazio scenico de *La classe morta* di Tadeusz Kantor al Rondò di Bacco (Andrea Giovanni Strangio e Alessia Zani, 2023).

Si è scelto – oltre all’extrapolazione di *render* statici (**render 3-16**) – di completare il lavoro di restituzione digitale de *La classe morta* mediante la realizzazione di un prodotto audiovisivo. Il video, che illustra gli esiti storiografici in relazione alla ricostruzione virtuale della sala teatrale del Rondò, presenta in un dialettico discorso per immagini l’esplorazione animata dello spazio ricostruito unitamente alle fonti d’archivio che ne hanno permesso prima la ricostruzione e poi la modellazione.



Render 13-14. Ipotesi di ricostruzione dello spazio teatrale relativo all'allestimento de *La classe morta* di Tadeusz Kantor al Rondò di Bacco (Andrea Giovanni Strangio e Alessia Zani, 2023).



Render 15-16. Ipotesi di ricostruzione dello spazio teatrale relativo all'allestimento de *La classe morta* di Tadeusz Kantor al Rondò di Bacco (Andrea Giovanni Strangio e Alessia Zani, 2023).

Particolarmente significativa per la ricostruzione è stata la recensione di Siro Ferrone, il quale, descrivendo lo spazio scenico de *La classe morta*, si era espresso in questi termini:

Il luogo teatrale (così come lo abbiamo visto al Rondò di Bacco [...]) prevede due zone: in alto il palcoscenico spoglio, con due pareti bianche e un fondo buio; in basso, i banchi della classe morta si allungano fra una parete bianca e il pubblico, all'intorno è possibile un itinerario che circumnaviga la fila dei banchi. Sono le due zone estreme fra le quali oscilla

lo spettacolo: la vita e la morte; il pieno e il vuoto. Per Kantor infatti il boccascena all'italiana, dal quale affluisce la contorta schiera dei suoi personaggi, è il limite oltre il quale la realtà si immobilizza e si reifica [...]. Il teatro di Kantor è dunque una sfida alla morte del teatro tradizionale, o per meglio dire, è la raffigurazione dei soprassalti vitali con cui i suoi attori cercano di sottrarsi al vuoto che li minaccia mentre si afferrano con disperazione ai frammenti di vita [...] che la memoria o l'immaginazione suggerisce loro.³³²

Per rimanere in metafora, se il teatro di Kantor per Ferrone era la raffigurazione dei «soprassalti vitali» con i quali gli attori cercavano «di sottrarsi al vuoto che li» minacciava, allo stesso modo le restituzioni virtuali, che affiancano e danno corpo alle tradizionali ricostruzioni verbali dello storico, possono contribuire in modo evidente a sottrarre lo spazio del teatro, anch'esso parte fondante dell'evento, dal suo ineluttabile essere oggetto effimero.

³³² Siro Ferrone, *La Classe sospesa tra la vita e la morte*, cit., p. 29.

Iconografia



Fig. 1. *Il ricatto a teatro* di Dacia Maraini con la regia di Peter Hartman, 1968 (*Teatro italiano '68. Annuario dell'Istituto del Dramma Italiano e repertorio degli autori italiani contemporanei*, Roma, Bulzoni, 1969).



Fig. 2. *Il ricatto a teatro* di Dacia Maraini con la regia di Peter Hartman, 1968. Foto di Augusto Schez («Sipario», n. 263, marzo 1968).

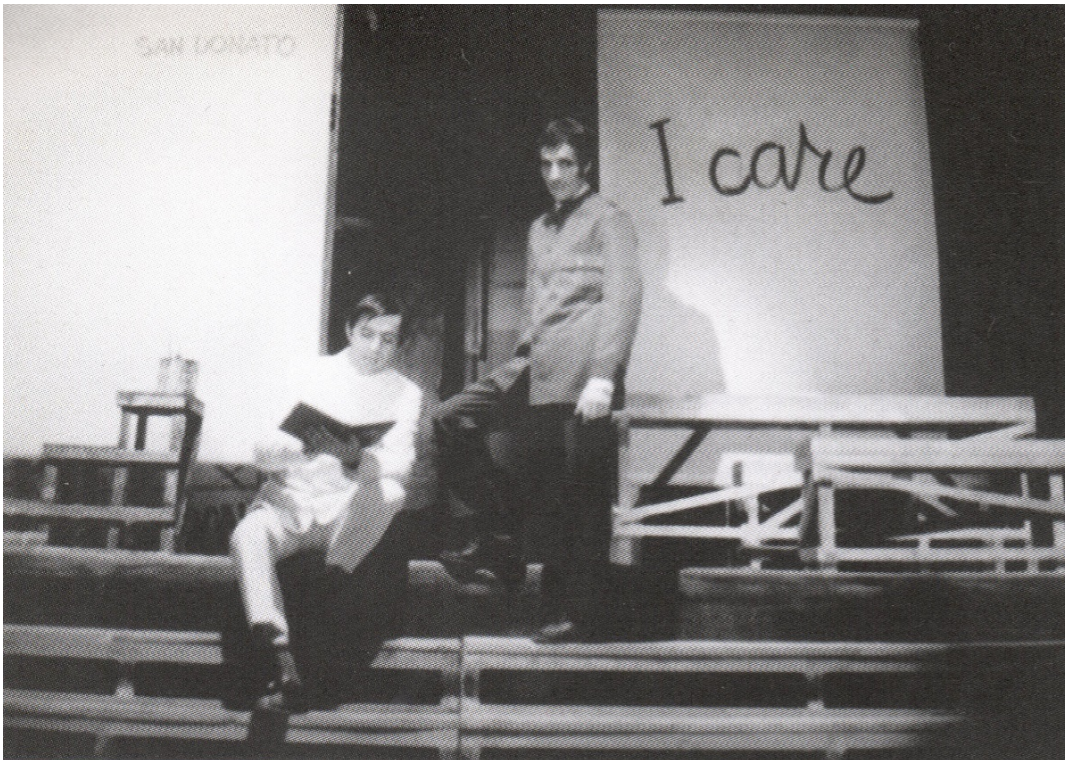


Fig. 3. *L'obbedienza non è più una virtù* di Mina Mezzadri, 1969 (*Mina Mezzadri. Il segreto di un altrove. La regia di una donna libera*, a cura di Eleonora Firenze, Urbino, QuattroVenti, 2009).



Fig. 4. *L'obbedienza non è più una virtù* di Mina Mezzadri, Firenze, Rondò di Bacco, 1969 («Il Dramma», a. XLV, n. 6, marzo 1969).



Fig. 5. *L'obbedienza non è più una virtù* di Mina Mezzadri, Firenze, Rondò di Bacco, 1969. Foto di Tito Alabiso (Mina Mezzadri, *Don Milani a teatro. L'obbedienza non è più una virtù*, Brescia, Scholé, 2019).

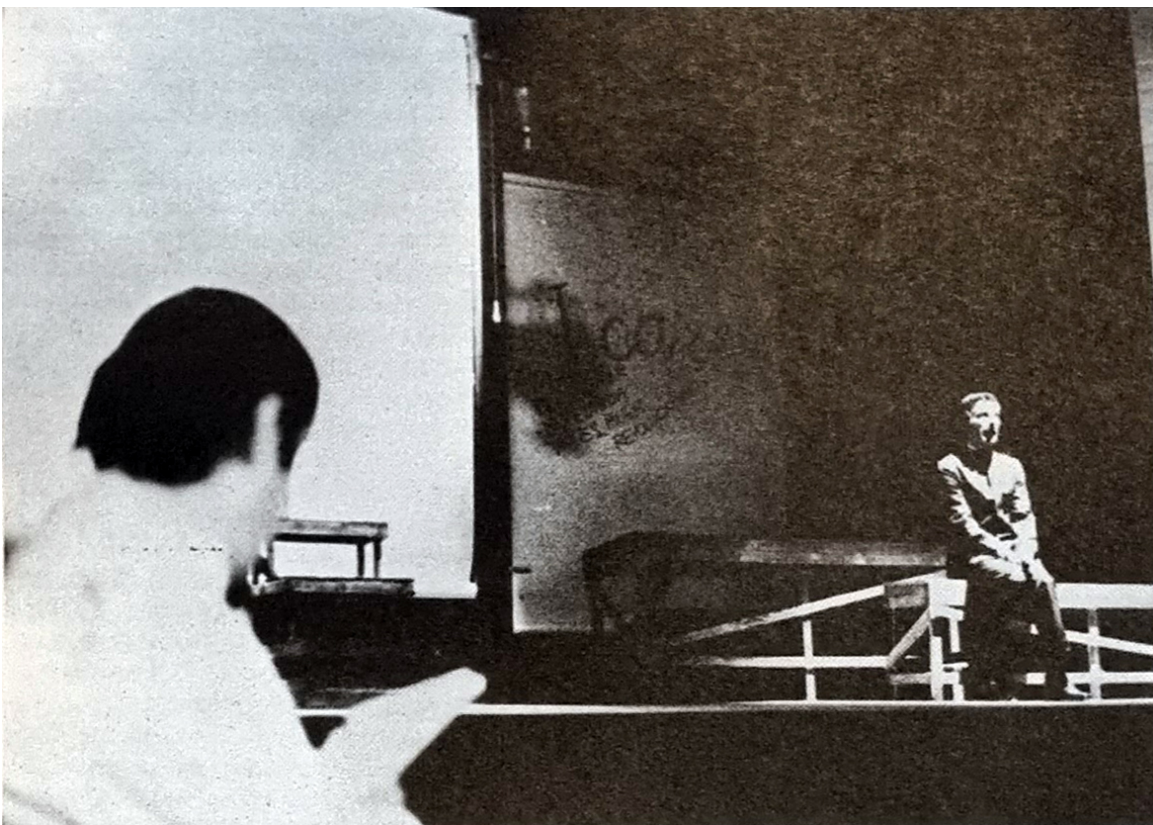


Fig. 6. *L'obbedienza non è più una virtù* di Mina Mezzadri, Firenze, Rondò di Bacco, 1969. Foto di Tito Alabiso («Sipario», n. 275, marzo 1969).

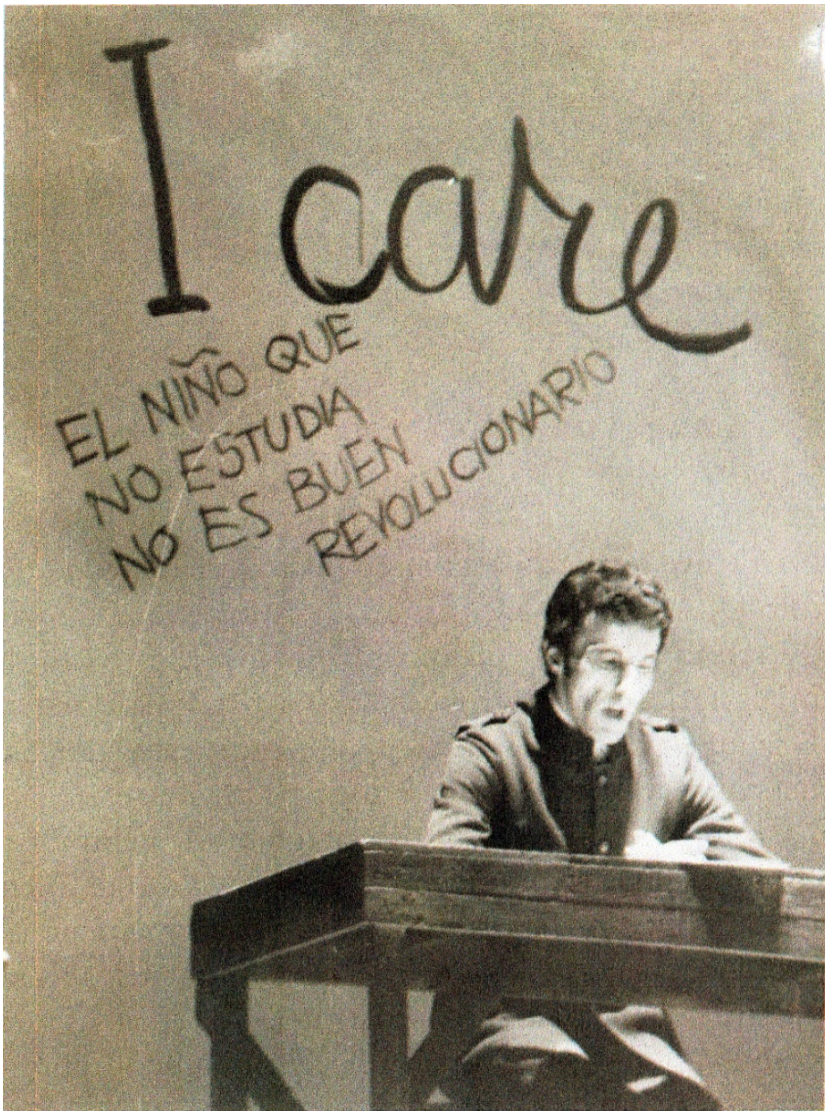


Fig. 7. *L'obbedienza non è più una virtù* di Mina Mezzadri, Firenze, Rondò di Bacco, 1969. Foto di Tito Alabiso. (Mina Mezzadri, *Don Milani a teatro. L'obbedienza non è più una virtù*, Brescia, Scholé, 2019).

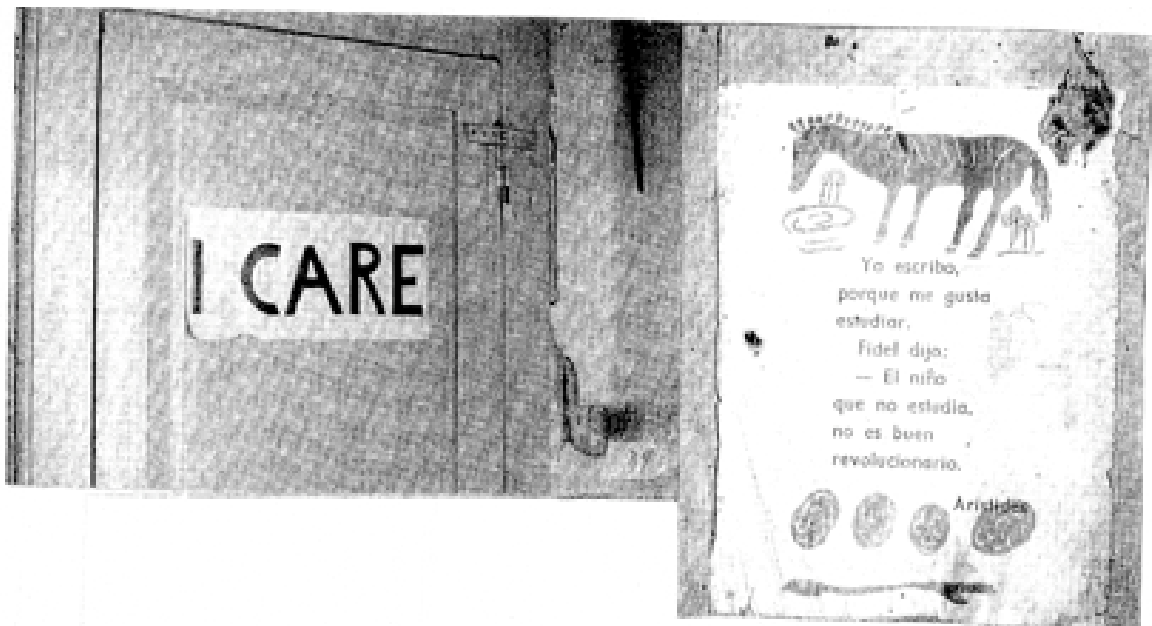


Fig. 8. Aula della scuola di Barbiana di Don Milani.



Fig. 9. *La signorina Giulia* di Pier'Alli, Firenze, Rondò di Bacco, 1972 («Skema», a. VI, n. 10, ottobre 1974).



Fig. 10. *La signorina Giulia* di Pier'Alli, Firenze, Rondò di Bacco, 1972 (*Ricerca 1. Prima informativa globale italiana del teatro di ricerca*, catalogo della rassegna di Firenze (8 aprile-31 maggio 1972) a cura di Alfonso Spadoni, supplemento a «Notiziario dello spettacolo», Roma, ETI, s.d. [ma 1972]).



Fig. 11. *La signorina Giulia* di Pier'Alli, Firenze, Rondò di Bacco, 1972 («Sipario», n. 315-316, agosto-settembre 1972).



Fig. 12. *La signorina Giulia* di Pier'Alli, Firenze, Rondò di Bacco, 1972 (*Ricerca 1. Prima informativa globale italiana del teatro di ricerca*, catalogo della rassegna di Firenze (8 aprile-31 maggio 1972) a cura di Alfonso Spadoni, supplemento a «Notiziario dello spettacolo», Roma, ETI, s.d. [ma 1972]).



Fig. 13. *La signorina Giulia* di Pier'Alli, Firenze, Rondò di Bacco, 1972 (*Ricerca 2*, catalogo della rassegna di Bologna, Brescia, Foggia, Forlì, Firenze, Lucca, Napoli, Orvieto, Padova, Perugia, Pisa, Salerno, Venezia e Verona (10 maggio-7 giugno 1973) a cura di Alfonso Spadoni, supplemento a «Notiziario dello spettacolo», Roma, ETI, s.d. [ma 1973]).



Fig. 14. *La signorina Giulia* di Pier'Alli, Firenze, Rondò di Bacco, 1972 («Skema», a. VI, n. 10, ottobre 1974).



Fig. 15. *La signorina Giulia* di Pier'Alli, Firenze, Rondò di Bacco, 1972 («Skema», a. VI, n. 10, ottobre 1974).



Fig. 16. *La signorina Giulia* di Pier'Alli, Firenze, Rondò di Bacco, 1972 («Radiocorriere TV», a. XLIX, n. 46, 12-18 novembre 1972).



Fig. 17. *La signorina Giulia* di Pier'Alli, Firenze, Rondò di Bacco, 1972 (*Ricerca 2*, catalogo della rassegna di Bologna, Brescia, Foggia, Forlì, Firenze, Lucca, Napoli, Orvieto, Padova, Perugia, Pisa, Salerno, Venezia e Verona (10 maggio-7 giugno 1973) a cura di Alfonso Spadoni, supplemento a «Notiziario dello spettacolo», Roma, ETI, s.d. [ma 1973]).



Fig. 18. *La signorina Giulia* di Pier'Alli, Firenze, Rondò di Bacco, 1972 (*Ricerca 1. Prima informativa globale italiana del teatro di ricerca*, catalogo della rassegna di Firenze (8 aprile-31 maggio 1972) a cura di Alfonso Spadoni, supplemento a «Notiziario dello spettacolo», Roma, ETI, s.d. [ma 1972]).

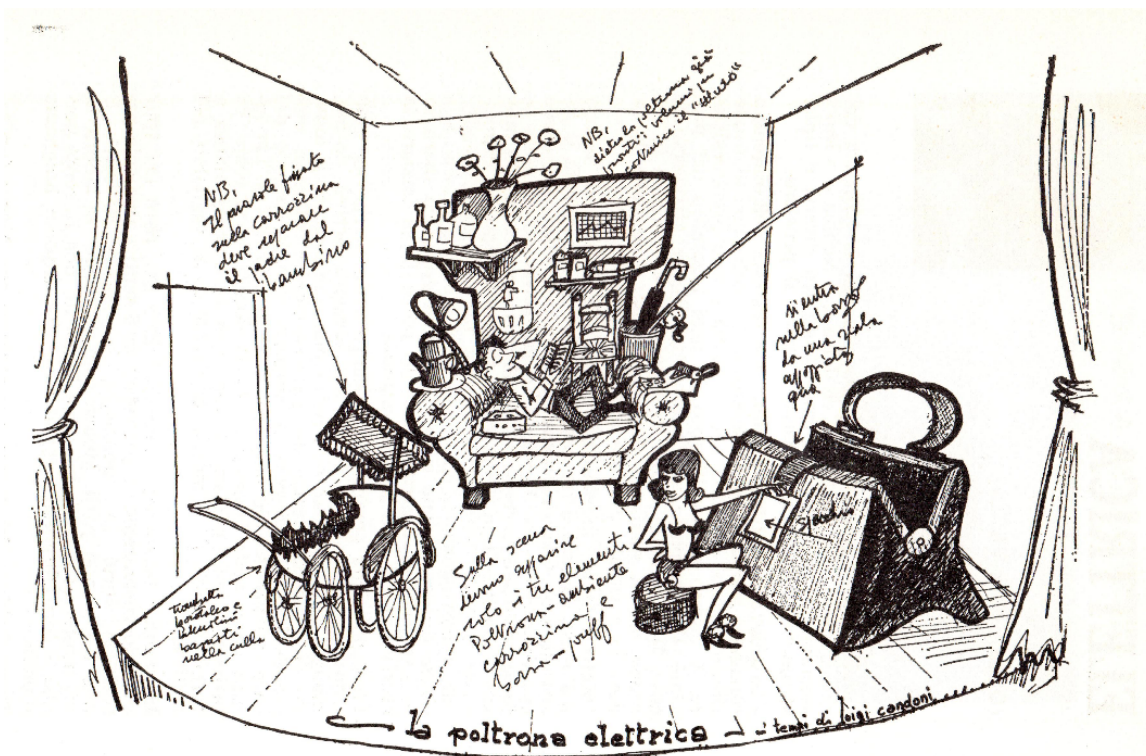


Fig. 19. Bozzetto di Luigi Candoni per l'allestimento de *La poltrona elettrica* («TeatrORAZERO», a. XIV, n. 46, 1972).

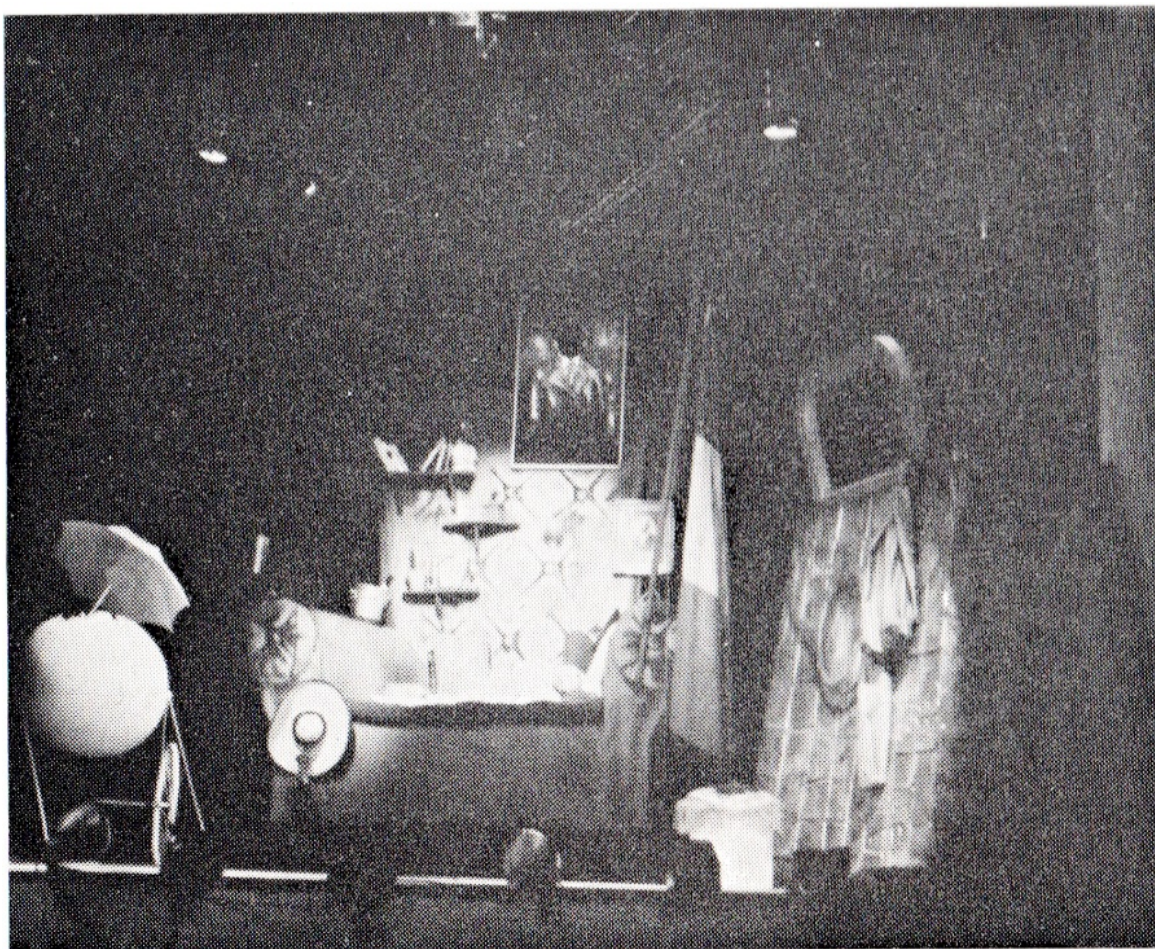


Fig. 20. *La poltrona elettrica* di Luigi Candoni con la regia di Guido Rebusello, Firenze, Rondò di Bacco, 1972. Foto di Elio Ciol («TeatrORAZERO», a. XIV, n. 46, 1972).

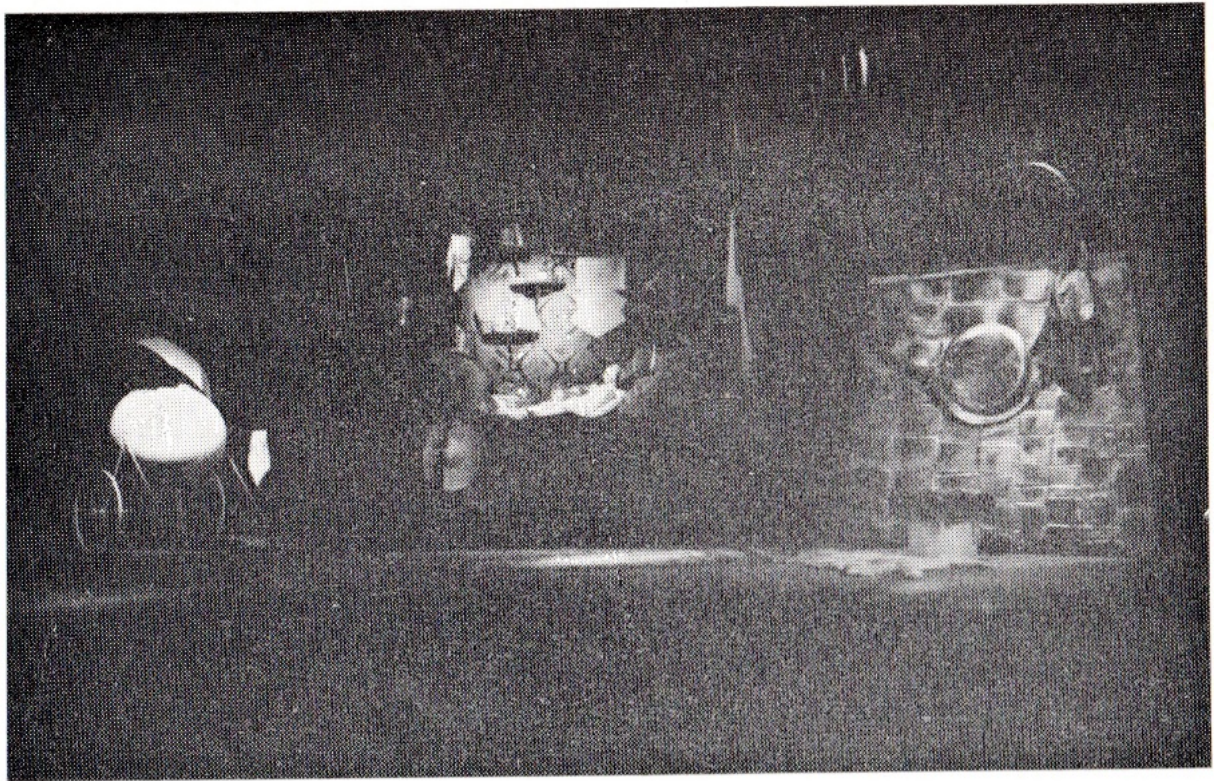


Fig. 21. *La poltrona elettrica* di Luigi Candoni con la regia di Guido Rebustello, Firenze, Rondò di Bacco, 1972. Foto di Elio Ciol («TeatrORAZERO», a. XIV, n. 46, 1972).



Fig. 22. *La poltrona elettrica* di Luigi Candoni con la regia di Guido Rebustello, Firenze, Rondò di Bacco, 1972. Foto di Elio Ciol («TeatrORAZERO», a. XIV, n. 46, 1972).

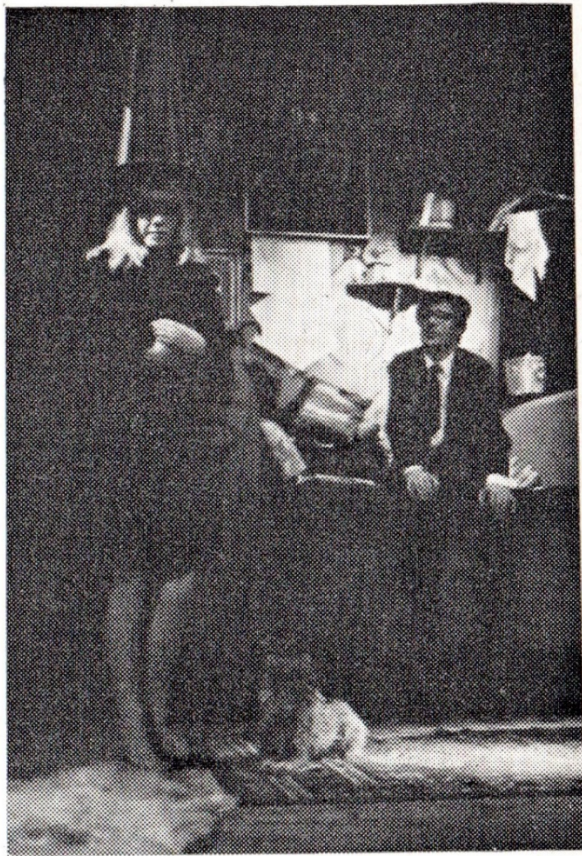


Fig. 23

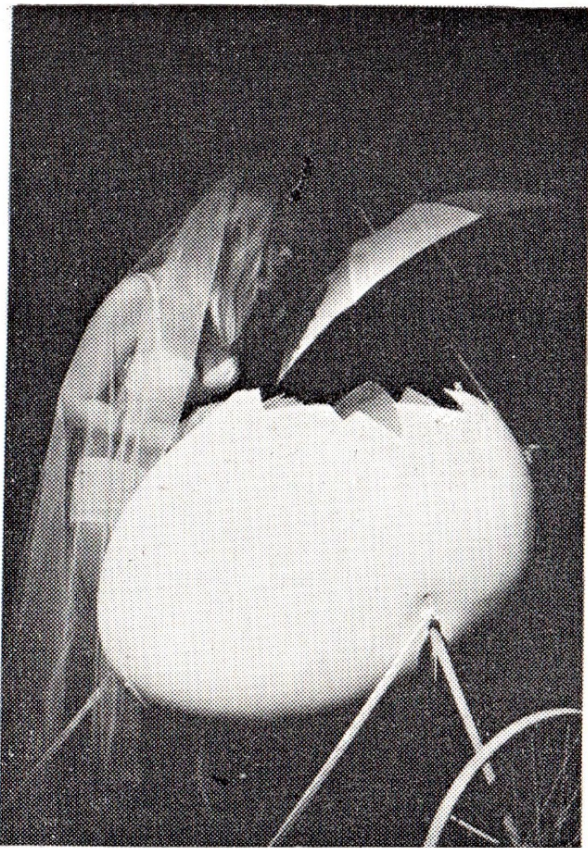


Fig. 24

Figg. 23-24. *La poltrona elettrica* di Luigi Candoni con la regia di Guido Rebastello, Firenze, Rondò di Bacco, 1972. Foto di Elio Ciol («TeatrORAZERO», a. XIV, n. 46, 1972).

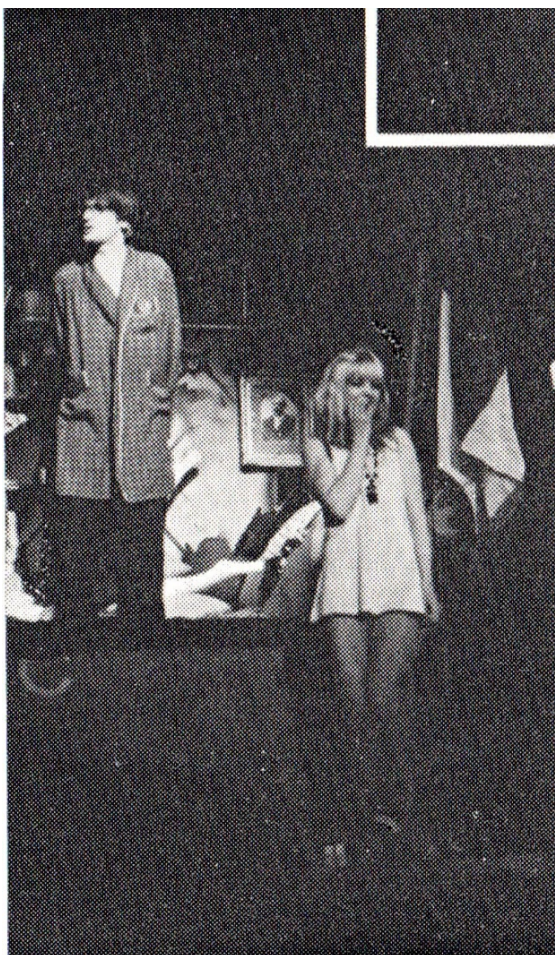


Fig. 25

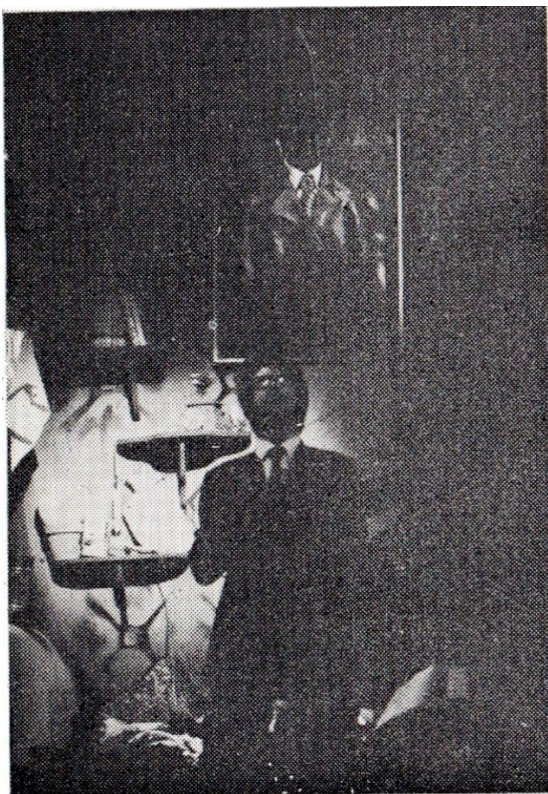


Fig. 26

Figg. 25-26. *La poltrona elettrica* di Luigi Candoni con la regia di Guido Rebusello, Firenze, Rondò di Bacco, 1972. Foto di Elio Ciol («TeatrORAZERO», a. XIV, n. 46, 1972).

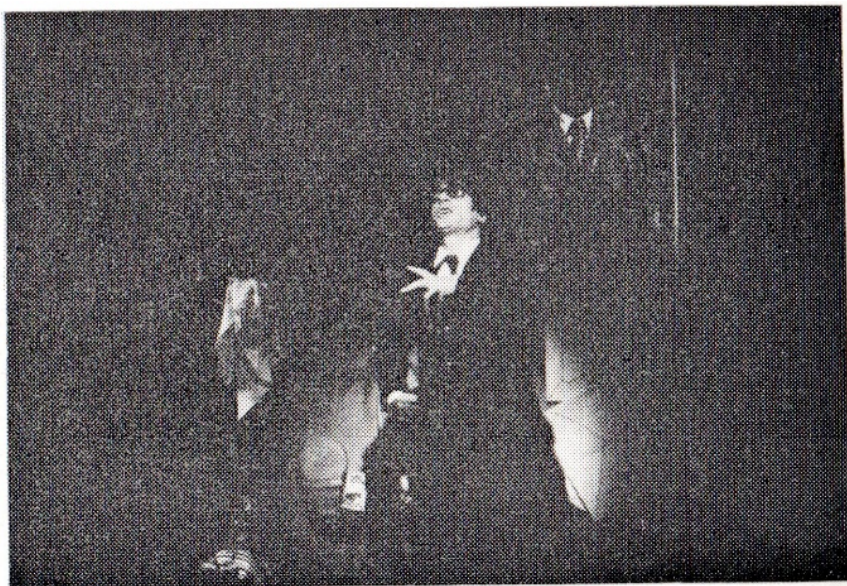


Fig. 27

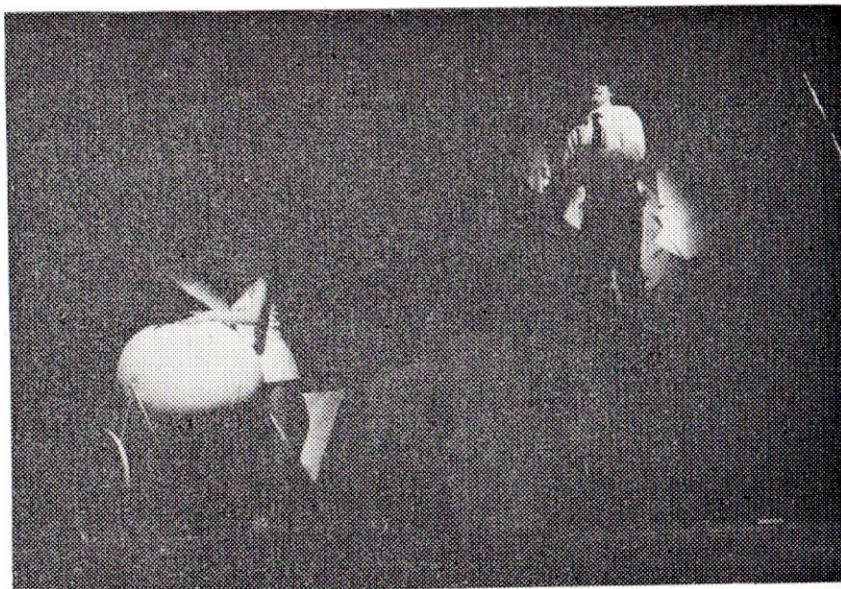


Fig. 28



Fig. 29

Figg. 27-29. *La poltrona elettrica* di Luigi Candoni con la regia di Guido Rebastello, Firenze, Rondò di Bacco, 1972. Foto di Elio Ciol («TeatrORAZERO», a. XIV, n. 46, 1972).



Fig. 30

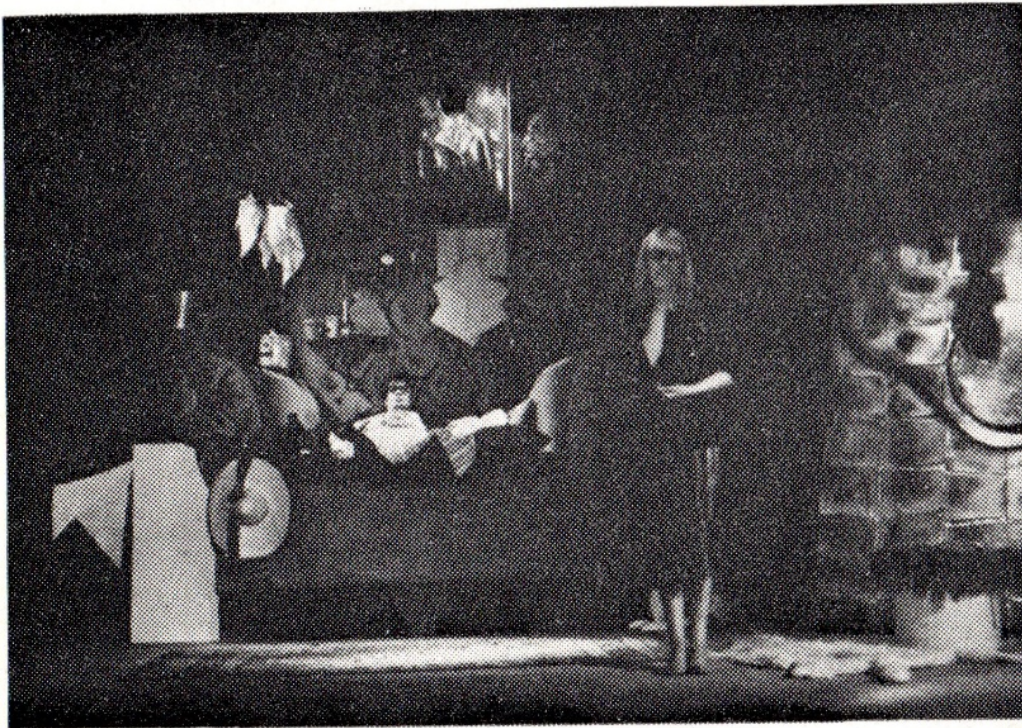


Fig. 31

Figg. 30-31. *La poltrona elettrica* di Luigi Candoni con la regia di Guido Rebusello, Firenze, Rondò di Bacco, 1972. Foto di Elio Ciol («TeatrORAZERO», a. XIV, n. 46, 1972).



Fig. 32

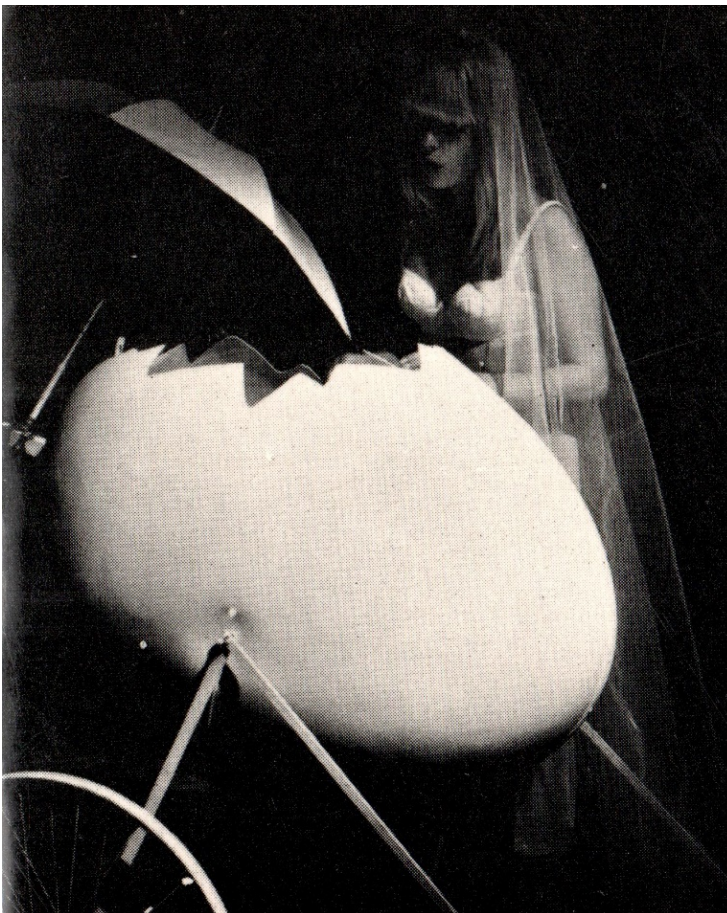


Fig. 33

Figg. 32-33. *La poltrona elettrica* di Luigi Candoni con la regia di Guido Rebusello, Firenze, Rondò di Bacco, 1972. Foto di Elio Ciol («TeatrORAZERO», a. XIV, n. 46, 1972).

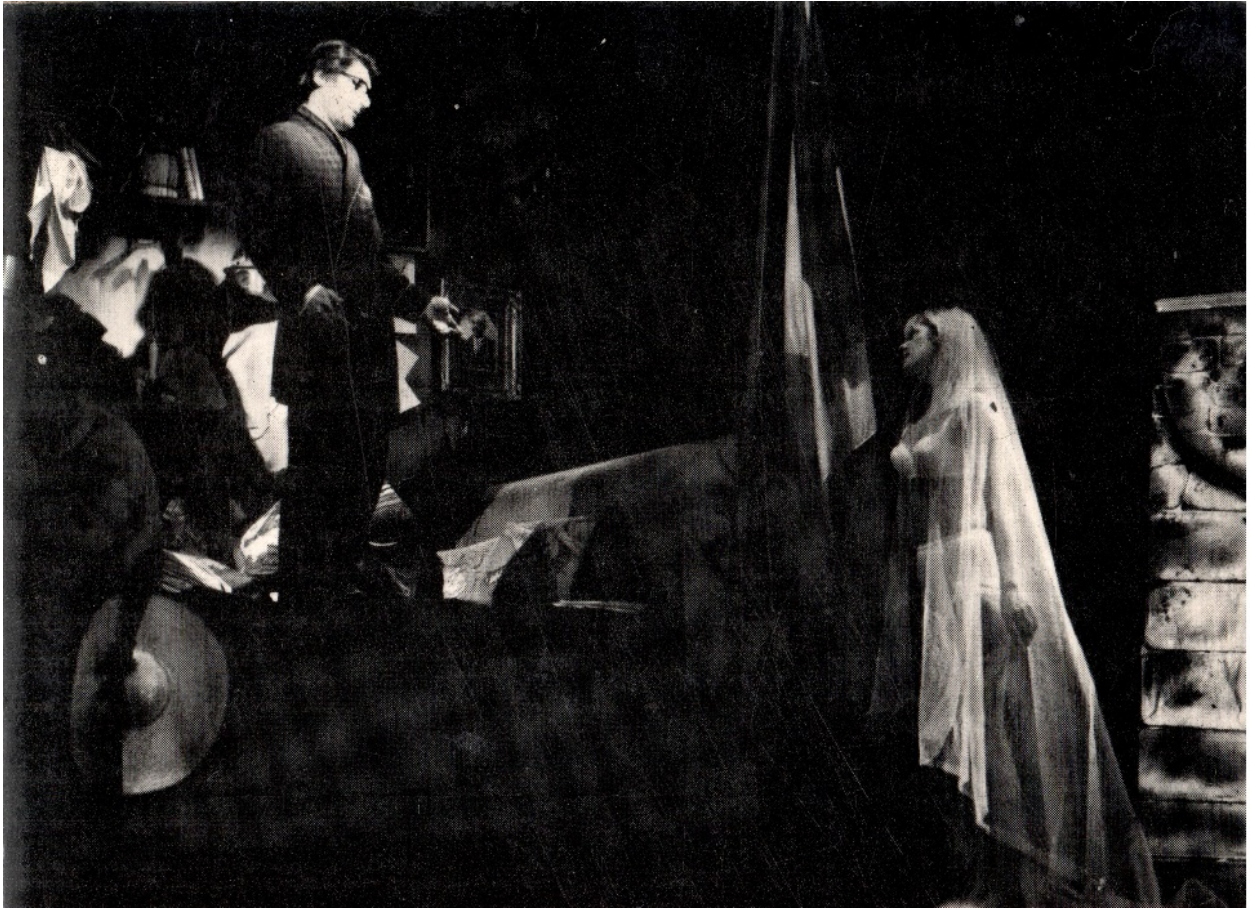


Fig. 34. *La poltrona elettrica* di Luigi Candoni con la regia di Guido Rebustello, Firenze, Rondò di Bacco, 1972. Foto di Elio Ciol («TeatrORAZERO», a. XIV, n. 46, 1972).

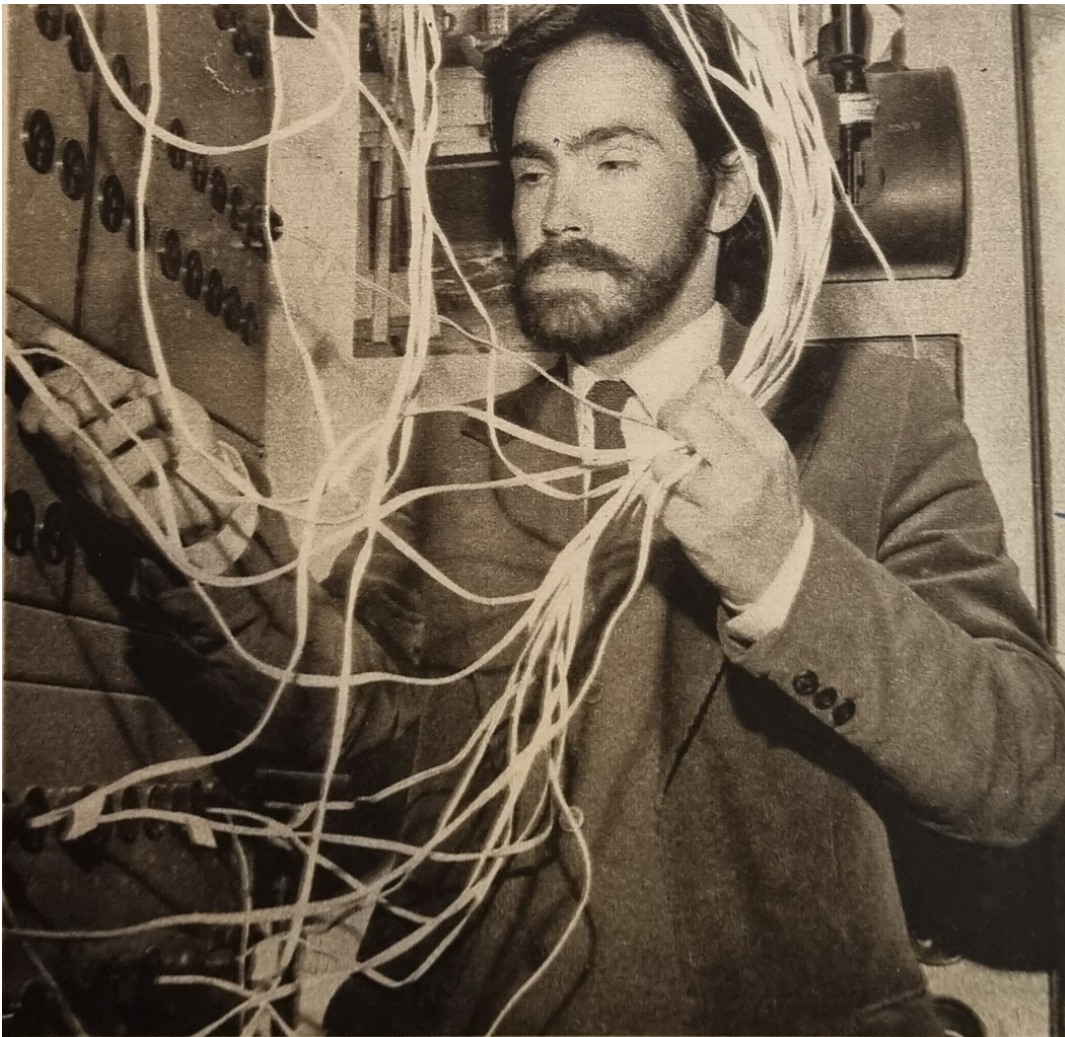


Fig. 35. Andres Neumann al Teatro dell'Alliance Française di Montevideo, 1971.
(*Neuman[n] y su 'light show'*, ritaglio stampa s.n.t, AN, I, 13, fasc. 1)

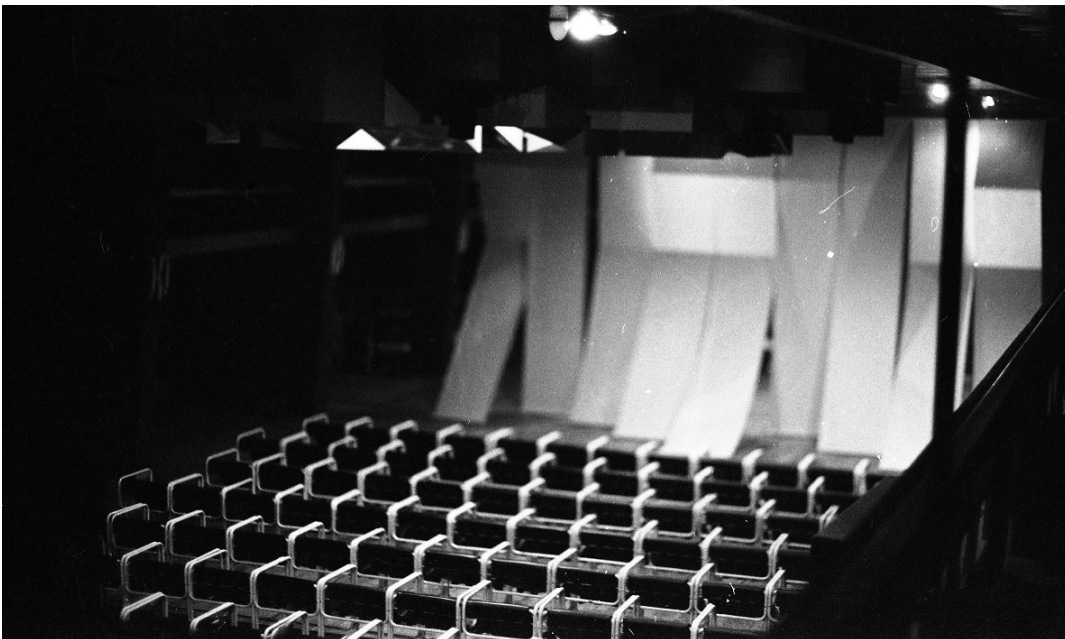


Fig. 36. *Picasso 90!* di Carrozzino-Prieto-Neumann, Montevideo, Théâtre de l'Alliance Française, 1971 (Collezione privata di Andres Neumann).

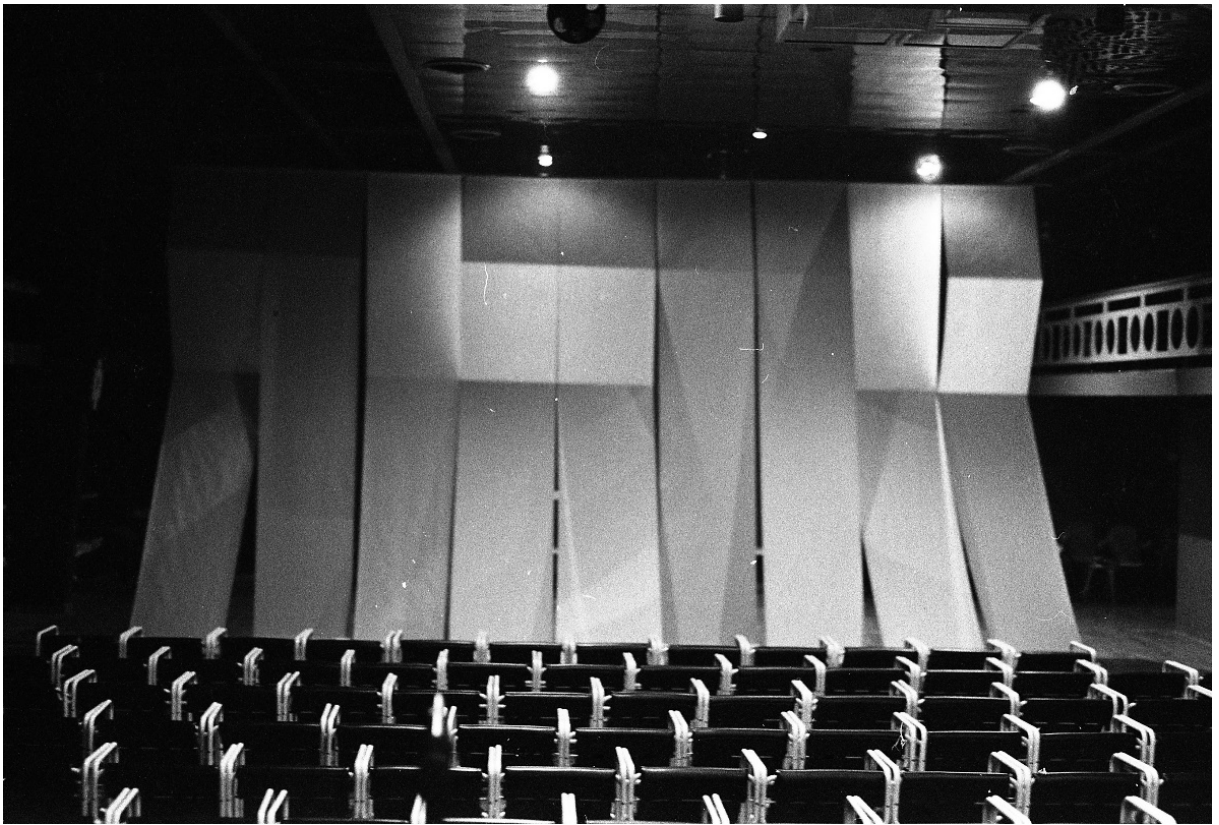


Fig. 37. *Picasso 90!* di Carrozzino-Prieto-Neumann, Montevideo, Théâtre de l'Alliance Française, 1971 (Collezione privata di Andres Neumann).

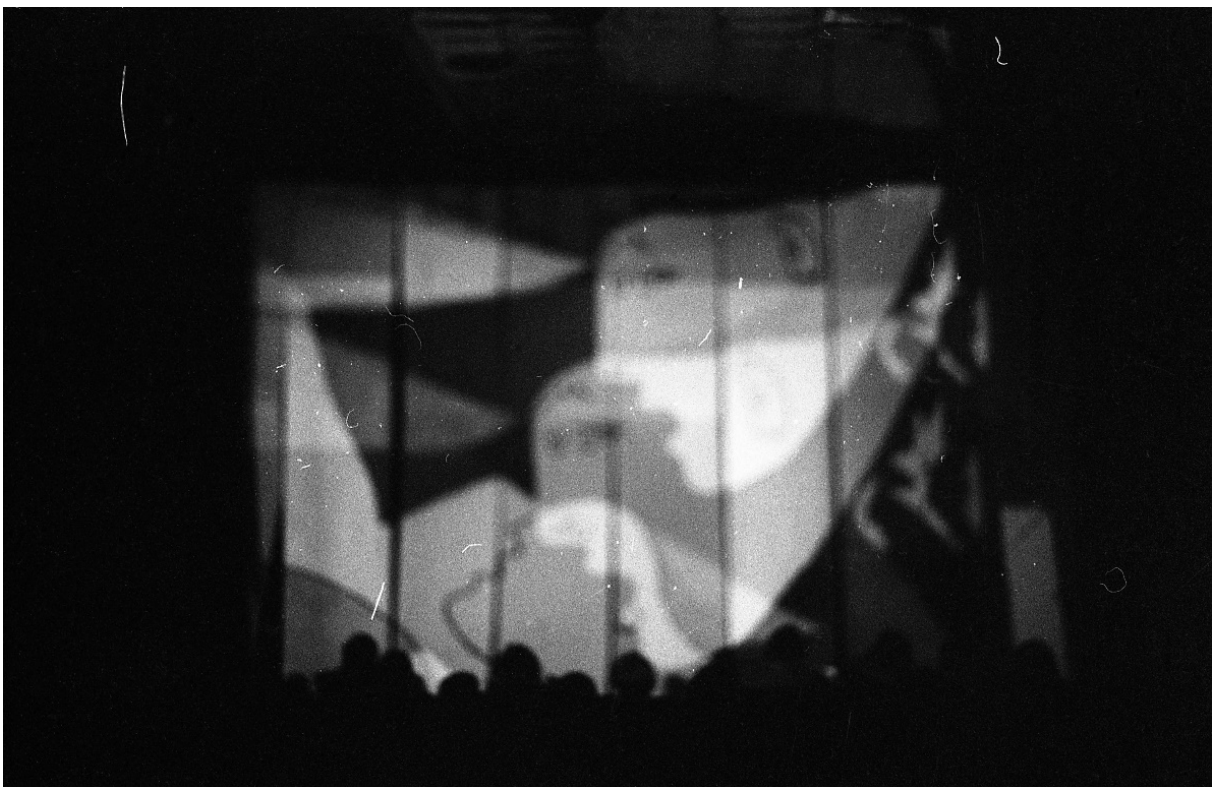


Fig. 38. *Picasso 90!* di Carrozzino-Prieto-Neumann, Montevideo, Théâtre de l'Alliance Française, 1971 (Collezione privata di Andres Neumann).



Fig. 39. *Picasso 90!* di Carrozzino-Prieto-Neumann, Montevideo, Théâtre de l'Alliance Française, 1971 (Collezione privata di Andres Neumann).



Fig. 40. *Picasso 90!* di Carrozzino-Prieto-Neumann, Montevideo, Théâtre de l'Alliance Française, 1971 (Collezione privata di Andres Neumann).



Fig. 41. *Picasso 90!* di Carrozzino-Prieto-Neumann, Montevideo, Théâtre de l'Alliance Française, 1971 (AN, I, 16, fasc. 7).

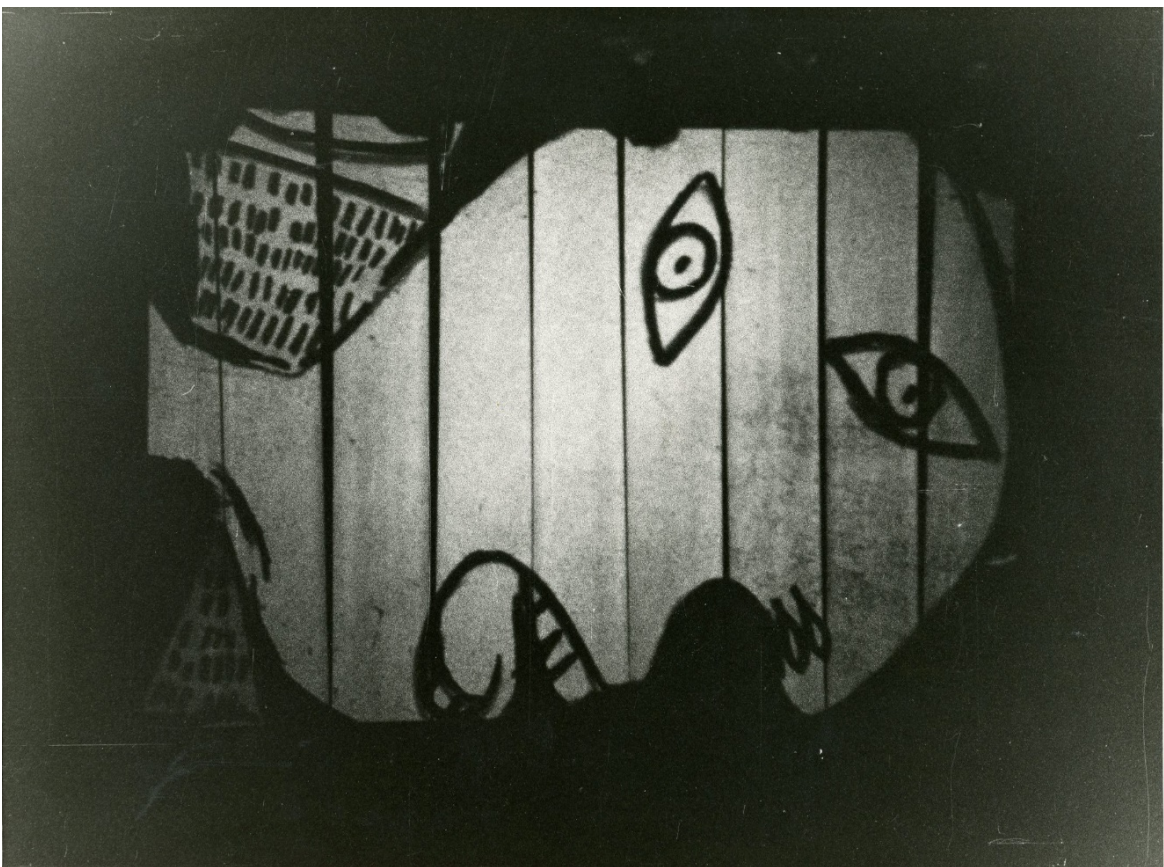


Fig. 42. *Picasso 90!* di Carrozzino-Prieto-Neumann, Montevideo, Théâtre de l'Alliance Française, 1971 (AN, I, 16, fasc. 7).



Fig. 43. *73 días* di Carrozzino-Prieto-Neumann, Montevideo, Théâtre de l'Alliance Française, 1972 (Collezione privata di Andres Neumann).



Fig. 44. *73 días* di Carrozzino-Prieto-Neumann, Montevideo, Théâtre de l'Alliance Française, 1972 (Collezione privata di Andres Neumann).



Fig. 45. 73 días di Carrozzino-Prieto-Neumann, Montevideo, Théâtre de l'Alliance Française, 1972 (Collezione privata di Andres Neumann).



Fig. 46. 73 días di Carrozzino-Prieto-Neumann, Montevideo, Théâtre de l'Alliance Française, 1972 (Collezione privata di Andres Neumann).



Fig. 47. *73 días* di Carrozzino-Prieto-Neumann, Montevideo, Théâtre de l'Alliance Française, 1972 (Collezione privata di Andres Neumann).

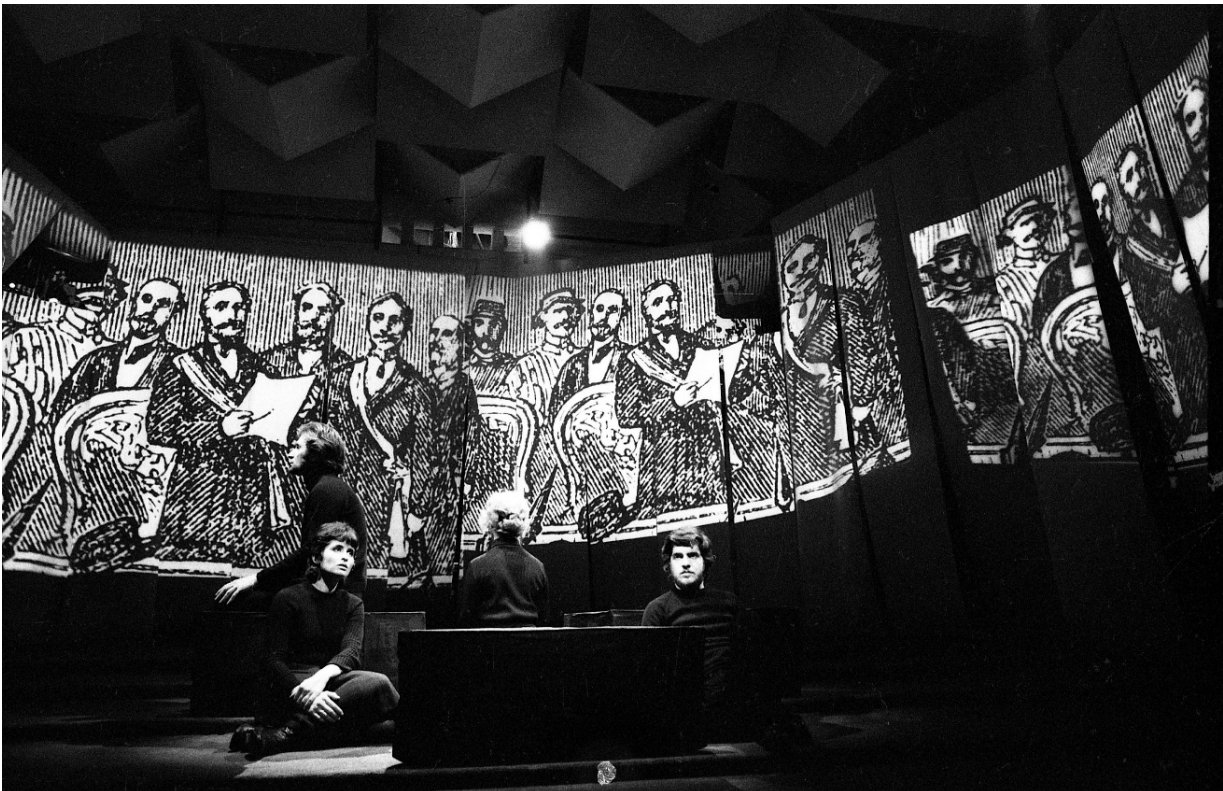


Fig. 48. *73 días* di Carrozzino-Prieto-Neumann, Montevideo, Théâtre de l'Alliance Française, 1972 (Collezione privata di Andres Neumann).



Fig. 49. *73 días* di Carrozzino-Prieto-Neumann, Montevideo, Théâtre de l'Alliance Française, 1972 (Collezione privata di Andres Neumann).



Fig. 50. *73 días* di Carrozzino-Prieto-Neumann, Montevideo, Théâtre de l'Alliance Française, 1972 (Collezione privata di Andres Neumann).

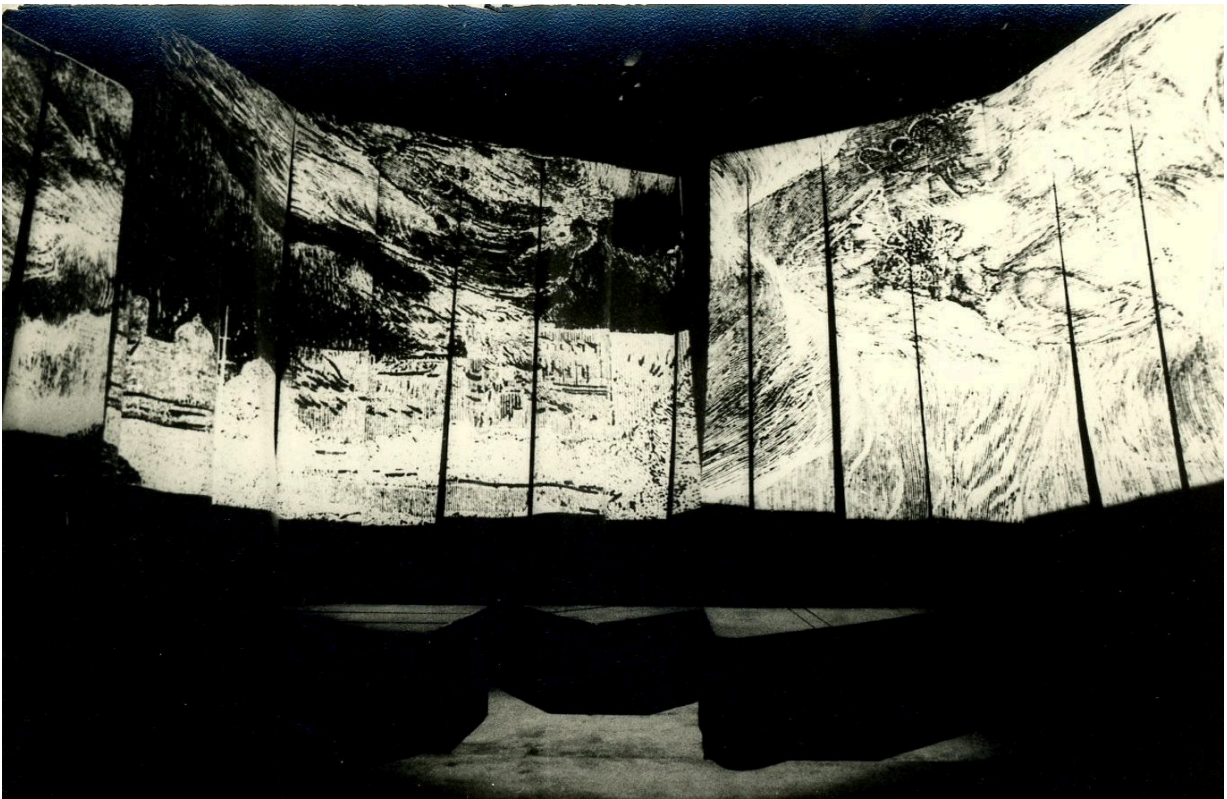


Fig. 51. *73 días* di Carrozzino-Prieto-Neumann, Montevideo, Théâtre de l'Alliance Française, 1972 (AN, I, 16, fasc. 7).



Fig. 52. *73 días* di Carrozzino-Prieto-Neumann, Montevideo, Théâtre de l'Alliance Française, 1972 (AN, I, 16, fasc. 7).



Fig. 53. *73 días* di Carrozzino-Prieto-Neumann, Montevideo, Théâtre de l'Alliance Française, 1972 (AN, I, 16, fasc. 7).

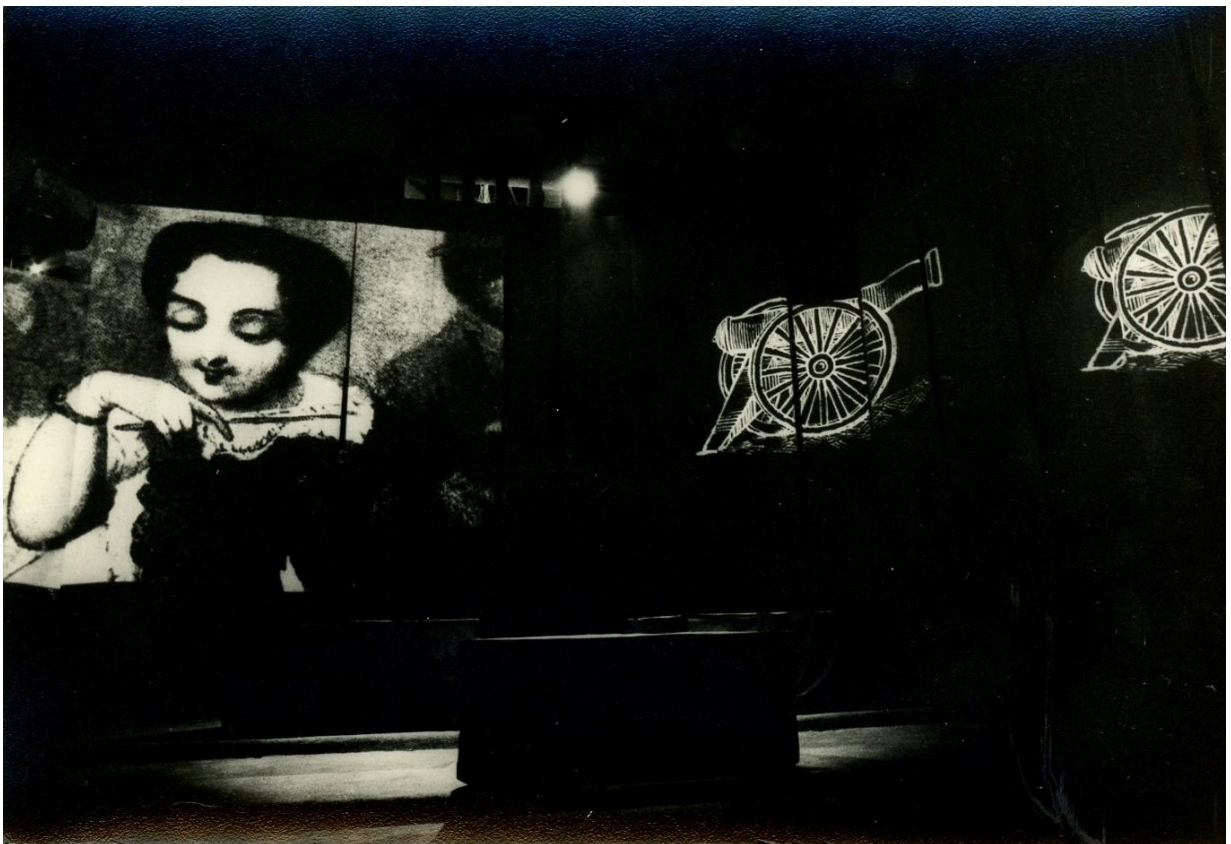


Fig. 54. *73 días* di Carrozzino-Prieto-Neumann, Montevideo, Théâtre de l'Alliance Française, 1972 (AN, I, 16, fasc. 7).



Fig. 55. *73 días* di Carrozzino-Prieto-Neumann, Montevideo, Théâtre de l'Alliance Française, 1972 (AN, I, 16, fasc. 7).



Fig. 56. *73 días* di Carrozzino-Prieto-Neumann, Montevideo, Théâtre de l'Alliance Française, 1972 (AN, I, 16, fasc. 7).



Fig. 57. Jorge Carrozzino, Carmen Prieto e Andres Neumann, 1971.
 (Nestor Arce, *Audiovisuales. La Imagen Destrozada*, in «El Pais», 5 diciembre 1971, AN, I, 13, fasc. 3)

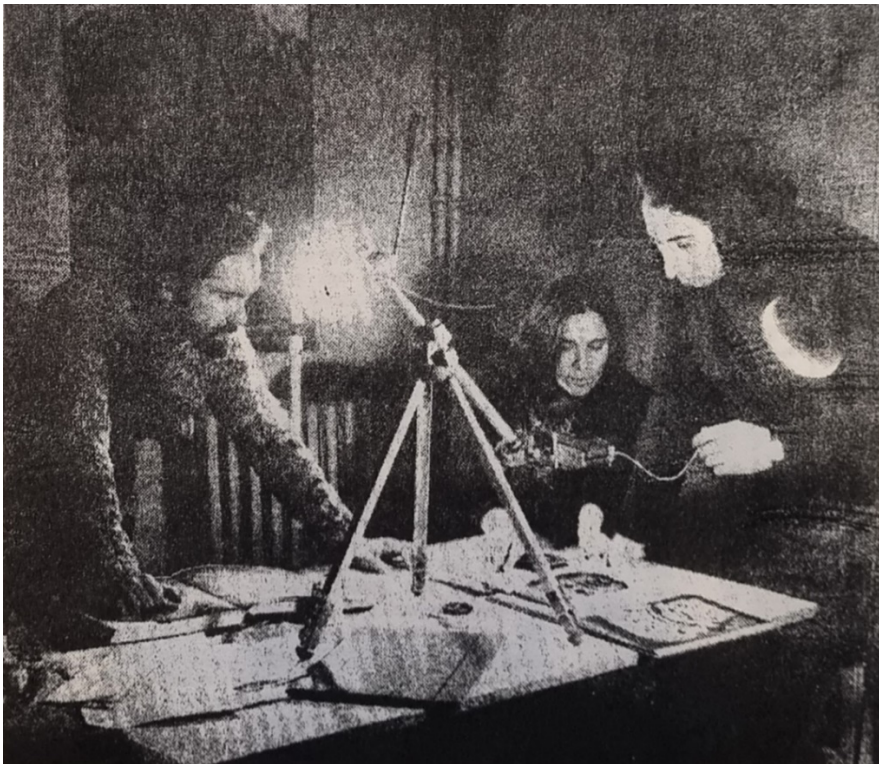
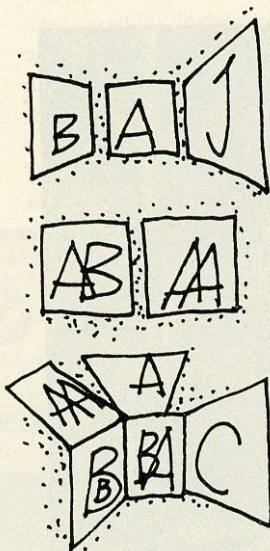


Fig. 58. Andres Neumann, Carmen Prieto e Jorge Carrozzino, Festival Mondial du Théâtre de Nancy, 1973 (A « Rencontres » : trois Uruguayens proposent un spectacle sur les Indiens d'Amérique du Sud, in «Le Républicain Lorrain», 24 marzo 1973, AN, I, 16, fasc. 1)

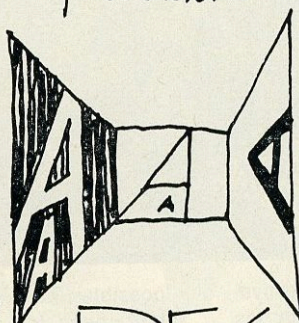
1

VERS UN ENVIRONNEMENT PERCEPTIF



* IMAGES [projection]

- Utilisation d'images de différents types: documentaires, abstraites, fixes, mobiles
- Utilisation d'images: simultanées superposées multiples zoom
- fondu - cut fondu enchaîne



PRISE

- Variation de cadre
- Changement de plan en profondeur
- négatif, positif.

- Surface de projection
- discontinue
 - différents plans de l'espace
 - frontal, latéral

RESULTAT:

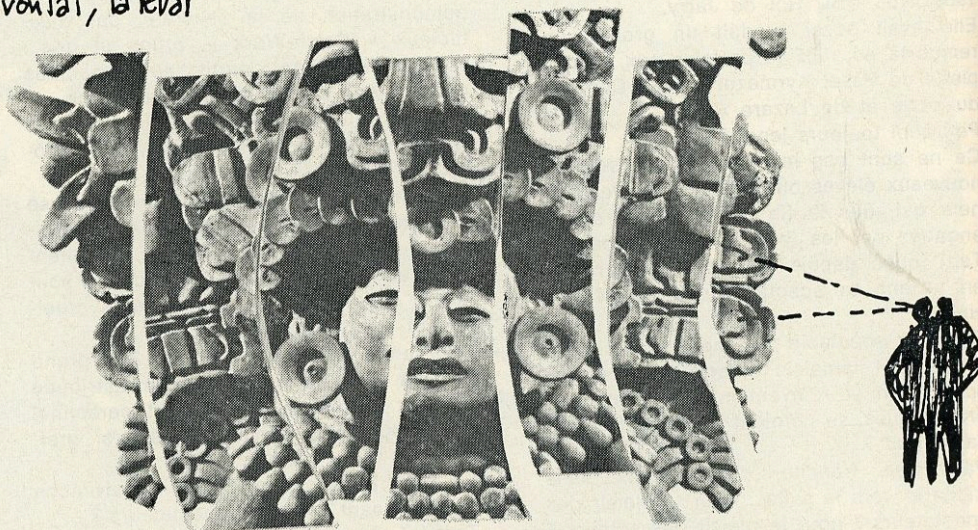


IMAGE FRACTIONNÉE / DEVELOPPEMENT SPATIAL DE L'IMAGE

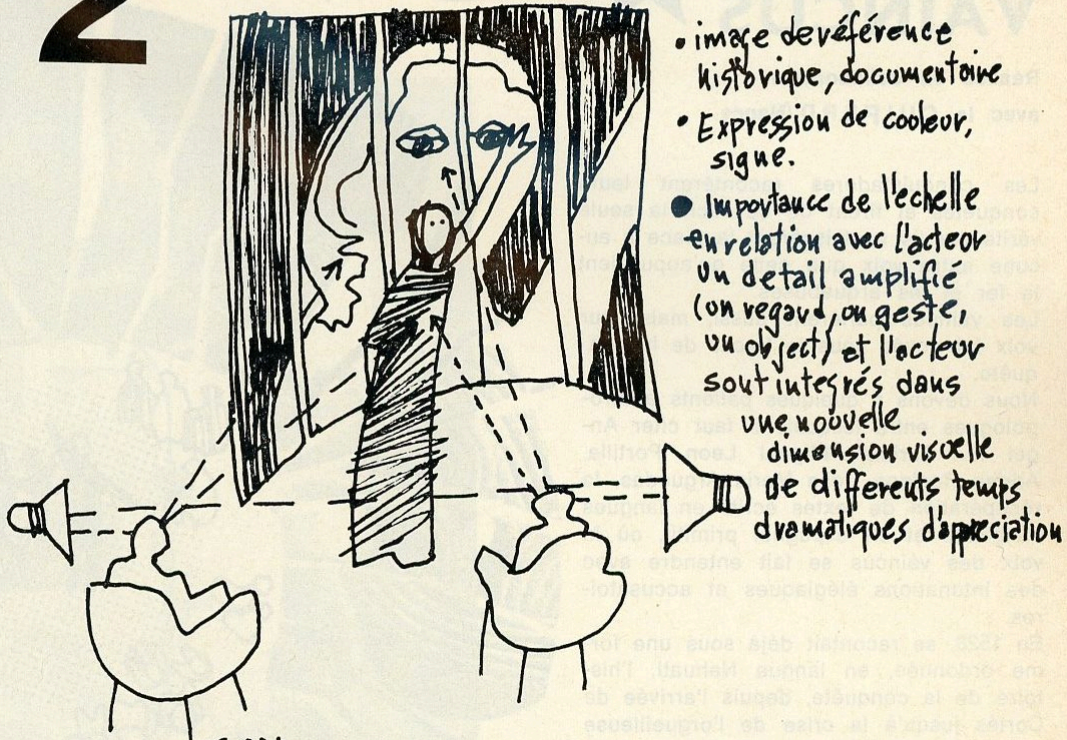
- L'image fragmentée exige que le spectateur la restructure sur la base d'une redécouverte de ce qui est représenté et d'un processus de synthèse subjective.



Fig. 59. Jorge Carrozzino, Carmen Prieto, Andres Neumann, *Vers un environnement perceptif*, in *Documents. IX^e Festival Mondial du Théâtre - Nancy 1973*, Nancy, Imp. Des Trois-Maisons, s.d. [ma 1973], p. 84 (AN, II, 4, fasc. 1).

2

* Relation IMAGE - ACTION DRAMATIQUE

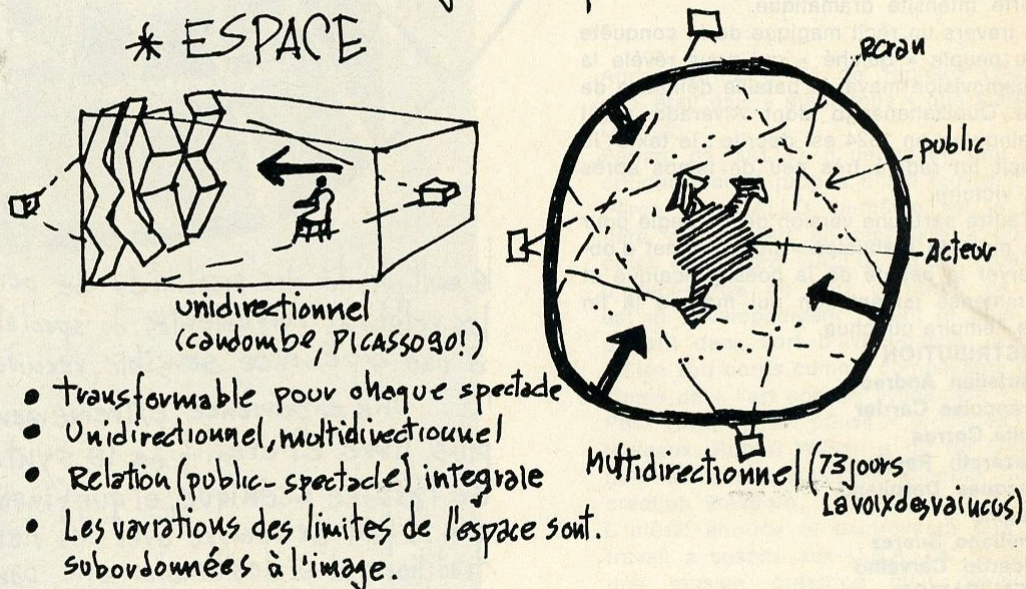


- image de référence historique, documentaire
- Expression de couleur, signe.
- Importance de l'échelle en relation avec l'acteur un détail amplifié (un regard, un geste, un objet) et l'acteur sont intégrés dans une nouvelle dimension visuelle de différents temps dramatiques d'appréciation

* SON

- Composition de la bande sonore comme collage
- Détermination de la dimension temporelle dans le montage des séquences

* ESPACE

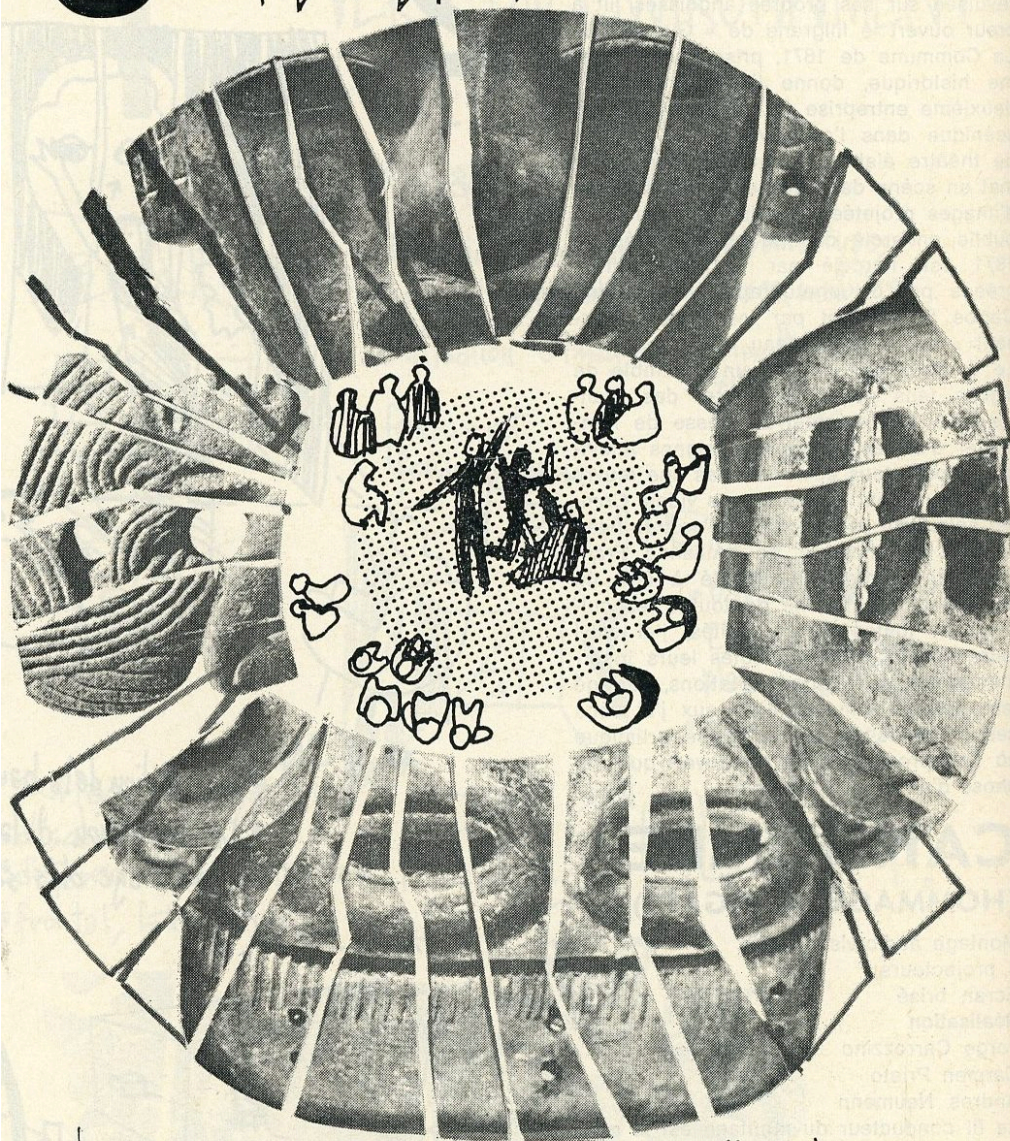


- transformable pour chaque spectacle
- Unidirectionnel, multidirectionnel
- Relation (public-spectacle) intégrale
- Les variations des limites de l'espace sont subordonnées à l'image.



Fig. 60. Jorge Carrozzino, Carmen Prieto, Andres Neumann, *Vers un environnement perceptif*, in Documents. IX^e Festival Mondial du Théâtre - Nancy 1973, Nancy, Imp. Des Trois-Maisons, s.d. [ma 1973], p. 85 (AN, II, 4, fasc. 1).

3 * ENVIRONNEMENT PERCEPTIF



la multiplicité des possibilités de perception visuelle détermine les relations polyvalentes du spectateur et du spectacle tendant à une expérience sensible, renouvelée, suggestive et profonde.
" ... une expérience extrêmement fertile, qui tend à un emploi plus libre et créatif de la syntaxe spatiale et sonore à l'intérieur de l'espace scénique, et qui, finalement, ne signifie rien d'autre que le fait de rompre avec les vieilles conventions du théâtre traditionnel et de stimuler une participation plus dynamique de la part du public. - "

(JOURNAL EL POPULAR 10/6/72)

Fig. 61. Jorge Carrozzino, Carmen Prieto, Andres Neumann, *Vers un environnement perceptif*, in *Documents. IX^e Festival Mondial du Théâtre - Nancy 1973*, Nancy, Imp. Des Trois-Maisons, s.d. [ma 1973], p. 86 (AN, II, 4, fasc. 1).

DOCUMENTS



IX^e FESTIVAL MONDIAL DU THEATRE - NANCY 1973

Fig. 62. Documents. IX^e Festival Mondial du Théâtre – Nancy 1973, Nancy, Imp. Des Trois-Maisons, s.d. [ma 1973], prima di copertina (AN, II, 4, fasc. 1).

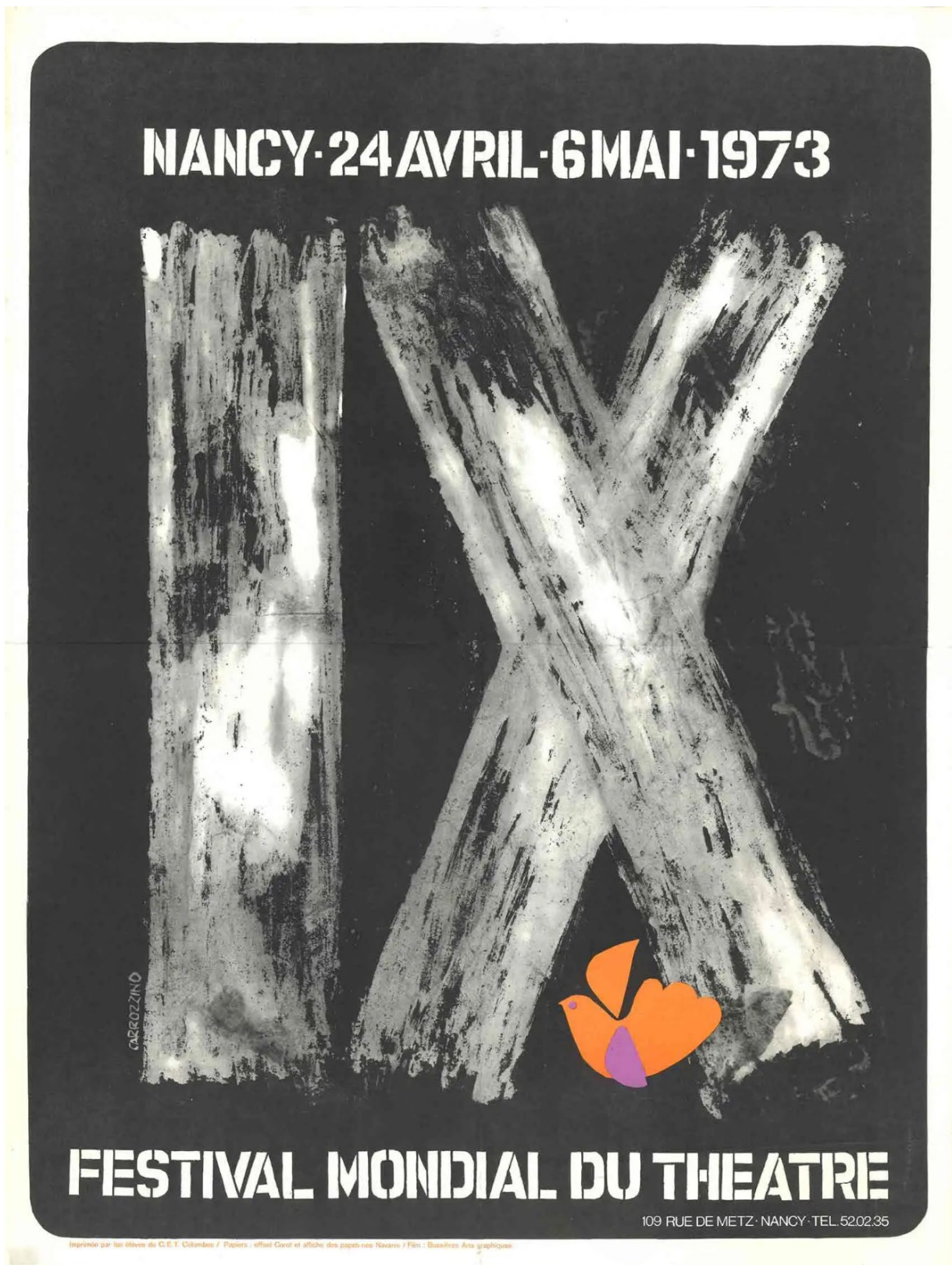


Fig. 63. Manifesto della IX edizione del Festival Mondial du Théâtre de Nancy di Jorge Carrozzino (<https://jorge-carrozzino.com/festival-mundial-du-theatre/>).

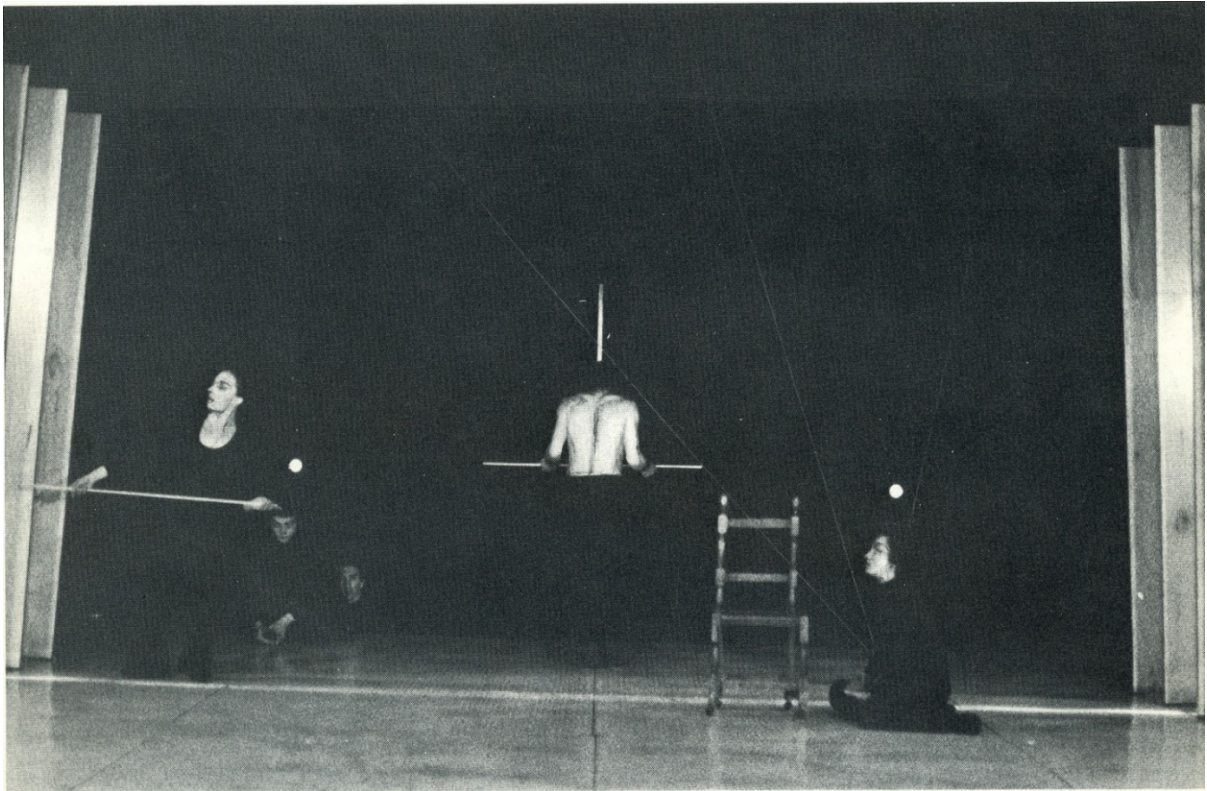


Fig. 64. *Morte della geometria* di Pier'Alli, Firenze, Rondò di Bacco, 1975 (Programma di sala, AN, III, 3, fasc. 1).



Fig. 65. *Morte della geometria* di Pier'Alli, Firenze, Rondò di Bacco, 1975 (Programma di sala, AN, III, 3, fasc. 1).

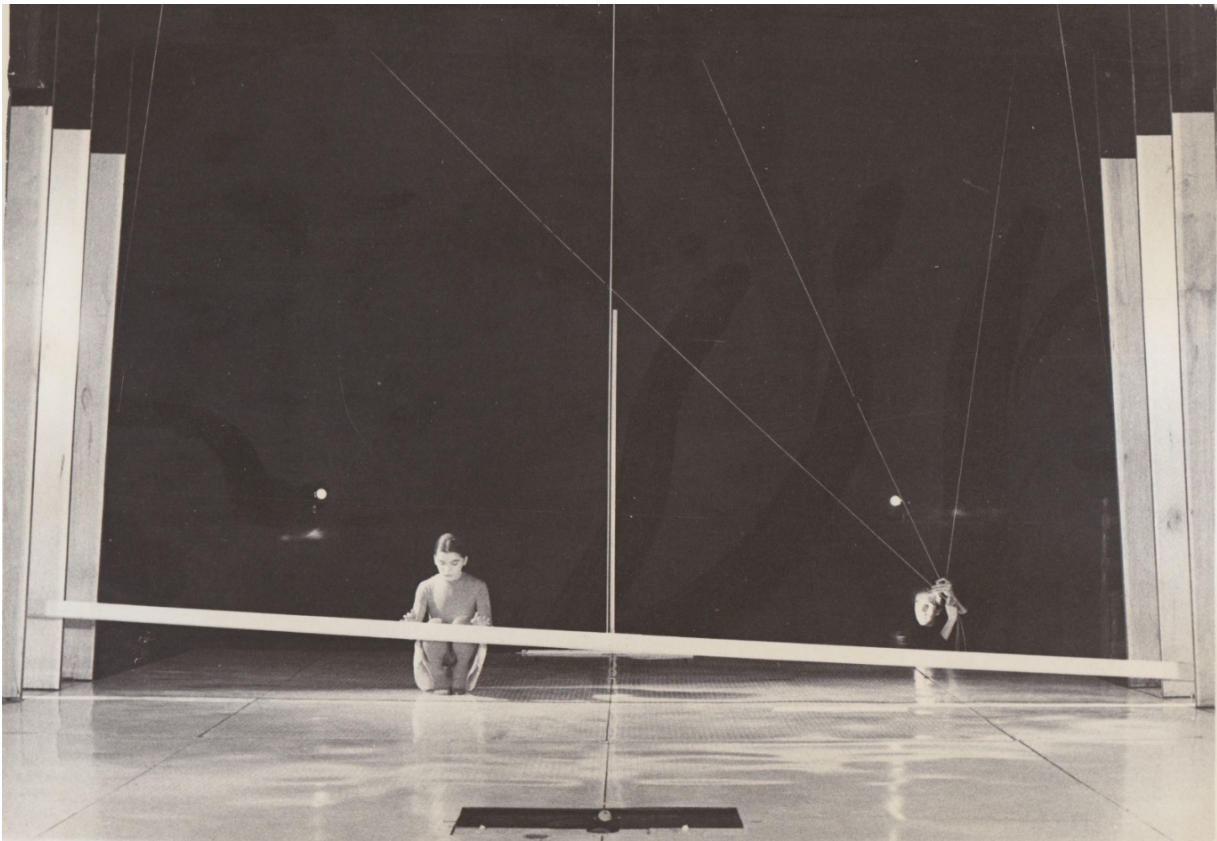


Fig. 66. *Morte della geometria* di Pier'Alli, Firenze, Rondò di Bacco, 1975. Foto di Enrico Rainero (Archives du Théâtre 140 di Bruxelles: http://theater.ua.ac.be/theatre140/html/1976-02-00_ouoboros_morte-della-geometria.html).

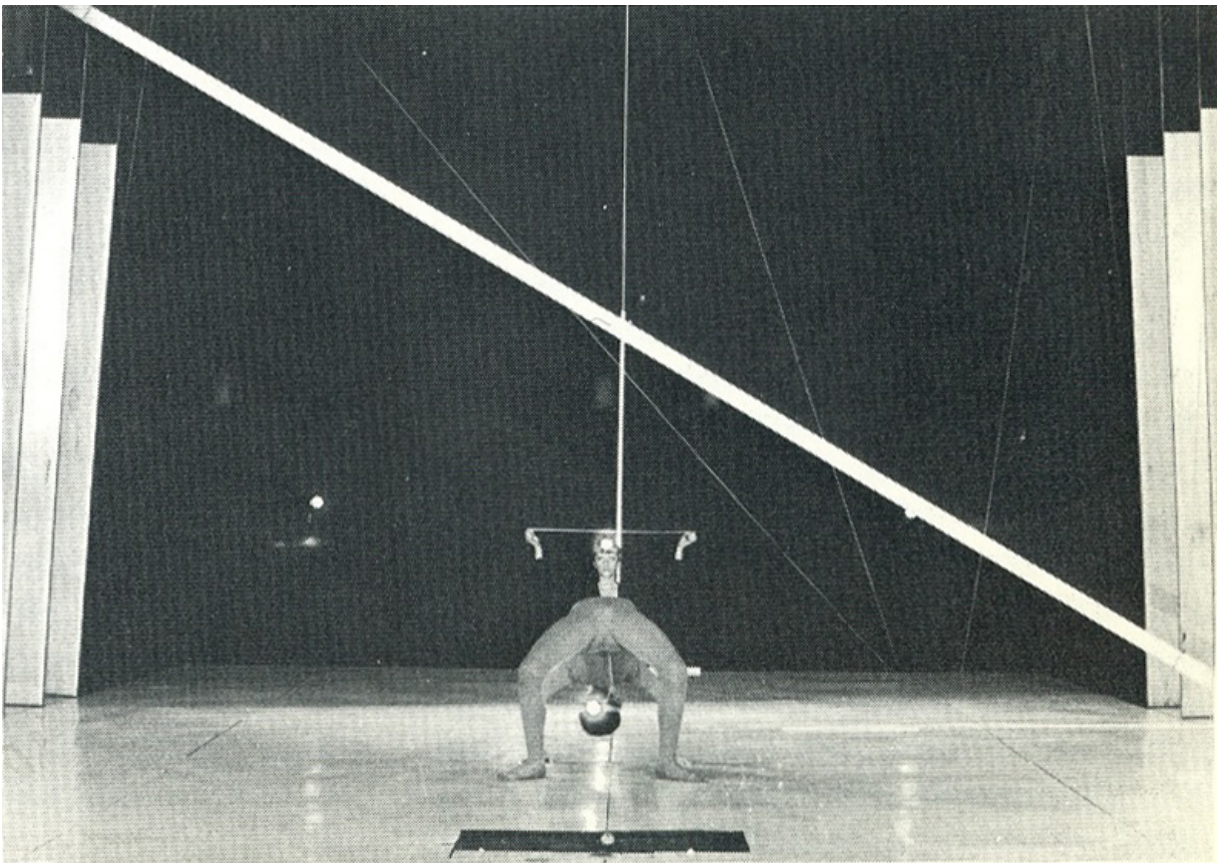


Fig. 67. *Morte della geometria* di Pier'Alli, Firenze, Rondò di Bacco, 1975 (Programma di sala, AN, III, 3, fasc. 1).

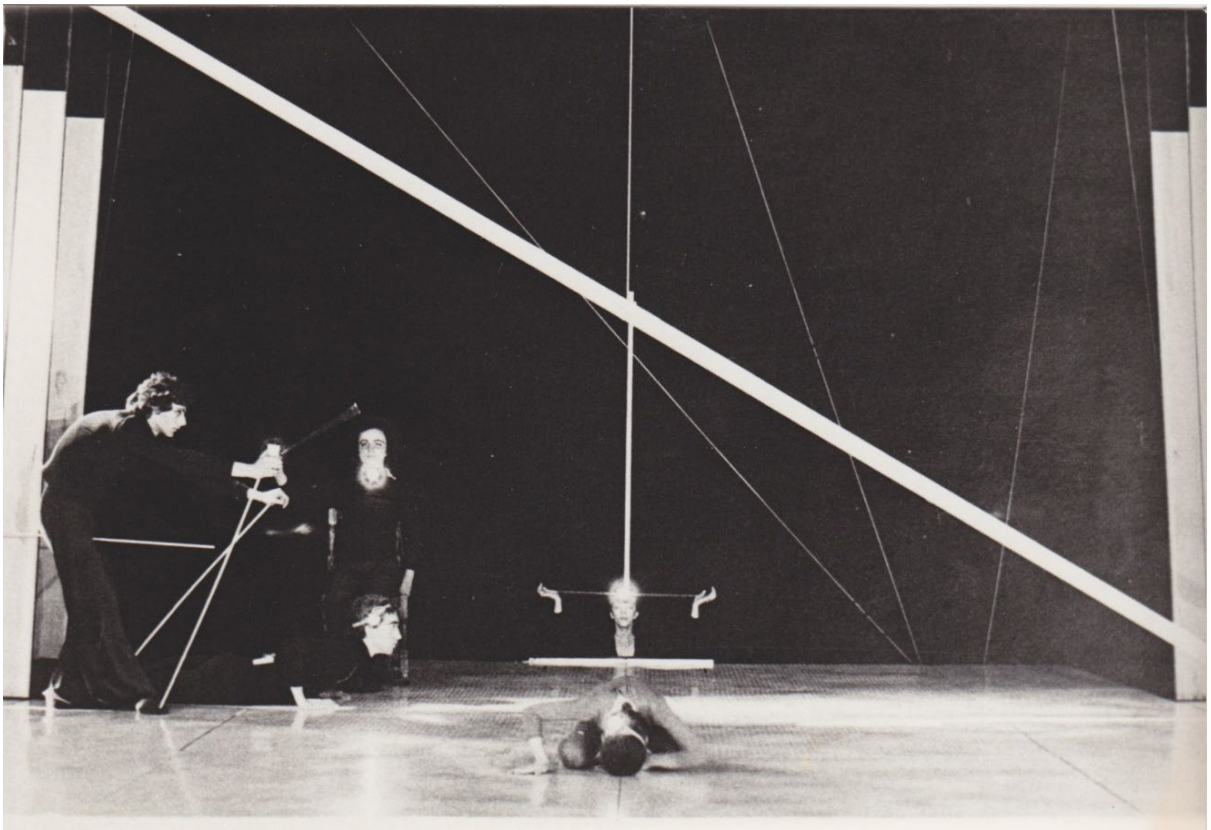


Fig. 68. *Morte della geometria* di Pier'Alli, Firenze, Rondò di Bacco, 1975. Foto di Enrico Rainero (Archives du Théâtre 140 di Bruxelles: http://theater.ua.ac.be/theatre140/html/1976-02-00_ouoroboros_morte-della-geometria.html).

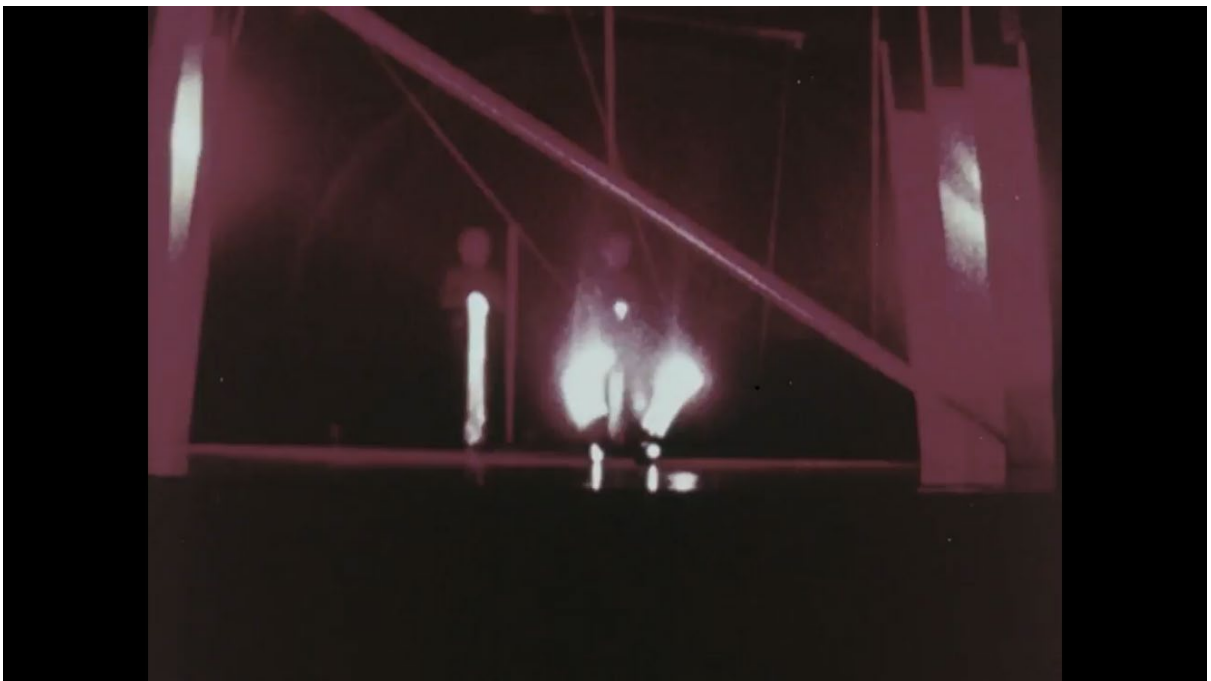


Fig. 69. *Morte della geometria* di Pier'Alli, Firenze, Rondò di Bacco, 1975 (Massimo Becattini, *La Casa delle Illusioni Prospettiche*, 1976).



Fig. 70

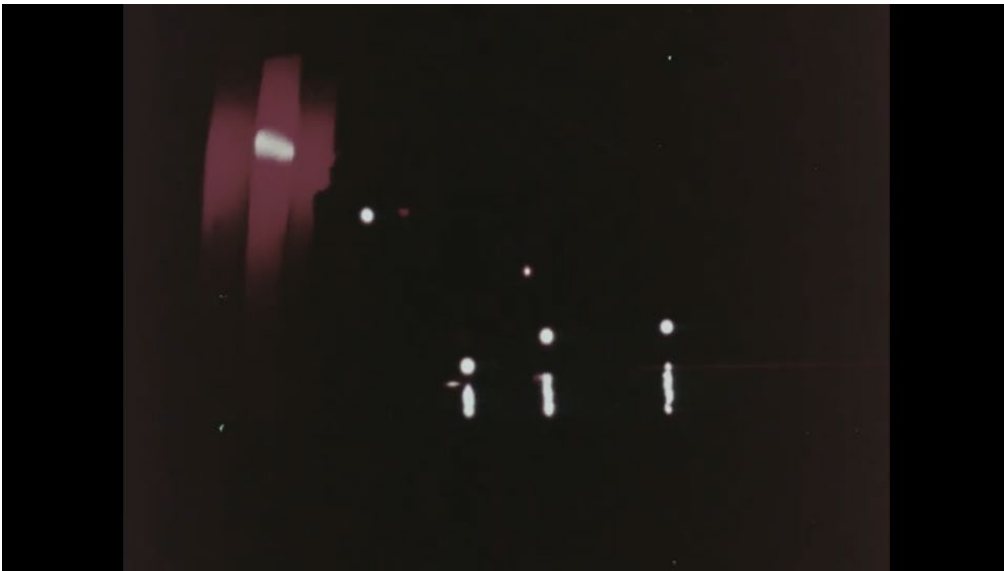


Fig. 71



Fig. 72

Figg. 70-72. *Morte della geometria* di Pier'Alli, Firenze, Rondò di Bacco, 1975 (Massimo Becattini, *La Casa delle Illusioni Prospettiche*, 1976).



Fig. 73

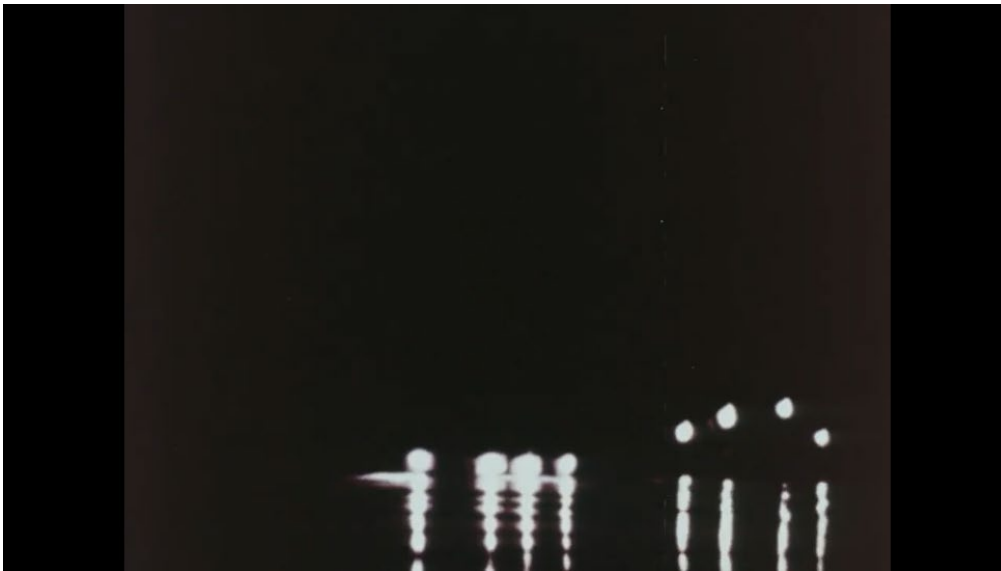


Fig. 74



Fig. 75

Figg. 73-75. *Morte della geometria* di Pier'Alli, Firenze, Rondò di Bacco, 1975 (Massimo Becattini, *La Casa delle Illusioni Prospettiche*, 1976).



Fig. 76



Fig. 77

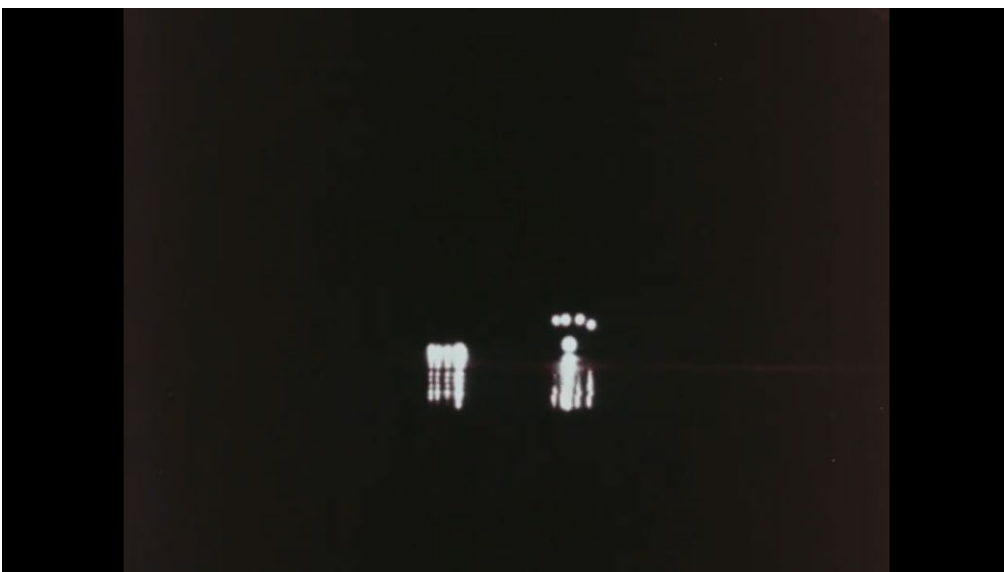


Fig. 78

Figg. 76-78. *Morte della geometria* di Pier'Alli, Firenze, Rondò di Bacco, 1975 (Massimo Becattini, *La Casa delle Illusioni Prospettiche*, 1976).



Fig. 79



Fig. 80

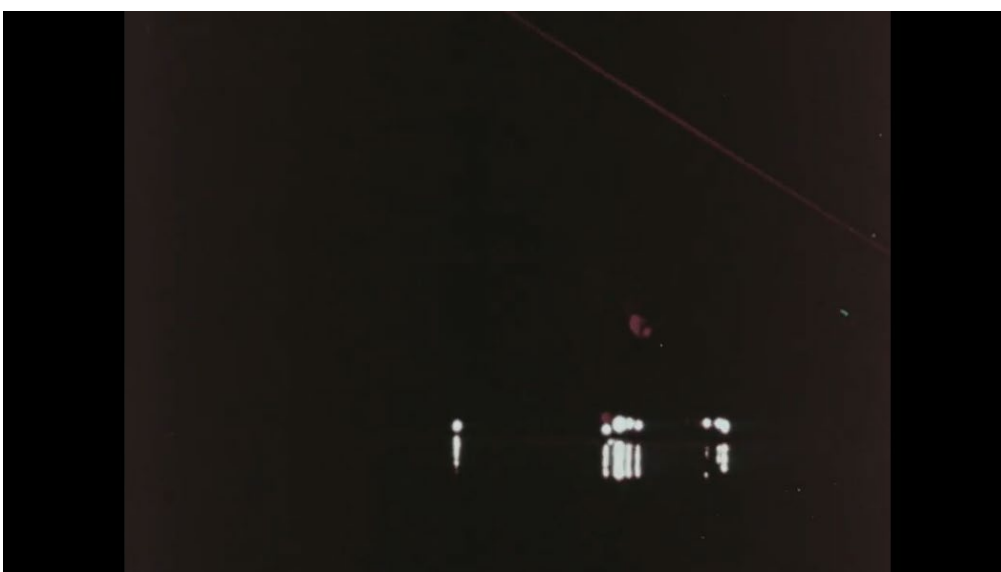


Fig. 81

Figg. 79-81. *Morte della geometria* di Pier'Alli, Firenze, Rondò di Bacco, 1975 (Massimo Becattini, *La Casa delle Illusioni Prospettiche*, 1976).

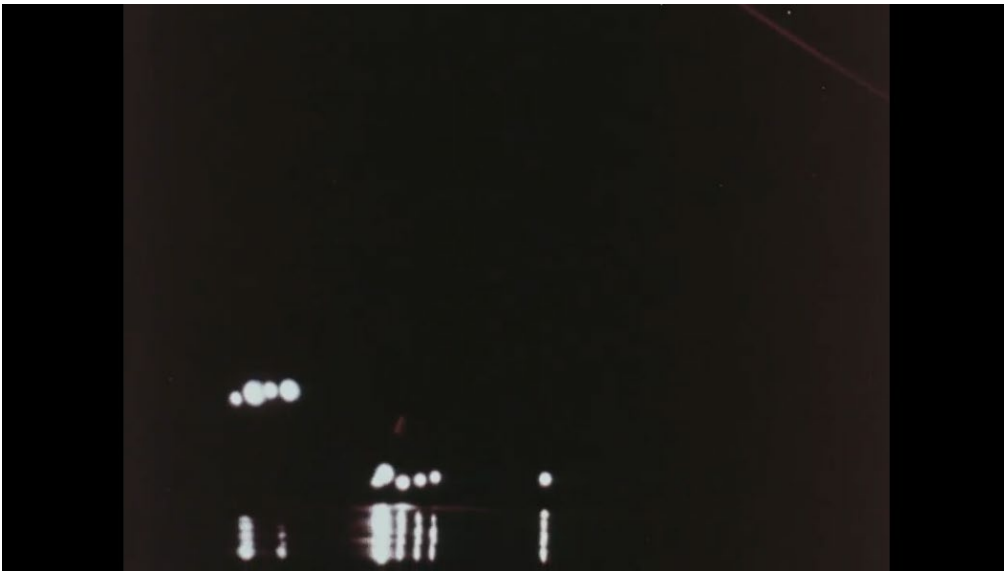


Fig. 82



Fig. 83



Fig. 84

Figg. 82-84. *Morte della geometria* di Pier'Alli, Firenze, Rondò di Bacco, 1975 (Massimo Becattini, *La Casa delle Illusioni Prospettiche*, 1976).



Fig. 85. *Morte della geometria* di Pier'Alli, Firenze, Rondò di Bacco, 1975 (Massimo Becattini, *La Casa delle Illusioni Prospettiche*, 1976).



Fig. 86. *Morte della geometria* di Pier'Alli, Firenze, Rondò di Bacco, 1975 (Programma di sala, AN, III, 3, fasc. 1).



Fig. 87



Fig. 88

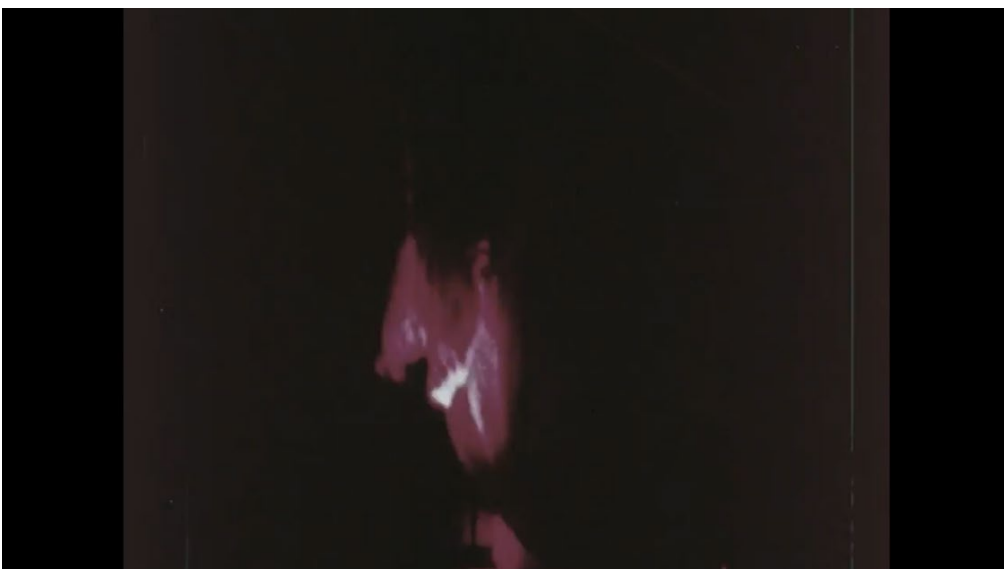


Fig. 89

Figg. 87-89. *Morte della geometria* di Pier'Alli, Firenze, Rondò di Bacco, 1975 (Massimo Becattini, *La Casa delle Illusioni Prospettiche*, 1976).



Fig. 90



Fig. 91



Fig. 92

Figg. 90-92. *Morte della geometria* di Pier'Alli, Firenze, Rondò di Bacco, 1975 (Massimo Becattini, *La Casa delle Illusioni Prospettiche*, 1976).



Fig. 93

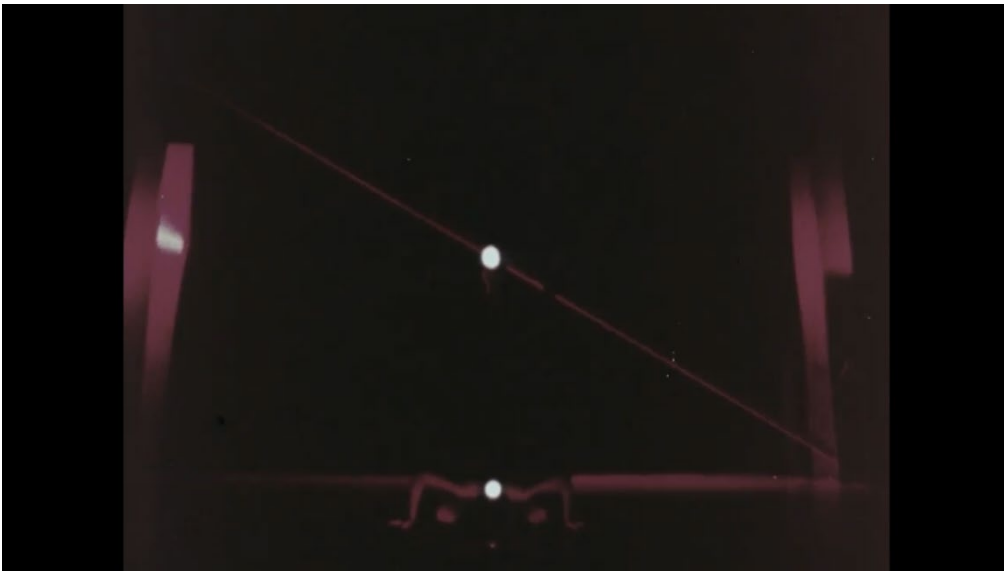


Fig. 94



Fig. 95

Figg. 93-95. *Morte della geometria* di Pier'Alli, Firenze, Rondò di Bacco, 1975 (Massimo Becattini, *La Casa delle Illusioni Prospettiche*, 1976).

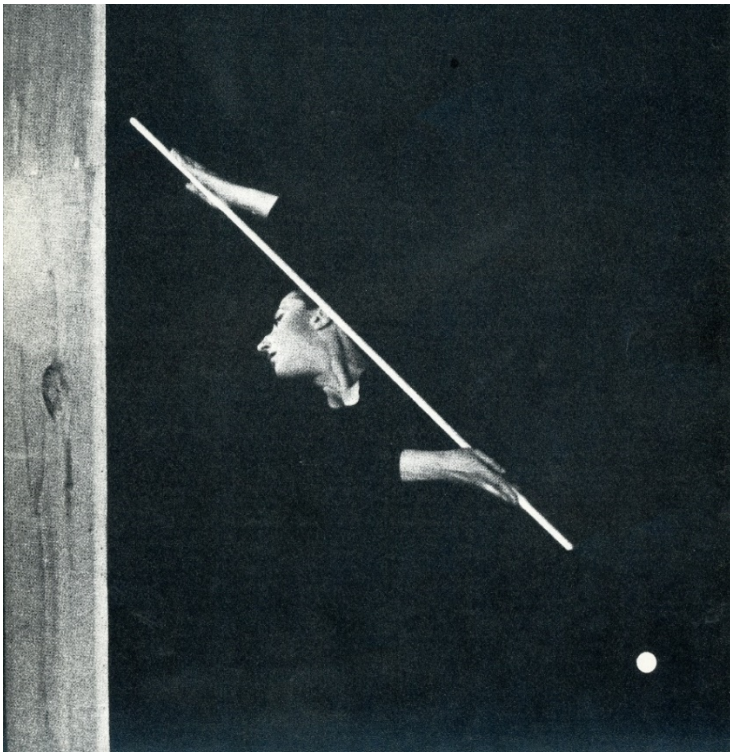


Fig. 96. *Morte della geometria* di Pier'Alli, Firenze, Rondò di Bacco, 1975 (Programma di sala, AN, III, 3, fasc. 1).

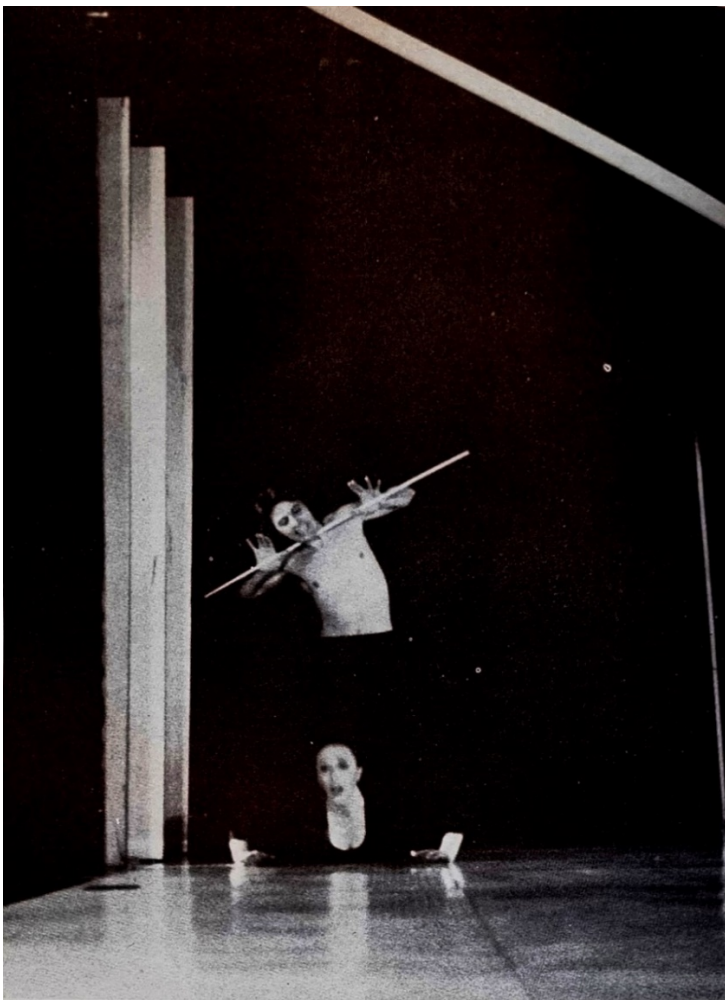


Fig. 97. *Morte della geometria* di Pier'Alli, Firenze, Rondò di Bacco, 1975 («Sipario», n. 349-350, giugno-luglio 1975).

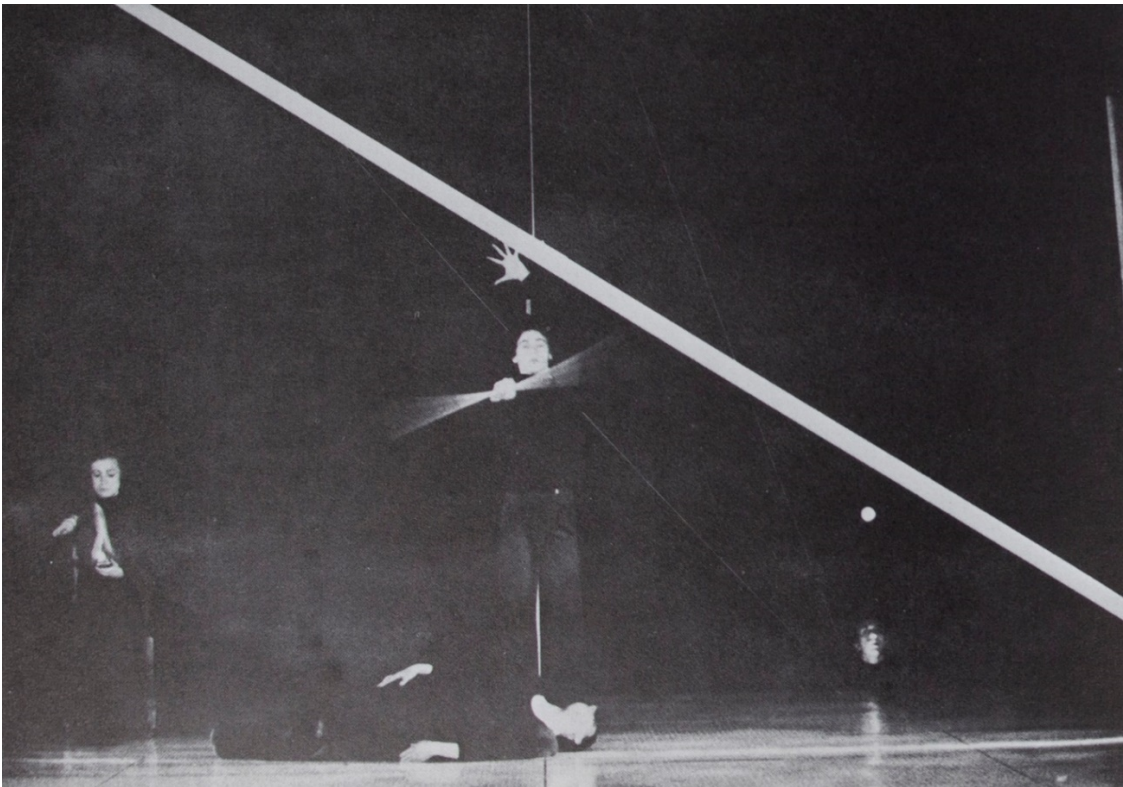


Fig. 98. *Morte della geometria* di Pier'Alli, Firenze, Rondò di Bacco, 1975. Foto di Enrico Rainero (Archives du Théâtre 140 di Bruxelles: http://theater.ua.ac.be/theatre140/html/1976-02-00_ouoboros_morte-della-geometria.html).



Fig. 99. *Morte della geometria* di Pier'Alli, Firenze, Rondò di Bacco, 1975 (Programma di sala, AN, III, 3, fasc. 1).



Fig. 100

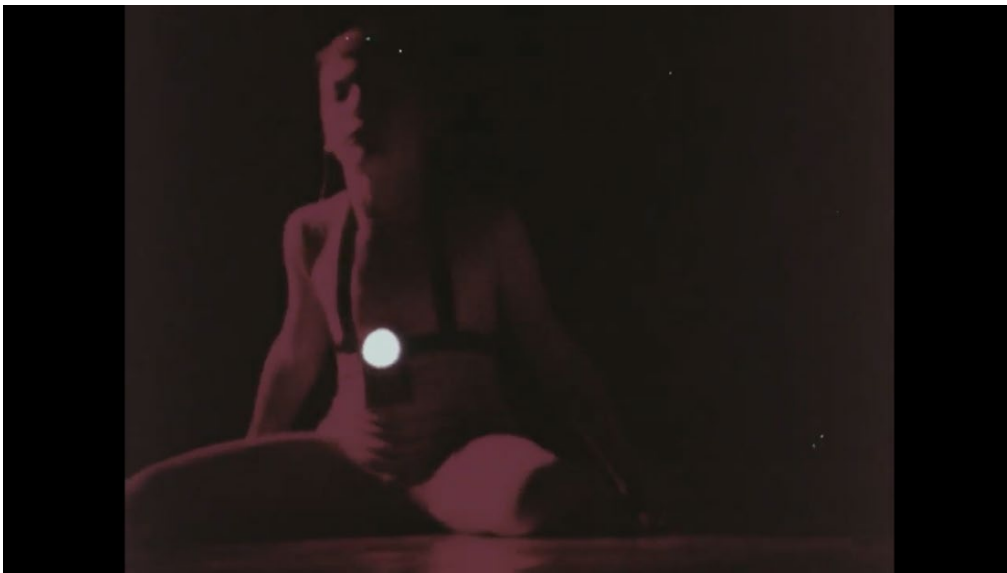


Fig. 101

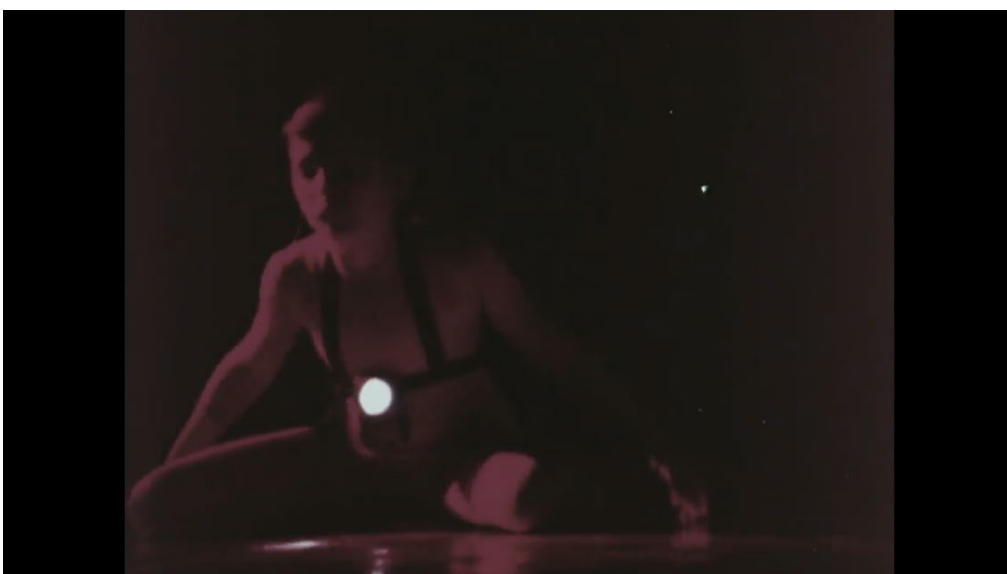


Fig. 102

Figg. 100-102. *Morte della geometria* di Pier'Alli, Firenze, Rondò di Bacco, 1975 (Massimo Becattini, *La Casa delle Illusioni Prospettiche*, 1976).



Fig. 103

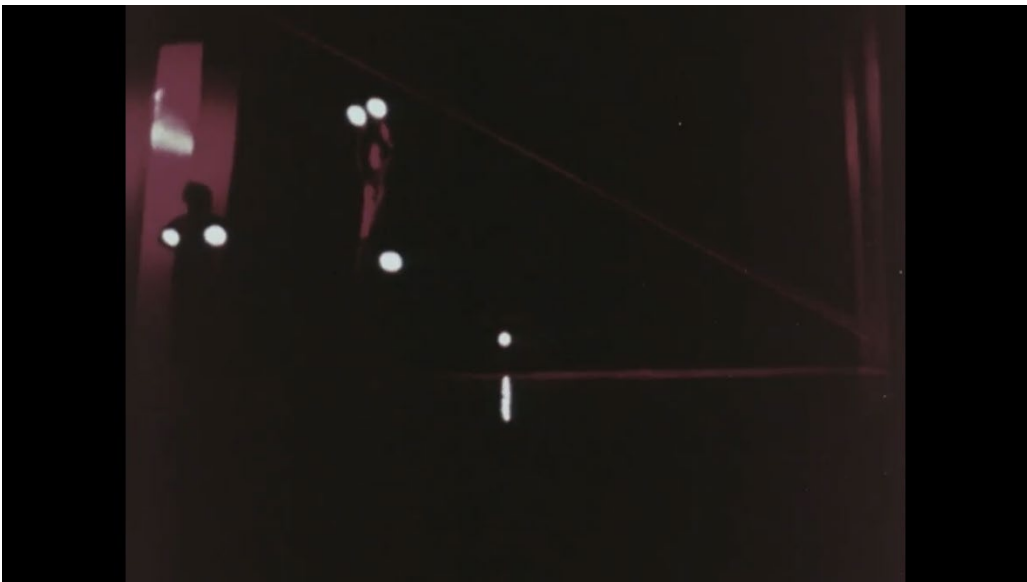


Fig. 104

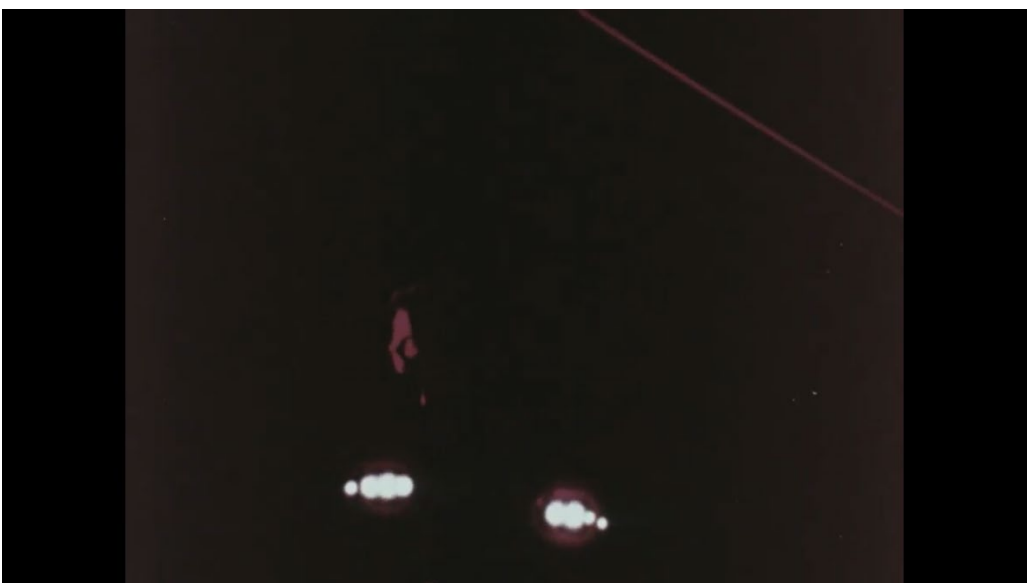


Fig. 105

Figg. 103-105. *Morte della geometria* di Pier'Alli, Firenze, Rondò di Bacco, 1975 (Massimo Becattini, *La Casa delle Illusioni Prospettiche*, 1976).



Fig. 106. *Morte della geometria* di Pier'Alli, Firenze, Rondò di Bacco, 1975 (Programma di sala, AN, III, 3, fasc. 1).



Fig. 107. *Morte della geometria* di Pier'Alli, Firenze, Rondò di Bacco, 1975 (Catalogo del II Festival Internacional de Teatro di San Paolo, AN, III, 4, fasc. 1).



Fig. 108. *Morte della geometria* di Pier'Alli, Firenze, Rondò di Bacco, 1975. Foto di Enrico Rainero (Archives du Théâtre 140 di Bruxelles: http://theater.ua.ac.be/theatre140/html/1976-02-00_ouoboros_morte-della-geometria.html).



Fig. 109. *Morte della geometria* di Pier'Alli, Firenze, Rondò di Bacco, 1975 (AN, III, 3, fasc. 1).



Fig. 110



Fig. 111

Figg. 110-111. *Our domestic resurrection spectacle* di Peter Schumann e il *Bread and Puppet*, 1976. Foto di Antonio Sferlazzo («Quaderni del Teatro Regionale Toscano», n. 6/7/8/9, giugno-luglio-agosto-settembre 1976, AN, III, 3, fasc. 7).



Fig. 112



Fig. 113

Figg. 112-113. *Our domestic resurrection spectacle* di Peter Schumann e il Bread and Puppet, 1976. Foto di Antonio Sferlazzo («Quaderni del Teatro Regionale Toscano», n. 6/7/8/9, giugno-luglio-agosto-settembre 1976, AN, III, 3, fasc. 7).



Fig. 114. *Our domestic resurrection spectacle* di Peter Schumann e il Bread and Puppet, 1976. Foto di Antonio Sferlazzo («Quaderni del Teatro Regionale Toscano», n. 6/7/8/9, giugno-luglio-agosto-settembre 1976, AN, III, 3, fasc. 7).



Fig. 115. *Le nu traversé* di Frédéric Flamand, Firenze, Rondò di Bacco, 1976. Foto di Antonio Sferlazzo (AN, X, 11).



Fig. 116



Fig. 117

Figg. 116-117. *Le nu traversé* di Frédéric Flamand, Firenze, Rondò di Bacco, 1976. Foto di Antonio Sferlazzo (AN, X, 11).



Fig. 118



Fig. 119

Figg. 118-119. *Le nu traversé* di Frédéric Flamand, Firenze, Rondò di Bacco, 1976. Foto di Antonio Sferlazzo (AN, X, 11).



Fig. 120. *Locus solus* di Memè Perlini, Firenze, Rondò di Bacco, 1976. Provino fotografico di Antonio Sferlazzo (AN, X, 11).

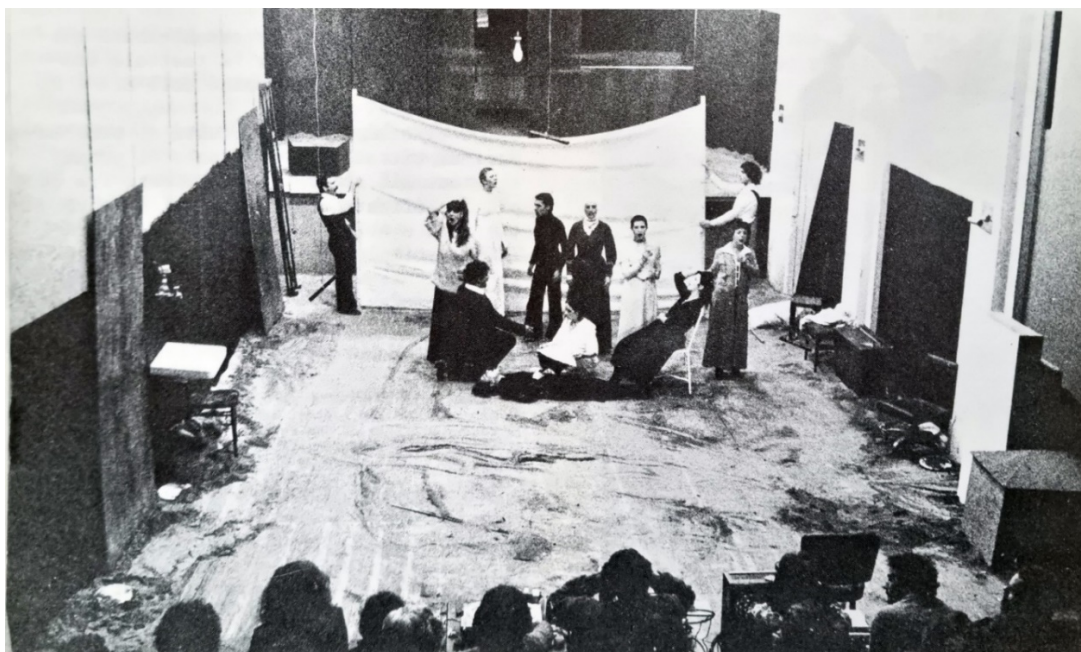


Fig. 121. *Locus solus* di Memè Perlini, Firenze, Rondò di Bacco, 1976. Foto di Antonio Sferlazzo («Quaderni del Teatro Regionale Toscano», n. 6/7/8/9, giugno-luglio-agosto-settembre 1976, AN, III, 3, fasc. 7).



Fig. 122. *Locus solus* di Memè Perlini, Firenze, Rondò di Bacco, 1976. Foto di Antonio Sferlazzo (*Immagine-immaginario. Il lavoro del Teatro La Maschera di Memè Perlini e Antonello Aglioti*, a cura di Giuseppe Bartolucci e Donatella Rimoldi, Torino, Studio Forma, 1978).



Fig. 123. *Locus solus* di Memè Perlini, Firenze, Rondò di Bacco, 1976. Provino fotografico di Antonio Sferlazzo (AN, X, 11).



Fig. 124. *Locus solus* di Memè Perlini, Firenze, Rondò di Bacco, 1976. Provino fotografico di Antonio Sferlazzo (AN, X, 11).

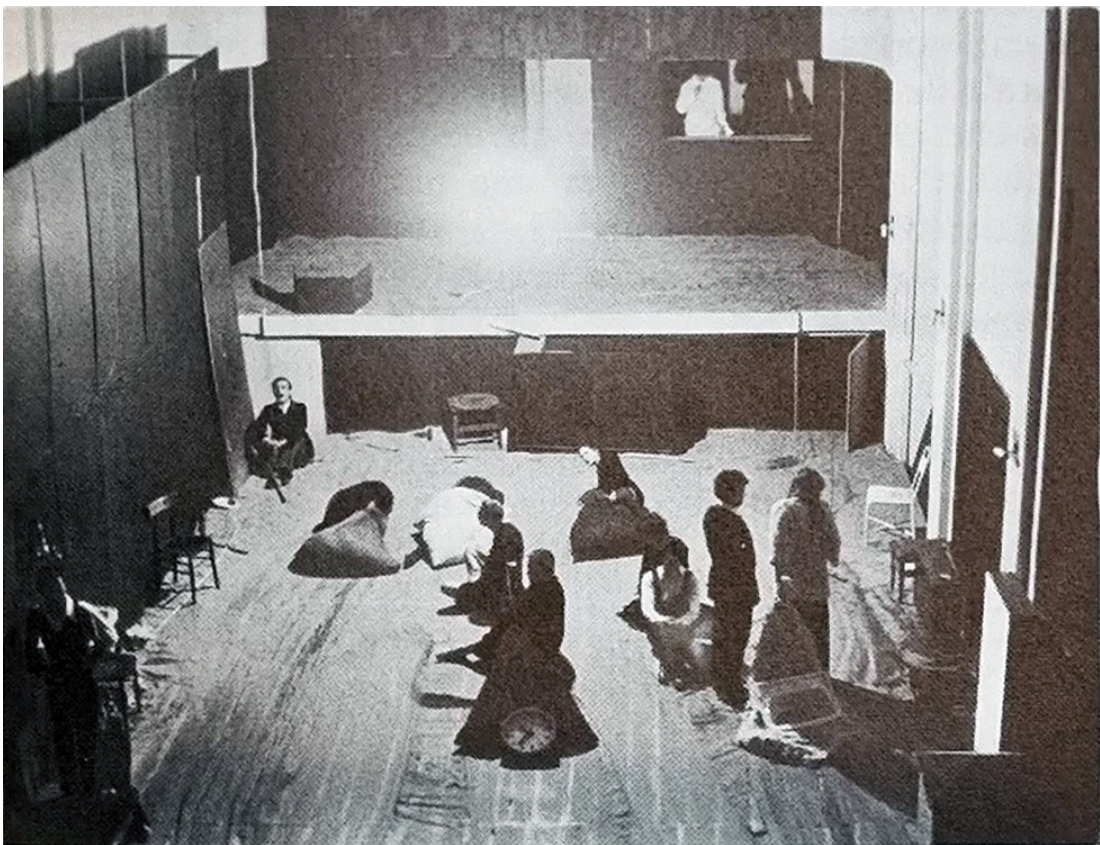


Fig. 125. *Locus solus* di Memè Perlini, Firenze, Rondò di Bacco, 1976 («Scena», a. I, n. 2, marzo-aprile 1976).



Fig. 126. *Locus solus* di Memè Perlini, Firenze, Rondò di Bacco, 1976. Foto di Antonio Sferlazzo (AN, X, 11).



Fig. 127. *Locus solus* di Memè Perlini, Firenze, Rondò di Bacco, 1976. Foto di Antonio Sferlazzo (AN, X, 11).

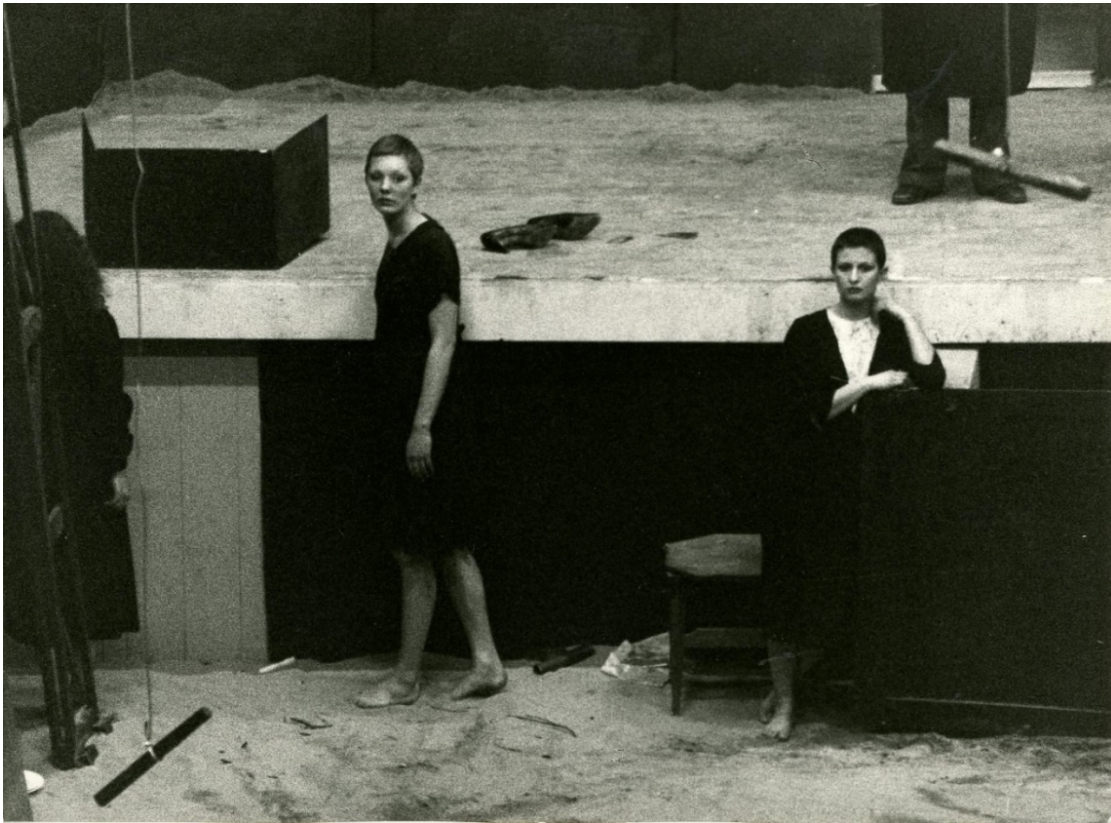


Fig. 128. *Locus solus* di Memè Perlini, Firenze, Rondò di Bacco, 1976. Foto di Antonio Sferlazzo (AN, X, 11).



Fig. 129. *Locus solus* di Memè Perlini, Firenze, Rondò di Bacco, 1976. Foto di Antonio Sferlazzo (AN, X, 11).



Fig. 130. *Locus solus* di Memè Perlini, Firenze, Rondò di Bacco, 1976. Foto di Antonio Sferlazzo (*Immagine-immaginario. Il lavoro del Teatro La Maschera di Memè Perlini e Antonello Aglioti*, a cura di Giuseppe Bartolucci e Donatella Rimoldi, Torino, Studio Forma, 1978).

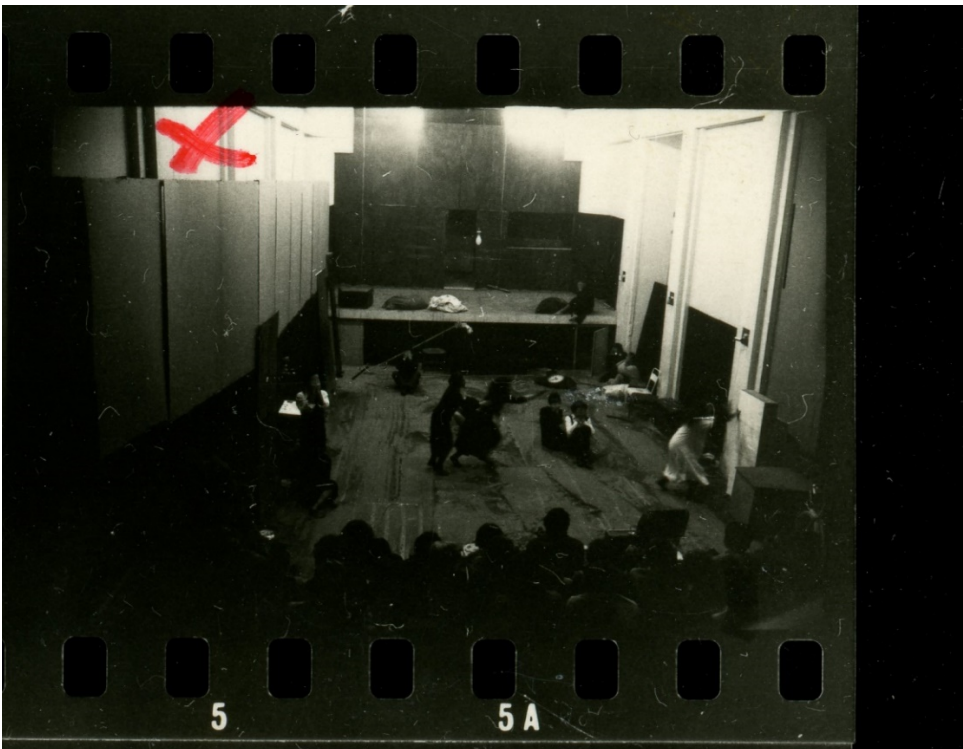


Fig. 131. *Locus solus* di Memè Perlini, Firenze, Rondò di Bacco, 1976. Provino fotografico di Antonio Sferlazzo (AN, X, 11).



Fig. 132. *Locus solus* di Memè Perlini, Firenze, Rondò di Bacco, 1976. Foto di Antonio Sferlazzo (AN, X, 11).



Fig. 133. *Locus solus* di Memè Perlini, Firenze, Rondò di Bacco, 1976. Foto di Antonio Sferlazzo (AN, X, 11).



Fig. 134. *Locus solus* di Memè Perlini, Firenze, Rondò di Bacco, 1976. Provino fotografico di Antonio Sferlazzo (AN, X, 11).



Fig. 135. *Locus solus* di Memè Perlini, Firenze, Rondò di Bacco, 1976. Provino fotografico di Antonio Sferlazzo (AN, X, 11).

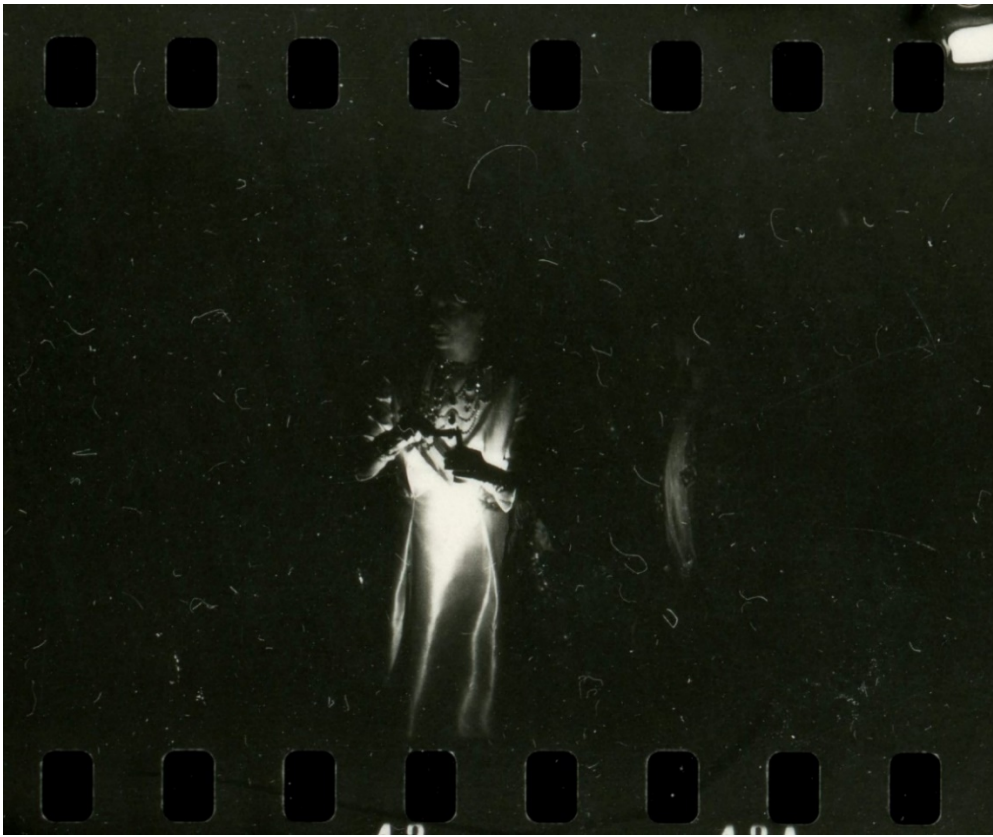


Fig. 136. *Locus solus* di Memè Perlini, Firenze, Rondò di Bacco, 1976. Provino fotografico di Antonio Sferlazzo (AN, X, 11).



Fig. 137. *Locus solus* di Memè Perlini, Firenze, Rondò di Bacco, 1976. Provino fotografico di Antonio Sferlazzo (AN, X, 11).

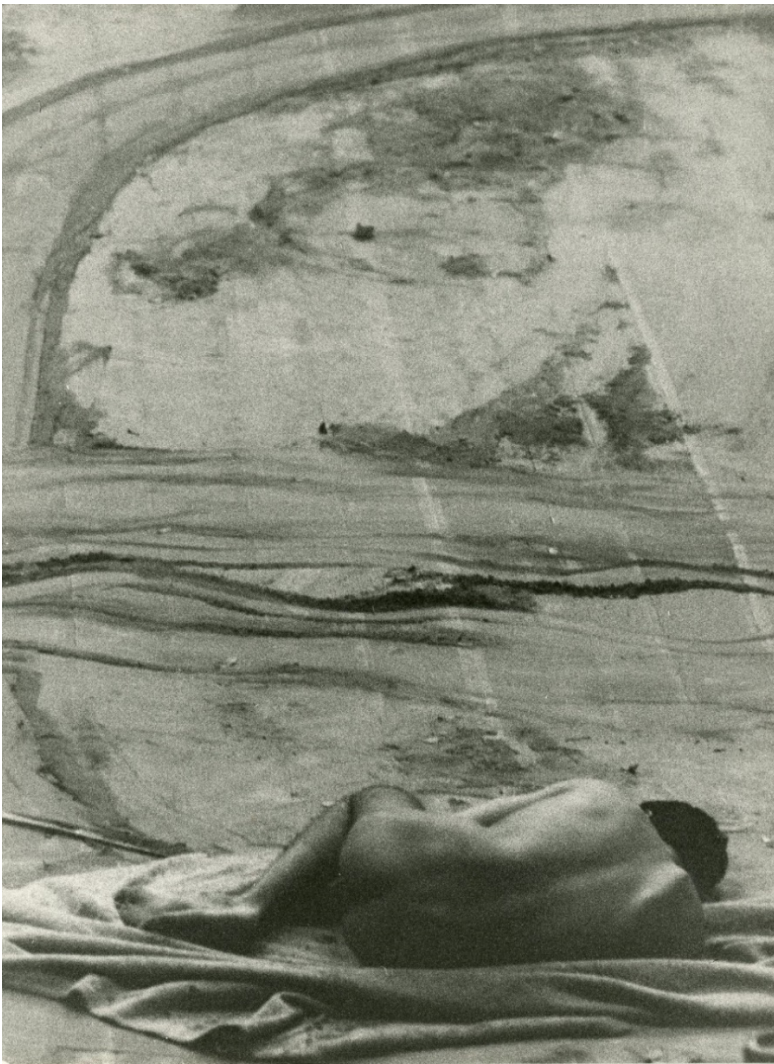


Fig. 138. *Locus solus* di Memè Perlini, Firenze, Rondò di Bacco, 1976. Foto di Antonio Sferlazzo (AN, X, 11).



Fig. 139. *Locus solus* di Memè Perlini, Firenze, Rondò di Bacco, 1976. Provino fotografico di Antonio Sferlazzo (AN, X, 11).



Fig. 140. *Locus solus* di Memè Perlini, 1976 (AN, X, 11).



Fig. 141. *Presagi del vampiro* de Il Carrozzone, Firenze, Rondò di Bacco, 1976. Foto di Gianni Melotti.

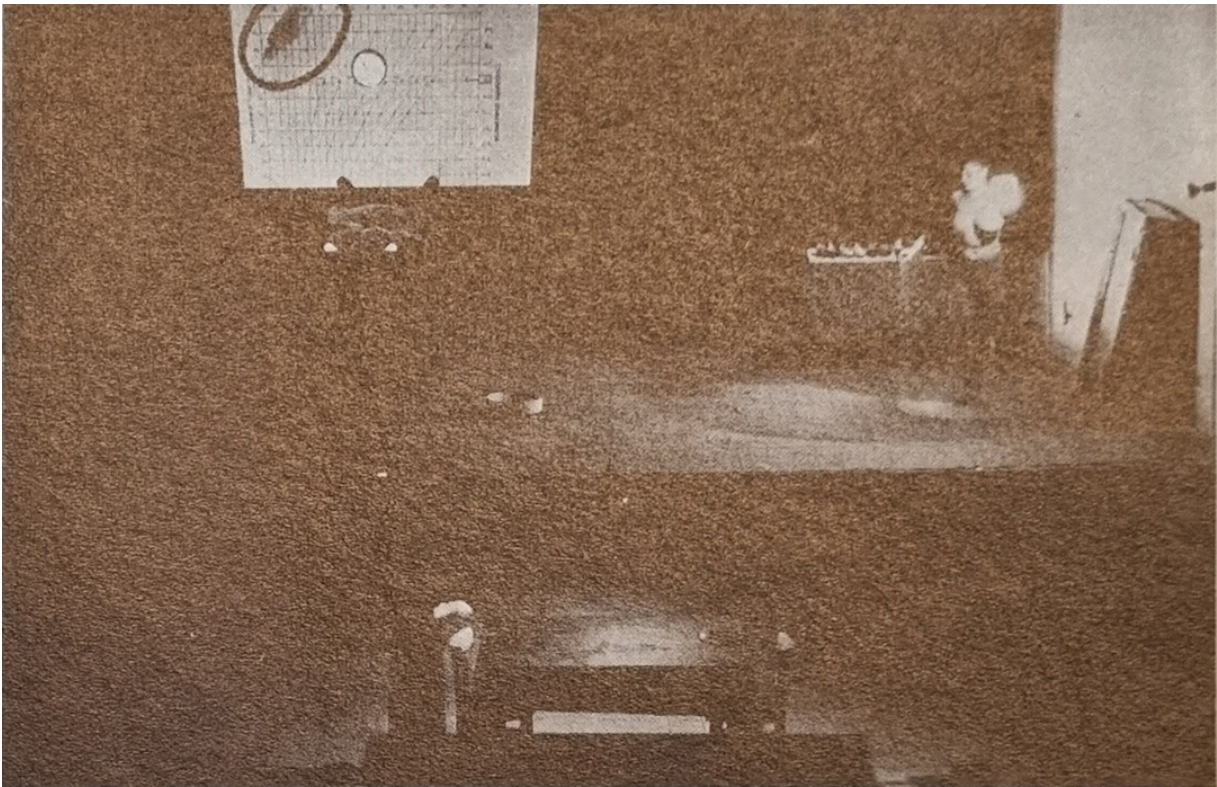


Fig. 142. *Presagi del vampiro* de *Il Carrozzone*, Firenze, Rondò di Bacco, 1976. Foto di Gianni Melotti («Scena», a. II, n. 5, novembre 1977).



Fig. 143. *Presagi del vampiro* de *Il Carrozzone*, Firenze, Rondò di Bacco, 1976. Foto di Gianni Melotti (Lorenzo Mango, Giuseppe Bartolucci, Achille Mango, *Per un teatro analitico-esistenziale. Materiali del teatro di ricerca*, Torino, Studio Forma, 1980).



Fig. 144. *Presagi del vampiro* de Il Carrozzone, Firenze, Rondò di Bacco, 1976 («Visual», n. 1, aprile 1977).



Fig. 145. *Presagi del vampiro* de Il Carrozzone, Firenze, Rondò di Bacco, 1976 («Visual», n. 1, aprile 1977).

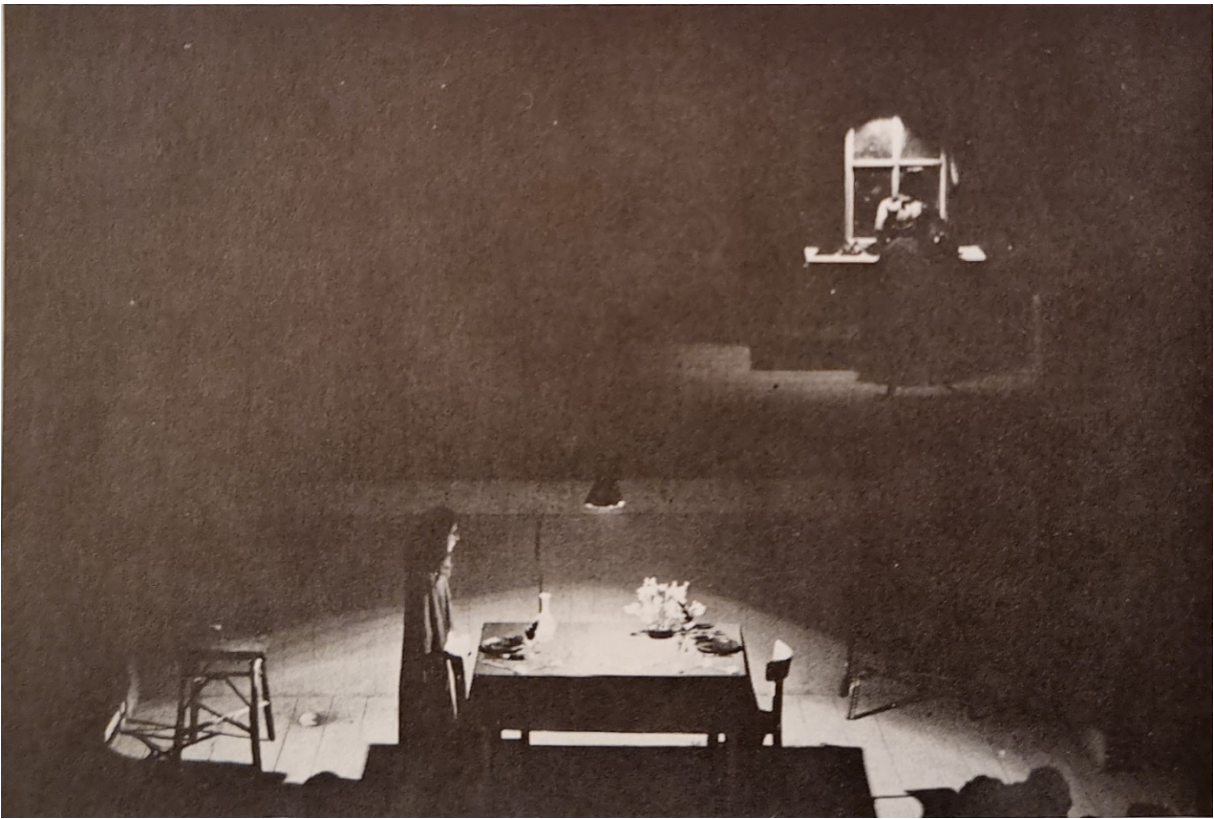


Fig. 146. *Presagi del vampiro* de Il Carrozzone, Firenze, Rondò di Bacco, 1976 («Visual», n. 1, aprile 1977).

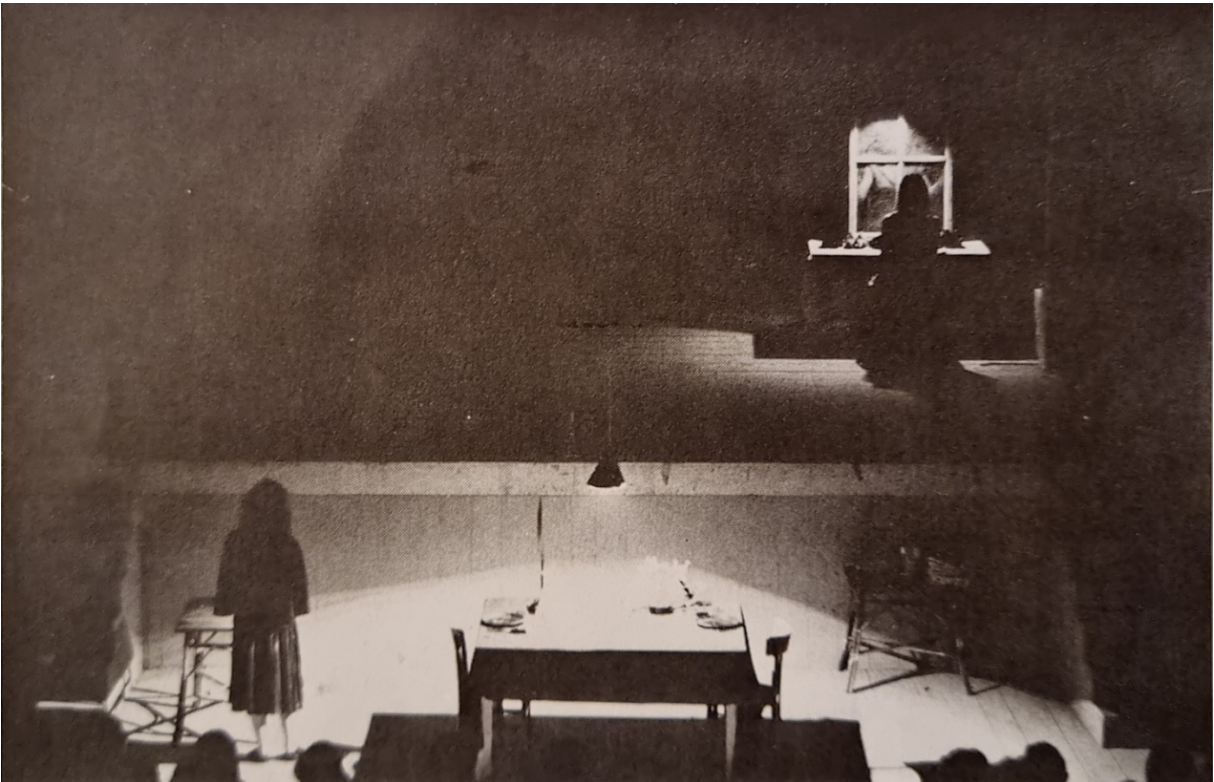


Fig. 147. *Presagi del vampiro* de Il Carrozzone, Firenze, Rondò di Bacco, 1976 («Visual», n. 1, aprile 1977).

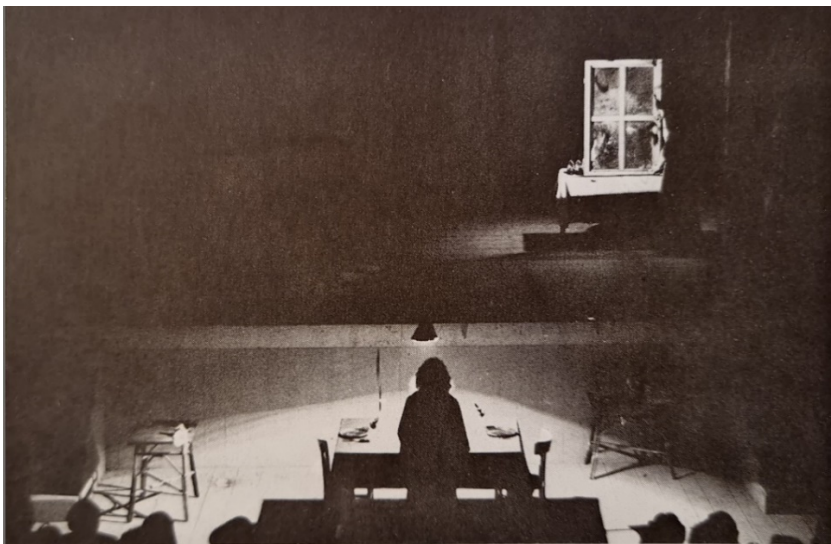


Fig. 148. *Presagi del vampiro* de Il Carrozzone, Firenze, Rondò di Bacco, 1976 («Visual», n. 1, aprile 1977).



Fig. 149

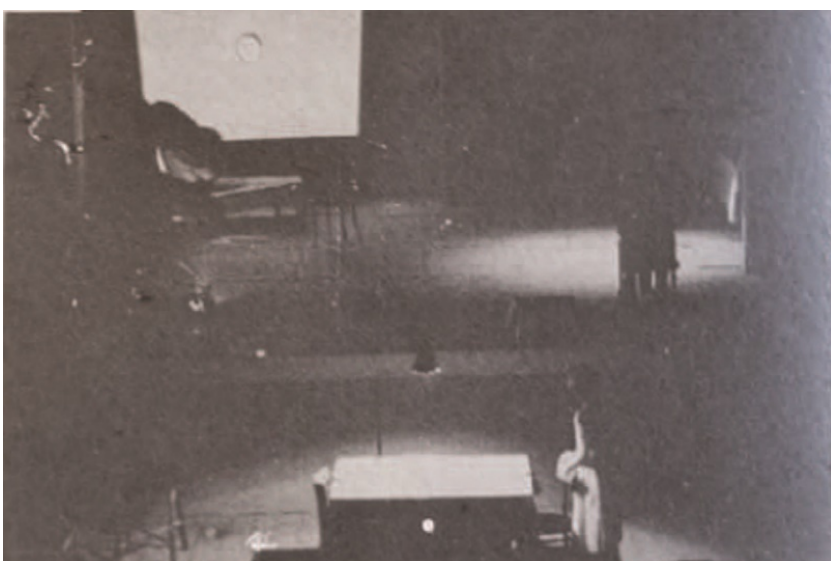


Fig. 150

Figg. 149-150. *Presagi del vampiro* de Il Carrozzone, Firenze, Rondò di Bacco, 1976. Foto di Gianni Melotti (Lorenzo Mango, Giuseppe Bartolucci, Achille Mango, *Per un teatro analitico-esistenziale. Materiali del teatro di ricerca*, Torino, Studio Forma, 1980).

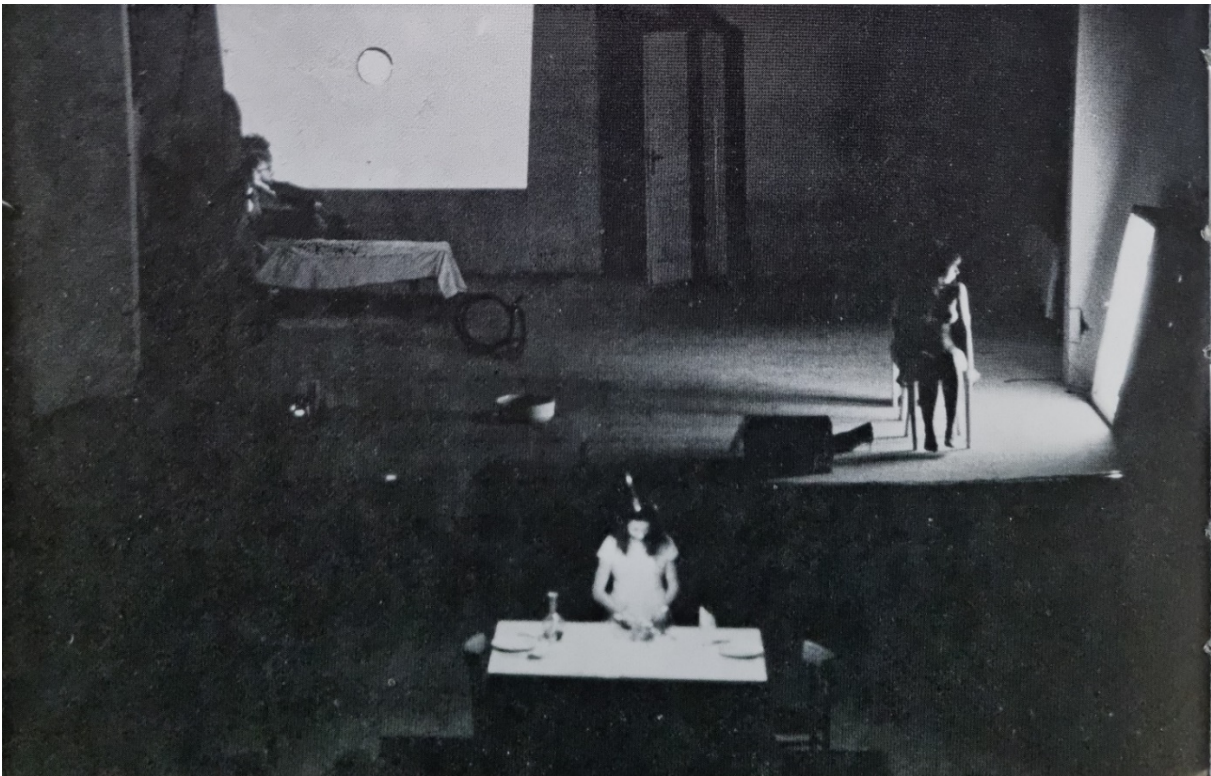


Fig. 151. *Presagi del vampiro* de *Il Carrozzone*, Firenze, Rondò di Bacco, 1976 (Piero Roselli, Giuseppina Carla Romby, Osanna Fantozzi Micali, *I teatri di Firenze*, Firenze, Bonechi, 1978).



Fig. 152. *Presagi del vampiro* de *Il Carrozzone*, Firenze, Rondò di Bacco, 1976. Foto di Gianni Melotti (<https://giannimelotti.com/magazzini-criminali-il-carrozzone>).



Fig. 153. *Presagi del vampiro* de *Il Carrozzone*, 1976. Foto di Giuseppe Pino (Oliviero Ponte di Pino, *Il nuovo teatro italiano 1975-1988. La ricerca dei gruppi: materiali e documenti*, Firenze, La casa Usher, 1988).

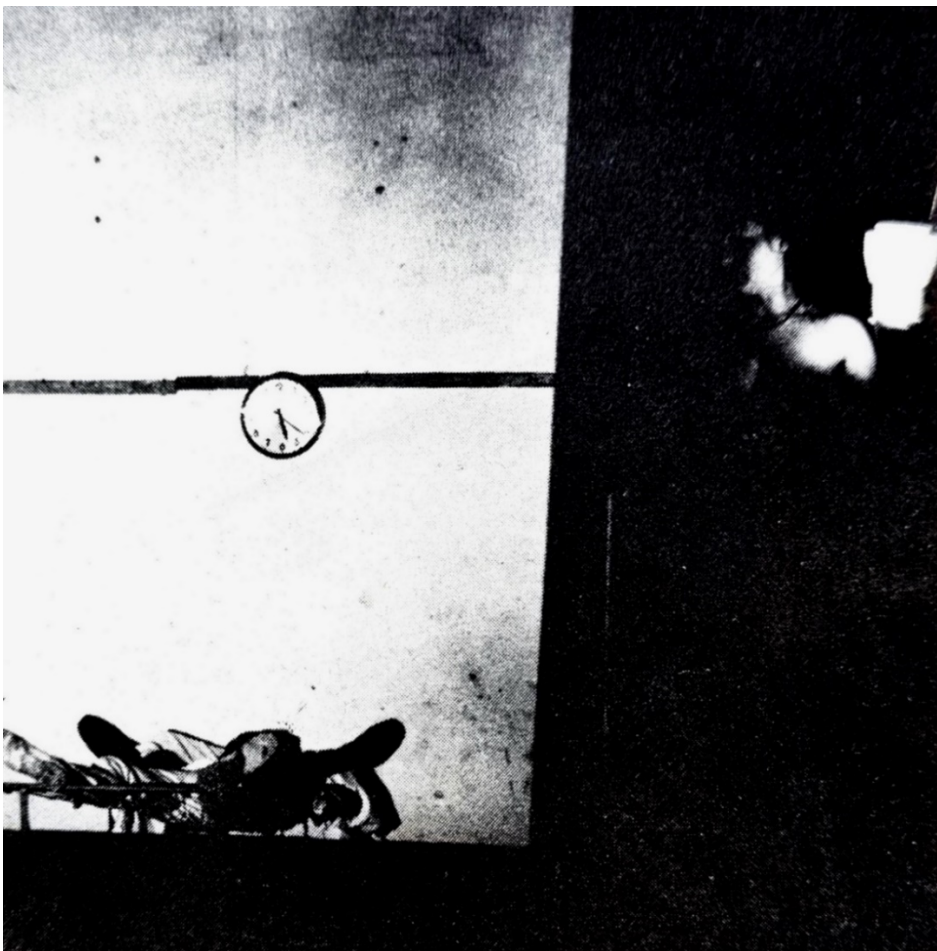


Fig. 154. *Presagi del vampiro* de *Il Carrozzone*, 1976. Foto di Giuseppe Pino (Lorenzo Mango, Giuseppe Bartolucci, Achille Mango, *Per un teatro analitico-esistenziale. Materiali del teatro di ricerca*, Torino, Studio Forma, 1980).



Fig. 155. *Presagi del vampiro* de *Il Carrozzone*, Firenze, Rondò di Bacco, 1976. Foto di Gianni Melotti (<https://giannimelotti.com/magazzini-criminali-il-carrozzone>).



Fig. 156. *Presagi del vampiro* de *Il Carrozzone*, Firenze, Rondò di Bacco, 1976. Foto di Gianni Melotti (<https://giannimelotti.com/magazzini-criminali-il-carrozzone>).



Fig. 157. *Presagi del vampiro* de *Il Carrozzone*, Firenze, Rondò di Bacco, 1976. Foto di Gianni Melotti (<https://giannimelotti.com/magazzini-criminali-il-carrozzone>).



Fig. 158. *Presagi del vampiro* de *Il Carrozzone*, Firenze, Rondò di Bacco, 1976. Foto di Gianni Melotti (<https://giannimelotti.com/magazzini-criminali-il-carrozzone>).



Fig. 159. *Presagi del vampiro* de *Il Carrozzone*, Firenze, Rondò di Bacco, 1976. Foto di Gianni Melotti (<https://giannimelotti.com/magazzini-criminali-il-carrozzone>).



Fig. 160. *Dia Log/Network* di Robert Wilson con Christopher Knowles, Firenze, Rondò di Bacco, 1977. Foto di Antonio Sferlazzo (*Scena*», a. II, n. 5, novembre 1977).



Fig. 161. *Dia Log/Network* di Robert Wilson con Christopher Knowles, Firenze, Rondò di Bacco, 1977. Foto di Antonio Sferlazzo (AN, X, 11).



Fig. 162. *Dia Log/Network* di Robert Wilson con Christopher Knowles, Firenze, Rondò di Bacco, 1977. Foto di Antonio Sferlazzo (AN, X, 11).



Fig. 163. *Dia Log/Network* di Robert Wilson con Christopher Knowles, Firenze, Rondò di Bacco, 1977. Foto di Antonio Sferlazzo (AN, X, 11).



Fig. 164. *Dia Log/Network* di Robert Wilson con Christopher Knowles, Firenze, Rondò di Bacco, 1977. Foto di Antonio Sferlazzo (AN, X, 11).



Fig. 165. *Dia Log/Network* di Robert Wilson con Christopher Knowles, Firenze, Rondò di Bacco, 1977 («Il Dramma», a. LIII, n. 9-10, novembre-dicembre 1977).



Fig. 166. *Dia Log/Network* di Robert Wilson con Christopher Knowles, Firenze, Rondò di Bacco, 1977 («L'Europeo», 11 novembre 1977, AN, III, 10).



Fig. 167. *Small scroll* di Meredith Monk, Firenze, Rondò di Bacco, 1977. Foto di Antonio Sferlazzo (AN, X, 11).



Fig. 168. *Small scroll* di Meredith Monk, Firenze, Rondò di Bacco, 1977. Foto di Antonio Sferlazzo (AN, X, 11).



Fig. 169. *Small scroll* di Meredith Monk, Firenze, Rondò di Bacco, 1977. Foto di Antonio Sferlazzo (AN, X, 11).



Fig. 170. *Small scroll* di Meredith Monk, Firenze, Rondò di Bacco, 1977. Foto di Antonio Sferlazzo (AN, X, 11).



Fig. 171. *Small scroll* di Meredith Monk, Firenze, Rondò di Bacco, 1977. Foto di Antonio Sferlazzo (AN, X, 11).



Fig. 172. *Proust* di Giuliano Vasilicò, Firenze, Rondò di Bacco, 1977. Foto di Antonio Sferlazzo (AN, X, 11).



Fig. 173. *Proust* di Giuliano Vasilicò, Firenze, Rondò di Bacco, 1977. Foto di Antonio Sferlazzo (AN, X, 11).



Fig. 174. *Proust* di Giuliano Vasilicò, Firenze, Rondò di Bacco, 1977. Foto di Antonio Sferlazzo (AN, X, 11).



Fig. 175. *Proust* di Giuliano Vasilicò, Firenze, Rondò di Bacco, 1977. Foto di Antonio Sferlazzo (AN, X, 11).



Fig. 176. *Proust* di Giuliano Vasilicò, Firenze, Rondò di Bacco, 1977. Foto di Antonio Sferlazzo (AN, X, 11).



Fig. 177. *Proust* di Giuliano Vasilicò, Firenze, Rondò di Bacco, 1977. Foto di Antonio Sferlazzo (AN, X, 11).

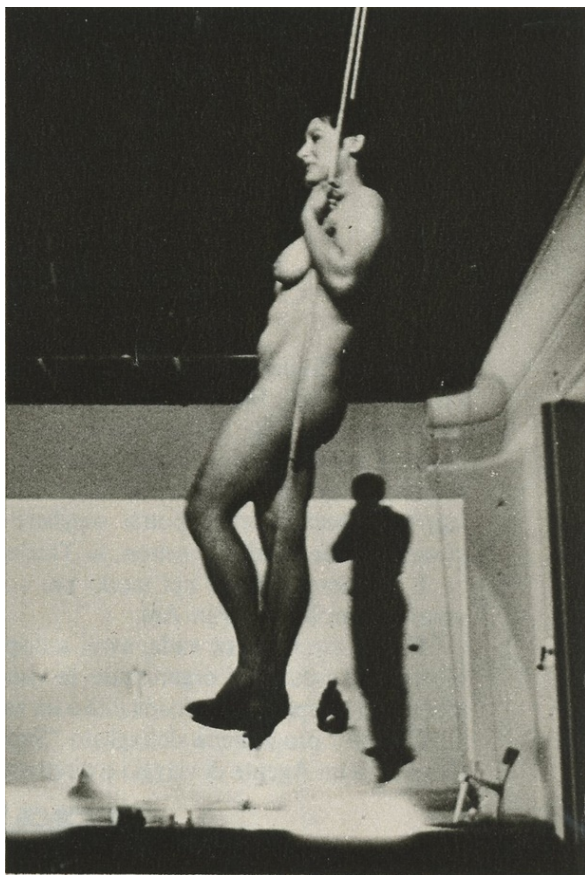


Fig. 178. *Vedute di Porto Said* de Il Carrozzone, Firenze, Rondò di Bacco, 1978 («Panorama», 18 aprile 1978, AN, III, 10).



Fig. 179. *Vedute di Porto Said* de Il Carrozzone, Firenze, Rondò di Bacco, 1978. Foto di Antonio Sferlazzo (AN, X, 11).



Fig. 180. *Cottimisti* di Claudio Remondi e Riccardo Caporossi, Firenze, Rondò di Bacco, 1977. Foto di Giuseppe Pino (<https://www.gonews.it/2018/05/03/teatro-presentato-pistoia-100-storie-sul-filo-della-memoria/>).



Fig. 181. *Impedimenti* di Pier'Alli, Firenze, Rondò di Bacco, 1977. Foto di Maurizio Berlincioni e Massimo Pacifico («Sipario», n. 380, gennaio 1978).



Fig. 182. *Impedimenti* di Pier'Alli, Firenze, Rondò di Bacco, 1977. Foto di Antonio Sferlazzo (AN, X, 11).

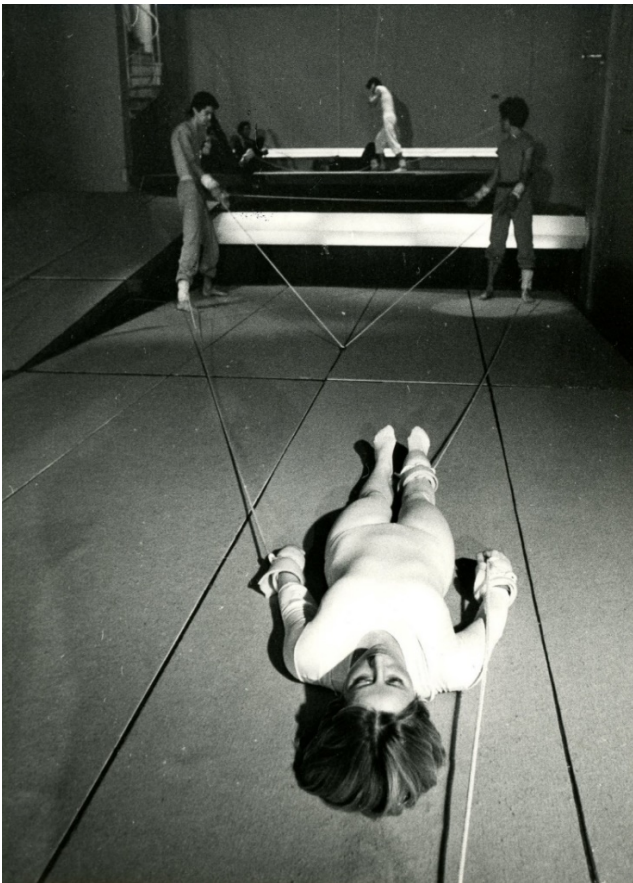


Fig. 183. *Impedimenti* di Pier'Alli, Firenze, Rondò di Bacco, 1977. Foto di Antonio Sferlazzo (AN, X, 11).

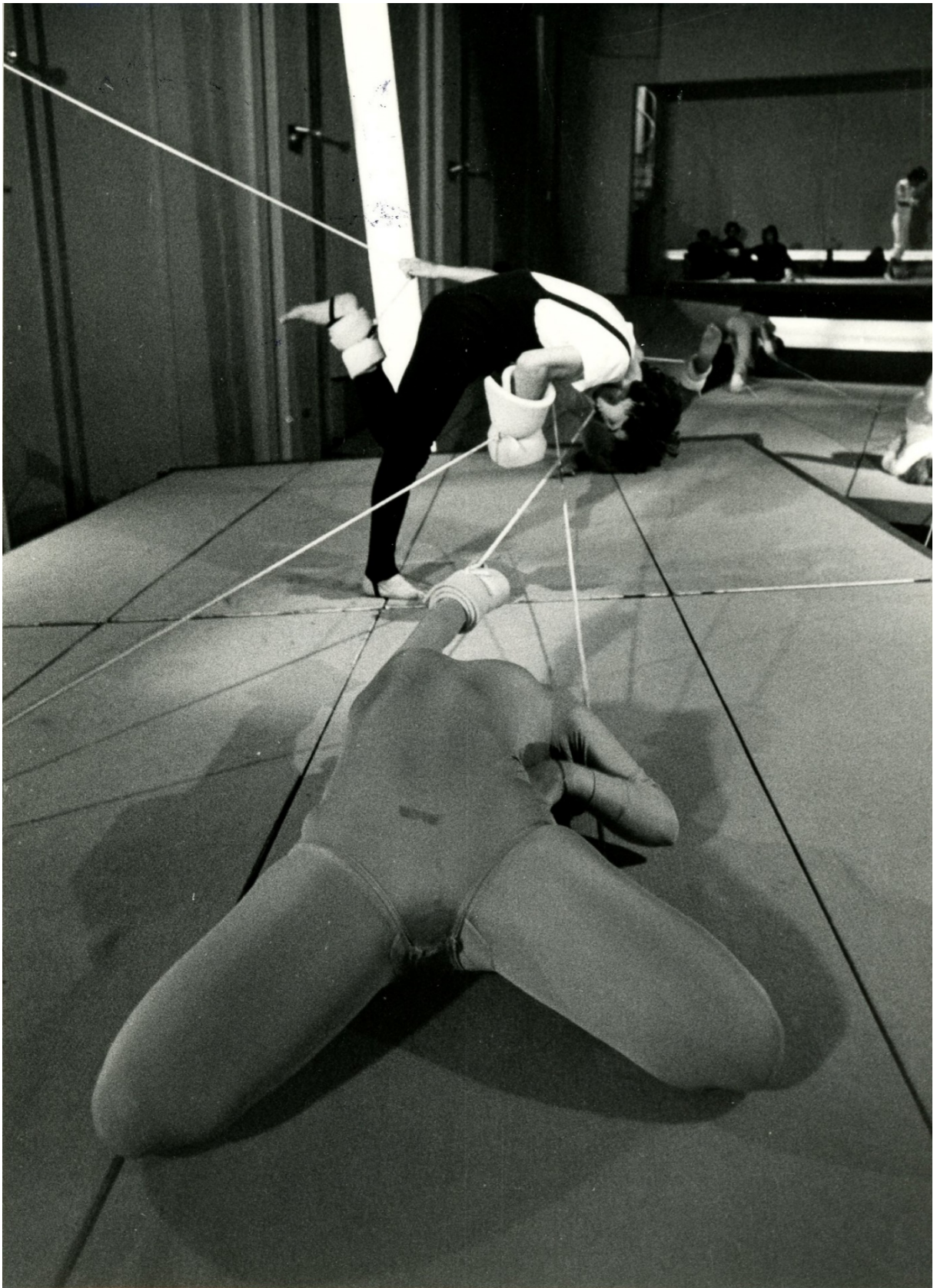


Fig. 184. *Impedimenti* di Pier'Alli, Firenze, Rondò di Bacco, 1977. Foto di Antonio Sferlazzo (AN, X, II).

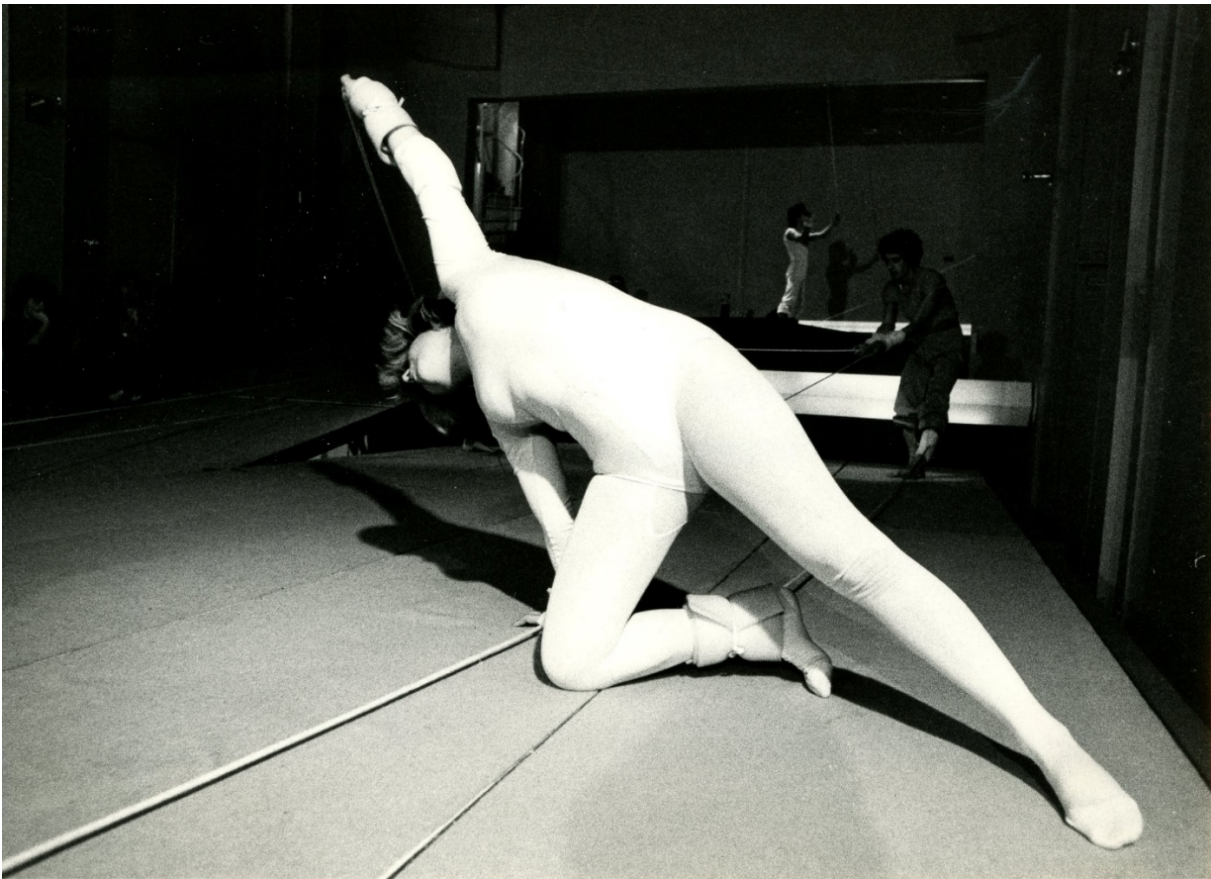


Fig. 185. *Impedimenti* di Pier'Alli, Firenze, Rondò di Bacco, 1977. Foto di Antonio Sferlazzo (AN, X, 11).

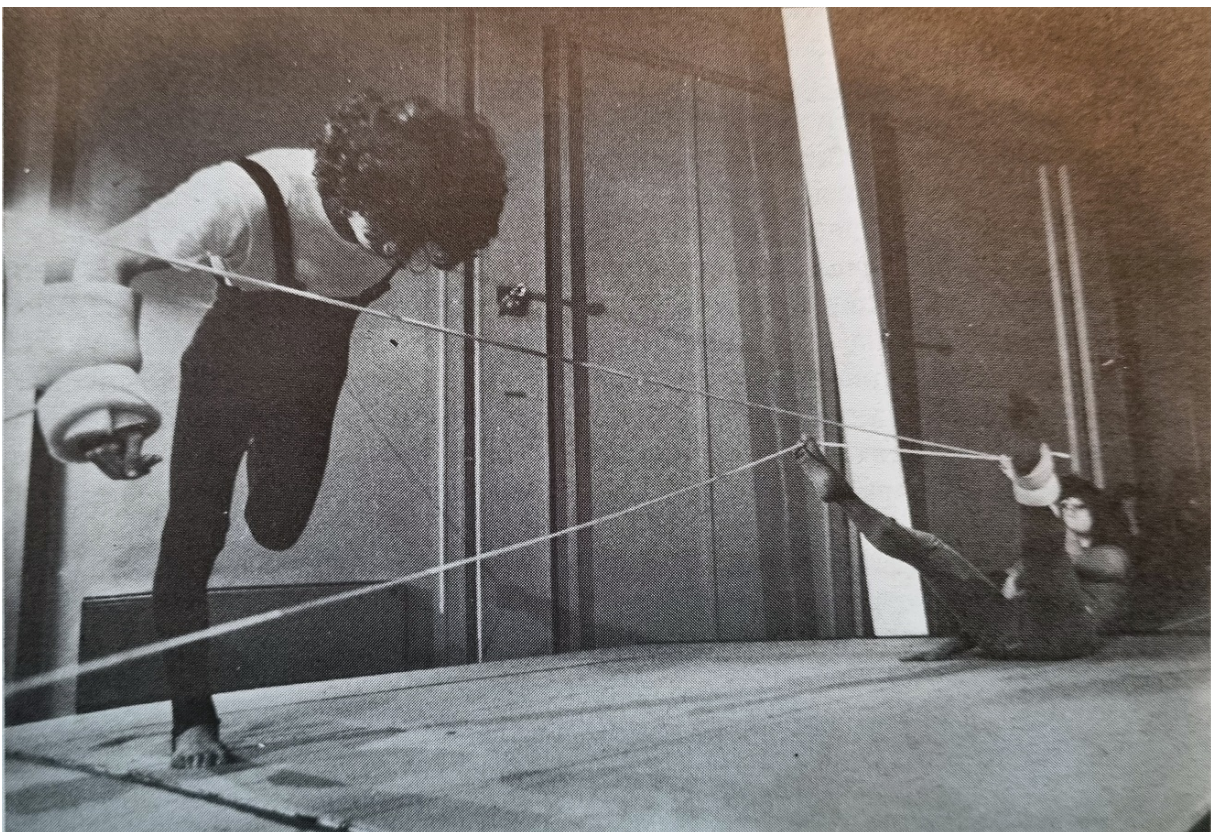


Fig. 186. *Impedimenti* di Pier'Alli, Firenze, Rondò di Bacco, 1977. Foto di Antonio Sferlazzo (*Scena*», a. II, n. 5, novembre 1977).



Fig. 187. *Impedimenti* di Pier'Alli, Firenze, Rondò di Bacco, 1977 («Paese Sera», 31 ottobre 1977, AN, III, 10).



Fig. 188. *Impedimenti* di Pier'Alli, Firenze, Rondò di Bacco, 1977 («L'Espresso», n. 3, 22 gennaio 1978, AN, III, 10).



Fig. 189. *Impedimenti* di Pier'Alli, Firenze, Rondò di Bacco, 1977 («L'Espresso», n. 3, 22 gennaio 1978, AN, III, 10).



Fig. 190. *Impedimenti* di Pier'Alli, Firenze, Rondò di Bacco, 1977 («L'Espresso», n. 3, 22 gennaio 1978, AN, III, 10).

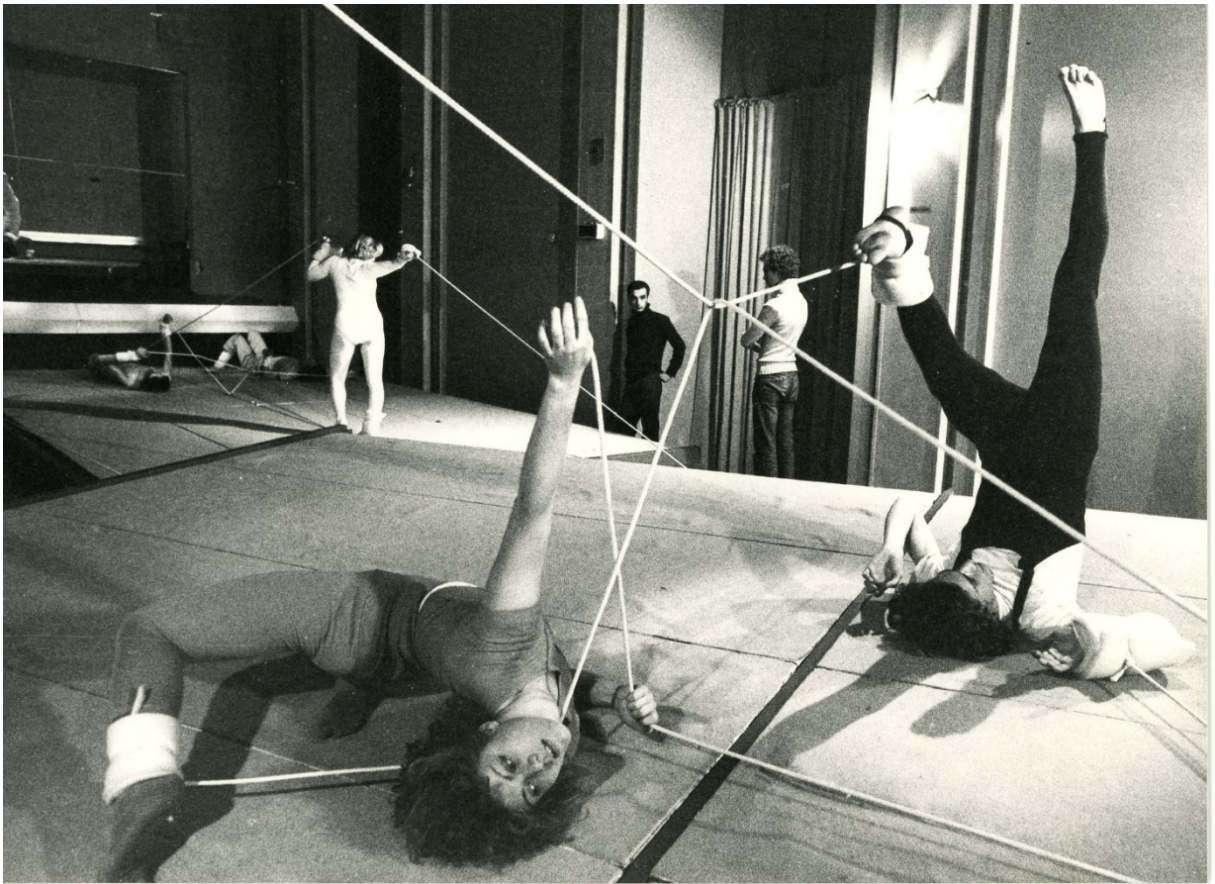


Fig. 191. *Impedimenti* di Pier'Alli, Firenze, Rondò di Bacco, 1977. Foto di Antonio Sferlazzo (AN, X, 11).



Fig. 192. *Impedimenti* di Pier'Alli, Firenze, Rondò di Bacco, 1977. Foto di Antonio Sferlazzo (AN, X, 11).



Fig. 193. *Impedimenti* di Pier'Alli, Firenze, Rondò di Bacco, 1977. Foto di Antonio Sferlazzo (AN, X, 11).

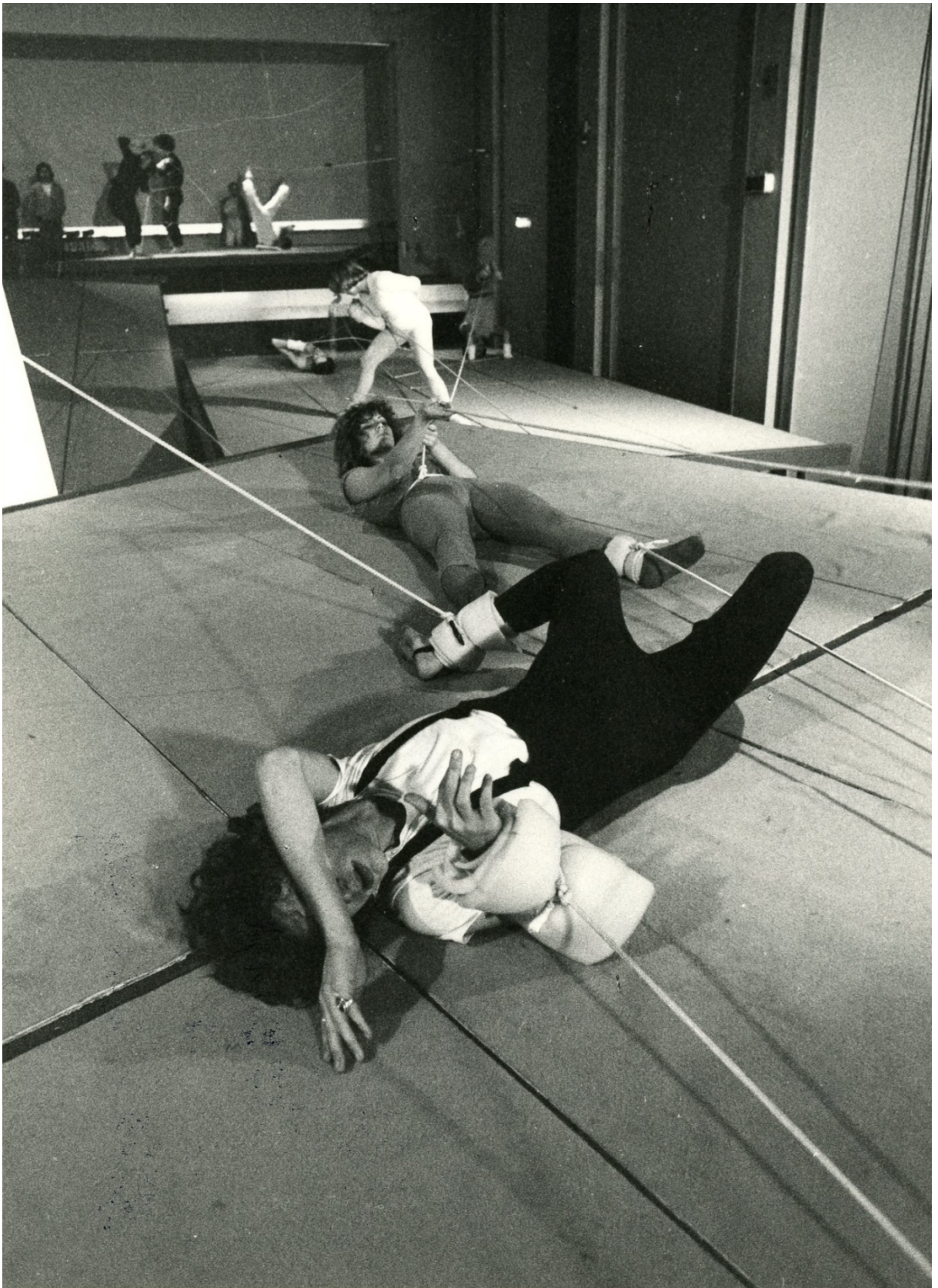


Fig. 194. *Impedimenti* di Pier'Alli, Firenze, Rondò di Bacco, 1977. Foto di Antonio Sferlazzo (AN, X, 11).

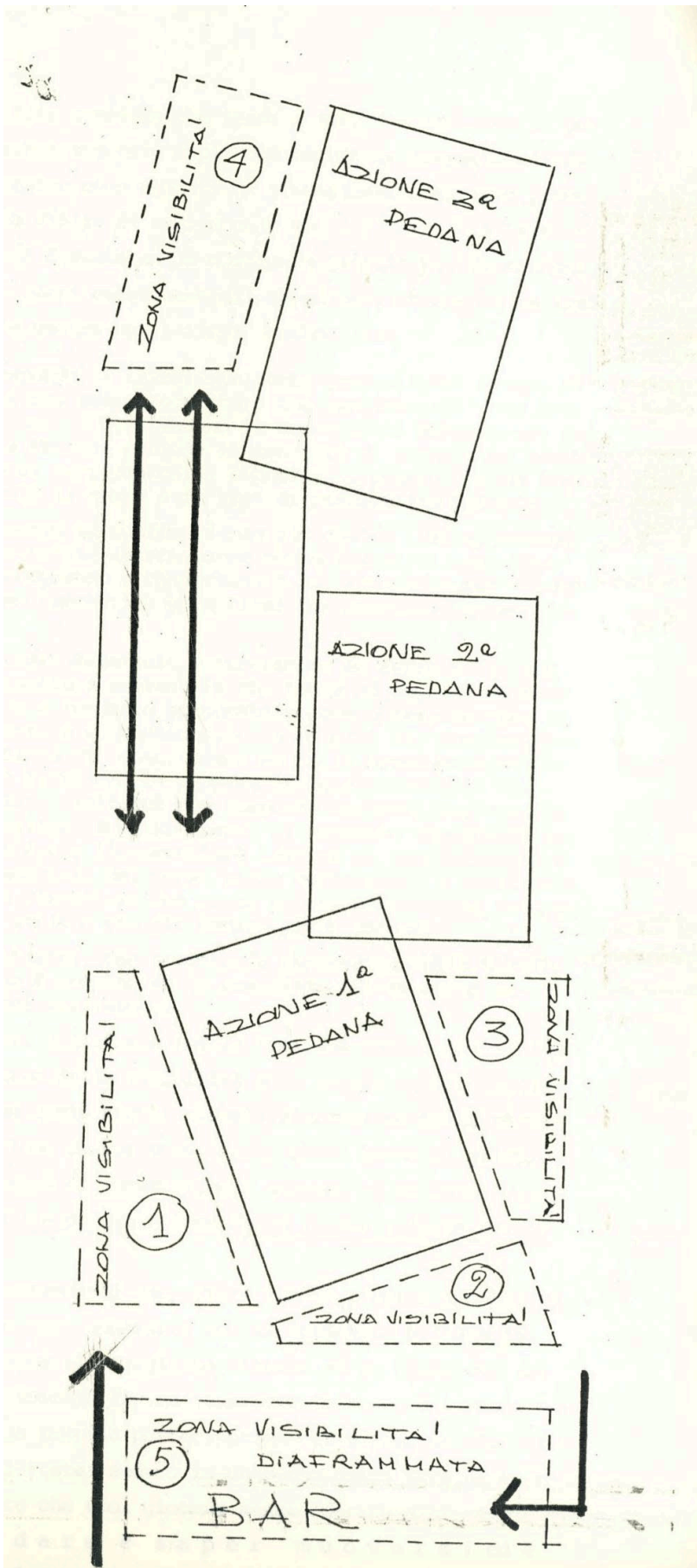


Fig. 195. Pianta di Pier'Alli relativa all'allestimento di *Impedimenti*, Firenze, Rondò di Bacco, 1977 (Programma di sala, AN, III, 10).



Figg. 196-197. Andres Neumann nell'ufficio del Rondò di Bacco, stagione 1976-1977 (Collezione privata di Andres Neumann).



Fig. 198. Il Teatro Tenda di Piazza Mancini a Roma, 1977 (Collezione privata di Andres Neumann).



Fig. 199. *La classe morta* di Tadeusz Kantor, Roma, Teatro Tenda di Piazza Mancini, 1978 (Gennaro Colangelo, Carlo Molfese, *Un teatro a Roma. L'avventura del Teatro Tenda di Piazza Mancini*, Roma, Gangemi, 2006).

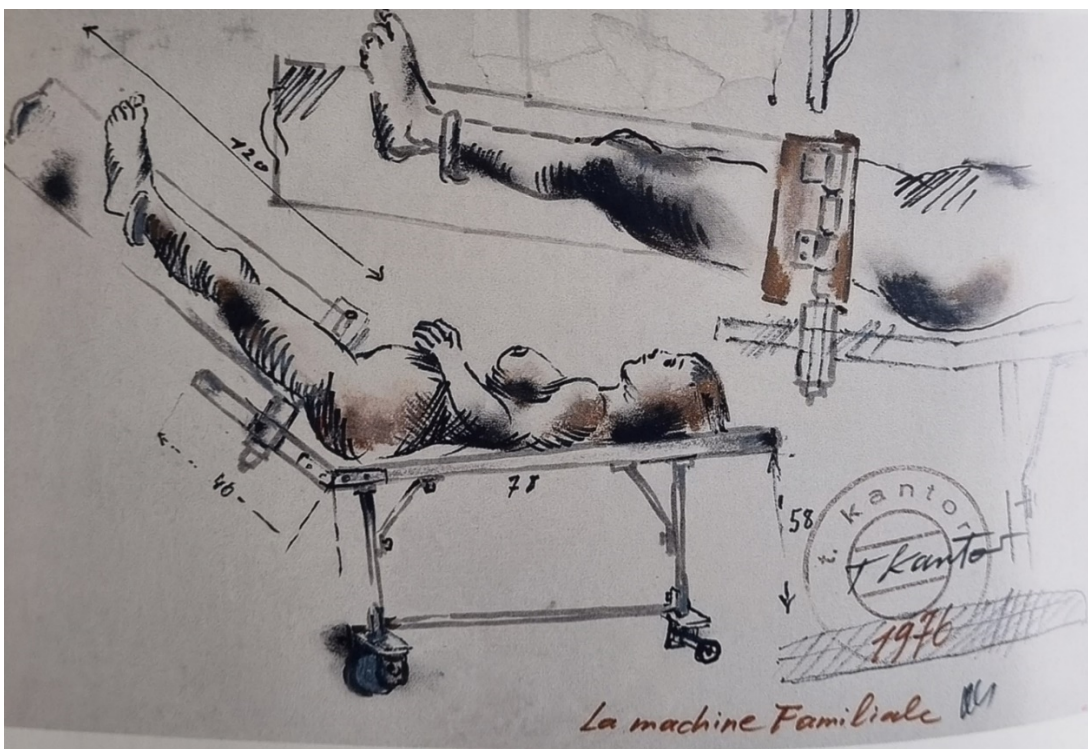


Fig. 200. Tadeusz Kantor, *La macchina familiare* de *La classe morta*, 1976 (Łódź, Galleria 86).

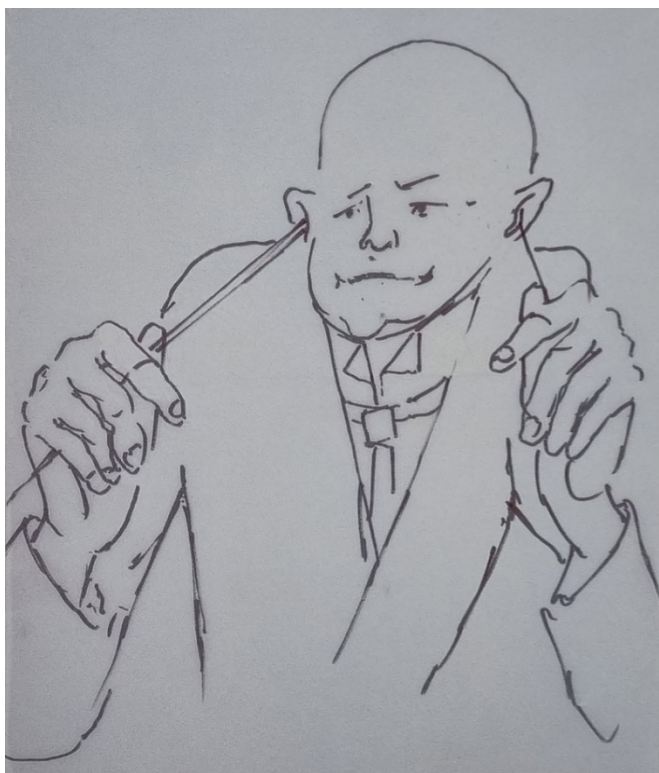


Fig. 201. Tadeusz Kantor, *La donna alla finestra* de *La classe morta*, 1975.

Fig. 202. Tadeusz Kantor, *Il vecchietto sordo* de *La classe morta*, s.d. (Łódź, deposito della Galleria 86).

(Tadeusz Kantor, *La classe muerta*, a cura di Isabel Tejeda e Grzegorz Musiał, Murcia, Artes Gráficas Novograf, 2002)



Fig. 203. Tadeusz Kantor, *Il vecchietto sordo* de *La classe morta*, 1983.

Fig. 204. Tadeusz Kantor, *Ciclo de La classe morta*, 1975.

(*Omaggio a Kantor. Opere su carta 1947/1990*, catalogo delle mostre di Venezia (Magazzini del Sale e Accademia de Belle Arti, 15-16 febbraio 2010) e di Trieste (Trieste Contemporanea, 20 marzo-12 maggio 2010), Archetipolibri, 2011)

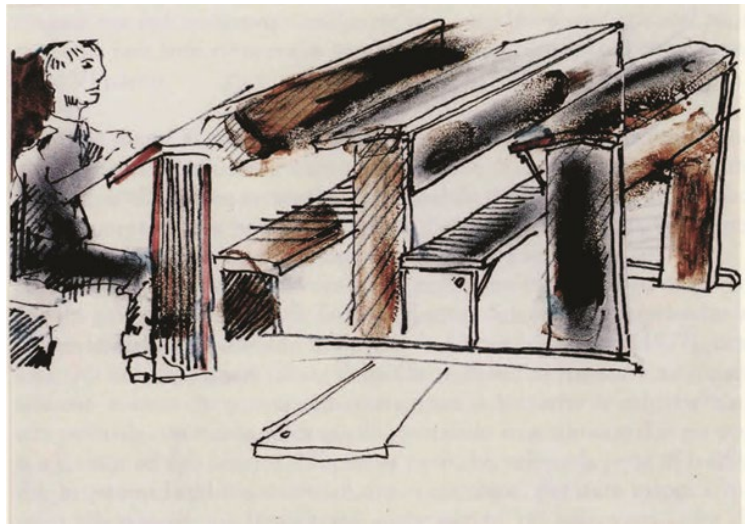


Fig. 205. Tadeusz Kantor, Il vecchietto col sosia e Il sosia de *La classe morta*, c. 1976.

Fig. 206. Tadeusz Kantor, Ciclo de *La classe morta* (Il ragazzo e i banchi, Macchina della memoria), c. 1975.

(Tadeusz Kantor, *La classe morta*, a cura di Luigi Marinelli e Silvia Parlagreco, Milano, Libri Scheiwiller, 2003)

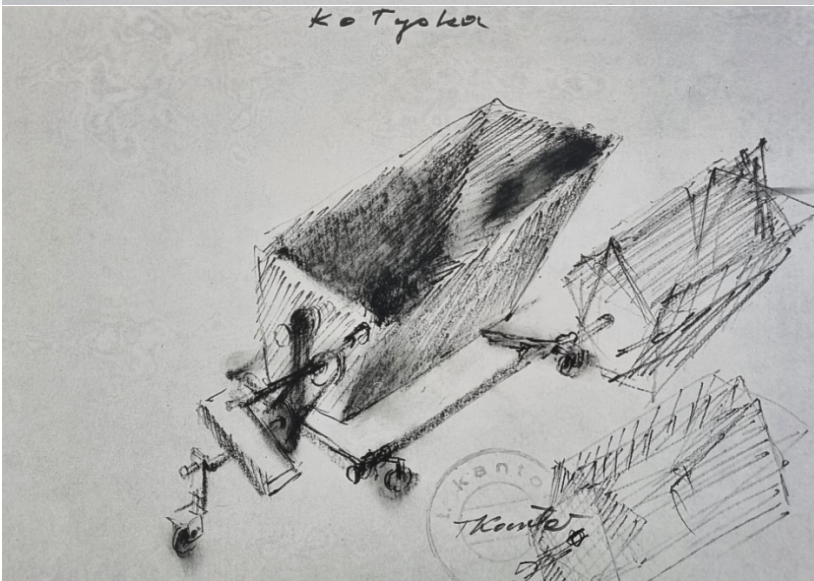
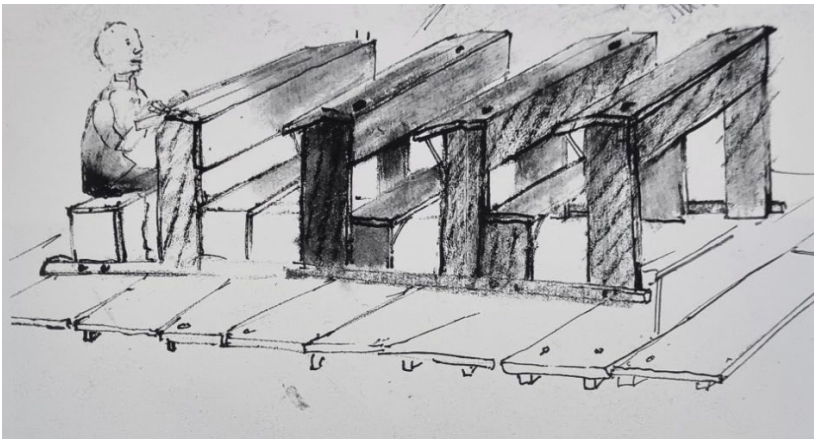


Fig. 207. Tadeusz Kantor, Ciclo de *La classe morta* (Il ragazzo e i banchi, Macchina della memoria), 1975.

Fig. 208. Tadeusz Kantor, La culla meccanica de *La classe morta*, 1975 (Cracovia, Cricoteka).

(Tadeusz Kantor, *La mia opera, il mio viaggio. Commento intimo*, introduzione di Gillo Dorfles, Milano, Federico Motta, 1991)

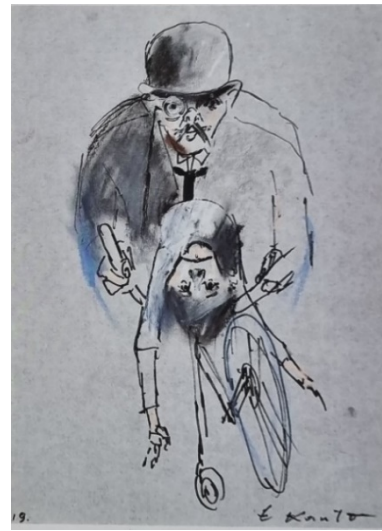


Fig. 209. Tadeusz Kantor, Il vecchietto col velocipede de *La classe morta*, 1975 (Cracovia, Cricoteka).

Fig. 210. Tadeusz Kantor, Il vecchietto col velocipede de *La classe morta*, 1975.

(Tadeusz Kantor, *La mia opera, il mio viaggio. Commento intimo*, introduzione di Gillo Dorfles, Milano, Federico Motta, 1991)

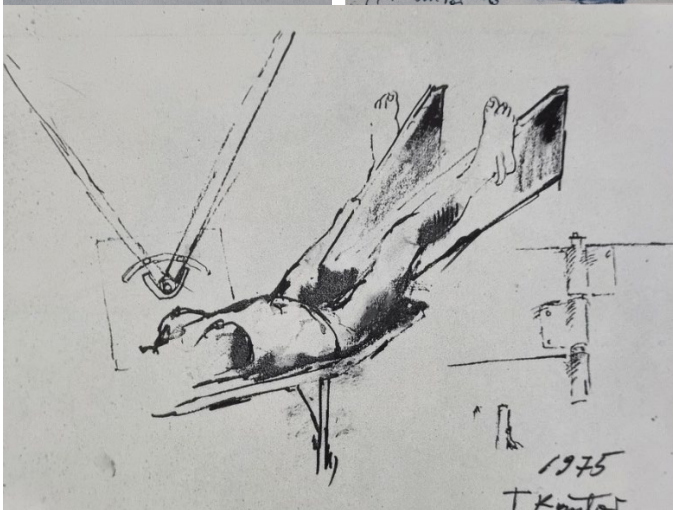
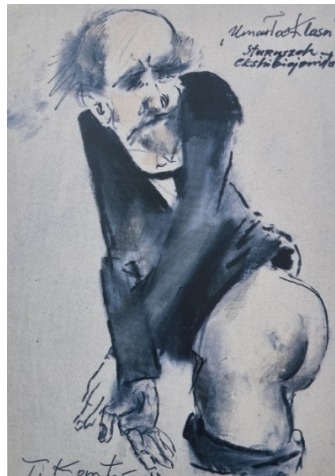


Fig. 211. Tadeusz Kantor, Ciclo de *La classe morta* (Il ragazzo e i banchi, Macchina della memoria), 1975.

Fig. 212. Tadeusz Kantor, Ciclo de *La classe morta* (Le Monsieur sérieux), 1975.

Fig. 213. Tadeusz Kantor, La macchina familiare de *La classe morta*, 1975.

(Tadeusz Kantor. *Opere dal 1956 al 1990*, catalogo della mostra di Roma (Galleria d'arte Spicchi dell'Est, 11 giugno-20 luglio), Roma, Spicchi dell'Est, s.d. [1991])



Fig. 214. *Le bellocce e cercopitechi* di Tadeusz Kantor, Edimburgo, Festival d'Arte, 1973 (*Lovelies and Dowdies*, regia di Ken McMullen, presentato da Richard Demarco, 1974, CA, KWZ 78/2010)



Fig. 215. *Le bellocce e cercopitechi* di Tadeusz Kantor, Edimburgo, Festival d'Arte, 1973 (*Lovelies and Dowdies*, regia di Ken McMullen, presentato da Richard Demarco, 1974, CA, KWZ 78/2010)



Fig. 216. *Le bellocce e cercopitechi* di Tadeusz Kantor, Edimburgo, Festival d'Arte, 1973 (*Lovelies and Dowdies*, regia di Ken McMullen, presentato da Richard Demarco, 1974, CA, KWZ 78/2010)



Fig. 217. *Le bellocce e cercopitechi* di Tadeusz Kantor, Edimburgo, Festival d'Arte, 1973 (*Lovelies and Dowdies*, regia di Ken McMullen, presentato da Richard Demarco, 1974, CA, KWZ 78/2010)



Fig. 218. *Le bellocce e cercopitechi* di Tadeusz Kantor, Edimburgo, Festival d'Arte, 1973 (*Lovelies and Dowdies*, regia di Ken McMullen, presentato da Richard Demarco, 1974, CA, KWZ 78/2010)



Fig. 219. *Le bellocce e cercopitechi* di Tadeusz Kantor, Edimburgo, Festival d'Arte, 1973. (Demarco Digital Archive, reference code KAN.73.010: https://www.demarco-archive.ac.uk/assets/933-p1973_lovelies_dowdies_performance_by_kantor039s_cricot_2_theatre_in)



Fig. 220. *La classe morta* di Tadeusz Kantor, Firenze, Rondò di Bacco, 1978. Foto di Romano Martinis (Collezione privata di Andres Neumann).



Fig. 221. *La classe morta* di Tadeusz Kantor, Firenze, Rondò di Bacco, 1978. Foto di Massimo Agus.



Fig. 222. *La classe morta* di Tadeusz Kantor, Firenze, Rondò di Bacco, 1978. Foto di Massimo Agus.



Fig. 223. *La classe morta* di Tadeusz Kantor, Milano, CRT, 1978 («il Dramma», a. LIV, n. 3, 3 marzo 1978).



Fig. 224. *La classe morta* di Tadeusz Kantor, Firenze, Rondò di Bacco, 1978. Foto di Massimo Agus.



Fig. 225. *La classe morta* di Tadeusz Kantor, Firenze, Rondò di Bacco, 1978. Foto di Massimo Agus.



Fig. 226. *La classe morta* di Tadeusz Kantor, Firenze, Rondò di Bacco, 1978. Foto di Massimo Agus.

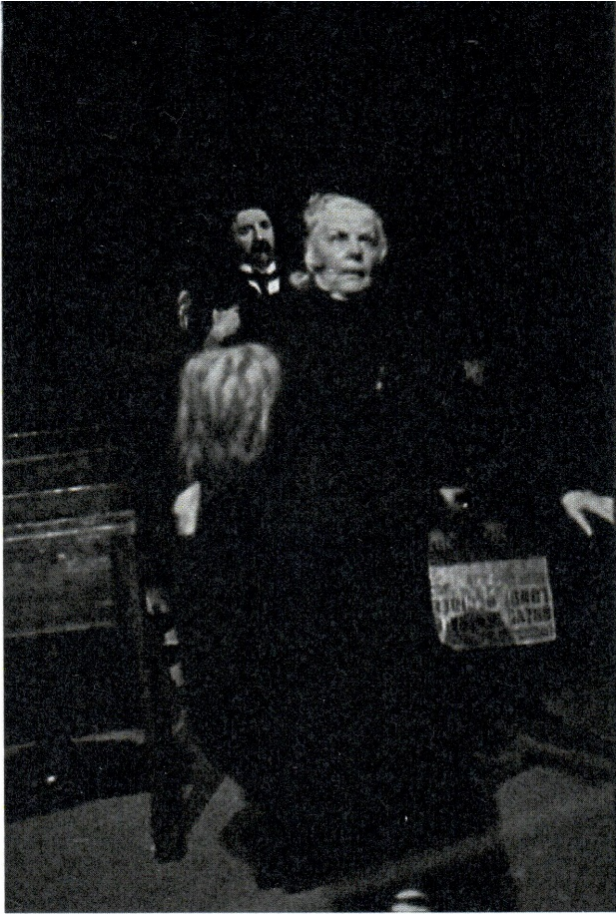


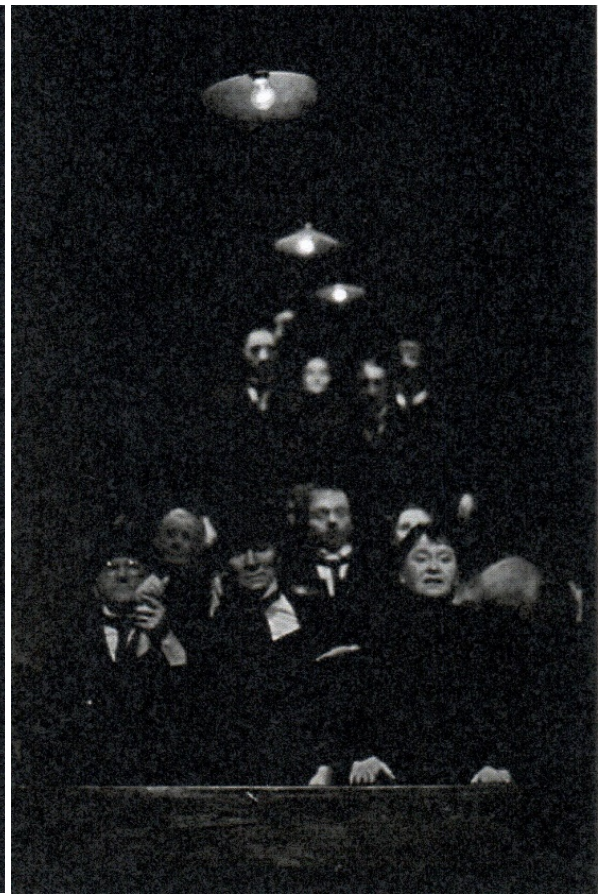
Fig. 227. *La classe morta* di Tadeusz Kantor, Firenze, Rondò di Bacco, 1978. Foto di Massimo Agus.



Fig. 228. *La classe morta* di Tadeusz Kantor, Firenze, Rondò di Bacco, 1978. Foto di Massimo Agus.



Fig. 229. *La classe morta* di Tadeusz Kantor, Firenze, Rondò di Bacco, 1978. Foto di Massimo Agus.



Figg. 230-231. *La classe morta* di Tadeusz Kantor, Firenze, Rondò di Bacco, 1978. Foto di Massimo Agus.



Fig. 232. *La classe morta* di Tadeusz Kantor, Firenze, Rondò di Bacco, 1978. Foto di Massimo Agus.



Fig. 233. *La classe morta* di Tadeusz Kantor, Firenze, Rondò di Bacco, 1978. Foto di Massimo Agus.

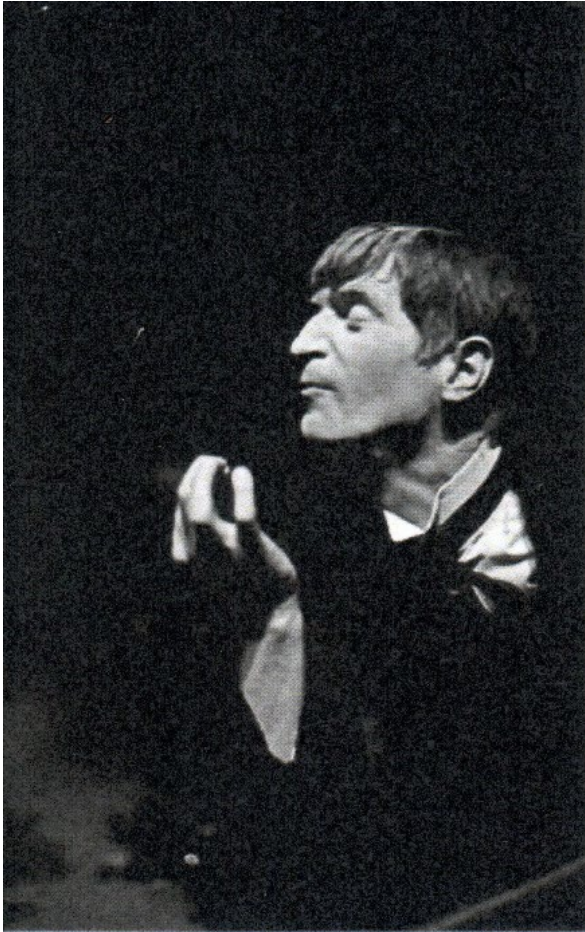


Fig. 234. *La classe morta* di Tadeusz Kantor, Firenze, Rondò di Bacco, 1978. Foto di Massimo Agus.



Fig. 235. *La classe morta* di Tadeusz Kantor, Firenze, Rondò di Bacco, 1978. Foto di Massimo Agus.



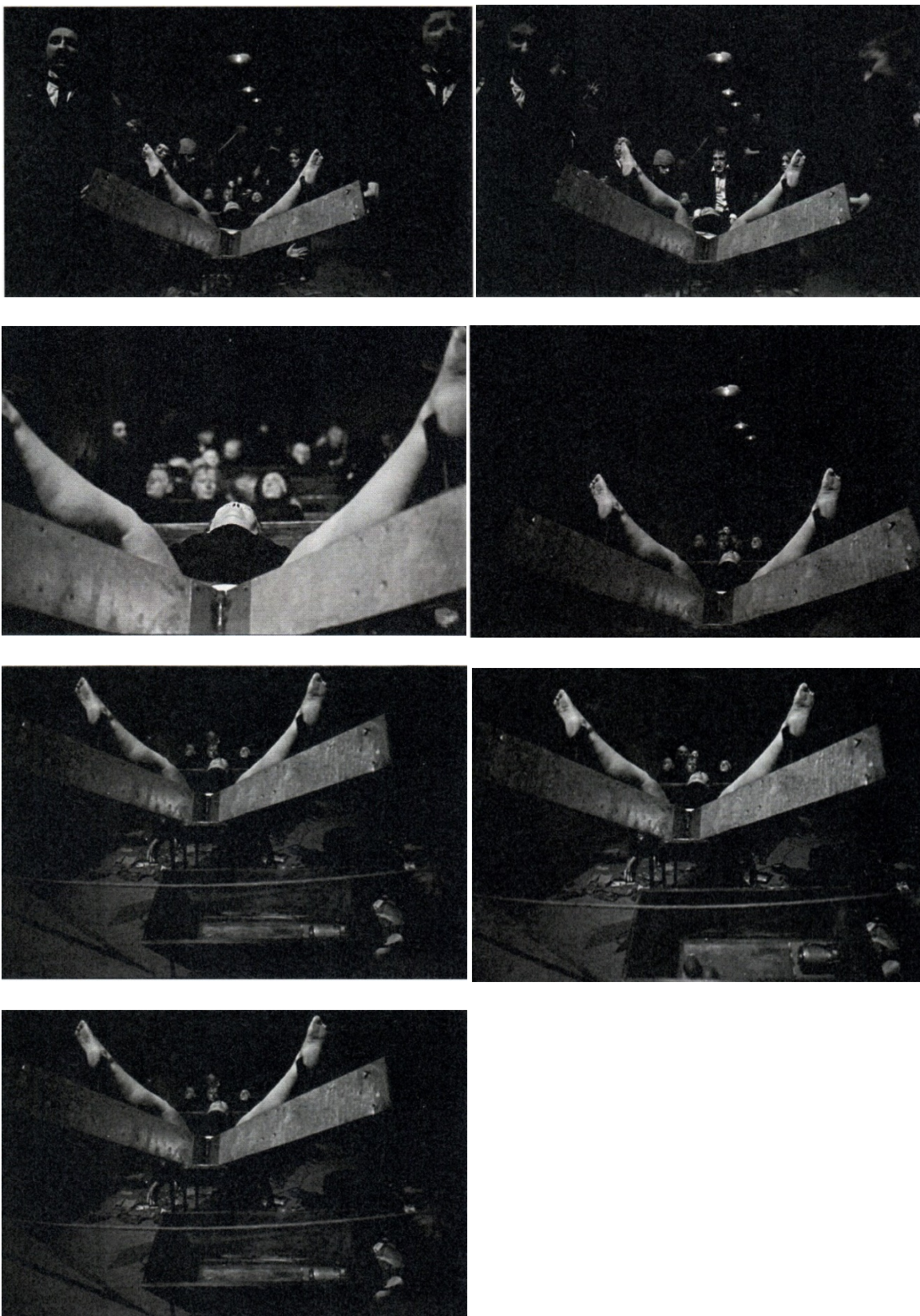
Fig. 236. *La classe morta* di Tadeusz Kantor, Firenze, Rondò di Bacco, 1978. Foto di Massimo Agus.



Fig. 237. *La classe morta* di Tadeusz Kantor, Firenze, Rondò di Bacco, 1978. Foto di Massimo Agus.



Fig. 238. *La classe morta* di Tadeusz Kantor, Firenze, Rondò di Bacco, 1978. Foto di Massimo Agus.



Figg. 239-245. *La classe morta* di Tadeusz Kantor, Firenze, Rondò di Bacco, 1978. Foto di Massimo Agus.

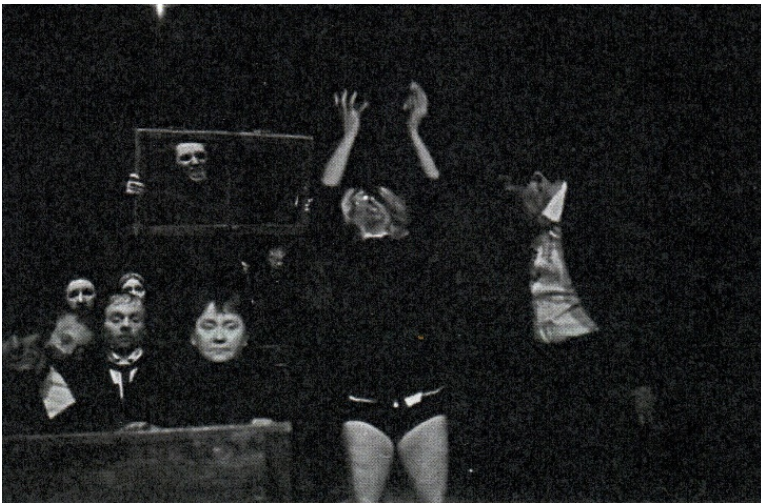


Fig. 246. *La classe morta* di Tadeusz Kantor, Firenze, Rondò di Bacco, 1978. Foto di Massimo Agus.



Fig. 247. *La classe morta* di Tadeusz Kantor, Firenze, Rondò di Bacco, 1978. Foto di Massimo Agus.



Fig. 248. *La classe morta* di Tadeusz Kantor, Firenze, Rondò di Bacco, 1978. Foto di Massimo Agus.



Fig. 249. *La classe morta* di Tadeusz Kantor, Firenze, Rondò di Bacco, 1978. Foto di Romano Martinis (<https://www.romanomartinis.com/fotografie/teatro/la-classe-morta/>).



Fig. 250. *La classe morta* di Tadeusz Kantor, Firenze, Rondò di Bacco, 1978. Foto di Massimo Agus.



Fig. 251. *La classe morta* di Tadeusz Kantor, Firenze, Rondò di Bacco, 1978. Foto di Massimo Agus.

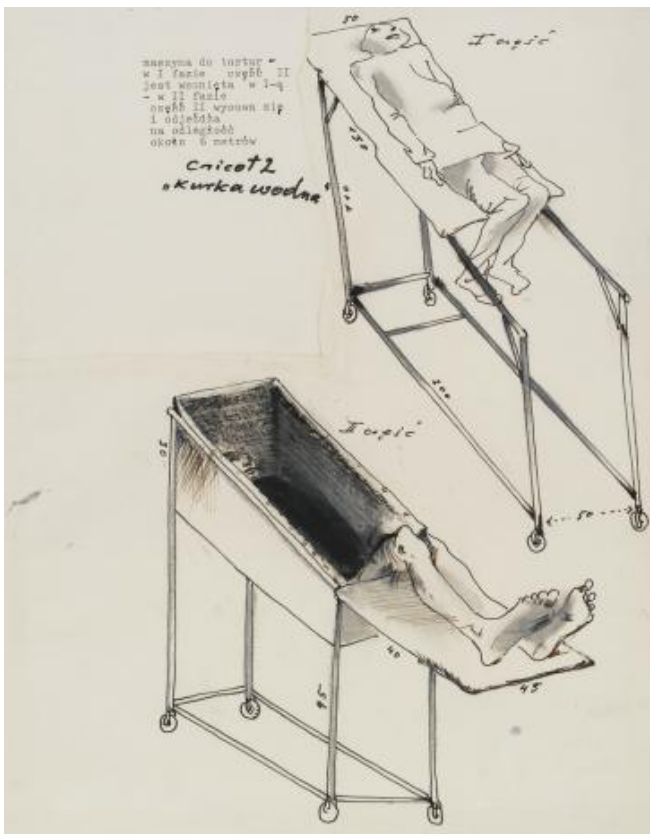


Fig. 252. Tadeusz Kantor, *Macchina di tortura*, 1967 (Łódź, Muzeum Sztuzi, numero d'inventario MS/SN/RYS/62o).



Figg. 253-258. *La gallinella acquatica* di Tadeusz Kantor, Edimburgo, Festival d'Arte, 1972 (video dello spettacolo, CA, kwz 26/2016).



Fig. 259. Particolare dei banchi de *La classe morta* nell'esposizione permanente, *Tadeusz Kantor. Spectres*, a cura di Małgorzata Paluch-Cybulska e Michał Kobiałka, Cricoteka.



Figg. 260-263. *La classe morta* di Tadeusz Kantor (video a cura di Anna Halczak e Franco Laera, Milano, Change Performing Arts, 2005, CA, kwz 80/2006/1).



Figg. 264-267. *La classe morta* di Tadeusz Kantor (video a cura di Anna Halczak e Franco Laera, Milano, Change Performing Arts, 2005, CA, kwz 80/2006/1).

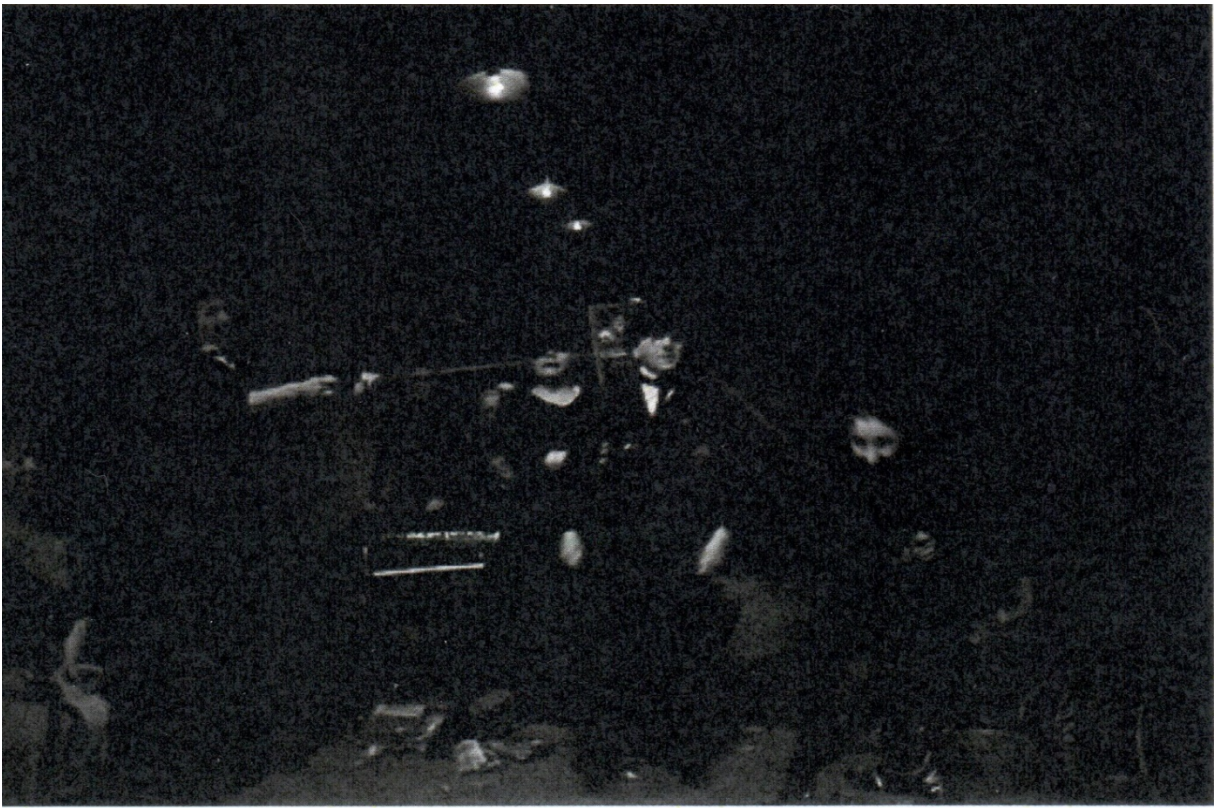


Fig. 268. *La classe morta* di Tadeusz Kantor, Firenze, Rondò di Bacco, 1978. Foto di Massimo Agus.

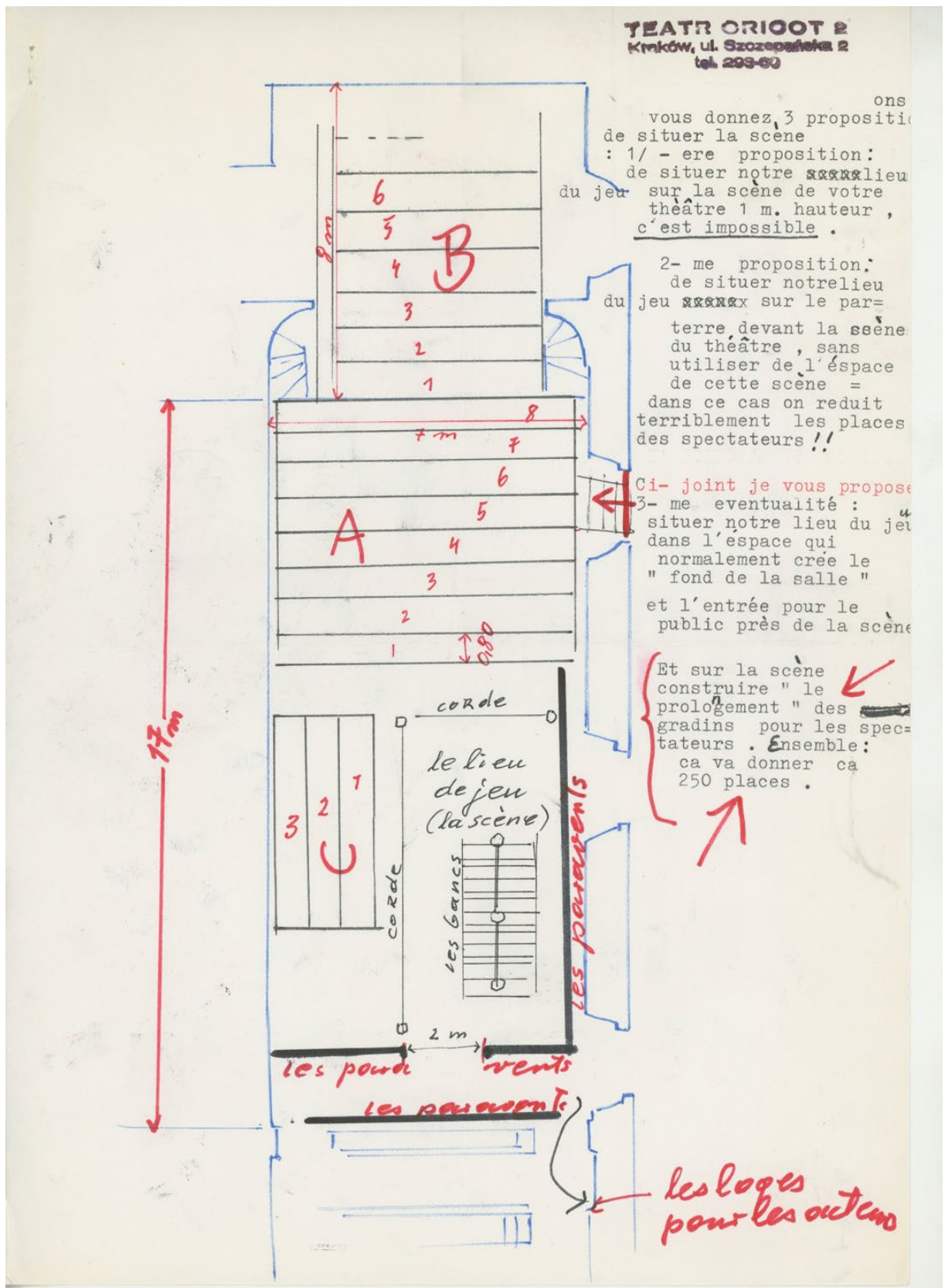
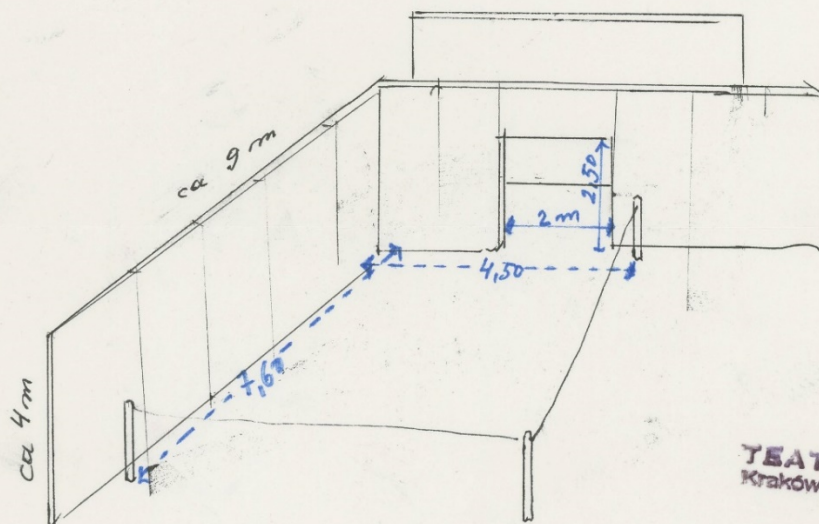


Fig. 269 a. Bozzetto autografo di Tadeusz Kantor raffigurante una ipotesi di organizzazione spaziale in pianta per l'allestimento de *La classe morta* al Rondò di Bacco (AN, III, 12, fasc. 3).

selon notre expérience : les paravents sont
nécessaires , ils ne permettent pas disperser
l'attention de spectateurs.
la couleur : noir mat (" pauvre ") pas brillant
pas ~~lucide~~ velour !!!

hauteur ca 4 m. ou 3,50 m

~~si~~ S'il ny pas de paravents on peut utiliser
les rideaux (mais ~~plis~~ sans plis , tendus .) .



TEATR ORICOT 2
Kraków, ul. Szczępańska 2
tel. 203-60

Fig. 269 b. Bozzetto autografo di Tadeusz Kantor raffigurante una ipotesi di organizzazione spaziale in pianta per l'allestimento de *La classe morta* al Rondò di Bacco (AN, III, 12, fasc. 3).

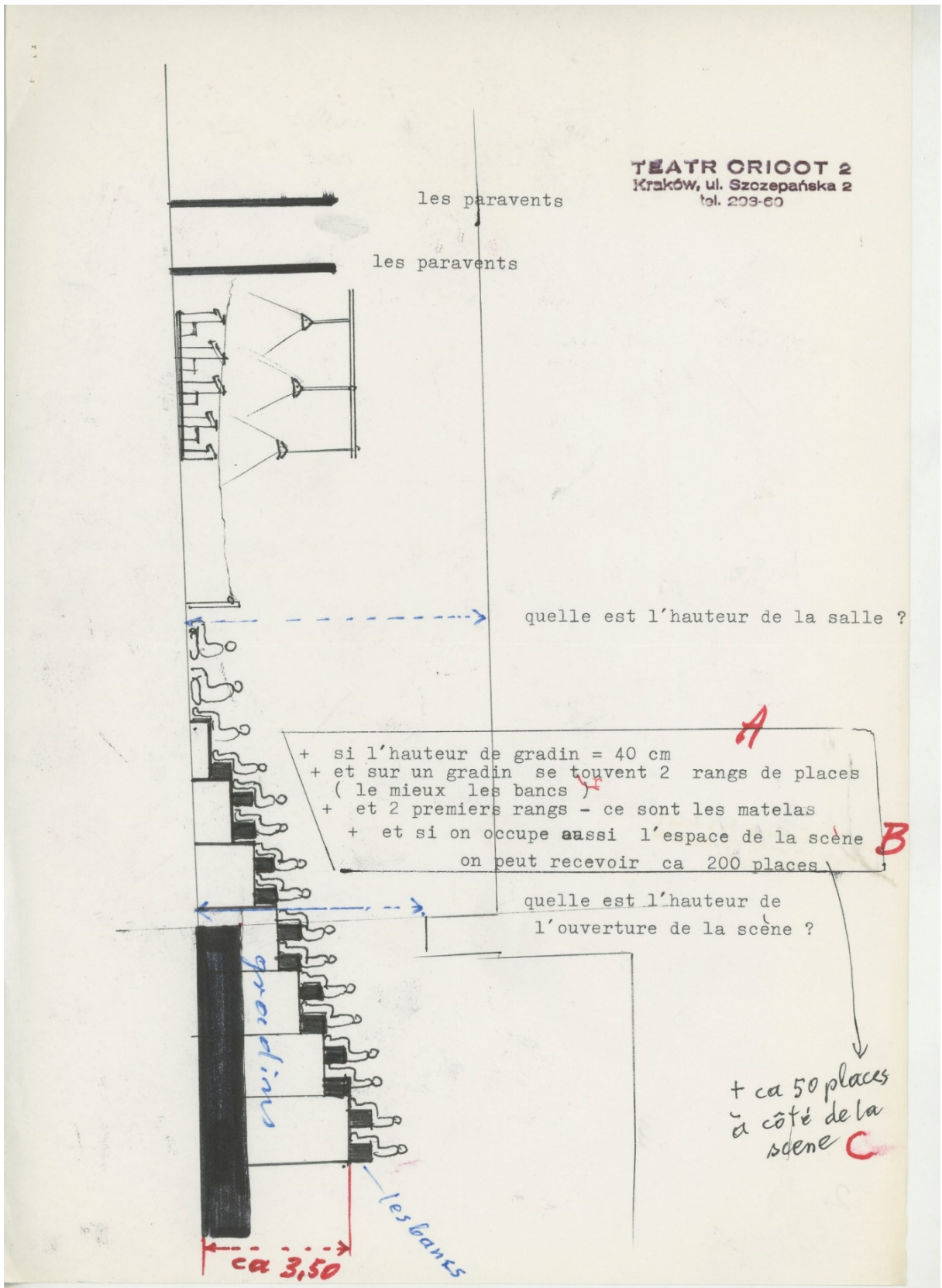


Fig. 269 c. Bozzetto autografo di Tadeusz Kantor raffigurante una ipotesi di organizzazione spaziale in pianta per l'allestimento de *La classe morta* al Rondò di Bacco (AN, III, 12, fasc. 3).

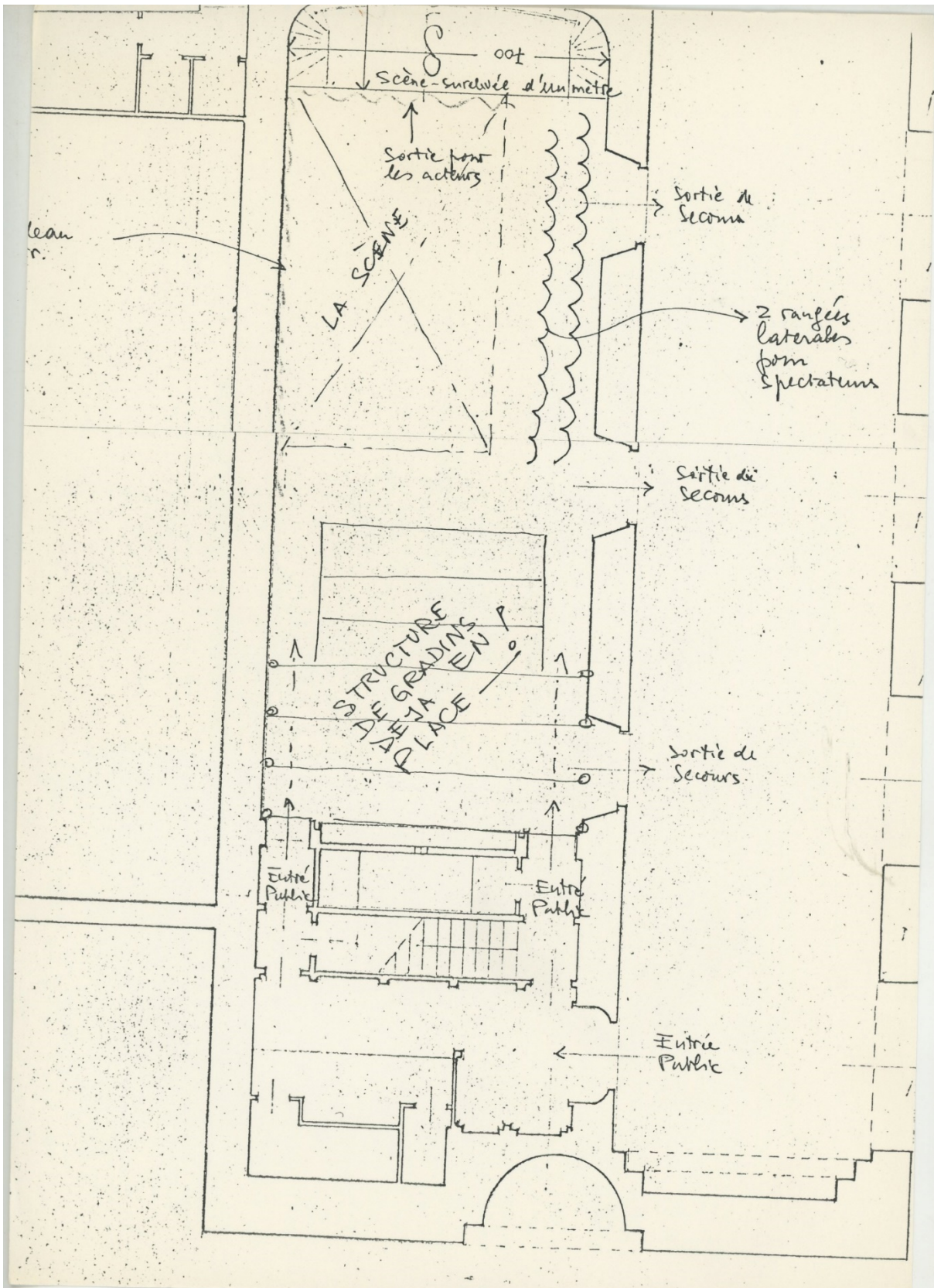


Fig. 270. Bozzetto in fotocopia raffigurante una ipotesi di organizzazione spaziale in pianta per l'allestimento de *La classe morta* al Rondò di Bacco (AN, III, 12, fasc. 3).

théâtre Cricot², La classe morte

LE HALL

Le hall est nécessaire pour le public qui doit attendre jusqu'au moment où les acteurs se placent dans les bancs et prennent des poses de personnages de cire. Dans ce moment les spectateurs entrent et occupent ses places. Ça ne doit pas durer longtemps (environ 5-8 minutes) parce que les acteurs doivent rester immobiles. C'est pour ça qu'il ne faut pas numéroter les places (chercher ses places - ça exige beaucoup de temps).

LA SCENE

La scène se trouve AU COIN DE LA SALLE, à droite. Elle se trouve sur le même niveau que la salle. Elle est séparée de la salle et des spectateurs par les cordes. Les dimensions de la scène : 7m 60cm x 4m 50cm

LA SALLE

La salle doit être assez haute (environ 6m). Les murs nus, sans les fenêtres. Les spectateurs sont assis ou
a/ sur les gradins (l'hauteur du gradin : 40cm) (Le plan B)
ou
b/ sur les bancs / ou les chaises / posés sur les gradins (dans ce cas l'hauteur du gradin 60cm) (Le plan A)

La plus grande partie des places se trouve DEVANT la scène et crée une masse compacte de spectateurs.

Le reste de places se trouve de côté, le long du côté plus long de la scène.

Les spectateurs des premiers rangs doivent se trouver près de cordes. Il s'agit de présence des spectateurs très proche.

R. LA SCÈNE DE DERRIERE

L'entrée pour les acteurs doit se trouver - comme sur le plan - derrière, juste vis-à-vis de passage latérale à côté des bancs

Les acteurs apparaissent dans cette ouverture (elle doit mesurer largeur : 2 mètres.) et marchent directement sur la scène. Les mouvements des acteurs : on entre, on marche tout droit autour des bancs et on sort par ouverture.

Derrière d'ouverture se trouve un lieu pour les acteurs, la scène de derrière, ils attendent ici, se préparent pour entrer, ils ont ici les accessoires.

S'il n'y a pas de l'ouverture (dans ce lieu précis) il faut monter les paravents ou le rideaux (noirs - sans plis, tendus) de deux côtés qui pourraient séparer la scène de derrière, et faire une ouverture dans le lieu désirable.

Fig. 271 a. Scheda tecnica de *La classe morta* (AN, III, 12, fasc. 3).

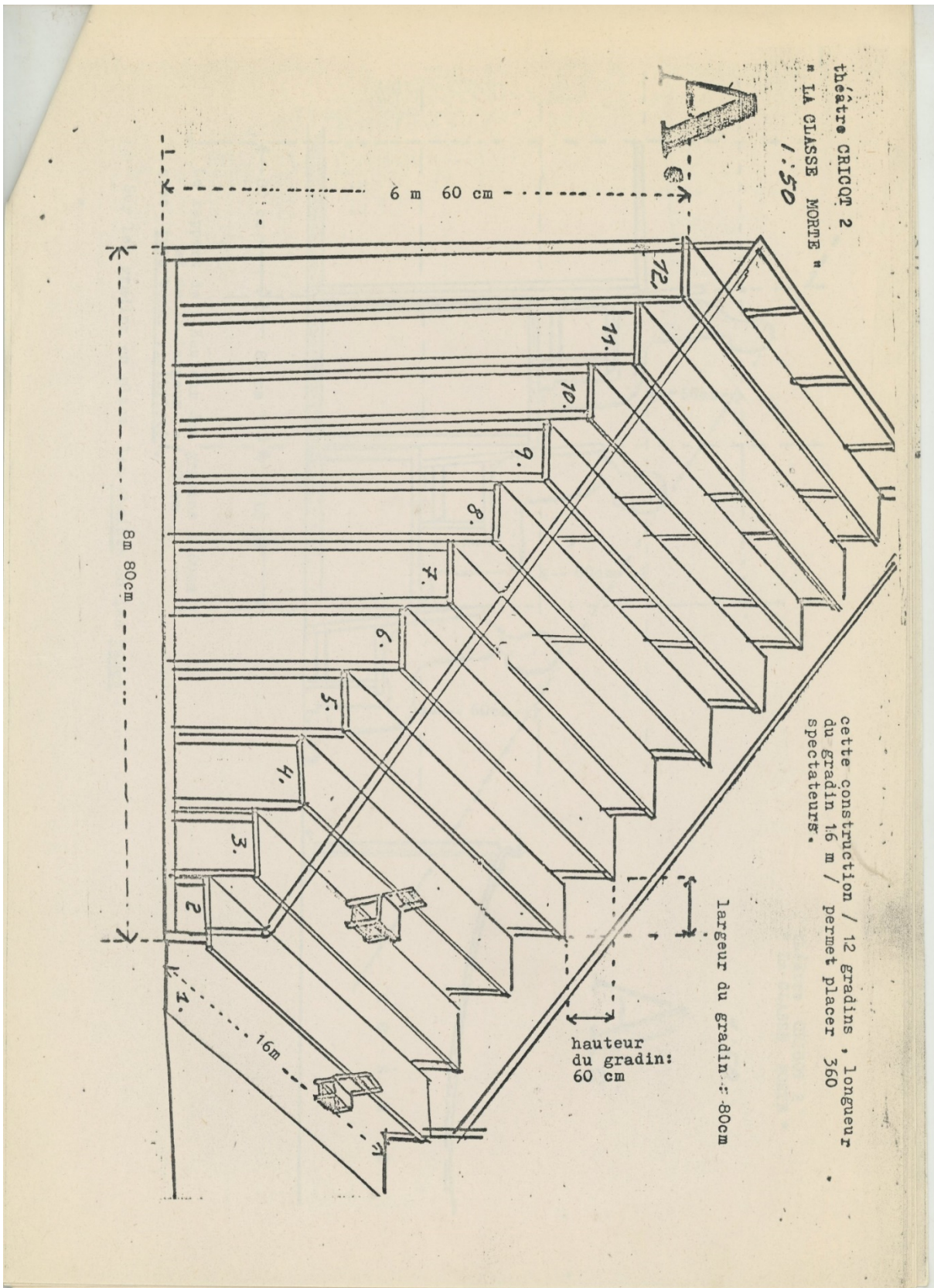


Fig. 271 b. Scheda tecnica de *La classe morta* (AN, III, 12, fasc. 3).

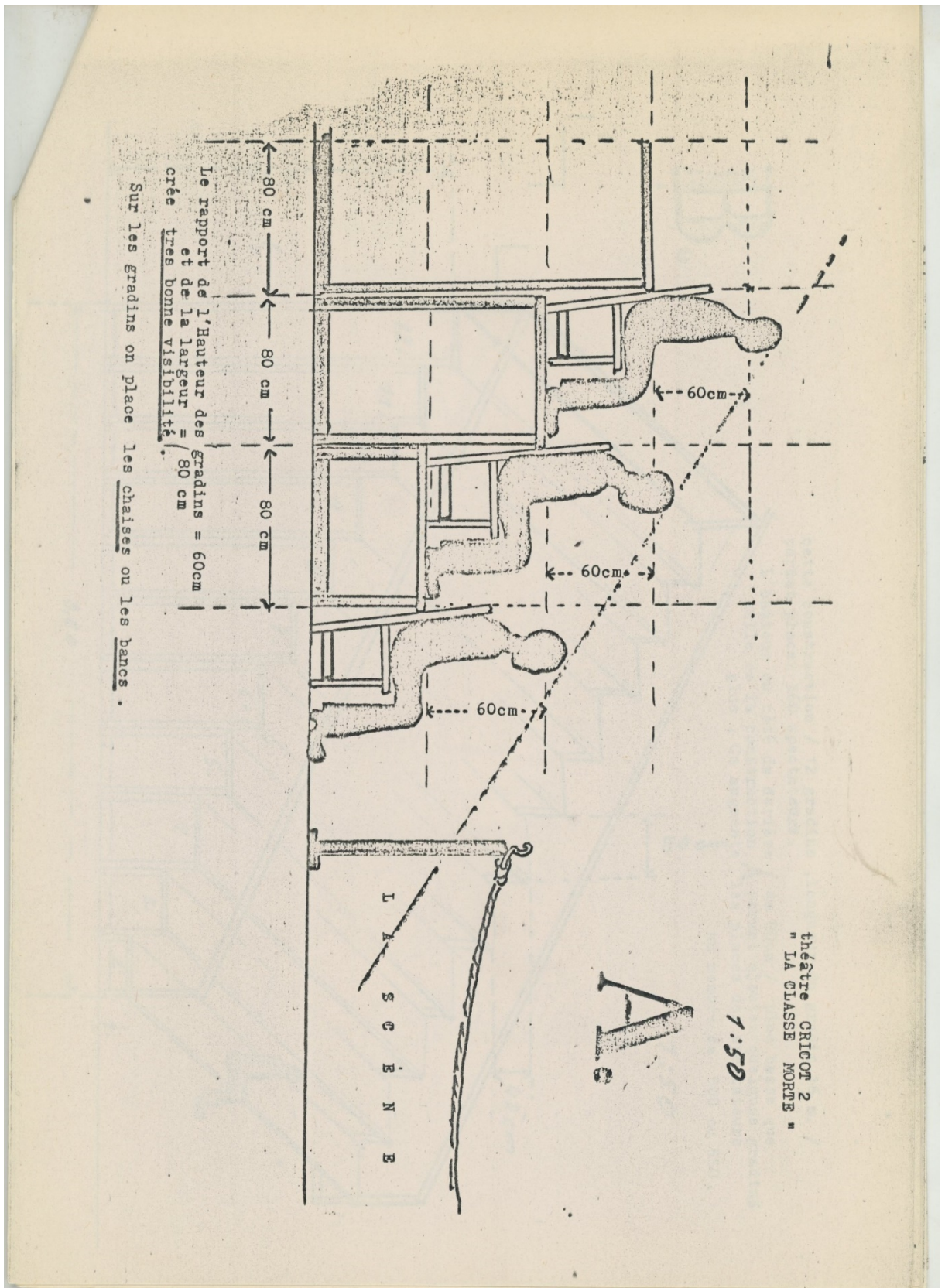


Fig. 271 c. Scheda tecnica de *La classe morta* (AN, III, 12, fasc. 3).

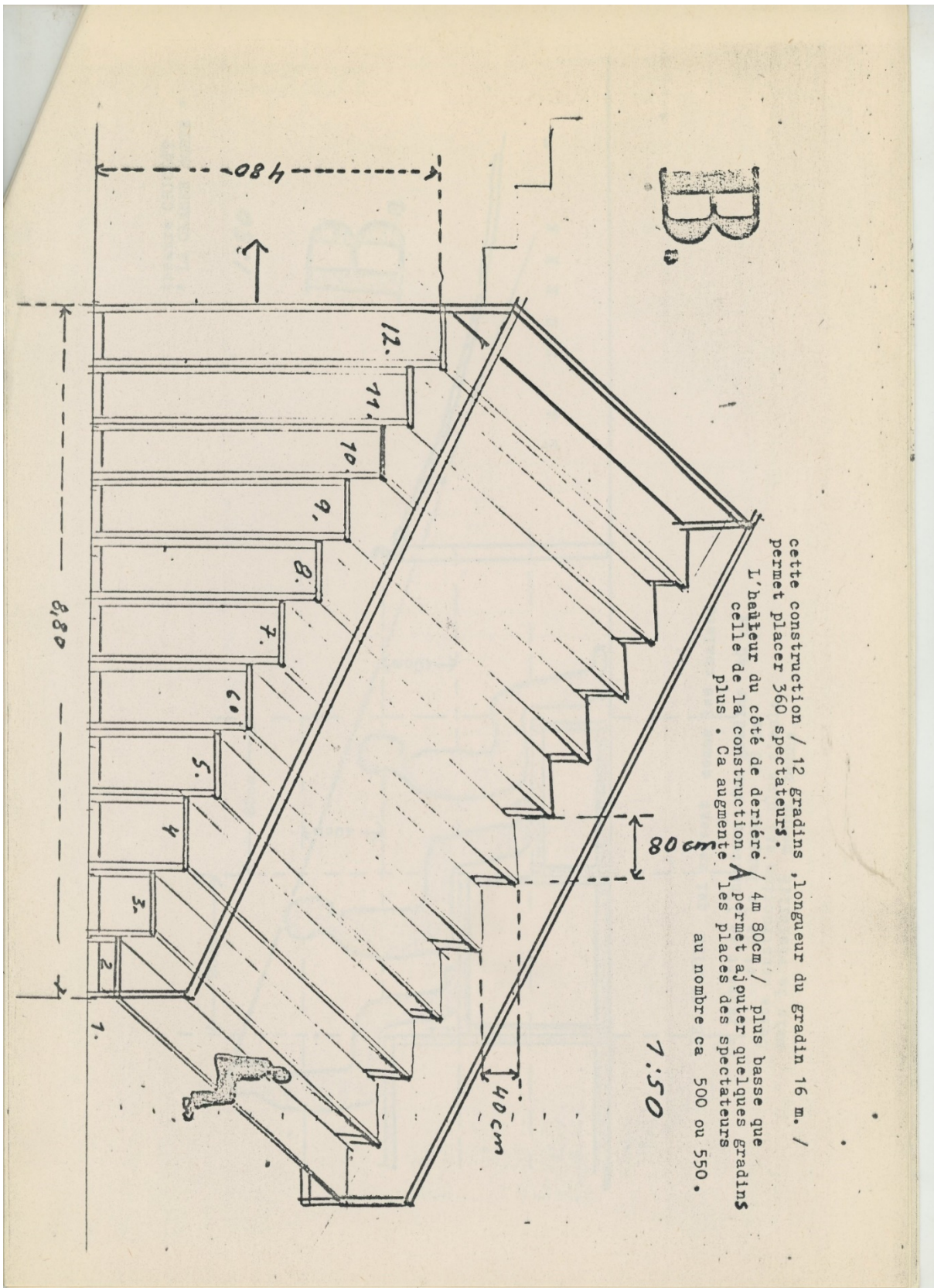


Fig. 271 d. Scheda tecnica de *La classe morta* (AN, III, 12, fasc. 3).

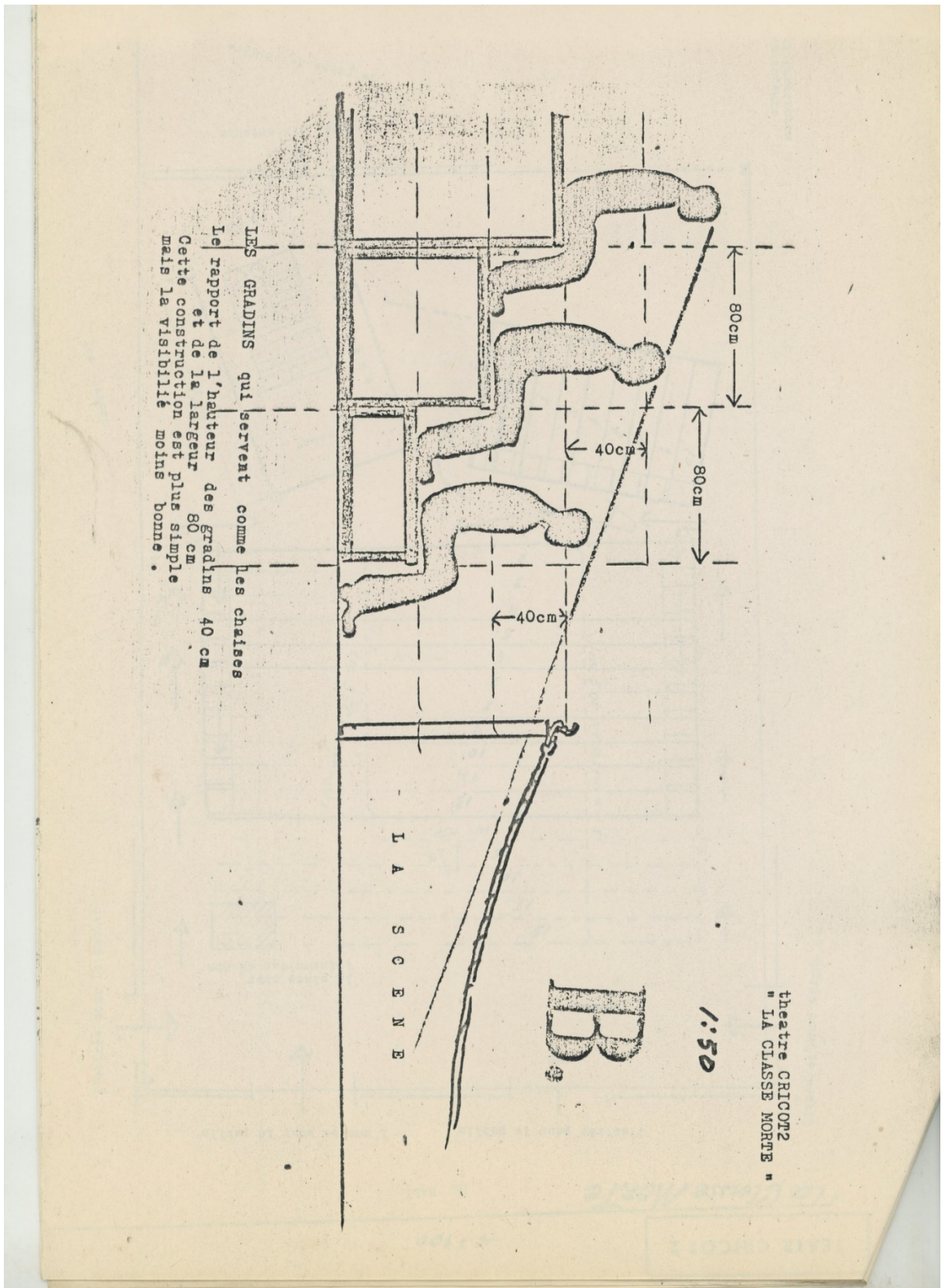


Fig. 271 e. Scheda tecnica de *La classe morta* (AN, III, 12, fasc. 3).

La Classe Morte

LE HALL

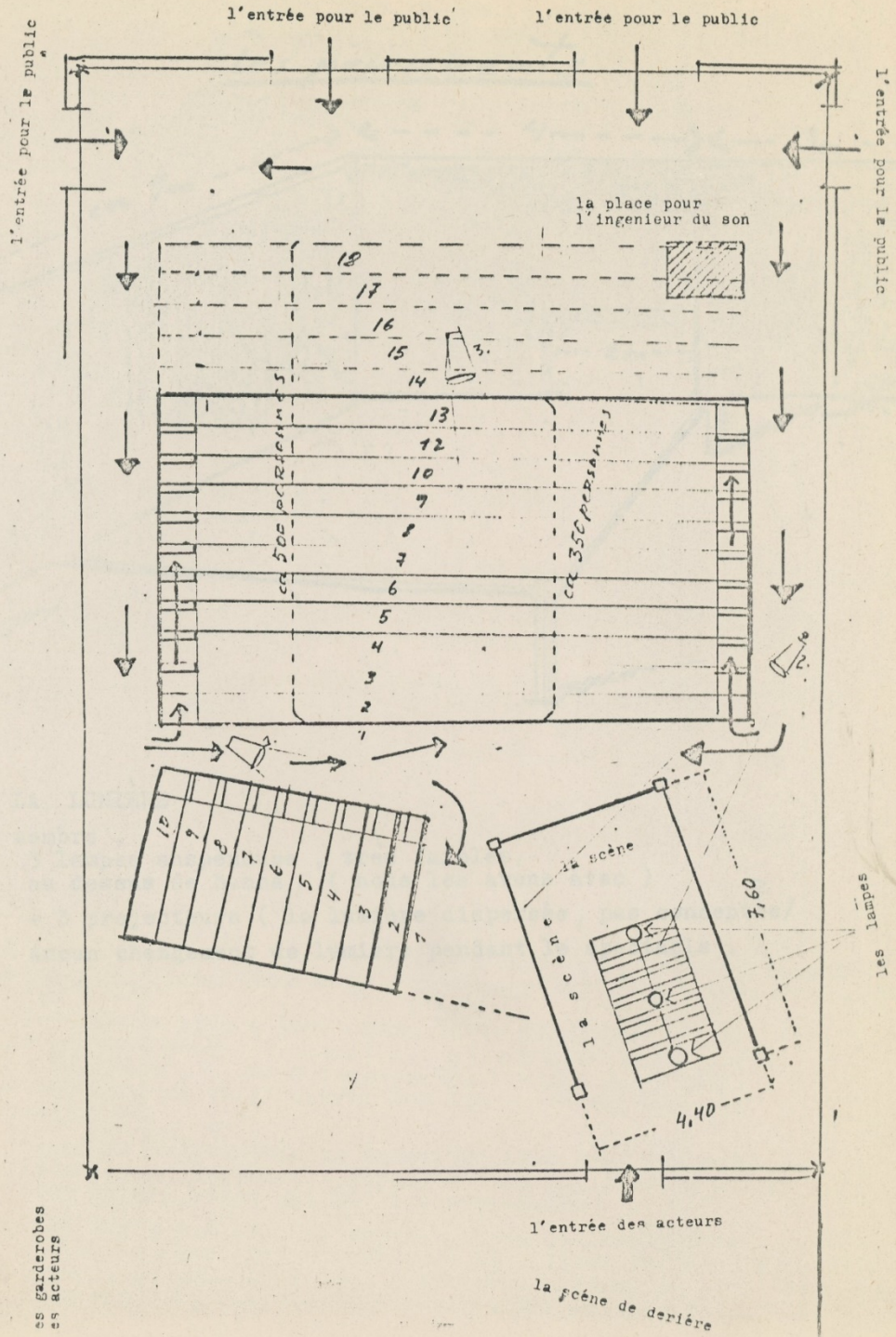


Fig. 271 f. Scheda tecnica de *La classe morta* (AN, III, 12, fasc. 3).

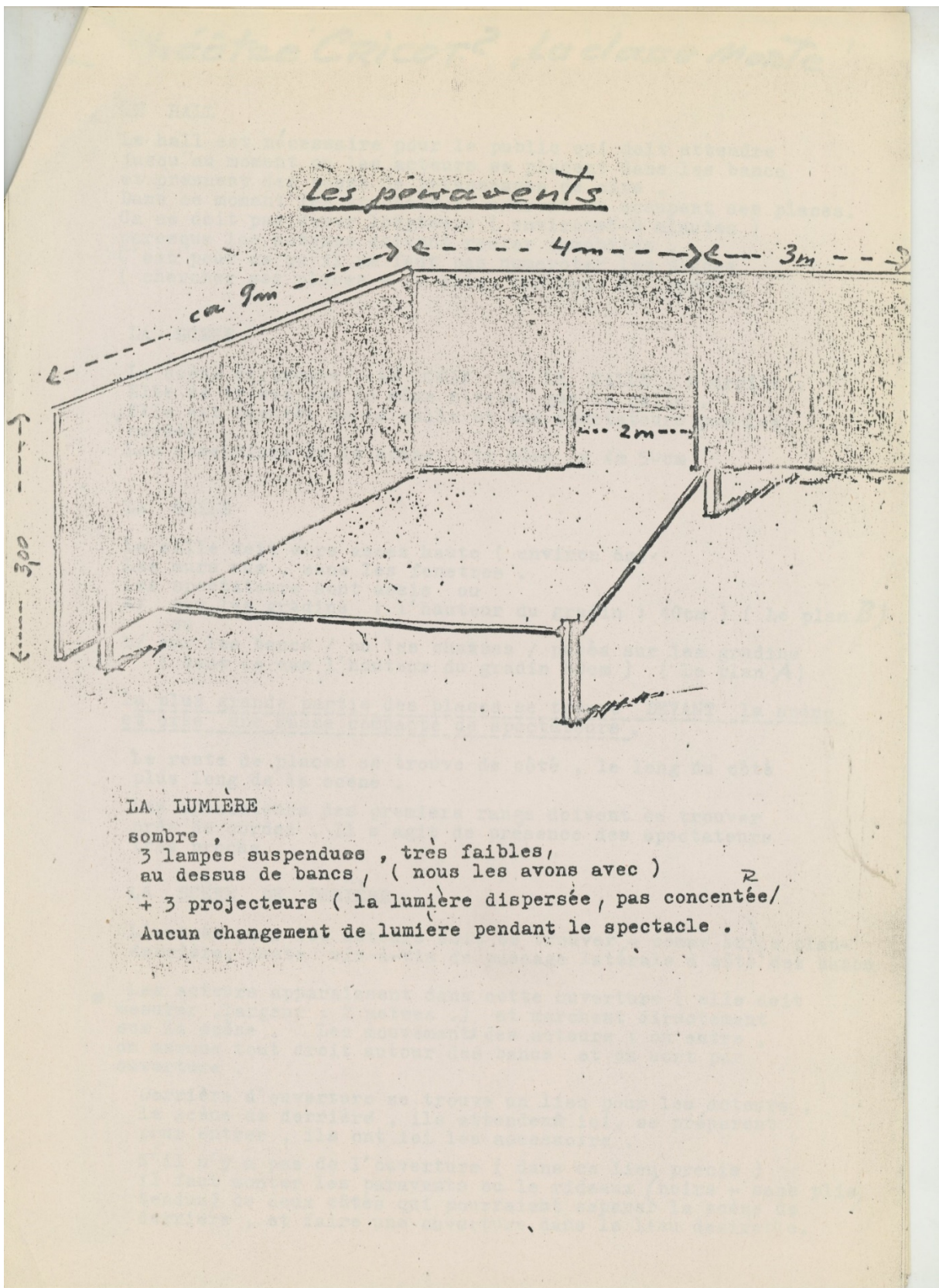
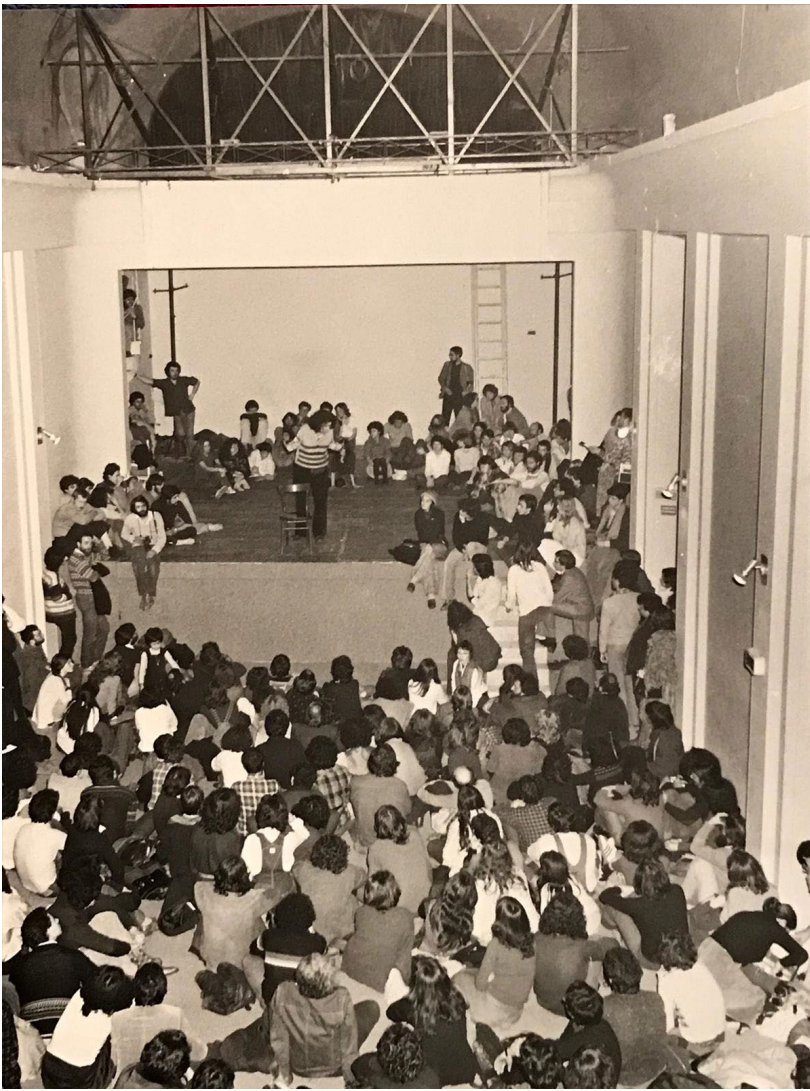


Fig. 271 g. Scheda tecnica de *La classe morte* (AN, III, 12, fasc. 3).



Figg. 272-273. *Il teatro degli oppressi* di Augusto Boal, Firenze, Rondò di Bacco, 1978 (Collezione privata di Andres Neumann).



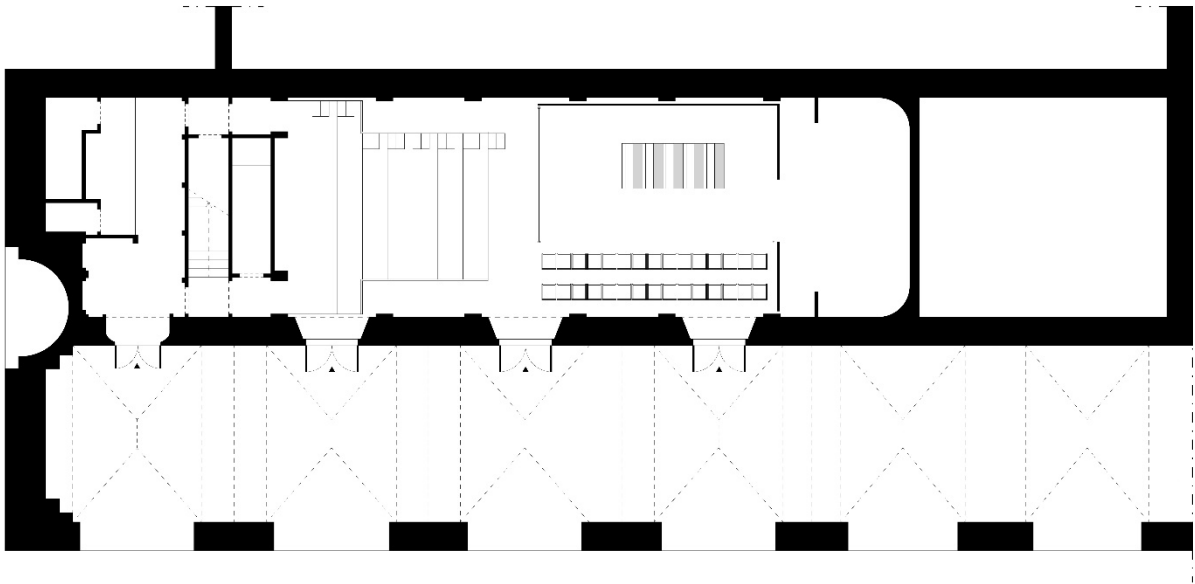
Figg. 274-275. *Il teatro degli oppressi* di Augusto Boal, Firenze, Rondò di Bacco, 1978 (Collezione privata di Andres Neumann).



Figg. 276-278. *Il teatro degli oppressi* di Augusto Boal, Firenze, Rondò di Bacco, 1978 (Collezione privata di Andres Neumann).



Figg. 279-281. *Il teatro degli oppressi* di Augusto Boal, Firenze, Rondò di Bacco, 1978 (Collezione privata di Andres Neumann).



0 1 2 5 m

Fig. 282. Ipotesi di ricostruzione dello spazio teatrale in pianta relativo all'allestimento de *La classe morta* di Tadeusz Kantor al Rondò di Bacco (Andrea Giovanni Strangio e Alessia Zani, 2023).



0 1 2 5 m

Fig. 283. Ipotesi di ricostruzione dello spazio teatrale in sezione relativo all'allestimento de *La classe morta* di Tadeusz Kantor al Rondò di Bacco (Andrea Giovanni Strangio e Alessia Zani, 2023).



Fig. 284. Robert Wilson seduto nella platea del Rondò di Bacco, 1977 (Collezione privata di Andres Neumann).



Fig. 285. *La classe morta* di Tadeusz Kantor, Edimburgo, Festival d'Arte, 1976 (Demarco Digital Archive, reference code US.99.001: https://www.demarco-archive.ac.uk/assets/9618-1976_kantor_dead_class_edinburgh).

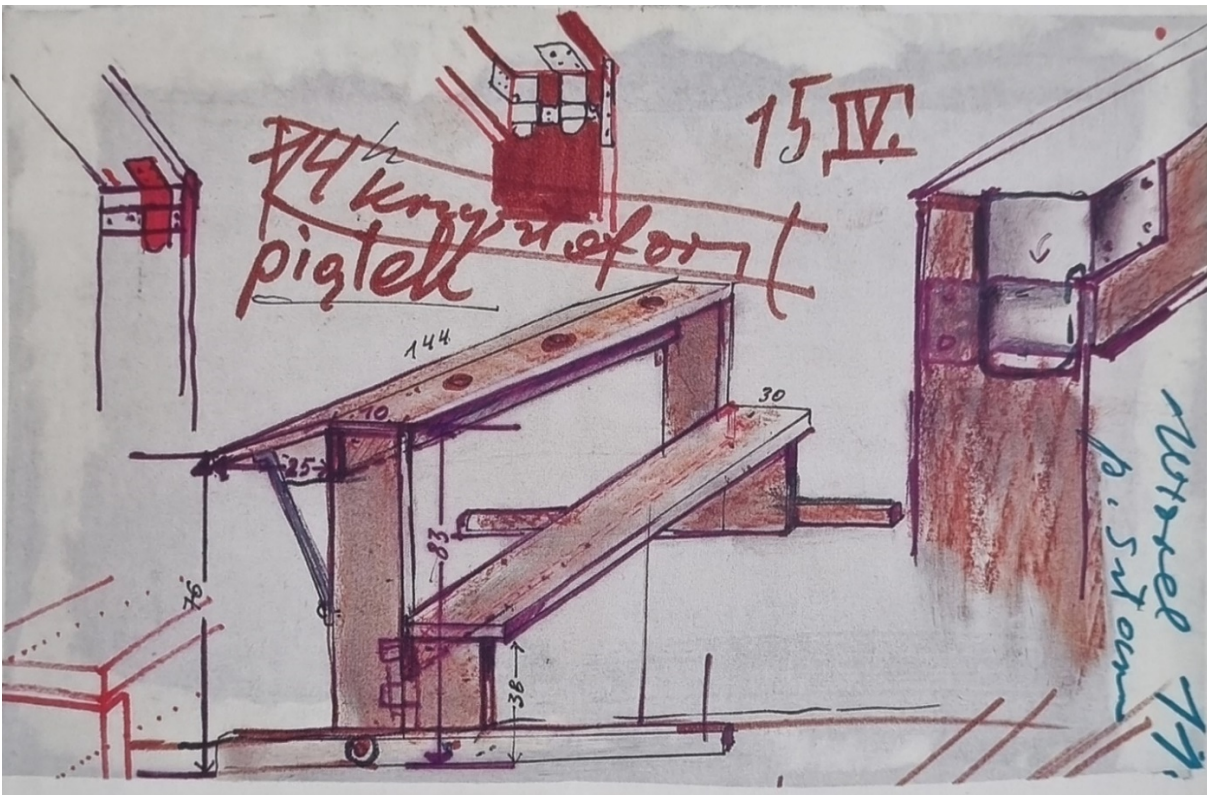
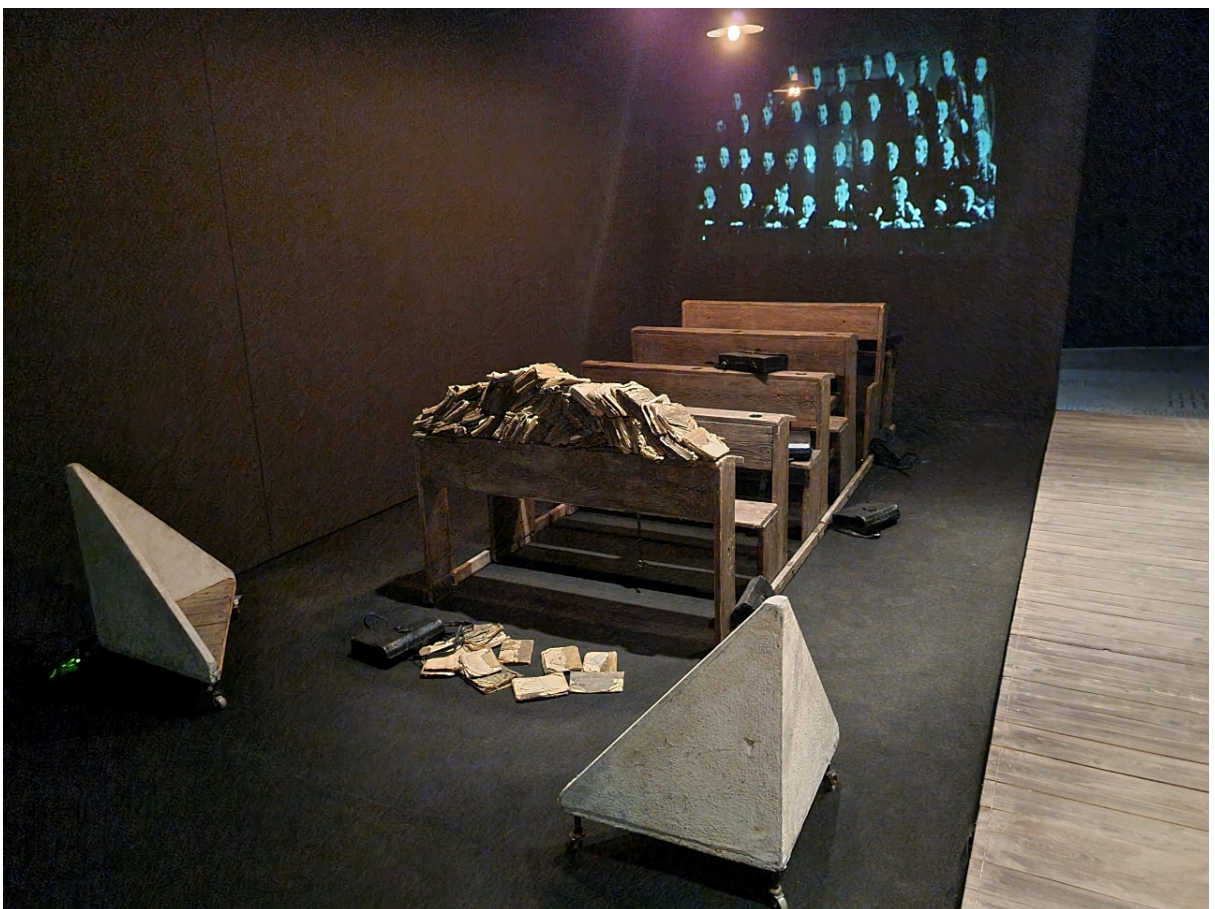
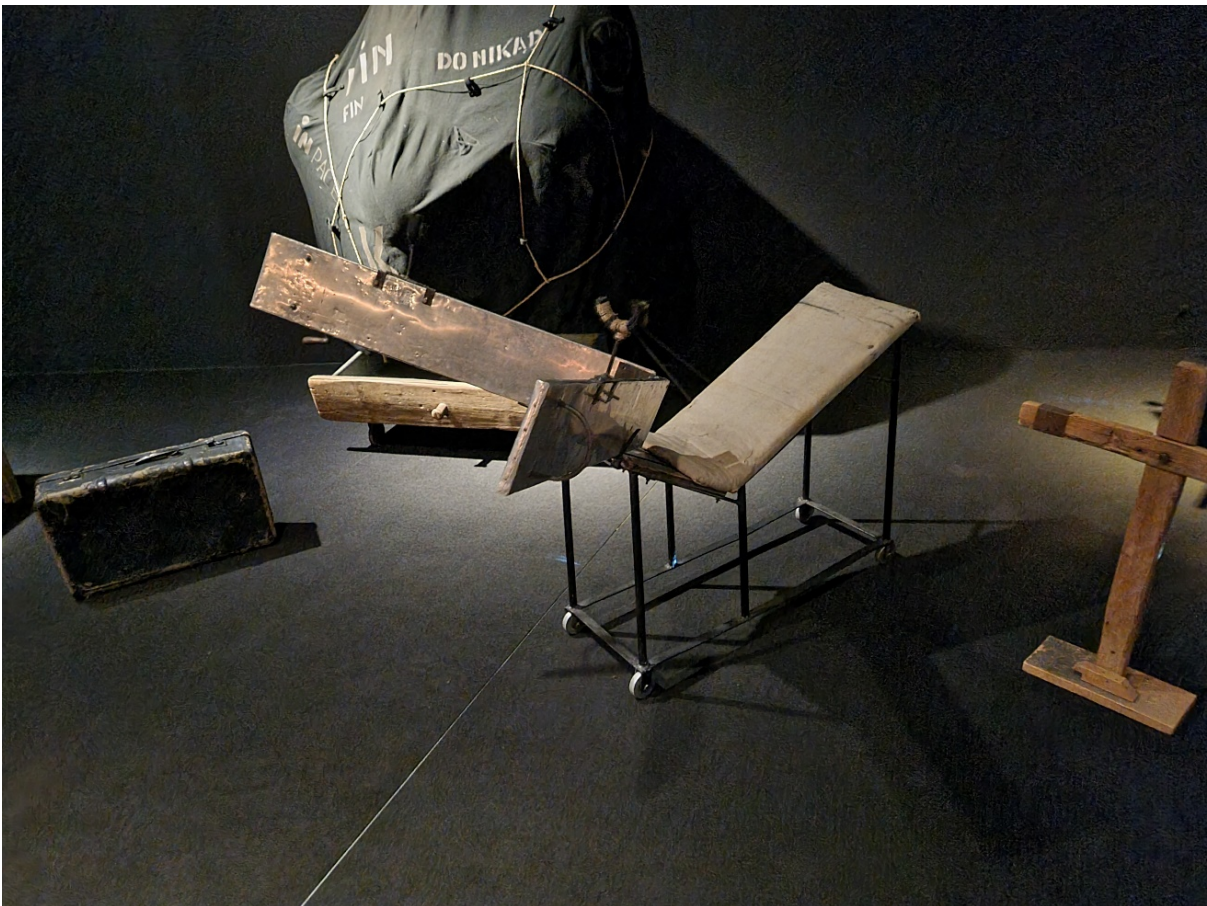


Fig. 286. Tadeusz Kantor, I banchi de *La classe morta*, s.d. (Łódź, Galleria 86).



Figg. 287-288. Esposizione permanente, *Tadeusz Kantor. Spectres*, a cura di Małgorzata Paluch-Cybulska e Michał Kobiąka, Cracovia, Cricoteka.



Figg. 289-290. Esposizione permanente, *Tadeusz Kantor. Spectres*, a cura di Małgorzata Paluch-Cybulska e Michał Kobiałka, Cracovia, Cricoteka.

Bibliografia

Fonti

1970: *Tres Esperanzas Para un "Florencio"*, in «BP Color», 18 novembre 1970 (AN, I, 13, fasc. 1).

28 maggio 1974. *Strage fascista a Brescia. Dossier di dieci anni di violenza fascista*, Segrate (Milano), Stampa Cooperativa Arti Grafiche, s.d.

A Firenze riprende «Spazio» al Rondò di Bacco, in «Paese Sera», 18 novembre 1976 (AN, III, 9).

A partire da zero, autobiografia di Mario Ricci, a cura di Germano Celant, in «Sipario», n. 296, dicembre 1970, pp. 50-55.

A «Rencontres»: trois Uruguayens proposent un spectacle sur les Indiens d'Amérique du Sud, in «Le Républicain Lorrain», 24 marzo 1973 (AN, I, 16, fasc. 1).

A.V., *Les trois journées jubilaires du Théâtre de Poche. L'apport italien: «Morte della geometria»*, in «La Dernière Heure», 30 gennaio 1976 (AN, III, 3, fasc. 1).

Abruzzese, Alberto, *Le favole di Meredith Monk*, in «Rinascita», n. 42, 28 ottobre 1977, pp. 28-29 (AN, III, 10), ora in Id., *Il dispositivo segreto. La scena tra sperimentazione e consumi di massa. Scritti teatrali (1975-1980)*, a cura di Alfonso Amendola e Vincenzo Del Gaudio, Milano, Meltemi, 2017, pp. 264-267.

Abruzzese, Alberto, *Il Principe e Arlecchino*, in «Rinascita», n. 4, 27 gennaio 1978, pp. 27-28 (AN, III, 10), ora in Id., *Il dispositivo segreto. La scena tra sperimentazione e consumi di massa. Scritti teatrali (1975-1980)*, a cura di Alfonso Amendola e Vincenzo Del Gaudio, Milano, Meltemi, 2017, pp. 283-287.

Abruzzese, Alberto, *Il dispositivo segreto. La scena tra sperimentazione e consumi di massa. Scritti teatrali (1975-1980)*, a cura di Alfonso Amendola e Vincenzo Del Gaudio, Milano, Meltemi, 2017.

Acconciamesa, Mirella, *I vecchi-bambini di Kantor hanno fatto centro a Nancy*, in «l'Unità», 11 maggio 1977 (AN, III, 11, fasc. 7).

Acevedo Avalos, Arturo, *Siga port este camino, que el médico está cerca*, in «Inra», a. II, n. 7, julio 1961, pp. 72-77.

Al circolo Est-Ovest. Successo di «Picasso 90», in «l'Unità», 22 settembre 1973 (AN, I, 16, fasc. 1).

Al festival di Caracas il teatro di 25 nazioni, in «Avvenire», 22 aprile 1976 (AN, III, 3, fasc. 1).

Albertazzi, Giorgio, *Un perdente di successo*, Milano, Rizzoli, 1988.

Albertazzi, Giorgio, *Quell'indimenticabile avventura televisiva*, intervista a cura di Giorgio Tabanelli, in Giorgio Tabanelli, *Franco Enriquez e la Compagnia dei Quattro*, Roma, Rai Eri, 2006, pp. 15-28.

Almirante, Giorgio – Niccolai, Giuseppe – Natali, Lorenzo, *Sulla rappresentazione teatrale L'obbedienza non è più una virtù (4-04233)*, in Parlamento della Repubblica Italiana. Camera dei deputati, *Allegato al resoconto della seduta del 19 maggio 1969. Risposte scritte ad interrogazioni*, V legislatura, 19 maggio 1969, p. 1944.

Gli analisti del nomadismo mentale. Conversazione con Federico Tiezzi, in Oliviero Ponte di Pino, *Il nuovo teatro italiano 1975-1988. La ricerca dei gruppi: materiali e documenti*, Firenze, La casa Usher, 1988, pp. 59-70.

Annuario del Teatro Italiano. Stagione teatrale 1971-1972, Roma, S.I.A.E., 1973.

Arce, Nestor, *Audiovisuales. La Imagen Destrozada*, in «El Pais», 5 dicembre 1971 (AN, I, 13, fasc. 3).

Arpini, Luigi, *L'illusione vissuta. Viaggi e teatro con Tadeusz Kantor*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2002.

Attisani, Antonio, *Locus solus. Memè Perlini*, in «Scena», a. I, n. 2, marzo-aprile 1976, p. 61.

Le autonomie e la politica culturale, a cura di Massimo Modica, Roma, Visigalli-Pasetti arti grafiche, 1972.

Avanguardia per un mese a Firenze, in «La Repubblica», 27 gennaio 1977 (AN, III, 9).

Avanguardia senza consolazione. Intervista a Tadeusz Kantor (1978), a cura di Siro Ferrone, in *Kantor a Firenze*, a cura di Valerio Valoriani, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2002, pp. 21-26.

Bardocci, Baldina, *L'ETI e il circuito della speranza con terremoto in partenza*, in «Il Dramma», a. XLVI, n. 2, febbraio 1970, p. 99.

Bartolucci, Giuseppe, *Inchiesta sui teatri stabili*, in «Sipario», n. 241, maggio 1966, pp. 70-82.

Bartolucci, Giuseppe, *L'ordine e la spontaneità di Mario Ricci*, in Id., *La scrittura scenica*, Roma, Lerici Editore, 1968, pp. 46-49.

Bartolucci, Giuseppe, *Banalità e frantumazione come «ricatto» scenico*, in Id., *La politica del nuovo*, Roma, Ellegi Edizioni, 1973, pp. 97-101.

Bartolucci, Giuseppe, *Il teatro La Maschera di Memè Perlini alla ricerca dell'immagine*, in Id., *La politica del nuovo*, Roma, Ellegi Edizioni, 1973, pp. 127-136.

Bartolucci, Giuseppe, *La visione-spettacolo dell'Amleto di Vasilicò*, in Id., *La politica del nuovo*, Roma, Ellegi Edizioni, 1973, pp. 121-123.

Bartolucci, Giuseppe, *Ossessione-struttura di Vasilicò del Beat 72*, in Id., *La politica del nuovo*, Roma, Ellegi Edizioni, 1973, pp. 119-126.

Bartolucci, Giuseppe, *Tempo-spazio per la signorina Giulia del Teatro Ouroboros*, in Id., *La politica del nuovo*, Roma, Ellegi Edizioni, 1973, pp. 135-142.

Becherini, Laura, *Amleto 72: azione batte pensiero*, in *Ricerca 1. Prima informativa globale italiana del teatro di ricerca*, catalogo della rassegna di Firenze (8 aprile-31 maggio 1972) a cura di Alfonso Spadoni, supplemento a «Notiziario dello spettacolo», Roma, ETI, s.d. [ma 1972], pp. 12-15.

Bertani, Odoardo, *La classe morta*, in «il Dramma», a. LIV, n. 3, 3 marzo 1978, pp. 24-25.

Bez rewelacji, in «Słowo Polskie», 21 ottobre 1975 (AN, III, 3, fasc. 1).

Bianchi, Ruggero, *Nuove prospettive del teatro in Italia: dagli Stabili ai laboratori*, in «Arte e società», n.s., a. V, n. 5/6, gennaio-aprile 1976, pp. 41-51.

Bilancio della stagione teatrale/4 Rondò di Bacco. La fatica di sperimentare, a cura di Siro Ferrone, Rita Guerricchio, Sara Mamone, in «l'Unità», 9 giugno 1977 (AN, III, 9).

Bino, Tino, *Premessa*, in Mina Mezzadri, *Don Milani a teatro. L'obbedienza non è più una virtù*, Brescia, Scholé (Morcelliana), 2019, pp. 5-10.

Blandi, Alberto, «James Joyce» (*ma solo il nome*) per uno spettacolo d'avanguardia, in «La Stampa», 30 novembre 1968.

Blandi, Alberto, *Il «Ricatto» della Maraini*, in «La Stampa», 13 febbraio 1969.

Blandi, Alberto, *Lo spettacolo all'Unione culturale. Singolare confronto tra Synge e Wilcock*, in «La Stampa», 13 marzo 1970.

Blandi, Alberto, *La gonna di Giulia diventa un'alcova*, in «Stampa sera», 10-11 luglio 1972.

Blandi, Alberto, *La signorina Giulia*, in «Sipario», n. 315-316, agosto-settembre 1972, p. 47.

Blasich, Gottardo, *L'obbedienza non è più una virtù di Mina Mezzadri*, in «Lecture», n. 4, aprile 1969, pp. 315-317.

Boursier, Guido, *Il linguaggio degli oggetti. "James Joyce" di Mario Ricci*, in «Sipario», n. 273, gennaio 1969, p. 28.

Braccagni, Marcello, *Centri di programmazione comprensoriale*, in «Quaderni del Teatro Regionale Toscano», n. 3/4, gennaio/aprile 1976, pp. 29-30 (AN, III, 3, fasc. 7).

Bramanti, Vanni, *Teatro Regionale Toscano: una proposta di programma*, in «l'Unità», 11 ottobre 1975 (AN, III, 2, fasc. 4).

Il Bread and Puppet in Toscana, in «Corriere della Sera», 4 febbraio 1976 (AN, III, 8).

Bread and Puppet Masaccio. L'arte della fragilità e la cartapesta. Intervento del Bread and Puppet a Firenze e in Toscana 1976/1977, catalogo della mostra *Bread and Puppet Masaccio* (Firenze, Istituto d'Arte di Porta Romana, 17 dicembre 1976-31 gennaio 1977), Firenze, Centro Studi Teatrali Ouroboros, 1977 (AN, III, 5, fasc. 1).

Brusati, Carlo, *Al Rondò di Bacco di Palazzo Pitti confronti sperimentali*, in «Il Dramma», a. XLV, n. 12, settembre 1969, p. 124.

Brusati, Carlo, *La classe meravigliosa*, in «Informazione/spettacoli», 20 gennaio 1978 (CA, III_000363 III_1_2_170).

Buscarino, Maurizio, *Kantor. Il circo della morte*, con un saggio introduttivo di Renato Palazzi e una scelta di testi di Kantor curata da Patrizia Valduga, Tavagnacco (UD), Art& - Edizioni, 1997.

Buscarino, Maurizio, *Pier'Alli. Il paesaggio della musica*, testi di Carlo Maria Cella e Dino Villatico, Milano, Leonardo Arte, 1998.

Buscarino, Maurizio, *In Kantor. Un piccolo pugno di dolenti commedianti*, Firenze-Lucca, La Casa Usher, 2018.

Buski, Tadeusz, *Metafory i abstrakcje*, in «Gazeta Robotnicza», 21 ottobre 1975 (AN, III, 3, fasc. 1).

C.C., *Il teatro di Kantor choc per la platea*, in «La Stampa», 20 gennaio 1978.

C.T., *Teatro di avanguardia. «Morte della geometria»*, in «Il Giornale d'Italia», martedì 8-mercoledì 9 luglio 1975 (AN, III, 3, fasc. 1).

Cabassi, Sergio, *L'uomo-barca. Un esempio di teatro astratto della compagnia Ouroboros su un testo poetico di Giuliano Scabia*, in «il Resto del Carlino», 26 aprile 1975 (AN, III, 3, fasc. 1).

Caleffi, Fabrizio Sebastian, *Quella Classe morta piena di vita con cui l'Italia conobbe Kantor*, in «Hystrio», a. XXXIV, n. 2, 2021, p. 36.

Calendoli, Giovanni, *Poltrona elettrica per reagire al consumismo*, in «Teatrorazero», a. XIV, n. 46, 1972, p. 40.

Candoni, Luigi, *La poltrona elettrica*, in «Teatrorazero», a. XIV, n. 46, 1972, pp. 89-142.

Cappelletti, Dante, «*Dia-Log-Network*», in «Il Dramma», a. LIII, n. 9-10, novembre-dicembre 1977, pp. 38-39.

Capriolo, Ettore, *Zip Lap Lip Vap Mam Crep Scap Plip Trip Scrap e la ggrande Mam alle prese con la società contemporanea*, in «Sipario», n. 235, novembre 1965, p. 10.

Capriolo, Ettore, *Don Milani in scena*, in «Vie nuove», 29 maggio 1969.

Carabba, Claudio, *Quale teatro a Firenze e in Toscana*, in «Paese Sera», 11 marzo 1975 (AN, III, 2, fasc. 4).

Carlucci, Alberto, *Cronistoria sul "Tenda"*, «Romatevere», a. II, n. 1, gennaio/febbraio 1980, pp. 7-11.

Carrozzino, Jorge – Prieto, Carmen – Neumann, Andres, *Vers un environnement perceptif*, in *Documents. IX^e Festival Mondial du Théâtre – Nancy 1973*, Nancy, Imp. Des Trois-Maisons, s.d. [ma 1973], pp. 84-86.

Cascetta, Annamaria, *La morte rivisitata da Tadeusz Kantor*, in «Vita e Pensiero», n.s., n. 1-2, 1978, pp. 190-194 (CA, KWZ25_2007_21_b_c_d).

Casule, Francesca, *Io o lo pseudo esistere*, in *Ricerca 1. Prima informativa globale italiana del teatro di ricerca*, catalogo della rassegna di Firenze (8 aprile-31 maggio 1972) a cura di Spadoni, Alfonso, supplemento a «Notiziario dello spettacolo», Roma, ETI, s.d. [ma 1972], cit., pp. 50-51.

«*La cena*» *al Rondò*, in «l'Unità», 19 dicembre 1975 (AN, III, 8).

“*Chantage au théâtre*” *de Dacia Maraini*, in «Le Monde», 21 febbraio 1969.

Cirio, Rita, *A Nancy/Festival Mondiale del Teatro mancava solo Tarzan*, in «L'Espresso», 15 maggio 1977 (CA, III_000247).

Cirio, Rita, *Segno, o son desto?*, in «L'Espresso», a. XXIV, n. 3, 22 gennaio 1978 (AN, III, 10).

Cirio, Rita, *Permette un ballo funebre?*, in «L'Espresso», 12 febbraio 1978 (AN, III, 10).

Cirio, Rita, *La classe morta*, intervista a Tadeusz Kantor, in «Vogue», n. 322, 15 marzo 1978 (AN, III, 10).

La classe morta di Tadeusz Kantor, testi di Tadeusz Kantor, libro fotografico di Maurizio Buscarino, Milano, Feltrinelli, 1981.

Coll, Aleidy, *Grupo Teatral Italiano en el Nacional*, in «Meridiano», 19 maggio 1976 (AN, III, 3, fasc. 1).

«Colla chitarra senza il potere». *Successo della Marini al «Rondò di Bacco»*, in «l'Unità», 1° maggio 1968.

Collage per una automitobiografia, a cura di Germano Celant, in Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, vol. I, pp. 212-221.

«A Comuna» *al Rondò*, in «La Nazione», 19 dicembre 1975 (AN, III, 8).

Comuna di Lisbona debutterà stasera al Rondò di Bacco, in «Paese Sera», 19 dicembre 1975 (AN, III, 8).

Concerti al Rondò, in «La Nazione», 27 marzo 1976 (AN, III, 8).

Consiglio regionale toscano, *Il Teatro Regionale Toscano*, in «Toscana consiglio regionale», a. III, n. 21-22, 15-30 novembre 1973, pp. 661-670.

Contestano il teatro insieme all'America, in «La Nazione», 12 febbraio 1976 (AN, III, 8).

Conti, Mauro, *Danza e ascolto*, in «l'Unità», 27 aprile 1976 (AN, III, 8).

Cossio, Adriano, *Teatro Orazero. Un esempio di centro di produzione teatrale autogestito nella regione*, in «La Panarie», n.s., a. VI, n. 20, marzo 1973, pp. 46-50.

Costituito il Comitato regionale per il teatro, in «l'Unità», 21 ottobre 1972.

Craig, Edward Gordon, *L'Arte del Teatro (1905)*, in Id., *Il mio teatro. L'Arte del Teatro. Per un nuovo teatro - Scena*, Introduzione, traduzione e cura di Ferruccio Marotti, Milano, Feltrinelli, 1971, pp. 83-103.

Craig, Edward Gordon, *L'Attore e la Supermarionetta (1907)*, in Id., *Il mio teatro. L'Arte del Teatro. Per un nuovo teatro - Scena*, Introduzione, traduzione e cura di Ferruccio Marotti, Milano, Feltrinelli, 1971, pp. 33-57.

Craig, Edward Gordon, *Scena (1922)*, in Id., *Il mio teatro. L'Arte del Teatro. Per un nuovo teatro - Scena*, Introduzione, traduzione e cura di Ferruccio Marotti, Milano, Feltrinelli, 1971, pp. 197-231.

Craig, Edward Gordon, *Il mio teatro. L'Arte del Teatro. Per un nuovo teatro - Scena*, Introduzione, traduzione e cura di Ferruccio Marotti, Milano, Feltrinelli, 1971.

Cremonese, Antonella, *Un eroe del regime ovvero la resistibile ascesa del signor Diego Fabbri*, in Franco Quadri, *Il teatro del regime*, con i contributi di Roberto Agostini, Patrizia Rossi, Italo Moscati, Antonella Cremonese, Dario Fo, Milano, Mazzotta, 1976, pp. 126-135.

Cricot 2. Immagini di un teatro, fotografie di Romano Martinis, citazioni e disegni di Tadeusz Kantor, introduzione di Edo Bellingeri, Roma, Le parole gelate, 1982.

Crispo, Filippo - Saggi, Nietta - Gori, Carlo, *Teatro Orazero. Roma - Udine - Padova. Stagione 1972-1973*, in «Teatrorazero», a. XIV, n. 46, 1972, pp. 71-81.

D.D.M., *La morte della geometria nel teatro-laboratorio*, in «Paese Sera», 29 aprile 1975 (AN, III, 3, fasc. 1).

D'Alessandro, G., *La relazione di Trivelli al Comitato Centrale riunito a Firenze. La F.G.C.I. elabora una nuova politica per l'unità delle giovani generazioni*, in «l'Unità», 12 febbraio 1957.

Dal Rondò di Bacco al Festival di Caracas, in «Paese Sera», 21 aprile 1976 (AN, III, 8).

De Besi, Emilia, *La poltrona elettrica di Candoni al Festival «Ricerca 1» di Firenze*, in «La Specola», luglio 1972.

de Godoy, Carlos Ernesto, *Uma elegia*, in «Visão», 14 giugno 1976 (AN, III, 3, fasc. 1).

De Leonardis, Francesco, *Mezzadri, il "mio" don Milani*, in «Bresciaoggi», 15 dicembre 1997.

De Luca, Fausto, *Con 199 sì e 27 no (pli, msi e monarchici). Al Senato voto definitivo per la legge sulle Regioni*, in «La Stampa», 15 febbraio 1968.

De Monticelli, Roberto, *Portati per mano dentro un pensiero*, in «Il Giorno», 11 aprile 1969.

De Monticelli, Roberto, *Sulla scena passano fantasmi d'avanguardia*, intervista a Tadeusz Kantor, in «Corriere della Sera», 29 gennaio 1978 (AN, III, 11, fasc. 7).

Degli Esposti, Piera, in *Il Teatro Regionale Toscano e la cultura teatrale. Consuntivo di dieci anni di attività*, a cura di Paolo Lucchesini, numero monografico di «Quaderni di teatro», a. VIII, n. 30, novembre 1985, pp. 157-158.

Depuis novembre, le CUIFERD accueille 3 Uruguayens venus préparer un spectacle sur les Indiens d'Amérique du Sud, in «Le Républicain Lorrain», 14 febbraio 1973 (AN, I, 16, fasc. 1).

Di Maggio, Nelson, *Actividad plastica. Figari audiovisual*, in «Eco», 22 ottobre 1971 (AN, I, 13, fasc. 3).

Diagnostic and statistical manual of mental disorders, a cura dell'American Psychiatric Association, Washington, American Psychiatric Association, 1968.

Una disperata danza d'amore nella metafora del «Living», in «l'Unità», 9 gennaio 1976 (AN, III, 8).

Documenti del processo di don Milani. L'obbedienza non è più una virtù, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 1971 (1. ed. s.d., ma 1965).

Un documento approvato dalla Giunta. «Via» alla creazione del Teatro regionale toscano, in «l'Unità», 24 marzo 1971.

Documents. IX^e Festival Mondial du Théâtre – Nancy 1973, Nancy, Imp. Des Trois-Maisons, s.d. [ma 1973] (AN, II, 4, fasc. 1).

Domani al «Rondò di Bacco». Inizia il ciclo «Teatro Nuovo», in «l'Unità», 11 dicembre 1968.

Doplicher, Fabio, *Tadeusz Kantor. Il regista non esiste*, intervista a Tadeusz Kantor, in «Sipario», n. 339-340, agosto-settembre 1974, p. 38 (CA, III 000152).

Doplicher, Fabio, *Teatro in Toscana: decentramento e avanguardia*, in «Sipario», n. 358, marzo 1976, pp. 4-5.

Drossart, Andre, *Un évènement considérable: «La Classe de mort» par le Cricot 2 du Polonais Tadeusz Kantor*, in «Le Soir de Bruxelles», 5 maggio 1977 (CA, III_000240/III_1_2_58).

Duni, Puccio, *Il Teatro Regionale gestirà il Rondò di Bacco*, in «Avanti!», 2 dicembre 1975 (AN, III, 8).

Duni, Puccio, *I programmi del teatro “alternativo”*, in «Avanti!», 10 dicembre 1976 (AN, III, 9).

E il pubblico resta, a cura di Siro Ferrone, Sara Mamone e Rita Guerricchio, in «l'Unità», 23 aprile 1976 (AN, III, 8).

E.F., *Acuerto Plástico-Musical*, in «El Pais», 12 agosto 1971 (AN, I, 16, fasc. 1).

Eder, Richard, *Stage: Avant-Gardists From Poland at La Mama*, in «The New York Times», 13 febbraio 1979 (CA, III_000486 III_1_2_284).

Elementi di discussione del Convegno per un Nuovo Teatro, a cura di Giuseppe Bartolucci, Ettore Capriolo, Edoardo Fadini e Franco Quadri, in «Teatro», n. 2,

autunno-inverno 1967-1968, pp. 18-25, ora in Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, vol. I, pp. 138-148.

Eletti gli organismi del Teatro regionale, in «l'Unità», 14 dicembre 1976.

Fadini, Edoardo, «James Joyce» di Mario Ricci in scena all'Unione Culturale, in «l'Unità», 1° dicembre 1968.

Ferrone, Siro, *La messa laica della «Comuna»*, in «l'Unità», 21 dicembre 1975 (AN, III, 8).

Ferrone, Siro, *Religiosità domestica del Bread and Puppet*, in «l'Unità», 6 febbraio 1976 (AN, III, 8).

Ferrone, Siro, *Prospettive di un teatro regionale*, in «Scena», a. I, n. 5, ottobre-novembre 1976, pp. 22-25.

Ferrone, Siro, *Simmetrie e armonie di Bob Wilson*, «l'Unità», 18 ottobre 1977 (AN, III, 10).

Ferrone, Siro, *Il corpo come microcosmo denso d'energia e volontà*, in «l'Unità», 2 novembre 1977 (AN, III, 10).

Ferrone, Siro, *Avanguardia Fiorentina*, in «Scena», a. II, n. 5, novembre 1977, pp. 34-35.

Ferrone, Siro, *Dagli Usa...*, in «Scena», a. II, n. 5, novembre 1977, p. 32.

Ferrone, Siro, *Il meccanismo del lavoro messo in scena al «Rondò»*, in «l'Unità», 3 dicembre 1977 (AN, III, 10).

Ferrone, Siro, *Sacra rappresentazione all'ombra dell'inconscio*, in «l'Unità», 21 gennaio 1978 (AN, III, 10).

Ferrone, Siro, *Leo e Perla uccidono Pulcinella e Colombina*, in «l'Unità», 28 gennaio 1978 (AN, III, 10).

Ferrone, Siro, *La Classe sospesa tra la vita e la morte*, in «Scena», n. 1, febbraio 1978, pp. 29-30.

Filippelli, Silvano, *La bozza di statuto del teatro regionale toscano*, in *Le autonomie e la politica culturale*, a cura di Massimo Modica, Roma, Visigalli-Pasetti arti grafiche, 1972, pp. 88-107.

Fueron entregados anoche los «Florencios» de 1970, in «Vea», 3 dicembre 1970 (AN, I, 13, fasc. 1).

G.C., *A Firenze il Congresso delle Radiazioni Umane. Si può trasmettere il profumo di un fiore attraverso un disegno*, in «Il mattino dell'Italia centrale», 4 febbraio 1951.

G.L., *Teatro a Firenze: si lavora per la sua diffusione*, in «l'Unità», 13 ottobre 1971.

G.R., «*In-contro*» con l'ovvio, «Paese Sera», 25 aprile 1976 (AN, III, 8).

Garboli, Cesare, *Inverno del Living* (Venezia, 6 novembre 1975), in Id., *Un po' prima del piombo. Il teatro in Italia negli anni Settanta*, prefazione di Ferdinando Taviani, Milano, Sansoni, 1998, pp. 156-157.

Garboli, Cesare, *Da Roussel a Fellini* (Roma, 5 febbraio 1976), in Id., *Un po' prima del piombo. Il teatro in Italia negli anni Settanta*, prefazione di Ferdinando Taviani, Milano, Sansoni, 1998, pp. 186-188.

Garboli, Cesare, *Un po' prima del piombo. Il teatro in Italia negli anni Settanta*, prefazione di Ferdinando Taviani, Milano, Sansoni, 1998.

Gazzo, Monica, *Note sull'intervento del Bread and Puppet Theater in Toscana. 4/12 febbraio '76*, in «Quaderni del Teatro Regionale Toscano», n. 6/7/8/9, giugno-luglio-agosto-settembre 1976, pp. 31-34 (AN, III, 3, fasc. 7).

La «Geometria» torna al Rondò, in «Paese Sera», 7 giugno 1977 (AN, III, 9).

Gianni, Guido, *Dopo il congresso delle «radiazioni umane». La teoria di Todeschini e la pratica di Melizza*, in «La Nazione», 11 febbraio 1951.

Giurato, Luca, *Scalpore per gli arresti a Montepulciano. Anche la Maraini verrebbe denunciata per spettacolo osceno*, in «Stampa Sera», 6-7 maggio 1969.

Godard, Colette, *Les Italiens à Nancy*, in «Le Monde», 21 maggio 1975 (AN, II, 6, fasc. 1).

Una gradita sorpresa gli italiani a Nancy, in «Avvenire», 23 maggio 1975 (AN, II, 6, fasc. 1).

Gregori, Maria Grazia, *Confronti Teatrali*, in «Spettacoli & Società», a. II, n. 13, maggio 1976 (AN, III, 3, fasc. 1).

Gregori, Maria Grazia, *Tra attori e manichini*, intervista a Tadeusz Kantor, in «l'Unità», 22 gennaio 1978 (AN, III, 10).

Grodent, Michel, «*Morte della Geometria*» au 140: aussi accompli que déroutant, in «Le Soir», 30 gennaio 1976.

Guerricchio, Rita, *Morte della geometria*, in «l'Unità», 29 aprile 1975 (AN, III, 3, fasc. 1).

Guerricchio, Rita, *La memoria e il rito di Perlini*, in «l'Unità», 2 marzo 1976 (AN, III, 8).

Guerricchio, Rita, «*Viaggio*» di due persone e un manichino di legno, in «l'Unità», 6 aprile 1976 (AN, III, 8).

Guerricchio, Rita, *La satira amara e graffiante del Bread and Puppet*, in «l'Unità», 9 ottobre 1976 (AN, III, 9).

Guerricchio, Rita, *Riapre il Rondò di Bacco*, in «l'Unità», 19 novembre 1976 (AN, III, 9).

Guerricchio, Rita, *Al Rondò il «Sudd» squallido e provocatorio di Leo e Perla*, in «l'Unità», 10 dicembre 1976 (AN, III, 9).

Guerricchio, Rita, *I «Saluti» assurdi di Ionesco*, in «l'Unità», 27 febbraio 1977 (AN, III, 9).

Guerricchio, Rita, *Maschere, clowns e marionette per gli eroi del nostro tempo*, in «l'Unità», 5 maggio 1977 (AN, III, 9).

Guido, Davico Bonino, *Tornano in classe i morti nel grande teatro di Kantor*, in «La Stampa», 21 gennaio 1978 (CA, III_000371 III_1_2_178).

Haro, I., *Dernière représentation de CRICOT 2: un public enthousiasmé*, in «Le Républicain Lorrain», 4 maggio 1977 (CA, III_000239/III_1_2_133).

Heide, Daniel, *Carrozzino-Prieto distinguidos en Praga. A martillo y clavo*, in «Marcha», a. XXXIII, n. 1551, 9 luglio 1971, p. 28.

I'm leaving the light on, I'll be back soon. Tadeusz Kantor in the memories of his actors, a cura di Jolanta Kunowska, Kraków, Cricoteka, 2015.

L'idea. Intervista a Franco Camarlinghi, a cura di Elisabetta De Fazio e Francesca Pierangeli, in *Kantor a Firenze*, a cura di Valerio Valoriani, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2002, pp. 43-49.

Il Carrozzone, *Presagi del Vampiro studi per ambiente*, in Lorenzo Mango, Giuseppe Bartolucci, Achille Mango, *Per un teatro analitico-esistenziale. Materiali del teatro di ricerca*, Torino, Studio Forma, 1980, pp. 75-77.

Il Carrozzone, *Presagi del vampiro. Studio. 4*, in Lorenzo Mango, Giuseppe Bartolucci, Achille Mango, *Per un teatro analitico-esistenziale. Materiali del teatro di ricerca*, Torino, Studio Forma, 1980, pp. 62-63.

Immagini e suono su Picasso a Firenze, in «Paese Sera», 20 settembre 1973 (AN, I, 16, fasc. 1).

Inaugura la Alianza Francesa Moderna Sala de Espectáculos, in «Acción», 14 aprile 1970 (AN, I, 13, fasc. 1).

Incontro e film col Bread and Puppet, in «Paese Sera», 11 febbraio 1976 (AN, III, 8).

Iniziativa dell'ETI. Teatro della speranza oppure di serie «B»?», in «l'Unità», 20 gennaio 1970.

International Statistical Classification of Diseases and Related Health Problems, a cura del World Health Organization, Geneva, World Health Organization, 1993.

Una intervista del compagno Luigi Longo all'Unità. Una lista unica per le Commissioni Interne proposta dagli stessi operai della Marelli, in «l'Unità», 10 febbraio 1957.

J.S., *A propos de «Morte della Geometria»*, in «La Libre Belgique», 29 gennaio 1976; *Il gruppo Ouroboros a Caracas*, in «l'Unità», 21 aprile 1976 (AN, III, 8).

Kantor, Tadeusz, *Il teatro della morte. Materiali raccolti e presentati da Denis Bablet*, trad. it. Milano, Ubulibri, 2000 (1. ed. 1979; ed. or. 1977).

Kantor, Tadeusz, *Concetti ingannevoli (imitazione/contraffazione, imitazione/rifacimento, finzione, inganno, relitto*, in Id., *Wielopole-Wielopole*, fotografie di Maurizio Buscarino, bozzetti e disegni di Tadeusz Kantor, Milano, Ubulibri, 1981, pp. 136-138.

Kantor, Tadeusz, *Il luogo teatrale*, in Id., *Wielopole-Wielopole*, fotografie di Maurizio Buscarino, bozzetti e disegni di Tadeusz Kantor, Milano, Ubulibri, 1981, pp. 154-184.

Kantor, Tadeusz, *Wielopole-Wielopole*, fotografie di Maurizio Buscarino, bozzetti e disegni di Tadeusz Kantor, Milano, Ubulibri, 1981.

Kantor, Tadeusz, *La mia opera, il mio viaggio. Commento intimo*, introduzione di Gillo Dorfles, Milano, Federico Motta, 1991.

Kantor, Tadeusz, *La clase muerta*, a cura di Isabel Tejada e Grzegorz Musiał, Murcia, Artes Gráficas Novograf, 2002.

Kantor, Tadeusz, *Relazione sulla tournée del teatro Cricot 2 a Firenze-Milano per la conferenza stampa a Cracovia (Galleria Krzysztofory, 13 febbraio 1978)*, in *Il viaggio di Tadeusz Kantor. Compendio biografico*, a cura di Józef Chrobak, trad. it. di Silvia Parlagreco e Natalia Zarzecka, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2002, pp. 92-94

Kantor, Tadeusz, *La classe morta*, a cura di Luigi Marinelli e Silvia Parlagreco, Milano, Libri Scheiwiller, 2003.

Kantor, Tadeusz, *Il teatro informale. 1961*, in Id., *Scritti. I volume 1938-1974*, a cura di Silvia Parlagreco, trad. it. di Ludmila Ryba, Spoleto (PG), Editoria & Spettacolo, 2018, pp. 111-113.

Kantor, Tadeusz, *La nascita del teatro Cricot 2. Anno 1955*, in Id., *Scritti. I volume 1938-1974*, a cura di Silvia Parlagreco, trad. it. di Ludmila Ryba, Spoleto (PG), Editoria & Spettacolo, 2018, pp. 75-76.

Kantor, Tadeusz, *Litania dell'arte informale*, in Id., *Scritti. I volume 1938-1974*, a cura di Silvia Parlagreco, trad. it. di Ludmila Ryba, Spoleto (PG), Editoria & Spettacolo, 2018, pp. 107-110.

Kantor, Tadeusz, *Scritti. I volume 1938-1974*, a cura di Silvia Parlagreco, trad. it. di Ludmila Ryba, Spoleto (PG), Editoria & Spettacolo, 2018.

Kantor, Tadeusz, *Teatro autonomo (Manifesto del teatro zero)*, in Id., *Scritti. I volume 1938-1974*, a cura di Silvia Parlagreco, trad. it. di Ludmila Ryba, Spoleto (PG), Editoria & Spettacolo, 2018, pp. 151-162.

Kantor, Tadeusz, *Teatro impossibile*, in Id., *Scritti. I volume 1938-1974*, a cura di Silvia Parlagreco, trad. it. di Ludmila Ryba, Spoleto (PG), Editoria & Spettacolo, 2018, pp. 430-446.

Kantor, Tadeusz, *I banchi nella Classe morta*, in Id., *Scritti. II volume 1975-1984*, a cura di Silvia Parlagreco, trad. it. di Luigi Marinelli e Francesco Groggia con la consulenza linguistica di Ludmila Ryba, Spoleto (PG), Editoria & Spettacolo, 2021, p. 425.

Kantor, Tadeusz, *Il teatro della morte. Manifesto*, in Id., *Scritti. II volume 1975-1984*, a cura di Silvia Parlagreco, trad. it. di Luigi Marinelli e Francesco Groggia con la consulenza linguistica di Ludmila Ryba, Spoleto (PG), Editoria & Spettacolo, 2021, pp. 17-27.

Kantor, Tadeusz, *L'aula scolastica*, in Id., *Scritti. II volume 1975-1984*, a cura di Silvia Parlagreco, trad. it. di Luigi Marinelli e Francesco Groggia con la consulenza linguistica di Ludmila Ryba, Spoleto (PG), Editoria & Spettacolo, 2021, pp. 28-32.

Kantor, Tadeusz, *Scritti. II volume 1975-1984*, a cura di Silvia Parlagreco, trad. it. di Luigi Marinelli e Francesco Groggia con la consulenza linguistica di Ludmila Ryba, Spoleto (PG), Editoria & Spettacolo, 2021.

L. Pin., *Musica con cinema novità di Benvenuti*, in «La Nazione», 25 aprile 1976 (AN, III, 8).

La Bardonnie, Mathilde, *La mort, la peur, le mensonge*, in «Le Monde», 12 maggio 1977 (CA, III_000245/III_1_2_62).

Lapini, Lia, *Al Rondò le nuove proposte della sperimentazione*, in «Paese Sera», 26 novembre 1975 (AN, III, 8).

Lapini, Lia, *Balletto-tortura con robot sadico*, in «Paese Sera», 6 dicembre 1975 (AN, III, 8).

Lapini, Lia, *Al Rondò di Bacco il gruppo «A Comuna». L'uomo e la donna di fronte ai potenti*, in «Paese Sera», 21 dicembre 1975 (AN, III, 8).

Lapini, Lia, *Incontro di Julian Beck con critici e spettatori al Rondò di Bacco. Living '76: le nuove utopie*, in «Paese Sera», 11 gennaio 1976 (AN, III, 8).

Lapini, Lia, *Il Teatro Tre al Rondò presenta «Il Pellicano»*, in «Paese Sera», 23 gennaio 1976 (AN, III, 8).

Lapini, Lia, *Nella spirale della propria solitudine*, in «Paese Sera», 25 gennaio 1976 (AN, III, 8).

Lapini, Lia, *Barbablè: favola sulla violenza*, in «Paese Sera», 1° febbraio 1976 (AN, III, 8).

Lapini, Lia, *È un teatro fatto come il pane*, in «Paese Sera», 4 febbraio 1976 (AN, III, 8).

Lapini, Lia, *Dialoghi e monologhi al Rondò di Bacco*, in «Paese Sera», 16 febbraio 1976 (AN, III, 8).

Lapini, Lia, *Finisce a sassate lo show di Perlini*, in «Paese Sera», 29 febbraio 1976 (AN, III, 8).

Lapini, Lia, *Il palcoscenico luogo psichico*, in «Paese Sera», 9 marzo 1976 (AN, III, 3, fasc. 1).

Lapini, Lia, *Spettatori al buio: lo spirito non ama apparire alla luce*, in «Paese Sera», 22 marzo 1976 (AN, III, 8).

Lapini, Lia, *«Le Plan K» al Rondò di Bacco*, in «Paese Sera», 4 aprile 1976 (AN, III, 8).

Lapini, Lia, *Per il teatro è già vacanza. Chiusi fin troppo presto i maggiori luoghi teatrali è arrivato il momento di tirare le somme*, in «Paese Sera», 18 aprile 1976 (AN, III, 8).

Lapini, Lia, *I problemi del Teatro regionale toscano discussi dai soci. L'«identità culturale» del TRT*, in «Paese Sera», 30 maggio 1976 (AN, III, 2, fasc. 4).

Lapini, Lia, *L'Odin Teatret arriva a Firenze con il lavoro «Come»*, in «Paese Sera», 8 ottobre 1976 (AN, III, 9).

Lapini, Lia, *Un'altra versione del bicentenario*, in «Paese Sera», 9 ottobre 1976 (AN, III, 9).

Lapini, Lia, *Un teatro tutto sperimentale*, in «Paese Sera», 19 novembre 1976 (AN, III, 9).

Lapini, Lia, «*Sudd*» a Firenze: *vive nel buio il sottoproletariato*, in «Paese Sera», 22 novembre 1976 (AN, III, 9).

Lapini, Lia, «*White dreams*» al Rondò. *Un burlesque tra Freud e surreale*, in «Paese Sera», 7 dicembre 1976 (AN, III, 9).

Lapini, Lia, *Il vampiro sale sul «Carrozzone»*, in «Paese Sera», 12 dicembre 1976 (AN, III, 9).

Lapini, Lia, *Una singolare esposizione all'Istituto d'arte. Dai muri di Masaccio al «Bread and Puppet»*, in «Paese Sera», 21 dicembre 1976 (AN, III, 5, fasc. 4).

Lapini, Lia, *Per il teatro off pupazzi e clown*, in «Paese Sera», 16 gennaio 1977 (AN, III, 9).

Lapini, Lia, *Amore e morte in maschera*, in «Paese Sera», 25 gennaio 1977 (AN, III, 9).

Lapini, Lia, *Saluti: sberleffi e acrobazie ginniche*, in «Paese Sera», 27 febbraio 1977 (AN, III, 9).

Lapini, Lia, *La tarantella è una religione*, in «Paese Sera», 27 marzo 1977 (AN, III, 9).

Lapini, Lia, *Sono tornati i clowns*, in «Paese Sera», 5 maggio 1977 (AN, III, 9).

Lapini, Lia, *Bilancio della «stagione» del Rondò. Non basta essere un palcoscenico*, in «Paese Sera», 10 giugno 1977 (AN, III, 9).

Lapini, Lia, *Da Bob Wilson a Vasilicò la stagione per i fiorentini*, in «Paese Sera», 9 ottobre 1977 (AN, III, 10).

Lapini, Lia, *Bob Wilson: la scena come terapia*, «Paese Sera», 18 ottobre 1977 (AN, III, 10).

Lapini, Lia, *Applausi (di cortesia) alla favola regale*, in «Paese Sera», 21 ottobre 1977 (AN, III, 10).

Lapini, Lia, *Nel cerchio del drago che si morde la coda*, in «Paese Sera», 3 novembre 1977 (AN, III, 10).

Lapini, Lia, *Un «codice» per non farsi capire*, in «Paese sera», 14 novembre 1977 (AN, III, 10).

Lapini, Lia, *Fare un muro come spettacolo*, in «Paese Sera», 5 dicembre 1977 (AN, III, 10).

Lapini, Lia, «*La classe morta*» orologio senza tempo, in «Paese Sera», 13 gennaio 1978 (AN, III, 10).

Lapini, Lia, *Nel grande vuoto recita la morte*, in «Paese Sera», 19 gennaio 1978 (AN, III, 10).

Lapini, Lia, *Sulla via di San Michele*, in «Paese Sera», 19 gennaio 1978 (AN, III, 10).

Lapini, Lia, *Una tragicomica ballata di morte*, in «Paese Sera», 28 gennaio 1978 (AN, III, 10).

Lapini, Lia, *Linguaggio nuovo negli «studi» del Carrozzone*, in «Paese Sera», 5 febbraio 1978 (AN, III, 10).

Lapini, Lia, *Ma questo Aiace sa di liceo*, in «Paese Sera», 20 febbraio 1978 (AN, III, 10).

Lapini, Lia, *Il regista Boal porta in scena il suo pubblico*, in «Paese Sera», 4 marzo 1978 (AN, III, 10).

Lapini, Lia, *Ancora Kantor con «La classe morta»*, in «Paese Sera», 25 settembre 1980 (CA, kwz 25_2007_3).

Lazzerini, Marcello, *La Toscana ha finalmente il teatro regionale*, in «l'Unità», 7 novembre 1973.

Liotta, Giuseppe, *La classe morta*, in «Sipario», n. 381-382, febbraio-marzo 1978, pp. 24-25.

Il Living al Rondò, in «Paese Sera», 7 gennaio 1976 (AN, III, 8).

Lombardi, Giovanni, *Le «meditazioni» del Living al Rondò di Bacco*, in «Paese Sera», 9 gennaio 1976 (AN, III, 8).

Lombardi, Giovanni, *Vasilicò rivive il sapore di Proust*, in «Paese Sera», 19 novembre 1977 (AN, III, 10).

Lombardi, Giovanni, *Teatro che passione. Saggio*, Empoli (FI), Ibiskos Risolo, 2006.

Lombardi, Sandro, *L'avventura analitica*, in «Scena», a. II, n. 5, novembre 1977, pp. 38-40.

Lombardi, Sandro, *Studio n. 8*, in Lorenzo Mango, Giuseppe Bartolucci, Achille Mango, *Per un teatro analitico-esistenziale. Materiali del teatro di ricerca*, Torino, Studio Forma, 1980, p. 65.

Lombardi, Sandro, *Gli anni felici. Il lavoro dell'attore tra realtà e memoria*, Milano, Garzanti, 2004.

Luigi Nono - *Núcleo Música Nueva*, in «El Popular», 7 agosto 1971 (AN, I, 16, fasc. 1).

Luisi, Roberto, Teresa Bianchi, *Il Teatro Tenda. Intervista con Carlo Molfese*, in «Romatevere», a. II, n. 1, gennaio/febbraio 1980, pp. 3-6.

Luksic, Vanja, *Le Poche de Bruxelles a vingt-cinq ans*, in «Le Monde», 5 febbraio 1976 (AN, III, 3, fasc. 1).

Lumachi Risaliti, Maria Letizia, *Alfredo Lumachi, capostipite di una famiglia di fotografi*, in *Valdinievole. Un itinerario ottocentesco*, a cura di Galileo Magnani, Firenze, Fratelli Alinari, 2004, pp. 105-107.

Luzuriaga, Gerardo, *Presencia latinoamericana en el IX Festival de Nancy*, in «Latin American Theatre Review», a. VI, n. 2, 1973, pp. 65-69.

M. Ac., *Nostre compagnie in America latina*, in «l'Unità», 15 aprile 1976 (AN, III, 3, fasc. 1).

M. Mor, *Kantor spiega il suo teatro*, in «Il Giorno», 3 febbraio 1978 (CA, III_000377 III_1_2_184).

Madeo, Liliana, *La Maraini scopre il «teatro nel teatro»*, in «Stampa Sera», 20-21 gennaio 1968.

Madeo, Liliana, *Fosca vicenda nella commedia di Dacia Maraini. La scrittrice ha esordito per la scena con «Ricatto a teatro» - Un intreccio di personaggi degeneri in rivolta contro la società*, in «Stampa Sera», 19-20 febbraio 1968.

Madeo, Liliana, *A Montepulciano, in una commedia di Dacia Maraini. La figlia di Ippolito e Paolo Graziosi arrestati in teatro per linguaggio osceno*, in «La Stampa», 6 maggio 1969.

Mamone, Sara, «Sacco» e l'allegoria in scena al «Rondò», in «l'Unità», 5 dicembre 1975 (AN, III, 8).

Mamone, Sara, *L'attività e l'impegno del Teatro regionale*, in «l'Unità», 17 dicembre 1975 (AN, III, 2, fasc. 4).

Mamone, Sara, *Il Teatro Regionale Toscano*, in «Quarta parete», a. II, n. 2, marzo 1976, pp. 94-97 (AN, III, 8).

Mamone, Sara, *Un saggio ginnico canoro che diventa fiaba-apologo*, in «l'Unità», 21 ottobre 1977 (AN, III, 10).

Mamone, Sara, «Proust» come una serie di foto d'epoca, in «l'Unità», 19 novembre 1977 (AN, III, 10).

Mamone, Sara, *Uomini e manichini sull'ultima spiaggia. «La classe morta» del regista-scenografo polacco, s'impone come uno spettacolo di assoluta originalità*, in «l'Unità», 13 gennaio 1978 (AN, III, 10).

Mamone, Sara, *L'estremo slancio di Kantor*, in «l'Unità», 19 gennaio 1978 (AN, III, 10).

Mamone, Sara, *Sofisticata «Vedute di Porto Said»*, in «l'Unità», 5 febbraio 1978 (AN, III, 10).

Mamone, Sara, *Un esoterico e terreno «eroe» per Mario Ricci*, in «l'Unità», 18 febbraio 1978 (AN, III, 10).

Mamone, Sara, *Augusto Boal e i tanti modi di fare teatro*, in «l'Unità», 3 marzo 1978 (AN, III, 10).

Mannini, Armando, *Forse primavera*, in *Kantor. Wielopole-Wielopole dossier*, a cura di Jòzef Chrobak, Silvia Parlagreco, Valerio Valoriani, Natalia Zarzecka, Roma, Gremese, 2006, pp. 213-214.

Maraini, Dacia, *Il ricatto a teatro*, in «Sipario», n. 263, marzo 1968, pp. 38-52.

Maraini, Dacia, *Il ricatto a teatro*, in Id. *Il ricatto a teatro e altre commedie*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 35-111.

Maraini, Dacia, *Fare teatro. Materiali, testi, interviste*, Milano, Bompiani, 1974.

Maraini, Dacia, *Conversazione con Memé Perlini («Vogue», novembre 1975)*, in *Immagine-immaginario. Il lavoro del Teatro La Maschera di Memè Perlini e Antonello Aglioti*, a cura di Giuseppe Bartolucci e Donatella Rimoldi, Torino, Studio Forma, 1978, pp. 110-118.

Marcabru, Pierre, *Trois visages du théâtre contemporain*, in «Le Figaro», 4 maggio 1977 (CA, III_000238/III_1_2_56).

Matrimonios de Montevideo, in «Diario Oficial», 19 settembre 1972 (AN, I, 13, fasc. 4).

La mediazione. Intervista ad Andrés Neumann, a cura di Elisabetta De Fazio e Francesca Pierangeli, in *Kantor a Firenze*, a cura di Valerio Valoriani, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2002, pp. 51-52.

Mediza, Alberto, *Un'esperienza positiva*, in «El Popular», giugno 1972, trad. it. in AN, I, 16, fasc. 1.

Meoni, Maria Luisa, *Gli attori arrestati a Montepulciano. Strappati dal palcoscenico e messi in galera*, in «l'Unità», 6 maggio 1969.

Meoni, Maria Luisa, *L'incredibile vicenda di Montepulciano. Scarcerati i cinque attori di «Ricatto a teatro»*, in «l'Unità», 7 maggio 1969.

Mezzadri, Mina, *Proposta teatrale su don Lorenzo Milani (L'obbedienza non è più una virtù)*, in Id., *Don Milani a teatro. L'obbedienza non è più una virtù*, Brescia, Scholé (Morcelliana), 2019, pp. 19-94.

Milani, Lorenzo, *Esperienze pastorali*, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 1958.

Milani, Lorenzo, *Lettera ai giudici*, in *Documenti del processo di don Milani. L'obbedienza non è più una virtù*, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 1971 (1. ed. s.d., ma 1965), pp. 27-62.

Milano ha una gran voglia di mettersi al corrente, intervista a Franco Quadri, in «La Repubblica», 30 gennaio 1978 (CA, III_000375 III_1_2_182).

Millo e la Milly al Teatro Rondò di Bacco, in «l'Unità», 16 novembre 1968.

Mingalon, Jean-Louis, *Du monde entier et déjà un événement*, in «Le Matin», 2 maggio 1977 (CA, III_000234/III_1_2_116).

Molinari, Cesare, *Alla ricerca del "segno". "Confronto 1" Synge e Wilcock*, in «Sipario», n. 266, giugno 1968, p. 44.

«*Morte della geometria*» al Festival di Wroclaw, in «l'Unità», 11 giugno 1975 (AN, III, 3, fasc. 1).

Moscato, Italo, *Un uomo alla ricerca di se stesso*, in «Tempo», n. 25, giugno 1975 (AN, III, 3, fasc. 1).

Moscato, Italo, *Sperimentare: non basta sbarcare il lunario. «Spazio Sperimentale», stagione dedicata alla ricerca, Teatro Regionale Toscano*, Firenze, in «L'Europeo», 21 ottobre 1977 (AN, III, 10).

Moscato, Italo, *Il pubblico è un vampiro*, in «L'Europeo», 11 novembre 1977 (AN, III, 10).

Moscato, Italo, *Trascinati da un insolito vento*, in «L'Europeo», 7 aprile 1978 (AN, III, 10).

Moscato, Italo, *La miseria creativa. Cronache del teatro «non garantito»*, Bologna, Cappelli, 1978.

Moscato, Italo, "Locus Solus" secondo Perlini, in *Immagine-immaginario. Il lavoro del Teatro La Maschera di Memè Perlini e Antonello Aglioti*, a cura di Giuseppe Bartolucci e Donatella Rimoldi, Torino, Studio Forma, 1978, pp. 78-83.

"Muerte de la Geometría". Cierra III Festival de teatro, in «Maracaibo», 9 maggio 1976 (AN, III, 3, fasc. 1).

Musica contemporanea al Rondò di Bacco, in «Paese Sera», 24 marzo 1976 (AN, III, 8).

Música nueva, in «Marcha», a. XXXIII, n. 1555, 6 agosto 1971, p. 26 (AN, I, 16, fasc. 1).

Nancy – *Exclusivo. Los uruguayanos en 90° Festival Mundial de Teatro*, in «Magazine Domingos», n. 156, supplemento a «El Popular», 10 giugno 1973 (AN, I, 13, fasc. 4).

Nel verde delle praterie, in «La Nazione», 11 febbraio 1976 (AN, III, 8).

Neuman[n] y su 'light show', ritaglio stampa s.n.t. (AN, I, 13, fasc. 1).

Neumann, Andres, *Il teatro in Toscana è un fatto collettivo*, intervista a Roberto Toni, in «Il Nuovo», 27 giugno 1975 (AN, III, 2, fasc. 4).

Neumann, Andres – Pieralli, Pierluigi, *Spazio Teatro Sperimentale. Stagione '75/76: riflessioni sull'attuazione della prima stagione*, in «Quaderni del Teatro Regionale Toscano», n. 6/7/8/9, giugno-luglio-agosto-settembre 1976, pp. 23-28 (AN, III, 3, fasc. 7).

Neumann, Andres, *El tempo vuela. Autobiografía de un políglota*, edizione in cinque lingue (spagnolo, inglese, italiano, francese, tedesco) a cura di Giada Petrone, pubblicazione indipendente, Torrazza Piemonte (TO), Amazon Italia Logistica S.r.l., 2018.

Nicolini, Renato, *Estate romana. 1976-85: un effimero lungo nove anni*, Reggio Calabria, Città del Sole, 2011 (1 ed. 1991).

Nicolodi, Fiamma, *La musica «viva» di Alvin Curran*, in «Paese Sera», 19 marzo 1976 (AN, III, 8).

Nieto, Jorge, *Picasso 90*, in «El Popular», 12 novembre 1971 (AN, I, 13, fasc. 3).

Nirenstein, Fiamma, *Svela danzando il «mistero» di essere donna*, in «Paese Sera», 2 novembre 1977 (AN, III, 10).

Nogara, Gino, *L'obbedienza non è più virtù*, in «Il Dramma», a. XLV, n. 6, marzo 1969, p. 119.

Non c'è spettacolo stasera, in «La Nazione», 8 dicembre 1977 (AN, III, 10).

- Novità di Scabia a Firenze con il gruppo Ouroboros*, in «l'Unità», 24 aprile 1975.
- Núñez, José Gabriel, *La muerte de la geometria*, in «El Universal», 26 aprile 1976 (AN, III, 3, fasc. 1).
- Il nuovo ciclo del Rondò di bacco. Dalla Polonia con surrealismo*, in «Paese Sera», 9 gennaio 1978 (AN, III, 10).
- O.B., *Dacia Maraini illustra la sua nuova commedia*, in «Paese Sera», 8 febbraio 1968.
- “*Obbedienza non è virtù*”. *Archiviata la denuncia del MSI*, in «Avanti», 15 maggio 1970.
- Oggi a Firenze riunito il C. C. della FGCI*, in «l'Unità», 11 febbraio 1957.
- Omaggio a Kantor. Opere su carta 1947/1990*, catalogo delle mostre di Venezia (Magazzini del Sale e Accademia de Belle Arti, 15-16 febbraio 2010) e di Trieste (Trieste Contemporanea, 20 marzo-12 maggio 2010), Archetipolibri, 2011.
- Le opere di Tadeusz Kantor. Pittori di Cricot 2. Maria Jakema, Maria Stangret, Zbigniew Gostomski, Kazimierz Mikulski, Andrzej Welminski, Roman Siwulak. Il teatro Cricot 2*, catalogo della mostra di Roma (Palazzo delle Esposizioni, 27 gennaio-4 marzo 1979), Roma, La tipografica, 1979.
- Gli organismi dirigenti dal 1974 ad oggi*, in *Il Teatro Regionale Toscano e la cultura teatrale. Consuntivo di dieci anni di attività*, a cura di Paolo Lucchesini, numero monografico di «Quaderni di teatro», a. VIII, n. 30, novembre 1985, pp. 179-185.
- Orselli, Cesare, *Morte della geometria*, in «Sipario», n. 349-350, giugno-luglio 1975, pp. 36-37 (AN, III, 3, fasc. 1).
- Orselli, Cesare, *Impedimenti*, in «Sipario», a. XXXII, n. 380, gennaio 1978, pp. 25-26.
- Pagliarani, Elio, *Rito incubo nella notte*, in «Paese Sera», 28 gennaio 1976.
- Paloscia, Fulvio, *Gli anni migliori del Piccolo grande Rondò di Bacco*, in «La Repubblica», 17 dicembre 2021.
- Passi, Mario, *Il forte impegno culturale e politico nel Festival del XXX della Liberazione*, in «l'Unità», 24 agosto 1975.
- Passi, Mario, *Il Festival Nazionale a Firenze. La visita alle Cascine e la scelta dei programmi*, in «l'Unità», 30 agosto 1975.
- Per il Teatro regionale toscano firmato l'atto costitutivo*, in «l'Unità», 18 gennaio 1974.

Perilli, Achille, *Kantor ab ovo*, in *Tadeusz Kantor - CRICOT 2. Fotografie di Romano Martinis*, catalogo della mostra di Torino (gennaio 2001), a cura di Silvia Parlagreco, Salerno-Milano, Oedipus, 2001, pp. 9-17.

Perilli, Achille, *Teatro astratto senza attori: da Collage (1961) al Gruppo Altro (anni '70)*, in *Cento storie sul filo della memoria. Il "Nuovo Teatro" in Italia negli anni '70*, a cura di Enzo Gualtierio Bargiacchi e Rodolfo Sacchettini, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2017, pp. 110-112.

Per un convegno sul nuovo teatro, a cura di Franco Quadri, in «Sipario», n. 247, novembre 1966, pp. 2-3.

Perlini, Memè, *Locus solus: note di regia*, in «Quarta parete», a. III, n. 3/4, novembre 1977, pp. 96-99.

Pier'Alli, *Introduzione alla messa in scena di «Signorina Giulia»*, in *Ricerca 1. Prima informativa globale italiana del teatro di ricerca*, catalogo della rassegna di Firenze (8 aprile-31 maggio 1972) a cura di Alfonso Spadoni, supplemento a «Notiziario dello spettacolo», Roma, ETI, s.d. [ma 1972], pp. 60-61.

Pier'Alli, *Spazio e tempo per tragedia naturalistica*, in Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, vol. I, pp. 418-437.

Pier'Alli, Pierluigi, *Luci e ombre del teatro di avanguardia*, in *Cento storie sul filo della memoria. Il "Nuovo Teatro" in Italia negli anni '70*, a cura di Enzo Gualtierio Bargiacchi e Rodolfo Sacchettini, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2017, pp. 186-189.

Pier'Alli – Scabia, Giuliano, *Morte della geometria*, in «Quarta parete», a. II, n. 2, marzo 1976, pp. 60-63.

Pier'Alli – Scabia, Giuliano, *Morte della geometria*, in Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, vol. I, pp. 438-445.

Piergiacomini, Enrico, *Kantor profeta dell'avanguardia*, intervista a Tadeusz Kantor, in «Sipario», n. 383, aprile 1978, pp. 18-22.

Pioli, Giampaolo, *Successo a Firenze del gruppo «Cricot 2» di Cracovia. Una scuola senza tempo*, in «Libertà», 14 gennaio 1978 (CA, III_000357 III_1_2_164).

Plano en Movimiento, in «El Popular», 12 novembre 1971 (AN, I, 13, fasc. 3).

Poesio, Paolo Emilio, *Quest'altro Re Lear*, in «La Nazione», 3 aprile 1971.

Poesio, Paolo Emilio, *Amleto e gli altri tre. Ridotta a soli quattro personaggi la tragedia di Shakespeare nell'edizione di Giuliano Vasilicò presentata per «Ricerca uno» al Rondò di Bacco*, in «La Nazione», 12 aprile 1972.

Poesio, Paolo Emilio, *Vivissimo successo ha riportato al Rondò di Bacco «la poltrona elettrica» di Luigi Candoni presentato dal Teatro Orazero. Il monologo di Io*, in «La Nazione», 9 maggio 1972.

Poesio, Paolo Emilio, *Ancora giovane il «Joyce»*, in «La Nazione», 23 aprile 1975.

Poesio, Paolo Emilio, *Morte della geometria: ricerca e espressione*, in «La Nazione», 29 aprile 1975 (AN, III, 3, fasc. 1).

Poesio, Paolo Emilio, *Spazio teatro sperimentale al Rondò di Bacco*, in «La Nazione», 26 novembre 1975 (AN, III, 8).

Poesio, Paolo Emilio, *«Sacco» al Rondò*, in «La Nazione», 5 dicembre 1975 (AN, III, 8).

Poesio, Paolo Emilio, *Ora arrivano Molière e il «Living Theatre»*, in «La Nazione», 7 gennaio 1976 (AN, III, 8).

Poesio, Paolo Emilio, *L'ombra del Living*, in «La Nazione», 9 gennaio 1976 (AN, III, 8).

Poesio, Paolo Emilio, *Strindberg al Rondò di Bacco*, in «La Nazione», 23 gennaio 1976 (AN, III, 8).

Poesio, Paolo Emilio, *Una danza di morte*, in «La Nazione», 25 gennaio 1976 (AN, III, 8).

Poesio, Paolo Emilio, *L'atroce rito della violenza*, in «La Nazione», 1° febbraio 1976 (AN, III, 8).

Poesio, Paolo Emilio, *Lo straordinario Bread and Puppet*, in «La Nazione», 8 febbraio 1976 (AN, III, 8).

Poesio, Paolo Emilio, *La favola e la realtà*, in «La Nazione», 16 febbraio 1976 (AN, III, 8).

Poesio, Paolo Emilio, *Viaggio nella memoria*, in «La Nazione», 29 febbraio 1976 (AN, III, 8).

Poesio, Paolo Emilio, *Nel mondo dei segni*, in «La Nazione», 7 marzo 1976 (AN, III, 3, fasc. 1).

Poesio, Paolo Emilio, *Due e il fantoccio*, in «La Nazione», 4 aprile 1976 (AN, III, 8).

Poesio, Paolo Emilio, *Grande lezione di teatro con il «Bread and Puppet»*, in «La Nazione», 9 ottobre 1976 (AN, III, 9).

Poesio, Paolo Emilio, *L'Odin Teatret oggi al Rondò*, in «La Nazione», 12 ottobre 1976 (AN, III, 9).

Poesio, Paolo Emilio, «Sudd» al Rondò di Bacco, in «La Nazione», 19 novembre 1976 (AN, III, 9).

Poesio, Paolo Emilio, *Riaperto con Sudd il Rondò di Bacco*, in «La Nazione», 22 novembre 1976 (AN, III, 9).

Poesio, Paolo Emilio, *Nel paese dell'inconscio*, in «La Nazione», 5 dicembre 1976 (AN, III, 9).

Poesio, Paolo Emilio, *Sul filo dell'angoscia*, in «La Nazione», 12 dicembre 1976 (AN, III, 9).

Poesio, Paolo Emilio, *Da Zagabria con allegria*, in «La Nazione», 27 febbraio 1977 (AN, III, 9).

Poesio, Paolo Emilio, *Sotto il segno della tarantola*, in «La Nazione», 27 marzo 1977 (AN, III, 9).

Poesio, Paolo Emilio, *I quattro Macloma*, in «La Nazione», 5 maggio 1977 (AN, III, 9).

Poesio, Paolo Emilio, *Wilson, Monk e Vasilicò allo "Spazio sperimentale"*, in «La Nazione», 11 ottobre 1977 (AN, III, 10).

Poesio, Paolo Emilio, *Uno spettacolo in Bob minore*, in «La Nazione», 17 ottobre 1977 (AN, III, 10).

Poesio, Paolo Emilio, *Meredith la regina*, in «La Nazione», 23 ottobre 1977 (AN, III, 10).

Poesio, Paolo Emilio, *Le frontiere del gesto*, in «La Nazione», 2 novembre 1977 (AN, III, 10).

Poesio, Paolo Emilio, *Negli abissi della memoria*, in «La Nazione», 20 novembre 1977 (AN, III, 10).

Poesio, Paolo Emilio, *Due e il muro*, in «La Nazione», 4 dicembre 1977 (AN, III, 10).

Poesio, Paolo Emilio, *Il prodigioso «Cricot 2». Una superba lezione di teatro nella «Classe morta» al Rondò di Bacco*, in «La Nazione», 13 gennaio 1978 (AN, III, 10).

Poesio, Paolo Emilio, *Viaggio con l'angelo*, in «La Nazione», 21 gennaio 1978 (AN, III, 10).

Poesio, Paolo Emilio, *Vedute di Porto Said*, in «La Nazione», 5 febbraio 1978 (AN, III, 10).

Poesio, Paolo Emilio, *Quando Franco "nacque" alla regia*, intervento tenuto dal critico in occasione del convegno *A Teatro con Enriquez* (Sirolo, Teatro Cortesi, 29 aprile-1°

maggio 1985): <http://www.enriquezlab.org/eventi/evento.asp?id=%7BF41E62E9-2349-497F-9DE8-FC2A88E32E0E%7D>.

Poesio, Paolo Emilio, *Un contributo importante alla cultura teatrale*, in *Il Teatro Regionale Toscano e la cultura teatrale. Consuntivo di dieci anni di attività*, a cura di Paolo Lucchesini, numero monografico di «Quaderni di teatro», a. VIII, n. 30, novembre 1985, pp. 9-23.

Poesio, Paolo Emilio, *Il teatro a Firenze nella prima metà del XX secolo (1976)*, in *Palco n. 10. Paolo Emilio Poesio. Scritti sul teatro*, a cura di Francesco Tei, Firenze, Nardini, 2021, pp. 107-132.

PQ 71. *Pražské Quadriennale scénografie a divadelního prostoru 71*, edizione in tre lingue (ceco, francese, inglese) del catalogo della Quadriennale di scenografia e architettura teatrale di Praga (Praga, Bruselský pavilón a Sjezdový palác v Parku kultury a oddechu Julia Fučíka, 8-27 giugno 1971), a cura di Vladimír Jindra, Praha, Divadelní ústav (Istituto Teatrale di Praga), 1971 (AN, II, 2, fasc. 2).

PQ 75. *Pražské Quadriennale scénografie a divadelního prostoru 75*, edizione in tre lingue (ceco, francese, inglese) del catalogo della Quadriennale di scenografia e architettura teatrale di Praga (Praga, Bruselský pavilón, ÚLUV e Valdštejnská jízdárna, 22 dicembre 1975-28 gennaio 1976), a cura di Vladimír Jindra, Praha, Divadelní ústav (Istituto Teatrale di Praga), 1975.

Le programme. Un second souffle, s.n.t. (AN, I, 16, fasc. 1).

Pupazzi e maschere oggi nella nostra città, in «La Nazione», 11 febbraio 1976 (AN, III, 8).

«Quaderni del Teatro Regionale Toscano», n. 1/2, novembre/dicembre 1975 (AN, III, 3, fasc. 7).

«Quaderni del Teatro Regionale Toscano», n. 3/4, gennaio/aprile 1976 (AN, III, 3, fasc. 7).

«Quaderni del Teatro Regionale Toscano», n. 6/7/8/9, giugno-luglio-agosto-settembre 1976 (AN, III, 3, fasc. 7).

«Quaderni del Teatro Regionale Toscano», n.s., n. 1, novembre 1977 (AN, III, 3, fasc. 5).

Quadri, Franco, *Il ricatto a teatro*, in «Panorama», 22 febbraio 1968, ora in Id., *La politica del regista. Il teatro 1967-1979*, Milano, il Formichiere, 1980, vol. I (A-M), p. 265.

Quadri, Franco, *James Joyce*, in «Panorama», 24 aprile 1969, ora in Id., *La politica del regista. Il teatro 1967-1979*, Milano, il Formichiere, 1980, vol. II (N-Z), p. 441.

Quadri, Franco, *L'obbedienza non è più una virtù*, in «Panorama», 24 aprile 1969, ora in Id., *La politica del regista. Il teatro 1967-1979*, Milano, il Formichiere, 1980, vol. I (A-M), p. 322.

Quadri, Franco, *Confronto 1*, in «Panorama», 26 maggio 1969, ora in Id., *La politica del regista. Il teatro 1967-1979*, Milano, il Formichiere, 1980, vol. II (N-Z), p. 397

Quadri, Franco, *La signorina Giulia*, in «Panorama», 2 marzo 1972, ora in Id., *La politica del regista. Il teatro 1967-1979*, Milano, il Formichiere, 1980, vol. II (N-Z), pp. 398-399.

Quadri, Franco, *Teatro d'avanguardia*, in «Skema», a. VI, n. 10, ottobre 1974, pp. 8-9, 11-50.

Quadri, Franco, *Morte della geometria*, in «Panorama», 15 maggio 1975 (AN, III, 3, fasc. 1), ora in Id., *La politica del regista. Il teatro 1967-1979*, Milano, il Formichiere, 1980, vol. II (N-Z), p. 399.

Quadri, Franco, *Locus solus*, in «Panorama», 27 gennaio 1976, ora in Id., *La politica del regista. Il teatro 1967-1979*, Milano, il Formichiere, 1980, vol. II (N-Z), pp. 388-389.

Quadri, Franco, *Presagi del vampiro*, in «Panorama», 8 febbraio 1977, ora in Id., *La politica del regista. Il teatro 1967-1979*, Milano, il Formichiere, 1980, vol. I (A-M), pp. 82-83.

Quadri, Franco, *La Compagnia del Carrozzone*, in «Data», n. 25, febbraio-marzo 1977, pp. 44-47.

Quadri, Franco, *Impedimenti*, in «Panorama», 15 novembre 1977 (AN, III, 10), ora in Id., *La politica del regista. Il teatro 1967-1979*, Milano, il Formichiere, 1980, vol. II (N-Z), pp. 399-400.

Quadri, Franco, *La classe morta*, in «Panorama», 24 gennaio 1978 (AN, III, 10), ora in Id., *La politica del regista. Il teatro 1967-1979*, Milano, il Formichiere, 1980, vol. I (A-M), pp. 270-271.

Quadri, Franco, *Avita muri*, in «Panorama», 14 febbraio 1978 (AN, III, 10), ora in Id., *La politica del regista. Il teatro 1967-1979*, Milano, il Formichiere, 1980, vol. I (A-M), pp. 151-152.

Quadri, Franco, *Vedute di Porto Said*, in «Panorama», 21 febbraio 1978 (AN, III, 10), ora in Id., *La politica del regista. Il teatro 1967-1979*, Milano, il Formichiere, 1980, vol. I (A-M), pp. 83-84.

Quadri, Franco, *La politica del regista. Il teatro 1967-1979*, Milano, il Formichiere, 1980, voll. I-II.

Quadri, Franco, *Colloquio con Tadeusz Kantor* (1979), in Id., *Invenzione di un teatro diverso. Kantor, Barba, Foreman, Wilson, Monk, Terayama*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 16-31.

R.B.P, *Camino a Dadá*, in «La Mañana», 7 giugno 1972 (AN, I, 13, fasc. 3).

Raimondo, Mario, *L'avanguardia che fare?*, in «Sipario», n. 327-328, agosto-settembre 1973, pp. 4-7.

Rassegna a Firenze del teatro di ricerca, in «l'Unità», 28 marzo 1972.

Rebora, Roberto, *Una proposta teatrale su Don Milani. "L'obbedienza non è più una virtù" di Mina Mezzadri*, in «Sipario», n. 275, marzo 1969, p. 34.

Remondi, Claudio – Caporossi, Riccardo, *Sacco*, trascrizione grafica di Riccardo Caporossi, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1974 (copia 78/1000) (AN, IV, 42, fasc. 3).

«*Ricatto a teatro*» al Rondò di Bacco, in «l'Unità», 31 dicembre 1968.

Ricci, Mario, *Teatro-rito e teatro-gioco*, in Giuseppe Bartolucci, *La scrittura scenica*, Roma, Lerici Editore, 1968, pp. 219-224.

Ricerca 1 e i suoi perché, in *Ricerca 1. Prima informativa globale italiana del teatro di ricerca*, catalogo della rassegna di Firenze (8 aprile-31 maggio 1972) a cura di Alfonso Spadoni, supplemento a «Notiziario dello spettacolo», Roma, ETI, s.d. [ma 1972], pp. 6-7.

Ricerca 1. Prima informativa globale italiana del teatro di ricerca, catalogo della rassegna di Firenze (8 aprile-31 maggio 1972) a cura di Alfonso Spadoni, supplemento a «Notiziario dello spettacolo», Roma, ETI, s.d. [ma 1972].

Ricerca 2, catalogo della rassegna di Bologna, Brescia, Foggia, Forlì, Firenze, Lucca, Napoli, Orvieto, Padova, Perugia, Pisa, Salerno, Venezia e Verona (10 maggio-7 giugno 1973) a cura di Alfonso Spadoni, supplemento a «Notiziario dello spettacolo», Roma, ETI, s.d. [ma 1973].

Righetti, Donata, *È bella questa storia di morti e manichini*, in «Il Giorno», 21 gennaio 1978 (CA, III_000370 III_1_2_177).

Ripellino, Angelo Maria, *Due sederi targati Forlì* (1° febbraio 1976), in Id., *Siate buffi. Cronache di teatro, circo e altre arti* («L'Espresso», 1969-77), a cura di Alessandro Fo, Antonio Pane, Claudio Vela, Roma, Bulzoni, 1989, pp. 476-478.

Ripellino, Angelo Maria, *Siate buffi. Cronache di teatro, circo e altre arti* («L'Espresso», 1969-77), a cura di Alessandro Fo, Antonio Pane, Claudio Vela, Roma, Bulzoni, 1989.

Ritorna il «Living» al Rondò, in «l'Unità», 7 gennaio 1976 (AN, III, 8).

Ronfani, Ugo, *L'«Engrenage» di Sartre e l'esordio parigino di Dacia Maraini*, in «Il Dramma», a. XLV, n. 7, aprile 1969, pp. 17-20.

Rosati, Carlo, *Locus solus*, in «Sipario», n. 357, febbraio 1976, pp. 31-32.

S. Su., *Il teatro di Tadeusz Kantor al Premio Roma. Quando capire è proibito*, in «Il Popolo», 11 maggio 1974 (CA, III 000144).

S.D.R., *La «Geometria» dell'Ouroboros è a Bruxelles*, in «Paese Sera», 29 gennaio 1976 (AN, III, 3, fasc. 1).

Sabatelli, Urbano, *Il teatro di ricerca tra oggi e domani*, in «Eco d'arte moderna», n. 5, maggio 1975 (AN, III, 3, fasc. 1).

Scabia, Giuliano, *Morte della geometria*, Firenze, Il Ponte, 2007.

Scaglia, Franco, *Se avessi un milione non morirei di teatro*, in «Radiocorriere TV», a. XLIX, n. 46, 12-18 novembre 1972, pp. 61-64.

Schnerb, Bernard [attr.], *C.P.N. (Montevideo) Uruguay*, in *Documents. IX^e Festival Mondial du Théâtre – Nancy 1973*, Nancy, Imp. Des Trois-Maisons, s.d. [ma 1973], pp. 84-85 (AN, II, 4, fasc. 1).

Schulz, Bruno, *Il pensionato (1933)*, in Id., *Le botteghe color cannella. Tutti i racconti, i saggi e i disegni*, a cura e con uno scritto di Francesco M. Cataluccio, trad. it. Torino, Einaudi, 2008, pp. 331-351.

Lo scrigno della memoria, intervista a Pier'Alli, a cura di Dino Villatico, in Maurizio Buscarino, *Pier'Alli. Il paesaggio della musica*, testi di Carlo Maria Cella e Dino Villatico, Milano, Leonardo Arte, 1998, pp. 13-24.

Scuola di Barbiana, *Lettera a una professoressa*, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 1967.

Sequestrato un copione della «Obbedienza non è più una virtù», in «l'Unità», 23 febbraio 1969.

Serenellini, Mario, *La morte fa lezione nella classe "lager"*, in «Gazzetta del popolo», 21 gennaio 1978 (CA, III_000367 III_1_2_174).

Sette meditazioni sul sadomasochismo politico. Da L'eredità di Caino una creazione collettiva del collettivo The Living Theatre, a cura di Judith Malina e Julian Beck, trad. it. Torino, Edizioni del CDA, s.d. [ma 1976].

Si replica «Morte della geometria», in «La Nazione», 9 giugno 1977 (AN, III, 9).

Spazio Teatro Sperimentale: presso il «Rondò di Bacco», a cura del T.R.T., in «l'Unità», 26 novembre 1975 (AN, III, 8).

Sperenzi, Mario, *Un istituto culturale in grado di svilupparsi*, in *Il Teatro Regionale Toscano e la cultura teatrale. Consuntivo di dieci anni di attività*, a cura di Paolo Lucchesini, numero monografico di «Quaderni di teatro», a. VIII, n. 30, novembre 1985, pp. 139-141.

Spostata la sede delle recite dell'Odin, in «l'Unità», 13 ottobre 1976 (AN, III, 9).

Spriano, Paolo, *Vietato ai giornalisti assistere al convegno giovanile della DC*, in «l'Unità», 12 giugno 1955.

Successo a Caracas di Morte della geometria, «Paese Sera», 14 maggio 1976 (AN, III, 3, fasc. 1).

Successo del concerto al Rondò di Bacco, in «l'Unità», 26 giugno 1968.

Successo di Joyce al Rondò, in «l'Unità», 22 dicembre 1968

Tadeusz Kantor. Dipinti, disegni, teatro, catalogo della mostra di Firenze (Galleria d'arte moderna, Sala del Fiorino, Palazzo Pitti, Teatro Rondò di Bacco, 23 maggio-10 agosto 2002), a cura di Jòzef Chrobak e Carlo Sisi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002.

Tadeusz Kantor. Opere dal 1956 al 1990, catalogo della mostra di Roma (Galleria d'arte Spicchi dell'Est, 11 giugno-20 luglio), Roma, Spicchi dell'Est, s.d. [1991].

Talarico, Vincenzo, *Il ricatto a teatro*, in «Momento Sera», 19 febbraio 1968, in *Teatro italiano '68. Annuario dell'Istituto del Dramma Italiano e repertorio degli autori italiani contemporanei*, Roma, Bulzoni, 1969, pp. 137-138.

O teatro de vanguardia do grupo Ouroboros de Florença, in «Jornal da Tarde», 24 maggio 1976 (AN, III, 3, fasc. 1).

Teatro del tercer mundo, in «Triunfo», 9 giugno 1973 (AN, I, 16, fasc. 1).

Un teatro franco montevideano, in «La Verdad», 2 agosto 1967 (AN, I, 13, fasc. 1).

Teatro italiano '68. Annuario dell'Istituto del Dramma Italiano e repertorio degli autori italiani contemporanei, Roma, Bulzoni, 1969.

Teatro italiano '69. Annuario dell'Istituto del Dramma Italiano. Repertorio degli autori indice dei critici, Roma, Bulzoni, 1970.

Teatro italiano '72. Annuario dell'Istituto del Dramma Italiano, Roma, Bulzoni, 1973.

Teatro Ouroboros, *La dimensione scenica e l'evento drammatico*, in *Teatroltre. Scuola romana*, a cura di Giuseppe Bartolucci, Roma, Bulzoni, 1974, pp. 4-5.

Il Teatro Regionale Toscano e la cultura teatrale. Consuntivo di dieci anni di attività, a cura di Paolo Lucchesini, numero monografico di «Quaderni di teatro», a. VIII, n. 30, novembre 1985.

Ternas para "Florencios", in «Acción», 17 novembre 1970 (AN, I, 13, fasc. 1).

Tian, Renzo, *Il ricatto a teatro*, in «Il Messaggero», 19 febbraio 1968, in *Teatro italiano '68. Annuario dell'Istituto del Dramma Italiano e repertorio degli autori italiani contemporanei*, Roma, Bulzoni, 1969, pp. 136-137.

Tian, Renzo, *Pane, pupazzi e fantasia*, in «Il Messaggero», 10 febbraio 1976 (AN, III, 8).

Toni, Roberto, *Decentramento teatrale in Toscana*, in *Le autonomie e la politica culturale*, a cura di Massimo Modica, Roma, Visigalli-Pasetti arti grafiche, 1972, pp. 64-68.

Toni, Roberto, *Editoriale*, in «Quaderni del Teatro Regionale Toscano», n. 1/2, novembre/dicembre 1975, pp. 3-4 (AN, III, 3, fasc. 7).

Toni, Roberto, *Kantor a Firenze*, in *Kantor. Wielopole-Wielopole dossier*, a cura di Jòzef Chrobak, Silvia Parlagreco, Valerio Valoriani, Natalia Zarzecka, Roma, Gremese, 2006, pp. 201-204.

Toti, Gianni, *Il pubblico è morto? Ipotesi-progetti, piuttosto che per risuscitarlo o promuoverlo o formarlo, per il suo concepimento pensato come possibile*, in «I problemi di Ulisse», a. XII, n. 65, luglio 1969, pp. 65-75.

Trentatré spettacoli sperimentali a Firenze, in «l'Unità», 12 gennaio 1977 (AN, III, 9).

Il trio di Como al Rondò di Bacco, in «Paese Sera», 3 aprile 1976 (AN, III, 8).

Valenti, Antonio, *Nel "collage" di don Milani la gioia dell'autoflagellazione*, in «Giornale di Brescia», 27 febbraio 1969.

Valentini, Chiara, *L'ora di Kantor*, in «Panorama», 7 febbraio 1978 (CA, III_000386 III_1_2_191).

Valoriani, Valerio, *Un teatro, tra contraddizioni, ricerche e insolite avventure*, in *Cento storie sul filo della memoria. Il "Nuovo Teatro" in Italia negli anni '70*, a cura di Enzo Gualtierio Bargiacchi e Rodolfo Sacchetti, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2017, pp. 230-236.

Vecchi, Bruno, *Shock metafisico*, intervista a Tadeusz Kantor, in «Scena», n. 1, 1978, pp. 38-40.

Vice, *Il gruppo fiorentino «Ouroboros» a Roma. Uno scontro dialettico Synge-Wilcock*, in «l'Unità», 29 aprile 1969.

Volli, Ugo, *Giovanna d'Arco, vecchi, donne-ragno e persino una capra nella vetrina*, in «La Repubblica», 11 maggio 1977 (AN, III, 11, fasc. 7).

Volli, Ugo, *La vita non si vede, il teatro sì: solo la morte è teatro*, intervista a Tadeusz Kantor, in «la Repubblica», 19 gennaio 1978 (CA, III_000359 III_1_2_166).

Volli, Ugo, *Nei gesti dei vecchi manichini il ricordo dell'infanzia lontana*, in «La Repubblica», 21 gennaio 1978 (AN, III, 10).

Volli, Ugo, *La disperazione di un Pulcinella che piange e ride*, in «La Repubblica», 28 gennaio 1978 (AN, III, 10).

Votaron Las Ternas Para Los Florencios, in «El Diario», 17 novembre 1970 (AN, I, 13, fasc. 1).

Votaron "Los Florencios", in «El Diario», 3 dicembre 1970 (AN, I, 13, fasc. 1).

Wilcock, Rodolfo, *La nascita di una compagnia-clan*, in «Sipario», n. 263, marzo 1968, p. 31.

Zanotto, Ilka Marinho, *O homem e o cosmos no espetáculo da Itália*, in «O Estado de S. Paulo», 29 maggio 1976 (AN, III, 3, fasc. 1).

Studi

Allegrì, Luigi, *Per una storia del teatro come spettacolo: il teatro di burattini e di marionette*, Parma, Centro studi e archivio della comunicazione, 1978.

Allegrì, Luigi, *Lo spazio medievale di Wielopole/Wielopole*, in *Kantor. Protagonismo registico e spazio memoriale*, a cura di Lido Gedda, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2007 (1. ed. 1984), pp. 73-83.

Allegrì, Luigi, *L'artificio e l'emozione. L'attore nel teatro del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 2009.

Alonge, Roberto, *La musica della memoria in Wielopole/Wielopole*, in *Kantor. Protagonismo registico e spazio memoriale*, a cura di Lido Gedda, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2007 (1. ed. 1984), cit., pp. 99-121.

Alonge, Roberto, *Kantor, il regista è in palcoscenico*, in Id., *Il teatro dei registi. Scrittori di enigmi e poeti della scena*, Roma-Bari, Laterza, 2006, pp. 169-178.

Appendix. *The list of people who have appeared in the theatre of Tadeusz Kantor, arranged in alphabetical order, in I'm leaving the light on, I'll be back soon. Tadeusz Kantor in the memories of his actors*, a cura di Jolanta Kunowska, Kraków, Cricoteka, 2015, pp. 585-608.

Augé, Marc, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, trad. it. Milano, Eleuthera, 1999 (ed. or. 1992).

Azzaroni, Giovanni, *Storia del concetto di teatro come servizio pubblico nel dopoguerra*, in «Quaderni di teatro», a. I, n. 4, maggio 1979, pp. 17-32.

Bablet, Denis, *Présences de Tadeusz Kantor*, in *T. Kantor. Le Théâtre Cricot 2. La classe morte. Wielopole-Wielopole*, textes de Tadeusz Kantor, études de Denis Bablet et Brunella Eruli, réunis et présentés par Denis Bablet, numero monografico di «Les Voies de la création théâtrale», n. 11, 1983, pp. 181-191.

Bablet, Denis, *Lo spettacolo e i suoi complici*, in Tadeusz Kantor, *Il teatro della morte. Materiali raccolti e presentati da Denis Bablet*, trad. it. Milano, Ubulibri, 2000 (1. ed. 1979; ed. or. 1977), pp. 11-30.

Baccetti, Carlo, *Le prime elezioni regionali in Toscana (1970 e 1975): formazione e tipologia di un nuovo ceto politico*, in «Quaderni dell'Osservatorio elettorale», vol. 53, n. 1, 2005, pp. 5-62.

Baldini Giusti, Laura, *Vicende costruttive (e distruttive)*, in *Palazzo Pitti. L'arte e la storia*, a cura di Marco Chiarini, Firenze, Nardini, 2003, pp. 156-177.

Barberi Squarotti, Giovanni, *Umanistica digitale e carte d'autore: l'Archivio Pascoli e l'Archivio Pavese on line*, in *L'Italianistica oggi. Ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso dell'Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015), a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon, Roma, Adi editore, pp. 1-5.

Bargiacchi, Enzo Gualtiero, *Avventure artistiche in Italia negli anni '70: dalla nuova drammaturgia alla performance*, in *Cento storie sul filo della memoria. Il "Nuovo Teatro" in Italia negli anni '70*, a cura di Enzo Gualtiero Bargiacchi e Rodolfo Sacchetti, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2017, pp. 16-90.

Bartoli, Fabio, *Sacco (1973)*, in *Branco e il teatro di Remondi e Caporossi*, a cura di Id., Firenze, La casa Usher, 1980, pagine non numerate [ma pp. 4-5].

Bartolucci, Giuseppe, *La scrittura scenica*, Roma, Lerici Editore, 1968.

Bartolucci, Giuseppe, *Teatro-corpo teatro-immagine (per una materialità della scrittura scenica)*, Padova, Marsilio, 1970.

Bartolucci, Giuseppe, *La politica del nuovo*, Roma, Ellegi Edizioni, 1973.

Bartolucci, Giuseppe, *Mutations. L'esperienza del teatro immagine*, Roma-New York, Edizioni Out of London press, s.d. [ma 1975].

Bartolucci, Giuseppe, *Dalla post-avanguardia alla nuova spettacolarità*, in Lorenzo Mango, Giuseppe Bartolucci, Achille Mango, *Per un teatro analitico-esistenziale. Materiali del teatro di ricerca*, Torino, Studio Forma, 1980, pp. 148-173.

Bartolucci, Giuseppe, *Teatro italiano. Postavanguardia/Italian theatre. Postavantgarde*, edizione bilingue, Salerno, 10/17 cooperativa editrice, 1983.

Battistini, Fabio, *Milly*, in *Dizionario dello spettacolo del '900*, a cura di Felice Cappa e Piero Gelli, Milano, Baldini&Castoldi, 1998, p. 710.

Bianchi, Ruggero, *L'essere in sé del passato: Kantor e l'avanguardia americana*, in *Kantor. Protagonismo registico e spazio memoriale*, a cura di Lido Gedda, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2007 (1. ed. 1984), pp. 49-71.

Bisicchia, Andrea, *Il «Centro di Ricerca per il Teatro»*, in Id., *Teatro a Milano 1968-1978. il «Pier Lombardo» e altri spazi alternativi*, Milano, Mursia, 1979, pp. 98-105.

Bloch, Marc, *Réflexions pour le lecteur curieux de méthode* (1939), in Marleen Wessel, *Réflexions pour le lecteur curieux de méthode. Marc Bloch et l'ébauche originelle du «Métier d'historien»*, in «Genèses», n. 3, 1991, pp. 154-161.

Bloch, Marc, *Critica storica e critica della testimonianza*, in Id., *Storici e storia*, a cura di Étienne Bloch, trad. it. Torino, Einaudi, 1997, pp. 11-20.

Bloch, Marc, *Apologia della storia o Mestiere di storico*, trad. it. Torino, Einaudi, 2009 (1. ed. 1998; ed. or. 1949).

Boccia, Andrea, *Il vero segreto del prestigiatore, la misdirection*, in «I grandi sognatori. The great dreamers», a. IV, n. 2, maggio-agosto 2014, pp. 4-8.

Bonomo, Bruno, *Voci della memoria. L'uso delle fonti orali nella storia*, Roma, Carocci, 2013.

Borowski, Wiesław, *L'opera di Maria Stangret, collaboratrice e attrice del Cricot 2*, in Tadeusz Kantor, *Il teatro della morte. Materiali raccolti e presentati da Denis Bablet*, trad. it. Milano, Ubulibri, 2000 (1. ed. 1979; ed. or. 1977), pp. 192-194.

Bosisio, Paolo, *Presentazione*, in Mina Mezzadri, *Il segreto di un altrove. La regia di una donna libera*, a cura di Eleonora Firenze, Urbino, QuattroVenti, 2009, pp. 11-13.

Braccagni, Marcello, *Appunti sulla tradizione teatrale a Colle*, in «Miscellanea storica della Valdelsa», a. CIII, nn. 1-3, gennaio-dicembre 1997, pp. 101-157.

Branco e il teatro di Remondi e Caporossi, a cura di Fabio Bartoli, Firenze, La casa Usher, 1980.

Brecht, Stefan, *Nuovo teatro americano. 1968-1973*, trad. it. Roma, Bulzoni, 1974.

Burdick, Anne – Drucker, Johanna – Lunenfeld, Peter *et al.*, *Umanistica_Digitale*, trad. it. Milano, Mondadori, 2014.

Cammilli, Daniela, *Firenze, crogiuolo di creatività fra tradizione e avanguardia*, in *Un po' artigiani un po' pionieri. Pier Luigi Esclapon De Villeneuve. La fotografia pubblicitaria a Firenze tra il 1970 e il 1990*, catalogo della mostra di Firenze (Spazio Mostre Ente Cassa di Risparmio di Firenze, 16 marzo-9 settembre 2012), a cura di Silvia Corradini, Firenze, Edizioni Polistampa, 2012, pp. 10-15.

Cappelletti, Dante, *La sperimentazione teatrale in Italia tra norma e devianza*, Torino, Rai Eri, 1981.

Capretti, Elena, *Palazzo Pitti e il Giardino di Boboli. La reggia di tre dinastie*, Firenze-Milano, Giunti, 2021.

Caproni, Alessandro, *Il Centro teatrale bresciano diretto da Renato Borsoni*, in *Il Centro teatrale bresciano. Settimana del teatro, 10-14 maggio 2004*, a cura di Valentina Garavaglia, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 19-32.

Cardini, Franco, *Storia illustrata di Firenze*, Ospedaletto (Pisa), Pacini, 2013 (1. ed. 2006).

Carlo L. Raghianti. *I critofilm d'arte*, a cura di Antonio Costa, Udine, Campanotto, 1995.

Carmignani, Paola, *Tracce per la storia di uno spettacolo-simbolo del Sessantotto*, in Mina Mezzadri, *Don Milani a teatro. L'obbedienza non è più una virtù*, Brescia, Scholé (Morcelliana), 2019, pp. 97-115.

Cascetta, Annamaria, «*La classe morta*» (1975). *Per una drammaturgia figurativa*, in *La prova del nove. Scritture per la scena e temi epocali nel secondo Novecento*, a cura di Annamaria Cascetta e Laura Peja, Milano, Vita e Pensiero, 2005, pp. 289-305.

Cascetta, Annamaria, *L'archetipo della croce nel teatro della memoria e della morte di Tadeusz Kantor. Da La classe morta a Wielopole-Wielopole*, in Id., *La passione dell'uomo. Voci dal teatro europeo del Novecento*, Roma, Studium, 2006, pp. 183-211.

Casini, Bruno, *Ribelli nello spazio. Culture Underground anni Settanta. Lo Space Electronic a Firenze*, Arezzo, Editrice Zona, 2013.

Cassella, Maria, *Biblioteche di ricerca e digital humanities*, in «Biblioteche oggi», a. XXXV, n. 1, 2017, pp. 44-51.

Cavaglieri, Livia, *Firme e tendenze della critica teatrale su «Il Dramma» (1945-1968)*, in *Il laboratorio di Lucio Ridenti. Cultura teatrale e mondo dell'arte in Italia attraverso «Il Dramma» (1925-1973)*, a cura di Federica Mazzocchi, Silvia Mei, Armando Petrinì, Torino, Accademia University Press, 2017, pp. 83-98.

Cavaglieri, Livia, *Il sistema teatrale. Storia dell'organizzazione, dell'economia e delle politiche del teatro in Italia*, Roma, Dino Audino, 2021.

Cento storie sul filo della memoria. Il "Nuovo Teatro" in Italia negli anni '70, a cura di Enzo Gualtierò Bargiacchi e Rodolfo Sacchetti, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2017.

Il Centro teatrale bresciano. Settimana del teatro, 10-14 maggio 2004, a cura di Valentina Garavaglia, Roma, Bulzoni, 2006.

Cervini, Fulvio, *Filmare un paesaggio medievale. A margine dei critofilm di Carlo Ludovico Ragghianti*, in *Filmare le arti. Cinema, paesaggio e media digitali*, a cura di Cristina Jandelli, Pisa, Edizioni ETS, pp. 119-128.

Cherubini, Donatella, *Franco Ravà*, in Id., *Profili biografici*, in *Il socialismo fiorentino dalla Liberazione alla crisi dei partiti: 1944-1994*, a cura di Luigi Lotti, Firenze, Polistampa, 2008, p. 108.

Colangelo, Gennaro – Molfese, Carlo, *Un teatro a Roma. L'avventura del Teatro Tenda di Piazza Mancini*, Roma, Gangemi, 2006.

Conte, Pietro, «Un mulino che macina il testo». *Parola e immagine nel teatro di Tadeusz Kantor*, in «Itinera», n. 3, 2012, pp. 14-24.

Contini, Alessandra – Gori, Orsola, *Spazi pubblici e privati del piano nobile di Pitti al tempo di Pietro Leopoldo*, in *Palazzo Pitti. La reggia rivelata*, catalogo della mostra di Firenze (Palazzo Pitti, 7 dicembre 2003-31 maggio 2004), a cura di Gabriella Capecci, Amelio Fara, Detlef Heikamp, Vincenzo Saladino, Firenze-Milano, Giunti, 2003, pp. 328-339.

Cricot is coming!, a cura di Karolina Czerska, Kraków, Cricoteka, 2018.

Crisafulli, Fabrizio, *Un teatro apocalittico. La ricerca teatrale di Giuliano Vasilicò negli anni Settanta*, Dublino, Artdigiland Ltd, 2017.

I critofilm di Carlo L. Ragghianti. Tutte le sceneggiature, a cura di Valentina La Salvia, Lucca, Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'Arte, 2006.

Cronologia della repressione di spettacoli dopo l'abolizione ufficiale della censura sul teatro di prosa (1962), a cura di Roberto Agostini, in Franco Quadri, *Il teatro del regime*, con i contributi di Roberto Agostini, Patrizia Rossi, Italo Moscati, Antonella Cremonese, Dario Fo, Milano, Mazzotta, 1976, pp. 36-59.

- Il CRT. Centro di Ricerca per il Teatro*, a cura di Chiara Merli, Roma, Bulzoni, 2007.
- Cruciani Fabozzi, Giuseppe, *La scuola di Firenze: la difficile eredità di Piero Sanpaolesi*, in «Ananke», n. 50-51, gennaio-maggio 2007, pp. 254-269.
- Cruciani, Fabrizio, *Lo spazio del teatro*, Bari-Roma, Laterza, 1992.
- Czerni, Krystyna, *Oggetti teatrali nel teatro del Rondò di Bacco*, in *Tadeusz Kantor. Dipinti, disegni, teatro*, catalogo della mostra di Firenze (Galleria d'arte moderna, Sala del Fiorino, Palazzo Pitti, Teatro Rondò di Bacco, 23 maggio-10 agosto 2002), a cura di Jòzef Chrobak e Carlo Sisi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, pp. 49-56.
- D'Agostino, Ivana, *Pier'Alli. Full immersion in the allegory of total theatre*, in «The Schenographer», n.s., Autumn 2013, pp. 6-20.
- De Marinis, Marco, *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni Sessanta e Settanta*, Imola, Cue press, 2016 (1. ed. 1983).
- De Marinis, Marco, *Il Nuovo Teatro. 1947-1970*, Milano, Bompiani, 2005 (1. ed. 1987).
- De Marinis, Marco, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000.
- De Marinis, Marco, *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Roma, Bulzoni, 2013.
- De Marinis, Marco, *Prefazione*, in *Ivrea Cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia 1967-2017*, atti del convegno (Genova, Palazzo Ducale, 5-7 maggio 2017), a cura di Clemente Tafuri e David Beronio, Genova, AkropolisLibri, 2018, pp. 11-14.
- De Marinis, Marco, *Ripensare il Novecento teatrale. Paesaggi e spaesamenti*, Roma, Bulzoni, 2018.
- Dini, Massimo, *Teatro d'avanguardia americano*, Firenze, Vallecchi, 1978.
- Dizionario dello spettacolo del '900*, a cura di Felice Cappa e Piero Gelli, Milano, Baldini&Castoldi, 1998.
- Dorfles, Gillo, *Kantor*, in Tadeusz Kantor, *La mia opera, il mio viaggio. Commento intimo*, Milano, Federico Motta, 1991, pp. 7-12.
- Dorfles, Gillo, *Kantor*, in *Tadeusz Kantor. Opere dal 1956 al 1990*, catalogo della mostra di Roma (Galleria d'arte Spicchi dell'Est, 11 giugno-20 luglio), Roma, Spicchi dell'Est, s.d. [1991], pp. 5-6.
- Drammaturgie dello spazio dal teatro greco ai multimedia*, a cura di Stefano Mazzoni, numero monografico di «Drammaturgia», n. 10, 2003.

Drescher, Jack, *Storia del rapporto tra omosessualità e istituzione psicoanalitica*, in «Psicoterapia e scienze umane», a. XLIV, n. 2, 2010, pp. 151-168.

Duby, Georges, *Il sogno della storia. Un grande storico contemporaneo a colloquio con il filosofo Guy Lardreau*, trad. it. Milano, Garzanti, 1986 (ed. or. 1980).

Enciclopedia del teatro del '900, a cura di Antonio Attisani, Milano, Feltrinelli, 1980.

Eruli, Brunella, *Tadeusz Kantor: immagine del corpo e manichini ne «La classe morta»*, in «Quaderni di teatro», a. II, n. 8, maggio 1980, pp. 54-60.

Eruli, Brunella, *Wielopole-Wielopole*, in *T. Kantor. Le Théâtre Cricot 2. La classe morte. Wielopole-Wielopole*, textes de Tadeusz Kantor, études de Denis Bablet et Brunella

Eruli, réunis et présentés par Denis Bablet, numero monografico di «Les Voies de la création théâtrale», n. 11, 1983, pp. 192-271.

Eruli, Brunella, *Présence et absence: Kantor en scène*, in «L'Annuaire théâtral. Revue québécoise d'études théâtrales», n. 30, 2001, pp. 125-139.

Eruli, Brunella, *Kantor: lo spazio delle emozioni*, in *Kantor a Firenze*, a cura di Valerio Valoriani, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2002, pp. 35-42.

Eruli, Brunella, *Wielopole e Firenze*, in *Tadeusz Kantor. Dipinti, disegni, teatro*, catalogo della mostra di Firenze (Galleria d'arte moderna, Sala del Fiorino, Palazzo Pitti, Teatro Rondò di Bacco, 23 maggio-10 agosto 2002), a cura di Jòzef Chrobak e Carlo Sisi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, pp. 9-12.

Evola, Dario, *Tadeusz Kantor, il ready-made della memoria nella scena della vita*, in *Volti della memoria*, a cura di Giuseppe Di Giacomo, Milano-Udine, Mimesis, 2012, pp. 159-177.

Fara, Amelio, *Bernardo Buontalenti, il palazzo, il giardino e la piazza Pitti fino all'Ottocento. Pietro da Cortona e la piazza nelle sue naturali pendenze*, in *Palazzo Pitti. La reggia rivelata*, catalogo della mostra di Firenze (Palazzo Pitti, 7 dicembre 2003-31 maggio 2004), a cura di Gabriella Capecchi, Amelio Fara, Detlef Heikamp, Vincenzo Saladino, Firenze-Milano, Giunti, 2003, pp. 340-363.

Febvre, Lucien, *Verso un'altra storia* (1949), in Id., *Problemi di metodo storico*, trad. it. Torino, Einaudi, 1976 (1. ed. 1966), pp. 168-187.

Fedi, Maria, *L'Archivio Andres Neumann. Memorie dello spettacolo contemporaneo*, presentazione di Renzo Guardenti, con una testimonianza di Giada Petrone, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2013.

Felice, Angela, *Luigi Candoni ovvero la vitalità del pessimismo*, in «Sot la Nape», a. LII, n. 2, giugno 200, pp. 71-74.

Ferraresi, Roberta, *Quaderni di teatro: profilo di una rivista fra anni Settanta e Ottanta*, in «Rivista di Studi Italiani», a. XL, n. 2, agosto 2022, pp. 136-142.

Ferrone, Siro, *La drammaturgia «consuntiva»*, in *Non cala il sipario. Lo stato del teatro*, a cura di Jader Jacobelli, Roma-Bari, Laterza, 1992, pp. 97-102.

Firenze, Eleonora, *La direzione artistica della Compagnia della Loggetta*, in *Mina Mezzadri. Il segreto di un altrove. La regia di una donna libera*, a cura di Eleonora Firenze, presentazione di Paolo Bosisio, premessa di Emilio Pozzi, Urbino, QuattroVenti, 2009, pp. 49-120.

Fittante, Aldo, *Piero Tosi costumista da Oscar. È di Sesto Fiorentino uno dei miti viventi del cinema italiano*, in «La Toscana nuova», a. II, n. 3, marzo 2019, p. 27.

Flores, Marcello – Gozzini, Giovanni, 1968. *Un anno spartiacque*, Bologna, Il Mulino, 2018.

Freud, Sigmund, *Il perturbante* (1919), in Id., *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, trad. it. Torino, Bollati Boringhieri, 1969, vol. I, pp. 269-307.

Freud, Sigmund, *Il disagio della civiltà* (1929), in Id., *Il disagio della civiltà e altri saggi*, trad. it. Torino, Bollati Boringhieri, 2003 (1. ed. 1971), pp. 197-280.

Galasso, Sabrina, *Il teatro di Remondi e Caporossi. 1970-1995*, Roma, Bulzoni, 1998.

Gallina, Mimma, *Il teatro possibile. Linee organizzative e tendenze del teatro italiano*, Milano, FrancoAngeli, 2005.

Gallina, Mimma, *Organizzare teatro. Produzione, distribuzione, gestione nel sistema italiano*, Milano, FrancoAngeli, 2007.

Gallina, Mimma, *Ri-Organizzare teatro. Produzione, distribuzione gestione*, in collaborazione con Patrizia Cuoco e Giuseppe Pizzo, Milano, FrancoAngeli, 2014.

Gandolfi, Roberta, *Linguaggio critico e nuovo teatro: "Sipario" negli anni Sessanta*, in «Culture teatrali», n. 7-8, 2002-2003, pp. 289-301.

Garavaglia, Valentina, *Introduzione*, in *Il Centro teatrale bresciano. Settimana del teatro, 10-14 maggio 2004*, a cura di Valentina Garavaglia, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 11-17.

Garibay, Ángel María, *Historia de la literatura náhuatl*, México, Editorial Porrúa, 1953.

Gianni Toti o della poetronica, a cura di Sandra Lischi e Silvia Moretti, Pisa, ETS, 2012.

Ginsborg, Paul, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Torino, Einaudi, 2006 (1. ed. 1989).

Ginzburg, Carlo, *Spie. Radici di un paradigma indiziario* (1979), in Id., *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Milano, Adelphi, 2023 (1. ed. 1986), pp. 157-201.

Ginzburg, Carlo, *Rivelazioni involontarie. Leggere la storia in contropelo*, in Id., *La lettera uccide*, Milano, Adelphi, 2021, pp. 25-44.

Grazioli, Cristina, *Proiezione, spazio, materia: comporre e scomporre con la luce*, in Valentina Valentini, *Nuovo Teatro Made in Italy 1963-2013*, con saggi di Anna Barsotti, Cristina Grazioli, Donatella Orecchia, Roma, Bulzoni, 2015, pp. 325-357.

Grazioli, Cristina, *Un feroce spazio delle emozioni: Brunella Eruli e l'incontro con Tadeusz Kantor*, in *Politica dell'arte, politica della vita. Tadeusz Kantor fra teatro, arti visive e letteratura*, a cura di Luigi Marinelli, Valentina Valentini e Andrea Vecchia, Roma, Lithos, 2018, pp. 267-286.

Grazioli, Cristina, *Animare la scena: figure, luce, materia nel teatro di Mario Ricci. Dagli anni di apprendistato al riconoscimento sulla scena europea (1962-1970)*, in *Teatro, arte, azione in Italia 1959-1969*, a cura di Donatella Orecchia e Carlotta Sylos Calò, numero monografico di «Arabeschi», n. 19, gennaio-giugno 2022, pp. 151-171.

Gregor, Joseph – Fülöp-Miller, René, *Das russische Theater. Sein Wesen und seine Geschichte mit besonderer Berücksichtigung der Revolutionsperiode*, Zurich-Leipzig-Wien, Amalthea, 1928.

Gruppo Altro, *Altro. Dieci anni di lavoro intercodice: gesto, mostraspettacolo, strutturazione, sperimenta, incognite di forme teatrali «A»*, introduzione di Giuseppe Bartolucci, Roma, Edizioni Kappa, 1981.

Guardenti, Renzo, *Teatro e iconografia: un dossier*, in *Sguardi sul teatro. Saggi di iconografia teatrale*, a cura di Id., Roma, Bulzoni, 2008, pp. 19-110.

Guardenti, Renzo – Fedi, Maria, *Dall'Archivio di Andres Neumann. Scene di un teatro contemporaneo*, catalogo della mostra di Pistoia (21-23 ottobre 2011), Pistoia, il Funaro Centro Culturale, 2011.

Guardenti, Renzo, *Presentazione*, in Maria Fedi, *L'Archivio Andres Neumann. Memorie dello spettacolo contemporaneo*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2013, pp. 9-11.

Guardenti, Renzo, *Teatro e arti figurative*, in *Il teatro e le arti. Un confronto fra linguaggi*, a cura di Luigi Allegri, Roma, Carocci, 2017, pp. 43-92.

Guardenti, Renzo, *In forma di quadro. Note di iconografia teatrale*, Imola, Cue press, 2020.

Guardenti, Renzo, *Quali icone dello spettacolo contemporaneo?*, in Id., *In forma di quadro. Note di iconografia teatrale*, Imola, Cue press, 2020, pp. 42-50.

Guazzotti, Giorgio, *Il “momento produttivo” del sistema teatrale toscano*, in «Quaderni del Teatro Regionale Toscano», a. II, n. 3-4, gennaio-aprile 1976, pp. 3-5.

Guccini, Gerardo, *Ivrea '67. Oltre l'enigma, Quadri*, in *Ivrea Cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia 1967-2017*, atti del convegno (Genova, Palazzo Ducale, 5-7 maggio 2017), a cura di Clemente Tafuri e David Beronio, Genova, AkropolisLibri, 2018, pp. 65-78.

Guccini, Gerardo, *Usi strategici delle espressioni Nuovo Teatro e avanguardia quali concetti guida delle leve emergenti negli anni Sessanta, Settanta e Ottanta*, in «Biblioteca teatrale», n.s., n. 129-130, 2019, pp. 163-176.

Halczak, Anna, *Cricoteka. 'The Necessity of Transmission'*, in *Tadeusz Kantor Today. Metamorphoses of Death, Memory and Presence*, a cura di Katarzyna Fazan, Anna R. Burzynska, Marta Brys, Frankfurt, Peter Lang Edition, 2014, pp. 299-309.

Hedgecoe, John, *Fotografare. Tecnica e arte*, trad. it. Milano, Mondadori, 1979 (ed. or. 1976).

History in the Digital Age, a cura di Toni Weller, London, Routledge, 2012.

Immagine-immaginario. Il lavoro del Teatro La Maschera di Memè Perlini e Antonello Aglioti, a cura di Giuseppe Bartolucci e Donatella Rimoldi, Torino, Studio Forma, 1978.

Inventario dell'Archivio teatrale Andres Neumann (1955-2015), a cura di Andrea Ottanelli, Pistoia, il Funaro Centro Culturale, 2016.

Ivrea Cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia 1967-2017, atti del convegno (Genova, Palazzo Ducale, 5-7 maggio 2017), a cura di Clemente Tafuri e David Beronio, Genova, AkropolisLibri, 2018.

Kantor a Firenze, a cura di Valerio Valoriani, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2002.

Kantor. Protagonismo registico e spazio memoriale, a cura di Lido Gedda, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2007 (1. ed. 1984).

Kantor. Wielopole-Wielopole dossier, a cura di Jòzef Chrobak, Silvia Parlagreco, Valerio Valoriani, Natalia Zarzecka, Roma, Gremese, 2006.

Kobialka, Michal, *Further on, Nothing. Tadeusz Kantor's Theatre*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 2009.

Kolankiewicz, Leszek, *Dziady. Il teatro della festa dei morti*, in «Teatro e Storia», n. 22, 200, pp. 53-95.

Kott, Jan, *Kaddish. Pagine su Tadeusz Kantor*, a cura di Pietro Marchesani, trad. it. Milano, Scheiwiller, 2001 (ed. or. 1997).

Le Goff, Jacques, *Documento/Monumento*, in *Enciclopedia Einaudi*, Torino, Einaudi, 1978, vol. V, pp. 38-48.

Legutko, Agnieszka, *Possessed by Traumatic Past: Postmemory and S. An-sky's Dybbuk in Kantor's Dead Class*, in *Theatermachine. Tadeusz Kantor in context*, a cura di Magda Romanska e Kathleen Cioffi, Evanston (Illinois), Northwestern University Press, 2020, pp. 103-116.

León-Portilla, Miguel, *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1959.

León-Portilla, Miguel, *La memoria dei vinti*, trad. it. Milano, Silva Editore, 1962.

Limone, Pierpaolo, *Prefazione*, in Rosaria Pace, *Digital Humanities, una prospettiva didattica*, Roma, Carocci, 2015, pp. 9-11.

Lucchesini, Paolo, *Introduzione*, in *Il Teatro Regionale Toscano e la cultura teatrale. Consuntivo di dieci anni di attività*, a cura di Paolo Lucchesini, numero monografico di «Quaderni di teatro», a. VIII, n. 30, novembre 1985, pp. 3-8.

Lucchesini, Paolo, *I teatri di Firenze. Origini, storia, spettacoli, aneddoti e curiosità dei teatri, esistenti o scomparsi, che dall'epoca romana fino a oggi hanno animato la vita della città*, Roma, Newton Compton, 1991.

Mancini, Franco, *L'illusione alternativa. Lo spazio scenico dal dopoguerra ad oggi*, Torino, Einaudi, 1980.

Mango, Achille, *Teatro sperimentale e di avanguardia*, in *Teatro contemporaneo*, a cura di Mario Verdone, Roma, Lucarini, 1981, vol. I, pp. 607-634.

Mango, Lorenzo, *La scena della perdita. Il teatro fra avanguardia e postavanguardia*, Roma, Edizioni Kappa, 1987.

Mango, Lorenzo, *Teatro di poesia. Saggio su Federico Tiezzi*, Roma, Bulzoni, 1994.

Mango, Lorenzo, *Appunti per una lettura iconica del teatro di Tadeusz Kantor*, in *Tadeusz Kantor - CRICOT 2. Fotografie di Romano Martinis*, catalogo della mostra di Torino (gennaio 2001), a cura di Silvia Parlagreco, Salerno-Milano, Oedipus, 2001, pp. 31-36.

Mango, Lorenzo, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003.

Mango, Lorenzo, *L'invenzione del nuovo*, in Daniela Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2010, pp. 9-18.

Mango, Lorenzo, *La Nuova Critica e la recitazione*, in Lorenzo Mango, Daniela Visone, Salvatore Margiotta, Mimma Valentino, *Gli anni sessanta: la critica e i nuovi modelli di recitazione*, in «Acting Archives Review», a. II, n. 3, maggio 2012, pp. 149-166: <https://www.actingarchives.it/review/archivio-numeri/11-anno-ii-numero-3-maggio-2012/22-gli-anni-sessanta-la-critica-e-i-nuovi-modelli-di-recitazione.html>.

Mango, Lorenzo, *Il teatro italiano dal dopoguerra a oggi*, in *Storia europea del teatro italiano*, a cura di Franco Perrelli, Roma, Carocci, 2016, pp. 321-363.

Mango, Lorenzo, *Il Novecento del teatro. Una storia*, Roma, Carocci, 2019.

Mango, Lorenzo – Bartolucci, Giuseppe – Mango, Achille, *Per un teatro analitico-esistenziale. Materiali del teatro di ricerca*, Torino, Studio Forma, 1980.

Marcucci, Marcello, *Teatro Regionale Toscano*, in Id. e Natalina Crevani, *Accademie e istituzioni culturali in Toscana*, a cura di Francesco Adorno, Firenze, Olschki, 1988, pp. 82-85.

Marcuse, Herbert, *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*, trad. it. Torino, Einaudi, 1967 (ed. or. 1964).

Marcuse, Herbert, *Eros e civiltà*, con una nuova prefazione dell'autore, trad. it. Torino, Einaudi, 1968.

Margiotta, Salvatore, *Il Living Theatre in Italia: la critica*, in Lorenzo Mango, Daniela Visone, Salvatore Margiotta, Mimma Valentino, *Gli anni sessanta: la critica e i nuovi modelli di recitazione*, in «Acting Archives Review», a. II, n. 3, maggio 2012, pp. 179-200: <https://www.actingarchives.it/review/archivio-numeri/11-anno-ii-numero-3-maggio-2012/22-gli-anni-sessanta-la-critica-e-i-nuovi-modelli-di-recitazione.html>.

Margiotta, Salvatore, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2013.

Margiotta, Salvatore, *La geografia del Nuovo Teatro in Campania negli anni settanta (1963-1976)*, Caserta, Terre Blu, 2019.

Margiotta, Salvatore, *Lo spazio-cantina come strumento di costruzione drammaturgica*, in «Sciami | ricerche», n. 11, aprile 2022: <https://webzine.sciami.com/lo-spazio-cantina-come-strumento-di-costruzione-drammaturgica/>.

Margiotta, Salvatore, *La drammaturgia shakespeariana negli spettacoli della neo-avanguardia italiana*, in «Sinestesieonline», a. XI, n. 37, 2022, pp. 1-18: <https://unora.unior.it/retrieve/handle/11574/211679/108239/settembre2022-25.pdf>.

Margiotta, Salvatore, *La fucina teorica del nuovo teatro in Italia. Verso il teatro immagine*, Caserta, Terre Blu, 2023.

Marinelli, Luigi, *Negoziando coi morti*, in Tadeusz Kantor, *La classe morta*, a cura di Luigi Marinelli e Silvia Parlagreco, Milano, Libri Scheiwiller, 2003, pp. 217-221.

Marranca, Bonnie, *Il teatro immagine: un'introduzione (1977)*, in Id., *American performance. 1975-2005*, a cura di Valentina Valentini, trad. it. Roma, Bulzoni, 2006, pp. 263-269.

Martinelli, Chiara, *Rivoluzioni silenziose. La riforma degli organi collegiali nella storia della scuola*, in «Rivista di Storia dell'Educazione», a. VIII, n. 1, 2021, pp. 37-48.

Maskelyne, Nevil, *L'Arte nella magia. Teoria e pratica della presentazione magica*, trad. it. Firenze, Florence Art, 1997 (ed. or. 1911).

Mazzola, Roberto, *Il futuro degli studi umanistici al tempo dei Big Data*, in «Laboratorio dell'ISPF», a. XV, n. 11, 2018, pp. 2-11.

Meldolesi, Claudio, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Roma, Bulzoni, 2008 (1. ed. 1984).

Meldolesi, Claudio, *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più*, in «Inchiesta», n. 67, gennaio-giugno 1984, pp. 102-111, ora in *Scritti rari di Claudio Meldolesi. Dossier*, a cura di Laura Mariani e Ferdinando Taviani, in «Teatro e Storia», n.s., a. XXIV, vol. 31, 2010, pp. 85-109.

Mele, Rino, *The Theatre of Memè Perlini*, in «The Drama Review», a. XXII, n. 1, marzo 1978, pp. 63-72.

Memorie dalle cantine. Teatro di ricerca a Roma negli anni '60 e '70, a cura di Silvia Carandini, numero monografico di «Biblioteca teatrale», n.s., n. 101-103, gennaio-settembre 2012.

Metz, Christian, *I tre effetti (1995)*, in Réjane Hamus-Vallée, *Gli effetti speciali. Forma e ossessione del cinema*, Torino, Lindau, 2006, pp. 64-65.

Mina Mezzadri. Il segreto di un altrove. La regia di una donna libera, a cura di Eleonora Firenze, presentazione di Paolo Bosisio, premessa di Emilio Pozzi, Urbino, QuattroVenti, 2009.

Misteri. L'enciclopedia del CICAP, a cura di Stefano Bagnasco, Andrea Ferrero e Silvano Fuso, Padova, CICAP, 2009.

Molinari, Cesare, *Teatro e antiteatro dal dopoguerra a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2007.

Momigliano, Arnaldo, *Le regole del giuoco nello studio della storia antica*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», n. 4, 1974, pp. 1183-1192.

Montanari, Massimo, *Marc Bloch e il dialogo fra passato e presente*, in «Contemporanea», a. V, n. 1, gennaio 2002, pp. 174-178.

Nawrot, Julia, *Dramaturgia espectacular. Enfoque teórico de Tadeusz Kantor*, in «Signa», n. 27, 2018, pp. 835-856.

Nawrot, Julia, *El escenario como un lugar de transición. Las representaciones de la muerte en el teatro de Tadeusz Kantor*, in «Anagnórisis», n. 25, 2022, pp. 80-101.

Noiret, Serge, *Storia contemporanea digitale, Il web e gli studi storici. Guida critica all'uso della rete*, a cura di Rolando Minuti, Roma, Carocci, 2015, pp. 267-300.

Nowacki, Kazimierz – Raszewski, Zbigniew, *Frycz, Karol*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Unedi, 1975, vol. V, coll. 752-753.

Numerico, Teresa – Fiorimonte, Domenico – Tomasi, Francesca, *L'umanista digitale*, Bologna, il Mulino, 2010.

Omaggio a Kantor. Opere su carta 1947/1990, catalogo delle mostre di Venezia (Magazzini del Sale e Accademia de Belle Arti, 15-16 febbraio 2010) e di Trieste (Trieste Contemporanea, 20 marzo-12 maggio 2010), Archetipolibri, 2011.

Osińska, Katarzyna, *Kantor – Tatlin – Mejerchol'd. Il costruttivismo nella prima e nella seconda avanguardia*, in *Politica dell'arte, politica della vita. Tadeusz Kantor fra teatro, arti visive e letteratura*, a cura di Luigi Marinelli, Valentina Valentini e Andrea Vecchia, Roma, Lithos, 2018, pp. 93-110.

Palazzi, Renato, *Kantor. La materia e l'anima*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2010.

Palazzo Pitti. L'arte e la storia, a cura di Marco Chiarini, Firenze, Nardini, 2003.

Palazzo Pitti. La reggia rivelata, catalogo della mostra di Firenze (Palazzo Pitti, 7 dicembre 2003-31 maggio 2004), a cura di Gabriella Capecchi, Amelio Fara, Detlef Heikamp, Vincenzo Saladino, Firenze-Milano, Giunti, 2003.

Palco n. 10. Paolo Emilio Poesio. Scritti sul teatro, a cura di Francesco Tei, Firenze, Nardini, 2021.

Paradiso, Walter, *Attorno alle questioni di partitura e drammaturgia sonora nel teatro di Tadeusz Kantor*, in *Politica dell'arte, politica della vita. Tadeusz Kantor fra teatro, arti visive e letteratura*, a cura di Luigi Marinelli, Valentina Valentini e Andrea Vecchia, Roma, Lithos, 2018, pp. 223-230.

Parlagreco, Silvia, *Storia di uno spettacolo*, in Tadeusz Kantor, *La classe morta*, a cura di Luigi Marinelli e Silvia Parlagreco, Milano, Libri Scheiwiller, 2003, pp. 232-243.

Parlagreco, Silvia, *La conoscenza dell'opera di Tadeusz Kantor in Italia dalla fine degli anni '50 al 1990*, in *Politica dell'arte, politica della vita. Tadeusz Kantor fra teatro, arti visive e letteratura*, a cura di Luigi Marinelli, Valentina Valentini e Andrea Vecchia, Roma, Lithos, 2018, pp. 251-265.

Pavis, Patrice, *Dizionario del teatro*, edizione italiana a cura di Paolo Bosisio, Bologna, Zanichelli, 1998.

Perazzo, Daniela, *Gli oggetti 'poveri' di Tadeusz Kantor*, in *La prova del nove. Scritture per la scena e temi epocali nel secondo Novecento*, a cura di Annamaria Cascetta e Laura Peja, Milano, Vita e Pensiero, 2005, pp. 306-318.

Perrelli, Franco, *I maestri della ricerca teatrale*, Roma-Bari, Laterza, 2007.

Petrone, Giada, *Viaggio nell'archivio di un maestro: una testimonianza*, in Maria Fedi, *L'Archivio Andres Neumann. Memorie dello spettacolo contemporaneo*, presentazione di Renzo Guardenti, con una testimonianza di Giada Petrone, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2013, pp. 121-142.

Pizzo, Antonio, *Materiali e Macchine nel teatro di Remondi e Caporossi*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1992.

Poesio, Paolo Emilio, *Teatro, teatri e compagnie*, in *Istituzioni culturali in Toscana. Dalle loro origini alla fine del Novecento*, atti del ciclo di conferenze (Firenze, Gabinetto G.P. Vieusseux, gennaio-marzo 1995), a cura di Francesco Adorno, Maurizio Bossi, Alessandro Volpi, Firenze, Polistampa, 2000, pp. 397-411.

Politica dell'arte, politica della vita. Tadeusz Kantor fra teatro, arti visive e letteratura, a cura di Luigi Marinelli, Valentina Valentini e Andrea Vecchia, Roma, Lithos, 2018.

Pomianowski, Jerzy, *Tadeusz Kantor*, in *Enciclopedia del teatro del '900*, a cura di Antonio Attisani, Milano, Feltrinelli, 1980, pp. 235-240.

Ponte di Pino, Oliviero, *Il nuovo teatro italiano 1975-1988. La ricerca dei gruppi: materiali e documenti*, Firenze, La casa Usher, 1988.

Pullini, Giorgio, *Teatro italiano del Novecento*, Bologna, Cappelli, 1971 (1. ed. 1960).

Puppa, Paolo, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 2000 (1. ed. 1990).

Quadri, Franco, *Il teatro del regime*, con i contributi di Roberto Agostini, Patrizia Rossi, Italo Moscati, Antonella Cremonese, Dario Fo, Milano, Mazzotta, 1976.

Quadri, Franco, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, 2 voll.

Quadri, Franco, *Il teatro di Tadeusz Kantor*, in Id., *Invenzione di un teatro diverso. Kantor, Barba, Foreman, Wilson, Monk, Terayama*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 5-13.

Quadri, Franco, *Invenzione di un teatro diverso. Kantor, Barba, Foreman, Wilson, Monk, Terayama*, Torino, Einaudi, 1984.

Ragghianti, Carlo Ludovico, *Film d'arte, film sull'arte, critofilm d'arte*, in Id., *Arti della visione. I. Cinema*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 225-240.

Ragghianti, Carlo Ludovico, *Informazioni sul critofilm d'arte*, in Id., *Arti della visione. I. Cinema*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 241-255.

Ragghianti, Carlo Ludovico, *Cinema e teatro*, in Id., *Arti della visione. II. Spettacolo*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 5-35.

Rampin, Matteo, *L'arte dell'impossibile. Studi sull'illusionismo*, Treviso, Aurelia Edizioni, 2004.

Romanska, Magda, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor. History and Holocaust in Akropolis and The Dead Class*, London-New York, Anthem Press, 2012.

Roselli, Piero – Romby, Giuseppina Carla – Fantozzi Micali, Osanna, *I teatri di Firenze*, Firenze, Bonechi, 1978.

Rossetti, Carlo, *Magia delle carte. Trattato completo di prestigiazione con le carte*, Milano, Hoepli, 1961 (1. ed. 1935).

Rossi, Martina, *L'oggetto in movimento negli spettacoli astratti di Achille Perilli (1960-1965). La messa in scena come studio dell'avanguardia*, in *Teatro, arte, azione in Italia 1959-1969*, a cura di Donatella Orecchia e Carlotta Sylos Calò, numero monografico di «Arabeschi», n. 19, gennaio-giugno 2022, pp. 172-186.

Rossi, Michela, *Analisi di rilievo di un comparto urbano. Il complesso degli Uffizi tra progetto e preesistenze*, in *I percorsi del principe a Firenze. Rilievo integrato tra conoscenza e lettura critica*, a cura di Emma Mandelli, Firenze, Alinea, 2005, pp. 141-51.

Ruozzi, Federico, *Riflettori su Barbiana: teatro, cinema e televisione*, in *Salire a Barbiana. Don Milani dal Sessantotto a oggi*, a cura di Raimondo Michetti e Renato Moro, Roma, Viella, 2017, pp. 153-203.

Salire a Barbiana. Don Milani dal Sessantotto a oggi, a cura di Raimondo Michetti e Renato Moro, Roma, Viella, 2017.

Salvatori, Enrica, *Digital (Public) History: la nuova strada di una antica disciplina*, in «Rime. Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea», n.s., n. 1, dicembre 2017, pp. 57-94.

Schepis, Chiara, *Carlo Cecchi: funambolo della scena italiana. L'apprendistato e il magistero*, Firenze, Firenze University Press, 2017.

Schino, Mirella, *Il crocevia del Ponte d'Era. Storie e voci di una generazione teatrale 1974-1995*, Roma, Bulzoni, 1996.

Schnapp, Jeffrey, *Digital humanities*, a cura di Maria Grazia Mattei, trad. it. Milano, EGEA, 2015.

Sguardi sul teatro. Saggi di iconografia teatrale, a cura di Renzo Guardenti, Roma, Bulzoni, 2008.

Sinisi, Silvana, *Dalla parte dell'occhio. Esperienze teatrali in Italia 1972-1982*, Roma, Edizioni Kappa, 1983.

Sinisi, Silvana, *Cambi di scena. Teatro e arti visive nelle poetiche del Novecento*, Roma, Bulzoni, 1995.

Sinisi, Silvana, *Neoavanguardia e postavanguardia in Italia*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo. III. Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, a cura di Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi, 2001, pp. 703-736.

Sinisi, Silvana, *Quei magnifici anni Settanta che sconvolsero l'universo teatrale*, in *Cento storie sul filo della memoria. Il "Nuovo Teatro" in Italia negli anni '70*, a cura di Enzo Gualtieri Bargiacchi e Rodolfo Sacchettini, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2017, pp. 433-438.

Il socialismo fiorentino dalla Liberazione alla crisi dei partiti: 1944-1994, a cura di Luigi Lotti, Firenze, Polistampa, 2008.

Stangret, Lech, *Riprodurre la propria forma*, in Tadeusz Kantor, *La classe morta*, a cura di Luigi Marinelli e Silvia Parlagreco, Milano, Libri Scheiwiller, 2003, pp. 222-231.

Storia del teatro moderno e contemporaneo. III. Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento, a cura di Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi, 2001.

Strangio, Andrea Giovanni, *Andres Neumann's Theatrical Archive. Sources for the history of contemporary performing arts*, in «*Studia Universitatis Babeş-Bolyai. Dramatica*», n. 2, 2021, pp. 95-110.

Strangio, Andrea, *Il prestigiatore: attore di prestigio*, in Mario Bove, Andrea Strangio, *Lezioni di Cartomagia. Corso professionale di didattica cartomagica, per la formazione del cartomago del nuovo millennio*, Brescia, Magichedizioni, 2016, vol. II, pp. 143-153.

Sumeli Weinberg, Maria Grazia, *Invito alla lettura di Dacia Maraini*, Pretoria, University of South Africa, 1993.

T. Kantor. Le Théâtre Cricot 2. La classe morte. Wielopole-Wielopole, textes de Tadeusz Kantor, études de Denis Bablet et Brunella Eruli, réunis et présentés par Denis Bablet, numero monografico di «Les Voies de la création théâtrale», n. 11, 1983.

Tabanelli, Giorgio, *Franco Enriquez e la Compagnia dei Quattro*, Roma, Rai Eri, 2006.

Tadeusz Kantor - CRICOT 2. Fotografie di Romano Martinis, catalogo della mostra di Torino (gennaio 2001), a cura di Silvia Parlagreco, Salerno-Milano, Oedipus, 2001.

Tadeusz Kantor. Dipinti, disegni, teatro, catalogo della mostra di Firenze (Galleria d'arte moderna, Sala del Fiorino, Palazzo Pitti, Teatro Rondò di Bacco, 23 maggio-10 agosto 2002), a cura di Józef Chrobak e Carlo Sisi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002.

Tadeusz Kantor. Scenografie dla teatrów oficjalnych, a cura di Małgorzata Paluch-Cybulska, Kraków, Cricoteka, 2006.

Tamariz, Juan, *Cinque punti nella magia. L'illusione dell'impossibile e l'arte del comunicare*, trad. it. Firenze, Florence Art, 2001 (ed. or. 1988).

Tamborrino, Matteo, *Il cuore della distruzione. La ricerca di Leo e Perla tra Avita muri (1978) e De Berardinis-Peragallo (1979)*, in «Il Castello Di Elsinore», a. XXXIV, n. 84, 2021, pp. 75-103.

Teatro, arte, azione in Italia 1959-1969, a cura di Donatella Orecchia e Carlotta Sylos Calò, numero monografico di «Arabeschi», n. 19, gennaio-giugno 2022.

Teatro e arti figurative, numero monografico di «Quaderni di teatro», a. IV, n. 14, novembre 1981.

Il teatro e le arti. Un confronto fra linguaggi, a cura di Luigi Allegri, Roma, Carocci, 2017.

Il Teatro Regionale Toscano e la cultura teatrale. Consuntivo di dieci anni di attività, a cura di Paolo Lucchesini, numero monografico di «Quaderni di teatro», a. VIII, n. 30, novembre 1985.

Tessari, Roberto, *Tadeusz Kantor, Wielopole-Wielopole. Il villaggio dell'immaginario infantile, e il paese delle immagini di verità*, in Roberto Alonge, Roberto Tessari, *Lo spettacolo teatrale. Dal testo alla messinscena*, Milano, LED Edizioni Universitarie, 1996, pp. 127-169.

Tessari, Roberto, *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture. 1906-1976*, Firenze, Le lettere, 1996.

The Theatre of Images, a cura di Bonnie Marranca, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1996 (1. ed. 1977).

Theatermaschine. Tadeusz Kantor in context, a cura di Magda Romanska e Kathleen Cioffi, Evanston (Illinois), Northwestern University Press, 2020.

Thibaudat, Jean-Pierre, *Le Festival mondial du théâtre de Nancy. Une utopie théâtrale, 1963-1983*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2017.

Tomasin, Lorenzo, *L'impronta digitale. Cultura umanistica e tecnologia*, Roma, Carocci, 2017.

Tosi, Piero, in *Dizionario dello spettacolo del '900*, a cura di Felice Cappa e Piero Gelli, Milano, Baldini&Castoldi, 1998, p. 1091.

Trezzini, Lamberto, *Geografia del teatro. Rapporto sul teatro italiano d'oggi*, Roma, Bulzoni, 1977.

Trezzini, Lamberto, *Una storia della Biennale teatro 1934-1995*, Venezia, Marsilio, 1999.

Uso, modalità e contraddizioni dello spettacolo immagine, atti dei convegni *Nuove tendenze/teatro immagine* (Salerno, 8-10 giugno 1973) e *Dall'immagine all'immaginario* (Mantova, 9-11 novembre 1973), a cura di Magdalo Mussio, Pollenza (MC), La nuova Foglio, 1975.

Valenti, Cristina, *Storia del Living Theatre. Conversazioni con Judith Malina*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2017 (1. ed. 2008).

Valentini, Valentina, *Mondi, corpi, materie. Teatri del secondo Novecento*, Milano, Mondadori, 2007.

Valentini, Valentina, *Nuovo Teatro Made in Italy 1963-2013*, con saggi di Anna Barsotti, Cristina Grazioli, Donatella Orecchia, Roma, Bulzoni, 2015.

Valentino, Mimma, *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2015.

Valentino, Mimma, *La Rassegna Incontro/Nuove tendenze: lo spazio del festival come laboratorio di scrittura scenica e critica*, in «Sciami | ricerche», n. 11, aprile 2022: <https://webzine.sciami.com/la-rassegna-incontro-nuove-tendenze-lo-spazio-del-festival-come-laboratorio-di-scrittura-scenica-e-critica/#fn-5820-30>.

Valentino, Mimma, *Dal teatro analitico-esistenziale alla nuova spettacolarità. Le rassegne*, Caserta, Terre Blu, 2023.

Vergine, Lea, *Arte e teatro*, in «Visual», n. 1, aprile 1977, pp. 46-50.

Vergini, Daniele, *L'immagine sonora nel teatro di Tadeusz Kantor*, in *Politica dell'arte, politica della vita. Tadeusz Kantor fra teatro, arti visive e letteratura*, a cura di Luigi Marinelli, Valentina Valentini e Andrea Vecchia, Roma, Lithos, 2018, pp. 231-235.

Il viaggio di Tadeusz Kantor. Compendio biografico, a cura di Józef Chrobak, trad. it. di Silvia Parlagreco e Natalia Zarzecka, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2002.

Visone, Daniela, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2010.

Il web e gli studi storici. Guida critica all'uso della rete, a cura di Rolando Minuti, Roma, Carocci, 2015.

Witts, Noel, *Tadeusz Kantor*, London-New York, Routledge, 2010.

Zanlonghi, Giovanna, *La regia come lavoro sull'ombra. Tadeusz Kantor*, in Id., *La regia teatrale nel secondo Novecento. Utopie, forme e pratiche*, Roma, Carocci, 2009, pp. 115-145.

Zarzecka, Natalia, *Tadeusz Kantor we Włoszech*, in «Zarządzanie w Kulturze», n. 5, 2004, pp. 137-160.

Indice dei nomi*

73 días, 115, 116n, 117, 118, 120, 124, 125, 129 e n, **304-310**.

A cena con le ombre, 185n.

A Comuna, 167 e n.

Abromovich, Luca, 192.

Abruzzese, Alberto, 199n, 242 e n, 244 e n, 248 e n.

Accardi, Vita, 179n.

Acconciamesa, Mirella, 211n.

Aceto, Gennaro, 85n.

Acevedo Avalos, Arturo, 75n.

Acquaro, Maria Valeria, 109n.

Adorno, Francesco, 102n, 110n.

Aglioti, Antonello, 178.

Agostini, Roberto, 38n, 66n.

Aguerre, Roberto, 127 e n, 128 e n, 129 e n, 130, 135, 136 e n, 142 e n.

Agus, Massimo, 247n, 275n, **389-400, 404**.

Ah... Charlot!, 167n.

Aiace per Sofocle, 200.

Alabiso, Tito, **284-285**.

Albee, Edward, 85n.

Albertazzi, Giorgio, 22 e n, 23 e n.

Alfonzetti, Beatrice, 16n.

Allegri, Luigi, 125n, 181n, 231n, 245n.

Almirante, Giorgio, 78, 79n.

Alonge, Roberto, 49n, 231n, 255n.

Amendola, Alfonso, 199n.

Amleto, 84n, 85, 87.

Amore di don Perlimplino con Belisa nel suo giardino, L', 185n.

Amore e la guerra, L', 27.

Ancillotti, Mario, 27.

Andreo, Christian, 122n.

Andreoni, Camillo, 106n.

Andreoni, Riccardo, 29, 30.

Anthology, 199.

Antigone, 168n, 169.

Anton, Robert, 158n.

Arce, Nestor, 116n, 118n, **311**.

Arguedas, José Maria, 122n.

Arrighini, Stefano, 129n.

Ascesa e caduta della città di Mahagonny, 103n.

Aspettando Godot, 43n.

Aspinall, Michael, 186n.

Atahualpa, 122n.

Attisani, Antonio, 181n, 234n.

Augé, Marc, 179n.

Autodiffamazione, 195.

Avanzi del giorno prima, Gli, 167n.

Avita muri, 199.

Azzaroni, Giovanni, 98n, 99n.

Bablet, Denis, 231n, 238n, 242n, 248n, 255n, 261n, 272n.

Baccetti, Carlo, 107n.

Bacci, Roberto, 183n.

Baglioni, Giovanna, 30.

Bagnasco, Stefano, 25n.

Bagno, Il, 85 e n.

Bajini, Sandro, 85n.

Baldini Giusti, Laura, 21n.

Balewicz, Stanisław, 236n, 247n.

Bao, 167 e n.

Baraldo, Giancarlo, 203n.

Barba, Eugenio, 183 e n.

Barbablè, 167 e n.

Barberi Squarotti, Giovanni, 16n.

Barberio Corsetti, Giorgio, 195.

Barbini, Massimiliano, 6, 8, 11, 12 e n, 13n, 26n.

Bardocci, Baldina, 83n.

Barducci, Luigi, 129n.

Bargiacchi, Enzo Gualtiero, 32n, 82n.

Barnum, Phineas Taylor, 260.

Baroni, Sergio, 30.

Barradas, 115.

Barradas, Rafael, 115.

Barsotti, Anna, 28n.

Bartoli, Fabio, 164n.

Bartolomei, Gabriella, 26, 30, 89, 90, 91, 152, 203n.

Bartolucci, Giuseppe, 28n, 38 e n, 39n, 40, 41, 42 e n, 47n, 52n, 55 e n, 56 e n, 57, 58n, 59n, 61n, 87 e n, 88 e n, 155 e n, 156n, 178n, 188, 189n, 192n, 193n, 195 e n, 196n, 197, 205n, 217n, 230 e n, **342, 346, 352, 355, 357**.

Battistini, Fabio, 27n.

Bausch, Pina, 5, 7, 119, 158n.

Becattini, Massimo, 151, **319-328, 331-332**.

Becherini, Laura, 86n.

Bechi, Rossella, 30.

Beck, Julian, 53, 62, 168 e n, 169.

Beckett, Samuel, 43n.

Beethoven, Ludwig van, 118.

Belladonna, Enrico, 203n.

Bellingeri, Edo, 275n.

Bellocce e i cercopitechi, Le, 234n, 240, 241n, **386-388**.

Bene, Carmelo, 54, 143.

Benigni, Roberto, 145, 167 e n, 173n.

Bennici, Aldo, 172.

Benvenuti, Arrigo, 173.

* I numeri in grassetto si riferiscono alle pagine dell'apparato iconografico.

- Berlincioni, Maurizio, 371.
 Beronio, David, 40n.
 Bertani, Odoardo, 252n, 257 e n.
 Bertolucci, Giuseppe, 167 e n.
 Bertorelli, Antonio, 52n, 66.
 Besenval, Eugenia, 52n, 66.
 Best, Bettina, 179n.
 Betti, Laura, 51, 52n.
 Bianchi, Ruggero, 175 e n, 246n, 256 e n, 258n.
 Bianchi, Teresa, 214n.
 Bianchini, Alfredo, 43n.
 Bilbao, José Manuel, 75n.
Bilora, 103n, 104.
 Bino, Tino, 74n, 75n.
 Bisicchia, Andrea, 227n.
 Blandi, Alberto, 29n, 31n, 32n, 44n, 45n, 47n, 52n, 53n, 58, 59n, 61n, 62 e n, 63 e n, 64n, 88 e n, 89n, 90 e n.
 Blasich, Gottardo, 69 e n, 70n, 72n, 73n, 74n, 75n, 76n, 77n.
 Bloch, Étienne, 14n.
 Bloch, Marc, 14 e n, 15n, 17n, 205, 206n.
 Bloch, Pedro, 85n.
 Boal, Augusto, 119, 158n, 199, 266, 416-419.
 Boban, Ivica, 186 e n.
 Boccia, Andrea, 262n.
 Bonito Oliva, Achille, 204.
 Bonomo, Bruno, 13n.
 Borowski, Wiesław, 226n, 228n.
 Borsoni, Renato, 68n, 70, 73, 74, 76, 79n.
 Bosisio, Paolo, 58n, 68n, 69n.
 Bossi, Maurizio, 110n.
 Boursier, Guido, 45n, 46 e n, 47n.
 Bove, Kadijia, 51 e n, 52n, 55, 63.
 Bove, Mario, 262n.
 Bozzi, Carlo Riccardo, 222 e n.
 Braccagni, Marcello, 173n.
 Bramanti, Vanni, 109n, 110n, 197, 204 e n.
Brasile, 11, 28, 31.
Bread and Puppet Masaccio, 7, 187.
Bread and Puppet, 7, 119, 148, 158n, 170, 171, 173, 182, 185n, 187, 335-337.
 Brecht, Bertolt, 76n, 103 e n, 112n.
 Brecht, Stefan, 168n.
 Bresciani, Renzo, 70n.
 Breuer, Lee, 157n.
 Brook, Peter, 5, 7.
 Brusati, Carlo, 29 e n, 31 e n, 32n, 245n.
 Brys, Marta, 231n.
 Bulgakov, Michail, 103 e n.
 Burattini Crudeli, 167n, 173, 174n, 185n.
 Burdick, Anne, 16n.
 Burzynska, Anna R., 231n.
 Buscarino, Maurizio, 25n, 231n, 275n.
 Buski, Tadeusz, 174n.
 C.P.N. (Carrozzino-Prieto-Neumann), 6, 114, 115, 118, 119, 121, 122, 123, 124, 126, 127 e n, 128, 131, 135, 136, 138, 139n, 140, 141 e n, 142, 300-310.
 C.P.N.A. (Carrozzino-Prieto-Neumann-Aguerre), 129 e n, 134 e n.
 Cabassi, Sergio, 150 e n, 151, 152n, 153n, 155n.
 Cacciarini, Gianni, 30.
 Cacialli, Giuseppe, 21.
 Cadenzi, Franco, 152, 203n.
 Caleffi, Fabrizio Sebastian, 258 e n.
 Calendoli, Giovanni, 92n.
 Camacho, Betina, 111, 142n.
 Camarlinghi, Franco, 145, 162, 208 e n.
 Camaso, Claudio, 5, 52n.
 Cammilli, Daniela, 22n.
 Cancro, Teresa, 16n.
Candeliere, 11, 23 e n.
Candombe (Hommage a Figari), 115, 116 e n, 123, 124, 125.
 Candoni, Luigi, 85n, 91 e n, 93 e n, 94 e n, 95n, 292-299.
Cantatrice calva, 11, 84n.
Canto delle stelle, 11, 186n.
 Capecchi, Gabriella, 21n.
 Caporossi, Riccardo, 7, 143 e n, 144, 158, 164, 165 e n, 166, 167n, 173n, 199, 201.
 Cappa, Felice, 22n.
 Cappelletti, Dante, 44n, 80n, 198n.
 Capretti, Elena, 21n.
 Capriolo, Ettore, 38 e n, 39n, 40, 41, 71n.
 Caproni, Alessandro, 68n.
 Carabba, Claudio, 110n.
 Carandini, Silvia, 80n.
 Cardini, Franco, 21n.
 Cardini, Giancarlo, 172.
 Carella, Simone, 195.
 Carlucci, Alberto, 214n.
 Carmignani, Paola, 68n, 69n, 70n, 71n, 72n, 74n, 77n, 78n, 79n.
 Carrier, François, 122n.
 Carrozzino, Jorge, 6, 114 e n, 115 e n, 116, 118, 119, 120, 121n, 122 e n, 123, 124n, 125 e n, 127 e n, 128, 129n, 130 e n, 131n, 132n, 133, 134 e n, 136, 137, 138n, 139n, 140n, 141, 142n, 145 e n, 146, 300-314, 316.
Casa delle Illusioni Prospettiche, 11, 151, 319-328, 331-332.
 Cascetta, Annamaria, 237n, 240 e n, 242n, 245n, 256n, 260n.
 Casini, Bruno, 168n.
 Casini, Carlo, 77, 78, 79.
 Cassella, Maria, 16n.
 Castri, Massimo, 143, 162.
 Castro, Fidel, 75n.
 Casule, Francesca, 91n.
 Cataluccio, Francesco M., 239n.
 Cavaglieri, Livia, 29n, 38n, 97n, 99n.

- Cavalcata a mare*, 28, 31.
 Cecchi, Carlo, 43, 51, 52n, 55, 57, 62, 66, 85, 143, 145.
 Celant, Germano, 47n.
 Cella, Carlo Maria, 25n.
Cena, La, 167 e n.
 Centro teatrale dell'Hinterland, 85n.
 Cervini, Fulvio, 18n.
Chantage au Théâtre, 52.
Chants et opéra bouffe napolitains, 143.
Charles del Divino Amore, 84n.
 Cherubini, Donatella, 109n.
 Chiarini, Marco, 21n.
 Chiavarelli, Lucio, 91n.
 Chiti, Ugo, 26, 30.
 Chlebnikov, Velimir, 186n.
 Chrobak, Józef, 145n, 210n, 231n.
 Cioffi, Kathleen, 256n.
 Ciol, Elio, **292-299**.
Cioni Mario di Gaspare fu Giulia, 167 e n, 173n.
 Cirio, Rita, 203n, 204 e n, 206n, 211n, 239n, 248 e n, 255n, 263 e n.
Classe morta, La, 7, 10, 15, 17, 199, 201, 207, 208, 209, 210 e n, 211 e n, 212 e n, 213, 214n, 215, 216, 217, 218, 219, 222, 223, 224n, 225, 226, 228, 229, 230n, 231, 232, 234 e n, 235 e n, 236 e n, 237, 238n, 239, 240, 241, 243, 245 e n, 247 e n, 248 e n, 252, 253, 254 e n, 256, 257, 258, 259, 260, 261n, 262, 264, 265 e n, 266 e n, 267, **270**, 271, **271**, 272n, **272**, 274, **274**, 275n, 276, **276-278**, 278, **382-385**, **389-400**, **402-415**, **420**, **422**.
 Colangelo, Gennaro, 214n, **382**.
 Coll, Aleidy, 174n.
Colla chitarra senza il potere, 27
 Collin, Ann, 179n.
Come! And the day will be ours, 183 e n.
 Compagnia 5 del teatro da camera, 43n.
 Compagnia Beat 72 (Gruppo Teatro Vasilicò), 84n, 85, 156.
 Compagnia dei Quattro, 72n.
 Compagnia del Teatro Alfred Jarry, 85n.
 Compagnia del Teatro La Fede, 85 e n.
 Compagnia della Loggetta, 68 e n, 70 e n, 71n, 73n, 76n, 77, 79, 95, 103n.
 Compagnia Il Mappamondo, 85n.
 Compagnia La Contemporanea, 85n.
 Compagnia La Ringhiera, 84n.
 Compagnia La San Carlo di Roma, 186n.
Compositori contemporanei italiani, 172.
 Comuna Nucleo, 185n.
 Comunità teatrale italiana, 85 e n, 167n.
Concierto 18, 115n.
Confronto I, 27, 28, 29, 32, 42.
Contaminazione per Rosa Luxemburg, 85n.
 Conte, Pietro, 238n, 255n.
 Conti, Mauro, 173n.
 Conti, Pietro, 21.
 Contini, Alessandra, 21n.
 Cordelli, Franco, 188.
 Corradini, Silvia, 22n.
 Correa, Julia, 122n.
 Cortés, Hernán, 122n.
 Corty, Marie-Laure, 122n.
 Cossio, Adriano, 91n, 92n, 93n, 94n.
 Costa, Antonio, 18n.
Cottimisti, 199, 201.
 Craig, Edward Gordon, 47, 48 e n, 49 e n, 232, 249, 250 e n, 251n.
 Cremonese, Antonella, 38n, 84n.
 Crevani, Natalina, 102n.
 Cricot 2, 15, 199, 208, 211 e n, 212 e n, 214n, 215, 216, 217, 219, 220 e n, 221n, 222n, 223 e n, 224 e n, 225 e n, 226 e n, 227 e n, 228 e n, 229 e n, 230, 232, 234, 235, 236 e n, 238, 239, 246, 247n, 248, 257, 259 e n, 273.
 Cricot, 259 e n.
 Crisafulli, Fabrizio, 86n, 87 e n, 200n.
 Crispo, Filippo, 91n, 94n.
 Crivelli, Filippo, 27.
 Cruciani Fabozzi, Giuseppe, 25n.
 Cruciani, Fabrizio, 177n.
Crudo e il cotto, Il, 167n.
 Cuatrotablas, 186n.
 Cuoco, Patrizia, 97n.
Cuore di cane, 103 e n, 104n.
 Curi, Jorge, 112n.
 Curran, Alvin, 172, 180.
 Czerni, Krystyna, 246n, 256n.
 Czerska, Karolina, 259n.

D.D. soluzione di immortalità, 167n.
 D'Agostino, Ivana, 25n.
 D'Alessandro, G., 24n.
 D'Amburgo, Marion, 193, 194.
 D'Arpino, Daniela, 179n.
 Daddi, Enzo, 77, 78.
 Dalla Palma, Sisto Giuseppe, 227.
 Damiani, Vittoria, 30, 90.
Danzon, 7.
 Davico Bonino, Guido, 49n, 246n, 248n, 254n, 255n, 260n.
 de Berardinis, Leo, 143, 185n, 186, 198n, 199.
 De Besi, Emilia, 91n, 92 e n, 94n, 95n.
 De Bosio, Gianfranco, 39.
 De Fazio, Elisabetta, 208n, 210n.
 de Godoy, Carlos Ernesto, 174n.
 De Leonardis, Francesco, 73n, 74n.
 De Luca, Fausto, 106n.
 De Marinis, Marco, 33n, 34 e n, 38n, 40n, 47n, 48n, 177n.
 De Micheli, Mario, 127 e n, 128.
 De Monticelli, Roberto, 76 e n, 237n, 239n, 246n, 248n, 250n, 252n, 256n.
 Decremps, Henri, 258 e n.

- Degli Esposti, Piera, 162 e n, 208 e n.
 Deison, Carlo, 92, 93.
 Del Gaudio, Vincenzo, 199n.
 Demarco, Richard, 241n, **386-388**.
 Derolland, Jacques, 122n.
 Di Giacomo, Giuseppe, 253n.
 Di Iasio, Valeria, 16n.
 Di Maggio, Nelson, 116n.
 Di Silvestre, Giorgio, 203n.
Dia Log/Network, 7, 198, **360-363**.
Dialoghi della Bella e la Bestia, I, 167n.
Dietro al ponte c'è un cimitero, 70n.
 Dini, Massimo, 168n, 170n, 198n.
Discorso per "Lettera a una professoressa" della scuola di Barbiana e la rivolta degli studenti, 72n.
 Dominik, Bogumiła, 226n, 236n, 247n.
 Dominik, Krzysztof, 236n, 247n.
Don Chisciotte o dell'attore, 167n.
 Doplicher, Fabio, 175 e n, 240n.
 Dorfles, Gillo, 232n, 233 e n, 234n.
 Drescher, Jack, 65n.
 Dreyer, Carl Theodor, 189.
 Drossart, Andre, 211n.
 Drucker, Johanna, 16n.
 Dubuffet, Jean, 247.
 Duby, Georges, 17n.
 Duchamp, Marcel, 192.
 Duni, Puccio, 159, 160n, 185 e n.
- Eccezione e la regola, L'*, 103n.
 Eder, Richard, 258n.
 Ejzenstejn, Sergej, 142n.
 Ekiert, Wojciech, 223, 224n.
 Enbom, Ingrid, 86.
 Engheben, Aldo, 68n, 73, 74, 76.
 Enriquez, Franco, 23 e n, 72n.
 Eruli, Brunella, 231n, 246n, 252n, 253n, 255 e n, 260n, 261 e n, 264 e n.
 Eschilo, 85n.
 Evola, Dario, 253n.
- Fabbri, Diego, 82, 83, 84 e n.
 Fabbri, Roberto, 173.
 Fadini, Edoardo, 39n, 40, 41, 44n, 45n, 47 e n, 50n.
 Fagone, Vittorio, 204.
 Fantozzi Micali, Osanna, 23n, 25n, **356**.
 Fara, Amelio, 21n.
 Fazan, Katarzyna, 231n.
 Febvre, Lucien, 17n.
 Fedi, Maria, 5 e n, 11n, 104n, 111n, 119n, 126n, 140n, 158n, 209n, 224n, 231n .
 Felice, Angela, 91n.
 Ferraresi, Roberta, 147n.
 Ferrero, Andrea, 25n.
 Ferri, Giancarlo, 185n.
- Ferrini, Tiberio, 30.
 Ferrone, Siro, 99 e n, 100 e n, 101n, 103n, 105n, 109n, 167n, 170n, 171 e n, 174n, 175, 176n, 184 e n, 188n, 198n, 199n, 201n, 202n, 203 e n, 204 e n, 205n, 207, 208n, 237n, 241 e n, 245n, 252 e n, 253, 255n, 257n, 278, 279 e n.
 Figari Solari, Pedro, 115, 116n.
Figlia di Spallanzani, La, 167n, 174n.
 Filastò, Nino, 103n, 104.
 Filippelli, Silvano, 101 e n, 102, 105, 107, 129, 130n.
 Filodrammatica Tommaso Salvini, 22 e n.
 Fini, Carlo, 145n, 146n.
Fiori chiari, fiori scuri, 172.
 Fiormonte, Domenico, 16n.
 Firenze, Eleonora, 68n, 69n, 70n, 74n, 76n, 77n, **283**.
 Fittante, Aldo, 22n.
 Flamand, Frédéric, 172, **338-340**.
 Flores, Marcello, 34n, 37n, 67n.
 Fo, Alessandro, 177n.
 Fo, Dario, 5, 7, 38n, 158n, 186n.
 Fontana, Sandro, 70n.
 Foreman, Richard, 157 e n.
 Franceschi, Vittorio, 103n, 104.
 Franchi, Giovanna, 129n, 146n.
 Fratelli Colombaioni, 185n, 186.
 Freud, Sigmund, 154n, 259n.
 Fricelli, Giuseppe, 27.
 Frycz, Karol, 232 e n, 233.
 Fülöp-Miller, René, 233 e n.
 Fuso, Silvano, 25n.
- Gabay, José, 114n.
 Gabbugiani, Elio, 162.
 Gaia Scienza, 158, 195.
 Galasso, Sabrina, 143n, 164n, 201n.
 Gallina, Mimma, 97n, 98n, 104n.
Gallinella aquatica, La, 217n, 234n, 255, 260, **401**.
 Gandolfi, Roberta, 28n, 38n, 58n.
 Garavaglia, Valentina, 68n.
 Garboli, Cesare, 168n, 177 e n, 178 e n, 181 e n, 182 e n.
 Garcia, Víctor, 158n.
 Garibay, Ángel María, 122 e n.
Garitta, La, 85n.
 Gassman, Vittorio, 5, 7.
 Gazzo, Monica, 170n, 171 e n.
Gebirge, 7.
 Gedda, Lido, 231n.
 Gelli, Piero, 22n.
Generale sconosciuto, Il, 43n.
 Genet, Jean, 43n.
George Dandin, 69n.
 Germano, Gianni, 68n.
 Germano, Marisa, 68n.

- Gesualdi, Michele, 75n.
 Ghiazza, Renato, 203n.
 Gianni, Guido, 24n, 25n.
Giganti della montagna, I, 69n.
 Ginsborg, Paul, 34n, 64n, 67n, 68n.
 Ginzburg, Carlo, 14n, 15n, 16n.
 Giorgio Strehler, 39, 103n.
 Giovanni XXIII, 27.
 Giudici, Maria Teresa, 68n.
Giulio II, 85n.
Giullarata, La, 186n.
 Giurato, Luca, 66n.
 Godard, Colette, 143 e n, 144 e n, 164 e n.
 Gor'kij, Maksim, 112n.
 Gori, Carlo, 91n, 92.
 Gori, Orsola, 21n.
Gorilla quadrumano, II, 143.
 Gostomski, Zbigniew, 226n, 236n.
 Gozzi, Luigi, 185n.
 Gozzini, Giovanni, 34n, 37n, 67n.
 Granteatro, 43 e n, 50, 55, 57, 62, 65, 66, 85 e n.
 Grasso, Omar, 112n.
 Grazioli, Cristina, 28n, 44n, 46n, 47n, 49n, 264n.
 Graziosi, Paolo, 51, 52n, 55, 57, 66.
 Greffet, Philippe, 113 e n, 114 e n.
 Gregor, Joseph, 233 e n.
 Gregori, Maria Grazia, 174n, 232n, 256n.
Grito, 112n.
 Grodent, Michel, 174n.
 Groggia, Francesco, 238n.
Grosso Ernestone, II, 43n.
 Grosso, Patrizia, 203n.
 Grosz, George, 171.
 Grotowski, Jerzy, 119, 158n.
 Grupo Perspectiva, si veda C.P.N.
 Gruppo Altro, 185n, 217n.
 Gruppo C.F.R., 167n.
 Gruppo della Rocca, 103 e n, 104.
 Gruppo di Ricerca Materialistica, 199, 201, 202 e n.
 Gruppo di Sperimentazione Teatrale Orsoline 15, 43 e n, 85 e n, 167n.
 Gruppo Elsinore, 167n.
 Gruppo Teatro e Azione, 103n.
 Gruppo Teatro Nuovo di La Briglia, 129 e n.
 Gruppo Teatro Sperimentale di Firenze, 103n, 104, 167n.
 Guaita, Giovanni, 43n.
 Guardenti, Renzo, 5 e n, 18n, 125n, 197n, 209 e n, 246n.
 Guazzotti, Giorgio, 100 e n, 105, 108, 109n, 110n, 146n.
 Guccini, Gerardo, 50n.
 Guerricchio, Rita, 152n, 153 e n, 154n, 167n, 172n, 174n, 176n, 178n, 179n, 180n, 181 e n, 183n, 186n, 187n, 188n.
 Gui, Luigi, 78.
 Guicciardini, Roberto, 103n, 104.
 Günter, Jan, 260.
 Halczak, Anna, 231n, 261n, **402-403**.
Hallelujah, 171.
 Hamus-Vallée, Réjane, 261n.
 Händel, George Friedrich, 27.
 Hartman, Peter, 43n, 49, 50, 51, 52 e n, 53, 54 e n, 55, 56, 57 e n, 59, 60, 61, 62, 65, 67, **282**.
 Hedgecoe, John, 124n.
 Heide, Daniel, 115n.
 Heikamp, Detlef, 21n.
Herodes, 185n.
Herozero, 186 e n.
 Hitler, Adolf, 85n.
 Ignesti, Paolo, 30.
 Il Carrozzone, 7, 158, 167 e n, 173, 174n, 176, 185n, 186, 188, 189 e n, 190n, 191n, 192 e n, 194n, 195, 196 e n, 197 e n, 200, **351-360, 369-370**.
 Il Porcospino II, 55.
 Il Porcospino, 51 e n, 55.
Impedimenti, 176, 199, 201, 202n, 204 e n, **371-380**.
In-controllo, 173.
 Informativa 65, 85n.
 Ionesco, Eugène, 69n, 84n.
 Ippolito, Angelica, 51, 52n, 55, 62, 66.
 Ivan il Terribile, Ivan IV Vasil'evič detto, 142n.
 Jabłońska, Alina, 224 e n, 226 e n, 236 e n, 247n.
 Jacobelli, Jader, 237n.
 Jacoboni, Massimo, 179n.
Jacques ovvero la sottomissione, 69n.
James Joyce, 43 e n, 44, 47, 48, 49.
 Jandelli, Cristina, 18n.
 Janicki, Lesław, 236n, 240, 247, 260, 263.
 Janicki, Waclaw, 236n, 240, 247, 260, 263.
 Jarema, Józef, 259n.
 Jarema, Maria, 259n.
 Jarosz, Rajmund, 226n, 236n, 247, 256.
 Jarry, Alfred, 85n.
 Jindra, Vladimir, 115n.
 Jotti, Cristina, 152.
 Joyce, James, 44n.
 Kalenberg, Ángel, 115.
 Kantor, Tadeusz, 5, 7, 10, 15, 119, 145, 148, 158 e n, 199, 201, 207, 208, 210 e n, 211n, 212 e n, 213 e n, 214, 216, 217 e n, 218 e n, 219, 222 e n, 223, 225 e n, 227 e n, 228 e n, 229 e n, 230 e n, 231 e n, 232 e n, 233 e n, 234 e n, 235 e n, 236n, 237 e n, 238 e n, 239 e n, 240 e n, 241 e n, 242 e n, 243 e n, 244 e n, 245n, 247n, 248 e n, 249 e n, 250n, 251 e n, 252n, 253 e n, 254 e n, 255 e n, 256n, 257, 258 e n, 259 e n, 260 e n, 261 e n, 262 e n,

- 263 e n, 264 e n, 265 e n, 266, **270-271**, 272 e n, 272, 273 e n, 274n, **274**, 275n, **276-278**, 279, **382-407**, **420**, **422**.
 Karasiński, Adam, 245.
King story, 171.
 Knowles, Christopher, 7, 198, **360-363**.
 Kobialka, Michal, 238 e n, **402**, **423-424**.
 Koot, Dominique, 179n.
 Kott, Jan, 239n.
 Krasicka, Maria, 236n, 247, 260n.
 Krzysztofek, Michał, 236n, 247, 262, 263.
 Książek, Jan, 236n, 247.
 Kunowska, Jolanta, 247n.
- La Bardonnie, Mathilde, 211n.
 La Comune, 186n.
 La Mettrie, Julien Offray de, 201, 202.
 La Salvia, Valentina, 18n.
 Labarthe, Albert, 122n.
 Laera, Franco, 261n, **402-403**.
 Lang, Jack, 6, 9, 119, 120, 142, 158n, 213.
 Lapini, Lia, 109n, 163 e n, 164n, 166 e n, 167n, 169n, 170n, 172n, 174, 175n, 176 e n, 177 e n, 178n, 179n, 180n, 181 e n, 182n, 183n, 186n, 187n, 188 e n, 194n, 195n, 197n, 198n, 199n, 200n, 201n, 202 e n, 203 e n, 204 e n, 207n, 232n, 244n, 245n, 248n, 255n, 257 e n, 258, 273 e n.
 Lautréamont, Isidore Ducasse detto, 114n.
 Lazzari, Elia, 131 e n.
 Lazzarini, Marcello, 106n.
 Le Goff, Jacques, 11n, 16n.
 Le parole-Le cose, 185n, 186n.
 Le Plan K, 167n, 172, 176n.
 Leber, Barbara, 187.
 Legutko, Agnieszka, 256n.
 Leone, Giovanni, 138 .
 León-Portilla, Miguel, 122 e n.
 Les Macloma, 186 e n.
Lettere a un sindaco, 70n.
 Leveratto, Jean Marc, 122n.
 Limone, Pierpaolo, 16n.
 Liotta, Giuseppe, 207n, 242n, 257 e n.
Liquidi, 185n.
 Lischi, Sandra, 36n.
 Living Theatre, 7, 32n, 50, 51 e n, 53, 54, 55, 61, 62, 167n, 168 e n, 169.
Locus solus, 7, 167 e n, 176 e n, 177, 178n, 181 e n, 182, 196, **341-351**.
 Logue, Joan, 172.
 Lombardi, Giovanni, 22n, 169n, 199n.
 Lombardi, Sandro, 189 e n, 190n, 193 e n, 196 e n, 268n.
 Longo, Luigi, 24n.
 Longobardi, Federico, 66.
 Lotti, Luigi, 109n.
LSD, 85n.
 Lucchesini, Paolo, 23n, 25n, 109n, 147n.
- Ludovico, Zorzi, 147.
Ludus per "Haute surveillance", 43n.
 Luisi, Roberto, 214n.
 Luksic, Vanja, 174n.
 Lumachi Risaliti, Maria Letizia, 22n.
 Lumachi, Alfredo, 22 e n.
 Lumachi, Cesare, 22 e n, 23 e n.
 Lumachi, Mario, 22 e n.
 Lunenfeld, Peter, 16n.
Lux in tenebris, 103.
 Luxereau, François, 161n.
 Luzuriaga, Gerardo, 126 e n.
- M come Dux*, 85n.
Macbeth o i contagiati dalla morte, 85n.
 Madeo, Liliana, 51n, 52n, 53n, 54 e n, 60n, 61n, 63 e n, 64n, 65n, 66n, 67n, 81n.
 Madougou, Issoufou, 122n.
 Magnani, Galileo, 22n.
 Magritte, René, 192.
Mahabharata, 7.
 Mahler, Gustav, 89.
 Majakovskij, Vladimir Vladimirovič, 85n, 195.
 Maksara, Kenryk, 224n.
 Malina, Judith, 53, 62, 168 e n, 169.
 Mamone, Sara, 99, 100n, 101n, 103n, 105n, 164n, 165 e n, 166n, 174n, 175 e n, 188n, 199n, 200n, 207n, 244n, 245n, 247n, 254n, 255n, 273 e n.
 Mancini, Franco, 48n, 152n.
 Mandelli, Emma, 267n.
 Manet, Eduardo, 112n.
 Mango, Achille, 44n, 189n, 192n, 193n, 195n, **352**, **355**, **357**.
 Mango, Lorenzo, 28n, 32n, 39 e n, 42n, 157 e n, 158n, 177n, 189n, 190n, 191 e n, 192n, 193n, 195n, 196n, 197n, 200n, 206 e n, 245n, 254 e n, **352**, **355**, **357**.
 Mannini, Armando, 242n.
 Mao Tse-Tung, 67n.
 Maraini, Dacia, 43n, 49, 50, 51 e n, 52 e n, 53 e n, 54 e n, 55 e n, 56, 57, 58, 59 e n, 60 e n, 61 e n, 62n, 63 e n, 64, 65n, 66, 67 e n, 178n, **282**.
Marat Marat, 85n.
 Marcabru, Pierre, 211n.
 Marchesani, Pietro, 239n.
 Marconi, Saverio, 26.
 Marcucci, Marcello, 102n, 109n.
 Marcuse, Herbert, 67n.
 Margiotta, Salvatore, 27n, 28n, 32n, 33n, 38n, 43n, 44n, 46n, 51n, 55n, 68n, 69n, 70n, 80n, 81 e n, 82n, 83n, 84n, 85n, 86n, 87n, 97n, 104n, 155n, 156n, 157 e n, 158n, 164n, 179n, 180n, 197n, 200n, 217n.
 Mariani, Anna, 145n, 146n, 214n.
 Mariani, Laura, 33n.
 Marinelli, Luigi, 233n, 235n, 237n, 238n, **384-385**.

- Marinetti, Filippo Tommaso, 85n.
 Marini, Giovanna, 27.
 Marotti, Ferruccio, 48n.
 Marquez, Hugo, 112n.
 Marranca, Bonnie, 157n.
 Martinelli, Chiara, 138n.
 Martinez, Graziella, 185n, 186.
 Martinis, Romano, 266, 269, 270, 275n, **389, 399**.
 Marx, Karl, 35, 67n.
 Masini, Lara Vinca, 204.
 Maskelyne, Nevil, 262n.
 Mattei, Maria Grazia, 15n.
 Matulewicz, Jerzy, 215 e n, 219 e n.
 Mazzali, Bruno, 167n, 185n, 186n.
 Mazzi, Franco, 179n.
 Mazzocchi, Federica, 29n.
 Mazzola, Roberto, 16n.
 Mazzoni, Stefano, 177n.
 McMullen, Ken, 241n, **386-388**.
Meadow's green, The, 170.
 Mediza, Alberto, 118 e n.
 Mei, Silvia, 29n.
Mein Kampf, la coscienza dell'Occidente, 85n.
 Mejerchol'd, Vsevolod, 233, 258.
 Meldolesi, Claudio, 33n, 39n.
 Mele, Rino, 179n.
 Melfi, Leonard, 85n.
 Melotti, Gianni, **351-352, 355-356, 358-360**.
 Meoni, Maria Luisa, 66n.
 Merli, Chiara, 227n.
 Meschke, Michael, 47.
 Mesmer, Franz Anton, 25.
 Metz, Christian, 261n, 262.
 Mezzadri, Mina, 67, 68 e n, 69n, 70 e n, 71 e n, 72 e n, 73 e n, 74 e n, 75n, 76 e n, 77 e n, 95, 167 e n, 173n, **283-285**.
 Miccolo, Antonio, 134n, 138, 139n, 142n.
 Michetti, Raimondo, 68n.
 Migliorini, Ermanno, 204.
 Mikulski, Kazimierz, 226n, 236n.
 Milani, Lorenzo, 67 e n, 69, 70n, 71 e n, 72 e n, 73, 74, 75 e n, 77 e n, 79n, **285**.
 Millo, Achille, 27.
 Milly, Carla Mignone detta, 27.
 Mingalon, Jean-Louis, 211n.
 Miniati, Ambretta, 30.
 Minuti, Rolando, 16n.
 Mirosława, Rychlicka, 236n, 247, 260.
Mistero buffo, 85n.
 Mitia, Massimiliano, 179n, 182.
Moby Dick, 85 e n.
 Modica, Massimo, 101n.
 Molè, Franco, 84n.
 Molfese, Carlo, 7, 214 e n, 230, **382**.
 Molière, Jean-Baptiste Poquelin detto, 69n.
 Molinari, Cesare, 30 e n, 44n, 147, 151n, 152n, 153n, 155 e n, 168n, 234 n, 255n, 257n.
 Momigliano, Arnaldo, 17n.
Monjas, Las, 112n.
 Monk, Meredith, 119, 148, 198, 200, **364-366**.
 Montanari, Lidia, 179n.
 Montanari, Massimo, 13 e n.
 Morandi, Gianfranco, 152, 203n.
 Moravia, Alberto, 51.
 Moretti, Silvia, 36n.
 Moro, Renato, 68n.
Morte della geometria, 7, 14, 147, 148, 149, 152, 154n, 155, 167 e n, 173n, 174 e n, 186n, 187, 204, **317-334**.
 Morycinska, Ewa, 211, 212n, 213, 214n, 224 e n, 226 e n.
 Moscati, Italo, 38n, 153 e n, 178 e n, 194n, 197, 198n, 199n, 200n, 211n.
Movimento numero uno per marionetta sola, 48n.
Movimento per marionetta sola numero due, 48n.
Movimento uno e due, 48n.
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 27.
 Murnau, Friedrich Wilhelm, 189.
 Musiał, Grzegorz, 273n, **383**.
Musica-Manifesto n. 1: Un volto, del mare - Non consumiamo Marx, 115n.
 Musset, Alfred de, 23 e n.
 Mussio, Magdalo, 155n.
Mysteries and Smaller Pieces, 168n, 169.
 Nanni, Giancarlo, 85, 143.
 Natali, Lorenzo, 78, 79 e n.
 Natoli, Lisi, 185n.
 Nawrot, Julia, 235n, 248n, 256n.
Neoplasio cervelli, 237, 238.
 Neumann, Andres, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13 e n, 14 e n, 15, 17, 26, 81, 97, 103, 104 e n, 106n, 110n, 111 e n, 112 e n, 113 e n, 114 e n, 115 e n, 116, 117, 118, 119 e n, 120, 121n, 122 e n, 123, 124n, 125 e n, 126, 127 e n, 128, 129n, 130, 131n, 132n, 133 e n, 134 e n, 136 e n, 137, 138n, 139 e n, 140n, 141, 142 e n, 143, 144 e n, 145 e n, 146 e n, 147 e n, 148, 149, 158 e n, 159 e n, 160, 163n, 172 e n, 173 e n, 174 e n, 175, 176 e n, 177, 185 e n, 186n, 187, 197, 198, 207, 208, 209 e n, 210 e n, 211, 212 e n, 213 e n, 214 e n, 215 e n, 216 e n, 217 e n, 218 e n, 219 e n, 220 e n, 221 e n, 222 e n, 223 e n, 224 e n, 225 e n, 226 e n, 227 e n, 228 e n, 229 e n, 230 e n, 231 e n, 265, 266, 271, 273, **300-314, 381, 389, 416-419, 421**.
 Neumann, Mara, 142n.
 Niccolai, Giuseppe, 78, 79n.
 Nicolini, Renato, 5, 7, 214 e n.
 Nicolodi, Fiamma, 172n.
 Niedźwiecka, Celina, 236n, 247.

- Nieto, Jorge, 117n.
 Nirenstein, Fiamma, 199n.
 Nistri, Sonia, 129n.
 Nogara, Gino, 69n, 70, 71n, 72n, 74n, 75n, 76n.
 Noiret, Serge, 16n.
 Nono, Luigi, 115 e n, 133n.
Nosferatu il vampiro, 189.
 Nowacki, Kazimierz, 232n.
Nozze dei piccoli borghesi, Le, 103 e n.
Nu traversé, Le, 167n, 172, 176n, **338-340**.
 Numerico, Teresa, 16n.
 Núñez, José Gabriel, 174n.
 Nuova Compagnia di Canto Popolare, 143.
 Nuova Edizione, 185n.
 Nuova Scena, 103n, 104.
- Obaldia, René de, 43n.
Obbedienza non è più una virtù, L', 67, 68, 69 e n, 77, 78, 79 e n, 95, **283-285**.
 Odin Teatret, 183 e n.
Off Broadway, 85n.
Oh! quelle grandi battaglie, 185n.
 Oldenburg, Claes, 94.
Omaggio a Hofmann, 185n.
 Orecchia, Donatella, 28n, 44n, 197n.
 Orfanò, Antonio, 179n, 182.
 Orfeo, Valentino, 167n.
 Orselli, Cesare, 148 e n, 150 e n, 152n, 153n, 154n, 201 e n, 202n, 203n, 204 e n.
 Osińska, Katarzyna, 233n, 258n.
Otello, 143, 185n.
 Ottanelli, Andrea, 6 e n.
Our domestic resurrection circus, 170 e n.
Our domestic resurrection spectacle, 170, 171, **335-337**.
 Ouroboros, 9, 11, 12, 14, 15, 26, 27, 28n, 29 e n, 30n, 32, 33, 35, 36, 37, 40, 42, 43 e n, 49, 68, 78, 79, 80 e n, 81, 82, 85 e n, 87, 91, 95, 97, 147, 148, 154, 155n, 158, 159, 160, 161, 167n, 168n, 173, 174n, 184 e n, 185, 186n, 187, 199, 200, 201, 202n, 204n.
- Pace, Rosaria, 16n.
 Pacifico, Massimo, **371**.
 Pagani, Herbert, 43n.
 Pagliarani, Elio, 177 e n.
 Pagliazzo, Giancarlo, 203n.
 Pagnini, Rolando, 23.
 Palazzi, Renato, 233n, 234n, 237n, 241n, 246n, 275n.
Palermo Palermo, 7.
 Palermo, Giancarlo, 167n.
 Paloscia, Fulvio, 8n.
 Paluch-Cybulska, Małgorzata, 232n, **402, 423-424**.
 Pane, Antonio, 177n.
 Paoletti, Gaspare Maria, 21.
- Paradise Now*, 168n, 169.
 Paradiso, Walter, 245n.
París-Kiri, 114 e n.
 Parlagreco, Silvia, 145n, 210n, 217n, 231n, 233n, 234n, 235 e n, 236n, 237n, 238n, 260n, **384-385**.
Parlamento, 103n, 104.
 Passi, Mario, 141n.
 Patagruppo, 167n, 185n.
 Pavis, Patrice, 58n.
 Pavlova, Tatiana, 25n, 26.
 Peja, Laura, 237n.
Pellicano, Il, 167 e n, 173n.
 Peragallo, Perla, 143, 185n, 186, 198n, 199.
 Perazzo, Daniela, 253n.
 Perilli, Achille, 216, 217 e n, 230.
 Perlino, Memè, 7, 95, 143, 144 e n, 156, 158, 167 e n, 176 e n, 177, 178 e n, 179n, 180n, 181 e n, 182 e n, 196 e n, **341-351**.
 Perrelli, Franco, 39n, 234n.
 Petrini, Armando, 29n.
 Petrone, Giada, 5 e n, 14n, 111n, 112n, 115n, 116, 119n, 126n, 142n, 209n, 214n.
Picasso 90!, 115, 116 e n, 123, 125, 127 e n, 128, 129 e n, 130, 133, 134 e n, 135n, 136, 137, 138, 139, 141, **300-303**.
 Picasso, Pablo, 127n, 128, 133 e n, 137, 141.
 Pier'Alli, Pier Luigi (o Pierluigi) Pieralli detto, 7, 9, 11, 12 e n, 13 e n, 14, 15, 25 e n, 26 e n, 27, 29, 30, 32 e n, 33, 36, 37, 40, 42, 43n, 78, 82, 84, 87, 88 e n, 89, 90, 95, 97, 141, 145, 147, 148, 149 e n, 150 e n, 151, 152, 154 e n, 155n, 158, 159 e n, 160, 161, 162, 167 e n, 168n, 172 e n, 173 e n, 174 e n, 176, 185, 186n, 187, 199, 201, 202 e n, 204 e n, 206, 207, **286-291, 317-334, 371-380**.
 Pieralli Malvezzi, Mila, 136, 137 e n.
 Pierangeli, Francesca, 208n, 210n.
 Piergiacomi, Enrico, 230n, 238n.
Pierrot fumista, 167n.
 Pietro Leopoldo, 21.
 Pietrobon, Esther, 16n.
 Pietrucha, Tomasz, 247n.
 Pini, Moreno, 30.
 Pino, Giuseppe, **357**.
 Pioli, Giampaolo, 232 e n, 242n, 243n, 244n, 245n.
 Piotrowicz Stokłosa, Monika, 226n.
Pirandello chi?, 95.
 Pirandello, Luigi, 69n.
 Pirri, Pericle, 227 e n, 229n.
 Pizzo, Antonio, 143n, 164n, 166n, 201n.
 Pizzo, Giuseppe, 97n.
 Poccianti, Pasquale, 21 e n.
 Poesio, Paolo Emilio, 22n, 23n, 49 e n, 85 e n, 86 e n, 87 e n, 91n, 92 e n, 94n, 110n, 151n, 152n, 154 e n, 159n, 163n, 164n, 165 e n, 166 e n, 167n, 168n, 169n, 170n, 172 e n, 177n, 178n, 180n, 181 e n, 182 e n, 183n, 186n, 187n, 191 e n, 194, 195 e n,

- 197n, 198n, 199n, 200n, 201n, 202n, 203 e n, 204, 207n, 208 e n, 232n, 242, 243 e n, 244n, 255n, 257 e n, 260n, 261n, 263 e n, 273 e n.
 Poli, Lucia, 185n, 186n.
Poltrona elettrica, La, 85n, 91, 92, **292-299**.
 Pomianowski, Jerzy, 234n, 240n, 245n.
 Ponte di Pino, Oliviero, 189n, **357**.
 Pozdravi, 186 e n.
 Pozzi, Emilio, 68n.
Presagi del vampiro, 7, 176, 185n, 186, 188, 189 e n, 190 e n, 191 e n, 194 e n, 195, 196n, 197 e n, **351-360**.
 Previti, Felice Luigi, 6.
 Prieto, Carmen, 6, 114 e n, 115 e n, 116, 118, 119, 120, 121n, 122 e n, 123, 124n, 125 e n, 127 e n, 128, 129n, 130, 131n, 132n, 133, 134 e n, 136, 137, 138n, 139n, 140n, 141, 142n, **300-314**.
Prigionieri, 85n.
 Primiceri, Alba, 179n.
 Profili, Fiammetta, 214 e n.
 Profili, Mario, 214 e n.
Prometeo legato, 85n.
Proust, 7, 186n, 199, 200 e n, **366-369**.
 Puglisi, Aldo, 51 e n, 52n, 55, 62.
 Pullini, Giorgio, 38 e n, 39, 50n, 82n.
 Pulone, Gianni, 185n.
 Pupi e Fresedde, 186 e n, 199.
 Puppa, Paolo, 43n, 45n, 46n, 49n, 69n.
- Quadri, Franco, 26n, 27n, 28 e n, 29 e n, 30n, 31n, 32n, 38 e n, 39n, 40, 41, 44n, 46n, 47n, 50n, 52n, 54 e n, 59 e n, 61n, 63n, 64 e n, 66n, 71n, 72n, 73 e n, 74n, 75 e n, 76n, 77n, 80 e n, 81 e n, 84n, 87 e n, 88n, 89n, 90 e n, 150 e n, 151 e n, 153 e n, 179n, 189 e n, 190n, 191 e n, 192 e n, 193n, 194 e n, 197 e n, 199n, 200n, 201n, 202n, 203n, 205 e n, 234 e n, 239 e n, 242n, 244n, 246n, 247n, 252n, 254n, 264n.
Quanto costa il ferro?, 103n.
 Quartucci, Carlo, 143.
Questa sera si recita a soggetto, 58.
Qui tutto bene... e così spero di te (Emigrazione e imperialismo), 103n, 104.
- Raff, Agostino, 86.
 Raghianti, Carlo Ludovico, 17, 18 e n, 19.
 Raimondo, Mario, 95 e n.
 Rainero, Enrico, **318-319, 330, 334**.
 Rame, Franca, 5, 7.
 Rampin, Matteo, 262n.
 Ranich, Jacquie, 261n.
 Rasputin, Grigorij Efimovič, 142n.
 Raszewski, Zbigniew, 232n.
 Ravà, Franco, 109 e n, 159.
Re Lear, 85n.
 Reborà, Roberto, 71 e n, 73n, 74 e n, 75 e n, 76n.
 Rebastello, Guido, 91, 93, 94n, 95n, **292-299**.
- Recchia, Giuseppe, 43n.
 Recinos, Adrian, 122n.
Recita cambiata di Ruzante, Laorador, La, 103n.
 Remondi, Claudio, 7, 143 e n, 158, 164, 165 e n, 166, 167n, 173n, 199, 201.
 Renczyński, Bogdan, 247n.
Ricatto a teatro, Il, 43n, 49, 50, 51, 52n, 54, 55, 56, 58n, 60, 65, 67 e n, 81n, **282**.
 Riccetti, Graziana, 30, 90.
 Ricchi, Renzo, 147.
 Ricci, Gabriella, 179n.
 Ricci, Mario, 43 e n, 44, 45n, 46 e n, 47 e n, 48 e n, 49 e n, 50, 85 e n, 95, 143, 156, 167 e n, 200.
Richiamo, 143 e n, 167n, 173n.
Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz, 115n.
 Righetti, Donata, 255n.
 Righetti, Ubaldo, 93.
 Rigoli, Paolo, 129n.
 Rimoldi, Donatella, 178n, **342, 346**.
 Rimondi, Gianfranco, 85n.
 Ripellino, Angelo Maria, 177 e n, 178n, 179n, 180 e n.
Risveglio di primavera, 85e n.
Rivolta degli oggetti, La, 195.
Rivolta degli studenti, La, 72n.
 Romanska, Magda, 256n, 257n.
 Rombly, Giuseppina Carla, 23n, 25n, **356**.
 Ronfani, Ugo, 52n.
 Rosati, Carlo, 177n.
 Roselli, Piero, 23n, 25n, **356**.
 Roseo, Marcello, 203n.
Rosmersholm, 162.
 Rossetti, Carlo, 258n.
 Rossi, Gianni, 85n.
 Rossi, Martina, 217n.
 Rossi, Michela, 267n.
 Rossi, Patrizia, 38n.
 Rostagno, Aldo, 167n.
 Roussel, Albert, 27.
 Roussel, Raymond, 177.
 Royal Shakespeare Company, 162.
 Rózewicz, Tadeusz, 240 e n.
 Ruggieri, Giuseppe, 21.
 Ruozzi, Federico, 72n.
 Ruth, Isabel, 52n.
 Rutili, Gianfranco, 66.
 Ruzante, Angelo Beolco detto, 103n, 104.
 Ryba, Ludmila, 217n, 238n.
 Rychlicki, Stanisław, 236n, 247, 260n, 261, 262.
- Sabatelli, Urbano, 152 e n, 154n.
 Sacchetti, Rodolfo, 32n.
Sacco, 7, 164, 167n.
 Sacher-Masoch, Leopold von, 168.
 Sacher, Augusto, **282**.
 Saggi, Nietta, 91n, 92.
 Saini, Silvana, 203n.

- Saladino, Vincenzo, 21n.
Saluti, 186 e n.
Salvatore Giuliano, 185n.
 Salvatori, Enrica, 16n.
 Salvo, Lily Juana, 142n, 146 e n.
 Sannini, Donato, 167n.
 Sanpaolesi, Piero, 25 e n.
 Satie, Eric, 192.
 Savelli, Angelo, 186 e n, 199.
 Saviori, Luisa, 192.
Sbaglio della signorina morte, *Lo*, 185n, 186n.
 Scabia, Giuliano, 14, 103n, 143, 144 e n, 147, 149 e n, 150 e n, 154n, 155 e n, 204.
 Scaglia, Franco, 60n.
 Scaglione, Massimo, 43n.
 Scaramelli, Ermes, 68n.
Scarrafonata, 167n.
 Scavino, Carlos, 124n, 129n.
 Scheggi, Paolo, 149.
 Schepis, Chiara, 52n, 55n, 60n.
 Schiaffini, Giancarlo, 173.
 Schino, Mirella, 183n.
 Schlemmer, Oskar, 48n.
 Schnapp, Jeffrey, 15n, 16n.
 Schnerb, Bernard, 6, 111, 112, 113 e n, 114, 119, 122, 123n, 124.
 Schulz, Bruno, 239 e n.
 Schumann, Peter, 7, 119, 158n, 170, 171, 172, 182, 185n, 187, **335-337**.
Scontri generali, 103n.
Sei personaggi in cerca d'autore, 7.
Senza patente, 185n.
 Sepe, Giancarlo, 85, 143, 167n.
Sequenze di Luciano Berio - Ricordando Bruno Maderna, 172.
 Serenellini, Mario, 245n, 248n, 260n.
 Sergi, Maurizio, 109 e n, 159.
Sette meditazioni sul sadomasochismo politico, 7, 167n, 168, 169, 176n.
 Sferlazzo, Antonio, **335-350**, **360-362**, **364-370**, **372-374**, **377-379**.
 Shakespeare, William, 84n, 85 e n, 86, 87.
 Shionoya, Kei, 122n.
Si va per ridere, 185n, 186.
 Siciliano, Enzo, 51.
Signorina Giulia, *La*, 85 e n, 87, 95, 152, 155n, **286-291**.
 Silva, Conrado, 114n.
 Sinisi, Silvana, 46n, 48n, 49n, 80n, 86n, 89n, 90n, 157n, 179n, 180 e n, 190n, 192n, 195n, 197 e n, 200n.
 Sisi, Carlo, 231n.
 Siwulak, Roman, 236n, 247, 260.
Small scroll, 199, **364-366**.
Sogni bianchi, 185n, 186.
Sol bajo las patas de los caballos, *El*, 186n.
 Solari, Marco, 195.
 Solisti Aquilani, 172n.
Solitaire solidaire, 167n
Sorveglianza speciale, 43n.
 Spadoni, Alfonso, 84 e n, 95n, 145, **286-288**, **290-291**.
 Spaziozero, 185n.
 Sperenzi, Mario, 109 e n, 224 e n, 227 e n.
Spettacolo di tre pezzi, 48n.
Spirito del giardino delle erbacce, *Lo*, 167 e n, 174n, 176n.
 Spriano, Paolo, 24n.
 Squarzina, Luigi, 39.
 Stangret, Lech, 233n.
 Stangret-Kantor, Maria, 228 e n, 229, 230, 236n, 247, 259.
 Stokłosa, Jacek, 236n, 247, 256.
 Strangio, Andrea, 262n, **268-272**, **274**, **276-278**, **420**.
Straordinario incontro di Robinson Crusoe con il demonio, *Lo*, 167n.
 Stravinskij, Igor, 152.
 Strindberg, August, 85n, 88, 90, 112n.
 Suarez, Emiliano, 122n.
Sudd, 185n, 186.
Sulla via di San Michele, 199.
 Sumeli Weinberg, Maria Grazia, 58n, 60n.
 Sylos Calò, Carlotta, 44n, 197n.
 Synge, John Millington, 28.
 Szymańska, Hanna, 226n, 236n, 247.
 Tabanelli, Giorgio, 23n.
 Tafuri, Clemente, 40n.
 Tairov, Aleksandr, 233.
 Talarico, Vincenzo, 55 e n, 62n.
Talismano della felicità, *Il*, 198n.
 Tamariz, Juan, 262n.
 Tamarov, Dimitri, 86.
 Tamborrino, Matteo, 199n.
 Tassinari, Luigi, 103n, 104, 105, 107, 134 e n, 139n.
 Tatlin, Vladimir, 233.
 Taviani, Ferdinando, 33n, 168n.
 Tazzi, Pierluigi, 193, 194.
 Teatro Club Venezia, 85n.
Teatro degli oppressi, *Il*, 199, 266, **416-419**.
 Teatro dei Lumi, 185n.
 Teatro della Convenzione, 103 e n, 104.
 Teatro delle Dieci, 43n.
 Teatro Esse, 85n.
 Teatro Evento, 85n.
 Teatro italiano moderno, 85n.
 Teatro la Maschera, 95, 144n, 167n.
 Teatro Laboratorio, 85n.
 Teatro Lavoro, 167n.
 Teatro Mobile, 185n.
 Teatro Orazero, 85n, 91.
 Teatro popolare di ricerca, 85n.

- Teatro Stabile di Como, 85n.
Teatro Stran'amore, 158, 195.
Teatro Uomo, 85n.
Techiné, André, 52.
Tei, Francesco, 22n.
Tejeda, Isabel, 273n, **383**.
Teresa Raquin, 167n, 174n.
Terra del rimorso, *La*, 186 e n.
Tessari, Roberto, 33, 34n, 40n, 80n, 231n.
The House, 199.
Thibaudat, Jean-Pierre, 119n, 120n, 142n, 143n, 144n, 210n, 211n.
Tian, Renzo, 51n, 54 e n, 170n, 172 e n.
Tiezzi, Federico, 143, 158, 189n.
Toccafondi, Bianca, 22, 23 e n.
Todeschini, Marco, 25 e n.
Tomasi, Francesca, 16n.
Tomasin, Lorenzo, 16n.
Tondini, Marie Claire, 122n.
Toni, Roberto, 100, 103 e n, 104 e n, 105 e n, 106n, 107, 108, 109n, 110 e n, 144, 145n, 146 e n, 147, 148 e n, 158n, 159, 160, 174n, 175, 183n.
Tosi, Piero, 23.
Toti, Gianni, 34 e n, 35 e n, 36, 37 e n, 41.
Tovo, Maurizia, 203n.
Tragédie de Carmen, La, 7.
Trezzini, Lamberto, 38n, 39n, 72n, 80 e n, 97n, 98 e n, 99n, 168n.
Trio di Como, 172.
Trodos, Rossella, 152.
Trompetter, Amy, 187.
Tussaud, Marie, 243.
- Ubu roi*, 85 e n.
Ughi, Alfonso, 77, 78.
Últimos, Los, 112n.
Un uomo è un uomo, 76n.
- Vachtangov, Evgenij, 233.
Valdez, Luis, 158n.
Valduga, Patrizia, 275n.
Valenti, Antonio, 69n.
Valenti, Cristina, 168n.
Valentini, Chiara, 232n, 235n, 248n, 252n, 254n.
Valentini, Valentina, 28n, 46n, 157n, 233n, 246n.
Valentino, Mimma, 28n, 32n, 155n, 188n, 189n, 192n, 195n, 196 e n, 200n, 201n.
Valoriani, Valerio, 84 e n, 95 e n, 103n, 104 e n, 143, 145n, 168n, 208n, 231n.
Vampyr. Il vampiro, 189.
Vanzi, Alessandro, 195.
Vasil'ev, Anatolij, 5, 7.
Vasilicò, Giuliano, 7, 85, 86 e n, 87, 158, 186n, 196n, 199, 200 e n, **366-369**.
Vasilicò, Lucia, 86 e n.
- Vecchi, Bruno, 234n.
Vecchia, Andrea, 233n.
Vedute di Porto Said, 199, 198, 200 e n, **369-370**.
Vela, Claudio, 177n.
Vene tagliate dell'America Latina, Le, 140 e n.
Veneziana, La, 85n.
Verdone, Mario, 44n.
Vergine, Lea, 197 e n.
Vergini, Daniele, 245n.
Vestri, Giorgio, 130 e n.
Vian, Boris, 114n.
Villatico, Dino, 25n.
Vincitorio, Francesco, 204.
Visone, Daniela, 28n, 32n, 39n, 40n, 41, 42n, 43n, 47n, 49n, 51n, 80n, 81n.
Vitolo, Vittorio, 179n.
Voix des vaincus, La, 6, 121 e n, 122, 124, 125, 126, 127, 140n.
Volli, Ugo, 199n, 211n, 242n, 245n, 246n, 252 e n, 256n.
Volpi, Alessandro, 110n.
Vredeman de Vries, Hans, 193.
- Wajda, Andrzej, 261n.
Wedekind, Frank, 85n, 186n.
Weller, Toni, 16n.
Welmińska, Teresa, 236n, 247 e n.
Welmiński, Andrzej, 236n, 247, 259.
Wessel, Marleen, 15n.
White Horse Circus, 7, 183, 185n.
Wielopole, Wielopole, 224n, 231 e n.
Wilcock, Juan Rodolfo, 28, 52n, 53 e n.
Wilson, Robert, 5, 7, 119, 148, 157 e n, 158 e n, 198, 200, 271, **360-363, 421**.
Witkiewicz, Stanisław Ignacy, 237, 238, 240.
Witts, Noel, 235n, 237n, 246n, 254n.
- Zani, Alessia, 268, **268-272, 274, 276-278, 420**.
Zanotto, Ilka Marinho, 174n.
Zarzecka, Natalia, 145n, 210n, 231n, 234n.
Zaum, 185n.
Zenoni, Paolo, 226.
Zoi, Silvano, 129 e n, 130 e n.