

PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI STUDI SULLA CITAZIONE



PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL
OF QUOTATION STUDIES

Rivista semestrale online / Biannual online journal

<http://www.parolerubate.unipr.it>

Fascicolo n. 15 / Issue no. 15

Giugno 2017 / June 2017

Direttore / Editor

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

Comitato scientifico / Research Committee

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università di Milano)

Segreteria di redazione / Editorial Staff

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Nicola Catelli (Università di Parma)

Chiara Rolli (Università di Parma)

Esperti esterni (fascicolo n. 15) / External referees (issue no. 15)

Valentina Garavaglia (Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM – Milano)

Olivier Goetz (Université de Lorraine – Metz)

Gerardo Guccini (Università di Bologna)

Hélène Laplace-Claverie (Université de Pau et des Pays de l'Adour)

Françoise Quillet (Université de Franche-Comté – Besançon)

Myriam Tanant (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Progetto grafico / Graphic design

Jelena Radojev (Università di Parma) †

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2017 – ISSN: 2039-0114

INDEX / CONTENTS

Speciale Teatro

CITARE A TEATRO. STORIA, SPETTACOLI, TESTI

a cura di Paola Ranzini

<i>Presentazione</i>	3-7
<i>Citare il gesto in scena. Teatro del Novecento e Commedia dell'Arte</i> PAOLA RANZINI (Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse)	9-22
<i>Geste-forme et auto-référentialité. 'Kabuki' et théâtre baroque</i> ESTHER JAMMES (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)	23-33
<i>Citazione come 'performance'. Quadri viventi e pose plastiche fra Sette e Ottocento</i> PAOLA RANZINI (Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse)	35-50
<i>Regia e citazione. Il caso di Giorgio Strehler</i> PAOLO BOSISIO (Università Statale di Milano)	51-69
<i>Citazioni figurative nelle scenografie d'opera di Pier Luigi Pizzi</i> CRISTINA BARBATO (Université de Paris VIII Vincennes - Saint Denis)	71-85
<i>Citation et autocitation dans les mises en scène françaises de "Six personnages en quête d'auteur"</i> EVE DUCA (Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse)	87-103
<i>Des voix venues d'ailleurs. La scène de Daniel Mesguich</i> STELLA SPRIET (University of Saskatchewan)	105-120
<i>Voir et être vu(e)... "D'une Vénus l'autre"</i> PASCALE WEBER – JEAN DELSAUX (Université de Paris I Panthéon-Sorbonne – Université Blaise Pascal Clermont-Ferrand)	121-144
<i>Alice multiplicata. Un teatro fluido per nuove pratiche di resistenza</i> GIUSEPPE SOFO (Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse)	145-155
<i>Théâtre, peinture, musique. La citation dans l'œuvre de Jan Fabre</i> LUC VAN DEN DRIES (Universiteit Antwerpen)	157-179
<i>Une étude de cas. Saint Sébastien dans "Je suis sang" de Jan Fabre</i> LYDIE TORAN (Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse)	181-192
<i>Koltès, l'œuvre infinie</i> FLORENCE BERNARD (Aix-Marseille Université – CIELAM)	193-209

Scène exposée, tableau soustrait: "Carré blanc" d'Yves Ravey
FLORENCE FIX (Université de Rouen Normandie)

211-223

RISCRITTURE / REWRITINGS

La sposa dei ghiacci
MARTINE CHANTAL FANTUZZI (Università di Parma)

227-257

LIBRI DI LIBRI / BOOKS OF BOOKS

[recensione/review] Hervé Baudry, *Le Dos de ses livres. Descartes a-t-il lu Montaigne ?*, Paris, Champion, 2015
MARIOLINA BONGIOVANNI BERTINI

261-263



PAOLA RANZINI

**CITARE IL GESTO IN SCENA.
TEATRO DEL NOVECENTO E COMMEDIA
DELL'ARTE**

La citabilità del gesto a teatro è strettamente legata alla questione della memoria, alla possibilità di fare rivivere in scena qualcosa la cui natura è per eccellenza effimera. Com'è possibile ripetere e riprodurre un gesto connotato come 'teatrale', in assenza del suo creatore?¹ Sull'imitazione del gesto d'attore esistono testimonianze antiche. Una famosa stampa del Seicento, per esempio, raffigura Molière che si guarda allo specchio e cerca di riprodurre la gestualità di Scaramouche,² il celebre Tiberio Fiorilli, dotato dalla natura "d'un talent merveilleux, qui était de

¹ Un primo abbozzo di questo studio è stato presentato a un convegno tenutosi presso l'università di Paris 8 Vincennes – Saint-Denis nel novembre 2012. Si veda P. Ranzini, *Un miroir aux reflets trompeurs : la citation des gestes et postures des Comici dell'Arte au XX^e siècle*, in *La scène en miroir : métathéâtres italiens. Études en l'honneur de Françoise Decroisette*, sous la direction de C. Frigau Manning, Paris, Garnier, 2016, pp. 233-246.

² La stampa, incisa da Laurent Weyen, è *Scaramouche enseignant, Élomire étudiant*, pubblicata in *Le Boulanger de Chalussay, Élomire Hypocondre, ou les médecins vengés*, Paris, Charles de Sercy, 1670.

figurer, par les postures de son corps et par les grimaces de son visage, tout ce qu'il voulait"; perciò Molière avrebbe ammesso di essergli debitore, in scena, di "toute la beauté de son action".³ Se l'imitazione della gestualità di Fiorilli rinvia al luogo comune critico della differenza fra la recitazione naturale degli attori italiani e la declamazione degli attori francesi, quel che importa evidenziare nella stampa seicentesca è proprio la presenza dello specchio, oggetto-simbolo che raffigura a un tempo l'interrogativo e la convinzione intorno alla possibilità di riprodurre il gesto teatrale, la messa alla prova e la prova stessa della sua ripetibilità.

Perché possa essere ripetuto in assenza del soggetto produttore e persino a distanza di decenni o di secoli, il gesto dell'attore deve entrare nella memoria del teatro ed essere tramandato da una tradizione. Del resto, la riproduzione in scena di gesti votati a esprimere determinati sentimenti è stata a lungo considerata l'essenza stessa della recitazione teatrale, come dimostra un'ampia trattatistica settecentesca e ottocentesca⁴ che si ispira ai saggi filosofici sulle passioni (*Les Passions de l'âme* di René Descartes, 1649) e ai repertori iconografici (la *Conférence... sur l'expression générale et particulière* di Charles Le Brun, 1668). Ripetere un gesto, da questo punto di vista, significa ripetere il sentimento che quel gesto rappresenta, considerato come un significante codificato che rinvia sempre al medesimo significato.⁵ Ogni passione rimanda così a una particolare espressione,

³ Cfr. A. Costantini, *La vie de Scaramouche* (1695), Paris, Typographies Expressives, 2009, p. 74.

⁴ Si veda per esempio J. J. Engel, *Ideen zu einer Mimik*, Berlin, August Mylius, 1785-1786 (tradotto in italiano nel 1818-1819); A. Morrochesi, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze, Tipografia all'Insegna di Dante, 1832; A. Morelli, *Prontuario delle pose sceniche*, Milano, Borroni e Scotti, 1854 (un'edizione moderna ha curato S. Pietrini, Trento, Università di Trento, 2007); E. Delle Sedie, *Estetica del canto e dell'arte melodrammatica*, Livorno, A spese dell'Autore, 1885.

⁵ Si veda S. Ortolani, *Il corpo dell'attore e i sentimenti. La codificazione dell'espressione nei trattati italiani della seconda metà dell'Ottocento*, in "Biblioteca teatrale", n.s., 57-58, 2001, pp. 9-70.

entro un repertorio di pose e attitudini a uso dell'attore, vero e proprio alfabeto delle passioni che lo spettatore può facilmente decodificare.

Diversa è invece la ripetizione di un gesto o di una particolare postura che rinvia a soggetti teatrali particolari e identificabili (attori, compagnie, metodi di recitazione). Solo in questo caso possiamo parlare di citazione vera e propria, con molti esempi nel corso dei secoli e spesso (ovviamente) in area parodica: si pensi alle parodie degli attori tragici della Comédie Française messe in scena dagli attori dei Théâtres de la Foire, in particolare nelle *pièces par écrits*.⁶ Un caso interessante di citazione è anche quello praticato da certo teatro di inizio Novecento che mima, in una sorta di *revival*, la gestualità della Commedia dell'Arte, spesso con intenti polemici rispetto al teatro coevo. La gestualità non è qui ripresa come significante codificato per rinviare a un dato sentimento o passione, ma come il segno di una pratica teatrale storica: essa rinvia dunque al teatro piuttosto che a un referente reale, e si presenta come citazione metateatrale.

1. *Il gesto citabile: teoria del teatro epico*

Nel Novecento è stata innanzitutto la riflessione di Bertolt Brecht sul teatro epico, anti-illusionistico e anti-mimetico per eccellenza, a definire con esattezza la citazione del gesto teatrale. Se è vero che il teatro epico mette in campo un sistema di stilizzazione scenica volta a suscitare stupore nel pubblico per stimolarne il senso critico, l'attore non deve favorire l'immedesimazione dello spettatore ma recitare

⁶ Per esempio in A.-R. Lesage, *Arlequin Roi de Serendib* (1713), Paris, E. Ganeau, 1721, p. 37 (III, 5): "Arlequin en cet endroit fait tous les gestes d'un Héros du Théâtre qui s'afflige sans modération". Si veda P. Martinuzzi, *Le "pièces par écrits" nel teatro della Foire, 1710-1715: modi di una teatralità*, Venezia, Cafoscarina, 2007.

“ [...] il suo testo non come colui che improvvisa, ma come chi fa una citazione [...] L'attore deve semplicemente comunicare, presentare qualcosa [...] Semplicemente si fa avanti un tale e mostra qualcosa in pubblico, anche l'atto del *mostrare* egli non recita una parte, perché l'assunto non è che egli riferisca di sé, ma di altri. [...] Egli *cita* un personaggio, è il testimoniaio a un processo.”⁷

La recitazione dell'attore, da questo punto di vista, è un'azione che mostra due volte, come illustra esemplarmente il teatro cinese:

“I cinesi mostrano non soltanto come si comportano gli uomini ma anche come si comportano gli attori. Mostrano come gli attori eseguono a modo loro i gesti degli uomini – perché traducono la lingua corrente nella loro propria lingua. Perciò quando si guarda un attore cinese si vedono non meno di tre persone contemporaneamente: una che mostra e due che vengono mostrate.”⁸

Analoga è la posizione di Walter Benjamin quando, a proposito del teatro epico, invita a

“ [...] considerare come l'interruzione sia uno dei procedimenti fondamentali di ogni strutturazione della forma. Il procedimento [...] sta alla base della citazione. Citare un testo implica interrompere il contesto in cui rientra. È così perfettamente comprensibile come il teatro epico, che si basa sull'interruzione, sia in senso specifico un teatro citabile. Ma la citabilità dei suoi testi non ha ancora, in sé, nulla di particolare. Diversa è la situazione per i gesti che vengono compiuti nel corso della rappresentazione.

‘Rendere citabili i gesti’, è questo uno degli esiti essenziali del teatro epico. L'attore deve essere in grado di spaziare i suoi gesti, come un tipografo le parole. [...] Del resto il teatro epico è per definizione un teatro gestuale. Poiché noi otteniamo tanti più gesti quanto più spesso interrompiamo colui che sta agendo.”⁹

Il teatro epico, come spiega Walter Benjamin, rende citabili i gesti grazie a una interruzione cioè a una spaziatura che li separa dal loro contesto, rendendoli indipendenti dal significato che assumono all'interno dell'intreccio e sospendendo con un movimento del corpo il movimento

⁷ B. Brecht, *Teoria e tecnica dello spettacolo* (1935-1942), in Id., *Scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 1975, vol. I, p. 179, p. 183 e p. 185.

⁸ Id., *Il mestiere dell'attore*, ivi, p. 221.

⁹ W. Benjamin, *Che cos'è il teatro epico?* (1938), in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 131-132.

narrativo dello spettacolo.¹⁰ Da questo punto di vista la citazione del gesto a teatro è analoga alla citazione testuale in letteratura, isolabile grazie all'uso delle virgolette.¹¹ Ma in virtù di tale spaziatura che li isola, i gesti possono divenire oggetto di ripetizione, proprio come accade per i materiali linguistici divenuti segni scritti, che essendo prelevabili dal contesto originario sono resi ripetibili (secondo le celebri definizioni di Jacques Derrida) anche in assenza dell'autore e del destinatario d'origine:

“1) un signe écrit [...] c'est donc une marque qui reste, qui ne s'épuise pas dans le présent de son inscription et qui peut donner lieu à une itération en l'absence [...] du sujet empiriquement déterminé qui l'a, dans un contexte donné, émise ou produite. [...]

2) [...] un signe écrit comporte une force de rupture avec son contexte, c'est-à-dire l'ensemble des présences qui organisent le moment de son inscription [...] Il appartient au signe d'être en droit lisible même si le moment de sa production est irrémédiablement perdu. [...] S'agissant [...] du contexte sémiotique et interne, la force de rupture n'est pas moindre : en raison de son itérabilité essentielle, on peut toujours prélever un syntagme précis hors de l'enchaînement dans lequel il est pris ou donné, sans lui faire perdre toute possibilité de fonctionnement, sinon toute possibilité de 'communication' [...]

3) Cette force de rupture tient à l'espacement qui constitue le signe écrit : espacement qui le sépare des autres éléments de la chaîne contextuelle interne (possibilité toujours ouverte de son prélèvement et de sa greffe).”¹²

2. *Iconografia della Commedia dell'Arte*

L'iterabilità, la possibilità che singoli sintagmi scenici possano essere ripresi e citati, non appartiene solo al teatro epico ma anche ad altre pratiche teatrali, nelle quali la memoria della tradizione agisce come presupposto necessario della ripetibilità dei gesti in scena.¹³ È quanto

¹⁰ Si veda A. Sacchi, *Su un'abilità di Walter Benjamin: la citabilità del gesto*, in “Culture Teatrali”, 18, primavera 2008, pp. 155-164.

¹¹ Si veda A. Compagnon, *La seconde main ou le Travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, passim.

¹² J. Derrida, *Signature, événement, contexte*, in Id., *Marges de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 377.

¹³ Sarebbe interessante studiare la citazione del gesto a teatro in rapporto alla diffusione della fotografia di teatro, che fissando il gesto in immagini isolate ne

avviene nel recupero di gesti e posture dell'antica Commedia dell'Arte nel teatro del primo Novecento,¹⁴ che ha potuto ricorrere alla citazione utilizzando proprio immagini fisse, per loro natura atte a isolare e a spaziare un gesto entro l'azione scenica. È noto come l'iconografia della Commedia dell'Arte sia alla base della sua mitizzazione novecentesca, ma vorrei qui sottolineare come la semplificazione e la fissazione dell'azione scenica in pochi tratti tipici abbia avuto l'effetto di operare quella spaziatura che rende possibile la citazione del gesto teatrale dei comici dell'Arte.

La ripetizione di elementi della tradizione recitativa italiana era già in atto nel Seicento, come mostra la stampa sopra ricordata di Molière che riproduce allo specchio i gesti di Scaramouche; e si afferma a partire dalla diffusione europea della Commedia dell'Arte, dato che gli spettacoli dei comici italiani in aree geografiche e linguistiche diverse esageravano appositamente le connotazioni gestuali, insistendo su gesti e posture caratteristiche e rendendole così immediatamente riconoscibili. Se ne ha una prova nella raccolta teatrale pubblicata in Francia da Evaristo Gherardi, che isola all'interno del repertorio le scene 'all'italiana', sottolineando così l'iterabilità della recitazione di simili azioni sceniche, comprendenti i famosi lazzi.¹⁵

consente la memorizzazione, sia da parte dell'attore che del pubblico (che può dunque riconoscere la citazione).

¹⁴ Si veda M. I. Aliverti, *La commedia dell'Arte e i limiti di una modernità*, in *La commedia dell'Arte: alle origini del teatro moderno*, Atti del convegno di studi di Pontedera 28-30 maggio 1976, a cura di L. Mariti, Roma, Bulzoni, 1980, pp. 44-61.

¹⁵ Si veda *Le théâtre italien de Gherardi, ou le Recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les comédiens italiens du roi...*, Paris, J.-B. Cusson et P. Wiite, 1700, 6 voll.

Dal canto suo l'iconografia, in particolare la produzione di stampe, ha contribuito a isolare e identificare gesti e posture dei comici italiani,¹⁶ esercitando un'influenza certa sul lavoro degli artisti del Novecento grazie alla sua diffusione in tempi lontani da quelli dei comici presi a modello. Si pensi ai *Balli di Sfessania* (1622) di Jacques Callot, che fissano le varie maschere della Commedia dell'Arte su uno sfondo teatrale spesso carnevalesco, sintetizzando le azioni in gesti tipici e fortemente connotativi: galanterie, bastonature, acrobazie, danze, canti, esecuzioni musicali.¹⁷ In queste incisioni la stilizzazione trasmette essenzialmente il ritmo dei movimenti delle figure rappresentate, fissando i gesti isolati come nei corpi disarticolati delle marionette.¹⁸

All'inizio del Novecento molti uomini di teatro sono affascinati dalle posture acrobatiche di Arlecchino consegnate alle stampe. Nei fascicoli del gennaio e aprile 1911 la rivista "The Mask" di Edward Gordon Craig, uscita a Firenze fra il 1908 e il 1929,¹⁹ pubblica immagini tratte dalla serie già citata di Callot, ma anche incisioni di Claude Gillot (come *La reverence d'Arlequin, Arlequin soupirant, Arlequin pleurant, Arlequin glouton*), una stampa tratta dalle *Compositions de rhétorique* di Tristano Martinelli

¹⁶ Si veda M. A. Kadritzky, *The Art of Commedia: a Study in the "Commedia dell'Arte" 1560-1620 with Special Reference to the Visual Records*, Amsterdam, Rodopi, 2006; M. I. Aliverti, *Per una iconografia della commedia dell'Arte: a proposito di alcuni recenti studi*, in "Teatro e storia", 4, 1989, pp. 71-88; S. Mamone, *Arte e spettacolo: la partita senza fine*, in *Iconographie et arts du spectacle : actes du séminaire CNRS (Paris 1992)*, études réunies par J. de La Gorce, Paris, Klincksieck, 1996, pp. 76-80.

¹⁷ Si veda F. C. Greco, *Le metamorfosi di Pulcinella. Immaginazione e rappresentazione di una maschera*, in *Pulcinella, maschera del mondo: Pulcinella e le arti dal Cinquecento al Novecento*, a cura di F. C. Greco, Napoli, Electa, 1990, pp. 13-48.

¹⁸ Si veda D. Ternois, *L'art de Jacques Callot*, Paris, F. De Nobele, 1962, pp. 141-142 e pp. 191-192.

¹⁹ Si veda O. Taxidou, *The Mask. A Periodical Performance by Edward Gordon Craig*, Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 1998.

(1600) e altre ancora.²⁰ Nel 1928 Agne Beijer e Pierre-Louis Duchartre pubblicano un *Recueil de plusieurs fragments des premières comedies italiennes qui ont été représentées en France sous le règne d'Henry III*.²¹ Tali incisioni, anteriori a quelle di Callot e di tecnica meno raffinata, tendono anch'esse a fissare le caratteristiche tipologiche della recitazione italiana, confermando i tratti legendari che la Commedia dell'Arte ha ormai assunto sulle scene europee.

3. *Il gesto inventato: teoria dell'attore*

Per il teatro del primo Novecento, alla ricerca di un gesto liberato da ogni traccia di psicologismo, la tecnica dei comici dell'Arte si impone come esempio da riproporre sulle scene. Alfred Jarry per esempio, attirato da spettacoli plastici di ogni sorta, pubblica nella "Revue Blanche" del 1902 una serie di cronache dal significativo titolo *Gestes*, dedicate appunto ai gesti di acrobati, artisti da circo e marionette:

"Tous ces gestes et même tout les gestes, sont à un degré égal esthétiques, et nous y attacherons une même importance. [...]"

Quelle supériorité sur les acteurs ont ces grands artistes acrobates qui trouvent naturel de se livrer à leur travail périlleux, pême-mêle avec vingt autres numéros, sans même savoir si c'est eux qu'on regardera !"²²

²⁰ In questi fascicoli appaiono altresì numerosi studi antichi e moderni dedicati alla Commedia dell'Arte, firmati da Carlo Gozzi, Giuseppe Baretta, Philippe Monnier, Michele Scherillo, Dorothy Nevile Lees e altri. Si veda J. Fischer, *Commedia Iconography in the Theatrical Art of Edward Gordon Craig*, in C. Cairns, *The Commedia dell'Arte: from the Renaissance to Dario Fo*, Lewiston (N.Y.), E. Mellen Press, 1989, pp. 245-276.

²¹ Se ne veda l'edizione moderna *Le Recueil Fossard : la commedia dell'Arte au XVIe siècle*, présenté par A. Beijer, Paris, Librairie Théâtrale, 1981.

²² A. Jarry, *Barnum (La Revue Blanche, 1^{er} janvier 1902)*, in Id., *La Chandelle verte. Lumières sur les choses de ce temps*, in Id., *Œuvres complètes*, édition établie per H. Bordillon avec la collaboration de P. Besnier et B. Le Doze, Paris, Gallimard, 1987, vol. II, pp. 332-333.

Anche Edward Gordon Craig, nelle celebri pagine di *On the Art of the Theatre* (1911) dedicate a *The Actor and the Über-Marionette*,²³ presenta il gesto teatrale come elemento convenzionale e non psicologico. Secondo il regista inglese l'attore in scena deve optare per una recitazione artificiale e non naturale, i gesti e i costumi (per esempio una maschera sul volto) devono rinviare a un sistema che renda immediatamente riconoscibili i personaggi. Ed è proprio qui che la tecnica degli antichi comici italiani entra al servizio di una nuova gestualità: il fascino esercitato su Craig dall'iconografia della Commedia dell'Arte – come si è ricordato – lo dimostra.

Analogamente, fin dai suoi primi scritti teorici, Vsevolod Emilievitch Mejerchol'd promuove un gesto teatrale ispirato ai comici dell'Arte e capace di mostrare la propria convenzionalità e artificiosità:

“*Arlequin entremetteur*. Cette arlequinade, que l'auteur n'a créée que pour la scène afin de faire renaître le théâtre des masques a été mise en scène à l'aide de procédés traditionnels acquis par l'étude des scénarios de la *commedia dell'Arte* [...] l'auteur [...] indiquait la mise en scène, les mouvements, les poses et les gestes tels qu'ils les avait trouvés décrits dans les *scénarii* de comédies improvisées ; le metteur en scène, inventant de nouveaux trucs dans le style des procédés traditionnels [...] Les personnages sont toujours disposés symétriquement les uns par rapport aux autres. Les mouvements des acteurs sont acrobatiques. La bouffonnerie est à dessein grossière [...] Mouvements rythmiquement mesurés.”²⁴

In un saggio del 1912 il regista russo afferma che l'attore-mimo deve impiegare una tecnica fondata su un “geste inventé” e un “mouvement

²³ Si veda E. Gordon Craig, *On the Art of the Theatre*, London – Melbourne – Toronto, Heinemann, 1957⁵, pp. 54-94. La prima traduzione italiana parziale del trattato di Craig, uscita a cura di Paolo Emilio Giusti ne “La Ronda” (8, dicembre 1919, pp. 30-66) si intitolava proprio *L'attore e la supermarionetta*. La traduzione francese fu pubblicata nel 1920 col titolo *De l'art du théâtre*, per le cure di Geneviève Sélignmann-Lui.

²⁴ V. Meyerhold, *Commentaires à la liste des travaux de mise en scène*, in Id., *Écrits sur le théâtre*, traduction, préface et notes B. Picon-Vallin, Lausanne, L'Âge d'homme, 1973, t. I (1891-1917), pp. 225-226.

conventionnel qui n'est pensable qu'au théâtre"²⁵ e che trova il suo modello nella recitazione dei comici dell'Arte:

“L'art de l'homme sur scène n'apparaît-il pas quand, ayant écarté de lui les apparences environnantes, il a su choisir un masque, un accoutrement décoratif, et faire parade devant le public de toute sa technique éclatante, tantôt danseur, tantôt intrigant de bal masqué, tantôt nigaud de l'ancienne comédie italienne, tantôt jongleur ? [...] C'est par l'art des gestes et des mouvements que l'acteur amène le spectateur à entrer dans un royaume féérique [...] Arlequin est équilibriste, presque funambule. Ses sauts révèlent une habileté extraordinaire. [...] L'acteur est un danseur. [...] Tantôt il est élastique et souple, tantôt maladroit et lourd. [...] L'acteur sait jouer de son corps pour tracer sur les planches des figures géométriques, et d'autres fois sauter crânement et gaiement, comme s'il volait dans les airs.”²⁶

Meyerhol'd insiste esplicitamente sulla vicinanza fra i gesti degli antichi comici italiani e quelli del nuovo attore che deve abbandonare lo psicologismo, mentre gli esercizi proposti ai suoi allievi ricordano lazzi tipici dell'Arte. Il regista conosceva i *Balli di Sfessania*²⁷ e i bozzetti del pittore Nicolas Sapounov, per scene e costumi di alcuni spettacoli, fanno pensare proprio a Callot.²⁸ Si può anzi affermare che sia proprio la suggestione della Commedia dell'Arte a condurre alla tecnica meyerchol'diana che smonta, frammenta e ritma ogni movimento in modo meccanico; ma frammentare, creare una pausa, mettere una spaziatura fra i diversi movimenti perché l'attore possa farsi consapevole del proprio corpo, è appunto una modalità di citazione che ripete – per figure isolate – i gesti dei comici dell'Arte.

²⁵ Cfr. Id., *Le théâtre de foire (1912)*, ivi, p. 191.

²⁶ Ivi, pp. 192-193.

²⁷ Si veda Id., *Programme d'étude du studio de Meyerhold pour l'année 1914*, ivi, pp. 243-245 e B. Picon-Vallin, *Meyerhold : les Voies de la création théâtrale*, Paris, CNRS, 1990, p. 52.

²⁸ Si veda Ead., *Les années dix à Pétersbourg, Meyerhold, la commedia dell'arte et le bal masqué*, in, *Le Masque. Du rite au théâtre*, textes et témoignages réunis et présentés par O. Aslan et D. Bablet, Paris, CNRS, 1999, p. 150.

5. *La maschera nel Novecento*

Il regista francese Jacques Copeau, che non ignora il lavoro di Mejerchol'd,²⁹ guarda alle forme codificate della Commedia dell'Arte con la medesima finalità di de-psicologizzare la recitazione. Lavorando ad alcuni allestimenti di opere di Molière fra il 1913 e il 1919, Copeau intende riavvicinare proprio Molière alle tecniche dell'Arte, appoggiandosi anche questa volta all'iconografia diffusa e in particolare alle stampe di Callot, considerate allora come autentiche testimonianze documentarie:

“Molière doit principalement aux Italiens le mouvement de son théâtre. Je me fais une grande idée de ce mouvement, de ces ‘cascate’ [...] Acrobatie, saut, jonglerie [...] Danse [...] Le mouvement intérieur aux comédiens italiens et français du XVI et XVII siècle. Estampes du temps.”³⁰

Anche il mimo Étienne Décroux negli anni Venti e Trenta, con la sua riflessione sui movimenti corporei dell'attore che deve anzitutto eseguire azioni fisiche dalle quali si sprigioneranno le emozioni, si richiama a una linea teatrale fondata sulla citazione delle tecniche dei comici dell'Arte:

“L'idée d'un art de représentation par mouvement du corps [...] était trouvée. Puisque l'application en était déjà faite à l'école du Vieux-Colombier. Je n'ai inventé que d'y croire. L'une des études de cette école consistait à jouer sans paroles, le visage couvert, le corps presque nu, de petites pièces dont un bon nombre étaient pathétiques.”³¹

²⁹ Si veda M. I. Aliverti, *Jacques Copeau*, Roma-Bari, Laterza, 1997, p. 11.

³⁰ J. Copeau, *Registres. 2 : Molière*, Textes rassemblés et présentés par A. Cabanis, Paris, Gallimard, 1976, pp. 66-68.

³¹ É. Décroux, *Paroles sur le mime*, Paris, Librairie Théâtrale, 1994, p. 33. Si veda M. De Marinis, *Copeau, Decroux et la naissance du mime corporel* e P. Pavis, *Decroux et la tradition du théâtre gestuel de Meyerhold au théâtre du mouvement*, in *Étienne Decroux, mime corporel : textes, études et témoignages*, sous la direction de P. Pezin, Saint-Jean-de-Védas, Éditions de l'Entretemps, 2003, pp. 269-284 e pp. 291-305.

Su queste tracce Jacques Lecoq si ispira alla maschera di Arlecchino³² lavorando in Italia con Gianfranco De Bosio, Giorgio Strehler,³³ Franco Parenti e Dario Fo. Tornato a Parigi da qualche anno, il regista francese utilizza le maschere di Amleto Sartori per lo spettacolo *Les disputes (Carnet de Voyage)* del 1959, che prevede i ruoli di Arlecchino, del Dottore, di Pantalone e del Capitano, mostrando di considerare filologicamente fondato un tale recupero della tecnica degli antichi comici italiani:

“ [...] je rencontrai Marcello Moretti qui jouait *Arlequin serviteur de deux maîtres*, et ce fut pour moi une révélation de le voir jouer Arlequin. J’avais devant moi un vrai mime comme je le souhaitais, vivant, sans esthétisme, parlant de tout son corps en action, émouvant. [...] C’est aussi un acteur, Carlo Ludovici, de la compagnie dialectale de Cesco Baseggio de Venise, qui m’apprit les attitudes et mouvements d’Arlequin laissés par la tradition. Par la suite, à partir de ces données, j’ai pu établir une gymnastique de l’Arlequin.”³⁴

Anche l’Arlecchino del celebre spettacolo di Strehler *Arlecchino servitore di due padroni* (interpretato da Marcello Moretti e poi da Ferruccio Soleri) propone una gestualità acrobatica come citazione della gestualità dei comici dell’Arte nella forma canonica trasmessa dall’iconografia.³⁵ Citare questa forma scenica significa prendere le parti di

³² Si veda J. Lecoq, *Le corps poétique. Un enseignement de la création théâtrale*, Arles, Actes Sud, 1997, pp. 118-125. Nel 1955 Lecoq mette in scena al teatro parigino del Vieux Colombier *La famille Arlequin*, di Jacques Fabbri e Claude Santelli.

³³ Per Strehler egli regola le pantomime di Arlecchino nella messa in scena dell’*Amante militare* di Carlo Goldoni (1951),

³⁴ J. Lecoq, *Le théâtre du geste. Mimes et acteurs*, Paris, Bordas, 1987, p. 110.

³⁵ Va peraltro precisato che la metateatralità dello strehleriano *Arlecchino servitore di due padroni*, di cui si contano fra il 1947 e il 1997 ben sette edizioni, non riguarda la sola citazione di gesti e posture dei comici dell’Arte. Sull’evoluzione dell’estetica che fonda le varie edizioni, dalla rivendicazione di un teatro del regista contro il teatro d’autore (1947), alla visione della realtà quotidiana dei comici dell’arte (1956 e 1963), fino alla metateatralità e all’essenzialità della scena e dei personaggi stilizzati (1987 e 1997), si veda C. Douel Dell’Agnola, *Gli spettacoli goldoniani di Giorgio Strehler (1947-1991)*, Roma, Bulzoni, 1992 e P. Bosisio, *Il teatro di Goldoni sulle scene italiane del Novecento*, Milano, Electa, 1993, pp. 67-85.

un teatro d'attore e non d'autore, di un teatro 'teatrale' e non 'testuale': un teatro realizzato in forma di citazioni per il tramite di immagini statiche che fissano una gestualità divenuta leggenda. Citabile è infatti il gesto teatrale, sufficientemente connotato in quanto tale, sottratto alla continuità e al contesto dell'azione in cui era originariamente inserito.

La citazione della tecnica attorica e della gestualità dei comici dell'Arte, che ritroviamo nei lavori di Meyerhol'd, Craig, Copeau e Strehler, possiede dunque un significato essenzialmente metateatrale. Essa è un segno di teatro che rinvia ad altro segno di teatro, mettendo fra parentesi il referente reale ed evidenziando al tempo stesso una necessaria frattura, una discontinuità rispetto alla tradizione che si vuole recuperare. Questi registi ripropongono insomma un sintagma scenico estratto da un contesto lontano, segnalandolo con una spaziatura che fa riecheggiare (entro la nuova creazione) l'opera citata e l'opera citante.

Altri artisti invece, nel Novecento e oltre, utilizzano le medesime fonti iconografiche ma si rifanno alla Commedia dell'Arte con la volontà di presentare la loro opera entro il solco di quella tradizione teatrale, come se non vi fosse soluzione di continuità. Si pensi a Dario Fo e in particolare ai suoi spettacoli didattici *Hellequin*, *Harlequin*, *Arlekin*, *Arlecchino* (1985), oppure all'attività di Giovanni Poli e la compagnia dell'Avogaria veneziana. Ma un atteggiamento analogo è riscontrabile anche nell'antropologia teatrale, come si può vedere nei seminari dedicati alla Commedia dell'Arte dall'Odin Teatret e dall'ISTA di Eugenio Barba.³⁶ Se in entrambi i casi la comicità dell'Arte è rivissuta come un'esperienza leggendaria, tali diverse esperienze artistiche forniscono un efficace

³⁶ Nel 1968 *Mito della commedia dell'arte* (con la partecipazione di Dario Fo, Giovanni Poli, Edoardo Fadini); nel 1971 *Commedia dell'arte e l'espressione corporea nel teatro contemporaneo e la pedagogia teatrale in Italia* (con la partecipazione di Angelo Corti, Marise Flatch, Giovanni Perelda).

esempio di quanto a teatro può definirsi ‘citazione’ e quanto, invece, ‘ripetizione’ del gesto.

Copyright © 2017

Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione /
Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies