

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

**CITAZIONE COME ‘PERFORMANCE’.
QUADRI VIVENTI E POSE PLASTICHE
FRA SETTE E OTTOCENTO**

Nel presente studio analizzerò una tipologia particolare di citazione visiva, all’interno di rappresentazioni teatrali che ricreano opere pittoriche o plastiche facendole vivere sulla scena attraverso il corpo degli attori. Soffermandosi più sulle modalità dell’enunciazione che sul contenuto dell’enunciato, il regista introduce delle virgolette virtuali che interrompono la continuità del discorso e della voce: non si limita a riscrivere o riplasmare una fonte, ma la cita letteralmente. La citazione diventa allora una *performance* che si compie nel presente, non come ripetizione ma come “re-présentation qui re-compose la littéralité de l’œuvre citée”.¹

¹ Cfr. M.-F. Chambat-Houillon – A. Wall, *Droit de citer*, Rosny-sous-bois, Bréal, 2004, p. 115. Gli autori si riferiscono al film di Jean-Luc Godard *Passion* (1982), il cui protagonista è un regista che affida agli attori la ricostituzione sul *set* di quadri famosi che essi interpretano e mettono in azione: Rembrandt van Rijn, *De Nachtwacht*; Francisco de Goya y Lucientes, *El tres de mayo de 1808*, *La maja desnuda*, *El quitasol*

Il procedimento corrisponde alla pratica teatrale del *tableau vivant* teorizzata da Denis Diderot nel Settecento,² quando proficui erano gli scambi fra teatro e pittura in virtù del medesimo tipo di relazione che entrambe le arti instaurano con lo spettatore. Se dei pittori come Jean-Baptiste Siméon Chardin e Jean-Baptiste Greuze drammatizzano le scene che dipingono,³ d'altra parte i teorici e gli scrittori considerano l'opera teatrale come una serie di quadri; e pittori e drammaturghi ricorrono spesso ai medesimi procedimenti per creare un effetto di realtà (si pensi ai personaggi in scena che volgono le spalle allo spettatore, come nella quarta scena del secondo atto del *Fils naturel* dello stesso Diderot, 1756).⁴

1. Citazioni-‘performances’ parodiche: “*Les Nocces d’Arlequin*”

Si deve tuttavia osservare che i primi esempi di citazione-*performance* di un quadro a teatro sono attestati in spettacoli che si fondano

e *La familia de Carlos IV*; Jean Auguste Dominique Ingres, *La petite odalisque*; Eugène Delacroix, *La Lutte de Jacob avec l'Ange* e *Entrée des Croisés à Constantinople*; El Greco, *Inmaculada Concepción*; Antoine Watteau, *Pèlerinage à l'île de Cythère*. L'effetto-quadro si produce quando il modello pittorico interviene ad alterare la continuità cinematografica producendo “un effetto di *tableau vivant* [...] attraverso i tre parametri di a) tempo sospeso; b) spazio definito (o concluso); c) di selezione cromatica” (cfr. A. Costa, *Nel corpo dell'immagine, la parola: la citazione letteraria nel cinema*, in *Cinema e letteratura: percorsi di confine*, a cura di I. Perniola, Venezia, Marsilio, 2002, p. 34). Si veda anche A. Costa, *Cinema e pittura*, Torino, Loescher, 1991, p. 157 e sull'intertestualità nel cinema G. Guagnellini – V. Re, *Visioni di altre visioni: intertestualità e cinema*, Bologna, Archetipo Libri, 2007.

² Si veda almeno D. Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, in Id., *Théâtre*, in Id., *Œuvres*, t. IV: *Esthétique – Théâtre*, édition établie par L. Versini, Robert Laffont, 1996, pp. 1131-1190.

³ Si pensi per Chardin a *Le jeune dessinateur*, *La gouvernante*, *La toilette du matin*.

⁴ Si veda D. Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, cit., p. 1137 e M. Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press, 1980.

essenzialmente sull'elemento visivo, con finalità comica o parodica.⁵ Il primo esempio di quadro vivente a teatro è attestato in uno spettacolo della Commedia dell'Arte presentato il 30 ottobre 1761 al Théâtre Italien di Parigi, in risposta immediata al grande successo di pubblico del quadro di Greuze *L'Accordée de village* nel *Salon* del 1761.⁶ Nello spettacolo *Les Noces d'Arlequin* basato su un canovaccio del Pantalone della compagnia, il Collalto,⁷ era infatti inserita una scena (immaginata dall'Arlecchino, Carlin Bertinazzi)⁸ che ricostituiva il quadro di Greuze attraverso una disposizione statica degli attori, messa poi in movimento. La *pièce* presentava al pubblico la storia delle nozze contrastate di Arlecchino e il dipinto ne raffigurava l'istante più significativo (il momento dell'accordo sulla dote): il *tableau vivant* implicava dunque una pausa nell'azione, una sorta di spaziatura con arresto dei movimenti scenici affinché il pubblico avesse tempo di riconoscere la citazione, sottolineata e idealmente virgolettata anche dalla vistosa differenza di registro (patetico nel quadro, comico nella *pièce*).⁹

⁵ Le fiere di Saint-Laurent e Saint-Germain sono, nella Parigi del Seicento e del Settecento, luoghi di incontri commerciali cui si aggiungono spettacoli rappresentati in strutture semi-permanenti per un vasto pubblico di varia estrazione sociale, il cui successo scatena la reazione dei teatri con privilegio reale, primo fra tutti il Théâtre Français. Sulle scene dei teatri della *Foire le pièces par écriteaux* (cartelli su cui sono scritti i dialoghi dei personaggi in scena, per ovviare al divieto di rappresentare *pièces dialogate*) realizzano una molteplicità di citazioni visive parodiche, ma tali citazioni riguardano il teatro e non la pittura, poiché si tratta di mettere in ridicolo, esagerandola, la gestualità degli attori tragici attivi al Théâtre Français.

⁶ Si veda D. Diderot, *Salon de 1761*, in Id., *Les Salons*, in Id., *Œuvres*, t. IV: *Esthétique – Théâtre*, cit., pp. 232-235.

⁷ Collalto ovvero Antonio Mattiuzzi, celebre Pantalone goldoniano, esordì nella compagnia di Girolamo Medebac al Sant'Angelo con *Il Teatro comico* di Carlo Goldoni. Fu chiamato nel 1759 a Parigi nella compagnia del Théâtre Italien, dove rimase fino all'ultima stagione del genere italiano nel 1779.

⁸ Carlo Bertinazzi, noto come Carlin, debuttò a Pietroburgo con Zanetta Casanova e, dal 1741, fu l'Arlecchino del Théâtre Italien, dove recitò fino al 1783, unico attore italiano ancora presente dopo il 1779.

⁹ Su *Les Noces d'Arlequin* si veda L. Rimels, *Quadri viventi*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, fondata da S. D'Amico, Roma, Le Maschere, 1961, vol. VIII, pp. 612-



Jean-Baptiste Greuze, *L'Accordée de village* (1761)

Tutte le fonti coeve¹⁰ sono concordi nell'affermare che la scena in questione non passò inosservata e fu particolarmente apprezzata dal

615; K. G. Holmström, *Monodrama, Attitudes, Tableaux Vivants. Studies on Some Trends of Theatrical Fashion, 1770-1815*, Stockholm, Almqvist och Wiksell, 1967, pp. 217-221; P. Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, Paris, PUF, 1998, p. 178; C. Goldoni, *Il ventaglio*, a cura di P. Ranzini, introduzione di F. Livi, Venezia, Marsilio, 2002 (commento della curatrice). Per ulteriore bibliografia si veda *Il repertorio della Comédie-Italienne di Parigi (1716-1762) / Le répertoire de la Comédie-Italienne de Paris (1716-1762)*, a cura di E. De Luca, IRPMF, 2011, pp. 418-419, all'indirizzo elettronico www.sharedocs.huma-num.fr/wl/?id=tpqei2P6t4tNouWWd0dEekHg4S4Yupnf&path=Repertorio.pdf.

¹⁰ Si veda C. S. Favart, *Mémoires et correspondances littéraires, dramatiques et anecdotiques*, Paris 1808, vol. I, p. 200 (lettera al conte di Durazzo, 8 novembre 1761); J. A. J. Desboulmiers, *Histoire anecdotique et raisonnée du théâtre italien, depuis son rétablissement en France jusqu'à l'année 1769, contenant les analyses des principales pièces, et un catalogue de toutes celles tant italiennes que françaises, données, sur ce théâtre*, Paris, Lacombe, 1769, vol. VII, pp. 381-382. A. d'Origny, *Annales du théâtre italien depuis son origine jusqu'à ce jour*, Paris, Veuve Duchesne, 1788, vol. II, p. 6.

pubblico. E il successo di tale invenzione è dimostrato dalla costante ripresa dello spettacolo fino al 1779, l'ultimo anno di sopravvivenza del genere italiano dell'improvviso al Théâtre italien di Parigi.¹¹ Il canovaccio della *pièce* è andato perduto, ma una scheda del coevo *Catalogo delle robbe* a uso dei comici ci fa sapere che il *tableau vivant* era posto in apertura del terzo atto dello spettacolo.¹² Il resoconto critico pubblicato nel "Mercure de France" nel dicembre 1761 contiene una descrizione dettagliata del momento in cui, levato il sipario, il quadro si svela alla vista degli spettatori: la corrispondenza fra attori e figure dipinte da Greuze vi è puntualmente segnalata, con la precisazione delle posizioni e delle posture così da renderli riconoscibili rispetto al modello pittorico.¹³ I personaggi in scena avevano anche gli stessi abiti raffigurati da Greuze, con la sola eccezione di Arlecchino che risultava vestito "da nozze": probabilmente la maschera aggiungeva qualche accessorio all'abituale costume multicolore, rendendo visibile la sovrapposizione del promesso sposo a quello dipinto, con una sorta di distanziamento scenico che corrisponde all'uso delle virgolette quando un testo è citato all'interno di un altro testo.¹⁴

¹¹ Le date di rappresentazione dello spettacolo, riportate dai Registres de l'Opéra-Comique conservati presso la Biblioteca dell'Opéra di Parigi sono pubblicate da C. D. Brenner, *The Theatre Italien, Its Repertory, 1716-1793*, Berkeley – Los Angeles, University of California Press, 1961, *ad vocem*.

¹² La scheda del canovaccio precisa la scenografia del terzo atto: "Camera rustica con una tavola e cadreghe". Cfr. *La mémoire des comédiens italiens du roi. Le registre de la Comédie-Italienne (Th . Oc. 178) à la bibliothèque-musée de l'Opéra*, Transcription de S. Spanu, Note introductive d'A. Fabiano, c. 310 (*Le nozze di Arlecchino*, n. 85), all'indirizzo elettronico www.sharedocs.huma-num.fr/wl/?id=tpqei2P6t4tNouWWd0dEekHg4S4Yupnf&path=Memoiredesacteursitaliens.pdf. Per il *Catalogo delle robbe*, conservato presso la Biblioteca dell'Opéra di Parigi, si veda P. Ranzini, *I canovacci goldoniani per il Théâtre Italien secondo la testimonianza di un "Catalogo delle robbe" inedito*, in "Problemi di critica goldoniana", IX, 2002, pp. 7-168.

¹³ Si veda "Mercure de France", décembre 1761, pp. 192-195.

¹⁴ Si deve sottolineare la differenza fra tale scena citata e i quadri viventi tipici dei drammi borghesi, in cui i diversi personaggi sono fissati nelle azioni significative

194 MERCURE DE FRANCE.
T A B L E A U.

LE PERE.	M. Desbrosses.
LA MERE.	M. Champville travésti en femme
ROSAURA, sœur aînée, der- rière le fauteuil du Père.	Mlle Savi.
CAMILLE, sœur cadette, accordée à <i>Arlequin</i> .	Mlle Camille.
LE PRETENDU,	<i>Arlequin</i> .
3 ^e Sœur, penchée sur l'épaule de l'Accordée,	Mlle Dumalgré.
Le NOTAIRE ou Tabellion,	M. Dehesse.
Un petit Garçon.	Assistans.
Un autre plus grand.	} Personnages acces- soires du Tableau de M. Greuze.
Deux autres grandes Filles	
& une petite.	

Tous ces Personnages étoient dans les mêmes habillemens & dans la même disposition que dans le Tableau d'où l'on a tiré le Sujet de la Pièce, à l'exception d'*Arlequin* substitué, dans son habit de caractère, au jeune Villageois qu'a représenté M. Greuze.

“Mercure de France”, décembre 1761

L'animazione del quadro all'interno dello spettacolo risulta del tutto naturale per via dell'identità delle situazioni rappresentate, ma la citazione (come dicevamo) mira a instaurare con il pubblico un gioco estetico di riconoscimento e provoca l'urto di due registri diversi. Il soggetto patetico di Greuze è inserito in un contesto comico, col risultato di elevare da un lato il registro della scena (la promessa di matrimonio fra lo zanni e la servetta della Commedia dell'Arte) e di creare d'altro lato un effetto parodico, sottolineato dal costume di Arlecchino che non si adegua del tutto alla scena realistico-campagnola e ne sottolinea la teatralizzazione. Il procedimento sottolinea dunque la vicinanza fra pittura e teatro ma ne

marca al tempo stesso la distanza, ponendo in primo piano – per un attimo – la tecnica stesso della citazione. Terminato l'effetto sorpresa e consumato il piacere estetico del riconoscimento della fonte, lo spettacolo torna al nodo principale con l'ultimo lazzo che conduce allo scioglimento e alla scena finale di “un Ballet qui représente fort bien les réjouissances d'une Noce de village”¹⁵.

2. Citazioni-*'performances'* nel *'vaudeville'*

Durante il Settecento il procedimento innovativo della citazione-*performance* è presente in produzioni realizzate da teatri professionistici e con privilegio, ma spesso impegnati in generi minori come la commedia all'improvviso o il *vaudeville*. In quest'ambito, più incline alla sperimentazione scenica, ci si concentrava maggiormente sugli aspetti visivi e performativi dello spettacolo teatrale, in una stratta relazione con il pubblico fondata sul gioco e sulla sorpresa.

Nel 1799 all'Opéra-Comique viene rappresentato il *vaudeville* in un atto *Le Tableau des Sabines*, il cui intreccio (come suggerisce il titolo) è ispirato dal celebre quadro di Jacques-Louis David *Les Sabines* esposto nel medesimo anno.

¹⁵ Cfr. “Mercure de France”, cit., p. 195. Il successo del quadro vivente contenuto nelle *Noces d'Arlequin* generò imitazioni, come il balletto *Noce villageoise* rappresentato il 18 febbraio 1764 all'Opéra-Comique (unificata dal 1762 con il Théâtre Italien) su un soggetto di Jean-Baptiste De Hesse e con musica anonima: la messa in scena non comportò però in questo caso alcuna citazione-*performance*, poiché il quadro di Greuze era il mero punto di partenza per una creazione completamente nuova. Si veda C. D. Brenner, *The Theatre Italien, Its Repertory, 1716-1793*, cit., *ad vocem* e N. Wild – D. Charlton, *Théâtre de l'Opéra-Comique. Répertoire 1762-1972*, Sprimont, Mardaga, 2005, *ad vocem*.



Jacques-Louis David, *Les Sabines* (1799)

Come recita la didascalia generale (*“Le théâtre représente l’antichambre du salon où est le Tableau; à droite un petit cabinet grillé où l’on distribue les billets”*), l’azione si svolge nel luogo stesso in cui è esposto il dipinto. Esso non viene mostrato ma tutti ne parlano con una sorta di citazione in assenza, e del resto il soggetto del quadro prefigura l’azione della *pièce* (il rapimento di Laure da parte di Dercour nella tredicesima scena). L’opera di David è poi citata direttamente nella ventesima scena, proponendo una parodia del modello:

“Cette scène devant offrir, autant que possible, la parodie du tableau, les acteurs de province, qui n’ont pu voir ce chef-d’œuvre, auront soin de se dessiner d’après l’indication suivante : Fadet, tenant la droite de la scène, appuie majestueusement sa main droite sur son parapluie, recouvert d’un sac; son chapeau, qu’il tient de la main gauche, le couvre comme une espèce de bouclier; il est effacé devant le public. Dercour, à gauche, s’efface en sens contraire, on ne le voit que de profil ; il tient un bambou comme un dard qu’il est prêt de lancer de la main droite ; il a l’air dédaigneux. Laure, le genou gauche ployé, la jambe droite en avant, étend ses deux bras vers les deux

rivaux. Un des enfans de Firmin presse la cuisse gauche de Fadet. Ces quatre personnages sont sur le premier plan du tableau. Sur le second, à droite de la scène, Lormon, sur la pointe des pieds, lève ses deux mains en signe de pacification, comme pour calmer les soldats vers lesquels il est tourné; c'est aussi à eux que Madame Firmin, plus en arrière, présente un enfant qu'elle élève le plus haut possible, en se haussant elle-même, d'un pied seulement, sur un tabouret qu'elle trouve là; l'autre jambe est suspendue. Les amis de Firmin sont à gauche, opposés sur le dernier plan aux fusiliers. Le vieux caporal est rangé du même côté que Firmin qu'il était allé contenir. Madame Dubreuil est tout-à-fait sur le devant, hors du tableau qui a dû s'exécuter presque d'un tems, et qui cesse au morceau d'ensemble."¹⁶

La didascalia indica un tempo d'immobilità, affinché la scena si trasformi nel quadro che deve anche questa volta essere riconosciuto dal pubblico. L'immobilità cessa con l'inizio del canto nella scena successiva, dopo la battuta rivelatrice di un personaggio esterno al *tableau vivant* e posto "sur le devant de la scène" (Madame Dubreuil), che rappresenta lo sguardo dello spettatore ed esprime un moto di sorpresa ("Ah ! mon dieu, quelle image ! ne bougez pas, ne bougez pas, c'est la copie vivante du tableau de David").¹⁷ Come nelle *Noces d'Arlequin*, si ricorre dunque a virgolette virtuali che isolano la citazione sospendendo l'azione, riappropriandosi della fonte ma al tempo stesso prendendone le distanze. Anche qui la citazione-*performance* gioca sul contrasto fra due registri, quello nobile e guerresco della dipinto citato e quello familiare marcato dalla sostituzione di strumenti bellici con oggetti banali (la spada diventa un ombrello, lo scudo un cappello, il giavellotto un'asta di bambù). La citazione di opere pittoriche nelle *Noces d'Arlequin* e nel *Tableau des Sabines* sembra implicare dunque la parodia di una modalità (o di una moda) teatrale: l'estetica realistica del *tableau*, propugnata dagli autori e dai teorici del dramma borghese.

¹⁶ É. de Jouy – Ch. de Longchamps – M. Dieu-La-Foy, *Le Tableau des Sabines, vaudeville en un acte...*, Représenté, pour la première fois, au théâtre de l'Opéra-Comique-National, le 9 germinal an VIII, Paris, André, 1799, pp. 45-46. Sottolineature nostre.

¹⁷ Cfr. *ivi*, p. 46.

Un *vaudeville* è anche *L'enfant de Paris ou le Débit de consolations*, definito “*lithographies en actions*” e rappresentato nel 1823 al Théâtre des Variétés di Parigi.¹⁸ Qui la citazione-*performance* di una serie di sette litografie guida la composizione vera e propria dello spettacolo: nell’edizione della *pièce* le didascalie rimandano ogni volta a una nota che precisa il nome dell’autore della stampa¹⁹ e sulla scena l’esile trama è solo un pretesto per la disposizione dei personaggi che ricostituiscono le figure citate di volta in volta.



Jacques-Louis David, *Le serment des Horaces* (1785)

È poco probabile che gli spettatori riconoscessero le singole litografie ricreate sul palcoscenico, ma il pubblico parigino poté

¹⁸ Si veda il resoconto dello spettacolo nell’“*Almanach des Spectacles*”, 1824, p. 267.

¹⁹ Una di Edmé Jean Pigal, una di Hippolyte Bellangé, cinque di Nicolas-Toussaint Charlet.

riconoscere invece un'altra citazione, anch'essa puntualmente segnalata in una nota dell'edizione: la parodia del celebre *Serment des Horaces* di David, dove ritroviamo i medesimi espedienti utilizzati nel *Tableau des Sabines*, come la sostituzione degli oggetti bellici con oggetti quotidiani ("Ils se placent tous les trois sur un seul rang, en tenant leurs verres de la main droite. Topette les regarde en face, il tient une bouteille").²⁰

3. *Le pose mimiche e plastiche fra citazione e imitazione*

Una forma di citazione-*performance* si realizza anche in un altro genere minore, che si sviluppa parallelamente alla tecnica dei quadri viventi: le pose mimiche e plastiche (o "attitudini", secondo la definizione di taluni storici del teatro). Le tappe principali²¹ sono costituite dalle *performances* di Emma Lyon lady Hamilton moglie dell'ambasciatore inglese a Napoli, della danese Ida Brun e della tedesca Henriette Hendel-Schütz, nobildonne le prime due e dilettanti, attrice di professione (ingaggiata da August Wilhelm Iffland nel 1796) la terza. Dei loro spettacoli, che consistevano in una ricreazione animata di statue o quadri artistici, si hanno alcune testimonianze figurative.²² Da queste risulta che le citazioni erano piuttosto generiche, poiché le pose della Sibilla, di Maria

²⁰ Cfr. *L'enfant de Paris ou le débit de consolations. Lithographies en actions mêlées de vaudevilles*, par MM. Francis, Dartois et Gabriel, Paris, chez Mme Huet libraire-éditeur, 1823, p. 33.

²¹ Si veda K. G. Holmström, *Monodrama, Attitudes, Tableaux Vivants. Studies on Some Trends of Theatrical Fashion, 1770-1815*, cit., pp. 110-208.

²² Per la Hamilton dodici stampe su disegno del pittore tedesco Friedrich Rehberg furono realizzate da Tommaso Piroli e pubblicate a Roma nel 1794. Posteriore è l'edizione tedesca con tredici tavole su disegno di Rehberg e incisioni di Peter Schenk. Per la Hendel-Schütz ventisei tavole furono disegnate da Joseph Nicolaus Peroux e incise da Heinrich Wilhelm Ritter (con prefazione di Nikolaus Vogt). Si possono vedere riprodotte in K. G. Holmström, *Monodrama, Attitudes, Tableaux Vivants. Studies on Some Trends of Theatrical Fashion, 1770-1815*, cit., pp. 122-125 e pp. 193-198.

Maddalena e Cleopatra (ma anche di ninfe, Muse e altri personaggi mitologici) si riferivano sì a caratteristiche esteriori comuni alle statue antiche, ma senza rinviare a fonti precise. Come scrive Kirsten Gram Holmström:

“The attitudes of Lady Hamilton and Ida Brun were not primarily moving pictorial art; the essential feature of their art was the capture the soul of classical masterpieces, to bring to expression the concealed emotions”.²³

La pantomima plastica rinvia insomma a una tipologia generale di statua o quadro antico a soggetto mitologico o religioso, senza rendere riconoscibili le singole opere di ispirazione. Si dovrebbe allora parlare di riscrittura più che di citazione, poché il rapporto fra teatro e arti plastiche si configura qui come un’imitazione di forme e stili, trasferendoli dalla categoria spaziale a quella temporale nell’esecuzione della *performance*.

Verso la metà dell’Ottocento il genere delle pose e dei quadri mimico-plastici arriva con successo nei circuiti del teatro professionistico in tutta Europa.²⁴ In Francia e in Italia la diffusione si deve al successo degli spettacoli ideati da un attore tedesco nato nel 1818 e formatosi come scultore, allievo di Alberto Thorwaldsen a Copenaghen: L. Keller.²⁵ La stampa quotidiana e i periodici di teatro dell’epoca si soffermano sovente sui suoi spettacoli,²⁶ e nelle *tournées* gli spettacoli diurni sono allestiti in

²³ Ivi, p. 204.

²⁴ Si veda N. Anae, *Poses Plastiques: the Art and Style of 'Statuary' in Victorian Visual Theatre*, in “Australasian Drama Studies”, 52, 2008, pp. 112-130. Il genere è invece considerato già al tramonto nel 1815 da K. G. Holmström, *Monodrama, Attitudes, Tableaux Vivants. Studies on Some Trends of Theatrical Fashion, 1770-1815*, cit., pp. 238-241.

²⁵ Su Keller (di cui non è stato possibile ritrovare il nome di battesimo nei dizionari e repertori biografici) non esistono studi. Solo la stampa dell’epoca si interessa alla sua opera.

²⁶ Si veda G. Torre, *La compagnia Keller gruppi plastici Genova 1 giugno 1848*, in “Italia musicale”, 47, 21 giugno 1848, p. 343.

arene e anfiteatri a frequentazione popolare. In Italia nel 1848 Keller conta già qualche imitatore come Giulio Mistrorigo, e nel 1849 a Lyon viene stampato un volumetto che fissa il repertorio dell'artista e della compagnia. Il volume contiene brevi schede raccolte in due sezioni distinte, una dedicata ai soggetti mitologici (in cui confluiscono quelli biblici, storici e letterari), l'altra dedicata ai soggetti religiosi. Alcune schede rimandano a opere scultoree di cui si cita l'autore e il titolo, altre indicano invece che la *performance* è una composizione originale di Keller o di sua moglie Wilhelmine. Per queste ultime il processo creativo è analogo a quello descritto per le 'attitudini' generiche ricordate sopra, volte a imitare le caratteristiche di uno stile artistico:

“Poses diverses M. Keller : Athlètes Grecs et Romains : athlète prêt à combattre, athlète mourant, un homme qui menace, Hercule réfléchissant, athlète au pugilat, Ajax s'emparant de l'étendard des Troyens, Ajax frappé de la foudre, Hercule terrassant le lion de Némée, le gladiateur suppliant, gladiateur étonné, gladiateur fuyant. Partie empruntée statuaire antique, partie inventée.”²⁷

Si può invece parlare di citazioni vere e proprie per quelle pose plastiche dichiaratamente ispirate a una scultura o a un dipinto ben riconoscibile: dai gruppi statuari di famosi artisti neoclassici come Thorvaldsen e Antonio Canova,²⁸ fino alle tele di Raffaello (*Trionfo di Galatea* e *Il paradiso perduto*), Peter Paul Rubens (*De roof van de Sabijnse maagden*), Anne-Louis Girodet (*Scène du deluge*), François Girardon (*Enlèvement de Proserpine par Pluton*),²⁹ David (*Les Sabines*) e della scuola di François Gérard (*Télémaque dans l'île de Calypso*). Fra i soggetti

²⁷ *Poses et tableaux mimiques et plastiques exécutés par M. et Mme Keller et les artistes sous leur direction*, Lyon, Chanoine, 1849, p. 11.

²⁸ Per Canova si segnala anche una *performance* allusiva intitolata *L'atelier de Canova* e definita “pastiche”. Cfr. *ivi*, p. 11.

²⁹ Attribuito però a Girodet nel citato volumetto *mimiques et plastiques exécutés par M. et Mme Keller et les artistes sous leur direction*.

religiosi, in quest'ottica, spiccano una *Sainte Cécile* ispirata da un dipinto di Paul Delaroche e in occasione di una *tournée* italiana una *via crucis* modellata su soggetti di Raffaello, Rubens, Tiziano, Tintoretto, Paolo Veronese e Guido Reni.

È difficile sapere se altre opere di pittori e scultori meno noti³⁰ potevano essere facilmente riconosciute dal pubblico: in caso contrario, l'effetto doveva essere analogo a quello delle più generiche composizioni originali. Del resto il legame fra l'opera citata e il luogo della *performance* è sovente evidenziato nel repertorio a stampa di Keller, che fa esplicito riferimento a musei o monumenti di diverse città³¹ stabilendo un forte legame con i diversi pubblici cittadini:

“M Keller s'est fait une obligation de reproduire, en tableaux et poses plastiques, les monuments artistiques les plus remarquables des villes qui veulent bien l'accueillir et l'honorer de leurs suffrages.”³²

Per animare dipinti e sculture, Keller sviluppa il testo didascalico in esse implicito, ricreando le modalità dell'azione raffigurata e ispirandosi ai testi della tradizione letteraria: anche quando le sue composizioni sceniche non utilizzano direttamente fonti teatrali, infatti, le schede del repertorio fanno spesso ricorso alla letteratura per mettere in situazione i vari soggetti (Teocrito per Galatea e Polifemo, l'*Athalie* e l'*Andromaque* di Jean Racine per Geremia e per Oreste, André Chénier per Baccho).

³⁰ *Paris Oordeel* di Adriaen van der Werff, *Ercole accolto in Olimpo* di Peter von Cornelius, *I furori di Oreste* di Luigi Marchesi, *Nettuno e i tritoni* di Sebastiano Conca, *Nettuno* di Giulio Romano, *Storie di Veneredi* Francesco Albani, *L'Amazone* di James Pradier, *La strage degli innocenti* e *Venere e Adone* di Carlo Dolci, *Jeremias auf den Trümmern von Jerusalem* di Eduard Bendemann, *Davide e Golia* di Luigi Ferrani, *Gli ultimi giorni di Pompei* di Karl Pavlovič Brjullof, *La morte di Virginia* di Vincenzo Camuccini, *Il conte Ugolino* di Giuseppe Diotti.

³¹ Si veda *Poses et tableaux mimiques et plastiques exécutés par M. et Mme Keller et les artistes sous leur direction*, cit., p. 23 e p. 25.

³² *Ibidem*.

Gli spettacoli di Keller, come i *tableaux vivants* degli anni precedenti, si fondano su un'estetica della sorpresa e mirano a una sollecitazione ludica del pubblico, suscitando il piacere del riconoscimento.³³ In effetti, entro la particolare pratica artistica delle pose plastiche, sembra lecito parlare di citazione solo se le opere d'arte animate sono effettivamente riconosciute e solo se lo spettacolo si compone di più *performances* ri-creatrici. In produzioni di tal genere il testo che contiene le diverse citazioni non ha più alcuno spessore significativo e si limita a fornire una tenue cornice, che non ha altro compito se non quello di preparare lo stupore sempre rinnovato del pubblico.

Tali produzioni spettacolari si situano ai prodromi di una pratica fondata sulla citazione 'creativa' delle arti plastiche nella *performance* teatrale. In esse il rapporto che si instaura con l'opera oggetto della citazione è prevalentemente di tipo comico-parodico, tanto più che il diverso registro dell'opera citante e dell'opera citata è lo strumento essenziale attraverso cui il procedimento viene segnalato all'attenzione degli spettatori. Se la citazione intende semplicemente sottolineare la diversità dell'oggetto convocato sulla scena, si rimane sul piano di un gioco meta-teatrale fatto di ammiccamenti al pubblico, né l'opera citata apre suggestive piste interpretative alla nuova produzione. Negli esempi analizzati l'intertestualità fra arti plastiche e teatro si stabilisce a patto di sottolineare la diversa natura dei due mezzi espressivi, in modo da integrare secondo diverse modalità la natura statica della rappresentazione pittorica o

³³ Per la presenza di quadri viventi in *pièces* teatrali anglosassoni nel primo Ottocento, si veda M. Amblard, *De la représentation picturale à la représentation théâtrale: "The Rent Day" de David Wilkie et de Douglas Jerrold*, in *Le transfert vers le texte théâtral*, in "Recherches sur les Arts Dramatiques Anglophones Contemporains", 27, 2013, pp. 95-111.

plastica nella *performance* scenica. In tal senso, anche per l'intertestualità fra teatro e arti plastiche, è possibile distinguere fra citazione e riscrittura: quest'ultima si realizza quando il teatro si appropria dell'opera d'arte non considerandola nella sua specificità, ma trasformandola in un semplice materiale, mero spunto per un processo creativo originale.

Copyright © 2017

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