

# Fra archivio e scena

*Saggi sullo spettacolo italiano  
del secondo Novecento*

a cura di

ELENA RANDI

ed

ELENA CERVELLATI



IL RIO

OFFICINA TEATRALE

6



# IL RIO ARTE

Redazione: Casa di Tazio Nuvolari | Viale delle Rimembranze 1/B, Mantova  
Libreria Paoline - Il Rio | Viale delle Rimembranze 1/A, Mantova  
[www.ilrio.it](http://www.ilrio.it) | [casaeditrice@ilrio.it](mailto:casaeditrice@ilrio.it)

©2025 Il Rio Srl, Mantova. Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore.

Officina teatrale:  
collana internazionale di studi sullo spettacolo  
diretta da Simona Brunetti (Università di Verona)

Comitato scientifico:  
Luigi Allegri (Università di Parma); Simona Brunetti (Università di Verona); Paola Degli Esposti (Università di Padova); Cristina Grazioli (Università di Padova); Bent Holm (Università di Copenaghen); Steven Jacobs (Università di Gent); Marco Prandoni (Università di Bologna); Nicola Pasqualicchio (Università di Verona); Franco Perrelli (Università di Bari); Elena Randi (Università di Bologna); Christel Stalpaert (Università di Gent); Raffaele Tamalio (Edizioni Il Rio); Annamaria Testaverde (Università di Bergamo); Federica Veratelli (Università di Parma)

Immagine di copertina: elaborazione grafica di Matteo Ferraresso con immagini da Freepik e Copilot.

Finanziato dall'Unione Europea - NextGenerationEU attraverso il Ministero dell'Università e della Ricerca italiano nell'ambito del PNRR - Missione 4 Componente 2 Investimento 1.1 - Progetto PRIN 2022 HYPERSTAGE. An Open knowledge base for the semantic reconstruction of theatrical performances through the harvesting and processing resources from the Italian network of theatrical digital archives, Codice Progetto 20224 K2JA8\_002, CUP J53D23012950006.

Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 (CCBY).

# FRA ARCHIVIO E SCENA

## SAGGI SULLO SPETTACOLO ITALIANO DEL SECONDO NOVECENTO

a cura di

ELENA RANDI ED ELENA CERVELLATI

IL RIO  
ARTE



# SOMMARIO

Premessa	9
DONATELLA GAVRILOVICH	

## SEZIONE TEATRO

La prima rappresentazione italiana di <i>Giorni felici</i> di Samuel Beckett	15
SIMONA BRUNETTI	

<i>Il mondo è quello che è.</i> Gianfranco De Bosio e il «dovere semplice» di uno Stabile	31
LAURA PIAZZA	

Un preludio alla <i>Mirra</i> : la <i>Fedra</i> di Luca Ronconi	47
PAOLA DEGLI ESPOSTI	

## SEZIONE OPERA

Ricostruire lo spettacolo musicale: la vicenda artistica di Maria Callas alla Scala fra tradizione e innovazione	65
ALBERTO BENTOGGIO	

## SEZIONE DANZA

- Giselle*: la versione Chauviré e l'ibridazione dell'archetipo 81  
ELENA RANDI
- Luciana Novaro coreografa al Teatro alla Scala (1955-1963) 103  
GIULIA TADDEO
- Il cappotto di Drosselmeyer: lo *Schiaccianoci* di Rudol'f Nureev 123  
nell'Archivio Storico del Teatro alla Scala di Milano  
SILVIA GARZARELLA
- Attraversare il tempo. Tracce del teatro e della danza italiani 137  
degli anni Ottanta nell'Archivio del Romaeuropa Festival  
ELENA CERVELLATI
- Il corpo della musica. La Trisha Brown Dance Company 151  
al Romaeuropa Festival (1998)  
CATERINA PICCIONE

# FRA ARCHIVIO E SCENA

SAGGI SULLO SPETTACOLO  
ITALIANO DEL SECONDO  
NOVECENTO



## PREMESSA

Il presente volume è stato promosso e curato da Elena Randi ed Elena Cervellati, membri dell'unità di ricerca dell'Università di Bologna, come contributo al progetto PRIN 2022 *HYPERSTAGE: una base di conoscenza aperta per la ricostruzione semantica degli spettacoli teatrali attraverso la raccolta e l'elaborazione delle risorse dalla Nuova Rete Italiana di archivi digitali teatrali*, con il supporto del Ministero dell'Università e della Ricerca e il finanziamento dell'Unione Europea-Next Generation EU.

Il progetto “Hyperstage”, ideato dalla scrivente, è finalizzato alla realizzazione di un'innovativa base di conoscenza aperta, che, facendo affidamento su molti database decentralizzati e interconnessi, permetterà di collegare gli archivi digitali italiani delle arti dello spettacolo senza problemi di “traduzione” da un linguaggio a un altro. Questa piattaforma comune collegherà i vari archivi digitali per visualizzare dati e documenti, senza modificare i metadati esistenti in ognuno di essi, permettendone l'uso e l'interoperabilità (*Linked Open Data*) in una visione di scienza aperta (*Open Science*).

Nell'ambito delle arti dello spettacolo non esiste un'unica ontologia universalmente adottata e per questo motivo si è deciso di sviluppare un'ontologia *bottom-up*, utilizzando una soluzione tecnologica pronta all'uso, come è *Wikibase.cloud*. In questo contesto *Wikibase* emerge come una delle piattaforme più adatte, perché il suo modello di dati consente l'arricchimento delle dichiarazioni RDF con qualificatori, il che è particolarmente prezioso per catturare le complessità delle produzioni teatrali.

La maggior parte dei modelli di dati esistenti si basa sulla distinzione tra lavoro creativo e produzione. È importante notare che il lavoro creativo teatrale, in quanto costruito intellettuale, è un'astrazione che facilita il riferimento a un'identità comune al di là di specifici spettacoli. Di conseguenza, sfruttando questa distinzione, ogni produzione teatrale, pur essendo unica, è inserita in un contesto storico e culturale più ampio attraverso un sistema di relazioni gerarchiche, che ne evidenziano le connessioni con la tradizione. Questa gerarchia ontologica ci consente di tracciare il percorso evolutivo delle opere messe in scena e di identificare influenze e connessioni tra diverse produzioni.

Il progetto “Hyperstage” mira a superare i limiti tradizionali della documentazione teatrale, offrendo una soluzione innovativa per la raccolta, l’organizzazione, l’archiviazione e la valorizzazione dei metadati associati a ciascuna produzione, perché la nuova metodologia permette di governare l’eterogeneità e la quantità rilevante dei dati digitali, risolvendo un problema finora insoluto.

La “chiave di volta” è rappresentata dall’innovativa tassonomia PKB, che l’ontologia “Hyperstage” utilizza e che facilita l’utente nell’accesso alle risorse digitali. Questa tassonomia categorizza gli oggetti digitali secondo tipi specifici e li assoggetta a una delle tre fasi della produzione teatrale: a) concezione, b) messa in scena e c) documentazione post-produzione. Pertanto, grazie al codice PKB l’organizzazione delle risorse digitali relative alla produzione teatrale risulta semplificata. Aggregando automaticamente ogni oggetto digitale in una di queste tre fasi, il codice affronta e risolve le sfide poste dall’enorme quantità e dalla natura eterogenea dei dati dei beni culturali dello spettacolo. Tale classificazione temporale logica facilita così la gestione di grandi *set* di dati e unifica documenti eterogenei, distinguendoli in due ampie categorie: “immagini” e “allegati”. Nella prima categoria sono raggruppati tutti gli elementi caratterizzati da immagini, mentre nella seconda confluiscono tutti quelli che ne sono privi, automaticamente distribuiti secondo le tre fasi sopra menzionate.

Per la creazione di “Hyperstage”, questo volume in formato cartaceo che raccoglie una serie di articoli dedicati ad alcune rappresentazioni teatrali italiane, differenti per genere e luogo, può apparire poco consona con fini e obiettivi di un progetto tecnologico.

Al contrario, intendendo la pubblicazione a stampa come una sorta di “stato dell’arte”, che tuttora caratterizza in Italia l’editoria scientifica e, in particolare quella umanistica, l’unità di Bologna pone il problema di come estrapolare le informazioni e i preziosi risultati dell’attività di ricerca dal libro stampato, per incrementare i metadati della nostra base di conoscenza.

Una delle finalità di “Hyperstage”, infatti, è rendere fruibile all’utente la bibliografia aggiornata e i contributi scientifici su una specifica produzione teatrale che, solitamente, gli archivi digitali di teatri e fondazioni non possiedono. “Hyperstage” è in grado di fornire questo servizio, assicurando il collegamento diretto e la fruizione alla pubblicazione telematica, solo se essa è in *open access*.

Purtroppo la disponibilità di miscellanee, monografie, atti di convegno in accesso aperto è cosa rara, dato che si scontra con le necessità di profitto

di un'attività anche commerciale com'è quella di una casa editrice. Ciò costituisce un limite nell'accoglienza e nell'attuazione delle buone pratiche dell'*Open Science*, promosse dalla Comunità Europea; ma è anche un problema per l'acquisizione automatica delle informazioni e il loro inserimento nella nostra base di conoscenza. E allora, come raccogliere materiali, documenti e dati contenuti nel formato cartaceo?

L'unico modo possibile è quello tradizionale: leggere, analizzare, annotare ed estrapolare dati e concetti. Naturalmente, se tale procedura è affidata a un lettore, pur esperto della disciplina, c'è sempre il rischio di un'interpretazione soggettiva, che potrebbe falsare quanto scritto dall'autore.

L'unità di ricerca di Bologna ha così pensato di sottoporre ai singoli autori del presente volume un modulo prestampato, richiedendo di inserire i metadati essenziali, la bibliografia dello spettacolo teatrale analizzato e una concisa relazione sul risultato degli studi effettuati. In questo modo è stato possibile riversare dati, materiali e documentazione scientifica nella piattaforma.

Di questo lavoro aggiuntivo si ringraziano gli autori dei contributi, alcuni dei quali hanno dato generosamente la loro adesione a tale sperimentazione, pur non facendo ufficialmente parte del progetto.

DONATELLA GAVRILOVICH



# SEZIONE TEATRO



# LA PRIMA RAPPRESENTAZIONE ITALIANA DI *GIORNI FELICI* DI SAMUEL BECKETT

Simona Brunetti

## *1. Un copione più vicino allo spirito di Beckett*

Il 2 aprile 1965 al Teatro Gobetti di Torino debutta il primo allestimento in lingua italiana di *Giorni felici* di Samuel Beckett<sup>1</sup>, interpretato da Laura Adani (1913-1996) e Franco Passatore (1929-2019), con la regia di Roger Blin (1907-1984). Nella stagione teatrale seguente, 1965-1966, lo spettacolo verrà riproposto anche a Milano e a Roma. Tuttavia, in occasione del XXII Festival Internazionale del Teatro di Prosa della Biennale di Venezia<sup>2</sup>, il 28 e il 29 settembre 1963, nel Teatro del Ridotto, il pubblico aveva già potuto apprezzare la prima rappresentazione mondiale in francese della *pièce*, un evento che anticipava la successiva *première* parigina del 21 ottobre al Théâtre de l'Odéon. Recitato da Madeleine Renaud (1900-1994) e Régis Outin (1908-1987), lo spettacolo *Oh les beaux jours* era stato diretto dallo stesso Blin e il testo ricomposto personalmente

---

1. Presso la sede del Centro Studi del Teatro Stabile di Torino sono conservati diversi materiali sugli allestimenti beckettiani prodotti *in loco* e anche una cospicua rassegna stampa relativa ad altri spettacoli rappresentati in Italia. Una gran parte di queste fonti è stata digitalizzata e pubblicata nell'archivio online del Teatro Stabile, a cui si rimanda per le singole citazioni della rassegna stampa: <https://archivio.teatrostabiletorino.it/cerca> (ultimo accesso 29/11/2024). Ai fini di questa ricerca imprescindibile è stato soprattutto il supporto degli archivisti del Centro Studi, che colgo l'occasione qui di ringraziare di cuore per la competenza, la dedizione e la cortesia dimostratami nel corso della ricerca.

2. Per maggiori dettagli sulla manifestazione, cfr. <https://asac.labiennale.org/attivita/teatro/annali?anno=1963> (ultimo accesso 29/11/2024).

nella lingua d'oltralpe dal drammaturgo irlandese<sup>3</sup> a partire dalla stesura inglese del «play in two acts»<sup>4</sup> *Happy days*.

«La critica francese – scrive Paolo Bertinetti – fu unanime nel lodare la Renaud; meno compatta nel lodare *Giorni felici*»<sup>5</sup>, visto allo stesso tempo come uno spettacolo dai contenuti imbarazzanti, agghiaccianti, insopportabili, ma anche tragici, simbolici e indimenticabili<sup>6</sup>. L'accoglienza ottenuta in Italia un mese prima, del resto, era stata del tutto simile, individuando soprattutto nell'interpretazione dell'attrice francese un approccio, a detta di Roberto De Monticelli, «di una dolcezza lacerante e straziata»<sup>7</sup>. In particolare, poi, grazie a un originale tratto emotivo nella recitazione dei protagonisti, che si accentuava sul finale, lo spettacolo sembrava persino presentare un Beckett venato di ottimismo, «che finalmente rispondeva in senso mistico e religioso – secondo Gian Maria Guglielmino – alle inquietanti domande e alle terrificanti prospettive delle sue opere precedenti»<sup>8</sup>. Inoltre, come scrive Francesco Bernardinelli, il linguaggio e lo stile erano inediti e sorprendenti, molto più interessanti, per il pubblico italiano, degli sfruttatissimi temi e schemi offerti dallo scrittore nei drammi anteriori: «l'incomunicabilità, la solitudine totale, l'apparenza e la sostanza, l'innominabile della vita, la struttura senza perché, l'inutile attesa»<sup>9</sup>.

La scelta della direzione del Teatro Stabile di Torino di affidare a Roger Blin anche la regia del primo allestimento italiano della *pièce* nasce, secondo Gian Renzo Morteo, da un lato, dalla conoscenza e frequentazione di lunga data con il drammaturgo irlandese, di cui era considerato

---

3. Cfr. SAMUEL BECKETT, *Ob les beaux jours*, in SAMUEL BECKETT, “*Ob les beaux jours*” *suivi de “Pas moi”*, Paris, Les Éditions de minuit, 2018 [1963<sup>1</sup>], pp. 7-77 (d'ora in poi *OBJ*).

4. SAMUEL BECKETT, *Happy Days. A play in two acts*, in SAMUEL BECKETT, *The complete dramatic works*, London, Faber and Faber, 2006 [1986<sup>1</sup>], pp. 135-168 (d'ora in poi *HD*). Di *Happy Days* la raccolta ripropone l'edizione Grove Press, 1961.

5. PAOLO BERTINETTI, *Informazioni e note di “Giorni Felici”*, in SAMUEL BECKETT, *Teatro completo*, Torino, Einaudi-Gallimard, 1994, pp. 840-851, citazione a p. 843.

6. Ivi, pp. 843-844.

7. ROBERTO DE MONTICELLI, *Una donna interrata e un uomo che striscia. “Ob les beaux jours” di Beckett al Festival di Venezia*, in «Il Giorno», 29 settembre 1963.

8. GIAN MARIA GUGLIELMINO, *Madeleine Renaud con “I giorni felici” propone un Beckett mistico e ottimista*, in «Gazzetta del Popolo», 29 settembre 1963.

9. FRANCESCO BERNARDINELLI, “*Ob les beaux jours*” *di Beckett in prima mondiale ieri a Venezia*, in «La Stampa», 29 settembre 1963.

il più fedele estimatore e interprete; dall'altro, dall'aver legato la sua attività spettacolare, sin dagli esordi con Antonin Artaud, alle più importanti esperienze dell'avanguardia teatrale francese<sup>10</sup>. Non stupisce, dunque, che a partire da una sua precisa richiesta, la messinscena di Torino prenda le mosse proprio dall'ultima stesura francese del testo. A questo proposito, nel programma di sala dello spettacolo così si legge:

Riteniamo doveroso informare il pubblico che il testo di *Giorni felici* che rappresentiamo differisce in qualche misura da quello già apparso in volume in Italia. La traduzione stampata infatti è stata effettuata sul testo originale inglese, modificato in un secondo tempo dallo stesso Beckett che lo riscrisse in francese. Il regista Blin ha preferito rifarsi all'edizione francese in quanto fase più matura nell'elaborazione dell'opera<sup>11</sup>.

La trasposizione italiana a cui si fa riferimento nella citazione è l'ormai consolidata versione di Carlo Fruttero per i tipi dell'editore Einaudi<sup>12</sup>, elaborata a partire dalla redazione in inglese pubblicata da Grove Press di New York nel 1961.

Come è noto, la *pièce*, scandita in due atti, mette in scena una donna sulla cinquantina, Winnie, e un uomo, Willie, sulla sessantina. Nel primo atto, illuminata da una «luce violenta», Winnie è «*interrata fin sopra la vita, esattamente al centro [di un] monticello*»<sup>13</sup>. Willie, sdraiato a terra dietro di lei, prima dorme nascosto, poi legge un giornale facendo emergere solo «*la sommità posteriore della testa calva*»<sup>14</sup>. In un lungo monologo punteggiato da brevi repliche del compagno, la protagonista parla di sé e della propria vita, presente e passata, alternando repentini cambiamenti d'umore, raccomandazioni, banalità e profonde verità. Nel secondo atto, la condizione fisica della donna peggiora, ma la sua loquacità non cessa: sotterrata fino al collo, non può più spostare la testa. Solo gli occhi possono ancora muoversi, mentre Willie per lungo tempo non dà segni di vita.

---

10. Cfr. GIAN RENZO MORTEO, *Incontro con Roger Blin*, in «I quaderni del Teatro Stabile della città di Torino», n. 3, 1965, pp. 95-106.

11. SAMUEL BECKETT, *Giorni felici*, programma di sala, stagione 1964-1965, Torino, Teatro Stabile di Torino, s. d., p. [5].

12. Cfr. SAMUEL BECKETT, *Giorni felici*, introduzione di Renato Oliva, traduzione di Carlo Fruttero, Torino, Einaudi, 2019 [1961], d'ora in poi *GF*.

13. Ivi, atto I, p. 23.

14. Ivi, atto I, p. 27.

Soltanto verso la fine dell'atto, l'uomo emerge carponi, vestito in modo straordinariamente elegante, per strisciare con molta difficoltà lungo il pendio verso di lei, senza però riuscire a raggiungerla.

Benché in nessun altro materiale a stampa dello spettacolo si faccia menzione a chi abbia effettivamente realizzato la nuova versione italiana della *pièce*, presso l'Archivio del Teatro Stabile di Torino è conservata una copia dattiloscritta di *Giorni felici*, contrassegnata con il numero «560/RT», che si può far risalire al periodo di questo allestimento e che menziona il nome di una traduttrice: «“Giorni felici” | 2 Atti di Samuel Beckett | Traduzione di Anna Maria GHIGLIOTTI-Ferzetti»<sup>15</sup>. Anche un decreto del Ministro del turismo e dello spettacolo del 12 febbraio 1965, contrassegnato con il medesimo numero «560/RT» – decreto oggi allegato a questo copione –, nel rispondere positivamente a un'istanza relativa all'accesso in sala di minori all'opera di Beckett in produzione, attesta che lo scritto presentato risulta conforme a quello depositato presso il Ministero<sup>16</sup>.

Da un'analisi del dattiloscritto, però, più che una nuova traduzione elaborata a partire dalla versione francese di *Giorni felici*, la traduzione della Ghigliotti-Ferzetti sembra essere semplicemente una rielaborazione sommaria di quella già pubblicata da Fruttero e di cui in diversi luoghi è quasi un calco:

---

15. SAMUEL BECKETT, *Giorni felici*, copione dattiloscritto con copertina rossa, conservato presso l'Archivio del Centro studi del Teatro Stabile di Torino (d'ora in poi *GFmin*). Sulla copertina, in alto a destra, accanto alla parola «MINISTERO», manoscritta, è riportato il numero «560/RT»; in alto a sinistra la scritta «lavorato 791.241».

16. In data 1° febbraio 1965, Nuccio Messina, legale rappresentante del Teatro, chiede l'ammissione dei minori di diciotto anni alle rappresentazioni dell'opera *Giorni felici* di Beckett, presentando il testo dattiloscritto conservato presso il Centro studi del Teatro Stabile. Il sottosegretario di stato Emilio Battista, in seguito al parere favorevole espresso dalla Commissione che ha esaminato il lavoro, in data 12 febbraio 1965 firma la lettera che concede quanto richiesto con la seguente condizione: «Il presente provvedimento è subordinato alla condizione che – nell'esecuzione dello spettacolo – non venga apportata alcuna modifica al testo depositato, né venga alterata comunque la stesura delle scene e del dialogo, senza la preventiva autorizzazione [...]. Il copione allegato al presente decreto risulta conforme al testo depositato presso il Ministero del turismo e dello spettacolo» (Decreto allegato a *GFmin*).

<i>Happy Days</i> (Beckett)	<i>Giorni felici</i> (Fruttero)	<i>Giorni felici</i> (Ghigliotti-Ferzetti)	<i>Oh les beaux jours</i> (Beckett)
WINNIE [...] No pain. ( <i>Cranes back to look down at Willie, holding parasol by butt as before.</i> ) Don't go off on me again now dear will you please, I may need you. ( <i>Pause.</i> ) No hurry, no hurry, just don't curl up on me again. ( <i>Turns back front, lays down parasol, examines palms together, wipes them on grass.</i> ) Perhaps a shade off colour just the same <sup>17</sup> .	WINNIE [...] Nessun dolore. ( <i>Si protende all'indietro per guardare Willie, tenendo il parasole per la punta, come in precedenza</i> ) Fammì la cortesia, caro, non piantarmi in asso di nuovo, ora; potrei aver bisogno di te. ( <i>Pause.</i> ) Non c'è fretta, non c'è fretta, solo non piantarmi in asso. ( <i>Si volta verso la sala, posa il parasole, esamina le palme insieme, le asciuga sull'erba</i> ) Un pochino scolorite, però, mi sembra proprio che lo siano <sup>18</sup> .	WINNIE [...] Nessun dolore... ( <i>Di nuovo si protende per vedere Willie, tenendo il parasole per la punta</i> ): Per favore, caro non piantarmi un'altra volta qui così, adesso; potrei avere bisogno di te ( <i>Pause</i> );... senza fretta, senza fretta, solo non piantarmi qui così un'altra volta. ( <i>Si volta di fronte, posa il parasole, si guarda le due mani unite, le asciuga sull'erba</i> ):... però forse sono un pochino scolorite... <sup>19</sup> .	WINNIE [...] Pas de douleur. ( <i>Elle se renverse en arrière pour regarder Willie, en tenant comme avant l'ombrelle par la pointe.</i> ) Je t'en prie, mon chéri, sois gentil, ne te rendors pas, je pourrais avoir besoin de toi. ( <i>Un temps.</i> ) Oh ça ne presse pas, ça ne presse pas, seulement ne te repelotonne pas. ( <i>Elle revient de face, dépose l'ombrelle, examine les deux paumes ensemble, les essuie sur l'herbe.</i> ) Un peu patraque peut-être malgré tout <sup>20</sup> .

Di questo spettacolo, presso l'Archivio del Teatro Stabile di Torino, è conservato un secondo dattiloscritto: il copione utilizzato dal Direttore di scena, Eduardo Ciceriello<sup>21</sup>. Sebbene quest'ultimo testo sia esteriormente molto simile a quello inviato al Ministero (per la composizione grafica del contenuto, l'impaginazione, l'altezza dei caratteri, l'uso di sottolineati, l'impiego di lettere maiuscole per le didascalie e di lettere minuscole per le battute, le modalità di numerazione dei fogli, ecc.), la traduzione della *pièce* di

17. *HD*, atto I, p. 141.

18. *GF5*, atto I, pp. 26-27.

19. *GFmin*, atto I, pp. 4-5.

20. *OBJ*, atto I, p. 18.

21. SAMUEL BECKETT, *Giorni felici*, copione dattiloscritto del Direttore di scena, conservato presso l'Archivio del Centro studi del Teatro Stabile di Torino (d'ora in poi *GFc*). Sulla copertina, in alto a destra, in pennarello azzurro è scritto «Direttore di scena» e poco più sotto «Eduardo Ciceriello». Al centro, poco sopra il titolo dell'opera e il nome dell'autore dattiloscritti («GIORNI FELICI | di | Beckett»), è tracciata a penna la parola «Senarica». Il copione è disponibile online: [https://archivio.teatrostabiletorino.it/archivi/media/collectiveaccess/images/4/0/3/34948\\_ca\\_object\\_representations\\_media\\_40338\\_original.pdf](https://archivio.teatrostabiletorino.it/archivi/media/collectiveaccess/images/4/0/3/34948_ca_object_representations_media_40338_original.pdf) (ultimo accesso 30/11/2024).

Beckett che vi si legge, da un lato, non menziona più il nome di Anna Maria Ghigliotti-Ferzetti, dall'altro, vi coincide solo parzialmente. Vediamo, per esempio, come si presenta qui il frammento già citato:

<i>Giorni felici</i> (Ghigliotti-Ferzetti)	<i>Giorni felici</i> (Copione del Dir. di scena)	<i>Oh les beaux jours</i> (Beckett)
WINNIE [...] Nessun dolore... ( <i>Di nuovo si protende per vedere Willie, tenendo il parasole per la punta</i> ): Per favore, caro non piantarmi un'altra volta qui così, adesso; potrei avere bisogno di te ( <i>Pausa</i> );... senza fretta, senza fretta, solo non piantarmi qui così un'altra volta. ( <i>Si volta di fronte, posa il parasole, si guarda le due mani unite, le asciuga sull'erba</i> ):... però forse sono un pochino scolorite... <sup>22</sup> .	WINNIE [...] Nessun dolore... ( <i>Di nuovo verso Willie</i> ) Per favore mio caro, sii gentile non riaddormentarti: potrei aver bisogno di te ( <i>Pausa</i> ) oh! non c'è fretta, non c'è fretta, solo non ti riaggomitolare così un'altra volta ( <i>Posa l'ombrello guarda le mani le asciuga sull'erba</i> )... Un pochino malandate mi sembra proprio che lo siano... <sup>23</sup> .	WINNIE [...] Pas de douleur. ( <i>Elle se renverse en arrière pour regarder Willie, en tenant comme avant l'ombrelle par la pointe.</i> ) Je t'en prie, mon chéri, sois gentil, ne te rendors pas, je pourrais avoir besoin de toi. ( <i>Un temps.</i> ) Oh ça ne presse pas, ça ne presse pas, seulement ne te repelotonne pas. ( <i>Elle revient de face, dépose l'ombrelle, examine les deux paumes ensemble, les essuie sur l'herbe.</i> ) Un peu patraque peut-être malgré tout <sup>24</sup> .

Rispetto alla *pièce* inviata al Ministero, dunque, nel copione del Direttore di scena il passo selezionato prevede didascalie più sintetiche e semplificate, finalizzate all'allestimento, mentre le battute della protagonista aderiscono maggiormente al dettato della versione francese dell'opera. Del resto, in un'intervista rilasciata a Gian Renzo Morteo un mese prima del debutto, Roger Blin, alla richiesta di sapere se «mettere in scena *Giorni felici* in italiano ponga nuovi problemi»<sup>25</sup> al suo lavoro di regia, sottolinea di aver messo in atto essenzialmente un processo di “adeguamento” del lessico allo spirito di Beckett:

Anzitutto è stato necessario fare un lavoro sul testo per adeguarlo al testo definitivo francese e anche per cercare *tempi* più beckettiani. Amo la lingua italiana, tuttavia penso che sia piuttosto lontana dallo spirito di Beckett, soprattutto perché non offre la possibilità di sopprimere molti articoli, verbi, ecc. e di ridurre le frasi all'osso. Penso comunque che il problema sia di trovare nello spirito della lingua italiana qualcosa di equivalente al testo originale<sup>26</sup>.

22. *GFmin*, atto I, pp. 4-5.

23. *GFc*, atto I, p. 3.

24. *OBJ*, atto I, p. 18.

25. GIAN RENZO MORTEO, *Incontro con Roger Blin*, cit., p. 105.

26. *Ibidem*.

Pertanto, pur non avendo al momento a disposizione altri stadi del copione rappresentato nel 1965, sembra lecito affermare che la stesura finale per il primo spettacolo italiano di *Giorni felici*, più che da una traduzione *ex-novo* della versione francese della *pièce*, nasca da un adattamento compiuto a partire dalla trasposizione realizzata da Anna Maria Ghigliotti-Ferzetti (già molto debitrice della traduzione di Carlo Fruttero), meticolosamente e attentamente modificata dal costante raffronto con la lezione offerta in *Oh les beaux jours*.

<i>Giorni felici</i> (Ghigliotti-Ferzetti)	<i>Giorni felici</i> (Copione del Dir. di scena)	<i>Oh les beaux jours</i> (Beckett)
WINNIE Il mio primo ballo! ( <i>Lunga pausa</i> ): il mio secondo ballo!... ( <i>Lunga pausa. Chiude gli occhi</i> ):... il mio primo bacio!... ( <i>Pausa. Willie gira una pagina. Winnie apre gli occhi</i> ):... Un certo signor Jonson, o Johnston, o forse si chiamava Johnstone. I baffi folti, di un bel color fulvo. ( <i>Con rispetto</i> ): Quasi arancione! ( <i>Pausa</i> )... in un capanno degli attrezzi, proprio non ricordo di chi. A casa nostra non c'era capanno degli attrezzi, e senza dubbio non era il suo. ( <i>Chiude gli occhi</i> ): Posso ancora vedere i vasi di fiori vuoti, messi tutti in fila. ( <i>Pausa</i> ): I fasci di giunchi. ( <i>Pausa</i> ): Le ombre che scendono dalle travi del soffitto <sup>27</sup> .	WINNIE Il mio primo ballo! ( <i>Lunga pausa</i> ) Il mio secondo ballo! ( <i>Lunga pausa chiude gli occhi</i> ) Il mio primo bacio! ( <i>Giornale. Pausa. Apre gli occhi</i> )... un certo Signor Johnson o Johston o forse si chiamava Johnston. Baffi folti fulvi. ( <i>Con rispetto</i> ) Riflessi carota ( <i>Pausa</i> )... in un capanno degli attrezzi, ma dove, mistero. A casa nostra c'era nessun capanno degli attrezzi e che fosse suo non c'è neanche da pensarlo. ( <i>Chiude gli occhi</i> ) Rivedo ancora i vasi vuoti, infilati uno dentro l'altro ( <i>pausa</i> ). I fasci di giunchi ( <i>pausa</i> ) le ombre tra le travi del soffitto <sup>28</sup> .	WINNIE Mon premier bal! ( <i>Un temps.</i> ) Mon second bal! ( <i>Un temps. Elle ferme les yeux.</i> ) Mon premier baiser! ( <i>Un temps. Willie tourne la page. Winnie ouvre les yeux.</i> ) Un kinési ou mécanothérapeute Demoulin... ou Dumoulin... voire Desmoulines, c'est encore possible. Moustache fauve très drue. ( <i>Révèreusement.</i> ) Reflets carotte! ( <i>Un temps.</i> ) Dans un réduit de jardinier, mais chez qui, mystère. Point du réduit de jardinier chez nous et chez lui à coup sûr pas l'ombre d'un réduit de jardinier. ( <i>Elle ferme les yeux.</i> ) Je revois les piles de pots à fleurs. ( <i>Un temps.</i> ) Les bottes d'échalotes. ( <i>Un temps.</i> ) L'ombre s'épaississant parmi les poutres <sup>29</sup> .

Ne risulta così un testo ibrido, generato da una commistione di fonti e da una particolare attenzione al linguaggio, elementi che non passano inosservati alla stampa, se nella sua recensione alla prima rappresentazione, scritta per la «Gazzetta del Popolo» del 3 aprile 1965, Gian Maria Guglielmino, pur stigmatizzando l'ambiguità ideologica della *pièce* beckettiana, scrive:

27. *GFmin*, atto I, p. 7.

28. *GFc*, atto I, p. 5.

29. *OBj*, atto I, pp. 21-22.

Il fatto è che, anche in questo caso, anzi mai forse come in questo caso, la tematica di Beckett riesce talmente aggrovigliata, e la sua ideologia così ambigua, da consentire insieme le più varie interpretazioni, chiare restando, al di fuori di ogni discussione e di ogni enigma, le tante illuminazioni poetiche, le mirabili folgorazioni del linguaggio (e sia pure di un linguaggio italiano che deriva da traduzione anonima, tratta da contaminazioni fra la versione inglese e quella francese del testo, comunque non fedele a quella molto apprezzabile che Carlo Fruttero ha fornito al volume di Einaudi che raccoglie il teatro di Beckett)<sup>30</sup>.

Accanto alla versione finale dello scritto utilizzato per la rappresentazione, il copione del Direttore di scena contiene anche una serie di indicazioni manoscritte, chiaramente tracciate in tempi diversi. Queste indicazioni intervengono solo in minima parte sulla sezione dattiloscritta delle battute degli attori. Invece, da un lato, elencano l'attrezzatura e tutti i piccoli oggetti necessari in ciascuno dei due atti, dall'altro, evidenziano i passaggi nodali dello spettacolo in corrispondenza dei quali si doveva inserire un effetto sonoro, o musicale, nonché dare il segnale per effettuare i cambiamenti di luce in scena.

Sul frontespizio che segue la pagina di copertina, per esempio, con un pennarello blu a punta fina sono elencati sia gli oggetti da introdurre nella borsa di Winnie nel primo atto, sia quelli che, invece, devono essere posizionati accanto a lei in entrambi gli atti, nonché tutti gli oggetti che servono a Willie. In un secondo momento, poi, presumibilmente per una ripresa della produzione, la stessa mano aggiunge con una penna blu alcune nuove specifiche all'elenco stilato in precedenza. L'altezza dello sgabello utilizzato da Franco Passatore per Willie, per esempio, viene variata e sottolineata più volte. In un primo tempo, infatti, lo «sgabello alto» era necessario per le sue azioni nel primo atto e lo «sgabello basso» in quello successivo, poi i due sedili vengono invertiti e cancellate le annotazioni precedenti<sup>31</sup>.

Sempre sul frontespizio, con una matita di colore azzurro, si traccia anche la scritta «Debutto a Milano Venerdì 17-9-65», indicazione in cui la parte «Venerdì 17» è sottolineata con una matita di colore rosso<sup>32</sup>. Anche le segnalazioni musicali e luministiche sono tracciate con le medesime matite colorate, unitamente a una penna blu, che spesso rende difficile stabilire la

---

30. G.M.G. [GIAN MARIA GUGLIELMINO], "Giorni felici" di Beckett con Laura Adani protagonista, in «Gazzetta del Popolo», 3 aprile 1965.

31. Cfr. *GFc*, frontespizio.

32. *Ibidem*. La vera data del debutto, in realtà, sarà il giorno dopo, sabato 18 settembre 1965.

priorità temporale di tali interventi. Un'ultima peculiarità di questa fonte consiste nel presentare la puntuale eliminazione, sempre eseguita con il pastello azzurro, di una gran parte delle didascalie all'interno di una decina di pagine del primo atto<sup>33</sup>. Al momento, però, non è possibile stabilire se si tratti di modifiche fatte solo a partire dall'allestimento meneghino – a cui sembra rimandare il pigmento della matita –, o già in precedenza. L'intento, comunque, sembrerebbe quello di cambiare il ritmo del monologo di Winnie, rendendolo più serrato con l'eliminazione di numerose pause indicate dall'autore.

## 2. *Una regia che sconcerta la critica italiana*

Il Teatro Gobetti di Torino è una sala piccola, «indispensabile alla rappresentazione di *Giorni felici*»<sup>34</sup>, un dramma che, secondo Raul Radice, «presuppone una gradazione e quasi un trascolorare della parola che nell'ampiezza dei teatri normali rischierebbero di andare perduti»<sup>35</sup>. In questo spazio limitato – come del resto saranno anche quelli del Teatro Gerolamo di Milano e della Cometa di Roma in cui successivamente lo spettacolo verrà presentato in *tournée* – Roger Blin ripropone lo stesso ambiente creato dallo scenografo e costumista Matias per il precedente allestimento francese al Ridotto di Venezia (descritto da Carlo Terron come «un'accecante atmosfera arancione dove il cielo non si distingue più dalla terra»<sup>36</sup>), ma in quest'occasione il *décor* è realizzato materialmente da Eugenio Liverani con costruzioni di Eduardo Tomassi<sup>37</sup>. A detta di Augusto Romano, che si sofferma più di altri a commentare la scenografia dello spettacolo di Torino, si tratta di una scena «gessosa e ricca di colori sgradevoli, un cratere spento in un paesaggio vulcanico»<sup>38</sup>.

---

33. Ivi, atto I, pp. 8-19.

34. RAUL RADICE, «*Giorni felici*» di Samuel Beckett a Torino con regia di Roger Blin, in «Corriere della sera», 3 aprile 1965.

35. *Ibidem*.

36. CARLO TERRON, *La parola nel deserto*, in «Corriere lombardo», 30 settembre 1963.

37. Cfr. SAMUEL BECKETT, *Giorni felici*, programma di sala, stagione 1964-1965, cit., p. [5].

38. AUGUSTO ROMANO, *Un passo indietro di Samuel Beckett. "Giorni felici" al Cagnano*, in «L'Italia», 3 aprile 1965.

Nello specifico, diverso tempo dopo, parlando con Lynda Peskine, Roger Blin ricorderà come in fase di allestimento della prima messinscena francese, per poter rendere l'indicazione della didascalia beckettiana («*Une toile de fond en trompe-l'œil très pompier représente la fuite et la rencontre au loin d'un ciel sans nuages et d'une plaine dénudée*»<sup>39</sup>), insieme a Matias avessero inizialmente pensato a un cielo molto blu per rendere l'aspetto oppressivo del giorno permanente. Poi, invece, lo scenografo aveva trovato dei colori straordinari, arancioni degradanti nel rosa e nel grigio, marrone per il terrapieno:

Matias pour *Oh les beaux jours* a fait un décor superbe et très efficace. Pour le ciel nous hésitions, nous pensions à un ciel très bleu pour rendre le côté oppressant du jour permanent, cette espèce de zénith suspendu. Et Matias a trouvé des couleurs extraordinaires, des espèces d'orangés vifs qui se dégradent vers le rose puis le gris en descendant vers le sol. Et pour le sol la couleur marron de terre-plein rappelait aussi vaguement l'orangé du ciel. Pourtant il n'y avait pas de liaison entre le ciel et la terre et l'étouffement du soleil était beaucoup mieux rendu comme ça, beaucoup mieux qu'avec un ciel bleu<sup>40</sup>.

Una scelta molto efficace, a suo dire, per far convergere lo sguardo dello spettatore al centro della scena, in cui Winnie era interrata<sup>41</sup>.

Come si è detto, l'allestimento con protagonista la Renaud si era distinto per un'interpretazione che nelle pieghe del rapporto tra Winnie e Willie leggeva una storia d'amore<sup>42</sup>. A questo proposito, Blin ricorda: «Madeleine qui est optimiste à tout crin n'avait au début aucune notion du tragique affreux de la pièce. Elle disait: "C'est merveilleux, cette pièce, c'est un grand

---

39. *OBJ*, atto I, p. 11; «Il fondale è un *trompe-l'œil* molto *pompier*, che rappresenta una pianura ininterrotta e un cielo sconfinato convergenti verso il lontano orizzonte» (*GFs*, atto I, p. 23); «*Very pompier trompe-l'œil backcloth to represent unbroken plain and sky receding to meet in far distance*» (*HD*, atto I, p. 138).

40. ROGER BLIN, *Conversation avec Lynda Peskine*, in *Samuel Beckett*, Toulouse Cedex Privat, 1986<sup>1</sup>, pp. 159-169, citazione a p. 167; si tratta di un numero fuori serie della «Revue d'Esthétique».

41. «En plus de sa très grande beauté, le décor était extrêmement efficace dans la mesure où l'œil du spectateur qui pouvait être tenté de s'égarer vers les hauteurs, vers les côtés, était aveuglé par la luminosité de l'orangé et ramené obligatoirement vers le centre, vers la petite figure de Madeleine Renaud» (*ibidem*).

42. Cfr. *Giorni felici*, in SAMUEL BECKETT, *Giorni felici*, programma di sala, stagione 1964-1965, cit., pp. [7-11], riferimento a p. [11]; GIAN RENZO MORTEO, *Incontro con Roger Blin*, cit., p. 105.

chant d'amour conjugal"»<sup>43</sup>. Anche secondo il marito dell'attrice – l'attore, mimo e regista Jean Louis Barrault (1910-1994) –, che «avait demandé à jouer le rôle du mari»<sup>44</sup>, Beckett in quest'opera, pur costeggiando da vicino la disperazione e il nulla, innalza una sorta «d'inno alla vita, all'amore, alla gioia, alla riconoscenza, alla grazia»<sup>45</sup>. Che l'idea della coppia non fosse pienamente consonante con lo "spirito di Beckett" e, soprattutto, con la linea che Roger Blin voleva evidenziare nel suo allestimento, viene segnalato a più riprese dalla critica teatrale italiana, sin dal debutto della nuova messinscena torinese.

Raul Radice, per esempio, dopo essersi chiesto se scritti «le cui prospettive, i cui sfondi e le cui dimensioni derivano esclusivamente dalla parola, possano essere attribuiti con vantaggio a registi cui manca una vera conoscenza della lingua in cui il testo è recitato»<sup>46</sup>, riflette come l'Adani, nella prima parte dello spettacolo, sia stata conseguentemente costretta «a indugi, toni smorzati e sottolineature intenzionali di cui il personaggio non abbisogna»<sup>47</sup>, mentre nella seconda parte, in cui il regista l'aveva lasciata più libera di concepire il personaggio a suo modo, trova un equilibrio recitativo che dovrebbe trasferire anche nella prima. Come a dire che, secondo il critico del «Corriere della sera», le pause e i toni smorzati non fossero frutto di una precisa concezione registica del ritmo da imporre alla prima parte dello spettacolo, ma solo di una difficoltà di Blin nel comprendere la nostra lingua. Anche Gian Maria Guglielmino, pur ricordando le sue riserve concettuali sull'intento ottimistico della *pièce* offerta a Venezia due anni prima<sup>48</sup> – un intento che, a suo avviso, il regista allora «fu forse costretto ad accettare»<sup>49</sup> –, rileva che l'impostazione di un registro recitativo diverso, come quello offerto a Torino, non lo convince, invece, sul piano esecutivo: «tanto ci apparve teatralmente efficace lo spettacolo visto a Venezia quanto

---

43. ROGER BLIN, *Conversation avec Lynda Peskine*, cit., p. 169.

44. *Ibidem*.

45. *Giorni felici*, in SAMUEL BECKETT, *Giorni felici*, programma di sala, stagione 1964-1965, cit., p. [9].

46. RAUL RADICE, "Giorni felici" di Samuel Beckett a Torino con regia di Roger Blin, cit.

47. *Ibidem*.

48. GIAN MARIA GUGLIELMINO, *Madeleine Renaud con "I giorni felici" propone un Beckett mistico e ottimista*, cit.

49. G.M.G. [GIAN MARIA GUGLIELMINO], "Giorni felici" di Beckett con Laura Adani protagonista, cit.

smorzato, monocorde, e diciamo pure tedioso, quello che lo stesso Blin [...] ha presentato ieri sera a Torino»<sup>50</sup>.

Dello stesso avviso è Roberto De Monticelli, che osserva come, nella prima parte, Laura Adani abbia attenuato molto «quel tono ironico, quella imperturbabilità mondana» offerti nella versione francese.

Ma così facendo – continua il critico – si cala subito, con inevitabile sacrificio della necessaria gradualità, nei significati ultimi dell'opera. Ne riduce il versante sarcastico, che fra l'altro la rende più accessibile al pubblico. Sicché l'attrice ci è piaciuta assai di più nel secondo tempo, dove veramente tocca, al momento giusto, accenti di dolcezza estrema, di rassegnazione straziata e insieme beffarda<sup>51</sup>.

Analogamente, infine, Giorgio Polacco parla di diminuzione della «portata ironica del testo» e di «un andamento scopertamente tragico»<sup>52</sup> impresso nella recitazione dell'attrice.

In modo pressoché unanime, dunque, tutte le recensioni relative al debutto italiano dello spettacolo individuano, da un lato, uno scarto recitativo tra primo e secondo atto della *pièce*, in cui la parte finale della rappresentazione risulta più efficace di quella che la precede perché, a suo modo, più drammatica e, quindi, più adatta all'interpretazione patetica offerta dall'Adani, che l'aveva impostata per conto proprio, in autonomia dal regista<sup>53</sup>; dall'altro, la presenza di un'attrice brillante<sup>54</sup>, esperta in una recitazione comica “di maniera”, che sembra incapace di rendere in modo graduale e «sino al fondo la livida immagine del disfacimento che divora il volto lucente di una donna che muore»<sup>55</sup>. Ne consegue che la lentezza e l'indeterminatezza di esecuzione offerta nel primo tempo della *pièce* torinese venga da tutti imputata soprattutto a una cattiva gestione delle eccelse capacità

---

50. *Ibidem*.

51. ROBERTO DE MONTICELLI, *Una Adani dolce e beffarda nell'allucinante opera di Beckett*, in «Il giorno», 3 aprile 1965.

52. GIORGIO POLACCO, *Il lungo estenuante monologo della donna che urla nel deserto*, in «Il piccolo», 3 aprile 1965.

53. Sull'argomento si veda l'articolo di CRISTINA MAZA, *Vive ogni sera i suoi "Giorni felici"*, in «Alba», Milano, 24 ottobre 1965.

54. Sullo stile e la vita di Laura Adani, si veda almeno LIETTA TORNABUONI, *Senza passato*, in «L'Europeo», a. XXI, n. 41, 10 ottobre 1965, pp. 44-49; PAOLO BONVICINI, *Giorni felici per Laura Adani*, in «Tuttocarpi», a. VI, n. 51, febbraio 1966.

55. FRANCESCO BERNARDINELLI, *"Giorni felici" di Beckett con Laura Adani al Gobetti*, in «La stampa», 3 aprile 1965.

recitative di Laura Adani da parte del regista, più che a una reale *défaillance* dell'attrice nell'ottemperare a quanto effettivamente richiestole:

Il guaio, a nostro avviso, è stato quello di rifiutare a un'attrice pur dotatissima in tal senso come l'Adani, quella libera, garrula espansione di una civetteria e di una estroversione femminile che, in fondo, rappresenta il vero contrasto drammatico, e se volete il «conflitto», la profonda ragione che può fare del troppo lungo monologo, del pur pregevole saggio letterario, un autentico fatto teatrale.

Quanto più è artificiosa, vogliamo dire, quanto più si appoggia sugli estri anche più epidermici e leziosi, la recitazione dell'attrice protagonista, tanto più si tende il contrappunto con la situazione tragicamente emblematica in cui tale attrice, tale protagonista viene calata. Ma se si vuole imporre all'attrice stessa intonazioni costantemente sommesse, tese da interiori significati, da un'angoscia già consapevole sin dalla prima battuta, il fatto teatrale, il contrasto drammatico, e persino quella nera ironia, quel tono beffardo e grottesco di Beckett, dove vanno a finire?<sup>56</sup>.

Come è noto, la scrittura drammatica di Beckett è asciutta, sintetica, scarna; l'andamento e il senso profondo delle sue opere si annidano nella presenza (o assenza) di pause, negli scarti ironici o drammatici determinati dal silenzio. Spesso, sottolinea Blin, il drammaturgo irlandese costruisce frasi senza verbo, molto corte, fatte di una sola parola e di un punto: «la parola che segue questo punto viene a contraddire la parola precedente, o a confermarla, o a infirmarla, oppure è una sfumatura»<sup>57</sup>. Ancora, anni dopo, dirà a Lynda Peskine: «Les textes de Beckett sont truffés de points et les points doivent être joués»<sup>58</sup>.

Ma se, parafrasando Blin, le pause dei testi di Beckett devono essere recitate, a nostro avviso la posizione espressa dalla critica italiana sullo spettacolo torinese dichiara indirettamente, tra le righe, da un lato, un'incapacità dell'attrice a comprendere, o a realizzare sino in fondo quanto richiesto dalla stringente drammaturgia beckettiana nella prima parte della *pièce*; dall'altro, una resistenza culturale ad accettare fino in fondo la concisione, la sottrazione vitale e l'ironico nichilismo senza speranza proposti dall'autore. A riprova di ciò, per esempio, pur con molto garbo, anche Bernardinelli rimarca come l'Adani sia scivolata «fuori dalla parte proprio per la sua efficace impulsività», compensando però poi subito dopo la nota negativa,

---

56. G.M.G. [GIAN MARIA GUGLIELMINO], «Giorni felici» di Beckett con Laura Adani protagonista, cit.

57. GIAN RENZO MORTEO, *Incontro con Roger Blin*, cit., pp. 104-105.

58. ROGER BLIN, *Conversation avec Lynda Peskine*, cit., p. 169.

inserita nella sua recensione per «La Stampa», con un elogio alla sua capacità di raggiungere «una eloquenza scenica quanto mai commovente»<sup>59</sup>. Esplicitando e sintetizzando il suo giudizio, si potrebbe dire che l'attrice, nel primo atto della *pièce*, pur interpretando il personaggio in modo non sempre adeguato a quanto richiesto dall'autore e dal regista, piace principalmente al pubblico proprio perché è in grado di farlo emozionare.

Quando poi nel corso della *tournée* l'Adani, come spesso accade in Italia, adegua ancor più la recitazione delle battute del primo atto dello spettacolo a quella patetica già adottata per il secondo – proponendo una concezione del personaggio più emotivamente efficace, per quanto più personale, e dalla forte presa sugli spettatori –, anche la critica si adegua e ne esalta la bravura. Così Raul Radice sul debutto a Milano del 18 settembre successivo:

La primavera scorsa, all'inizio delle recite di Laura Adani, che per certi aspetti è una Winnie ideale, non ostante la sua grande resistenza e l'esperta bravura, qua e là ci era sembrata intimorita oltre che da Beckett, dalla regia forse eccessivamente puntigliosa di Roger Blin. Allora avevamo fra l'altro attribuito alcune intonazioni discutibili al fatto che Blin avesse una conoscenza sommaria della nostra lingua. Oggi comunque Laura Adani riappare nel pieno possesso del personaggio, avendo fra l'altro rinunciato a taluni indugi e compiacenze a tutto vantaggio di una lodevolissima asciuttezza espressiva<sup>60</sup>.

Che il commento di Radice, «riappare nel pieno possesso del personaggio»<sup>61</sup>, non sia necessariamente indice di un'interpretazione più aderente alla regia di Blin, ma, più verosimilmente, di un adeguamento della recitazione allo stile personale dell'attrice, lo conferma anche Domenico Manzella, che, recensendo lo spettacolo per «L'Italia», sottolinea chiaramente come la nuova resa scenica – per lui senz'altro preferibile – allontani lo spettatore da una interpretazione del testo più violenta e crudele:

interpretando lo spirito e superando a volte la concretezza delle parole, Laura Adani [...] ha dato a Winnie in un prodigioso giuoco mimico, tenerezze e slanci e modulazioni sentimentali ai quali non si rimane insensibili. La crudeltà delle violenze verbali, la rivolta iraconda, comprensibili in una lettura del testo in altra chiave, si addicono meno di questa composta, severa e aggraziata interpretazione che l'Adani ne ha data<sup>62</sup>.

---

59. FRANCESCO BERNARDINELLI, «Giorni felici» di Beckett con Laura Adani al Gobetti, cit.

60. R. RAD. [RAUL RADICE], *Al Teatro Gerolamo: "Giorni felici" con Laura Adani*, in «Corriere della sera», 19 settembre 1965.

61. *Ibidem*.

62. DOMENICO MANZELLA, *La felicità è il ricordo*, in «L'Italia», 19 settembre 1965, p. 6.

Analogamente, Arturo Lazzari per «L'Unità» il 19 settembre parla di un'attrice che sembra eludere la tagliente ironia di Beckett:

Se le cose che Beckett fa dire al suo personaggio sono talvolta di una ironia tagliente [...], la Adani sembra scantonare, evitarle, per sottolineare, in modo molto serio ma non greve la malinconia, la disperazione vissuta fino in fondo. Malinconia e disperazione vissute tuttavia con fiducia, nella cieca certezza dei «giorni felici». [...] Anche ieri sera la Adani rimasta ci pare assai fedele alle indicazioni del regista Roger Blin (forse concedendosi qualche ricorso al mestiere soprattutto nel primo tempo, quando è a mezzo busto) è stata assai brava, facendo «passare» in platea il suo personaggio, e imponendolo al pubblico, anche al di là, forse, del totale nichilismo dell'autore, della sua angosciosa e inerte poesia della solitudine e dell'immutabilità dell'uomo<sup>63</sup>.

Nel corso delle repliche milanesi il gradimento per l'interpretazione data dalla protagonista cresce, suscitando veri entusiasmi. Il primo atto del dramma risulta ora, per tutti, molto più convincente, grazie all'eliminazione dei “molti indugi” di cui parlavano diversi critici della prima torinese; e, come già si accennava, l'espunzione di una gran parte delle didascalie dal copione del Direttore di scena, eseguita con il pastello azzurro<sup>64</sup>, potrebbe forse proprio essere una testimonianza in tal senso.

L'attribuzione all'attrice del premio “San Genesis 1965”, – indetto annualmente dalla rivista «Sipario» –, per l'interpretazione di Winnie<sup>65</sup>, non fa che confermare e rafforzare ancor più lo spettacolo nella nuova direzione intrapresa. Infatti, con il debutto al teatro La Cometa di Roma ai primi di dicembre, il monologo di Laura Adani «nelle scene in cui Samuel Beckett – a detta di Gian Antonio Cibotto – ha lasciato respirare un filo sommesso e straziato di “pietas”», trova «toni di una novità scardinante e sorprendente»<sup>66</sup>, che le fanno superare il ricordo ancora vivo impresso dalla Renaud. Di questo è convinto anche Achille Mango, che, in una recensione stesa per «Mondo Nuovo», scrive:

l'attrice dà una convincente prova di talento artistico, di una straordinaria umanità che mostra nella parola, nel gesto mai sovrabbondante, nella drammatica fissità e nella

---

63. A. L. [ARTURO LAZZARI], *Recensioni: Teatro Gerolamo – “Giorni felici” di Samuel Beckett*, in «L'Unità», Milano, 19 settembre 1965.

64. Cfr. *GFC*, atto I, pp. 8-19.

65. Cfr. G. P. [GIORGIO POLACCO], *Assegnati i «San Genesis»*, in «Il Piccolo – Sera», 9 novembre 1965; *Premi San Genesis 1965*, in «Sipario», a. XX, n. 235, novembre 1965.

66. GIAN ANTONIO CIBOTTO, *Beckett alla Cometa con “Giorni felici”*, in «Il Giornale d'Italia», 8 dicembre 1965.

immobilità cui è costretta nell'ultima parte del lavoro. In questa edizione romana, ella ci sembra aver maturato il suo Beckett, rovesciando certe debolezze di ordine romantico che nello spettacolo torinese, da noi visto la scorsa primavera, erano ancora presenti e lasciavano adito a qualche leggera perplessità. Il paragone con un'altra grande interprete del dramma, Madeleine Renaud, non solo regge perfettamente ma, per qualche aspetto, le è del tutto favorevole<sup>67</sup>.

Da ultimo vale la pena menzionare il commento di Sandro De Feo che, nel ricordare la distanza tra i due spettacoli concepiti da Blin, riconosce nell'interpretazione dell'Adani «dei “giorni felici” più italiani, densi, spessi e un po' neri, col sole che picchia in testa, nel deserto, sulla donna condannata alla sabbiatura eterna come in un girone dantesco»<sup>68</sup>.

In conclusione, dopo qualche tentennamento e due prolungate riprese, a Milano e a Roma, i critici nostrani arrivano a considerare la prima messinscena italiana di *Giorni felici* uno spettacolo di grande successo solo quando l'interpretazione della protagonista abbraccia una lettura più umana del personaggio di Winnie. Distaccandosi dunque da un'adesione rigorosa alla regia di Blin, e di conseguenza dai principi e dalle finalità di Beckett, Laura Adani riesce a imporre alla critica e al pubblico italiano una drammaturgia che, come sottolinea Bertinetti, mette a disagio, rimane loro estranea e tutto sommato considerano incomprensibile<sup>69</sup>.

---

67. ACHILLE MANGO, *Teatro: Processo al potere - Da Cicerone a Beckett*, in «Mondo Nuovo», 12 dicembre 1965, p. 4.

68. SANDRO DE FEO, *Il tempo perduto di Winnie. Laura Adani alla Cometa*, in «L'Espresso», 26 dicembre 1965.

69. Cfr. PAOLO BERTINETTI, *Avvertenza*, in SAMUEL BECKETT, *Teatro completo*, cit., pp. 785-786.

# IL MONDO È QUELLO CHE È. GIANFRANCO DE BOSIO E IL «DOVERE SEMPLICE» DI UNO STABILE

Laura Piazza

## 1. *Scrittori e teatro*

Il centenario dalla nascita di Gianfranco De Bosio è un'importante occasione per riprendere la riflessione sull'autore. Questo perché, di là dalle celebrazioni di uno dei maggiori esponenti del teatro di regia italiano del XX secolo (oltre che regista cinematografico, di opera lirica e televisivo), il recente lascito dei suoi documenti all'Istituto per il Teatro e il Melodramma della Fondazione Cini sancisce un termine *post quem* per l'analisi documentaristica a lui riferita<sup>1</sup>. In ideale dialogo con il corposo materiale acquisito dalla sede veneziana si pongono i documenti ospitati dal Centro Studi del Teatro Stabile di Torino<sup>2</sup>, stabile che il regista ha diretto dal 1957 al 1968. Anni cruciali per un'istituzione che, come è stato rilevato da Pietro Crivellaro<sup>3</sup>, deve a De Bosio il suo ancoraggio ideologico ed estetico, la

---

1. Per i cento anni dalla nascita di Gianfranco de Bosio (Verona, 1924 – Milano, 2022) il figlio Stefano ha donato l'archivio personale del padre alla Fondazione Giorgio Cini. I documenti riguardano le messe in scena di opere di prosa, liriche e cinematografiche. Nell'ambito delle celebrazioni, inoltre, il Ministero della cultura ha nominato un Comitato Nazionale del Centenario, presieduto dalla direttrice dell'Istituto per il Teatro e il Melodramma, Maria Ida Biggi.

2. Il Centro Studi del Teatro Stabile di Torino nasce nel 1973 a seguito dell'acquisizione dell'archivio della rivista «Il dramma» e della biblioteca di Lucio Ridenti, che si uniscono ai materiali relativi alla programmazione del Teatro Stabile di Torino dall'anno della sua fondazione (1955). Il Centro Studi del Teatro Stabile di Torino è riconosciuto Istituto di ricerca con Decreto del Presidente del Consiglio dei ministri del 25 febbraio 2009.

3. PIETRO CRIVELLARO, *Gianfranco De Bosio, il regista che fondò davvero lo Stabile*

sua identità (oltre che la sua affermazione nel panorama europeo). Con la documentazione relativa alle trentanove regie curate da De Bosio in quegli anni, il Centro Studi si configura come un tassello ineludibile per una valutazione complessiva della fisionomia dell'autore.

Ci sia consentita una premessa teorica prima di addentrarci nell'analisi della messa in scena di *Il mondo è quello che è*<sup>4</sup>, di Alberto Moravia, uno degli allestimenti meno noti di De Bosio, eppure – cercheremo di dimostrare – di là dagli esiti, perfettamente in linea con il movente della sua azione teatrale e del suo impegno come direttore artistico. La ricerca archivistica non può mai essere disgiunta dalla storicizzazione e non vi è storicizzazione se non attraverso la ricostruzione del frammento di storia in cui si incunea l'evento oggetto di studio. Ricomporre – attraverso la ricerca d'archivio – le vicende che ruotano intorno a un allestimento, comporta innanzitutto il collocare questa scelta di drammaturgia testuale all'interno di una dinamica specifica della scena italiana tra gli anni Cinquanta e Sessanta e – tornando a De Bosio – di un consapevole progetto di rinnovamento e di incidenza nella realtà che il regista ha voluto inscrivere nel fenomeno della nascita dei primi teatri stabili in Italia.

Per far ciò, è necessario cominciare arretrando cronologicamente e chiamando in causa un altro agitatore della scena italiana post-bellica: Vito Pandolfi. È noto l'impegno che a partire dagli anni Cinquanta ha contraddistinto l'attività del critico e regista. Le sue inchieste, i suoi festival, i suoi studi sono stati un pungolo particolarmente insistente per uomini di teatro e per scrittori estranei alle scene, perché si combattesse con più decisione che in passato la battaglia per dotare il paese di una drammaturgia nazionale, in una lingua idonea (Pandolfi, lo vedremo, è tra l'altro testimone delle prime prove drammaturgiche di Moravia). Come spiega nel 1954, introducendo l'atto unico *Lungo viaggio di Natale* di Vasco Pratolini<sup>5</sup>, è opportuno procedere per ten-

---

di Torino, disponibile online: <https://www.teatrostabiletorino.it/gianfranco-de-bosio-il-regista-che-fondo-davvero-lo-stabile-di-torino/> (ultimo accesso 9/1/2025).

4. *Il mondo è quello che è*, due atti di Alberto Moravia; regia di Gianfranco De Bosio; scene di Riccardo Manzi realizzate da Carlo Giuliano; costumi di Brunetta. Interpreti: Franco Parenti (Milone), Karola Zopegni (Olinda), Roberto Bisacco (Cosimo), Massimo De Francovich (Emilio), Paola Bacci (Semanta), Italo Dall'Orto (Piero), Valerio Ruggeri (Buratti), Gianna Giachetti (Pupa), Nera Donati (Lena). Produzione Teatro Stabile di Torino, in collaborazione con il XXV Festival Internazionale della Prosa di Venezia. Debutto: 8 ottobre 1966 (Teatro La Fenice, Venezia), 12 ottobre 1966 (Teatro Carignano, Torino).

5. L'atto unico è un adattamento (in realtà, a cura dello stesso Pandolfi) del racconto omonimo tratto da *Mestiere da vagabondo*. Per Pandolfi il dialogo narrativo di Pratolini,

tativi nell'opera di rinnovamento del linguaggio drammatico, privo in Italia della vitalità linguistico-espressiva del teatro dialettale, nonostante le prove di Machiavelli, Goldoni, Verga, Pirandello<sup>6</sup>. L'impegno di Pandolfi va in parallelo con lo sforzo di rinnovamento del repertorio drammaturgico della scena italiana perseguito da Paolo Grassi e Giorgio Strehler. Già prima di concepire il progetto del Piccolo Teatro di Milano, l'attività svolta da Grassi per la casa editrice milanese Rosa e Ballo<sup>7</sup> e le letture proposte dal circolo teatrale Il Diogene<sup>8</sup> (con il contributo di Pandolfi e Mario Apollonio) hanno una matrice comune nella ricerca testuale. Gli indirizzi assunti dal Piccolo, poi, sin dalla sua istituzione, così caratterizzanti per la fisionomia dei primi stabili nazionali (Genova e Torino *in primis*), confermano l'impegno per una nuova drammaturgia, come uno dei principali moventi fondativi di un teatro inteso quale pubblico servizio, che deve riservare al suo pubblico – anche popolare – «le opere più degne nella più degna edizione»<sup>9</sup>.

---

«vero, vivo, lontano da ogni deformazione culturalistica», potrebbe essere un'efficace risposta alle problematiche linguistiche del parlato teatrale in lingua italiana, perché dotato dell'immediatezza dell'eloquio dialettale, «pur essendo un linguaggio parlato "nazionale"» (VITO PANDOLFI, *Il teatro in Pratolini*, in «Teatro d'oggi», II, 11-12, dicembre 1954, p. 37).

6. *Ibidem*.

7. L'esperienza presso la giovane casa editrice, per cui dal 1943 al 1950 Grassi dirige le due collane "Teatro" e "Teatro moderno", ha l'obiettivo non solo di pubblicare testi stranieri da mettere a disposizione dei lettori ma, soprattutto, quello di offrire nuove opere per il rinnovamento del repertorio della scena italiana. Come rileva Alberto Bentoglio, «il bilancio del lavoro di Grassi alla Rosa e Ballo può considerarsi positivo. Le opere scelte e pubblicate ottengono un buon successo di vendita e diventano stimolo per un indispensabile aggiornamento teatrale e per un altrettanto irrimandabile rinnovamento del repertorio. Per rendersene conto è sufficiente contare quante volte i testi teatrali inclusi nelle due collane compaiano nei cartelloni dei teatri negli anni immediatamente successivi, oppure calcolare quante volte essi siano ritradotti o ristampati (anche da altre case editrici)» (ALBERTO BENTOGGIO, *Gli anni del Piccolo Teatro, 1936-1972*, in Paolo Grassi. *Una biografia tra teatro, cultura e società*, a cura di Carlo Fontana, Milano, Skira, 2011, pp. 29-30).

8. Il circolo teatrale Il Diogene organizza pubbliche letture e azioni di "sabotaggio culturale" per imporre una linea di gusto in tutte le forme di espressione artistica che agiscono sull'area milanese. Ponendosi in piena sintonia con quest'esperienza, De Bosio rievoca l'organizzazione di «squadre di fischiatori o di "plauditores" allo scopo di determinare il successo o l'insuccesso di particolari opere. Ben presto però la loro attività divenne anche produttiva, nel senso che organizzarono un programma di letture di testi nuovi che le normali compagnie di giro non avrebbero mai rappresentato». BRUNELLA PELLEGRINI (a cura di), *14 anni di teatro italiano. Conversazioni di G. De Bosio e G.R. Morteo*, Torino, Centro Universitario Teatrale, 1959, pagine non numerate.

9. PAOLO GRASSI, *Documento inedito [1945]*, in PAOLO GRASSI, *Milano e Paolo*

Qualche anno dopo, siamo nel maggio del 1965, la famosa inchiesta condotta per «Sipario» da Marisa Rusconi aveva posto a intellettuali e scrittori il quesito sulle ragioni del mancato rapporto tra letterati e scene teatrali in Italia. Il dossier *Gli scrittori e il teatro*<sup>10</sup> suscita un'accesa discussione (come vedremo, particolare scalpore faranno in questo contesto le dichiarazioni di Moravia), che viene poi ripresa nel numero di luglio<sup>11</sup> (dove la parola passa ai teatranti). Oltre alla perenne “questione della lingua”, molti degli autori intervistati esprimono il proprio disagio a cimentarsi nella scrittura drammaturgica, come è esemplificato dalle parole di Dino Buzzati: «scrivere per il teatro è molto più difficile che scrivere in forma narrativa, saggistica o poetica, perché tutti i mezzi sono ridotti all'osso, si limitano cioè all'azione e al dialogo (ma anche il dialogo nel migliore dei casi dovrebbe essere azione)»<sup>12</sup>. Comune è, tuttavia, la convinzione della superiorità dei mezzi teatrali su quelli narrativi, dell'intrinseca forza che è strutturalmente propria della parola in scena: «scrivere per le scene rappresenta il massimo obiettivo per me, come, credo, per ogni scrittore»<sup>13</sup> dichiara Buzzati, cui fa eco Salvatore Quasimodo per cui il teatro è «la forma più possibile di comunicazione, forse anzi la sola forma possibile»<sup>14</sup>.

Ricentrandoci su De Bosio, nella riflessione sui primi anni di attività degli Stabili, sollecitata da un incontro presso il Centro Universitario Teatrale

---

*Grassi: un teatro per la città*, a cura di Francesca Grassi e Antonietta Magli, Bagno a Ripoli, Passigli, 2011, p. 30.

10. MARISA RUSCONI (a cura di), *Gli scrittori e il teatro*, in «Sipario», XX, 229, maggio 1965, pp. 2-14; con gli interventi di: Alberto Arbasino, Gabriele Baldini, Nanni Balestrini, Carlo Bernari, Luciano Bianciardi, Libero Bigiaretti, Carlo Bo, Laudomia Bonanni, Dino Buzzati, Giuseppe Cassieri, Oreste Del Buono, Ennio Flaiano, Arnaldo Frateili, Natalia Ginzburg, Francesco Leonetti, Luigi Malerba, Dacia Maraini, Alberto Moravia, Ottiero Ottieri, Goffredo Parise, Pier Paolo Pasolini, Ercole Patti, Guglielmo Petroni, Guido Piovene, Salvatore Quasimodo, Luigi Santucci, Leonardo Sciascia, Mario Soldati, Giovanni Testori, Franco Vegliani, J. Rodolfo Wilcock.

11. MARISA RUSCONI (a cura di), *Gli scrittori e il teatro*, in «Sipario», XX, 231, luglio 1965, pp. 2-10; con gli interventi di: Giorgio Albertazzi, Alberto Bonucci, Franco Brusati, Luciano Codignola, Furio Colombo, Gianfranco De Bosio, Ghigo De Chiara, Diego Fabbri, Alessandro Fersen, Dario Fo, Mario Missiroli, Gian Renzo Morteo, Vito Pandolfi, Giuseppe Patroni Griffi, Giorgio Prosperi, Romolo Valli, Luigi Vannucchi, Luchino Visconti.

12. MARISA RUSCONI (a cura di), *Gli scrittori e il teatro*, in «Sipario», XX, 229, maggio 1965, p. 5.

13. Ivi, p. 6.

14. Ivi, p. 13.

di Torino nel 1959, il regista individua il problema della mancanza di un repertorio di riferimento, non tanto dal punto di vista linguistico, aspetto che sta più a cuore a Pandolfi, quanto da quello dei contenuti. La drammaturgia italiana contemporanea sembrerebbe incapace di parlare al pubblico del presente, inadeguata a incarnare un modello di spettacolo che per De Bosio deve tornare a essere «vivo, attuale, ed eroico»<sup>15</sup>, come nei secoli d'oro della storia del teatro. Una questione che negli stessi anni è programmaticamente indagata dalla Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili di Firenze (1965-1981), di cui De Bosio è, almeno nelle prime edizioni, tra i principali protagonisti. La rassegna, nata con l'obiettivo di alimentare il dibattito sulla nuova funzione nella società dei teatri a gestione pubblica, inaugura la sua prima edizione con *Il gioco dei potenti* di Strehler<sup>16</sup> e *Dialoghi del Ruzante* di De Bosio/Zorzi<sup>17</sup>. Il tema del repertorio contemporaneo emerge prepotentemente nella seconda edizione della manifestazione, che vede di nuovo De Bosio in un ruolo primario. La questione è affrontata anche sul piano teorico dal convegno organizzato contestualmente *Il teatro del nostro tempo*<sup>18</sup>, che argomenta l'accusa più diffusamente rivolta agli enti teatrali a gestione pubblica: quella di evitare rischi con l'allestimento dei rassicuranti classici, in contrasto con le ragioni culturali che ne contraddistinguono il mandato originario. È in quella circostanza che, significativamente, debutta a cura di De Bosio *Se questo è un uomo*<sup>19</sup>, con l'adattamento di Primo Levi, in collaborazione con il giovane attore Pieralberto Marché, per una coproduzione del Festival e dello stabile torinese. Col suo studiato crogiolo di lingue e interpreti provenienti da diversi teatri europei, l'operazione condensa il movente

---

15. BRUNELLA PELLEGRINI (a cura di), *14 anni di teatro italiano*, cit., pagine non numerate.

16. *Il gioco dei potenti*, da *Enrico VI* di W. Shakespeare; regia di Giorgio Strehler; scene di Giorgio Strehler e Carlo Tommasi; musiche di Fiorenzo Carpi; produzione Piccolo Teatro della Città di Milano (1965).

17. *Dialoghi del Ruzante*, a cura di Ludovico Zorzi; regia di Gianfranco De Bosio, scene e costumi di Emanuele Luzzati, musiche di Sergio Liberovici; coreografie di Marta Egri; direzione musicale di Enrico Lini; produzione Teatro Stabile di Torino (1965).

18. De Bosio era stato tra i relatori del convegno programmato in occasione della prima edizione del Festival, intitolato *Società e teatri stabili*. Gli atti sono pubblicati in *Società e teatri stabili, Atti del primo Convegno della Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili (Firenze, 20-22 ottobre 1965)*, Il Mulino, Bologna, 1967.

19. *Se questo è un uomo*, di Primo Levi; versione drammatica di Pieralberto Marché e Primo Levi; regia di Gianfranco De Bosio, Giovanna Bruno e Marta Egri; scene e costumi di Gianni Polidori; produzione Teatro Stabile di Torino (1966).

principale della manifestazione: ricerca drammaturgica e cooperazione tra istituzioni stabili.

Lo spettacolo tratto dal romanzo di Levi accompagna, nella stessa stagione torinese, la commedia moraviana. Entrambi seguono il successo del debutto, in quella precedente, della *pièce* di Natalia Ginzburg, *Ti ho sposato per allegria*<sup>20</sup>. Una costellazione di eventi che associa le politiche dello Stabile di Torino a quelle portate avanti dalle istituzioni sorelle: da alcuni anni, per esempio, il Piccolo aveva chiamato in causa Bacchelli, Savinio, Buzzati<sup>21</sup> (mentre, invece, Pratolini rinuncia infine a consegnare a Grassi il più volte annunciato *L'America si chiama amore*)<sup>22</sup>.

## 2. Un ambiente favorevole

È in questo contesto che si colloca la convinta accoglienza da parte del direttore De Bosio dell'opera di Moravia. Il romanziere è reduce da due tentativi non soddisfacenti di appressamento alla scena teatrale: *La mascherata*, per la regia di Strehler<sup>23</sup> (1954) e *Beatrice Cenci*<sup>24</sup>, diretto da Franco Enriquez e ripreso da Pandolfi (1955-1958). La delusione per la freddezza

---

20. *Ti ho sposato per allegria*, di Natalia Ginzburg; regia di Luciano Salce; scene e costumi di Luca Sabatelli; produzione Teatro Stabile di Torino (1966).

21. *L'alba dell'ultima sera*, di Riccardo Bacchelli, regia di Alessandro Brissoni (1949); *Alceste di Samuele*, di Alberto Savinio, regia di Giorgio Strehler (1950); *Un caso clinico*, di Dino Buzzati, regia di Giorgio Strehler (1953).

22. Sulla mancata produzione pratoliniana per il Piccolo Teatro di Milano ci permettiamo di rimandare a LAURA PIAZZA, *Vasco Pratolini. Un narratore per il teatro*, in *Vasco Pratolini 1913-2013*, a cura di Maria Carla Papini, Gloria Manghetti, Teresa Spignoli, Firenze, Olschki, 2015, pp. 339-342.

23. *La mascherata*, di Alberto Moravia; regia di Giorgio Strehler; scene di Luciano Damiani; costumi di Ebe Colciaghi; musiche di Fiorenzo Carpi (1954). Il dramma è un adattamento del romanzo omonimo.

24. *Beatrice Cenci* è il primo testo scritto da Moravia direttamente per le scene. Allestito nel 1955 (anche se rapidamente archiviato) per una tournée in Sud America dalla Compagnia del Teatro Italiano, per la regia di Franco Enriquez (scene di Mischa Scandella), il dramma viene ripreso da Vito Pandolfi tra il 1957 e il 1958. La messa in scena di questa seconda e più nota edizione è concepita sia per spazi all'aperto (la Rocca Roveresca di Sinigaglia, la piazza del duomo di San Gimignano e il Teatro romano di Fiesole), sia per strutture al chiuso tradizionali (Ridotto del Teatro Eliseo di Roma). Le scene sono di Beni Montresor e i costumi di Mischa Scandella.

accoglienza di questi lavori è con ogni probabilità la principale responsabile della provocatoria tesi sostenuta nell'inchiesta di «Sipario», per cui il pubblico teatrale è definito «stupido e volgare»<sup>25</sup> (oppure, in una dichiarazione successiva, «borghese e tardo»<sup>26</sup>). L'allestimento de *Il mondo è quello che è*, inaugura per l'autore una nuova stagione, quella in cui apparentemente costui ricomincia ad avere fiducia nella possibilità di sintonizzarsi con il pubblico, in cui testare la sua idea di teatro dialettico in opposizione al teatro della chiacchiera<sup>27</sup>. Queste rinnovate aspettative devono molto alla specifica politica culturale perseguita dallo Stabile di Torino che negli anni è riuscito – come sottolinea Gian Renzo Morteo (all'epoca responsabile dell'ufficio culturale dello Stabile) – a costituire un ambiente favorevole per le nuove proposte di drammaturgia testuale<sup>28</sup>. Propizio non tanto perché la direzione sia certa della riuscita dell'operazione in termini di critica e pubblico, ma perché è convinta della necessità di un investimento in tal senso, a prescindere dagli esiti. Come ricorda De Bosio, «sono anni oramai che a Torino tentiamo di mediare il rapporto fra gli scrittori e il pubblico di teatro, con alterne fortune, come vuole il nostro lavoro e ancor più il tradizionale distacco che ostacola i rapporti fra gli scrittori e il teatro in Italia»<sup>29</sup>. Il testo di Moravia, per altro, era stato oggetto di valutazione presso il Teatro di Genova, che per primo aveva sollecitato l'autore a proporlo.

---

25. MARISA RUSCONI (a cura di), *Gli scrittori e il teatro*, in «Sipario», XX, 229, maggio 1965, p. 10.

26. FRANCO FANO, *Teatro o letteratura. La novità di Moravia?*, in «Il Popolo», 19 settembre 1966. Per un approfondimento sulle riflessioni di Moravia sulla particolare fisionomia del pubblico di teatro cfr. ALBERTO MORAVIA, *Il pubblico ideale*, in «Maschere. Lo spettacolo in Italia e nel mondo», I, 3, 28 febbraio 1945; ora in ALBERTO MORAVIA, *Teatro*, a cura di Aline Nari e Franco Vazzoler, introduzione di Eugenio Murrari, Milano, Bompiani, 2023, pp. 747-749.

27. Sulla questione si rimanda allo scritto di Moravia, *La chiacchiera a teatro*, in «Nuovi Argomenti», n.s., gennaio 1967; ora in ALBERTO MORAVIA, *Teatro*, cit., pp. 763-780.

28. Tra le altre cose, Morteo dichiara in proposito: «lo Stabile di Torino, come abbiamo detto, si è posto da tempo il problema degli autori e, sebbene si renda conto che la tesi dei sostenitori dell'impossibilità di “fabbricare” dei Pirandello sia ovvia e fondata, ha sempre ritenuto che esista la possibilità di fare qualche cosa per aiutare, creando ambienti favorevoli, l'affermazione di nuovi talenti teatrali» (GIAN RENZO MORTEO, *Gli autori italiani e il nostro teatro*, in *I quaderni del Teatro Stabile della città di Torino*, Torino, Edizioni del Teatro Stabile di Torino, 8, 1966, p. 10).

29. GIANFRANCO DE BOSIO, [*Presentazione di “Il mondo è quello che è”*], in *I quaderni del Teatro Stabile della città di Torino*, cit., pp. 20-21.

Giudicato dalla commissione preposta alla selezione dei testi prolisso e tedioso, la direzione dello stabile genovese si era vista costretta a rimandare indietro il lavoro<sup>30</sup>, approvato, al contrario, con entusiasmo da De Bosio, nonostante «alla lettura non tutte le cerniere teatrali sembrano saldate»<sup>31</sup>. Il testo, oltre a essere giudicato dal regista apprezzabile per la patina ironica e la proclamata aggressione alla società neocapitalistica italiana, gli offre la possibilità di chiarire una volta di più quale sia il dovere di un'istituzione teatrale a iniziativa pubblica:

perché avremmo dovuto avere dei dubbi, come altri hanno avuto, “sarà proprio un'opera d'arte?” , davanti alla nuova commedia di Moravia? Rappresentare Moravia è innanzitutto un dovere per chi fa teatro, un dovere semplice, come quello dell'editore. [...] Conviene rischiare, il pregiudizio dell'arte pura è stantio, il pubblico partecipa, il teatro perfino in Italia è vivo<sup>32</sup>.

Le dichiarazioni di Moravia<sup>33</sup> e un articolo apparso sulla «Stampa» il 5 agosto 1966 chiariscono meglio i retroscena dell'intesa tra lo scrittore e il regista, svelando il contributo non secondario di Franco Parenti per la costruzione del progetto artistico. Dopo il rifiuto genovese, durante un incontro pubblico nel luglio dello stesso 1966, Moravia e Parenti erano stati protagonisti di un acceso confronto: «Moravia sosteneva che nel teatro italiano di oggi è praticamente impossibile per uno scrittore far rappresentare un proprio lavoro; Parenti ribatteva che, se i testi ci sono, trovano anche in Italia la strada del palcoscenico»<sup>34</sup>. Il romanziere in tutta risposta aveva offerto all'attore la sua commedia. Parenti, dopo averla proposta senza successo a Enrico Rame del Teatro Durini di Milano, riesce infine a concludere un accordo con Wladimiro Dorigo, direttore del Festival di teatro di prosa di Venezia e lo Stabile di Torino.

---

30. In un articolo di Dario Martini si fa riferimento, invece, a difficoltà in merito alla scelta degli interpreti (cfr. DARIO G. MARTINI, *Teatro*, in «Corriere mercantile», 8 ottobre 1966).

31. GIANFRANCO DE BOSIO, [*Presentazione di “Il mondo è quello che è”*], in *I quaderni del Teatro Stabile*, cit., p. 21.

32. *Ibidem*.

33. Cfr. ALBERTO MORAVIA, *Dopo il romanzo, il bisogno della parola teatrale*, intervista a cura di Corrado Augias, in «Sipario», XXI, 247, 1966, p. 5; ora in ALBERTO MORAVIA, *Teatro*, cit., p. 759.

34. G. C., *La commedia di Moravia aprirà la stagione torinese*, in «La Stampa», 5 agosto 1966.

Lo spettacolo debutta, in effetti, dopo appena due mesi dall'avvio della produzione, l'8 ottobre 1966, al Teatro La Fenice di Venezia, a chiusura del XXV Festival Internazionale del Teatro di Prosa della Biennale. Come osserva Franco Vazzoler, rievocando il vasto pubblico accorso in quell'occasione (maggiore di quello che partecipa al contemporaneo debutto del Berliner Ensemble), è «probabilmente il maggior successo teatrale di Moravia»<sup>35</sup>, almeno per quel che concerne le aspettative e l'attenzione suscitate. L'allestimento torna in scena dal successivo 12 ottobre al Teatro Carignano di Torino e una volta rilevato dalla compagnia di Franco Parenti – che interpreta la parte del protagonista – prosegue per una lunga tournée, anche europea. La *pièce philosophique* è centrata sul personaggio del filosofo disoccupato Milone, che intrattiene gli ospiti di una villa di lusso con un gioco semiserio che consiste nell'eliminare dal linguaggio le espressioni “malate”, per giungere a una lingua asettica, fatta di parole che non suscitino sentimenti. La terapia del linguaggio brevettata da Milone nasconde in realtà intenti meno disinteressati. Tra reiterati giochi di seduzione e smania di carrierismo, l'epopea del filosofo si chiude con la fredda descrizione della morte della cameriera sordomuta che aveva adescato, annegata in piscina a seguito di una disputa con la facoltosa Olinda (che l'uomo avrebbe voluto sposare per interesse). In un fitto intreccio dialettico contrappuntato di umorismo ed erotismo, Moravia tenta una semplicistica conciliazione tra le posizioni marxiste e wittgensteiniane sul rapporto tra azione e linguaggio, per cui linguaggio e mondo si identificherebbero: cambiare il linguaggio vuol dire cambiare il mondo, come cambiare il mondo vuol dire cambiare il linguaggio.

Dopo la prima assoluta, lo scrittore continua ad agire con correzioni al testo fino a qualche istante prima del debutto torinese: «poche ore prima che si alzasse il sipario, l'autore provava ancora con gli attori alcune scene del primo atto, rimaneggiate o riscritte dopo l'esordio a Venezia»<sup>36</sup>. Lo scrupolo di Moravia è testimoniato dalle annotazioni a penna sul copione conservato nell'Archivio Storico del Teatro Stabile di Torino, sulla cui copertina è appuntata la formula: «definitivo fino alla 1<sup>a</sup> del Gobetti»<sup>37</sup>,

---

35. FRANCO VAZZOLER, *I palcoscenici di un romanziere di successo*, in ALBERTO MORAVIA, *Teatro*, cit., p. 829.

36. ALBERTO BLANDI, *La commedia di Moravia al Carignano ha aperto la stagione del teatro Stabile*, in «La Stampa», 13 ottobre 1966.

37. L'annotazione è tratta dalla copertina del copione dattiloscritto di Alberto Moravia, *Il mondo è quello che è*, 1966, copione conservato nell'Archivio Storico del Teatro Stabile

lasciando intendere che la partitura possa ancora essere rimodulata in futuro. L'interventismo del drammaturgo conferma il suo desiderio di reagire alle sollecitazioni della messa in scena, entrandone nei meccanismi, anche se l'unico modo in cui riesce a incidere è esclusivamente sul testo e non sull'azione. Nel primo atto i pochi tagli sono controbilanciati dall'aggiunta non sporadica di sequenze di battute con l'obiettivo di chiarire meglio – ripetendoli – alcuni dei sofisticati esercizi intellettuali che costituiscono il fulcro dell'azione drammatica. Nel secondo atto, invece, le parti cassate sono più consistenti con l'evidente obiettivo di accelerare il passaggio verso il drammatico epilogo finale. I limiti intrinseci della proposta moraviana, imbrigliata nella parola e fossilizzata sulla centralità del drammaturgo, «in funzione di un teatro che sia soprattutto esercizio intellettuale e critico, una sorta di “riforma” del teatro guidata dall’“autore”, in cui, però, non è contemplata la problematica dell'attore»<sup>38</sup> e – aggiungiamo noi – della performatività in generale, emergono prepotentemente già in occasione del debutto veneziano, accolto con perplessità dal pubblico e con disappunto – al limite dello scherno (in riferimento soprattutto alla *pièce*) – dalla critica.

L'analisi del copione consente anche di svelare un aneddoto in linea con il clima di reciproca idiosincrasia tra Moravia e i recensori, che si rivelano già particolarmente reattivi a seguito dell'anteprima riservata alla stampa. Si può fondatamente ipotizzare che le battute manoscritte aggiunte a chiusura della seconda scena del primo atto per la prima torinese – e non confermate nelle successive edizioni a stampa della commedia – siano un'irridente risposta a Roberto De Monticelli, che aveva accusato Moravia di epigonismo da Ionesco (che «dissolvendo nell'acido della sua satira “filologica” il linguaggio borghese», «era, oltre dieci anni fa, assai più fresco e immediato del Moravia d'oggi»<sup>39</sup>):

BURATTI

Milone, lei arriva in ritardo: c'è già stato Ionesco.

MILONE

Io non arrivo in ritardo: vengo dopo Ionesco<sup>40</sup>.

---

di Torino, accessibile online al link <https://archivio.teatrostabiletorino.it/oggetti/3681-il-mondo-e-quello-che-e-1966-67-copione> (ultimo accesso 9/1/2025).

38. FRANCO VAZZOLER, *I palcoscenici di un romanziere*, cit., p. 835.

39. ROBERTO DE MONTICELLI, *Anche le parole sono strumento di potere*, in «Il Giorno», 9 ottobre 1966.

40. Battute tratte dal copione dattiloscritto di Alberto Moravia, *Il mondo è quello che è*,

### 3. La scommessa di De Bosio

Il disegno registico di De Bosio, che per Giorgio Polacco si è messo al «servizio del testo con umiltà»<sup>41</sup>, sembra spingere sulla spettacolarità di cui è evidentemente deficitario il lavoro moraviano, senza tuttavia comportare uno snaturamento della fisionomia del testo. Come si sa, il procedimento filologico è uno dei caratteri costitutivi della poetica del regista, non solo perché espressione della naturale vocazione colta di De Bosio, ma perché funzionale a un rinnovamento delle modalità di allestimento: in reazione all'attore italiano che proviene dalla scuola del non-testo, dichiara De Bosio, «io sono un sostenitore del testo a teatro»<sup>42</sup>. Per il procedere abituale del regista, in un'epoca che consentiva ancora la sostenibilità economica di una modalità di tal genere, l'organizzazione dello spettacolo inizia circa un anno prima, con «una ricerca interdisciplinare critica»<sup>43</sup> e una cura particolarmente rivolta alla costituzione della compagnia di attori (dove spicca la propensione di De Bosio alla coralità più che all'emergere del singolo interprete) e al coordinamento degli altri aspetti della performance. Come abbiamo anticipato, all'opposto, la produzione del testo di Moravia si sviluppa nell'arco di due mesi (dal suo avvio – con la costruzione del cast –, al debutto veneziano), elemento che alla fine peserà sulla riuscita del lavoro. I rilievi dei recensori, che da un lato rimproverano a De Bosio l'eccesso di naturalismo (specie nella recitazione), che appiattirebbe le possibilità del lavoro moraviano (critiche analoghe a quelle attiratesi da Strehler per la sua edizione de *La mascherata*), e, dall'altro, lo accusano all'opposto di un sovraccarico della dimensione favolistica (espressa in particolar modo da scene e costumi), sono il chiaro sintomo di un non compiuto affiatamento delle diverse componenti dello spettacolo.

L'occhio dei recensori si concentra in particolar modo, come si diceva, sulle scene del pittore Riccardo Manzi e sui costumi dell'ecclettica disegnatrice Brunetta (nome d'arte di Bruna Moretti). Le due scene, che provano

---

cit., p. 23. Più precisamente, le battute sono aggiunte a mano nel dattiloscritto.

41. GIORGIO POLACCO, *Più parola che azione nel teatro di Moravia*, in «Il Piccolo», 9 ottobre 1966.

42. Dichiarazione di De Bosio in ALBERTO BENTOGGIO (a cura di), *Gianfranco de Bosio e il suo teatro*, Roma, Bulzoni, 1995, p. 175.

43. Ivi, p. 231.

a conciliare realismo e astrazione simbolista – un soggiorno di lusso con pareti rugose in carta argentata e il giardino alberato di una villa in cui si intravede una piscina – sono sovrastate entrambe da una cornice sospesa di lettere dell’alfabeto. Di lettere e segni diacritici si fregiano le stoffe degli eleganti abiti di scena, anch’essi oggetto di ricorrente ironia tra i critici, perché troppo *à la page* («Le signore saranno soddisfatte: “fra pigiama-palazzo”, abiti nuziali e prendisole da spiaggia, i costumi di Brunetta sembrano una sfilata di moda»<sup>44</sup>). A potenziare la resa fiabesca, i vistosi effetti di luce, pure questi bollati come di «dubbia necessità»<sup>45</sup>, e gli effetti sonori sincopati e nervosi, a sottolineare le astrazioni del testo. L’impianto favolistico – se non grottesco – non collimerebbe con il sottotono della recitazione. Fatta eccezione per l’intelligente resa del protagonista a opera di Franco Parenti – giudicato comunque tendenzialmente estraneo al resto dello spettacolo e alle esigenze del lavoro moraviano – e alcuni accenni a Paola Bacci e Gianna Giachetti, le restanti interpretazioni non risultano particolarmente a fuoco e, in generale, il cast è descritto come non affiatato, ingessato in toni dimessi, disarmonici sia rispetto alla pretesa arguzia del testo, sia ai bagliori da apologo simbolico del disegno registico (tacciato addirittura di «espressionismo rivistaio»<sup>46</sup> e accostato a una «commedia musicale»<sup>47</sup>). La dissonanza – inconsueta per De Bosio – tra invenzione registica e azioni mimiche, prive di una progettualità evidente, completa il quadro, che, come rileva Raul Radice, crea nello spettatore un effetto di «grande confusione fatta di immagini piuttosto antiquate»<sup>48</sup>. La critica, infine, è unanime nel riconoscere l’eccessiva tensione melodrammatica infusa specialmente nel finale in corrispondenza della morte del personaggio della cameriera muta. De Bosio è accusato di essere «insensibile all’umorismo»<sup>49</sup>, di privare di levità un testo di per sé non particolarmente efficace, ingigantendone i limiti.

---

44. GIORGIO POLACCO, *Più parola che azione nel teatro di Moravia*, cit.

45. GIAN MARIA GUGLIELMINO, “*Il mondo è quello che è*”: un gioco e una satira amara, in «Gazzetta del popolo», 9 ottobre 1966.

46. CARLO TERRON, *Peggio la cura della malattia*, in «La Notte», 10 ottobre 1966.

47. RENZO TIAN, *Le illusioni dell’ideologia in “Il mondo è quello che è”*, in «Il messaggero», 9 ottobre 1966.

48. RAUL RADICE, *La novità di Moravia al Festival di Venezia*, in «Corriere della Sera», 9 ottobre 1966.

49. MOSCA, *L’onore è un suono*, «Corriere d’informazione», 10 ottobre 1966.

Se nel complesso il disegno registico di De Bosio appare non soddisfacente (forse anche per lo stesso regista, come sembra dimostrare indirettamente la scelta produttiva di cedere immediatamente lo spettacolo alla Compagnia Parenti-Giachetti), l'allestimento di *Il mondo è quello che* è costituisce, tuttavia, un puntello comunque efficace per proseguire nell'edificazione di un modello di teatro stabile che appare nitido nella progettualità del direttore De Bosio. Un teatro popolare, con intento formativo-educativo, che poggia su tre pilastri: teatro di parola, sperimentazione e *divertissement* (mai considerato inferiore alle tematiche "alte"<sup>50</sup>). In quest'ottica si inserisce la creazione di dinamiche di collaborazione tra scrittori e teatro che De Bosio aveva scelto di non rendere solo occasionali. Un merito che Giorgio Polacco, pur riconoscendo il sostanziale fallimento dell'operazione moraviana, riconosce all'istituzione torinese:

Valeva però la pena di tentarla. E in ciò il Teatro stabile di Torino si è mostrato ancora una volta come l'organismo italiano più attento a cercar di sanare quella frattura tradizionale tra palcoscenico e scrittori di casa nostra. E anche quando l'operazione non riesce totalmente, non diminuisce il senso e la portata di un'intelligente politica culturale che dovrà dare – come ha dato in passato – i suoi frutti<sup>51</sup>.

Il contributo di Moravia, tra quelli degli autori che hanno sperimentato la scrittura per il teatro in questi anni, forse è stato tra i meno utili su questo fronte, anche per il suo pervicace rifiuto di impiegare una lingua *ad hoc* (a differenza delle sperimentazioni linguistiche di Pasolini e Luzi, solo per fare due esempi). Nonostante le sue note dichiarazioni sull'«incultura» del teatro italiano, che – dopo Pirandello – sarebbe stato abbandonato «nelle mani di dilettanti, di persone che credevano che il teatro potesse essere fatto senza conoscere la letteratura, senza essere dei letterati»<sup>52</sup>, la sua drammaturgia è per la scena italiana attuale sostanzial-

---

50. Ci sembra utile in proposito rimandare alla chiara posizione di De Bosio sulla questione: «il comico è uno fra i punti più alti dell'espressione umana. Nella struttura italiana, il teatro tragico è sempre stato considerato quello importante e il teatro comico quello basso. Credo, tuttavia, che nella comicità ci sia più intelligenza, più gusto del capire, mentre il teatro tragico a volte non è intelligente, ma solo retorico» (dichiarazione di De Bosio in ALBERTO BENTOGGIO (a cura di), *Gianfranco de Bosio e il suo teatro*, cit., p. 205).

51. GIORGIO POLACCO, *Più parola che azione nel teatro di Moravia*, cit.

52. Dichiarazioni di Alberto Moravia in un'intervista video RAI relativa a *Il mondo è quello che è*, senza indicazione di data (ma stagione 1966/1967), accessibile online al link: <https://archivio.teatrostabiletorino.it/oggetti/4651-il-mondo-e-quello-che-e-1966-67->

mente marginale. Oggi come allora essa rivela un'aria stantia, da cui spiccano i bagliori dell'intelligenza dialettica (che non può, tuttavia, mutare d'ufficio in intelligenza drammatica): una produzione teatrale che Paolo Emilio Poesio giudica «vecchia nell'intimo, merce che arriva sul mercato con quindici o sedici anni di ritardo rispetto alla lezione europea»<sup>53</sup> e che porta Arrigo Benedetti a commentare con ironia l'apertura del Teatro di via Belsiana<sup>54</sup>:

Finalmente! esclamai quando seppi che certi amici fondavano un teatrino. Bruceranno le loro curiosità culturali, s'esporranno alla berlina, saranno incompresi ma, frequentando attori, camerini, ridotti, sapranno cogliere i segreti di un'arte finora misteriosa, in modo che un dialogo smetta d'essere un gioco<sup>55</sup>.

Non è mai stato un gioco l'impegno di De Bosio per un teatro stabile e popolare, stella polare della sua attività artistica già prima di assumere la direzione dell'istituzione torinese (da cui si allontanerà polemicamente proprio nel momento in cui le esigenze della macchina burocratica non coincideranno più con questi valori preesistenti<sup>56</sup>). Se l'allestimento de *Il mondo è quello che è* non ha soddisfatto tutte le aspettative, l'operazione che vi ruota intorno è una conferma dell'intelligenza e forza critica che De Bosio ha impresso alla sua conduzione dello Stabile, vissuta sempre come occasione per porsi problemi di metodo e di repertorio, di gerarchia e relazione fra le componenti dello spettacolo, di fedeltà al testo, nella compenetrazione tra

---

intervista-ad-alberto-moravia (ultimo accesso 9/1/2025). Analoghe argomentazioni sono riprese nel succitato dialogo con Augias (cfr. ALBERTO MORAVIA, *Dopo il romanzo*, cit., p. 5; ora in ALBERTO MORAVIA, *Teatro*, cit., pp. 760-761).

53. PAOLO EMILIO POESIO, *Le parole di Moravia*, in «La Nazione», 9 ottobre 1966.

54. Con Enzo Siciliano e Dacia Maraini, Moravia fonda nel 1966 la Compagnia del Porcospino, che ha sede nel Teatrino di via Belsiana, a Roma. La prima stagione è inaugurata nello stesso ottobre del 1966 della produzione torinese e prevede la messa in scena di tre atti unici (*L'intervista* di Moravia, *La famiglia normale* di Maraini e *Tazza* di Siciliano). L'esperienza si conclude precocemente nel 1968.

55. ARRIGO BENEDETTI, *Gli scrittori e il teatro*, in «L'Espresso», 6 novembre 1966.

56. All'inizio del 1968, il regista si dimette dall'incarico per un insanabile contrasto con il Consiglio di Amministrazione dell'Ente: «egli avrebbe inteso, infatti, trasformare la struttura dello Stabile da teatro di produzione annuale di spettacoli in organismo di repertorio, dotato di una compagnia permanente e esemplato sul modello della Comédie-Française, ma tale reiterata proposta non viene accolta». ALBERTO BENTOGGIO, *Introduzione*, in ALBERTO BENTOGGIO (a cura di), *Gianfranco de Bosio e il suo teatro*, cit., p. 13.

matrice colta e vocazione popolare. Con il fine prioritario di rispondere alla crisi del pubblico:

Quando il teatro riesce ad essere solidamente organizzato, efficacemente moderno e giustificatamente funzionale, il pubblico per incanto rinasce. [...] I prodigi occorre aiutarli e per attuare quello della rinascita del pubblico dobbiamo darci un po' da fare. Se amiamo il teatro sarà bene cercare di essere dei suoi attivi propagandisti<sup>57</sup>.

---

57. BRUNELLA PELLEGRINI (a cura di), *14 anni di teatro italiano*, cit., pagine non numerate.



# UN PRELUDIO ALLA *MIRRA*: LA *FEDRA* DI LUCA RONCONI

Paola Degli Esposti

Il 28 aprile 1984, al Teatro Metastasio di Prato, debutta la *Fedra* di Jean Racine per la regia di Luca Ronconi, prodotta dal Teatro Stabile di Torino. Le parti sono così distribuite: Fedra è interpretata da Annamaria Guarnieri, Enone è Paola Mannoni, Ippolito è affidato a Roberto Trifirò e Teramene a Luciano Virgilio, Aricia è Raffaella Azim, Teseo è Claudio Cassinelli, Laura Panti e Liana Casartelli interpretano rispettivamente Ismene e Panope. Le scenografie sono di Margherita Palli, le luci di Sergio Rossi e i costumi di Carlo Diappi<sup>1</sup>. Secondo quanto riferisce Raffaella Azim, lo spettacolo nasce da un'idea di Annamaria Guarnieri: giunta all'apice della carriera e desiderosa di mettersi alla prova affrontando una parte femminile di grande impegno e valore, l'attrice suggerisce al Teatro Stabile di Torino di produrre appunto la *pièce* raciniana, e di chiamare a dirigerla un regista con cui lei ha già lavorato in passato, Luca Ronconi<sup>2</sup>.

La vicenda del testo raciniano, che propone una variante della vicenda mitica che ispira l'*Ippolito* di Euripide prima e la *Fedra* di Seneca poi, vede come protagonista Fedra, figlia di Minosse e moglie di Teseo, re di Trezene. La donna si innamora del figliastro Ippolito, ma mantiene segreta la sua passione fino a che la confidente Enone, preoccupata dalla pulsione suicida da lei espressa, riesce a farla confessare. Subito dopo si diffonde la notizia della presunta morte di Teseo. A questo punto, spinta da Enone, Fedra parla con Ippolito, acclamato dal popolo come successore al trono di Trezene, per salvaguardare il destino del figlio naturale, ma nell'incontro con lui la

---

1. Cfr. la locandina conservata presso l'Archivio del Teatro Stabile di Torino, [https://archivio.teatrostabiletorino.it/archivi/media/collectiveaccess/images/1/4/4/59343\\_ca-object\\_representations\\_media\\_14443\\_original.jpg](https://archivio.teatrostabiletorino.it/archivi/media/collectiveaccess/images/1/4/4/59343_ca-object_representations_media_14443_original.jpg) (ultimo accesso 6/10/2024).

2. ANGELA DE LORENZIS, *Ronconi e Racine. La regia della "Fedra"*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1988, pp. 151-152 (intervista a Raffaella Azim).

passione ha il sopravvento e gli rivela il proprio amore. Il giovane, pubblicamente noto per l'indifferenza confinante col disprezzo nei confronti delle donne, è segretamente innamorato di Aricia, giovane nipote di Teseo (e di lui prigioniera); per questo motivo e inorridito dalle connotazioni incestuose della passione della matrigna, ne rifiuta l'amore, ma mantiene il segreto anche quando giunge la notizia che il padre in realtà è vivo e di ritorno, per risparmiargli un dolore. Enone, preoccupata che Teseo possa venire a sapere dei sentimenti della moglie per Ippolito da quest'ultimo, dice al re che l'inspiegabile turbamento dimostrato da Fedra, che si mostra sempre più prostrata, è causato da un tentativo di stupro proprio da parte di Ippolito. Il re di Trezene, rifiutandosi di ascoltare il figlio, lo scaccia e invoca su di lui la punizione di Nettuno, che ne causa la morte. Nel frattempo, la protagonista, inorridita dalle azioni di Enone e dall'influenza su di sé dei suoi malvagi consigli, scaccia la confidente che, disperata, si uccide. Dopo un colloquio con Aricia e saputo del suicidio di Enone, Teseo inizia ad avere dei dubbi sulle accuse nei confronti del figlio e cerca di fermare l'intervento divino, senza riuscirci: Ippolito è già morto e Fedra, dopo averne rivelata l'innocenza, si suicida, concludendo così la tragedia.

L'allestimento di Ronconi ruota attorno al tema del doppio, che viene declinato soprattutto mediante lo sdoppiamento dei personaggi principali, tutti, tranne Teseo, affiancati da una figura amico/consigliere che incarna il loro lato nascosto: «Quello su cui poi ho puntato di più è il rapporto dei personaggi con i loro confidenti, Fedra ed Enone ad esempio»<sup>3</sup>. La proliferazione dei confidenti è orchestrata in modo da evidenziare come quasi tutti i personaggi principali da un lato abbiano un conflitto interiore da risolvere e, dall'altro, possano trarre un apparente conforto dalla presenza di una figura che li incoraggia a seguire i loro desideri.

Così Fedra trova il suo riflesso in Enone, che prima cerca di persuaderla ad abbandonare gli istinti suicidi, poi, una volta giunta la voce della supposta morte di Teseo, la incoraggia a considerare "normale" la propria passione, e infine cerca di salvarla accusando falsamente Ippolito. Nella prima scena in cui le due compaiono assieme, lo sdoppiamento assume i contorni della contrapposizione tra ragione/passione, lecito/proibito, luce/buio. Fedra, che cerca di ancorarsi alla ragione e negare il sentimento incestuoso, trascorre gran parte della scena (la terza del primo atto) inquadrata dalla luce che

---

3. Ivi, p. 154 (intervista a Luca Ronconi).

proviene da un'apertura verticale. Enone, invece, colei che canalizza il lato oscuro della protagonista, o comunque cerca di farlo emergere, sta perlopiù nelle zone d'ombra, rimanendo in luce pochissimo tempo; in un'occasione addirittura segnala mimicamente il proprio fastidio nei confronti dei raggi che per un attimo la colpiscono, per poi tornare rapidamente nella parte più buia. Poco dopo prende il posto inizialmente occupato da Fedra sulla poltrona collocata al centro della scena (atto che di per se stesso rimanda ad una sorta di intercambiabilità tra le due e quindi allo sdoppiamento) e, mentre rimane sotto il fascio di luce che colpisce la seduta, si contorce e strabuzza gli occhi, come se ne fosse torturata. Solo quando giunge la voce della supposta morte di Teseo, che, sciogliendo Fedra dal legame matrimoniale, ne cancella il rapporto parentale con Ippolito e ne rende apparentemente accettabile la passione – quando, dunque, il lato oscuro della protagonista non sembra più oscuro –, la confidente può sopportare la luce senza batter ciglio (quinta scena del primo atto)<sup>4</sup>. Il raddoppiamento della figura protagonista è particolarmente evidente nella sesta scena del quarto atto, quando le due attrici si muovono in maniera perfettamente simmetrica sul palcoscenico fino a che Fedra si riscuote dal desiderio di vendetta, lo ripudia e accusa Enone di indurla a un comportamento infamante, scacciandola<sup>5</sup>. La protagonista rinnega dunque la sua metà passionale e così, monca, non può che abbracciare quella morte dalla quale il proprio doppio l'aveva fino ad allora preservata.

Ippolito dal canto suo ha in Teramene il proprio doppio/confidente. La loro specularità è messa in rilievo, mediante la loro posizione e i loro movimenti, sin dal primo momento in cui compaiono in scena (prima scena del primo atto): inizialmente Ippolito è sdraiato sul lettino che dovrebbe servire ad osservare le stelle attraverso il telescopio, mentre Teramene è collocato esattamente nella stessa posizione, più in alto (all'occhio della telecamera che registra l'allestimento sembra esattamente sopra Ippolito,

---

4. JEAN RACINE, *Fedra*, regia di Luca Ronconi, ripresa video del maggio 1984, presso il Teatro Carignano di Torino, riprese, regia televisiva e montaggio del centro audiovisivo della provincia di Torino, coordinamento del Centro studi del Teatro Stabile di Torino, minuti 12:40-33:39 (il gesto di fastidio di Enone è ai minuti 15:40-15:44; il momento in cui prende il posto di Fedra sulla sedia è ai minuti 18:30-19:24, il dialogo dopo la falsa notizia della morte di Teseo ai minuti 31:00-33:39). D'ora in poi ci si riferirà a questo video con l'abbreviazione *VF*. Ringrazio Anna Peyron, responsabile del Centro studi del Teatro Stabile di Torino, per avermi messo a disposizione il video e per le preziose informazioni.

5. *VF*, minuti 1:47:00-1:52:00.

mentre invece è di poco spostato), a guardare appunto dal telescopio; i due poi si mettono seduti nello stesso momento, assumendo ancora una volta la stessa posizione, e in seguito si alternano al telescopio<sup>6</sup>. L'inquietudine di Ippolito, espressa in principio solo mimicamente, emerge grazie al confidente, che gli fa ammettere la passione per Aricia; similmente a quanto fa Enone con Fedra, incoraggia il lato nascosto del figlio di Teseo, quello che quest'ultimo cela per mantenere salda la propria fama di indifferenza nei confronti del sesso femminile. A differenza di Enone, però, Teramene non teme la luce divina (non a caso scruta gli astri all'inizio della scena)<sup>7</sup>, poiché il sentimento che egli incoraggia non è proibito; neppure la luce della ragione lo infastidisce, dato che la passione dell'amico non va contro la logica, anzi, è un trasporto puro nei confronti di una giovane costretta ma anche volontariamente votata alla castità come Ippolito, dunque l'unica destinataria logica del suo sentimento, distante come lui dal sesso opposto. Per il giovane, secondo Ronconi, amare Aricia è come amare la verginità:

Luca ha sostenuto una tesi abbastanza affascinante, ossia che laddove in Euripide c'era l'adorazione per Artemide da parte di Ippolito, in Racine è Aricia a rappresentare la verginità; Ippolito, vergine, si innamora di Aricia, vergine, non perché è vergine, ma perché è la verginità<sup>8</sup>.

La confidente di Aricia, Ismene, dal canto suo, incarna il lato dell'amica che ella ha accantonato. Le indica la possibilità di amare; diversamente da Enone e Teramene, però, che discutono in maniera anche animata con i loro doppi, Ismene è una presenza lieve, *in primis* perché non cerca di far emergere un sentimento nascosto della giovane prigioniera ma di convincerla che Ippolito ricambia il suo amore. Inoltre, dare ascolto alla confidente, per l'Aricia di Ronconi, non significa rinunciare ad essere l'incarnazione della verginità. Ella, infatti, non vive mai fino in fondo il rapporto amoroso: sceglie come oggetto d'amore una figura che sembrerebbe inaccessibile (un uomo apparentemente misogino, che inoltre è figlio del suo carceriere, Teseo); anche quando la relazione tra i due diventa possibile, rimane un'amante algida, che ricambia l'amore di Ippolito solo perché in lui vede l'icona della castità. Quando Ismene le mostra che Ippolito ricambia i suoi

---

6. *VF*, minuti 00:43-01:32; 04:00-04:35.

7. *VF*, minuti 00:43-11:10.

8. ANGELA DE LORENZIS, *Ronconi e Racine*, cit., p. 145 (intervista a Raffaella Azim).

sentimenti, dunque, non fa che incoraggiare un rapporto con colui che condivide con lei un amore privo di carnalità, un affetto ammissibile e che non comporta nessun travaglio interiore.

Un'unica figura non si presenta sdoppiata: Teseo, il più inconsapevole dei personaggi della tragedia, colui che non ha fratture, non ha una seconda natura con cui magari scontrarsi ma che gli consenta di comprendere gli eventi. Non ha un confidente che lo faccia riflettere sui suoi affetti, e dunque, pur essendo una figura del mito nota per le sue molte seduzioni e i tradimenti, non è in grado di riconoscere l'amore (per questo finirà per decretare la morte dell'unico che prova affetto per lui, il figlio):

L'essere votato all'inganno, all'essere ingannato, di Teseo dipende proprio dal fatto che lui il suo confidente l'ha perduto e quindi si presenta come uno che non sa e non può sapere, è destinato a non avere questo rapporto con un altro, con un doppio che in qualche modo lo indirizzi, come sono invece tutti gli altri personaggi della tragedia<sup>9</sup>.

Nessun doppio, nessun confidente per Teseo, insomma, che, monolitico, privo di fratture, è anche assolutamente privo di scavo interiore e incapace di comprendere la realtà.

La messinscena è accolta da reazioni ambivalenti, dovute soprattutto alla traduzione. Ronconi, infatti, trova la versione di Giuseppe Ungaretti poco adatta alla scena e chiede una nuova traduzione, più adatta ai suoi scopi, a Giovanni Raboni. Il poeta milanese decide di non rendere l'alessandrino raciniano con un verso che ne imiti letteralmente l'andamento; si distanzia così dal verso "doppio" di Ungaretti (che usa doppi settenari, senari o quinari) e dal martelliano puro della traduzione di Maria Luisa Spaziani, optando piuttosto per una forma che si avvicini il più possibile alla densità semantica dell'originale, al contempo soddisfacendo le esigenze della resa teatrale. Ciò lo induce a scegliere un sistema misto di endecasillabo, doppio endecasillabo e soluzioni ipermetriche, impiegando raramente la rima, al fine di ripetere almeno in parte ciò che egli ritiene essere tipico di Racine, vale a dire l'espressività semantica inerente alla forma del verso, e rendendolo al contempo più agevole per la formulazione orale<sup>10</sup>.

La scelta è oggetto di molte critiche per l'apparente distanza dall'alessandrino raciniano, opinioni frutto dell'incomprensione nei confronti dell'operazione

---

9. Ivi, p. 154 (intervista a Luca Ronconi).

10. Ivi, pp. 176-178 (intervista a Giovanni Raboni).

di Raboni. Significativo in questo senso il commento di Aggeo Savioli, il quale ritiene che la traduzione sia stata fatta senza particolare cura:

Ma all'operazione manca proprio, o difetta, il sostegno essenziale del testo, tradotto da Giovanni Raboni con mediocre impegno e a prescindere, si direbbe, da una sua specifica destinazione teatrale: martelliani, endecasillabi, versi di libero metro, con qualche rima sparsa, prendono il posto, senza troppo criterio, degli ammirabili alexandrini di Racine, risolti qui in una sintassi accidentata e in un lessico talora pedestre<sup>11</sup>.

Non si tratta però dell'unico malinteso: l'intera produzione, anche da parte di chi la valuta positivamente, è oggetto di una serie di fraintendimenti – perlomeno secondo quanto racconta la scenografa, Margherita Palli<sup>12</sup> –, che inducono i commentatori a leggere nell'allestimento una presunta prospettiva psicanalitica o a identificare in esso una rilettura borghese delle vicende di Fedra.

Questi supposti fraintendimenti, tuttavia, in particolare quello secondo cui lo spettacolo sarebbe intenzionalmente una trasposizione in clima ottocentesco del testo di Racine, suggeriscono una lettura dell'allestimento che si nutre del rapporto con un'altra regia ronconiana: la *Mirra* di Vittorio Alfieri, lavoro prodotto sempre dal Teatro Stabile di Torino, su cui Ronconi inizia a lavorare nel 1987, ad appena tre anni dalla prima della *Fedra*, e che debutta poi nel 1988.

In qualche modo le due opere sono legate “alla nascita”, fin dal testo di partenza, che in entrambi i casi è incentrato su un desiderio incestuoso verticale, ossia quello della madre nei confronti del figliastro in *Fedra*, quella della figlia per il padre in *Mirra*. Non solo. I due drammaturchi trattano i rispettivi miti secondo letture che si allontanano dalla tradizione e che ritraggono le protagoniste come vittime inermi di una passione che detestano. Nel caso di Racine Fedra non cerca di sedurre il figliastro e inoltre gli rivela il proprio sentimento solo dopo che si diffonde la notizia, che in seguito si rivelerà falsa, della morte del padre Teseo (morte che cancellerebbe il legame di parentela acquisito con il matrimonio); l'innocenza della protagonista è ancora più completa dal momento che in Racine non è lei ma Enone ad accusare ingiustamente Ippolito davanti a Teseo di aver tentato di stuprarla. Similmente, Alfieri sceglie di scostarsi dalla versione di Ovidio, ritraendo *Mirra* come una giovane vittima di una passione

---

11. AGGEO SAVIOLI, *La psicanalisi secondo Racine*, in «L'Unità», 1° maggio 1984.

12. ANGELA DE LORENZIS, *Ronconi e Racine*, cit., p. 168 (intervista a Margherita Palli).

devastante, contro cui lotta con tutte le sue forze; ecco, dunque, che cerca di allontanarsi dall'oggetto del desiderio, il padre, prima decidendo di sposare un giovane che non ama e che la condurrebbe poi nella propria patria, lontano dal genitore – matrimonio che andrà a monte –, e poi scegliendo il suicidio.

In entrambi i casi la confidente (rispettivamente Enone in *Fedra* e la nutrice Euriclea in *Mirra*) è totalmente devota alla protagonista – per quanto Mirra, a differenza di Fedra, non confessa alla balia il proprio sentimento proibito se non in punto di morte – cercando in tutti i modi di proteggerla. L'Enone di Racine, tra l'altro, mostra una certa somiglianza con la vecchia balia di Mirra della versione ovidiana del mito, Ippolita, che aiuta la giovane a giacere con il padre. La balia ovidiana sfida la morale; anche la confidente raciniana incoraggia il rapporto con Ippolito, benché solo dopo la notizia della presunta morte di Teseo. Inoltre, assume un comportamento riprovevole per amore di Fedra, quando Teseo torna e per salvare la protagonista accusa falsamente Ippolito di aver tentato di stuprare la matrigna, calunnia che ha esiti nefasti. E se l'Enone di *Fedra* può aver richiamato alla mente di Ronconi la nutrice della versione ovidiana della vicenda di Mirra, la tragedia di Racine e quella di Alfieri trovano altri punti di contatto, ad esempio nelle morti causate in maniera involontaria. L'eroina alfieriana, nell'intenso quarto atto, cade in preda al delirio e rivela al promesso sposo che non lo ama, inducendolo al suicidio, mentre nell'opera francese la falsa accusa di tentato stupro nei confronti di Ippolito induce Teseo a invocare la vendetta di Nettuno, che causerà poi la morte del giovane. Le due protagoniste non hanno dunque solo lo stesso rapporto personale con la morte, che si esplicita in entrambi i casi nel suicidio conclusivo, ma sono circondate da un'aura mortifera che causa la scomparsa delle persone vicine: come si è detto, il promesso sposo, Pereo, nel caso di Mirra, si toglie la vita dopo che il matrimonio è andato a monte, mentre in *Fedra* si assiste non solo alla morte di Ippolito, ma Enone sceglie di suicidarsi lasciandosi annegare poco prima del termine della vicenda.

I due testi mostrano dunque diverse affinità<sup>13</sup>, e ciò ci induce a ipotizzare che, se la direzione ronconiana di *Fedra* non sembra nascere in prima

---

13. La letteratura critica si sofferma sull'analogia tra le due opere fin da metà Ottocento, quando l'interpretazione di *Mirra* a Parigi di Adelaide Ristori (durante la *tournee* del 1855) viene paragonata con quella di Fedra da parte di Rachel Félix. Ad esempio, si veda, tra i vari contributi, JULES JANIN, *Feuilleton du Journal des débats du 9 juillet 1855. La semaine dramatique*, in «Journal des débats», 9 juillet 1855; FRANCESCO DE SANCTIS, *Saggi critici*, Bari, Laterza, 1974, vol. I, pp. 155-162; ALBERTO BENISCELLI, *Alfieri, Racine, Manzoni*,

istanza da un'idea del regista, tre anni dopo la prima del capolavoro di Racine quell'allestimento abbia indirizzato Ronconi a scegliere la *Mirra* di Alfieri. Ciò pare confermato da un lato da alcune somiglianze tra i due spettacoli e dall'altro dagli equivoci stessi in cui sarebbe incorsa la critica in occasione della rappresentazione della *Fedra*, che potrebbero aver suggerito alcune tra le scelte operate per la *Mirra*.

Le piante del macchinista impiegate per la messinscena del testo di Racine, conservate presso l'archivio del Teatro Stabile di Torino<sup>14</sup>, evidenziano la sobrietà degli arredi, confermata anche dalle fotografie di scena e dal video della rappresentazione consultabile presso l'archivio, essenzialità che ne sottolinea il significato metaforico<sup>15</sup>. L'ambiente non vuole rimandare ad un periodo storico preciso, includendo anzi riferimenti alla Grecia mitica cui appartengono i personaggi attraverso un modellino dell'Atene classica impiegato in scena, al diciassettesimo secolo mediante il telescopio e, almeno nelle intenzioni, agli anni Cinquanta del Novecento mediante i costumi. Tuttavia, l'impressione che l'ambiente sia ottocentesco ricorre in molte recensioni sia in occasione della prima che nelle repliche successive<sup>16</sup>. Gli elementi della *Fedra* che portano gran parte della critica a sostenere che l'atmosfera della messinscena sia ottocentesca riguardano costumi e mobilio, in particolare le poltrone e il divano che compaiono nelle scene in cui sono presenti le figure femminili e il lettino con lo schienale inclinato collocato vicino al telescopio astronomico.

Se secondo Margherita Palli il riferimento al diciannovesimo secolo è frutto di un fraintendimento da parte dei recensori, dalle sue parole

---

in FRANCO CONTORBIA ET AL. (a cura di), *Per Elio Gioanola. Studi di letteratura dell'Ottocento e del Novecento*, Novara, Interlinea, 2009, pp. 1000-1021.

14. *Fedra (1983/84) - piante macchinista*, [https://archivio.teatrostabiletorino.it/archivi/media/collectiveaccess/images/5/2/4/54399\\_ca\\_object\\_representations\\_media\\_52427\\_original.pdf](https://archivio.teatrostabiletorino.it/archivi/media/collectiveaccess/images/5/2/4/54399_ca_object_representations_media_52427_original.pdf) (ultimo accesso 14/08/2024).

15. *Fedra (1983/84) - Spettacolo - 36 fotografie b/n e colori*, <https://archivio.teatrostabiletorino.it/oggetti/2026-fedra-1983-84-spettacolo-36-fotografie-b-n-e-colori> (ultimo accesso 14/08/2024).

16. Cfr., ad esempio, GASTONE GERON, *Fedra sul lettino del dr. Freud*, in «Il Giornale», 30 aprile 1984, GIORGIO POLACCO, *Stellato è il cosmo, ma lontani il dolore e la cupezza di Fedra*, in «Il Piccolo», 1° maggio 1984, FRANCO QUADRI, *Fedra, la ragione contro il delirio*, in «Panorama», 21 maggio 1984, GUIDO DAVICO BONINO, *Fedra, Le tre tragedie di Ronconi*, in «La Stampa», 11 maggio 1984, ODOARDO BERTANI, *Fedra in salotto*, in «Avvenire», 1° maggio 1984.

inconsapevolmente emerge che i semi dell'equivoco stanno anche in alcune scelte registiche. Un esempio significativo in questo senso riguarda il telescopio – riferimento alle scoperte scientifiche seicentesche ma anche metafora del rapporto tra la sfera celeste e i personaggi che ne sono fatalmente condizionati –, che viene utilizzato da Teramene, il precettore e confidente di Ippolito; lo strumento viene collocato all'interno di una cupola – vale a dire il soffitto che copre l'intera scena e che non muta mai durante lo spettacolo – che la stessa Palli sottolinea essere una costruzione ottocentesca. Mostrando ad Angela De Lorenzis alcuni schizzi degli ambienti e delle costruzioni seicenteschi commenta:

Questo è il padiglione, le cui scale sono presenti in scena come elementi dell'esterno e questo è il parco che circonda il tempietto. Questi erano gli osservatori che avevano allora, *ossia senza la cupola che è un elemento aggiunto nell'800*; gli studiosi semplicemente salivano sul tetto e guardavano con i cannocchiali<sup>17</sup>.

La cupola è però una struttura fondamentale della messinscena, come evidenzia la stessa Palli durante l'intervista della De Lorenzis, e come testimoniano un bozzetto, la pianta e la sezione del palcoscenico concepiti per *Fedra* e conservati nell'archivio del Teatro Stabile di Torino<sup>18</sup>, un impianto architettonico che rimane fisso durante la rappresentazione. La costruzione ottocentesca, dunque, è parte dell'allestimento, ma il riferimento al XIX secolo ritorna anche in un altro elemento, vale a dire la scelta di rappresentare l'eclissi:

L'altro fenomeno legato alla luce è l'eclissi che, *oggetto di studi approfonditi soprattutto durante l'800*, doveva essere anch'essa come il resto un fenomeno astratto ma allo stesso tempo reale: inoltre è anche un evento che si verifica all'interno dello spazio scenico, così quando entra il fascione di luce mentre intorno è buio, siamo al momento culminante del sole e della luna, alla loro sovrapposizione *e il tutto ha contemporaneamente una connotazione scientifica in quanto l'avvenimento è legato al luogo della cupola astronomica*<sup>19</sup>.

---

17. ANGELA DE LORENZIS, *Ronconi e Racine*, cit., p. 164. Corsivo nostro (intervista a Margherita Palli).

18. *Fedra (1983/84) - pianta e sezione*, <https://archivio.teatrostabiletorino.it/oggetti/60768-fedra-1983-84-pianta-e-sezione>; *Fedra (1983/84) - 1 bozzetto*, <https://archivio.teatrostabiletorino.it/oggetti/4445-fedra-1983-84-1-bozzetto> (ultimo accesso 15/08/2024).

19. ANGELA DE LORENZIS, *Ronconi e Racine*, cit., p. 165. Corsivi nostri (intervista a

Un fenomeno studiato soprattutto nell'Ottocento, all'interno di una struttura anch'essa ottocentesca, dunque. Ma non basta: anche la scelta di collocare un lettino ai piedi del telescopio è radicata nel XIX secolo: «L'altro lettino, quello piccolo, ha la sua ragione nel fatto che sovente nell'800 sotto il telescopio mettevano un lettino per stendersi ed osservare meglio»<sup>20</sup>. Dati questi indicatori, è difficile biasimare i critici dell'epoca se hanno visto nello spettacolo una ricreazione della vicenda in ambito tardo-ottocentesco; ciò a maggior ragione se si considera che i luoghi in cui avviene la tragedia (la casa di Aricia, le stanze di Fedra e di Ippolito, ecc.) vengono definiti mediante l'impiego di alcune poltrone e un divano che suggeriscono appunto ambienti affini al salotto borghese, il tutto incorniciato da quelli che Davico Bonino definisce costumi "stranianti", ancora una volta grazie a un riferimento, per quanto un po' vago, all'Ottocento: «Al costumista Carlo Diappi [Ronconi] ha chiesto di "straniare", nell'abbigliamento, i personaggi: regali nelle vesti, ma di una funebre regalità, e con tocchi tra la Rivoluzione e il secondo Impero»<sup>21</sup>. Se nelle intenzioni vi è l'allusione allo stile anni Cinquanta di Balenciaga, le vesti di scena trasportano il pubblico più indietro nel tempo, come segnala Davico Bonino e come ribadisce anche Franco Quadri, che sottolinea come i personaggi siano «avvolti in sontuosi e stupendi funebri costumi ottocenteschi»<sup>22</sup>, e come era già stato dettagliatamente segnalato da un Odoardo Bertani piuttosto critico all'indomani della prima:

[Luca Ronconi] attraversa forse una fase di incerte scelte linguistiche, ora tardandosi (vedi la recente *Santa Giovanna* di Shaw) in scomposizioni dello spazio, e ora, come nel caso presente, adattando dismessi abiti, e ripresentando quell'Ottocento malato e visconteo che comincia ad essere più una fissazione figurativa, che non uno strumento di rivisitazione. Sicché ad opera di Carlo Diappi, donne fasciate di nero in gonne lunghe e fruscianti e uomini in vaghe divise, una delle quali trasforma Ippolito [...] in un cadetto della corte di Ludwig<sup>23</sup>.

Benché lo spettacolo, dunque, non voglia essere una riproposizione della *Fedra* in un salotto borghese, indubbiamente al suo interno emergono

---

Margherita Palli).

20. Ivi, p. 162. (Intervista a Margherita Palli).

21. GUIDO DAVICO BONINO, *Fedra, Le tre tragedie di Ronconi*, cit.

22. FRANCO QUADRI, *Fedra, la ragione contro il delirio*, cit.

23. ODOARDO BERTANI, *Fedra in salotto*, cit.

elementi ottocenteschi e borghesi. Più che la fissazione figurativa di cui parla Bertani, però, questo Ottocento sembra un punto di partenza per la produzione di tre anni dopo: Ronconi in altri termini sembra prendere spunto dalle osservazioni dei recensori, da questo “Ottocento involontario” di *Fedra* per allestire la *Mirra* di Alfieri, questa volta volutamente letta in chiave ottocentesca e borghese. Analizzando le due registrazioni video e osservando le fotografie di scena dei due lavori, si avverte infatti l’affinità fra di loro: se la tragedia di Racine mostra di essere aperta ad una potenziale lettura tardo-ottocentesca, quella di Alfieri assume scientemente i tratti di un’analisi acuta delle oscurità nascoste della famiglia borghese, come dimostra la preziosa disamina di Roberto Alonge<sup>24</sup>. Tale è la vicinanza tra le due messinscene, che alcuni elementi sembrano essere replicati, pur con alcune varianti, da *Fedra*. La presenza del salotto sembra essere riproposta in *Mirra* in maniera talmente simile che il divano-lettino posto ai piedi del telescopio di *Fedra* ritorna nell’allestimento del 1988 sotto forma di *chaise longue* nella camera da letto di Cecri e nel salotto di Cecri e Ciniro, una *chaise longue* sulla quale i due si sdraiano languidi in una maniera che per alcuni versi richiama l’atteggiamento fisico di Ippolito (ma anche di Teseo) nella messinscena della tragedia francese<sup>25</sup>; ma ancora più significativo è il momento, nella quinta scena del secondo atto, in cui Fedra sfila la spada dal fodero al fianco del figliastro nel tentativo di suicidarsi con una sequenza di movimenti che viene riproposta in maniera molto simile nell’ultimo atto di *Mirra*, quando la protagonista estrae il pugnale dalla guaina che Ciniro indossa per poi togliersi la vita<sup>26</sup>. Scene speculari, con un pugnale colmo di significati simbolici a richiamare il fallo che penetra una Mirra in preda

---

24. Per la lettura dello studioso torinese, cfr. ROBERTO ALONGE, *Mirra l’incestuosa*, Roma, Carocci, 2005, pp. 147-175.

25. Cfr. *VF*, minuti 00:44-01:19; 05:15-05:24; 09:03-09:42. La foto dello spettacolo che ritrae Teseo è visibile al link [https://archivio.teatrostabiletorino.it/archivi/media/collectiveaccess/images/4/4/1/44736\\_ca\\_object\\_representations\\_media\\_44124\\_original.jpg](https://archivio.teatrostabiletorino.it/archivi/media/collectiveaccess/images/4/4/1/44736_ca_object_representations_media_44124_original.jpg) (ultimo accesso 21/08/2024). Cfr. anche VITTORIO ALFIERI, *Mirra*, regia di Luca Ronconi, video realizzato dal Centro Linguistico e Audiovisivi dell’Università di Torino, per il Centro regionale universitario per il teatro, Dipartimento di Discipline Artistiche, minuti 18:53-19:43 e la foto della *Mirra* (atto III, scena 3) al seguente link [https://archivio.teatrostabiletorino.it/archivi/media/collectiveaccess/images/1/2/1/21234\\_ca\\_object\\_representations\\_media\\_12123\\_mediumlarge.jpg](https://archivio.teatrostabiletorino.it/archivi/media/collectiveaccess/images/1/2/1/21234_ca_object_representations_media_12123_mediumlarge.jpg) (ultimo accesso 20/08/2024). Il video di *Mirra* sarà indicato di seguito come *VM*.

26. Cfr. *VF*, minuti 1:02:00-1:02:10 e *VM*, minuti 2:36:28-2:37:20.

al complesso di Elettra, e dal quale desidera essere penetrata una Fedra travolta dal complesso di Giocasta. Attorno al tema edipico si dipana la sequenza del tentato suicidio e del suicidio nei due spettacoli, e se in *Fedra* il riferimento di marca psicanalitica, pur intravisto da quasi tutti i recensori, non è voluto, Ronconi sembra prendere l'avvio proprio da questo "falso riferimento" fino a renderlo intenzionale nella *Mirra*.

Interessante in questo senso il commento di Luciano Virgilio:

[In *Fedra*] il lettino ha la sua ragione di esserci, in quanto elemento di un osservatorio: l'astronomo infatti vi si sdraia, a volte, per guardare attraverso il telescopio. Non ho mai sentito neanche una mezza parola di Luca che avesse a che fare con la psicoanalisi, in tutto il periodo delle prove e della ripresa, mai. [...] Comunque è un errore plausibile quello che fa chi parla di Freud, perché in realtà il lettino non è sotto il telescopio e non potrebbe mai suggerire l'idea di uno che sta lì ad osservare il cielo. Ma anche i costumi sono un po' ambigui: [...] dovrebbero essere trasformazioni di modelli di Balenciaga, quindi stile anni '40, '50, invece non sono così precisi e tutti i critici parlano di costumi ottocenteschi mentre noi non l'abbiamo mai pensato<sup>27</sup>.

Se la supposta "lettura freudiana" di *Fedra* è smentita con decisione dagli attori, forse inconsapevolmente, o forse solo a causa di dettagli scenografici e costumistici che lasciano involontariamente spazio alla prospettiva tardo ottocentesca e psicanalitica, lo spettacolo del 1984 lascia intravedere la possibilità di una lettura che metta in primo piano l'inconscio; tale lettura viene poi concretizzata e sviluppata in *Mirra*, e non solo nella drammatica scena delle nozze del quarto atto, quando l'inconscio della protagonista ha palesamente il sopravvento, ma fin dalla prima apparizione della giovane. Come segnala Stefania Onesti:

Il personaggio fa la sua entrata nella seconda scena del secondo atto. [...] Mirra entra dal lato destro del palcoscenico (secondo il punto di vista dello spettatore), incede con passo lento, fermo, ma anche pesante. [...] L'estrema vitalità motoria di Pereò è in netto contrasto con l'immobilità di Mirra, terrorizzata dai suoi sentimenti, paralizzata metaforicamente e fisicamente<sup>28</sup>.

---

27. ANGELA DE LORENZIS, *Ronconi e Racine*, cit., pp. 140-141 (intervista a Luciano Virgilio). Una smentita della presunta lettura freudiana di *Fedra* viene anche da Raffaella Azim (ivi, pp. 146-147).

28. STEFANIA ONESTI, «Un problema impervio»: Luca Ronconi dirige "Mirra" (1988), in STEFANIA ONESTI (a cura di), *Scritture e riscritture registiche nel secondo Novecento italiano*, Milano-Udine, Mimesis, [2023], pp. 91-129, citazione alle pp. 99-100.

L'entrata in scena di Mirra ricorda quella di Fedra, entrambe gravate dal peso di un desiderio indicibile, entrambe segnate nel corpo dall'oppressione della passione proibita. In Fedra però la corrispondenza *intus-foris* è solo ai primi passi: è nella protagonista alferiana che trova la sua piena incarnazione.

Anche altri tratti sembrano fare di *Fedra* una sorta di preludio alla *Mirra*. Uno di questi sta nelle caratteristiche assunte dalla colpa della protagonista. Come si è detto, nella tragedia di Racine come in quella di Alfieri i personaggi eponimi sono vittime di una passione con cui lottano strenuamente, nel primo caso attraverso la ricerca della morte, nel secondo attraverso il matrimonio (mai giunto a conclusione) con il giovane Pereo e con il suicidio finale<sup>29</sup>. Nessuna delle due vuole cedere al desiderio, ambedue, però, sono incapaci di mettervi freno e ne vengono sopraffatte.

In entrambi gli allestimenti le protagoniste non sono responsabili delle proprie pulsioni, anche se in maniera differente. Fedra, come segnala Raffaella Azim, per Luca Ronconi è «una mina vagante, non sa chi è, non sa cosa sta succedendo»<sup>30</sup>: vittima delle decisioni divine, ne è un mero strumento, lacerata ma inconsapevole della propria posizione strumentale e impotente nei confronti di chi la manovra. Nel caso di *Mirra*, Alfieri, e con lui Ronconi, non accetta la versione ovidiana che farebbe della protagonista la vittima degli dèi, ma la ritrae come afflitta da una tirannide passionale su cui non ha alcun potere. Ecco, quindi, che le scelte recitative di Annamaria Guarnieri e di Galatea Ranzi (*Mirra*) mostrano curiosamente alcuni tratti simili. All'entrata in scena la Guarnieri avanza spossata, le ginocchia le tremano fino a cedere, a fatica si trascina fino alla poltrona e vi si accascia. Per tutto lo spettacolo stenta a rimanere in piedi, cerca un appoggio, una seduta, a volte addirittura si abbandona a terra, come se l'oppressione divina divenisse oppressione fisica. La *Mirra* di Galatea Ranzi, dal canto suo, inizialmente non mostra altrettanta debolezza, ma non appena si trova di fronte all'oggetto dell'amore incestuoso, il padre, il suo corpo inizia a cedere. Nella scena del dialogo con i genitori, nel terzo atto, la giovane continua a prostrarsi a terra, ad accasciarsi sulla sedia e sul divano, mentre quando cammina è spesso china in avanti come se sorreggesse un macigno; il suo fisico è sottoposto al peso della passione mostruosa e al contempo all'insopportabile tensione tra

---

29. Da segnalare che nelle versioni classiche di entrambi i miti ad essere la causa della passione proibita è l'intervento di Afrodite (o Venere), anche se poi nei testi di Racine e Alfieri il riferimento all'intervento della divinità scompare.

30. ANGELA DE LORENZIS, *Ronconi e Racine*, cit., p. 147 (intervista a Raffaella Azim).

desiderio e colpa che lo porta ad assumere posizioni contorte quando Mirra parla con il padre, con il corpo teso verso di lui e la testa girata nel senso opposto. Da questo momento in poi, il linguaggio corporeo della protagonista si muove alternando queste due cifre, la spossatezza e la debolezza da un lato (come nella scena del matrimonio mancato) e la contorsione dall'altro (come nella scena finale che la porta al suicidio), con un organismo che ormai è in balia della passione proibita. Il percorso fisico di Fedra pare meno delineato di quello di Mirra, che però dall'esperienza dello spettacolo del 1984 sembra prendere e approfondire il legame tra corpo e focus tematico.

Ultimo tratto anticipato nella messinscena di *Fedra* che assume un ruolo ancor più centrale in quella di *Mirra* è la reticenza, e il legame della parola con la colpa, come se parlare del desiderio incestuoso rendesse le due donne più colpevoli<sup>31</sup>. In parte questa idea appartiene già ai testi di partenza, nei quali, rispettivamente, Fedra dice a Enone «Se saprai la mia colpa, e la sorte che mi schiaccia, / non morirò di meno, morirò più colpevole»<sup>32</sup>, mentre Mirra, dopo aver rivelato la propria pulsione incestuosa al padre, muore rivolgendosi così alla nutrice Euriclea: «Quand'io... tel... chiesi,... / darmi... allora,... Euriclèa, dovevi il ferro... / io moriva... innocente;... empia... ora... muoio...»<sup>33</sup>; nei rispettivi allestimenti però l'elemento del rifiuto di parlare diventa paradigmatico, uno degli elementi cardine. Se già nel testo entrambe le protagoniste tentano di mantenere segreta la loro passione, cercando di mantenersi il più possibile innocenti attraverso la fuga nella morte (Fedra) o nel matrimonio prima e nel suicidio poi (Mirra), nel caso di *Fedra* le scelte di Raboni in sede di traduzione della tragedia per la scena, concordate con Ronconi, vanno appunto nel senso dell'omissione:

Inoltre è stata mantenuta anche la cifra della reticenza di cui avevamo parlato insieme a Ronconi, anche se per accenni molto vaghi, riferendoci pure al saggio di Francesco Orlando; io della reticenza ho tenuto conto nel senso che ho rispettato il testo che la contiene, appunto<sup>34</sup>.

---

31. Applicato a *Fedra*, il tema è messo mirabilmente a fuoco da ROLAND BARTHES, *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963, pp. 115-122.

32. JEAN RACINE, *Fedra*, Milano, Rizzoli, 2023, p. 65. L'edizione Rizzoli di *Fedra* propone la traduzione di Raboni usata per lo spettacolo di Ronconi.

33. VITTORIO ALFIERI, *Mirra*, Milano, Garzanti, 1990, p. 82.

34. ANGELA DE LORENZIS, *Ronconi e Racine*, cit., p. 177 (intervista a Giovanni Raboni).

Gli interpreti, aiutati da una traduzione che si appoggia su una varietà di metri e da quella che Aggeo Savioli – anche se certamente senza intenzioni elogiative – definisce “sintassi accidentata” nel passo riportato qualche pagina addietro, offrono un dialogo con pause ed esitazioni che lascia intravedere appunto il *fil rouge* del rifiuto della parola. Nella *Mirra* di Alfieri, scrittore il cui stile è notoriamente caratterizzato da un tipo di verso rapido e spezzato, in cui non solo le parole, ma anche le pause, i silenzi sono pregni di significato, la scrittura lascia ampio spazio alla reticenza della protagonista, assai più radicale di quella dell’opera di Racine, dato che nel lavoro dell’astigiano il segreto sarà rivelato solo al termine della tragedia. Ma la scrittura scenica di Ronconi fa sì che in *Mirra* non solo la cifra del segreto, della sottrazione della parola, sia presente come e più che in *Fedra*, ma si evolva: se l’espressione verbale non dice, è ritrosa, è il gesto invece a parlare, l’atteggiamento corporeo, che pare agire in una sorta di contrappunto con un testo che sottrae e cela il proprio segreto, un segreto di cui emergono tracce solo nelle pause e nelle esitazioni della recitazione. In una certa misura questo accade anche nell’allestimento della *Fedra*, ma la mimica in quel caso è ancora un complemento alla partitura verbale: il suo esempio apre però la via al gesto autonomamente significativo di *Mirra*, un gesto che addirittura, con la sua capacità di comunicare in maniera sincera, contraddice la parola, che cerca di nascondere il segreto incestuoso della protagonista<sup>35</sup>.

---

35. Cfr. ROBERTO ALONGE, *Mirra l'incestuosa*, cit., pp. 147-175.



# SEZIONE OPERA



# RICOSTRUIRE LO SPETTACOLO MUSICALE: LA VICENDA ARTISTICA DI MARIA CALLAS ALLA SCALA FRA TRADIZIONE E INNOVAZIONE

Alberto Bentoglio

Fra gli spettacoli più significativi del teatro italiano del secondo Novecento, un posto di assoluto rilievo spetta alle opere interpretate da Maria Callas sul palco del Teatro alla Scala. Questi allestimenti non solo rappresentano tappe fondamentali nella carriera del celebre soprano, ma contribuiscono anche a consolidare il ruolo del regista nel teatro musicale, trasformando l'opera lirica in un'esperienza scenica completa e innovativa. Maria Callas collabora con numerosi registi durante le sue stagioni scaligere, ognuno dei quali, in modo diverso, influisce sull'evoluzione del suo straordinario talento interpretativo<sup>1</sup>. Tuttavia, è con Margarethe Wallmann e Luchino Visconti che la Callas raggiunge vette artistiche che lasciano un segno indelebile nella storia del teatro musicale. Tra il 1953 e il 1957, grazie alla sinergia con questi due registi, sono realizzati spettacoli che ancora oggi possiamo considerare modelli insuperati di perfezione scenica e musicale. Un aspetto di grande rilevanza è rappresentato dai bozzetti di scena, dai figurini per i costumi e dalle fotografie conservati nell'Archivio Storico del Teatro alla Scala che custodisce la memoria di secoli di eccellenza artistica<sup>2</sup>.

---

1. Dal 1950 al 1961 Maria Callas è la protagonista acclamata di venticinque allestimenti d'opera: *Aida*, *I vespri siciliani*, *Norma* (due edizioni), *Il ratto dal serraglio*, *Macbeth*, *La gioconda*, *Il trovatore*, *Medea* (due edizioni), *Lucia di Lammermoor*, *Alceste*, *Don Carlo*, *La Vestale*, *Andrea Chénier*, *La Sonnambula*, *Il turco in Italia*, *La Traviata*, *Il barbiere di Siviglia*, *Fedora*, *Anna Bolena*, *Ifigenia in Tauride*, *Un ballo in maschera*, *Il Pirata*, *Poliuto*.

2. Con oltre 24.000 bozzetti e figurini, 45.000 costumi e 80.000 attrezzi di scena, firmati da maestri come Salvatore Fiume, Mario Sironi e Renato Guttuso, e un milione di fotografie storiche che documentano spettacoli, prove e *backstage*, l'archivio offre una testimonianza

Nel nostro caso, infatti, questi materiali ci permettono non solo di ricostruire gli spettacoli interpretati da Maria Callas, ma anche di apprezzare la raffinatezza estetica, l'attenzione al dettaglio, il lavoro "visionario" degli scenografi e dei costumisti coinvolti in queste produzioni.

La prima regia di Margarethe Wallmann per Maria Callas è *Medea*<sup>3</sup> di Luigi Cherubini, un allestimento che debutta il 10 dicembre 1953 e rappresenta una svolta significativa nell'evoluzione della regia operistica in Italia. *Medea* è un ruolo che il soprano aveva già affrontato nel maggio dello stesso anno al Teatro Comunale di Firenze, in un allestimento firmato dal regista russo-francese André Barsacq e dallo scenografo Lucien Coutaud. In quell'occasione, la Callas aveva proposto un'interpretazione intensa e drammatica, che aveva sottolineato la sete di vendetta della protagonista, rendendola una figura ieratica e implacabile, con il supporto di una scenografia essenziale ma potente. Alla Scala, *Medea* si arricchisce di nuovi elementi artistici: l'interpretazione vocale e scenica di Maria Callas si fonde infatti con la direzione del giovane Leonard Bernstein, primo americano a dirigere un'opera alla Scala, e con la visione estetica di Salvatore Fiume. Quest'ultimo concepisce una scena che evoca un mondo atemporale e idealizzato, dove l'umanità di Medea emerge attraverso contrasti visivi e simbolici. L'ambiente classico e solenne, dipinto con colori intensi e vividi, amplifica la drammaticità della vicenda. Con il suo stile unico e la sua capacità di evocare atmosfere dense di significato, Fiume apporta un contributo straordinario all'allestimento: i suoi bozzetti e figurini, caratterizzati da un'intensa carica cromatica, amplificano il valore espressivo della *Medea* di Cherubini arricchendola di un'impronta visiva inconfondibile<sup>4</sup>. Dal canto suo, la Wallmann si distingue per la sua capacità di guidare gli interpreti e il coro attraverso un percorso recitativo rigoroso e innovativo. La sua

---

visiva completa della storia scaligera. Dal 1996, il progetto La Scala DAM ha digitalizzato questo patrimonio, rendendo disponibili registrazioni, locandine e immagini iconiche e immortalando le *performances* di artisti leggendari.

3. *Medea*, Teatro alla Scala, 10/12/1953: maestro concertatore e direttore Leonard Bernstein; maestro del coro Vittore Veneziani; regia di Margarethe Wallmann; bozzetti e figurini di Salvatore Fiume. *Medea* Maria Callas, *Giasone* Gino Penno, *Glauce* Maria Luisa Nache, *Creonte* Giuseppe Modesti, *Neris* Fedora Barbieri, *Prima ancella* Angela Vercelli, *Seconda ancella* Maria Amadini, *Capo delle guardie del re* Enrico Campi.

4. Sulle scenografie di Fiume cfr. VITTORIA CRESPI MORBIO, *Salvatore Fiume alla Scala*, Torino, Allemandi, 2008 e ORIO VERGANI, *La "Medea" di Cherubini diretta da Leonard Bernstein*, in «Corriere della sera», 10 dicembre 1953.

esperienza come ballerina e coreografa influenza profondamente il suo approccio alla regia, che integra movimento e gesto in una coreografia emozionale. Da non dimenticare che Wallmann rappresenta una figura straordinaria non solo per il suo talento artistico, ma anche per il contesto storico e professionale in cui ha operato. Negli anni precedenti il 1953, si era già affermata come una fra le pochissime donne a occupare un ruolo di rilievo in un settore, quello della regia teatrale e lirica, tradizionalmente dominato dagli uomini<sup>5</sup>. Il suo percorso, iniziato come ballerina e coreografa, le aveva permesso di sviluppare una visione innovativa e interdisciplinare, che successivamente applica alla regia operistica. Ma ciò che rende la sua carriera ancor più significativa è il fatto che, in un'epoca in cui alle donne era raramente riconosciuto il diritto di guidare produzioni teatrali o di essere considerate autorità creative, Wallmann riesce a imporsi con autorevolezza. La sua capacità di coniugare sensibilità artistica e forza gestionale le permette di dirigere spettacoli nei più prestigiosi teatri d'Europa, fra cui la Scala, dove lavora fianco a fianco con alcuni fra i più grandi nomi della musica e dell'opera. Questa conquista non solo va a attestare il suo straordinario talento, ma segna anche un momento importante per la presenza femminile in ambiti professionali tradizionalmente esclusivi. A sua volta, Callas, grazie anche alla sua trasformazione fisica avvenuta tra il 1953 e il 1955, riesce a esprimere con maggiore agilità e precisione la complessità di Medea, una figura combattiva ma sorprendentemente umana. Le fotografie di questo allestimento rappresentano un documento visivo di inestimabile valore, capace di restituirci non solo l'estetica e la forza visiva dello spettacolo, ma anche una tappa fondamentale nell'evoluzione artistica e fisica di Maria Callas. Le immagini rivelano una Callas profondamente trasformata: il suo fisico, ormai notevolmente dimagrito rispetto agli anni precedenti, le consente una libertà di movimento e una plasticità scenica fino ad allora precluse. Grazie a questa metamorfosi, Callas riesce a incarnare Medea con una gestualità fluida e naturale, esaltando il pathos e la complessità emotiva del personaggio. La sua postura ieratica, il modo in cui domina la scena e la capacità di tradurre in gesti e sguardi l'interiorità tormentata di Medea sono il frutto di una combinazione unica di preparazione tecnica, disciplina fisica e intuizione artistica. Queste fotografie mostrano Callas mentre compie mo-

---

5. Cff. su questo LUIGI CHIAVARONE, *Il palcoscenico lirico. Le regie scaligere di Margherita Wallmann*, in «Comunicazioni Sociali», 4, pp. 390-404.

vimenti drammatici, salda su lunghi drappaggi o mentre si muove con una disinvoltura che enfatizza il contrasto tra la sua figura slanciata e l'imponenza scenografica creata da Fiume. Gli abiti austeri e i colori intensi delle scene, anch'essi documentati nelle immagini, amplificano la drammaticità della sua interpretazione. La Callas sembra volere mostrare come la trasformazione del suo corpo possa diventare uno strumento al servizio dell'arte, permettendole di esplorare nuove profondità interpretative e di fissare uno standard elevatissimo per l'arte scenica. Le fotografie sono, dunque, non solo un ricordo di uno spettacolo storico, ma la prova visiva di un momento di svolta nella carriera di un'artista che ha saputo ridefinire il concetto di "cantante-attrice"<sup>6</sup>.

Il 4 aprile 1954 Callas è ancora al fianco di Wallmann per interpretare un nuovo ruolo, da lei molto amato: *Alceste*<sup>7</sup> di Christoph Willibald Gluck. Le scene e i costumi sono questa volta di Piero Zuffi<sup>8</sup>, mentre la direzione è affidata a Carlo Maria Giulini. Forte del suo passato di danzatrice, Wallmann cura con grande attenzione non solo la regia ma anche la coreografia di questo allestimento, che prevede un lungo intervento del corpo di ballo. Il soprano interpreta questo personaggio regale con una mimica antica, proponendo una gestualità che richiama i bassorilievi classici. Sotto l'attenta guida della regista, Callas prova e riprova ogni scena della produzione. In quest'occasione i movimenti scenici, ben testimoniati dal copioso corredo fotografico, sono assai impegnativi e devono essere attentamente coordinati. La scena in cui Alceste è sollevata da terra dalle guardie e trasportata in fondo al palcoscenico, con i lunghi capelli biondi che sfiorano il pavimento, è uno fra i momenti più emozionati della produzione. Tutto questo avviene con una grande compostezza classica, che

---

6. Cfr. i due contributi di GERARDO GUCCINI, *Maria Callas: attrice del Novecento*, in «Acting Archives», 17, maggio 2019, pp. 1-47 e *Maria Callas: il teatro dei concerti*, in «Acting Archives», 19, maggio 2020, pp. 1-75.

7. *Alceste*, Teatro alla Scala, 4/4/1954: maestro concertatore e direttore Carlo Maria Giulini; maestro del coro Vittore Veneziani; regia di Margarethe Wallmann; bozzetti e figurini di Pietro Zuffi. *Alceste* Maria Callas, *Admeto* Renato Gavarini, *Il sommo sacerdote d'Apollon* Paolo Silveri, *Apollon* Rolando Panerai, *Tanato* Silvio Maionica, *Evandro* Giuseppe Zampieri, *L'araldo* Enrico Campi, *La voce dell'oracolo* Nicola Zaccaria, *I amici del re* Angela Vercelli, *II amica del re* Luisa Mandelli, *I amici del re* Angelo Mercuriali, *II amico del re* Enzo Sordello.

8. Cfr. su questo VITTORIA CRESPI MORBIO, *Piero Zuffi alla Scala*, Torino, Altemandi, 2007.

si integra perfettamente con l'interpretazione di Callas, la regia di Wallmann e la musica di Gluck.

Per l'inaugurazione della stagione del 7 dicembre 1955, Maria Callas interpreta *Norma*<sup>9</sup> di Vincenzo Bellini in un nuovo spettacolo allestito con la regia di Wallmann. L'orchestra è diretta da Antonino Votto, mentre le scene e i costumi sono affidati al già ricordato Salvatore Fiume che, grazie alla sua straordinaria capacità di evocare mondi arcaici e visionari, concepisce un ambiente imponente e simbolico: mastodontiche strutture in pietra si stagliano contro una natura selvaggia e ribelle, creando un'atmosfera che richiama un passato mitico, carico di tensione e mistero. Gli abiti di Norma, candidi e solenni, sono disegnati con una semplicità ricercata che enfatizza la regalità e la fragilità del personaggio, consentendo alla Callas di esprimere al meglio la complessità psicologica della protagonista. La collaborazione tra Fiume e Wallmann dà vita a uno spettacolo che non è solo un allestimento operistico, ma un'opera d'arte totale. Artista poliedrico capace di spaziare tra pittura, scultura, scenografia e scrittura, Fiume apporta a questa produzione la sua sensibilità pittorica e una visione monumentale che sembra nascere direttamente dalle note di Bellini. Il suo stile è caratterizzato da colori sensuali e densi, da forme vigorose che pulsano di vitalità, e in *Norma* queste qualità raggiungono il culmine, fondendo classicità e modernità in una sintesi perfetta<sup>10</sup>. Come notano molti fra i critici presenti, la scenografia non è solo un fondale dipinto, ma un protagonista silenzioso che dialoga con i personaggi. I suoi spazi sembrano scolpiti dal tempo stesso, mentre la natura che invade le pietre evoca un contrasto tra ordine umano e forza primordiale, riflettendo i conflitti interiori di Norma. Questa ambientazione si intreccia con la regia di Wallmann, che guida Callas verso una recitazione ispirata al neoclassicismo e alle grandi attrici del passato. I gesti lenti e solenni, la postura eretta e la mimica misurata trasformano Callas in una figura ieratica e tragica, perfettamente in sintonia con l'universo visivo creato da Fiume che conferma con *Norma* la sua capacità di trasportare il pubblico

---

9. *Norma*, Teatro alla Scala, 7/12/1955: maestro concertatore e direttore Antonino Votto; maestro del coro Norberto Mola; regia di Margarethe Wallmann; bozzetti e figurini di Salvatore Fiume. *Norma* Maria Callas, *Pollione* Mario del Monaco, *Adalgisa* Giulietta Simonato, *Oroveso* Nicola Zaccaria, *Clotilde* Gabriella Carturan, *Flavio* Giuseppe Zampieri.

10. Sulle scenografie di Salvatore Fiume cfr. il già citato VITTORIA CRESPI MORBIO, *Salvatore Fiume alla Scala*, cit.

in mondi che combinano potenza estetica e profondità narrativa<sup>11</sup>. La sua collaborazione con Callas, musa ispiratrice della sua arte, diventa un sodalizio che arricchisce entrambi: il genio visivo di Fiume amplifica la presenza scenica della Callas, mentre la straordinaria forza interpretativa del soprano dà vita e movimento alle visioni dell'artista. Questo spettacolo, universalmente riconosciuto come uno fra i più significativi della storia della Scala, rappresenta un punto di riferimento per il teatro musicale.

La collaborazione di Maria Callas con Margarethe Wallmann si conclude nel 1957 con una nuova inaugurazione della stagione scaligera. Il 7 dicembre va infatti in scena *Un ballo in maschera*<sup>12</sup> di Giuseppe Verdi. Le scene e i costumi sono di Nicola Benois, sul podio Gianandrea Gavazzeni; la regia è, per l'appunto, di Wallmann. La preparazione di questo spettacolo richiede meno tempo e sforzi rispetto ai precedenti allestimenti. A causa dei limitati giorni a disposizione per le prove (Callas arriva da Dallas dove si è esibita in un impegnativo concerto il 21 novembre), Wallmann focalizza la sua attenzione sui movimenti del coro e sulla gestione dei cambi di scena, cercando di assicurarsi che siano eseguiti con rapidità ed efficacia, mentre concede agli interpreti una certa autonomia vigilata. Callas interpreta il ruolo di Amelia, un debutto assoluto per lei, che presenterà in scena in questa sola occasione. Come sempre, si distingue per la sua straordinaria capacità di dare vita a un personaggio profondamente complesso, conferendo ad Amelia una rara intensità emotiva e un raffinato equilibrio tra fragilità e determinazione, dimostrandosi ancora una volta un'interprete completa, capace di coniugare la sua straordinaria vocalità a una recitazione che non lascia spazio all'improvvisazione. Ogni gesto, ogni sguardo è calibrato per arricchire la dimensione psicologica del personaggio, creando un'Amelia credibile e umana, combattuta tra il dovere e la passione. I magnifici costumi confezionati appositamente per lei da Nicola Benois non solo esaltano la sua figura scenica, ma diventano un vero e proprio supporto

---

11. Cfr., per esempio, la recensione di ORIO VERGANI, *Norma*, in «Il Corriere della Sera», 8 dicembre 1955.

12. *Un ballo in maschera*, Teatro alla Scala, 7/12/1957: maestro concertatore e direttore Gianandrea Gavazzeni; maestro del coro Norberto Mola; regia di Margarethe Wallmann; bozzetti e figurini di Nicola Benois; coreografia di Margarethe Wallmann. *Amelia* Maria Callas, *Riccardo* Giuseppe di Stefano, *Renato* Ettore Bastianini, *Ulrica* Giulietta Simionato, *Oscar* Eugenia Ratti, *Silvano* Giuseppe Morresi, *Samuel* Antonio Cassinelli, *Tom* Marco Stefanoni, *Un giudice* Angelo Mercuriali, *Un servo d'Amelia* Antonio Ricci.

alla costruzione del personaggio. Ogni abito contribuisce a delineare lo stato d'animo e il percorso interiore di Amelia, rendendo visibili al pubblico i suoi turbamenti e i suoi sentimenti. Particolarmente degna di nota è l'interpretazione di Callas nella grande scena del secondo atto dell'opera, in cui raggiunge vette di intensità drammatica che solo lei poteva offrire. La combinazione tra la sua straordinaria capacità di "recitare" con la voce e la potenza espressiva della sua presenza scenica rende questo momento una scena toccante e indimenticabile. Sotto l'attenta guida di Wallmann, Callas non si limita a cantare il ruolo: lo vive pienamente, trasformandosi in Amelia con un realismo e una sensibilità che catturano e commuovono profondamente il pubblico. Questo debutto, sebbene unico, rappresenta l'ennesima prova della straordinaria versatilità di Callas come interprete. Anche in un'opera preparata con tempistiche ridotte e in un ruolo nuovo, la soprano mostra un controllo assoluto sulla sua arte, elevando *Un ballo in maschera* a uno fra i momenti più emozionanti della stagione scaligera.

Nel 1954, Maria Callas collabora per la prima volta con Luchino Visconti, dando il via a una relazione artistica che la vedrà protagonista in cinque spettacoli che, senza dubbio, hanno lasciato un'impronta indelebile nella storia della musica. A quell'epoca la relazione tra Visconti e il soprano è già consolidata da tempo come bene si evince anche dalla lettura dell'epistolario del regista recentemente pubblicato<sup>13</sup>. In più occasioni egli racconta di essere stato colpito dal nome Callas già nel 1947 quando lo vide stampato sui manifesti affissi in occasione di una recita di *Turandot* di Puccini alle Terme di Caracalla. Nel febbraio 1949 assiste a una recita di *Parsifal* di Wagner a Roma e ascolta l'artista nel ruolo di Kundry. Tra Callas e Visconti intercorre da subito un rapporto di stima e amicizia. Regista cinematografico e teatrale di straordinaria sensibilità, da tempo Visconti desidera confrontarsi con il teatro d'opera che conosce bene, ama sin dall'infanzia e del quale è competente e appassionato spettatore. Egli si è altresì ripromesso di lavorare proprio con Callas, artista che ammira e dalla quale è certo di potere ottenere risultati eccezionali. A sua volta, il soprano esprime in più occasioni il desiderio di lavorare con lui.

L'attesissima occasione per Maria Callas arriva il 7 dicembre 1954, quando inaugura la stagione della Scala interpretando *La Vestale*<sup>14</sup> di Gaspare Spontini,

---

13. LUCHINO VISCONTI, *Epistolario 1920-1961*, a cura di Caterina D'Amico De Carvalho e Alessandra Favino, Bologna, Cineteca di Bologna, 2024, *passim*.

14. *La Vestale*, Teatro alla Scala, 7/12/1954: maestro concertatore e direttore Antonino

diretta da Antonino Votto, con la regia di Luchino Visconti e le scene e i costumi di Piero Zuffi. Questo spettacolo rappresenta una svolta per Callas, non solo per l'importanza della produzione ma anche per il livello di approfondimento artistico e recitativo raggiunto. Visconti sceglie di affrontare *La Vestale* con un approccio volutamente tradizionale, lasciando spazio alla maestosità delle sue radici neoclassiche. Zuffi, dal canto suo, trae ispirazione dalla pittura di Jacques-Louis David e dai modelli figurativi del neoclassicismo francese, traducendo questi riferimenti in scenografie solenni e costumi che riflettono un'eleganza sobria e rigorosa. L'ambientazione richiama le forme classiche dell'antichità, evocando la purezza e la grandiosità del mondo greco-romano. Il lavoro con Visconti si rivela particolarmente intenso e trasformativo per Callas. Celebre per la sua attenzione ai dettagli e per il rigore teatrale, il regista lavora minuziosamente sulla mimica e sulla postura della cantante, ispirandosi alle grandi attrici tragiche francesi e ai gesti immortalati nei bassorilievi e nei vasi greci. Ogni movimento, ogni gesto è studiato con precisione, ripetuto e affinato in lunghe sessioni di prove, come se si trattasse di uno spettacolo di prosa. Visconti non si limita a dirigere, ma costruisce con Callas un dialogo artistico: le suggerisce soluzioni, le apre prospettive interpretative inedite, lasciandole tuttavia la libertà di interiorizzarle e personalizzarle. Callas, a sua volta, dimostra una straordinaria capacità di assorbire le indicazioni del regista e di adattarele al suo stile unico. Grazie a una forma fisica ormai pienamente recuperata, è in grado di esprimersi con una libertà di movimento e una naturalezza scenica che esaltano la profondità del suo personaggio. L'immedesimazione con Giulia, la protagonista della *Vestale*, è totale: Callas riesce a trasmettere l'intensità emotiva di una donna lacerata tra l'amore e il dovere con una credibilità che va oltre la tecnica vocale, trasformando il personaggio in una figura tragica di grande complessità. Il risultato è straordinario. L'interpretazione di Callas è superlativa, frutto di una fusione perfetta tra canto e recitazione<sup>15</sup>. *La Vestale* non è solo uno spettacolo, ma un evento che segna una tappa fondamentale nella carriera della cantante, mettendo in luce il suo talento di "cantante attrice".

---

Votto; maestro del coro Norberto Mola; regia di Luchino Visconti; bozzetti e figurini di Pietro Zuffi; coreografia di Alfredo Rodriguez. *Giulia* Maria Callas, *Licinio* Franco Corelli, *Cinna* Enzo Sordello, *Il sommo sacerdote* Nicola Rossi Lemeni, *La gran vestale* Ebe Stignani, *Un console* Vittorio Tatozzi, *L'aruspice* Nicola Zaccaria.

15. Cfr. a questo proposito CRISTINA GASTEL CHIARELLI, *Maria Callas. Le immagini degli spettacoli nelle fotografie di Erio Piccagliani*, in AA.VV., *Maria Callas alla Scala. Mostra documentaria a vent'anni dalla scomparsa*, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, 1997, p. 89.

Nel marzo 1955, Maria Callas debutta in *La Sonnambula*<sup>16</sup> di Vincenzo Bellini alla Scala, sotto la direzione di Leonard Bernstein, con la regia di Luchino Visconti, le scene e i costumi di Piero Tosi. Questo allestimento si rivela un punto di svolta per l'opera, trasformandola in un capolavoro non solo musicale ma anche teatrale. La complessità vocale e interpretativa di Amina trova nella Callas un'interprete sublime, capace di incarnare la delicatezza e l'intensità del personaggio in un connubio perfetto di voce e gesto. Dedicando ore di prove all'orchestra e collaborando strettamente con Callas, Bernstein reinterpreta ogni dettaglio della partitura. Anni dopo, ricorderà questa produzione come quanto di più vicino alla perfezione teatrale si sia mai potuto sperimentare<sup>17</sup>. Dal canto suo, Visconti eleva *La Sonnambula* a una dimensione estetica e culturale più ampia. Lontano da un semplice villaggio svizzero, il suo allestimento rimanda all'eleganza del teatro romantico ottocentesco, evocando figure leggendarie come Maria Taglioni e Maria Malibran. I costumi di Piero Tosi, autentiche opere d'arte, mettono in risalto la figura slanciata della Callas, ormai trasformata in una diva dalla *silhouette* elegante. Le scene, volutamente antirealistiche, si compongono in "quadretti di genere" che catturano la grazia e la poesia dell'opera<sup>18</sup>. Momenti come la scena del sonnambulismo e il finale, con l'illuminazione progressiva dei palchi e del lampadario, sigillano un'apoteosi visiva e musicale che consacra Callas come la primadonna assoluta. Attraverso una vocalità impeccabile e un'intelligenza interpretativa straordinaria, il soprano ricrea un'atmosfera che trasporta l'opera in una dimensione definita fantasiosa, delicata e lieve. Ripresa alla Scala nel 1957 e portata in *tournee* a Colonia ed Edimburgo, questa *Sonnambula* rimane un punto di riferimento per l'intero repertorio belcantistico. L'interpretazione di Maria Callas in *La Sonnambula* non è solo una testimonianza della sua grandezza artistica, ma anche un esempio di come il lavoro sinergico tra regista, direttore e

---

16. *La Sonnambula*, Teatro alla Scala, 5/3/1955: maestro concertatore e direttore Leonard Bernstein; maestro del coro Norberto Mola; regia di Luchino Visconti; bozzetti e figurini di Piero Tosi. *Amina* Maria Callas, *Elvino* Cesare Valletti, *Il conte Rodolfo* Giuseppe Modesti, *Teresa* Gabriella Carturan, *Lisa* Eugenia Ratti, *Alessio* Pierluigi Latinucci, *Un notaio* Giuseppe Nessi.

17. Cfr. FLORIANA SICARI, *Callas e Bellini. Analisi di una eredità*, Brighiero (MB), Sinfonica, 2002, pp. 73-74.

18. Cfr. VITTORIA CRESPI MORBIO, *Piero Tosi alla Scala*, Torino, Allemandi, 2002 e RUBENS TEDESCHI, *La poesia della Sonnambula*, in «L'Unità», 6 marzo 1955.

interprete possa trasformare un'opera in un'esperienza senza tempo. In questa produzione, Callas non è solo cantante, ma un'attrice completa, capace di rendere ogni gesto e ogni nota un elemento indispensabile di un capolavoro teatrale.

*La Traviata*<sup>19</sup> del 28 maggio 1955 al Teatro alla Scala, frutto della collaborazione tra Callas e Visconti, rappresenta un nuovo approccio all'opera di Verdi, grazie alla direzione di Carlo Maria Giulini, alle scene e ai costumi di Lila De Nobili e alle coreografie di Luciana Novaro. Pur avendo interpretato il ruolo di Violetta in più occasioni dal 1951 e continuando a farlo successivamente, Callas, sotto la guida di Visconti, trasforma radicalmente il personaggio, rendendolo più umano, moderno e credibile. Il lavoro di Visconti si basa su un principio fondamentale: liberare Violetta dalle convenzioni di rappresentazione scenica che avevano caratterizzato le precedenti interpretazioni e avvicinarla al pubblico contemporaneo. Per farlo, egli trae ispirazione dalle grandi attrici del passato, come Eleonora Duse, che aveva fatto della *Dame aux camélias* di Alexandre Dumas figlio un suo cavallo di battaglia. Callas è invitata a studiare e reinterpretare ogni gesto, ogni frase musicale con un approccio intimo e personale. Visconti non le impone rigidi schemi di movimento, ma le offre suggerimenti e spunti, lasciandole libertà creativa per interiorizzarli e trasformarli in azioni naturali. La Violetta che emerge è una donna viva, profondamente umana e intensamente drammatica, capace di esprimere, attraverso ogni parola e ogni gesto, l'evoluzione emotiva del personaggio: dalla frivolezza iniziale alla consapevolezza dolorosa del suo amore impossibile, fino al sacrificio finale. Callas non si limita a cantare: vive ogni momento sul palcoscenico con una tale intensità da rendere la sua interpretazione indimenticabile. Questa versione del personaggio, affinata in anni di studio e in numerose produzioni precedenti, raggiunge con Visconti una perfezione scenica ed emotiva che segnerà un'epoca. Visconti e Lila De Nobili spostano l'ambientazione della vicenda di circa

---

19. *La Traviata*, Teatro alla Scala, 28/5/1955: maestro concertatore e direttore Carlo Maria Giulini; maestro del coro Norberto Mola; regia di Luchino Visconti; coreografia di Luciana Novaro; bozzetti e figurini di Lila De Nobili. *Violetta Valéry* Maria Callas, *Alfredo Germont* Giuseppe di Stefano, *Giorgio Germont* Ettore Bastianini, *Flora Bervoix* Silvana Zanoli, *Il barone Douphol* Arturo la Porta, *Il dottor Grenvil* Silvio Maionica, *Annina* Luisa Mandelli, *Gastone di Letorières* Giuseppe Zampieri, *Il marchese d'Obigny* Antonio Zerbini, *Giuseppe* Franco Ricciardi, *Un commissionario* Carlo Forti.

trent'anni, collocandola nel 1875, in pieno clima *fin de siècle*. Questa scelta cronologica non solo modernizza l'opera, ma crea un contesto estetico e simbolico perfettamente in linea con il dramma di Violetta. De Nobili disegna costumi di straordinaria bellezza e raffinatezza, ispirati alla moda della *Belle Époque*, che accentuano il fascino e la vulnerabilità del personaggio. In alcune scene, Maria Callas sembra incarnare fisicamente le grandi attrici del passato (la già ricordata Duse ma anche Sarah Bernhardt), aggiungendo una dimensione teatrale unica alla sua *performance*. Le scene, ricche di dettagli e di suggestioni pittoriche, creano un'atmosfera decadente e malinconica, che amplifica il dramma della protagonista. De Nobili si ispira alle opere d'arte del periodo e all'architettura della Parigi ottocentesca, creando un mondo visivo che rende ogni atto un dipinto vivente. Fortunatamente, grazie all'Archivio Storico del Teatro alla Scala, possiamo "rivedere" questo straordinario allestimento attraverso le fotografie di scena e i bozzetti originali di Lila De Nobili. Questi documenti visivi, oltre a testimoniare la qualità estetica dello spettacolo, ci permettono di apprezzare l'accuratezza e la profondità del lavoro svolto dai due artisti. I costumi, con la loro ricchezza di dettagli, e le scene, con il loro equilibrio tra realismo e simbolismo, sono opere d'arte che continuano a ispirare generazioni di artisti e spettatori. *La Traviata* del 1955 rimane un punto di riferimento assoluto nella storia del teatro musicale, un esempio di come la sinergia tra regia, scenografia e interpretazione possa trasformare un'opera in un capolavoro irripetibile. Callas, Visconti e De Nobili, ciascuno con il proprio genio, hanno creato una Violetta che trascende il tempo, una figura universale di passione e sacrificio, capace di parlare ancora oggi agli spettatori con una forza e un'intensità ineguagliabili.

Il 14 aprile 1957, Maria Callas si cimenta in un nuovo ruolo: Anna Bolena<sup>20</sup> di Gaetano Donizetti, con la direzione di Gianandrea Gavazzeni, la regia di Luchino Visconti e le scene e i costumi di Nicola Benois. Questo spettacolo rappresenta il ritorno di *Anna Bolena* sui palcoscenici italiani dopo un'assenza di oltre 127 anni. Visconti decide di collocare l'opera nei luoghi storici della

---

20. *Anna Bolena*, Teatro alla Scala, 14/4/1957: maestro concertatore e direttore Gianandrea Gavazzeni; maestro del coro Norberto Mola; regia di Luchino Visconti; bozzetti e figurini di Nicola Benois. *Anna Bolena* Maria Callas, *Lord Riccardo Percy* Gianni Raimondi, *Enrico VIII* Nicola Rossi Lemeni, *Giovanna Seymour* Giulietta Simionato, *Lord Rochefort* Plinio Clabassi, *Sir Hervey* Luigi Rumbo, *Smeton* Gabriella Carturan.

vicenda, come Hampton Court, il Castello di Windsor e le prigioni della Torre di Londra, realizzando una meticolosa ricostruzione storica che si riflette sia nelle scene, sia nei costumi, particolarmente curati per evidenziare il dramma personale di Anna. Ben consapevole della complessità della partitura, Callas lavora con dedizione per restituire un'interpretazione che sia il perfetto riflesso del personaggio musicale, come richiesto dal regista. Ogni gesto, ogni movimento è studiato e armonizzato con la musica e la presenza scenica del coro, in un'interpretazione che fonde tragico e patetico. Visconti, con il suo approccio rigoroso, coordina magistralmente tutti gli aspetti dello spettacolo, offrendo un'interpretazione più tradizionale rispetto alle sue precedenti regie, ma non per questo meno affascinante. Le recite del 1957 segnano un momento di altissima forza e potenza drammatica nella carriera della Callas, che vive il personaggio della Bolena con un'intensità rara. La critica loda la sua presenza scenica straordinaria abbinata alla capacità di trasmettere emozioni profonde, sottolineando come la sua tecnica impeccabile e il suo fraseggio siano strumenti di una bellezza unica, in grado di elevare l'intera opera<sup>21</sup>. Appare quindi evidente che il contributo della Callas e di Visconti è stato fondamentale per la rinascita di questa opera, conferendole la forza teatrale che le spetta.

*Ifigenia in Tauride*<sup>22</sup> di Christoph Willibald Gluck, presentata il 1° giugno 1957, segna l'ultimo capitolo della straordinaria collaborazione tra Callas e Visconti. Il previsto *Poliuto* di Donizetti (dicembre 1960) non porterà infatti la firma del regista milanese per protesta contro gli interventi della censura che aveva imposto tagli ad alcune scene del suo film *Rocco e i suoi fratelli*. Questo spettacolo arriva a brevissima distanza dalla produzione di Anna Bolena, confermando la profonda sinergia tra il regista e l'interprete. Sotto la direzione di Nino Sanzogno, con scene e costumi firmati da Nicola Benois, l'opera si distingue per una visione artistica di grande coerenza e impatto visivo. Visconti, in stretta sinergia con Benois, decide di ambientare la vicenda a metà del Settecento, ispirandosi allo stile

---

21. Cfr., per esempio, LUIGI PESTALOZZA, *Anna Bolena di Donizetti*, in «L'Avanti», 16 aprile 1957.

22. *Ifigenia in Tauride*, Teatro alla Scala, 1/6/1957: maestro concertatore e direttore Nino Sanzogno; maestro del coro Norberto Mola; regia di Luchino Visconti; coreografia di Alfredo Rodriguez; bozzetti e figurini di Nicola Benois. *Ifigenia* Maria Callas, *Pilade* Francesco Albanese, *Toante* Anselmo Colzani, *Artemide* Fiorenza Cossotto, *Oreste* Dino Dondi, *Uno scita* Franco Piva, *Prima sacerdotessa* Stefania Malagù, *Seconda sacerdotessa* Pinnuccia Perotti, *Una schiava greca* Edith Martelli, *Un servo del tempio* Costantino Ego.

monumentale del grande scenografo e architetto Giuseppe Galli Bibiena. La scena unica, che accoglie l'intera vicenda, si rifà a una maestosa cornice prospettica, arricchita da elementi architettonici grandiosi e da un piano di illuminazione sapientemente studiato, capace di esaltare la profondità spaziale e la recitazione dei protagonisti<sup>23</sup>. I costumi, invece, traggono ispirazione dalla pittura veneta del XVIII secolo, con chiari richiami all'opulenza cromatica e al raffinato gusto scenico di Tiepolo e Veronese. Questi elementi non solo trasportano visivamente lo spettatore nell'epoca evocata, ma creano anche un'atmosfera carica di tensione drammatica e lirica. Maria Callas, nei panni di Ifigenia, regala un'altra interpretazione magistrale, dove il canto e la recitazione si fondono in un equilibrio perfetto. La sua padronanza scenica e la sua capacità di esprimere la complessità del personaggio la rendono ancora una volta una figura centrale nella storia del teatro musicale. Grazie ai bozzetti e ai figurini di Nicola Benois, conservati nell'Archivio Storico del Teatro alla Scala, è oggi possibile ricostruire in dettaglio il lavoro svolto per questa produzione. Questi materiali preziosi testimoniano non solo l'impeccabile accuratezza storica e artistica del progetto, ma anche la straordinaria capacità di Visconti e Benois di creare un universo scenico in cui ogni elemento – dalle luci ai costumi, dalle prospettive alla disposizione degli interpreti – concorre a costruire una narrazione visiva di straordinaria forza evocativa. Questo patrimonio ci consente di rivivere l'impatto visivo e drammaturgico di uno spettacolo che ha lasciato un segno indelebile nella storia della Scala e nella carriera di Maria Callas.

---

23. Cfr. CRISTINA GASTEL CHIARELLI, *Musica e memoria nell'arte di Luchino Visconti*, Milano, Archinto, 1997, p. 31.



# SEZIONE DANZA



# GISELLE: LA VERSIONE CHAUVIRÉ E L'IBRIDAZIONE DELL'ARCHETIPO

Elena Randi

Un balletto si trasmette da una generazione all'altra col solo intermediario degli interpreti e dei *maitres de ballet*. Un' *étoile* di ieri insegna la propria parte ad un'erede, esattamente come le è stata insegnata in precedenza, o, quanto meno, come crede di averla appresa. La danza, una delle arti più sublimi, è anche quella dell'arbitrarietà. Se vogliamo ricostruire un balletto, dobbiamo tener conto delle modifiche che vi hanno introdotto i coreografi o i *maitres de ballet* successivi, ora per difetto di memoria, ora per gusto personale, ora infine per obbligo. [...]

È quasi impossibile che il creatore stesso ricordi, dopo un certo tempo, la sua coreografia esatta, *fin nei minimi dettagli*, come l'esperienza ha sempre provato. Tale coreografo, riprendendo un balletto di cui è l'autore, supponiamo dieci anni dopo la sua creazione, deve fare appello, oltre che alla propria memoria, a quella dei suoi primi interpreti, spesso deve fare dei raccordi o anche inventare dei passi di nuovo. L'errore probabile aumenta in proporzioni colossali quando non si tratta più del coreografo, ma di un *maitre de ballet*, soprattutto straniero.

Il *maitre de ballet* incaricato di ricostruire la coreografia di un altro vi introduce, volontariamente o meno, le proprie idee, le proprie concezioni di danza, crea passi o disposizioni di gruppi che gli appaiono più felici, "adatta" la coreografia piuttosto che ricostruirla, benché, nell'insieme, si appoggi alle stesse basi del primo creatore. [...]

Infine, il *maitre de ballet* ha la tendenza [...] a tenere conto delle qualità personali della sua prima danzatrice. Rifa, per lei, le sue variazioni e i suoi *pas de deux* nel modo più favorevole alle sue qualità, introduce a volte variazioni nuove su una musica che non ha niente a che vedere con la partitura del balletto, ne sopprime altre.

La prima danzatrice, dal canto suo, non sempre è docile né rispetta scrupolosamente le intenzioni del coreografo, per poco che sia persuasa del proprio talento e abbia influenza. Una simile interprete, quando trasmetterà la sua parte ad un'erede, le fornirà necessariamente indicazioni false. [...] Vi troverete in presenza di una coreografia che si allontana dall'originale. [...]

Mentre la musica di un'opera resta quasi intoccabile, mentre le parole di un dramma non cambiano, le intenzioni nella danza di un balletto e a volte i passi stessi si modificano. [...]

Non bisogna stupirsi che *Giselle* abbia subito modifiche considerevoli in cento anni. Tutto è cambiato, e molto spesso<sup>1</sup>.

Il passo, tratto da un noto volume di Serge Lifar, inquadra perfettamente una caratteristica fondamentale della trasmissione della danza precedente l'invenzione e l'uso abituale del film e del video. Uno stato di fatto del balletto è eccezionale rispetto a qualunque altro genere artistico: si è tramandato per un tempo molto lungo (a volte, secoli) per via orale, sostanzialmente senza alcun supporto scritto. Se oggi si mettono ancora in scena nei teatri di tutto il mondo *La Sylphide* o *Giselle*, *Il lago dei cigni* o *La bella addormentata* non lo si deve alla notazione della danza (che pure esisterebbe), ma all'insegnamento *vis-à-vis* del Maestro agli allievi o ai membri di una compagnia. Non è stato sufficientemente sottolineato che questo *status quo*, percepito dai danzatori come una circostanza normalissima, è, in realtà, quanto mai singolare e anomalo per la cultura occidentale.

Benché per molti versi simili al loro dettato originario, i balletti, in questo modo, si sono modificati nel tempo ed è estremamente difficile individuare quando e dove si siano introdotte le varianti via via subentrate e in cosa consistano.

Il caso di *Giselle* è particolarmente complesso ma, inseguendone le “redazioni” principali, è possibile comporre, sia pure in modo incompleto, la sua storia lunga quasi due secoli. Fra le messinscene-chiave – alle quali non sempre corrisponde una partitura coreica o un video e che costituiscono l'aggancio con l'archetipo o, al contrario, un punto di svolta significativo – si possono indicare le seguenti:

Parigi, Académie Royale de Musique (Jean Coralli e Jules Perrot, con Carlotta Grisi), 1841,

Bordeaux, Grand-Théâtre (Eugène Coralli, con Elisa Albert-Bellon), 1841,

S. Pietroburgo, Bol'šoj (Antoine Titus, con Elena Andrejanova), 1842,

S. Pietroburgo, Bol'šoj (Jules Perrot, con Carlotta Grisi), 1850,

Lione, Grand-Théâtre (Henri Justamant, con Carlotta De Vecchi), 1858,

Copenaghen, Kongelige Teater (Gustave Carey, con Juliette Price), 1862,

Parigi, Académie Royale de Musique (Lucien Petipa, con Marfa Murav'ëva), 1863,

---

1. SERGE LIFAR, “*Giselle*”. *Apothéose du Ballet Romantique*, Paris, Editions d'aujourd'hui, 1982, pp. 171-174 (I ed. Paris, Michel, 1942). Se non indicato diversamente, le traduzioni da lingue straniere sono dell'autrice di questo saggio.

S. Pietroburgo, Mariinskij (Arthur Saint-Léon, con Adele Grantzow), 1866,

S. Pietroburgo, Mariinskij (Marius Petipa, con Emma Bessone), 1887,

S. Pietroburgo, Mariinskij (Marius Petipa, con rimaneggiamenti anche di Aleksandr Širjaev, con Anna Pavlova), 1903,

Parigi, Opéra (Michel Fokine, con Tamara Karsavina), 1910,

S. Pietroburgo, Mariinskij (Nikolaj Sergeev?, con Agrippina Vaganova), 1914,

Parigi, Opéra (Nikolaj Sergeev, con Ol'ga Spesivceva), 1924 (stessa coreografia: Londra, Savoy Theatre, con Spesivceva, 1932, Londra, Old Vic Theatre, con Alicia Markova, 1934, e Birmingham, Theatre Royal, con Mona Inglesby, 1942),

Londra, provincia inglese (Anton Dolin, con Alicia Markova), 1935 (poi New York, New York's Center Theatre, con Annabelle Lyon, 1940),

Londra, Drury Lane (Serge Lifar, con Alicia Markova), 1938,

Mosca, Bol'šoj (Leonid Lavrovskij, con Galina Ulanova), 1944,

L'Avana, Gran Teatro (Alicia Alonso, con Alicia Alonso), 1945 rivista nel 1963,

Milano, Scala (Yvette Chauviré, con Yvette Chauviré), 1950,

Strasburgo, Opéra du Rhin (Pierre Lacotte, con Tania Delcros), 1978,

Parigi, Opéra (Patrice Bart e Evgenij Poljakov, con Elizabeth Platel), 1991,

Mosca, Bol'šoj (Aleksej Ratmanskij, con Ol'ga Smirnova), 2019.

Nella seconda metà del XX secolo si mettono in scena alcune versioni che si contraddistinguono per la natura ibrida, eventi-*patchwork*, talvolta riuscitissimi e molto coerenti al loro interno, che combinano lezioni precedenti unendole a soluzioni nuove. Una di queste “redazioni” ha come perno Yvette Chauviré, che aveva appreso le parti del corpo di ballo (*Vendemmiatrici*, *Amiche di Giselle* e *Wili*) nella versione Sergeev, danzata da Ol'ga Spesivceva nel 1932 all'Opéra di Parigi<sup>2</sup>. Nell'autobiografia la Chauviré ricorda di aver interpretato la parte di Myrtha nella stagione 1939-1940<sup>3</sup> e di aver debuttato nel *title role* assieme a Serge Peretti<sup>4</sup> subito dopo, e comunque prima del 1946,

---

2. «Sostituta, assistevo alle prove e agli spettacoli, apprendendo le parti del corpo di ballo, *vendemmiatrici*, *piccole amiche* e *Wili*, che talvolta ho danzato. Sono stata assunta nel 1932, quando Ol'ga Spesivceva aveva danzato *Giselle* con Lifar». YVETTE CHAUVIRÉ, GÉRARD MANNONI, *Autobiographie*, Strasbourg, Le Quai, 1997, p. 99.

3. Ivi, p. 100.

4. Ivi, p. 101. Su Serge Peretti e sulle versioni di *Giselle* fra la “redazione” Sergeev e

quando lascia l'Opéra<sup>5</sup>. Quindi, si esibisce in Myrtha e Giselle nella versione Lifar che, creata nel 1938, stava «trionfando [...] all'Opéra» ancora nel 1942<sup>6</sup>, data in cui esce il libro da cui la breve citazione è tratta.

Fra i suoi insegnanti principali, Yvette Chauviré cita Carlotta Zambelli e Albert Aveline, che la istruiscono in ambito mimico, e inoltre dichiara di essere stata preparata sotto il profilo più propriamente tecnico da Boris Knjazev (più noto come Kniaseff) e di aver appreso gli “*arabesques* lirici” da Serge Lifar<sup>7</sup>. Mentre Aveline era stato il partner della Spesivceva nella messinscena del '24 di Nikolaj Sergeev e Kniaseff ne era stato il marito, Carlotta Zambelli, stando ad Ivor Guest le cui notizie si basano soprattutto su racconti ascoltati dalla viva voce dell'artista italiana<sup>8</sup>, fino al momento di trasferirsi in Russia nel 1901, non avrebbe mai avuto la possibilità di assistere a *Giselle*, che da tempo non era più nel repertorio dell'Opéra di Parigi, dove lei danzava; tuttavia, avrebbe appreso da Adeline Théodore una parte della coreografia e, più precisamente, le scene mimate e la variazione sull'assolo per flauto del primo atto danzate da Carlotta Grisi. Una volta approdata a San Pietroburgo, la Zambelli avrebbe studiato la parte di Giselle sotto la direzione di Enrico Cecchetti e però non le sarebbe stato permesso di eseguire in scena la variazione originale appresa da M<sup>me</sup> Théodore, ritenuta troppo poco virtuosistica, variazione che sarebbe stata sostituita da una tratta dall'*Hamlet* di Ambroise Thomas. Commenta Guest amaramente: «Lei, che era l'ultima persona a conoscere la coreografia del *pas* danzato dalla Grisi, verosimilmente finì per dimenticarla»<sup>9</sup>. Improbabile dunque che la Zambelli abbia potuto insegnare a Yvette Chauviré quanto appreso dalla Théodore. Più credibile è che le abbia trasmesso la versione studiata sotto la guida di Cecchetti, e cioè la “redazione” creata da Petipa nel 1887<sup>10</sup>.

---

quelle di Lifar è interessantissima l'intervista a Serge Peretti pubblicata al link <https://www.numeridanse.tv/en/dance-videotheque/serge-peretti-le-dernier-italien>. Qui, come in tutti i link successivi, l'ultimo accesso risale al 15.12.2024.

5. Ivi, p. 165 e p. 101.

6. SERGE LIFAR, “*Giselle*”. *Apothéose du Ballet Romantique*, cit., p. 181.

7. Cfr. YVETTE CHAUVIRÉ, GÉRARD MANNONI, *Autobiographie*, cit., pp. 99-100.

8. Cfr. IVOR GUEST, *Carlotta Zambelli*, in «Revue d'Histoire du Théâtre», 83, III, 1969, pp. 199-255; cfr., in particolare, p. 199.

9. Cfr. ivi, in particolare, su *Giselle*, pp. 220-225; citazione a p. 224.

10. Cfr. ELENA RANDI, “*Giselle*”: *la trasmissione*, in *La storia di “Giselle”*, a cura di Elena Randi, di prossima pubblicazione presso la casa editrice Kinètes di Benevento.

È il 1950 quando la Chauviré è alla Scala di Milano per impersonare la figura principale di *Coppelia*. Stando all'autobiografia dell'artista, in quell'occasione si verifica una serie di eventi curiosi: a causa di incomprensioni e discussioni, salta il progetto e, al suo posto, la *star* francese si accorda col direttore del teatro per danzare *Giselle*, che in quel momento Boris Romanov sta montando; ma dopo aver partecipato ad un giorno di prove del lavoro, per nulla rispettoso del dettato tradizionale (Levinson lo definisce «una geniale variante»<sup>11</sup>, ma la Chauviré è di tutt'altro parere), chiede e ottiene dal direttore di creare lei stessa il balletto, soppiantando Romanov. Il debutto, però, è programmato di lì a poco, e la Chauviré è quindi costretta a realizzare tutto il lavoro in quindici giorni. Sembra chiaro da questa narrazione che la coreografia non era stata meditata: era evidentemente una ricostruzione della versione da lei meglio conosciuta e memorizzata; presumibilmente quella di Sergeev o di Lifar.

Va precisato anzitutto che Sergeev monta a Parigi nel 1924 (e rimonterà successivamente soprattutto a Londra) l'ultimo dettato coreografico voluto da Marius Petipa nel 1903, quando rimette in scena *Giselle* al Mariinskij, assistito attivamente da Nikolaj Šjriaev, per una nuova interprete: la giovanissima Anna Pavlova. Lo si sa da una serie di informazioni. In primo luogo è noto che è conservata a Harvard, nella Sergeev Collection (ufficialmente, Nikolai Sergeev Dance Notations and Music Scores for Ballet), una partitura coreica di *Giselle* che restituisce senza dubbio quella versione, come si può dimostrare sulla base dei nomi degli interpreti inclusi in essa<sup>12</sup> e confrontati con i cast dei vari balletti dati al Mariinskij riportati, di stagione in stagione, negli *Annuari dei teatri imperiali*<sup>13</sup>. È stato dimostrato poi che Sergeev possedeva quella partitura coreica, che si era portato, assieme a tante altre, dalla Russia in Europa in seguito alla Rivoluzione<sup>14</sup>. È provato, inoltre, che è Sergeev a montare *Giselle* all'Opéra nel 1924 grazie ai programmi di sala del teatro<sup>15</sup>. Si apprende

---

11. ANDRÉ LEVINSON, *La danse d'aujourd'hui. Études - Notes - Portraits*, Paris, Duchartre & Von Buggenhoudt, 1929, p. 206.

12. *Giselle*, partitura coreica manoscritta conservata nella Sergeev Collection, Houghton Library, Harvard University, Harvard, collocazione MS Thr 245, (2), s.d. (ma 1903).

13. Cfr. *Ežegodnik Imperatorskich Teatrov* [Annuario dei Teatri Imperiali], pubblicato di stagione in stagione, dalla Direzione dei Teatri Imperiali, a San Pietroburgo, dal 1892 al 1915.

14. Cfr. ROLAND JOHN WILEY, *Dances from Russia: An Introduction to the Sergeev Collection*, in «Harvard Library Bulletin», XXIV, 1, January 1976, pp. 94-112.

15. Si trova il programma di sala della *Giselle* del 1924 rilegato con gli altri programmi dell'annata 1924 nella Bibliothèque-Musée dell'Opéra di Parigi: [Recueil. Programmes], *Théâtre national de l'Opéra*, [Paris], [Théâtre national de l'Opéra], vol. IV, 1924. In questo,

infine il maniacale rispetto osservato da Sergeev verso la sua partitura coreica dalle testimonianze scritte di chi ha lavorato con lui (per esempio, da Alicia Markova e da Mona Inglesby)<sup>16</sup>.

Ebbene, come spiegato in un articolo in corso di pubblicazione, è proprio con la Pavlova prima, e poi, più ancora, con Ol'ga Spesivceva, che le Wili e soprattutto il personaggio di Giselle perdono la connotazione bacchica e sensuale di cui avevano goduto fino a quel momento, e Giselle si trasforma in un personaggio angelicato, lontanissimo dall'originale concepito nel 1841, allora ideale fusione di sensualità e spiritualità, di erotismo e immaterialità<sup>17</sup>.

La versione di Lifar, che rimaneggia abbondantemente la lezione petipaiana, accentua ulteriormente il polo celeste del balletto, trasformando in quella direzione anche il personaggio di Albrecht. Scrive Lifar:

Ho rifatto pressoché interamente la parte di Albert, soprattutto nel secondo atto, in cui, invece di apparire emaciato, mezzo folle, coi vestiti stracciati, come indica il libretto, avanza lentamente, in un profondo raccoglimento, con le braccia cariche di gigli con cui va a ricoprire la tomba di Giselle, e osservandolo trascinare il suo mantello nero e viola, sembra di veder avanzare i fantasmi di tutti gli amanti sfortunati a partire da Amleto. [...] Oltretutto, la mia versione del secondo atto di *Giselle* tende ad essere più fantastica, più astratta, più poetica della prima. Ho soppresso la scena dei contadini, ho ridotto al minimo quella di Hilarion, non faccio più apparire alla fine Bathilde e i cacciatori, allo scopo di mantenermi sul piano dell'irreale, per fare del quadro delle Wili una sorta di *réverie* lunare ininterrotta, che nessuna evocazione terrena, nessun contrasto brutale viene a turbare. Il mio Albert non è più una realtà che interferisce con la fantasia, ma una sorta di spettro vivente, disincarnato, che dimentica e fa dimenticare la sua appartenenza ad un mondo diverso da quello delle Wili<sup>18</sup>.

Sembra verosimile che Yvette Chauviré, data la rapidità con cui deve montare il balletto a Milano nel 1950, si rifaccia fundamentalmente, sia

---

come nei programmi di sala di *Giselle* delle stagioni successive fino al 1928 – programmi, tutti, che sono conservati nello stesso archivio – è scritto «Coreografia di Nikolaj Sergeev» (a p. 21 nel programma n. 48 del 29 novembre 1924).

16. Cfr. ALICIA MARKOVA, *Giselle and I*, London, Barrie and Rockliff, 1960, p. 35; MONA INGLESBY, *Ballet in the Blitz. The Story of a Ballet Company*, In collaboration with Kay Hunter, Debenham, Groundnut, 2008, p. 7.

17. Cfr. ELENA RANDI, *Una "Giselle" metamorfica*, in Atti del Convegno internazionale di studi, Roma, 15-17 dicembre 2022, "*Giselle*" nostra contemporanea: ricostruzione, conservazione e riletture. Modelli metodologici, in corso di pubblicazione.

18. SERGE LIFAR, "*Giselle*". *Apothéose du Ballet Romantique*, cit., pp. 194-195.

pure senza troppa cura, alla coreografia che le è più familiare, vale a dire a quella di Lifar del 1938, nel cui secondo atto Giselle è un personaggio angelicato e Albrecht ha assunto tratti spirituali e fantasmatici.

Lo strano esperimento scaligero, il cui personaggio principale è interpretato da Yvette Chauviré stessa, Giulio Perugini è Albrecht e Gilda Maiocchi è Myrtha<sup>19</sup>, sarebbe di scarso rilievo, se l'adattamento oggi messo in scena dalla compagnia del teatro non fosse indicato come "versione Chauviré". Forse l'artista francese ne monta un altro successivamente?

Consultando le locandine delle *Giselle* offerte dal corpo di ballo del teatro milanese fra il 1950 ed oggi, si scopre che le sette date in cui è rappresentato nella stagione 1950-1951 indicano tutte: «Coreografia di Coraly-Perrot realizzata da Yvette Chauviré»<sup>20</sup>. Non c'è più traccia del nome dell'*étoile* parigina come coreografa fino al 1987<sup>21</sup>. Senza dubbio semplicemente non

---

19. Cfr. locandina del Teatro alla Scala di Milano del 31 dicembre 1950 in [https://www.teatroallascala.org/static/damweb/upload/fotografie/full/195/19501231GISE\\_2030\\_B.jpg](https://www.teatroallascala.org/static/damweb/upload/fotografie/full/195/19501231GISE_2030_B.jpg). Walter Venditti, piuttosto lodato dalla critica, è Hilarion, Gino Pessina è Wilfrid, Ermanno Savaré è il Duca di Curlandia, Tina Galimberti è la Madre di Giselle, Nucy Muti è la Principessa Bathilde, le due Wili sono Vera Colombo e Dora Ricci. In più, nella locandina è aggiunto un poco comprensibile Gran cameriere del Duca, interpretato da Jerome Johnson, che scompare dalle locandine della stagione successiva ed è forse poco più che una comparsa, uno dei vari cortigiani del primo atto. Le scenografie sono realizzate da Mario Mantovani sulla base dei bozzetti di Alexandre Benois, cui si devono anche i disegni dei costumi. La musica, di Adam, è rielaborata da Leopoldo E. Gennai. Yvette Chauviré è Giselle per tutte le serate della stagione. Nella successiva la parte principale è assunta da Tamara Tumanova e, in seguito, da Ludmilla Tchérina (all'anagrafe Monique Tchemerzine). Nel 1955 torna il nome di Yvette Chauviré, seguito da quello di Olga Amati e poi di tante altre danzatrici.

20. Cfr. le locandine del Teatro alla Scala di Milano disponibili online ai seguenti link, che iniziano tutti con questa prima parte: <https://www.teatroallascala.org/static/damweb/upload/fotografie/full/195/195> a cui è aggiunto un "suffisso" differente a seconda del giorno dello spettacolo a cui fa riferimento la locandina: 01231GISE\_2030\_B.jpg (31/12/1950); 10106GISE\_1430\_B.jpg (6/1/1951); 10111GISE\_2100\_B.jpg (11/1/1951); 10117GISE\_2100\_B.jpg (17/1/1951); 10120GISE\_2100\_B.jpg (20/1/1951); 10204GISE\_1445\_B.jpg (4/2/1951); 10210GISE\_2100\_B.jpg (10/2/1951).

21. Cfr. l'elenco delle produzioni di *Giselle* del Teatro alla Scala comprese tra il 1952 e il 1987, per gli spettacoli di ciascuna delle quali sono disponibili online le locandine nel seguente link: [https://www.teatroallascala.org/it/archivio/ricerca.html?guid\\_=400ddb07-d53a-405f-9bb3-d5afcf80dce2&type=6&title=GISELLE&author=&character=&artist=&scene=&season\\_from=1951&season\\_to=1987&page=1&sort=1](https://www.teatroallascala.org/it/archivio/ricerca.html?guid_=400ddb07-d53a-405f-9bb3-d5afcf80dce2&type=6&title=GISELLE&author=&character=&artist=&scene=&season_from=1951&season_to=1987&page=1&sort=1).

viene più segnalato nelle locandine, ma la versione resta quella della Chauviré (replicata quasi tutti gli anni), visto che non ne viene indicata nessun'altra, a parte per un breve “intermezzo” (1978<sup>22</sup> e 1979<sup>23</sup>), in cui si offre un rifacimento abbastanza insolito di Paolo Bortoluzzi, che secondo Luciana Savignano, da me interpellata, non sarebbe più stato proposto alla Scala in anni seguenti. Improvvisamente, il 15 e 16 luglio 1987, al Teatro Erode Attico di Atene, la prestigiosa compagnia del capoluogo lombardo dà una *Giselle* così presentata dalle locandine: «Coreografia di Giovanni Coralli e Jules Perrot. Ripresa coreografica di Yvette Chauviré [Maître de ballet: Grigore Vintila; Assistente alla coreografia: Bruno Vescovo]»<sup>24</sup>. Nella stagione 1989-1990, di nuovo a Milano, la *troupe* mette in scena una *Giselle* indicata come «Ripresa coreografica di Yvette Chauviré [Maître de ballet principale: Jeremy Leslie-Spinks; Maître de ballet e Professeur: Grigore Vintila; Professeur ospite: Sulamit Messerer; Maître de ballet ospite: Vera Colombo]»<sup>25</sup>.

---

22. Cfr. le locandine del Teatro alla Scala di Milano disponibili online ai seguenti link, che iniziano tutti con questa prima parte: <https://www.teatroallascala.org/static/damweb/upload/fotografie/full/197/1978>, a cui è aggiunto un “suffisso” differente a seconda del giorno dello spettacolo a cui fa riferimento la locandina: 1118GISE\_2030\_B.jpg (18/11/1978); 1121GISE\_2030\_B.jpg (21/11/1978); 1122GISE\_2030\_B.jpg (22/11/1978); 1210GISE\_1500\_B.jpg (10/12/1978); 1212GISE\_2045\_B.jpg (12-13/12/1978); 1219GISE\_2100\_B.jpg (19/12/1978); 1221GISE\_2100\_B.jpg (21/12/1978); 1222GISE\_2100\_B.jpg (22/12/1978); 1231GISE\_2000\_B.jpg (31/12/1978).

23. Cfr. le locandine del Teatro alla Scala di Milano disponibili online ai seguenti link, che iniziano tutti con questa prima parte: <https://www.teatroallascala.org/static/damweb/upload/fotografie/full/197/197>, a cui è aggiunto un “suffisso” differente a seconda del giorno dello spettacolo a cui fa riferimento la locandina: 90110GISE\_2030\_B.jpg (10-14/1/1979); 90410GISE\_2030\_B.jpg (10/4/1979); 90426GISE\_1630\_B.jpg (26/4/1979); 90503GISE\_2030\_B.jpg (3/5/1979); 90508GISE\_2030\_B.jpg (8/5/1979).

24. Cfr. la locandina del Teatro alla Scala di Milano disponibile online al seguente link: <https://www.teatroallascala.org/static/damweb/upload/fotografie/full/198/19870715> GISE\_2100\_B.jpg (15-16/7/1987).

25. Cfr. le locandine del Teatro alla Scala di Milano disponibili online ai seguenti link, che iniziano tutti con questa prima parte: <https://www.teatroallascala.org/static/damweb/upload/fotografie/full/19>, a cui è aggiunto un “suffisso” differente a seconda del giorno dello spettacolo a cui fa riferimento la locandina: 8/19891231GISE\_1800\_B.jpg (31/12/1989); 9/19900103GISE\_2000\_B.jpg (3/1/1990); 9/19900110GISE\_2000\_B.jpg (10/1/1990); 9/19900113GISE\_1430\_B.jpg (13/1/1990, ore 14:30); 9/19900113GISE\_2000\_B.jpg (13/1/1990, ore 20:00); 9/19900126GISE\_2000\_B.jpg (26/1/1990); 9/19900128GISE\_1430\_B.jpg (28/1/1990, ore 14:30); 9/19900128GISE\_2000\_B.

C'è da chiedersi se nel 1987 *l'étoile* francese rimonti personalmente la sua vecchia versione o una aggiornata per il corpo di ballo del Teatro alla Scala o se, invece, si riprenda quella del 1950 a partire dalla memoria di maestri ripetitori e danzatori. Ho posto il quesito a Biagio Tambone, all'epoca interprete del passo a due dei contadini, che ha confermato con assoluta certezza la presenza di Yvette Chauviré, la quale non solo avrebbe montato il suo adattamento (del tutto verosimilmente assai rivisto), ma anche avrebbe accompagnato il corpo di ballo in *tournée* ad Atene. Nel 1987, dunque, quasi certamente la coreografia Chauviré subisce una svolta.

Dopo quella data, il Teatro alla Scala offre al pubblico altre quattro versioni di *Giselle*: di Robert De Warren nel 1991<sup>26</sup>, replicata anche nel 1992<sup>27</sup>, di Patrice Bart (ripresa da Aleth Francillon) nel 1996<sup>28</sup>, replicata nel 1999<sup>29</sup>,

---

jpg (28/1/1990, ore 20:00); 9/19901023GISE\_2000\_B.jpg (23/10/1990); 9/19901024GISE\_2000\_B.jpg (24/10/1990); 9/19901025GISE\_2000\_B.jpg (25/10/1990); 9/19901026GISE\_2000\_B.jpg (26/10/1990); 9/19901027GISE\_2000\_B.jpg (27/10/1990).

26. Cfr. la locandina del Teatro alla Scala di Milano disponibile online al seguente link: [https://www.teatroallascala.org/static/damweb/upload/fotografie/full/199/19911126SPSB\\_1030\\_B.jpg](https://www.teatroallascala.org/static/damweb/upload/fotografie/full/199/19911126SPSB_1030_B.jpg) (26/11-1/12/1991).

27. Cfr. la locandina del Teatro alla Scala di Milano disponibile online al seguente link: [https://www.teatroallascala.org/static/damweb/upload/fotografie/full/199/19920429SPSB\\_1100\\_B.jpg](https://www.teatroallascala.org/static/damweb/upload/fotografie/full/199/19920429SPSB_1100_B.jpg) (29/4-7/5/1992).

28. Cfr. le locandine del Teatro alla Scala di Milano disponibili online ai seguenti link, che iniziano tutti con questa prima parte: <https://www.teatroallascala.org/static/damweb/upload/fotografie/full/199/1996>, a cui è aggiunto un "suffisso" differente a seconda del giorno dello spettacolo a cui fa riferimento la locandina: 0508GISE\_2000\_B.jpg (8/5/1996); 0511GISE\_1430\_B.jpg (11/5/1996, ore 14:30); 0511GISE\_2000\_B.jpg (11/5/1996, ore 20:00); 0514GISE\_1430\_C.jpg (14/5/1996, ore 14:30); 0514GISE\_2000\_C.jpg (14/5/1996, ore 20:00); 0515GISE\_2000\_C.jpg (15/5/1996); 0717GISE\_2115\_B.jpg (17-20/7/1996).

29. Cfr. le locandine del Teatro alla Scala di Milano disponibili online ai seguenti link, che iniziano tutti con questa prima parte: <https://www.teatroallascala.org/static/damweb/upload/fotografie/full/199/1999>, a cui è aggiunto un "suffisso" differente a seconda del giorno dello spettacolo a cui fa riferimento la locandina: 0521GISE\_2000\_B.jpg (21/5/1999); 0525GISE\_1430\_B.jpg (25/5/1999, ore 14:30); 0525GISE\_2000\_B.jpg (25/5/1999, ore 20:00); 0602GISE\_2000\_B.jpg (2/6/1999); 0604GISE\_2000\_B.jpg (4/6/1999); 0618GISE\_2000\_B.jpg (18/6/1999); 0624GISE\_2000\_B.jpg (22/6/1999); 1001GISE\_2000\_B.jpg (1/10/1999); 1002GISE\_2000\_B.jpg (2/10/1999); 1005GISE\_1430\_B.jpg (5/10/1999, ore 14:30); 1005GISE\_2000\_B.jpg (5/10/1999, ore 20:00); 1007GISE\_2000\_B.jpg (7/10/1999). Per quanto concerne la messinscena del 24 giugno 1999 non è disponibile online una copia digitalizzata della locandina; tuttavia, le informazioni

di Patricia Ruanne nel 2000<sup>30</sup>, e infine quella piuttosto innovativa di Sylvie Guillem nel 2001<sup>31</sup> e 2002<sup>32</sup>, oltre alla creazione, per nulla classica e volutamente diversa, di Mats Ek<sup>33</sup>.

---

inerenti alla coreografia di Patrice Bart (ripresa da Aleth Francillon) possono essere reperite al seguente link:[https://www.teatroallascala.org/it/archivio/spettacolo.html?idallest\\_=11018&idallest\\_conc\\_=&id\\_evento\\_=11639&mode=EVENTI&guid\\_=3c6845de-a259-46f9-9195-e788d0f482e5](https://www.teatroallascala.org/it/archivio/spettacolo.html?idallest_=11018&idallest_conc_=&id_evento_=11639&mode=EVENTI&guid_=3c6845de-a259-46f9-9195-e788d0f482e5).

30. Cfr. le locandine del Teatro alla Scala di Milano disponibili online ai seguenti link, che iniziano tutti con questa prima parte: <https://www.teatroallascala.org/static/damweb/upload/fotografie/full/200/20000>, a cui è aggiunto un “suffisso” differente a seconda del giorno dello spettacolo a cui fa riferimento la locandina: 710GISE\_2130\_B.jpg (10/7/2000); 713GISE\_2130\_B.jpg (13-14/7/2000); 927GISE\_1830\_B.jpg (27/9-6/10/2000).

31. Cfr. le locandine del Teatro alla Scala di Milano disponibili online ai seguenti link, che iniziano tutti con questa prima parte: <https://www.teatroallascala.org/static/damweb/upload/fotografie/full/200/2001>, a cui è aggiunto un “suffisso” differente a seconda del giorno dello spettacolo a cui fa riferimento la locandina: 0622GISE\_2000\_B.jpg (22/6/2001); 0627GISE\_2000\_B.jpg (27/6/2001); 0629GISE\_1430\_B.jpg (29/6/2001, ore 14:30); 0629GISE\_2000\_B.jpg (29/6/2001, ore 20:00); 0702GISE\_2000\_B.jpg (2/7/2001); 0703GISE\_2000\_B.jpg (3/7/2001); 0713GISE\_2000\_B.jpg (13-15/7/2001); 0720GISE\_2000\_B.jpg (20-22/7/2001); 0806GISE\_1930\_B.jpg (6-11/8/2001); 1009GISE\_2000\_B.jpg (9/10/2001); 1012GISE\_2000\_B.jpg (12/10/2001); 1020GISE\_2000\_B.jpg (20/10/2001); 1023GISE\_1430\_B.jpg (23/10/2001, ore 14:30); 1023GISE\_2000\_B.jpg (23/10/2001, ore 20:00); 1025GISE\_2000\_B.jpg (25/10/2001).

32. Delle locandine degli spettacoli andati in scena tra il 28 maggio e il 5 giugno 2002 non è disponibile online una copia digitalizzata; tuttavia, le informazioni inerenti alla coreografia di Sylvie Guillem possono essere reperite nei seguenti link, che iniziano tutti con questa prima parte: [https://www.teatroallascala.org/it/archivio/spettacolo.html?idallest\\_=11026&idallest\\_conc\\_=&id\\_evento\\_=](https://www.teatroallascala.org/it/archivio/spettacolo.html?idallest_=11026&idallest_conc_=&id_evento_=), a cui è aggiunto un “suffisso” differente a seconda del giorno dello spettacolo a cui fa riferimento la locandina: 1889&mode=EVENTI&guid\_=062cfa03-1c57-47bf-8772-cd1f24ad6170 (28/5/2002); 10565&mode=EVENTI&guid\_=062cfa03-1c57-47bf-8772-cd1f24ad6170 (29/5/2002); 1045&mode=EVENTI&guid\_=062cfa03-1c57-47bf-8772-cd1f24ad6170 (4/6/2002); 9743&mode=EVENTI&guid\_=062cfa03-1c57-47bf-8772-cd1f24ad6170 (5/6/2002). Per le locandine degli spettacoli datati tra il 15 e il 24 agosto 2002, invece, cfr. i seguenti link che iniziano tutti con questa prima parte: <https://www.teatroallascala.org/static/damweb/upload/fotografie/full/200/200208>, a cui è aggiunto un “suffisso” differente a seconda del giorno dello spettacolo a cui fa riferimento la locandina: 15GISE\_2000\_B.jpg (15-16/8/2002); 19GISE\_2200\_B.jpg (19-20/8/2002); 24GISE\_2100\_B.jpg (24/8/2002).

33. Cfr. l'elenco delle stagioni teatrali del Teatro alla Scala in cui va in scena la *Giselle* coreografata da Mats Ek, per gli spettacoli di ciascuna delle quali sono disponibili online le locandine nel seguente link: [https://www.teatroallascala.org/it/archivio/ricerca.html?guid\\_=400ddb07-d53a-405f-9bb3-d5afcf80dce2&type=6&title](https://www.teatroallascala.org/it/archivio/ricerca.html?guid_=400ddb07-d53a-405f-9bb3-d5afcf80dce2&type=6&title)

Nel 2004 è la volta di un'altra artista, alla quale però, in questo caso, è affidato il compito di ripristinare l'antica versione o, più probabilmente, di proporre l'ultima concepita dalla Chauviré dopo cinquanta-quattro anni dalla prima. I programmi della stagione, senza badare alle ripetizioni, recitano infatti: «Ripresa coreografica di Yvette Chauviré, ripresa da Florence Clerc [Professeur principale e maître: Grigore Vintila; Maître Professeur ospite: Gilbert Mayer; Maître principale: Gillian Whittingham]»<sup>34</sup>. La Clerc, per certo istruita da Yvette Chauviré, come dimostra anche qualche filmato *online*<sup>35</sup>, era stata chiamata dall'allora direttore Frédérick Olivieri, mentre il Teatro alla Scala era in restauro, e aveva montato al CRT tutta la coreografia dall'inizio alla fine, indicando anche i minimi dettagli, come racconta Stefania Ballone, membro del corpo di ballo a partire dal 2002. Stando ai ricordi di Biagio Tambone, anche in questo caso si introducono differenze rispetto alla versione precedente, ossia al dettato del 1987.

Da allora quell'adattamento è replicato o ripreso spesso per anni e le locandine ne sottolineano quasi sempre l'attribuzione alla Chauviré<sup>36</sup>, specificando anche i nomi degli eventuali *maîtres* e professori, ma omettendo la precisazione relativa al lavoro di Florence Clerc<sup>37</sup>.

---

=GISELLE&author=MATS%20EK&character=&artist=&scene=&season\_from=&season\_to=&page=1&sort=1.

34. Cfr. le locandine del Teatro alla Scala di Milano disponibili online ai seguenti link che iniziano tutti con questa prima parte: <https://www.teatroallascala.org/static/damweb/upload/fotografie/full/200/200504>, a cui è aggiunto un "suffisso" differente a seconda del giorno dello spettacolo a cui fa riferimento la locandina: 02GISE\_1500\_B.jpg (2/4/2005); 03GISE\_2000\_B.jpg (3/4/2005); 05GISE\_2000\_B.jpg (5/4/2005); 06GISE\_2000\_B.jpg (6/4/2005); 10GISE\_2000\_B.jpg (10/4/2005); 12GISE\_1430\_B.jpg (12/4/2005, ore 14:30); 12GISE\_2000\_B.jpg (12/4/2005, ore 20:00); 13GISE\_2000\_B.jpg (13/4/2005); 14GISE\_1430\_B.jpg (14/4/2005, ore 14:30); 14GISE\_2000\_B.jpg (14/4/2005, ore 20:00).

35. Cfr. [https://www.youtube.com/watch?v=LuB\\_00DCXpE](https://www.youtube.com/watch?v=LuB_00DCXpE). L'estratto è tolto dal seguente documentario: Dominique Delouche, *Yvette Chauviré: Une Étoile Pour l'Exemple*, Directed by Dominique Delouche, Performed by Dominique Khalfouni, Yannick Stephant, Marie-Claude Pietragalla, Élisabeth Maurin, Isabelle Guérin, Florence Clerc, Yvette Chauviré, Monique Loudières, Sylvie Guillem (Paris, Ile-de-France: Les Films du Prieuré, 1988). L'integrale si trova al seguente link: [https://vk.com/video-202206113\\_456242007](https://vk.com/video-202206113_456242007).

36. La dicitura è infatti: «Ripresa coreografica di Yvette Chauviré».

37. Cfr. l'elenco delle produzioni di *Giselle* del Teatro alla Scala comprese tra il 2006 e il 2019, per gli spettacoli di ciascuna delle quali sono disponibili online le locandine nel seguente link: <https://www.teatroallascala.org/it/archivio/ricerca>.

Fino al 2020 non vengono chiamati alla Scala altri *maitres* e si mantiene dunque, fondamentalmente, quanto stabilito nel 2004. Stando ai ricordi di Stefania Ballone, i maestri ripetitori non apportano cambiamenti o, quanto meno, non volontariamente; semmai, curano la precisione e suggeriscono modalità per rendere con maggiore pulizia, leggerezza o sincronia un certo passo o una data sequenza. In particolare, la danzatrice insiste sugli interventi del direttore del balletto della Scala fra il 2008 e il 2016, Machar Vaziev, decisivi per la sincronia del corpo di ballo soprattutto nel secondo atto e per l'esecuzione di alcuni passi quali i *solés* in *arabesque* delle Wili nello stesso atto, che, compiuti appoggiando il peso del corpo solo sull'avampiede (metatarso e dita), diventano assai meno pesanti e grevi.

Resta tuttavia che le *étouilles* ospiti, di norma presenti alle prove solo uno o due giorni prima dello spettacolo, danzano tendenzialmente la versione che conoscono, non hanno il tempo di adeguarsi alla "redazione" di riferimento, e aggiustano solo i passaggi indispensabili alle relazioni con gli altri personaggi. I primi ballerini del teatro, invece, sono tenuti ad eseguire diligentemente la lezione Chauviré, fatte salve alcune scelte dettate da proprie limitazioni tecniche o di fiato dovute, per esempio, all'età.

Nel 2021, assente dal teatro scaligero da anni, Carla Fracci è invitata dall'allora direttore Manuel Legris a rinfrescare e ripulire la versione Chauviré, dopo aver constatato forse come nel corso del tempo si fosse corrotta (nelle locandine è scritto: «Ripresa coreografica di Yvette Chauviré. Supervisione: Carla Fracci»<sup>38</sup>). In quest'occasione – stando alla testimonianza di Stefania Ballone e alle riprese *online* di una parte delle prove<sup>39</sup> – ritocca sensibilmente alcuni passaggi pantomimici, concentrandosi in particolare sulla scena della follia e soffermandosi soprattutto sui primi ballerini. Dei *principals* corregge anche certi movimenti danzati. Agisce invece in modo piuttosto marginale sul corpo di ballo; Stefania Ballone ricorda, in particolare, qualche modifica nelle azioni dei contadini nell'episodio della pazzia. Dal video si evince che la Fracci non ha alcun interesse per l'aspetto

---

[html?guid\\_=400ddb07-d53a-405f-9bb3-d5afc80dce2&type=6&title=GISELLE&author=&character=&artist=&scene=&season\\_from=2006&season\\_to=2019&page=1&sort=1.](https://www.teatroallascala.org/static/damweb/upload/fotografie/full/202/20210130/GISE_2000_B.jpg)

38. Cfr. la locandina del Teatro alla Scala di Milano disponibile online al seguente link: [https://www.teatroallascala.org/static/damweb/upload/fotografie/full/202/20210130/GISE\\_2000\\_B.jpg](https://www.teatroallascala.org/static/damweb/upload/fotografie/full/202/20210130/GISE_2000_B.jpg) (30/1/2021).

39. Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=EmHyTBamb0E&t=45s> e [https://www.youtube.com/watch?v=I\\_yuzY96W6k&t=1152s](https://www.youtube.com/watch?v=I_yuzY96W6k&t=1152s).

filologico: i suoi interventi non sono intesi ad essere fedeli alla versione Chauviré, quanto alla resa del percorso emotivo dei personaggi e di azioni che esprimano e che non siano scolastiche e meramente formali. Si permette tranquillamente modifiche dettate dalla sua visione interpretativa e dal suo gusto personale, incurante, in questi casi (peraltro poco frequenti), d'essere irrispettosa nei confronti dell'archetipo.

Circa un anno dopo, torna Florence Clerc a ricontrollare il balletto, e compie alcune micro-modifiche rispetto al suo primo montaggio. Ad esempio, richiede molte più pose *en face* anziché, come nel 2004, in *croisé* o in *effacé* con relativi *épaulements*. Oppure se nel secondo atto le Wili in origine passavano spesso dall'*arrondi* prima di compiere un *allongé*, negli anni Venti resta, direttamente, l'*allongé*. Cambia anche qualche passo dei primi ballerini e di Myrtha, ma non si tratta mai di grandi ritocchi<sup>40</sup>.

In sintesi, la coreografia attuale per la Scala dev'essere un adattamento derivato (ma rimaneggiato più volte) da quello, piuttosto estemporaneo, del 1950. Presumibilmente era stato già ritoccato dalla Chauviré in teatri diversi dalla Scala lungo i trentasette anni che vanno dall'esordio al 1987, data in cui insegna al corpo di ballo milanese attivo in quel momento l'esito di quegli emendamenti. Poi verosimilmente rimette ancora a punto, in sedi non italiane, la coreografia durante i due decenni circa che conducono fino al 2004. A quest'altezza cronologica, si incarica Florence Clerc di passare l'ultima "redazione" Chauviré ai ballerini del teatro milanese<sup>41</sup>.

Non sembra un caso che nella rassegna stampa del 1951 si trovino giudizi *tranchants* come: «Quella mezzora e più di cimitero sorretta da musica della più misera banalità non può più divertire», o come: «Il racconto del lungo atto secondo annoia profondamente. Anche considerando tutto un puro pretesto per esporre dei passi da antologia, quel quadro resta un fastidioso patimento romantico». Luigi Gianoli, che firma la recensione da cui sono tratti i due passi, aggiunge ulteriori critiche, parlando di «lungaggini», di una storia che «non ci commuove più», di «vuotaggine»<sup>42</sup>. Giulio

---

40. Devo anche queste informazioni a Stefania Ballone, che ringrazio.

41. Per una comoda cronologia delle versioni di *Giselle* allestite e replicate alla Scala fra il 1950 ed oggi, cfr. ANDREA VITALINI, *Cronologia*, nei programmi di sala di *Giselle* di diverse stagioni, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala; per esempio, per la stagione di balletto 2021/2022, [2021], pp. 70-81.

42. LUIGI GIANOLI, *Balletti alla Scala. L'ultima sera dell'anno*, in «L'Italia del lunedì», 1.1.1951.

Confalonieri si riferisce al lavoro come a una «novellina» premurandosi di precisare con una certa perfidia, per chi non l'avesse capito da sé, che «il diminutivo riguarda la sostanza», non la durata<sup>43</sup>. Altri recensori, pur ammirando le doti tecniche ed espressive della Chauviré e di altri ballerini, non sono comunque troppo convinti del risultato scenico, osservando come «Giselle, vittima del proprio amore e dell'altrui malvagità, non potesse commuovere troppo un pubblico fra distratto e impaziente, che pre-gustava la letizia della cena di fine anno»<sup>44</sup>. Teodoro Celli non si esime dal commentare che «*Giselle* [...] ha indubbiamente un valore storico e culturale notevole, ma un potere d'annoiare altrettanto notevole»<sup>45</sup>.

Ben diverse sono le reazioni di pubblico e critica nel XXI secolo, constatazione che lascia supporre che il problema nel 1951 non fosse costituito, come scrivono i recensori della prima versione, dalla musica di Adam, giudicata banale e grossolana da quasi tutti, né dal fatto che il balletto, ritenuto erroneamente una ricostruzione dell'archetipo ottocentesco («Yvette Chauviré [...] ha allestito le coreografie sugli schemi di Coraly-Perrot»<sup>46</sup>; è stata «rielaboratrice della coreografia originale»<sup>47</sup>), sia datato, quanto, piuttosto, dalla ricostruzione coreografica dell'*étoile* francese. Una ricostruzione che, evidentemente, viene svecchiata e resa assai più convincente nei decenni a seguire. Senza perdere la sua natura promiscua, l'ultima versione Chauviré accoglie con maggiore cognizione di causa e coerenza la linea angelicante del personaggio di Giselle.

Attualmente nel repertorio dell'Opéra di Parigi non si trova questa scrittura scenica, ma quella creata da Patrice Bart ed Evgenij Poljakov per lo stesso teatro, rappresentata per la prima volta il 25 aprile 1991<sup>48</sup>. La nascita del lavoro si deve alla collaborazione fra i due direttori *ad interim* (1989-1990) del balletto dell'Opéra, succeduti a Nureev: Bart si era formato nella scuola e poi nella compagnia dell'Opéra e successivamente era stato assistente di Nureev durante la sua direzione del corpo di ballo parigino, quando, forte

---

43. GIULIO CONFALONIERI, *Tre balletti alla Scala. "Giselle", "La Péri" e "Pulcinella"*, in «Il Tempo di Milano», 2.1.1951.

44. A. F., *Il primo spettacolo di Balletti alla "Scala"*, in «Il sole», 2.1.1951.

45. TEODORO CELLI, *Ninfe e maschere in tre nuovi balletti*, in «Corriere lombardo», 1.1.1951.

46. A. F., *Il primo spettacolo di Balletti alla "Scala"*, cit.

47. TEODORO CELLI, *Ninfe e maschere in tre nuovi balletti*, cit.

48. Cfr., <https://www.ae-polyakov.eu/il-maestro/la-sua-arte/coreografie/parigi/>.

della sua competenza nel repertorio acquisita prima in Russia e poi in Occidente, aveva rimontato e rivisto diversi balletti di tradizione. Della nuova versione di *Giselle* datata 1991, a Bart spetta la creazione del primo atto. Poljakov, cui si deve il secondo, si era formato al Bol'shoj di Mosca, e aveva poi danzato al Teatro dell'Opera e del Balletto di Novosibirsk anche in *Giselle* prima di trasferirsi in Occidente<sup>49</sup>. Stando alla testimonianza che Enrica Pontesilli mi ha gentilmente offerto, questo secondo atto replica quasi alla lettera quello interamente coreografato da Poljakov e dato per la prima volta alla Fenice di Venezia il 6 gennaio 1978<sup>50</sup>. Mario Pasi, per l'occasione, scrive che

la versione del balletto realizzata da Poliakov è impostata sulla tradizione del Bolscoi di Mosca, con ovvi aggiustamenti resi necessari dalla nuova scenografia. La coreografia originale di Coralli e Perrot è passata attraverso i filtri di Petipa. [...] Poliakov riduce al minimo gli elementi mimici così fastidiosi all'inizio del balletto che in tal modo risulta più unitario<sup>51</sup>.

Questa “edizione” si ritrova al Maggio musicale fiorentino nel 1980<sup>52</sup> e poi è riproposta dal Ballet du Louvre a partire dal 1986<sup>53</sup>. Stando sempre ad Enrica Pontesilli, già Myrtha nel lavoro di Poljakov, ad ogni nuova ripresa, qualche particolare, perlopiù piccolo, veniva rivisto dal Maestro russo. La danzatrice aggiunge di aver assistito all'ultima ripresa della versione Bart-Poljakov all'Opéra di Parigi nel 2024 e di aver riscontrato micro-varianti nel secondo atto che ritiene con quasi assoluta certezza non essere state inserite da Poljakov, ma, evidentemente, da altri.

Comunque sia, tanto la lezione Chauviré quanto la Poljakov e la Bart-Poljakov sono costituite da innesti di diversa provenienza oltreché da nuove soluzioni concepite personalmente dai tre artisti; è quasi impossibile, a quest'altezza cronologica, inseguire tutti i sentieri che conducono alle loro messinscene.

---

49. Cfr. <https://www.ae-polyakov.eu/il-maestro/biografia/>.

50. Programma di sala di *Giselle* data al Teatro La Fenice di Venezia, comodamente consultabile online nel sito “Amici di Genia Polyakov”, <https://www.ae-polyakov.eu/coreografie/balletti/venezias/giselle/>.

51. Cfr. la rassegna stampa in <https://www.ae-polyakov.eu/coreografie/balletti/venezias/giselle/>.

52. Cfr. <https://www.ae-polyakov.eu/il-maestro/la-sua-arte/coreografie/firenze/>.

53. Cfr. <https://www.ae-polyakov.eu/il-maestro/la-sua-arte/coreografie/parigi/>.

La Russia – ossia il paese che, sia pure con importanti cambiamenti, aveva conservato *Giselle* per tutto il XIX secolo e il primo decennio del XX, laddove a Parigi dopo gli anni Sessanta dell'Ottocento il balletto era uscito dal repertorio – sembra restare fondamentalmente ligia alla tradizione ancora fino agli anni Quaranta del Novecento, nonostante alcune modifiche testimoniate, per esempio, dalla notazione coreica del *pas de deux* del primo atto trascritta in notazione Stepanov databile 1914 e danzato da Agrippina Vaganova e Anatolij Obukov<sup>54</sup>. Negli anni Quaranta del XX secolo in Russia si cambia prospettiva, e si modifica *Giselle* in modo consapevole e deliberato. Stando a Širjaev, fino al 1941 la “sua” *Giselle* – cioè quella del 1903, costruita sulla base dell'ultima “redazione” di Petipa – era rimasta pressoché inalterata: «La mia produzione di *Giselle* è sopravvissuta sulla scena di balletto di Leningrado senza cambiamenti importanti fino ad oggi», asserzione che, fra l'altro, conferma come la sua coreografia contenga già in germe le soluzioni angelicanti presenti poi, in modo acuto, nell'interpretazione della Spesivceva, danzatrice che, ancora dopo la Rivoluzione, aveva continuato ad esibirsi anche in Russia fino a quando non erano iniziati i suoi problemi mentali. L'“oggi” a cui Širjaev fa riferimento è, appunto, il 1941, data in cui vengono stampate le sue memorie, in cui si trova l'affermazione<sup>55</sup>. Testimonia Galina Ulanova che Leonid Lavrovskij introduce modifiche importanti rispetto alla tradizione:

Nel 1933 c'erano tanti gesti tradizionali molto dimostrativi, mimica, pantomima. Quando Lavrovskij ha rifatto la coreografia, le ricerche dell'arte drammatica hanno avuto un'influenza sul balletto. Ci siamo allontanati dalle versioni antiche. Abbiamo adottato dei mezzi gesti per sopprimere l'enfasi. Gli attori che hanno epurato lo stile teatrale ci hanno aiutati. [...] Se gli spettatori dell'inizio del secolo rivedessero *Giselle*, direbbero “non è più minimamente quello”<sup>56</sup>.

---

54. *Giselle. Pas de deux. Act I. Vaganova, Obukov*. Partitura coreica manoscritta in notazione Stepanov conservata nella Sergeev Collection, Houghton Library, Harvard University, Harvard, MS, Thr 245, (4), s.d. (ma 1914).

55. Cfr. ALEXANDER SHIRYAEV, *The Petersburg Ballet: Memoirs of an Artist of the Mariinsky Theatre*, in BIRGIT BEUMERS, VICTOR BOCHAROV, DAVID ROBINSON (Editors), *Alexander Shiryayev Master of Movement*, Gemona (UD), Le Giornate del Cinema Muto, 2009, pp. 81-128; in particolare, p. 116.

56. GALINA OULANOVA, in «L'Avant-Scène – Ballet/Danse», janvier-mars 1980, p. 143. Un filmato della versione Lavrovskij con Galina Ulanova nella parte di *Giselle*, datato 1956 (rappresentazione di Londra, Royal Opera House Covent Garden) si trova ai seguenti

Secondo la Ulanova, interprete principale della versione Lavrovskij, questi cambiamenti sarebbero stati introdotti fra il 1935 e il 1938. In realtà, il coreografo pietroburghese mette in scena per la prima volta *Giselle* nel 1944, al Bol'shoj di Mosca<sup>57</sup>. Con ragionevole certezza, dunque, è in quella data che la coreografia in Russia vira adeguandosi all'ideologia realista socialista e tronca deliberatamente con la tradizione. Se dunque la Russia è la custode del dettato originario (sia pure revisionato) di *Giselle* per un secolo quasi esatto, il testimone della salvaguardia del patrimonio culturale ballettistico passa in Occidente, dove alcuni transfughi russi trasmettono ai danzatori europei i testi coreici del passato, mentre in URSS anche un classico come *Giselle* si adatta alla dottrina sovietica, proseguendo per decenni lungo quella via.

Un'altra importante soluzione ibridata della coreografia di *Giselle* è quella di Alicia Alonso. Scrive nell'autobiografia Alicia Markova che nel 1943, infortunatasi, insegna la parte di Giselle alla giovanissima Alonso, già interprete di Moyna. Per il Ballet Theatre, così, la danzatrice cubana per la prima volta veste i panni del commovente personaggio romantico, e lo fa senza dubbio in una versione simile a quella di Petipa-Širjaev trasmessa da Sergeev, visto che quella è nel repertorio della compagnia<sup>58</sup>. Secondo Iván Jiménez, la preparazione della ventitreenne centroamericana, peraltro velocissima a causa dei tempi quanto mai ristretti, sarebbe stata opera di Anton Dolin<sup>59</sup>, come sembra di poter intendere anche da un prezioso testo della

---

link: <https://www.youtube.com/watch?v=heYiHlKcJWg> (primo atto) e [https://www.youtube.com/watch?v=9WQ\\_hCJS9M](https://www.youtube.com/watch?v=9WQ_hCJS9M) (secondo atto). Albrecht è interpretato da Nikolaj Fadeečev.

57. Cfr., per esempio, <https://bolshoi.ru/en/persons/lavrovsky-leonid>. Di almeno una delle versioni musicali utilizzate da Lavrovskij esiste uno spartito a stampa: Adolphe Adam, *"Giselle". Ballet pantomime en 2 actes*, Libretto de T. Gautier et J. Saint-Georges (d'après H. Heine). Réduction pour piano. La chorégraphie de J. Perrot, J. Coralli, M. Petipa en rédaction de L. Lavrovski. Écrit par N. Conus. L'édition préparée par L. Feiguine, Moscou, Editions "Musique", 1975.

58. Cfr. ALICIA MARKOVA, *"Giselle" and I*, cit., p. 100. Cfr. LESTER TOMÉ, *The Cuban Ballet: Its Rationale, Aesthetics and Artistic Identity as Formulated by Alicia Alonso*, Ph.D Dissertation, Temple University, 2011, p. 1.

59. Cfr. IVÁN JIMÉNEZ, *Corps et altérité: "Giselle" d'après Alicia Alonso (1943-1966)*, in «Iberic@l», 12, 2107, pp. 207-221; in particolare, p. 214. Già qualche anno prima, assunta al Ballet Theatre, Alicia Alonso era stata istruita da Dolin a interpretare due personaggi minori: un'amica di Giselle nel primo atto e Moyna nel secondo dalla sua versione del balletto (cfr. *ibidem*).

Alonso intitolato *Performing "Giselle"*<sup>60</sup>. È possibile che, nell'urgenza di rispettare il calendario previsto, entrambi – la Markova e Dolin – collaborino all'istruzione della promettente ballerina.

Secondo la storiografia specialistica, nel 1945 la Alonso monta e dirige per il Ballet de la Sociedad Pro-Arte Musical de L'Avana una *Giselle* con un cast eccellente, in cui lei stessa interpreta la parte principale, Fernando Alonso è Albrecht e Rosella Hightower è Myrtha<sup>61</sup>. La sua coreografia viene rappresentata in seguito dal Ballet Alicia Alonso, poi Ballet National de Cuba in vari paesi e, dal 1950, anche al Gran Teatro de L'Avana<sup>62</sup>.

Nel 1963 nell'Istituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos si filma *Giselle* secondo la sua coreografia, che – come osserva Francisco Rey Alfonso – comporta diverse modifiche rispetto al dettato del 1945<sup>63</sup>. Alicia Alonso si incarica del personaggio eponimo, mentre Azarij Pliseckij è Albrecht<sup>64</sup>. Scrive Iván Jiménez che un'altra ripresa filmica (della versione Alonso, verosimilmente) è realizzata nel 1968 al Gran Teatro de L'Avana<sup>65</sup>. Nel 1972 l'artista cubana porta all'Opéra di Parigi la sua scrittura coreografica e accanto a lei, come sempre protagonista, nella parte di Albrecht danza Cyril Atanassoff. La televisione francese filma le prove e il gala d'apertura<sup>66</sup>. Un'ulteriore registrazione audiovisiva, con Alicia Alonso e Jorge Esquivel, al Gran Teatro de L'Avana, è datata 1978, ma non è chiaro di chi sia la paternità<sup>67</sup>.

---

60. Cfr. ALICIA ALONSO, *Performing "Giselle"*, in CHARLES PAYNE, *American Ballet Theatre*, New York, Knopf, 1978, pp. 333-342; in particolare, p. 336.

61. Cfr. [ANONIMO], *Alicia Alonso la leyenda*, Manaus, liberautor Promociones Culturales, 2005, p. 11 (libretto pubblicato ad accompagnamento del DVD); MIGUEL CABRERA, *Ballet Nacional de Cuba. Medio siglo de gloria*, La Habana, Ediciones Cuba en el Ballet, 1998, p. 71; FRANCISCO REY ALFONSO, "Giselle" y Cuba. *Algunos momentos*, in «Cuba en el Ballet», III, 1, enero-marzo 1992, pp. 32-36; in particolare, p. 32.

62. Cfr. *ivi*, p. 33.

63. Cfr. *ibidem*.

64. Un estratto si trova al link <https://www.youtube.com/watch?v=xkZc5KJIRbU>.

65. Cfr. IVÁN JIMÉNEZ, *Corps et altérité: "Giselle" d'après Alicia Alonso (1943-1966)*, cit., p. 209. La registrazione è online al seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=t39hKgFRHPAhttps://www.youtube.com/watch?v=t39hKgFRHPA>.

66. Cfr. [ANONIMO], *Alicia Alonso la leyenda*, cit., p. 17. Per lo studio di Alicia Alonso in Francia, cfr. il dossier "Alicia Alonso" della Bibliothèque-Musée dell'Opéra di Parigi e il dossier "Alicia Alonso 1966-2010" della mediateca del Centre National de la Danse di Parigi.

67. Un estratto si trova al link <https://www.gbopera.it/2019/10/storia-e-leggenda-dialicia-alonso-1921-2019/>. È parte di un documentario intitolato *Alicia Alonso: prima ballerina assoluta*.

Per capire a quali versioni coreiche la Alonso attinga per creare la sua e quanto intervengano varianti rispetto a ciò che la precede, è estremamente utile, ancora una volta, la lettura di *Performing "Giselle"*. Anzitutto, è chiaro che la prima lezione appresa è quella insegnata da Dolin, proveniente dal canale Petipa/Širjaev - Sergeev. Osserva infatti la Alonso che, danzando la parte principale con Andrej Eglevskij al Metropolitan Opera House nel 1945 nella compagnia di Dolin e Markova, aveva dedicato poco sforzo a sviluppare la caratterizzazione del suo personaggio e altrettanto sostiene in riferimento al partner. «In assenza di Dolin» – aggiunge – «le prove erano condotte da Dimitrij Romanov, che riproduceva la coreografia di Dolin. Il risultato fu che le mie performances con André rimasero fedeli alla tradizione Markova-Dolin»<sup>68</sup>, tradizione da lei seguita fino «all'epoca in cui lasciai il Ballet Theatre per dedicarsi a tempo pieno alla *sua* compagnia»<sup>69</sup>.

Solo quando la Alonso inizia a danzare con Igor' Juškevič, «un partner che metteva intelligenza e profondità nelle sue interpretazioni drammatiche», in una produzione di Eugene Berman, avrebbe iniziato ad approfondire e modificare la sua Giselle. «Fu allora» – scrive –

che apprezzai l'allenamento ricevuto mentre provavo con Hugh Laing per sostituire la Tumanova. Anthony Tudor assisteva Laing. Tudor applicava al balletto classico lo stesso metodo che usava nei balletti di sua creazione. Mi ha forzata a conoscere Giselle come una persona della vita reale, a chiedermi come fosse diventata il tipo di ragazza che era e ad immaginare come quella ragazza avrebbe reagito alle persone e agli eventi della sua vita<sup>70</sup>.

Da un lato, quindi, si compie un lavoro introspettivo e di costruzione del sottotesto, acquisito dalle lezioni di Hugh Laing e poi di Tudor, dall'altro, la presenza di Juškevič le mostra che esistono diverse interpretazioni del balletto. Juškevič, infatti, «aveva danzato [Albrecht] con la Markova, ma nella versione di Sergeev manomessa da Serge Lifar»<sup>71</sup> (da cui, fra l'altro, verosimilmente, proviene la soluzione della coreografia datata 1963 della Alonso, in cui Albrecht tiene in mano due gigli all'inizio del secondo atto).

Quando, dunque, viene chiesto all'artista cubana di mettere in scena il balletto per il film del 1963, modifica sensibilmente la versione appresa

---

68. ALICIA ALONSO, *Performing "Giselle"*, cit., p. 339.

69. Ivi, p. 341.

70. Ivi, pp. 339-341.

71. Ivi, p. 341.

inizialmente, come lei stessa spiega, al fine di rendere più comprensibile il *plot* ad un pubblico non specialistico<sup>72</sup>. *Performing "Giselle"* offre la descrizione di alcuni dei cambiamenti introdotti, partendo dalla prima scena, che tradizionalmente – scrive l'Autrice – è resa così:

Giselle esce dalla sua casetta in risposta al fatto che qualcuno ha bussato alla sua porta. Ovviamente lei spera di trovare Loys (Albrecht travestito), il ragazzo della porta accanto di cui è innamorata. E ancora quando lui esce fuori dal nascondiglio e si mostra a lei, lei ripetutamente tenta di eluderlo e ritornare nella casetta<sup>73</sup>.

Alicia Alonso commenta:

Perché si comporta così irrazionalmente? Sembra recitare la parte di una gattina stuzzicante, piuttosto che quella di una ragazza di campagna ingenua che sta sperimentando il primo amore. Per spiegarne il comportamento, ho inserito una piccola azione in più. Alzando il bordo della gonna e mimando la cucitura di un orlo, dice a Loys che deve lasciarlo perché c'è da cucire nella casetta<sup>74</sup>.

«L'identificazione [...] di Giselle come sarta»<sup>75</sup> avrebbe reso il *plot* più chiaro. L'artista, infatti, a partire da questo dato, introduce una serie di giustificazioni, di cui dà conto nel suo scritto, relative alle modalità attraverso cui la ragazza ha potuto conoscere Albrecht. Tali giustificazioni, per la verità di stampo realistico più che romantico (il giovane l'aveva potuta vedere al castello vicino dove lei aveva consegnato un lavoro, aveva affittato una casetta vicino alla sua, ecc.), sembrano costituire un sottotesto utile a definire le intenzioni dei personaggi piuttosto che azioni realizzate in scena. Le spiegazioni relative alle modifiche apportate all'intero balletto di cui Alicia Alonso ci informa in *Performing "Giselle"* vanno nella stessa direzione realistica, piuttosto anomala sia rispetto all'archetipo del 1841 che al binario angelicante.

Prima di aver letto *Performing "Giselle"*, avevo ipotizzato che nella versione profondamente rivista per il film del '63 o nelle successive, per qualche aspetto la Alonso si fosse ispirata ad una lezione molto antica (precedente l'ultima di Petipa) che aveva potuto conoscere da qualche danzatore

---

72. *Ibidem.*

73. *Ibidem.*

74. *Ibidem.*

75. Ivi, p. 342.

russo più anziano di lei. L'ipotesi derivava dalla constatazione che le "sue" Wili erano più crudeli e decise rispetto a quelle delle versioni oggi più diffuse. Le occasioni per conoscere quelle Wili spietate avrebbero potuto essere numerose. Scrive Lester Tomé nella tesi di dottorato che la Alonso era stata in Russia molte volte tra la stagione 1957-1958 e il 1989<sup>76</sup>. Ancor prima, nel 1937-1938, aveva seguito le lezioni di Aleksandra Fëdorova<sup>77</sup>, che era la cognata di Michel Fokine, si era diplomata alla scuola imperiale di San Pietroburgo all'inizio del secolo e poi era diventata solista al teatro Mariinskij, dove aveva danzato per molti anni<sup>78</sup>. Non è possibile dire oggi se la nostra ipotesi sia corretta, ma la Alonso lascia aperta la possibilità. Scrive infatti di avere osservato nelle rappresentazioni russe del capolavoro coreico francese «aspetti nuovi nell'interpretazione delle parti diverse da Giselle (particolarmente quella della madre di Giselle)», e di averne tenuto «conto quando le fu chiesto di mettere in scena il balletto per un film a Cuba»<sup>79</sup>. Non si può escludere, dunque, che anche le Wili, oltre a Berta, siano il risultato di un'influenza russa più o meno diretta.

In sintesi, se le soluzioni coreografiche più recenti della Alonso derivano, *in primis*, dal ramo che, passando per Petipa/Širjaev, arriva in Inghilterra e poi negli Stati Uniti, da ultimo attraverso Anton Dolin, si tratta comunque di lezioni che coniugano diverse versioni: si riscontrano i gigli mariani del dettato Lifar, la crudeltà delle Wili dell'archetipo e, certamente, non poche novità introdotte dalla Alonso, alcune delle quali descritte in *Performing "Giselle"*. Si tratta, insomma, di una versione piuttosto composita e innovativa, che non sembra troppo ligia a nessuna guida, esattamente come le coreografie realizzate da Chauviré, Bart-Poljakov e Lavrovskij.

---

76. LESTER TOMÉ, *The Cuban Ballet*, cit., p. 253.

77. ALICIA ALONSO, *La quitaesencia de la fantasia*, in ALICIA ALONSO, *Diálogos con la danza*, Mexico City, Océano, 2004, pp. 146-150; in particolare, pp. 147-148.

78. Cfr. *ibidem*.

79. ALICIA ALONSO, *Performing "Giselle"*, cit., p. 341.



# LUCIANA NOVARO COREOGRAFA AL TEATRO ALLA SCALA (1955-1963)

Giulia Taddeo

È una di quelle rare donne che accoppiano la bellezza all'intelligenza. La sua capacità di lavoro non è comune, ha unghie e denti abbastanza forti per battersi nel mondo del teatro. *Jeu de cartes*, *Sebastian*, *Prove di scena*, *Storia di pupi*, *Dafni e Cloe*, *España* sono alcuni dei balletti che ha preparato per la Scala o per la sua compagnia. La Novaro ha avuto successo, e ci limitiamo a questa constatazione perché conosciamo i limiti nostri e del libro. Il quale, sia detto ancora per tutta chiarezza, non ha lo scopo di giudicare ma di informare<sup>1</sup>.

Così scrive Giorgio Bocca all'interno del libro-inchiesta *I Ballerini* (1960), in un capitolo intitolato «L'uomo che scrive la danza», vale a dire il coreografo. In effetti, tra il 1955 e il 1963, Luciana Novaro (Genova, 1923-Milano, 2021) è autrice di numerose coreografie, destinate tanto all'opera quanto al balletto, per il Teatro alla Scala di Milano. Non è la prima donna a ricoprire questo ruolo: era stata preceduta almeno da Nives Poli, coreografa scaligera negli anni della Seconda Guerra Mondiale<sup>2</sup>, e, soprattutto, da Margarethe Wallmann, la quale però, proprio nel corso degli anni Cinquanta, passa a occuparsi esclusivamente di regia lirica<sup>3</sup>. Alla Scala, la Novaro si afferma prima come interprete e, quando si cimenta nella coreografia, è già ben nota al pubblico del teatro. Assume però notorietà anche

---

1. GIORGIO BOCCA, *I ballerini*, Firenze, Vallecchi, 1960, p. 100.

2. Su Nives Poli si rimanda a CATERINA PAGNINI, *Nives Poli danzatrice eclettica fra tradizione e innovazione*, in LEONARDO SPINELLI (a cura di), *1861/1961. Un secolo di circuitazione teatrale in Italia: compagnie, spettacoli, piazze*, Roma, Tab edizioni, 2024, pp. 255-280.

3. Su Margarethe Wallmann si veda il volume autobiografico *Balconate del cielo*, Milano, Garzanti, 1976 e le indicazioni contenute in MATTEO PAOLETTI, *Breve storia della regia lirica italiana. Protagonisti, evoluzione e prospettive di un'arte problematica*, Roma, Dino Audino, 2024, pp. 54-56.

al di fuori degli ambienti teatrali, grazie al matrimonio con il direttore del quotidiano «La Notte», Nino Nutrizio, alle incursioni nel mondo della pubblicità e dell'allora nascente televisione.

Nelle pagine che seguono ci concentreremo solo su alcuni dei balletti che Luciana Novaro firma per la Scala tra anni Cinquanta e Sessanta: queste creazioni, infatti, consentono di sondare gli orientamenti generali che il teatro scaligero assume in materia di danza e, parimenti, offrono elementi utili per impostare una riflessione sulla coreografia italiana nella seconda metà del Novecento. Il nome di Luciana Novaro richiama quello di altri danzatori che, come Ugo Dell'Ara (1921-2009) o Mario Pistoni (1931-1992), in questi anni si confrontano con la creazione coreografica. Ciascuno sviluppa una propria cifra distintiva ma, al contempo, tutti si muovono in un territorio, poco studiato, etichettabile come «balletto moderno»<sup>4</sup> o «classico-moderno». In questo ambito, pur articolato, si rintraccia forse una spinta attualizzante, che, nei temi, nel linguaggio coreografico e nella drammaturgia della scena, cerca di sintonizzare il balletto con gli interessi, la sensibilità e i gusti contemporanei.

### *1. La danza alla Scala negli anni Cinquanta e Ugo Dell'Ara*

L'attività di Luciana Novaro come coreografa va inquadrata nel complesso delle operazioni che, dal Secondo Dopoguerra, la Scala imposta attorno alla danza nei settori della Scuola di Ballo, della programmazione e della produzione.

Sul piano della didattica, è noto come, dopo la breve direzione della russa Vera Volkova nel 1950, nel 1951 l'incarico di Direttrice della Scuola di Ballo passi all'inglese Esmée Bulnes (1900-1986), che giunge a Milano dopo una carriera quasi ventennale come danzatrice, coreografa e, soprattutto, insegnante presso il Teatro Colón di Buenos Aires<sup>5</sup>. Alla Scala, Esmée Bulnes introduce una disciplina rigorosa, da lei stessa rivendicata quando, intervistata da Bocca, afferma che, al momento del suo insediamento, la situazione

---

4. Si veda ALESSANDRO PONTREMOLI, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 2004, pp. 108-114.

5. ENZO VALENTI FERRO, *100 años de música en Buenos Aires: de 1890 a nuestros días*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gagliarone, 1992, p. 182.

della scuola era «pessima [...], roba da sentirsi cadere le braccia»<sup>6</sup>, e che, dunque, occorreva intervenire su più fronti: la tecnica coreica, l'istruzione di base, l'alimentazione, la morale.

Rispetto all'insegnamento della tecnica classico-accademica, il Regolamento<sup>7</sup> prevede una lezione quotidiana (dal lunedì al sabato) di danza classica della durata di un'ora e un quarto per tutti i corsi, dal primo all'ottavo. A partire dal quarto corso, poi, si aggiungono tre classi da un'ora, erogate ciascuna a cadenza settimanale: danza storica (come minuetto o gavotte), danze di carattere e mimica. Dal sesto corso è introdotta un'ora a settimana di danza sulle punte e, per gli ultimi due corsi, figura anche un'ora e mezza settimanale di repertorio e passo a due. Solo l'ultimo corso vede l'aggiunta di un'ora settimanale di trucco.

Quanto all'istruzione di base, un'importante novità di questo periodo consiste nell'introduzione dell'obbligo di frequenza della scuola media, sempre dal lunedì al sabato, con l'attivazione di classi interne al teatro. Destinato agli allievi dei primi tre corsi (alla Scala si accedeva dai nove anni in su), il piano didattico contempla le seguenti materie: lettere, matematica, disegno, francese, musica, economia domestica, religione. Questo passaggio è richiamato con orgoglio dal Sovrintendente Antonio Ghiringhelli, alla guida del teatro dal 1946 al 1972. Nel polemico volumetto *Appunti sul teatro lirico* (1956), Ghiringhelli ricorda la presenza della scuola media annessa al teatro, «cui fa seguito un Istituto Superiore di cultura letteraria e artistica»<sup>8</sup>. Destinato agli allievi più grandi, l'Istituto «si propone, mediante corsi di lingue e letteratura italiana e straniera, di storia dell'arte, della musica, della danza e del costume, nonché di teoria musicale, solfeggio e pianoforte, di dotare gli allievi di una conoscenza umanistica e di nozioni artistiche adeguate alla loro futura carriera»<sup>9</sup>. Allo stato attuale delle ricerche, è difficile valutare l'impatto delle attività previste da questo istituto, ma è chiaro l'orientamento verso una formazione umanistica completa: in questo senso può essere utile suggerire che Amedeo Amodio e Anna Maria Prina, intervistati da chi scrive, continuino tutt'oggi ad affermare l'importanza

---

6. GIORGIO BOCCA, *I ballerini*, cit., p. 40.

7. Si fa qui riferimento al testo riportato in appendice a: GIORGIO BOCCA, *I ballerini*, cit., pp. 140-146.

8. ANTONIO GHIRINGHELLI, *Appunti sul teatro lirico*, Milano, Edizioni della Scala, 1956, p. 52.

9. *Ibidem*.

del percorso di studi compiuto alla Scala negli anni qui in esame, rimarcando come la natura interdisciplinare degli insegnamenti ricevuti abbia contribuito in maniera determinante allo sviluppo della loro personalità artistica<sup>10</sup>.

Il lavoro della Scuola di Ballo dà i propri frutti già a metà decennio, non solo perché emerge il talento di Carla Fracci, che danza il proprio “passo d’addio” nel 1955, si rivela come prima ballerina nella *Cenerentola* scaligera del 1956 ed è consacrata, con abile strategia manageriale, nell’ambito del Festival Internazionale del Balletto di Nervi, quando interpreta il celebre *Pas de Quatre* insieme ad Alicia Markova, Yvette Chauviré e Margharete Schanne<sup>11</sup>. La rinnovata didattica scaligera esercita un’influenza anche sulle scelte di programmazione e produzione. Avere un corpo di ballo ben formato e allenato, consente al teatro di accogliere danzatori ospiti all’interno delle proprie produzioni, nonché di invitare coreografi di prim’ordine per riproporre lavori di repertorio o per creare coreografie originali. Entrambe queste vie sono praticate negli anni Cinquanta, rivelandosi utili, afferma Luigi Rossi, «per stimolare i confronti, per aggiornare il nostro linguaggio orchestrale nelle direzioni più valide e, soprattutto, per attirare nuovo pubblico»<sup>12</sup>. Se, per quanto riguarda la presenza degli ospiti, occorre citare almeno Yvette Chauviré, Tamara Tumanova, Margot Fonteyn, Alicia Markova e Jean Babilée, altrettanto significativa è quella di coreografi come George Balanchine, Roland Petit, Frederick Ashton, John Cranko, Léonide Massine: incontri importanti per i danzatori scaligero che, come vedremo, riguardano anche il percorso artistico di Luciana Novaro.

Accanto alle coreografie di ospiti stranieri, figurano nuove creazioni affidate ad artisti in forze alla Scala: in particolare, oltre alla già citata Walldmann, spicca in questi anni il percorso di Ugo Dell’Ara. Ingaggiato come danzatore nel 1946, quando la Scala «non aveva che corsi femminili» e usciva da una fase in cui «i ruoli maschili erano stati interpretati da vecchi ballerini, o da caratteristi e mimi»<sup>13</sup>, Dell’Ara, già primo ballerino del Te-

---

10. Interviste telefoniche con l’Autrice, 31/10/2024.

11. Su questo si veda almeno GIULIA TADDEO, “*A striking Italian Beauty*”. Carla Fracci, in GIULIA TADDEO, *Festivaliana. Festival, culture e politiche di danza al tempo del “miracolo italiano”*, Città di Castello, I Libri di Emil, 2020, pp.147-174.

12. Luigi Rossi, *Il ballo alla Scala 1778-1970*, Milano, Edizioni della Scala, p. 157.

13. Patrizia Veroli, *Milloss. Un maestro della coreografia tra espressione e classicità*, Lucca, LIM, 1996, p. 295.

atro dell'Opera di Roma, diviene una presenza fondamentale: interprete onnipresente e acclamato fino alla stagione 1952-1953, nel 1951 compare nelle locandine come *maître de ballet* e, nel corso della stagione 1954-1955, all'età di trentatré anni, inizia a firmare le proprie coreografie, mentre si riducono le presenze come interprete.

Dell'Ara rimane alla Scala fino alla stagione 1958-1959 e, benché la sua produzione coreografica sia soprattutto destinata all'opera lirica, è opportuno citare almeno uno dei balletti di sua ideazione: *La Lampara*, che debutta il 2 marzo 1957 facendo seguito alla *Sonnambula* allestita da Luchino Visconti per l'interpretazione di Maria Callas. Dell'Ara non è solo coreografo ma anche autore del soggetto: lo redige assieme a Mario Porcile, l'impresario genovese con il quale in questi anni condivide la direzione del Festival Internazionale del Balletto di Nervi<sup>14</sup>. Nella *Lampara*, Dell'Ara mette in pratica una visione del balletto come sintesi delle arti che derivava da Sergej Djagilev e che, però, era stata certamente filtrata dall'esempio di Aurel Milloss, con il quale Dell'Ara aveva lavorato, in veste di interprete, sin dagli anni Trenta.

Il soggetto è di ambientazione siciliana: il pescatore Giacomo, morto in mare, torna fra i vivi per una sola notte con l'intento di ricongiungersi alla sua amata, Rosaria, che gli è rimasta fedele (rifiutando la corte di Antonio) e che, sul finale, sceglie di seguirlo gettandosi con lui nelle onde. Il pittore Carlo Carrà immagina una scenografia essenziale e ariosa («un fondo azzurro di mare, ai due lati alcune schematiche e semplici case su una delle quali si indovina più che non si veda un grande affresco raffigurante la Madonna», scrive Adriaan Luijdjens<sup>15</sup>), mentre il compositore Franco Donatoni crea una partitura capace di sostenere l'azione danzata oscillando tra serialità e melodia<sup>16</sup>. Quanto alla coreografia, se ne apprezza la capacità narrativa («on pourrait assurer que l'histoire est presque mieux racontée par le mouvement que par la lecture du livret»<sup>17</sup>), dacché Dell'Ara ricorre, da un lato, a un linguaggio mimico semplice e asciutto (talvolta «scabro,

---

14. Cfr. GIULIA TADDEO, *Festivaliana*, cit., pp. 21 ss.

15. ADRIAAN H. LUIJDJENS, "Sebastian", "Schiaccianoci" e "La Lampara" alla Scala, in «Balletto», 1, 4, maggio 1957.

16. F. A. [FRANCO ABBIATI], "Sonnambula" e "La Lampara", in «Corriere della Sera», 3 marzo 1957.

17. GIUSEPPE RONALDO, *Création mondiale à la Scala de Milan: "La Lampara"*, in «Toute la danse et la musique», Avril 1957.

persino duro» secondo Vergani<sup>18</sup>), e, dall'altro a un impiego deciso della tecnica classico-accademica, poco o nulla concedendo alle danze di carattere.

L'esempio della *Lampara* è sintomatico di un sostegno che la Scala sembra offrire ai giovani coreografi, puntando, in questo caso, su un danzatore "di casa" particolarmente noto e apprezzato. Accanto al desiderio di incentivare la produzione coreografica nazionale, però, occorre forse vedere motivazioni di ordine economico: le coreografie degli italiani (che, come nel caso della *Lampara*, sono anche di breve durata) rappresentano probabilmente un modo di aggiungere titoli al repertorio del teatro contenendo i costi di produzione, in un momento in cui la Scala, come tutto il comparto dei teatri lirici italiani, attraversa una fase di crisi. Nella seconda metà degli anni Cinquanta, infatti, si registra un crollo nel numero dei biglietti e delle rappresentazioni, cui fa da contraltare un continuo aumento dei prezzi. Se si consultano i dati contenuti negli Annuari dello Spettacolo Siae si vede come la tendenza nazionale trovi riscontro nella città di Milano, dove la lirica passa da 244 rappresentazioni e 440.305 biglietti venduti nel 1951 a 212 rappresentazioni e 281.301 biglietti venduti nel 1957<sup>19</sup>. Il 1957 rappresenta l'anno più critico e, come si vede, è proprio questo il momento in cui la Scala comincia a investire sui coreografi italiani, nonché quello in cui sceglie di chiamare come direttore artistico Francesco Siciliani, figura illuminata anche nel campo della danza, nella quale il teatro milanese ripone grandi speranze, se è vero che il funzionario ministeriale Francesco Pitolli gli scrive: «La Scala ti aspetta e tu non puoi tradire questa attesa. [...] Il teatro tocca in questi giorni l'acme della crisi. Non esitare; tocca ai migliori salvarlo, e tu sei il primo»<sup>20</sup>.

Sul piano della produzione coreografica, inoltre, nell'ultimo scorcio degli anni Cinquanta diventa definitiva la separazione fra serate d'opera e di balletto. In questo quadro, è consuetudine che le creazioni degli italiani siano abbinate a titoli già consolidati, quasi sempre firmati da coreografi stranieri celebri come Balanchine o Massine, oppure all'esibizione di una

---

18. O. V. [ORIO VERGANI], *La coreografia e le scene della "Lampara"*, in «Corriere della Sera», 3 marzo 1957.

19. Questi dati sono oggi consultabili sul sito della SIAE, all'indirizzo: <https://www.siae.it/it/cosa-facciamo/dati-dello-spettacolo/annuario-statistico-spettacolo/> (ultimo accesso 28/11/2024).

20. FRANCO CARLO RICCI, *Francesco Siciliani. Settant'anni di vita musicale in Italia*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2003, pp. 520-521.

grande étoile internazionale. Si cerca, evidentemente, di accostare i debutti a titoli di maggior richiamo, nell'ottica di variare l'offerta di spettacolo e arginare così eventuali insuccessi delle nuove produzioni. Più in generale, allargare il repertorio consente di creare un maggior numero di combinazioni nei programmi di balletto e, quindi, di confezionare spettacoli che siano economicamente efficaci in quanto capaci di attrarre pubblico. Il riempimento delle sale è un problema centrale, tanto più in un periodo in cui ferve il dibattito sulla relazione degli enti lirici con il pubblico<sup>21</sup> e sulla messa in campo di una legge che disciplini le sovvenzioni statali alla musica, la quale, in effetti, arriva nel 1967<sup>22</sup>. La relazione con il pubblico rimane al centro delle preoccupazioni di Ghiringhelli<sup>23</sup>, il quale, in un testo autobiografico, indica in questi termini il proprio programma di lavoro alla Scala:

I)

Fare della Scala il centro di attrazione dei maggiori artisti del mondo: compositori, direttori, cantanti, registi, scenografi, ecc.

II)

Rispondere alle esigenze del mondo culturale per un allargamento del repertorio.

III)

Rispondere alle esigenze non solo del mondo culturale, ma anche del pubblico, o, quanto meno, per un aggiornamento nella presentazione dello spettacolo<sup>24</sup>.

Quest'ultimo punto tiene insieme le istanze di allargamento del repertorio con una complessiva presentazione dello spettacolo che risulti aggiornata e, pertanto, gradita al pubblico: attorno a questi due poli (qualità artistica e popolarità) si muove anche il percorso di Luciana Novaro come danzatrice e coreografa scaligera.

---

21. Ad esempio, fa il punto della situazione, nel dicembre 1964, il numero speciale che la rivista «Sipario» dedica alla lirica.

22. Legge 14 agosto 1967, n. 800. *Nuovo ordinamento degli enti lirici e delle attività musicali*.

23. Su questo tema: ALBERTO BENTOGGIO, *Milano, città dello spettacolo. Contributi critici per la storia del Piccolo Teatro e del Teatro alla Scala*, Milano, Edizioni Unicopli, 2015; SEL AGUGLIARO, *Teatro alla Scala e promozione culturale nel lungo Sessantotto milanese*, Milano, Feltrinelli, 2015.

24. ANTONIO GHIRINGHELLI, *Quasi un'autobiografia*, in VIERI POGGIALI, *Antonio Ghiringhelli una vita per la Scala*, Urbino, Quattroventi, 2004, pp. 257-265; citazione a p. 259.

## 2. Luciana Novaro danzatrice nel Secondo Dopoguerra

È in un'Italia in guerra che Luciana Novaro, tra aprile e giugno 1941, danza, dapprima, il proprio "passo d'addio"<sup>25</sup> e, poco dopo, ottiene il titolo di "prima ballerina distinta"<sup>26</sup>. Un avvio di carriera forse poco scintillante, dati i tempi amari: si danza, anche, per i feriti di guerra<sup>27</sup> e, nell'agosto 1943, i bombardamenti della Royal Air Force devastano l'edificio della Scala, con il conseguente spostamento delle rappresentazioni in altri luoghi, come il Palazzo dello Sport.

Ma, alla guerra, succede una fase di grande vivacità, nella quale la Scala di Ghiringhelli diventa un simbolo di rinascita operosa, nel segno dell'arte. Luciana Novaro vive ora la sua più intensa stagione di danzatrice. Interpreta coreografie assai diverse fra loro, che la vedono in scena accanto a *étoile* internazionali e che, senza tenere conto delle partecipazioni agli spettacoli d'opera, è forse possibile raggruppare in alcuni filoni. Innanzitutto, quello legato ai Ballets Russes. Vi appartengono due lavori allestiti nel 1948, il fokiniano *Daphnis et Chloé*<sup>28</sup>, danzato in coppia con Serge Lifar e, soprattutto, *Le Sacre du Printemps*, nella versione di Léonide Massine: il coreografo sceglie Novaro per interpretare l'Eletta, consegnandole un ruolo destinato a essere riproposto nel 1953 e nel 1955. Anche Margarethe Wallmann attinge al repertorio dei Ballets Russes con una versione, datata 1950, di *Shéhérazade*, alla quale si può forse accostare la riedizione della *Giara* (1949), il cui debutto risale al 1928 per la compagnia dei Ballets Suédois: entrambe queste coreografie della Wallmann vedono Luciana Novaro come protagonista. Nel 1953, George Balanchine le assegna il ruolo della fata in *Il bacio della fata*, balletto creato nel 1937 e qui danzato assieme a Giulio Perugini e Tanaquil Leclerq, allora musa e moglie del coreografo americano: per Orio Vergani, Novaro, «bravissima»<sup>29</sup>, si contende le attenzioni del pubblico

---

25. *Il "Passo d'addio"*, in «Corriere della sera», 3 aprile 1941.

26. *Gli esami della Scuola di ballo della Scala*, in «Corriere della sera», 21 giugno 1941.

27. *Per i feriti di guerra. Dalle gite ai laghi a uno spettacolo al Lirico*, in «Corriere della sera», 26 settembre 1941.

28. Tutti i titoli degli spettacoli sono indicati rispettando la dicitura presente sulle locandine disponibili nell'Archivio storico online del Teatro alla Scala: <https://www.teatroallascala.org/it/archivio/archivio-storico.html>.

29. O. V. [ORIO VERGANI], *Serata di balletti alla Scala. La coreografia e le scene*, in «Corriere della sera», 5 aprile 1953.

con la splendida ospite statunitense. Non mancano le creazioni originali, come *Vita dell'uomo* (1951) su soggetto, musiche, scenografie e costumi di Alberto Savinio, nel quale, sempre con le coreografie della Wallmann, Luciana interpreta la Donna coniugale: «appassionante nei mutevoli elastici atteggiamenti»<sup>30</sup>, divide la scena con l'affascinante Tamara Tumanova, acclamata anche a scena aperta, e con Ugo Dell'Ara nei panni del protagonista.

Al 1956 risale *Mario e il mago*, “azione coreografica” in due parti frammentata di canto e recitazione derivata da una novella di Thomas Mann e allestita con la regia di Luchino Visconti. Le musiche sono di Franco Mannino, scenografie e costumi di Lila De Nobili. Ambientato intorno al 1935 durante una stagione balneare in Versilia, *Mario e il Mago* è incentrato sull'episodio dell'inquietante esibizione di Mago Cipolla (l'attore Salvo Randone), che, dopo aver utilizzato l'ipnosi per costringere il proprio pubblico a danzare senza freni, gioca un brutto tiro al malinconico cameriere Mario (Jean Babilée, astro nascente del balletto moderno francese): tratto anch'egli in stato di ipnosi, il giovane crede di avere davanti a sé la donna di cui è innamorato, la sciantosa Silvestra (Novaro), si lancia verso la sua immagine e la bacia. Ma costei altri non è che l'orrido ciarlatano: risvegliatosi, Mario fugge inorridito, ma non prima di aver sparato un colpo di pistola che riduce il Mago in un mucchio di cenci e ossa. Nell'interpretazione di Luciana Novaro, a una parte iniziale caratterizzata da atteggiamenti fieri e provocanti (secondo il libretto il personaggio di Silvestra intonava anche la popolare canzone *Un'ora sola ti vorrei*), ne segue una, quella della visione ipnotica, in cui la danzatrice appare «con l'abito nero più scollato ed elegante, i capelli [...] strettamente raccolti, un'aria più spirituale ed eterea [...], quasi di fata»<sup>31</sup>.

Calore e sensualità costituiscono comunque le qualità distintive della danzatrice, che ha modo di sfoggiarle soprattutto nel filone *spagnolo*: attorno a queste danze Luciana Novaro rinsalda la propria specificità artistica, la riconoscibilità presso il pubblico, l'ammirazione dei colleghi, anche più giovani, che tutt'oggi continuano a ricordarla come assai versata in questo genere coreico<sup>32</sup>.

---

30. F. A. [FRANCO ABBIATI], “*Vita dell'uomo*” di Savinio e la “*Giuditta*” di Honegger, in «Corriere della sera», 15 giugno 1951.

31. SILVIA CARANDINI, *Recitar danzando: Luchino Visconti dirige il balletto “Mario e il mago” da Thomas Mann*, in «Studi (e testi) italiani: semestrale del Dipartimento di Italianistica e Spettacolo», 41, 1, 2018, pp. 257-271; citazione a p. 270.

32. Come, ad esempio, ricorda con chiarezza Loredana Furno, che all'inizio degli anni

Risale al 1947 il primo titolo significativo in tal senso, vale a dire il *Bolero* coreografato da Aurel Milloss, nel quale Novaro interpreta il personaggio della Donna Indemoniata in coppia con Ugo Dell'Ara, nei panni dello Spettro. Sempre con Dell'Ara, suo partner privilegiato, il *Bolero* è ripreso più volte fino al 1953. Alcune foto in posa, oggi visibili sul portale dell'Archivio Storico online della Scala<sup>33</sup>, suggeriscono la qualità di questa interpretazione. Novaro è avvolta in un sensuale abito lungo e attillato, con le braccia scoperte, che si allarga sul fondo in una gonna a balze: il costume porta in primo piano i movimenti del busto, che si curva in avanti o, al contrario, si rovescia all'indietro; le braccia, potenti ed espressive, disegnano arabeschi che culminano nelle mani aperte a raggera o contratte come rami rinsecchiti. Gli occhi sono spalancati, fissi nel vuoto e incorniciati da un trucco bistrato. La Novaro interpreta poi il personaggio della Mugnaia de *Il Cappello a tre punte*, ancora una volta affiancata da Dell'Ara, dapprima nella coreografia di Milloss (nel 1948) e, poi, nella versione celebre di Massine (nel 1951, 1952 e 1953). Sempre di Massine, con le musiche di Nikolaj Rimskij-Korsakov, è *Capriccio Spagnolo*, titolo destinato a un grande successo, che debutta alla Scala il 31 dicembre 1952: qui, come è sottolineato nella locandina<sup>34</sup>, Novaro interpreta la *Scena e canto gitano* in coppia con il coreografo e il *Fandango asturiano*, gran finale con Massine, Gilda Maiocchi, Mario Pistoni e il Corpo di Ballo. Nella stagione 1953-1954 lo spettacolo viene ripreso, questa volta con il celebre danzatore spagnolo Antonio al posto di Massine: Luciana lo affianca. Tra le foto dell'archivio scaligero<sup>35</sup>, ve n'è una scattata mentre danza con Massine: un documento insolito, dato che, per la maggior parte, la documentazione fotografica presente è realizzata in posa. La Novaro è colta nel pieno della danza: la gonna a balze vortica

---

Sessanta entra nel corpo di ballo scaligero. Intervista telefonica con l'autrice, 29/10/2024.

33. Le immagini, relative alla stagione 1950-1951, sono reperibili all'indirizzo: [https://www.teatroallascala.org/it/archivio/spettacolo-oggetti.html?idallest\\_=1085&idallest\\_conc\\_=23706&idevento\\_=966&guid\\_=7d337916-28f4-4707-a213-be76267cb450&page=1&type\\_=fotografie](https://www.teatroallascala.org/it/archivio/spettacolo-oggetti.html?idallest_=1085&idallest_conc_=23706&idevento_=966&guid_=7d337916-28f4-4707-a213-be76267cb450&page=1&type_=fotografie) (ultimo accesso 28/11/2024).

34. Disponibile all'indirizzo: [https://www.teatroallascala.org/it/archivio/spettacolo-oggetti.html?idallest\\_=3605&idallest\\_conc\\_=23399&guid\\_=7d337916-28f4-4707-a213-be76267cb450&page=1&type\\_=locandine](https://www.teatroallascala.org/it/archivio/spettacolo-oggetti.html?idallest_=3605&idallest_conc_=23399&guid_=7d337916-28f4-4707-a213-be76267cb450&page=1&type_=locandine) (ultimo accesso 28/11/2024).

35. Disponibile all'indirizzo: [https://www.teatroallascala.org/it/archivio/spettacolo-oggetti.html?idallest\\_=3605&idallest\\_conc\\_=23399&idevento\\_=11204&guid\\_=7d337916-28f4-4707-a213-be76267cb450&page=5&type\\_=fotografie](https://www.teatroallascala.org/it/archivio/spettacolo-oggetti.html?idallest_=3605&idallest_conc_=23399&idevento_=11204&guid_=7d337916-28f4-4707-a213-be76267cb450&page=5&type_=fotografie) (ultimo accesso 28/11/2024).

attorno al suo corpo, le gambe sono leggermente divaricate, forse accennano una corsa. Ma ciò che più colpisce è il volto, animato da una risata, la bocca dischiusa, gli occhi vispi. Lo spagnolo Antonio, nel 1956, realizza le coreografie per *L'Amore stregone*, con le musiche di De Falla: è un titolo che suggella l'ultima stagione di Luciana Novaro come danzatrice, ma che, in realtà, era ben presente nel suo repertorio sin dal 1949, nella versione di Margarethe Wallmann.

Quando, nel 1955, Luciana Novaro si avvicina alla coreografia collaborando alla *Traviata* di Luchino Visconti, ha alle spalle una solida esperienza di danzatrice, per quanto modellata, come s'è visto, soprattutto sul repertorio di carattere. I coreografi con cui ha lavorato l'hanno messa in contatto con diverse modalità di approccio alla creazione, che, pur nelle specificità del singolo artista, sono accomunate dalla ricerca di una composizione organica dei coefficienti scenici e, in definitiva, da un atteggiamento registico nel campo del balletto incarnato soprattutto da Milloss, Massine e dalla Wallmann. Un approccio che caratterizza anche l'attività di Luciana Novaro come coreografa.

### 3. La creazione coreografica

L'avvicinamento alla coreografia cade in un momento importante nella vita di Luciana Novaro: nel 1955, infatti, sposa Nino Nutrizio<sup>36</sup>, direttore del quotidiano milanese «La Notte» e, parimenti, sembra acquisire una maggiore visibilità nella Milano degli ambienti intellettuali e mondani. Nel 1957, ad esempio, insegna portamento e ginnastica ritmica in un corso per indossatrici finanziato dal Ministero del Lavoro<sup>37</sup> e inizia a presenziare agli eventi organizzati dal Circolo della Stampa<sup>38</sup>, dove, dopo aver lasciato la Scala, aprirà una propria scuola di danza. In questi stessi anni, cresce la sua presenza sui media e, soprattutto, in televisione: se nel 1954 pubblicizza le porcellane Rosenthal, presentandosi come un'elegante e giovane signora borghese<sup>39</sup>, nel 1958 compare nella trasmissione *La via del successo* con Wal-

---

36. *Nozze Nutrizio-Novaro*, in «Corriere della sera», 20 novembre 1955.

37. *208 ore di studio per diventare "indossatrice"*, in «Corriere d'informazione», 18-19 aprile 1957.

38. *Oggi a Milano*, in «Corriere della sera», 12 maggio 1958.

39. Su questo punto si rimanda a GIULIA TADDEO, *Donna o Silhouette? Rappresentazioni*

ter Chiari<sup>40</sup> e, nel 1962, alcune sue coreografie (*Petruška*, *Le donne di buon umore*, *Coppelia*) sono trasmesse sulla Rai, con la regia di Carla Ragionieri<sup>41</sup>.

In questo lasso di tempo la Scala assegna a Luciana Novaro la responsabilità di un discreto numero di coreografie<sup>42</sup>, che possono essere classificate, da una parte, in nuove versioni di titoli già esistenti e, dall'altra, in creazioni totalmente originali.

In questa sede, scegliamo di soffermarci su un solo esempio per ciascuno dei due gruppi di spettacoli. Al primo, appartiene *Jeu de cartes*, sulla nota partitura di Igor' Stravinskij, che debutta il 7 marzo 1959. È presentato, con buon esito, in una serata comprendente la prima milanese del *Don Giovanni* di Massine (grande successo l'interpretazione di Mario Pistoni) e il ben noto *La Giara* della Wallmann. Per *Jeu de cartes*, la Novaro stravolge il soggetto ideato da Stravinskij, imperniato su una partita a poker con i danzatori che impersonavano le carte da gioco: nella versione originale, l'azione era tutta nelle mani del Jolly, il quale, sul finale, era costretto a soccombere davanti alla Scala Reale di cuori. Nella rilettura di Luciana Novaro, autorizzata dallo stesso Stravinskij, l'azione, in tre scene, elimina la presenza dei giocatori e si svolge direttamente tra i personaggi raffigurati sulle carte da gioco. «Con baldanza giovanile»<sup>43</sup>, secondo Luciano Chailly, la coreografa capovolge l'esito della storia immaginata da Stravinskij conferendole uno sbocco tragico, con il Joker che, dopo aver gettato scompiglio fra le carte

---

*transmediali della ballerina classica italiana tra anni Trenta e anni Cinquanta*, in «Italian studies», 76, 4, 2021, pp. 389-405.

40. Il filmato della trasmissione, andata in onda il 16 febbraio 1958, è disponibile in rete all'indirizzo: <https://www.raiplay.it/video/2017/11/La-via-del-successo-Puntata-del-16021958-773a3082-44bd-4fc9-8e83-241ed470cab3.html> (ultimo accesso 28/11/2024).

41. Si veda V. B., *L'addio di "Studio Uno". Il balletto sul secondo canale*, in «Corriere della sera», 14 gennaio 1962; *Invecchia ma non annoia il varietà di Gorni Kramer*, in «Corriere d'informazione», 5-6 marzo 1962; G., «Alta fedeltà» e il balletto «Coppelia», in «Corriere della sera», 1 aprile 1962.

42. In particolare: *Sebastian* (musiche Giancarlo Menotti, scenografie e costumi Orlando di Collalto, 1956); *Prove di scena* (musiche Giulio Viozzi, scenografie e costumi Nicola Benois, 1958); *Jeu de cartes* (musiche Igor' Stravinskij, scenografie e costumi Dino Buzzati, 1959); *Fantasmì al Grand Hotel* (musiche Luciano Chailly, scenografie e costumi Dino Buzzati); *La Giara* (musiche Alfredo Casella, scenografie e costumi Aligi Sassu, 1962); *L'amore stregone* (musiche Manuel De Falla, scenografie e costumi Renato Guttuso, 1962); *Il Buffone* (musiche Sergej Prokofev, scenografie e costumi Emanuele Luzzati, 1963).

43. LUCIANO CHAILLY, *Buzzati in musica. L'opera italiana nel dopoguerra*, Milano, Curci, 2022, p. 179.

riunite in una grande festa danzante, trascina tutti nella serie finale dei duelli, dalla quale esce come unico trionfatore.

La coreografia, d'impianto classico-accademico, ad alcuni appare poco nuova «ma comunque piacevole»<sup>44</sup> e valorizza i danzatori di punta della Scala, soprattutto attraverso il quartetto delle regine – Vera Colombo (regina di Quadri), Carla Fracci (regina di Fiori), Elettra Morini (regina di Cuori), Carmen Puthod (regina di Picche) – e quello dei fanti (Mario Pistoni, Roberto Fascilla, Walter Venditti, Aldo Santambrogio). Accanto a costoro, naturalmente, spicca l'effervescente personaggio del Joker (Bruno Telloli), accompagnato dal seguito delle *fiches*, la quali sono probabilmente interpretate dalle allieve della Scuola di ballo<sup>45</sup>. Secondo quanto si intuisce da una fotografia d'archivio<sup>46</sup>, è possibile che la loro coreografia fosse solo parzialmente in linea con il dettato accademico, dato che l'immagine ce la mostra prive di tutù e mollemente sdraiate al suolo.

La principale ragione d'interesse dello spettacolo, però, era data dalla presenza di Dino Buzzati, alla sua prima esperienza scaligera, in veste di ideatore delle scenografie e dei costumi: questa scelta, vivacemente apprezzata da Orio Vergani<sup>47</sup>, seguiva una tendenza ormai consolidata nello spettacolo di balletto italiano, vale a dire il coinvolgimento di pittori professionisti come scenografi e costumisti. Ed è proprio la componente visiva dello spettacolo che rivela la natura solo apparentemente fiabesca del plot ideato da Luciana Novaro. La scena è resa vivace e seducente dalla presenza dei danzatori, i cui corpi sono esaltati da costumi che, riprendendo il dinamismo dei figurini, mostrano «una linea elastica che si tende ininterrotta e definisce corpi sinuosi, volteggianti in un flusso di joie de vivre»<sup>48</sup>: ciononostante, sulle avventure di questi personaggi di fantasia incombe un senso di inquietudine, un pericolo imminente incarnato dalla misteriosa figura del Jolly, «subdolo sovvertitore delle quotidiane certezze, temibile certo più della morte»<sup>49</sup>.

---

44. ADRIAAN H. LUIJDJENS, *"Jeu de cartes"*, in «Balletto», II, 8, luglio 1959.

45. O. V. [ORIO VERGANI], *La coreografia e le scene*, in «Corriere della Sera», 8 marzo 1959.

46. Disponibile sull'Archivio Storico online della Scala: [https://www.teatroallascala.org/it/archivio/spettacolo-oggetti.html?idallest\\_=11481&idallest\\_conc\\_=22744&id\\_evento\\_=13074&guid\\_=a2b2d050-26ad-4387-9540-6a94bf1b71c4&page=1&type\\_=fotografie](https://www.teatroallascala.org/it/archivio/spettacolo-oggetti.html?idallest_=11481&idallest_conc_=22744&id_evento_=13074&guid_=a2b2d050-26ad-4387-9540-6a94bf1b71c4&page=1&type_=fotografie) (ultimo accesso 28/11/2024).

47. O. V. [ORIO VERGANI], *La coreografia e le scene*, cit.

48. VITTORIA CRESPI MORBIO, *Buzzati alla Scala*, Torino, Allemandi, 2006, p. 18.

49. Ivi, p. 22.

Col proposito di dar vita scenica a un mondo sottilmente inquietante e pericoloso nasce la nuova collaborazione di Dino Buzzati e Luciana Novaro: *Fantasma al Grand Hotel*, balletto che debutta l'11 febbraio 1960<sup>50</sup>, su soggetto di Buzzati e sceneggiatura della Novaro, musiche di Luciano Chailly, scenografie e costumi, ancora, di Buzzati. In verità, la Novaro non porterà completamente a termine l'impresa, dato che, in stato di gravidanza<sup>51</sup>, dovrà cedere il testimone a Léonide Massine per la creazione della coreografia. Tuttavia, come dimostrano i documenti d'archivio<sup>52</sup>, il suo ruolo è centrale nell'impostazione del progetto, sorretto dalla volontà di modernizzare lo spettacolo di balletto attraverso tematiche e ambientazioni d'attualità, e, soprattutto, mediante una costruzione drammaturgica che guarda al linguaggio dominante di questi anni: il cinema.

Un lungo testo di presentazione compare nel programma di sala dello spettacolo: firmato da Vincenzo Buonassisi, è un documento assai utile per comprendere il tipo di operazione che la Scala intende condurre attraverso questo spettacolo. L'idea-guida del progetto, infatti, sembra essere quella di allargare il pubblico della danza, innanzitutto proponendo spettacoli caratterizzati dal concorso (per musiche, scenografie, costumi) di artisti di prim'ordine, non necessariamente vicini al teatro:

Pensiamo dunque ad un balletto italiano che torni a conquistare un pubblico largo di appassionati e di intenditori, restando soprattutto un fatto reale, anche se il reale assomma sempre molti significati; offerto alla diretta comprensione visiva, alla immediata partecipazione dello spettatore, più che pretesto di geometrie e di suggerimenti da elaborare nella solitudine delle coscienze<sup>53</sup>.

---

50. Lo spettacolo è inserito in una serata comprendente il *pas de deux* di *Cenerentola* con Margot Fonteyn e Michael Somes (coreografia di Frederick Ashton), *Serenade* e *Palais de cristal* di George Balanchine.

51. La figlia Cristina nasce il 27 giugno 1960.

52. È oggi possibile studiare l'attività artistica di Luciana Novaro anche grazie al fondo depositato presso il centro Apice (Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale) dell'Università degli Studi di Milano. Il fondo, ancora in fase di sistemazione, contiene documenti relativi all'intero percorso artistico di Luciana Novaro. Ringrazio tutto il personale di Apice per la disponibilità a farmi consultare alcuni materiali in anteprima.

53. VINCENZO BUONASSISI, *Fantasma al Grand Hotel*, in *Spettacolo di Balletti*, programma di sala, Milano, Ente Autonomo Teatro alla Scala, stagione lirica 1959-1960, pp. 235-244; citazione a p. 236.

Balletto come spettacolo eminentemente visivo, volutamente anti-intellettualistico ma non per questo superficiale: la presenza di Buzzati, dopotutto, sembra incarnare alla perfezione un simile orientamento, dal momento che, tanto nella sua produzione letteraria quanto in quella figurativa, il mondo concreto e sensibile fa da «contrappunto all'angoscia, alle visioni dell'irreale»<sup>54</sup>.

Il programma di sala richiama poi l'ispirazione cinematografica sottesa allo spettacolo:

Grand Hotel, gente che va, gente che viene... ricordate il famoso film con Greta Garbo e John Barrymore? In un primo tempo si pensava di presentarlo in sezione, con i fili di diverse vicende parallele, lontane e vicinissime; il senso sarebbe stato chiaro ma gli ostacoli al ballo in senso strettamente tecnico, fecero preferire una storia unica, lineare, di cui l'hotel fosse il magnifico nido, l'orrido bozzolo<sup>55</sup>.

Scartata l'idea di una proiezione filmica direttamente in palcoscenico, rimane la storia di una giovane ingenua (Lei, Carla Fracci in alternanza con Elettra Morini) che, giunta in città in cerca di fortuna, è irretita da un gruppo di gangster, il cui quartier generale si trova presso il Grand Hotel. La ragazza si trasforma in una creatura apparentemente sofisticata ed elegante, finché il capo gangster (Amedeo Amodio) è ucciso da una banda rivale e lei finisce in carcere con l'accusa di omicidio. Processata e condannata, è liberata da un suonatore di organetto (Mario Pistoni) che ne è innamorato e la conduce nuovamente presso l'hotel: tutto appare in rovina – in quanto si mostra per ciò che realmente è – e gli affascinanti personaggi di un tempo sono ormai solo delle larve, fantasmi di loro stessi. La coppia sceglie così di lasciare tutto e avviarsi verso una città bianca e luminosa che, sul finale, compare all'orizzonte.

Sulla base di questo soggetto, informa ancora Buonassisi, Luciana Novaro

ha esteso il suo compito fino a quella che in campo cinematografico si potrebbe definire una sceneggiatura dettagliata con l'indicazione di sequenze e tempi (il così detto 'minutaggio') corrispondenti nel balletto alle varie parti del meccanismo coreografico, e che poi, impedita dall'attendere personalmente alla coreografia, ne ha ceduto la realizzazione a Leonida Massine<sup>56</sup>.

---

54. *Ibidem*.

55. *Ivi*, p. 238.

56. *Ivi*, p. 241.

In effetti, il Fondo Novaro custodisce un quaderno contenente gli appunti della coreografa relativi ad alcuni quadri dello spettacolo: recano il titolo di *Delitto al Grand Hotel. Sceneggiatura del soggetto di Buzzati e annotazioni di L. N.* In queste pagine Luciana prefigura nel dettaglio il complesso dell'azione scenica, dando indicazioni precise sulla scenografia, sulla musica e, soprattutto, sui tempi che ciascuno snodo dello spettacolo deve rispettare. Si riporta di seguito un ampio stralcio relativo alla prima scena:

Note utili per l'allestimento:

le finestre dei tre alberghi (circa 12) saranno praticabili. Occorre che i clienti possano affacciarsi alternandosi ritmicamente quando Lei chiederà alloggio e sia così evidente che le camere sono tutte occupate.

Da stabilire con Chailly se all'alzarsi del sipario l'organetto di Barberia sarà già in scena. Sarebbe bello allora sentirlo prima che si alzi il sipario. Troveremmo così l'innamorato (vorrei che fosse il vagabondo dell'organetto) in primo piano, non curante dell'arrivo di coppie occasionali (prostitute e teddy boys) che concitatamente passano incrociandosi con viaggiatori man mano negli alberghi. Non fare una stanza di donnette e teddy boys. Troppo vista in rivista. Coreograficamente è per me più interessante cercare di rendere l'orgasmo e l'agitazione di tutti i passanti della periferia in contrasto con l'atteggiamento incantato e distaccato dell'innamorato. Questa situazione che precede l'arrivo della ragazza può durare circa due minuti.

Entra Lei. Potrebbe avere un suo tema.

Lui appena la scorge si anima, il suo atteggiamento cambia; segue le azioni di lei con interesse. Lei chiede timidamente alloggio al I albergo. Non c'è posto. Chiede al II. Nulla dal fare. Chiede al terzo: il padrone tenta di ghermirla. L'innamorato interviene in difesa della fanciulla.

L'albergatore reagisce, volano pugni mentre dalle finestre tutti commentano con azioni ritmicamente esatte. Tre o quattro clienti additano il fondo della strada e tutti chiudono le finestre e le porte, compreso l'albergatore.

È l'arrivo di due poliziotti che, avvistati in tempo, ha provocato questa calma improvvisa. I due passano senza rendersi conto di quanto era avvenuto. Nella strada deserta sono rimasti solo Lei e Lui. L'arrivo di Lei, la richiesta di alloggio, la lite tra Lui e l'Albergatore, il passaggio dei poliziotti, deve durare in tutto 2 minuti.

Lei, che durante la lite si era appartata, è vicina a uno dei boccascena. Lui sarà sul lato opposto. Tutti e due sono freschi e dolci. Passo a due insieme e tenero della durata di 2,30 o 3 minuti. Questa atmosfera amorosa sarà troncata dall'irruzione dei gangster che in veste di talent-scouts, si aggirano nel suburbio.

Danza\* un po' pagliaccesca dei gangsters, i quali attratti dalle bellezze di lei le offrono di intraprendere la carriera artistica. La costringono in varie pose mentre uno di loro la fotografa. Il tutto colla rapidità del fulmine. Entrata dei gangsters e azioni con Lei durata 1.30.

Lui non reagisce e lascia che la ragazza, abbagliata dalle offerte dei gangsters, accetti il loro invito. Partenza del gruppo meno Lui, che torna vicino al suo organino ma

cedendo poi a un irresistibile impulso esce di corsa dalla parte dalla quale sono scomparsi gli altri. Vigilerà sulle sorti della fanciulla. 30<sup>9</sup>.

[...] \*Un gangster balla, uno canta, l'altro fa foto. È per dire a Lei che dovrà cantare e ballare<sup>57</sup>.

Questa scena dura in totale tra gli otto e i nove minuti, proseguendo «colla rapidità del fulmine»<sup>58</sup>: l'attento lavoro sul ritmo consente un controllo capillare dell'azione, particolarmente utile in una scena che, come questa, prevede pochi momenti di danza pura, a tutto vantaggio di sequenze di carattere mimico. Controllare il ritmo, per la coreografa, significa dare forma a una materia potenzialmente sfuggente, in quanto non disciplinata dal codice della danza: ne sono una prova gli accenni alla rapidità delle uscite e delle entrate, il contrasto fra la concitazione dei passanti e il quieto contegno di Lui, nonché i riferimenti alla connotazione ritmica che devono assumere i controcena dei personaggi secondari. Lo spazio è sapientemente sfruttato sia in altezza, con i personaggi che si affacciano dalle finestre dell'hotel (la facciata è posta a metà palco e lo attraversa da un lato all'altro), sia in profondità, come si vede nell'utilizzo del proscenico quasi con funzione di primo piano sui protagonisti.

Accanto a ciò, spiccano i riferimenti all'attualità. Alcuni avventori occasionali di questi hotel di periferia, ad esempio, sono definiti *teddy boys*: termine, quest'ultimo, particolarmente eloquente, dal momento che, proprio in questi anni, anche in Italia comincia a essere affrontata la questione giovanile, con l'opinione pubblica più tradizionale preoccupata per l'apparente, incontrollabile progressione di episodi di teppismo<sup>59</sup>. Ma non solo. L'attualità alla quale si riferisce Luciana Novaro nel suo scritto è anche quella del teatro. Si veda il riferimento al genere della rivista, dove ricorreva un espediente che la coreografa preferisce invece evitare, quello della stanza d'hotel occupata da prostitute e *teddy boys*: immagine poco adatta, questa, al palcoscenico scaligero, ma anche rivelatrice, forse, di un'attrazione verso forme più leggere di spettacolo, certamente gradite al pubblico.

Come accennato, non sarà Luciana Novaro a completare la coreografia del balletto, che passa a Massine. Gustosi, su questo punto, i ricordi di

---

57. LUCIANA NOVARO, *Delitto al Grand Hotel. Sceneggiatura del soggetto di Dino Buzzati e annotazioni di L. N.*, Fondo Luciana Novaro, Milano, Faldone n. 2/bloc notes.

58. *Ibidem*.

59. Si veda almeno SIMONETTA PICCONE STELLA, *La prima generazione. Ragazze e ragazzi nel miracolo economico italiano*, Milano, Franco Angeli, 1993.

Luciano Chailly. Benché parziali e non sempre attendibili (come è stato ad esempio dimostrato a proposito dell'abolizione, voluta da Ghiringhelli, dei brani di jazz inseriti nella partitura)<sup>60</sup>, le testimonianze del compositore gettano una luce sia sulle modalità di lavoro alla Scala, sia sull'avanzare di nuove generazioni di coreografi. Quando Luciana Novaro, assai contrariata, si ritira dall'impresa di *Fantasmî al Grand Hotel*, Chailly propone un giovane sostituto: Maurice Béjart, nome emergente della coreografia francese. La Scala lo ritiene ancora immaturo e impone il più celebre collega russo. Ricorda Chailly:

mi accorsi, frequentando alla Scala le prove preliminari nella Sala Cecchetti, che il grande Massine era invecchiato e, quel ch'era peggio, non sentiva (o non comprendeva, o non amava) la mia musica.

Già il primo giorno, presente Buzzati, mi invitò a *spiegare* la struttura del balletto e certi andamenti ritmici al corpo di ballo, dicendo: "Così almeno ci capirò qualcosa anch'io".

Poi gli indizi si acuirono quando Massine cominciò a ideare il montaggio coreografico ispirandosi misteriosamente, con aria trasognata da chiaroveggente, a certe pergamene logore che aveva in mano e sulle quali erano stati registrati secondo il sistema Stepanoff dei segni ideografici che corrispondevano a movimenti del corpo umano. Prove a modo loro affascinanti ma sconclusionate, e dalle quali risultava evidente che l'enigmatico Coppélius si preoccupava più di creare delle figurazioni astratte che di *interpretare* le situazioni narrative o musicali<sup>61</sup>.

Dopo la maternità, Luciana Novaro prosegue il proprio percorso di coreografa scaligera fino al 1964: in questa fase, spicca la nuova versione di *L'Amore stregone*, che realizza assieme ad Antonio Gades nel 1962, ma si registra anche il coinvolgimento di Emanuele Luzzati per *Il Buffone* nel 1963. In questo periodo, e precisamente sul finire del 1962, Luciana Novaro è nominata Direttrice del corpo di ballo, incarico che, per la prima volta, si stacca da quello di Direttore della Scuola di ballo (che rimane a Esmée Bulnes) e *maître de ballet* (Giulio Perugini)<sup>62</sup>. A Luciana è affidato infatti il compito di dare un preciso indirizzo artistico alla compagnia di danza della Scala. Per

---

60. Si rimanda a LUCA BRAGAGLINI, *Fantasmî sincopati: Luciano Chailly e il jazz*, in ALBERTO DELAMA e MARCO UVIETTA (a cura di), *Il suono conquistato e organizzato. La musica secondo Luciano Chailly*, Lucca, LIM, 2022, pp. 201-222.

61. LUCIANO CHAILLY, *Buzzati in musica*, cit., p. 187.

62. *Luciana Novaro nominata direttrice del ballo della Scala*, in «Corriere della sera», 21 novembre 1962.

ciò che concerne il sostegno alla coreografia italiana, è sotto la sua direzione che vanno in scena i primi balletti di Mario Pistoni, già apprezzato primo ballerino e destinato a una felice carriera di coreografo, purtroppo stroncata da una morte precoce. La nomina della Novaro a Direttrice del ballo, però, si inserisce nel quadro di una più ampia progettualità dedicata alla danza scaligera. Ne rende conto Mario Pasi quando, in un articolo del «Corriere d'informazione», riporta alcune dichiarazioni del Sovrintendente Ghiringhelli e auspica a sua volta alcuni mutamenti nella gestione del ballo alla Scala. Con queste parole chiudiamo dunque la presente ricognizione, con l'intento di suggerire un'apertura per ulteriori studi sul tema:

le iniziative della Scala, dopo la nomina di Luciana Novaro a direttrice dei balli e dopo la separazione di fatto tra scuola e corpo di ballo, dovrebbero volgere in queste direzioni:

1. Intensificare il reclutamento delle giovani ballerine per la scuola, accogliendo anche bambine di altre province, poiché Milano non è sufficiente a soddisfare le esigenze odierne. Si rende quindi necessaria la fondazione di un convitto per ospitare le non-milanesi. Sono state segnalate, come zone di proselitismo, le province di Trento e Trieste.

2. Dare vita a nuovi corsi. La scuola infatti inizierà presto una "classe" di "pas de deux". Sono previsti inoltre dei corsi di perfezionamento, della durata di due anni per le licenziate. Le ammesse parteciperanno anche all'attività del balletto.

3. Cercare di valorizzare i giovani coreografi italiani. Si è cominciato con Mario Pistoni, e l'esito è stato, tutto considerato, positivo.

4. Dare ai partecipanti alla scuola di ballo ulteriori arricchimenti culturali, perché lo studio della danza sia ancora più sostenuto da un diploma utile alla vita civile (magistrale, come ora).

5. Fare in modo, mediante la costruzione di una nuova sala, che scuola e corpo di ballo possano agire distintamente e separatamente.

Su queste basi sarà possibile, se tali premesse verranno mantenute, dare una nuova dignità al Balletto scaligero; verranno anche messi a frutto gli anni di lavoro della signorina Esmée Bulnes. Se si riuscirà a portare il Balletto della Scala a sostenere una stagione vera e propria, ad aggiornare un repertorio, a crearne uno nuovo, autentico, vitale, le discussioni di questi anni non saranno state vane<sup>63</sup>.

---

63. PA. [MARIO PASI], *I miei balletti tra i migliori del mondo*, in «Corriere della sera», 9 gennaio 1963.



# IL CAPPOTTO DI DROSSELMEYER: LO *SCHIACCIANOCI* DI RUDOLF NUREEV NELL'ARCHIVIO STORICO DEL TEATRO ALLA SCALA DI MILANO

Silvia Garzarella

## *Introduzione*

Tra le tante fonti che affollano gli archivi della danza, i costumi giocano un ruolo fondamentale. Lunghi dall'essere elementi puramente decorativi, corpetti, tutù e mantelli contribuiscono a veicolare aspetti legati alla coreografia e ai danzatori, così come le caratteristiche del pubblico e dell'ambiente per i quali sono stati creati.

Icona e simulacro, il costume per la danza è un «testimone muto della storia»<sup>1</sup>, un oggetto culturale cinetico e fragilissimo, in grado di raccontare epoche e identità personali grazie a una peculiare combinazione di funzionalità, estetica e soggettività<sup>2</sup>. Si pensi soltanto a quanto la composizione di

---

1. L'espressione, qui utilizzata in senso più ampio, è in realtà riferita alla dimensione sonora («Il costume è silenzioso, non deve dare fruscii o tintinnii, è un testimone muto della storia») ed è tratta da MARIO PASI, *Il costume e la pratica dell'arte*, in GIORGIO TABORRELLI (a cura di), *La danza, il canto, l'abito. Costumi del Teatro alla Scala di Milano 1947-1982*, Milano, Silvana Editoriale, 1982, pp. 43-46, citazione a p. 46.

2. Tra i volumi sulla danza cfr. in particolare DONATELLA BARBIERI, *Costume in Performance: Materiality, Culture, and the Body*, London-New York, Bloomsbury, 2019. Tra i volumi in italiano si segnala quello di PAOLA BIGNAMI, *Storia del costume teatrale. Oggetti per esibirsi nello spettacolo e in società*, Roma, Carocci, 2005. La riflessione sul rapporto che lega il costume al movimento, naturalmente, è ben più complessa e segue la storia della danza segnandone le principali rivoluzioni. Nelle *Lettres sur la danse* di Jean-Georges Noverre (1727-1810), per esempio, il discorso sui costumi procede di pari passo con quello sugli stili

un costume possa influenzare i movimenti e le sensazioni di chi lo indossa, raccontandone al tempo stesso dubbi e incertezze<sup>3</sup>. In un'arte che non ricorre all'utilizzo delle parole, il costume è il primo elemento attraverso il quale le caratteristiche del personaggio vengono presentate in scena, funzione che lo investe di un valore aggiunto tale da arrivare a condizionare l'interpretazione dell'artista<sup>4</sup> e affiorare già all'altezza del bozzetto<sup>5</sup>.

Queste suggestioni, maturate significativamente soltanto a partire dalla seconda metà del secolo scorso<sup>6</sup>, animeranno i primi passi del presente con-

---

del ballo, cfr. FLAVIA PAPPACENA, *Le "Lettres sur la danse" di Noverre. L'integrazione della danza tra le arti imitative*, in «Acting Archives», 9, 2011, pp. 1-31. Passando al Novecento, si pensi soltanto al ruolo del costume nei lavori pionieristici di Loïe Fuller (1962-1928) e Isadora Duncan (1877-1927), o al valore drammaturgico del tessuto in *Lamentation* (1930) di Martha Graham (1894-1991). Per un maggiore approfondimento e un'adeguata contestualizzazione della figura di queste due artiste cfr. ELENA RANDI, *Protagonisti della danza del XX secolo. Poetiche ed eventi scenici*, Roma, Carocci, 2020, pp. 19-36, 117-141.

3. Intervistato da Mario Pasi, Gildo Cassani, *maitre de ballet* al Teatro alla Scala dal 1981 al 1983, afferma: «Il costume è vissuto in maniera sofferta e crea un complesso psicologico difficilmente superabile. È un guscio che rischia di annullare buona parte delle personalità e che limita la gestualità e anche, a volte, i movimenti. [...] Tutti i ballerini hanno dei problemi col loro corpo, che possono essere le gambe troppo corte o lunghe, il collo largo o il busto tozzo. Il costume, in una delle sue funzioni, deve rendere meno evidenti queste imperfezioni e rendere quindi più omogenee le parti del corpo». L'intervista è tratta da MARIO PASI, *Interviste*, in GIORGIO TABORELLI (a cura di), *La danza, il canto, l'abito*, cit., pp. 47-61, citazione a p. 48.

4. Stando a Gillo Dorfles la «funzione semantica del costume» contribuirebbe a spiegare la sensazione di incompiutezza che si prova nel guardare le prove di uno spettacolo senza abiti di scena, cfr. GILLO DORFLES, *La funzione semantica del costume teatrale*, in GIORGIO TABORELLI (a cura di), *La danza, il canto, l'abito*, cit., pp. 22-29, riferimento a p. 26.

5. A questo proposito Anna Maria La Torre scrive: «Nella maggior parte dei casi, il figurino denota immediatamente la sua destinazione specifica, il suo quoziente di fungibilità in rapporto a quella che poi diverrà la sua concretizzazione scenica; spesso, invece, il rinvio al momento definitivo dello spettacolo è assai meno palese, e allora il referente iconografico si colloca in una dimensione auto-sufficiente, in sé conclusa, quale potrebbe essere quella del quadro. A volte, addirittura, il figurino cessa di proporsi come esercizio preparatorio o come prototipo del costume, per alludere semplicemente alla plasticità di un gesto, alla traiettoria di un movimento, all'accensione di una macchia di colore, all'energia liberata da una linea di fuga». Il testo è tratto da ANNA MARIA LA TORRE, *Il costume dal progetto alla scena*, in GIORGIO TABORELLI (a cura di), *La danza, il canto, l'abito*, cit., pp. 70-81, il riferimento è alle pp. 72-73.

6. In particolare nell'ambito degli studi di cultura materiale, cfr. infra, nota 33 per una sintetica panoramica bibliografica.

tributo, dedicato all'analisi di cinque costumi conservati presso l'Archivio Storico del Teatro alla Scala di Milano. L'obiettivo è quello di indagare, attraverso quelle dei tessuti, le trame del balletto a loro collegato: lo *Schiaccianoci* di Rudolf Nureev<sup>7</sup>.

Questo viaggio, esperito *in absentia* a causa della fragilità delle fonti interessate, sarà poi oggetto di una riflessione sul tema della preservazione dei costumi di danza che verrà trattato contestualmente alla presentazione della piattaforma per la realtà estesa *Alma Augmented*<sup>8</sup>.

### 1. I costumi

#### 1) Manto da mago in tessuto lavorato, broccato grigio con ampie

---

7. La prima scaligera della versione integrale dello *Schiaccianoci* di Rudolf Nureev (1934-1993) è datata 18 settembre 1969. Un estratto della medesima coreografia, il *Grand pas de deux* del secondo atto, era stato presentato a Milano il 17 settembre 1968, a seguito del *tour* di presentazione della nuova produzione del balletto che aveva debuttato al Covent Garden il 29 febbraio dello stesso anno. Prima della versione di Nureev, il Teatro alla Scala era solita allestire quella firmata da Alfred Rodriguez, che aveva debuttato a Milano il 31 dicembre 1956. Queste informazioni, oltre che nelle cronologie a cura di Andrea Vitalini fornite via e-mail dai responsabili dell'Archivio Storico del Teatro alla Scala, sono descritte in VITTORIA CRESPI MORBIO (a cura di), *Georgiadis alla Scala*, Torino-London-New York, Amici della Scala-Umberto Allemandi & C., 2012, i riferimenti sono alle pp. 183-184.

8. I cinque costumi attorno ai quali ruota questo contributo sono stati visionati soltanto attraverso le riproduzioni fotografiche presenti in VITTORIA CRESPI MORBIO (a cura di), *Georgiadis alla Scala*, cit., tavole XXXVI-XLIII, s.p. La collocazione all'interno dell'Archivio Storico del Teatro alla Scala è confermata dal dialogo con gli archivisti, dal volume MARTINE KAHANE, *Rudolf Noureev*, Les Editions du Mécène, Ravières, 2009, pp. 48-53 e dalle fotografie in bianco e nero relative alla prima dello spettacolo alle pp. 1-17 della sezione *Fotografie* del sito web dell'Archivio Storico del Teatro alla Scala, online: [https://www.teatroallascala.org/it/archivio/archivio-storico-fotografie.html?guid\\_=eb8a1181-0d27-49dc-8506-c5ba33aee307&search=1&oggetto=&title=schiaccianoci&season\\_from=1968&season\\_to=1969&character=&credito=&categoria=&scene=](https://www.teatroallascala.org/it/archivio/archivio-storico-fotografie.html?guid_=eb8a1181-0d27-49dc-8506-c5ba33aee307&search=1&oggetto=&title=schiaccianoci&season_from=1968&season_to=1969&character=&credito=&categoria=&scene=) (ultimo accesso 28/11/2024). L'impossibilità di accedere all'Archivio Storico e di consultare personalmente le fonti ha motivato la loro ricostruzione digitale attraverso l'utilizzo della modellazione 2D-3D, applicata alle tavole fotografiche presenti nel libro della Morbio e messa in connessione con la documentazione disponibile sul sito dell'Archivio Storico: <https://www.teatroallascala.org/it/archivio/archivio-storico.html> (ultimo accesso 28/11/2024). L'utilizzo dei costumi e dei documenti all'interno della piattaforma *Alma Augmented* è stato effettuato ai soli fini della ricerca scientifica.

maniche. Fantasia floreale in satin e nastri in velluto nero. Colletto in velluto rosso e chiffon rosa.

2) Cappotto redingote in tessuto lavorato, velluto color grigio-beige, decorazione con motivi a foglie realizzate con l'applicazione di nastri in velluto nero, grigio e satin rosa. Colletto in velluto grigio e satin rosa. Risvolti in satin nero.

3) Giacca in broccato écru e oro, decorata con motivi a foglie realizzate con l'applicazione di nastri in velluto nero, lamé argento e nero. Finto colletto. Jabot in seta écru.

4) Tutù in broccato argento e bianco. Corpetto decorato con motivi a conchiglia sulla scollatura, bustier con motivi floreali in nero e perle finte. Maniche corte a sbuffo in rete bianca, decorate con motivi a conchiglia.

5) Abito languette in seta e chiffon con maniche corte a sbuffo. Maniche e corpetto arricchiti da un motivo a conchiglia ricamato in blu, giallo e bianco. Ampia fascia in seta blu e nastri in seta rosa legati in un fiocco sul retro<sup>9</sup>.

I cinque oggetti appena descritti sono i costumi di Drosselmeyer, Principe, Fata Confetto e Clara: i personaggi principali del balletto *Schiaccianoci*. All'interno di uno degli abiti maschili (3), su un'etichetta marchiata «Ente Autonomo del Teatro alla Scala», una mano sconosciuta ha compilato i campi relativi al nome dello spettacolo, «SCHIACCIANOCI», quello del personaggio, «PRINCIPE», e quello del possessore, «NUREJEV»<sup>10</sup>. Di Rudolf Nureev sono anche il mantello e il cappotto (1-2) mentre sappiamo dalle cronologie del teatro che i due costumi femminili (4-5) sono stati indossati da Liliana Cosi (1969), Vera Colombo (1970), Carla Fracci (1971), Merle Park (1977), Anna Razzi (1980) ed Evelyne de Sutter (1987), sempre al fianco di Nureev<sup>11</sup>.

---

9. Le descrizioni dei costumi sono state realizzate con l'ausilio di *Alma Augmented*. Cfr. la sezione dedicata alla piattaforma e in particolare la nota 38 del presente contributo.

10. La fotografia dell'etichetta è riportata in MARTINE KAHANE, *Rudolf Nourcev*, cit., p. 154 ed è descritta a p. 50 dello stesso volume che ne attesta la collocazione presso la Collezione del Teatro alla Scala («Coll. Teatro alla Scala, Milan»).

11. I riferimenti alle danzatrici sono in VITTORIA CRESPI MORBIO (A CURA DI), *Georgiadis alla Scala*, cit., tavole XXXVI-XLIII.

Nicholas Georgiadis, costumista greco formatosi con le produzioni del Royal Ballet<sup>12</sup>, aveva creato questi costumi nel 1968, in occasione della prima dello spettacolo al Covent Garden<sup>13</sup>. L'ispirazione per la realizzazione dei disegni derivava dalla lettura di una rivista d'arte:

L'unico modo in cui ritenevo di poter approcciare questo soggetto ottocentesco [lo *Schiaccianoci*] era per mezzo di vecchie bambole riccamente addobbate con ricami e gioielli. L'idea, in realtà, mi è venuta sfogliando la rivista «Du». C'era un numero dedicato alle bambole. Da lì ho preso l'idea di "impacchettamento" che ho utilizzato nel set<sup>14</sup>.

Dello *Schiaccianoci* di Nureev, Georgiadis cura anche le scenografie che si rifanno ai motivi di vecchie carte da regalo e avvolgono il palcoscenico instillando nello spettatore un diffuso senso di claustrofobia. I costumi agiscono nella stessa direzione e condividono con arredamento e luci lo stile *Biedermeier*: una critica non troppo velata all'istituto opprimente della famiglia borghese della protagonista<sup>15</sup>. Il desiderio di evasione di Clara, attor-

---

12. Oltre al volume a cura di VITTORIA CRESPI MORBIO, su Nicholas Georgiadis (1923-2001) si segnalano anche EVGENIA GEORGIADIS-DANIEL, *Nicholas Georgiadis: Paintings, Stage designs (1955-2001)*, edited by Robert Oresko, Athens, Olkos, 2004 e la pagina web dell'artista: <https://www.nicholasgeorgiadis.com> (ultimo accesso 29/11/2024).

13. La prima coreografia ideata da Nureev per lo *Schiaccianoci* è quella del passo a due del secondo atto realizzata a partire dalla coreografia di Vassili Vainonen, della quale mantiene soltanto l'assolo maschile. Nureev presenta il *pas de deux* a Cannes, insieme a Rossella Hightower, il 6 gennaio 1962. La prima versione integrale della coreografia viene proposta il 17 novembre 1967 al Teatro Reale di Stoccolma, con le scene di Lorenzo Mongiardino, i costumi di Claude Gastine e Rostislav Doboujinskij, e i danzatori del Balletto Reale Svedese. Gli interpreti principali sono Mariane Orlando (Clara) e Caj Selling (Drosselmeyer/Principe); cfr. JOHN PERCIVAL, *I suoi allestimenti*, in JOHN PERCIVAL, *Aspetti di un ballerino*, Roma, Di Giacomo, 1981, pp. 221-224, il riferimento è a p. 221. Il volume traduce JOHN PERCIVAL, *Nureyev, aspects of the dancer*, New York, Putman, 1975. Per una cronologia delle rappresentazioni dello *Schiaccianoci* di Nureev si rimanda anche alla pagina web della Rudolf Nureyev Foundation, online: <https://nureyev.org/rudolf-nureyev-choreographies/rudolf-nureyev-the-nutcracker-ballet/> (ultimo accesso 28/11/2024).

14. Chi scrive traduce: «I wanted the whole thing to look like an old piece of embroidery. The only way I felt I could approach this nineteenth-century subject was through old dolls richly dressed in embroideries and jewels. The idea really came to me from the magazine "Du". There was an issue dedicated to dolls. From it I got a feeling of encrustation which I have used in the sets». Il testo è tratto da un'intervista a Nicholas Georgiadis della quale ignoriamo l'autore: *Nicholas Georgiadis talks about his designs for "The Nutcracker" and "Aida"*, in «About the House», marzo 1968, pp. 46-47, la citazione è a p. 47.

15. Sullo stile *Biedermeier* si rimanda alla voce dell'*Enciclopedia Italiana* redatta da

no al quale ruota tutta la coreografia di Nureev, è affidato a una prepotente dimensione onirica, connotata da colori che dall'oro vanno all'argento e strizzano l'occhio alla tradizione espressionista.

A differenza delle altre versioni del balletto<sup>16</sup>, in questo *Schiaccianoci* la componente mimica è ridotta al minimo, la drammaturgia è mediata interamente dalle azioni danzate che finiscono per riempire i due atti con una generosità considerata da molti eccessiva<sup>17</sup>. Per quanto discutibile, la scelta di coreografare quasi tutti i momenti del balletto (nella versione di Nureev danzano in file ordinate anche i bambini dell'*Ouverture*) risponde alla necessità di veicolare una trama complessa: il Principe Schiaccianoci e Drosselmeyer sono in realtà la stessa persona, i famigliari di Clara, muniti di ali da pipistrello, danno al sogno della protagonista i connotati di un incubo, il Regno dei Dolci non c'è più e un onirismo dilatato, ricco di risvolti psicologici, invade tutto il secondo atto.

Le modalità attraverso le quali viene comunicato il rapporto tra Clara e Drosselmeyer testimoniano questo aspetto con una certa efficacia. Secondo John Percival, la relazione che intercorre tra i due si dispiega in una parabola segnata dai loro *pas de deux*. Il primo dei tre, che corrisponde all'incontro di Clara con il Principe, avviene dopo la battaglia contro i topi e termina tra i fiocchi di neve dell'omonimo valzer. Il secondo, segue l'arrivo della coppia in una grotta incantata. Il terzo è il *grand pas de deux* che conclude il sogno e sfocia nell'epilogo in cui Clara, trasportata dalle braccia di Drosselmeyer, si sveglia nel salone di casa Stahlbaum.

Nella serie di *pas de deux* l'innamoramento di Clara è mediato da un progressivo abbandono del peso del corpo da parte della danzatrice, segnalato da piccoli *jeté* nel primo passo a due, *penché* e *arabesque* fuori asse nel secondo, affidamento completo alle braccia partner nella posa finale del *grand pas de deux* e nella scena del risveglio<sup>18</sup>.

---

Leonello Vincenti, disponibile online all'indirizzo: [https://www.treccani.it/enciclopedia/biedermeier\\_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/biedermeier_(Enciclopedia-Italiana)/) (ultimo accesso 28/11/2024).

16. Una breve panoramica è proposta da Paola Calvetti nel programma di sala dello *Schiaccianoci* scaligero del dicembre 1990; cfr. PAOLA CALVETTI, *Lo Schiaccianoci*, pp. 5-11. Il volume è di proprietà di chi scrive.

17. JOHN PERCIVAL, *Aspetti di un ballerino*, Roma, Di Giacomo, 1981, p. 145.

18. Nell'impossibilità di consultare registrazioni video dell'Archivio Storico del Teatro alla Scala, i riferimenti sono stati verificati a partire dal confronto con le coreografie della versione per il balletto dell'Opéra national de Paris - registrata nel 1988 per la televisione francese e attualmente in repertorio, cfr. <https://nureyev.org/dvds/the-nutcracker/> (ultimo

Nello svelamento del doppio ruolo di Drosselmeyer e del percorso di maturazione a giovane donna della protagonista, i costumi a cui poco fa si accennava svolgono un ruolo altrettanto importante. Drosselmeyer fa il suo ingresso ricoperto da un pesante mantello (1), abita il salone della casa di Clara con il cappotto grigio (2) e, rimasto in corpetto (3), si trasforma in Principe Schiaccianoci. L'abito di Clara ha un simile destino. La gonna vaporosa indossata nel primo atto (5) viene strappata via dall'esercito dei topi e lascia il posto a una sottoveste in tulle bianco che scopre le ginocchia della fanciulla. Con questa, Clara conosce il Principe e danza la prima coppia di *pas de deux*; diventata Fata Confetto, esibisce un tutù piatto (4) e, sul finale, torna al costume da bambina (5).

Per i due protagonisti, la perdita di strati corrisponde allo svelamento dell'identità dei personaggi. Ma i cinque capi condividono tra loro anche un'altra caratteristica. I costumi di Drosselmeyer/Principe (1-2-3) sono caratterizzati da un motivo a foglie larghe che ritroviamo, in forma stilizzata, anche nel tutù della Fata Confetto (5). Quest'ultimo richiama il motivo a conchiglie del costume di Clara bambina, collocato significativamente sul décolleté che si apre in uno scollo a cuore nel passo a due finale. I motivi decorativi utilizzati da Georgiadis intessono tra loro un dialogo silenzioso e significativo, che sottolinea il rapporto che lega i personaggi supportando efficacemente la coreografia<sup>19</sup>.

Se è vero che, intesi come oggetti culturali, i costumi portano con loro le tracce delle occasioni e delle persone che hanno contribuito a determinarne il valore, i cinque costumi conservati dall'Archivio Storico della Scala, però, possono dirci qualcosa di più.

Il confronto con i capi attualmente utilizzati dal corpo di ballo scaligero, per esempio, mette in luce un cambiamento radicale: la definitiva scomparsa dell'elemento decorativo e tematico delle foglie<sup>20</sup>. Con il rinnovamento dell'allestimento di Georgiadis, realizzato per l'Opéra national

---

accesso 29/11/2024) - e quella per il Royal Ballet, al Covent Garden nel 1969, cfr. <https://nureyev.org/dvds/the-nutcracker/> (ultimo accesso 29/11/2024).

19. Sebbene non esplicitata, la scelta dei motivi della foglia e della conchiglia per la connotazione dei personaggi principali suggerisce possibili interpretazioni metaforiche dei due elementi, connotati da una simbologia legata rispettivamente alla crescita e alla fertilità.

20. Cfr. i video promozionali delle ultime rappresentazioni dello *Schiaccianoci* disponibili sul canale YouTube del Teatro alla Scala, online: <https://www.youtube.com/@teatroallascala> (ultimo accesso 29/11/2024).

de Paris nel 1985 e poi entrato in repertorio<sup>21</sup>, i costumi, così come diversi elementi della scenografia, sono stati alleggeriti e riadattati al gusto del tempo.

I costumi sono stati aggiornati al 1900, per riflettere la crescente prosperità della borghesia e mettere in contrasto la sua intrinseca banalità con le esperienze magiche esperite da Clara. Le scenografie sembrano più ampie rispetto a quelle precedenti, probabilmente per sfruttare al massimo lo spazio del palcoscenico parigino [...]. A differenza delle precedenti creazioni di Georgiadis, tra i costumi del Principe e quelli di Drosselmeyer non c'è una relazione che ne espliciti la connessione<sup>22</sup>.

Nella versione per l'Opéra scompaiono il mantello da mago, il capotto e il corpetto, così come il motivo con le foglie. Il costume di Clara si alleggerisce e perde la fantasia floreale in favore di un neutro color oro che fa *pendant* con la scenografia del *grand pas de deux*. La narrazione del legame tra i protagonisti è ora affidata unicamente alla coreografia, che mantiene i tre passi a due e guadagna una variazione del Principe, eseguita al termine del primo atto mentre i fiocchi di neve iniziano a ricoprire il palcoscenico.

Oltre ad alleggerire l'immagine complessiva della scena, i nuovi costumi di Georgiadis aderiscono al gusto estetico di un Nureev ormai maturo che, per allungare le linee del suo corpo, predilige corpetti molto corti, un punto vita definito dai decori, colori chiari e ampie scollature sul petto<sup>23</sup>. Discorso diverso per i costumi delle ballerine, caratterizzati da punto vita basso, dimensione ridotta del raggio della gonna e un tulle morbido che rende omaggio allo stile di Margot Fonteyn<sup>24</sup>.

---

21. Lo spettacolo esordisce all'Opéra il 19 dicembre 1985 ed entra direttamente in repertorio, cfr. la pagina dedicata sul sito della Rudolf Nureyev Foundation, online: <https://nureyev.org/rudolf-nureyev-choreographies/rudolf-nureyev-the-nutcracker-ballet/> (ultimo accesso 29/11/2024).

22. Chi scrive traduce: «The designs have been updated to 1900, to coincide with the rising prosperity of the bourgeoisie and offset its prosaicness against Clara's magical experiences. The sets are probably more spacious than before, exploiting the full expanse of the Paris stage [...]. Contrary to Georgiadis's previous conceptions of the ballet, there is no clear connection between the Prince's and Drosselmeyer's costumes to signal their kinship». Il testo è tratto da NADINE MEISNER, *Another "Nutcracker"*, in «Dance & Dancers», marzo 1986, pp. 30-31, la citazione è a p. 31.

23. Cfr. MARTINE KAHANE, *Rudolf Nourceev*, cit., pp. 19-21.

24. Ivi, p. 19.

Dell'allestimento francese, la versione scaligera importa la coreografia, le scene rinnovate e la maggior parte dei costumi. Dei cinque attenzionati restano soltanto il mantello da mago (1) e il tutù della Fata Confetto (4), reso iconico dalle étoiles che l'hanno indossato, dalla Così alla Fracci, fino ad arrivare a Nicoletta Manni. Nessuna traccia del cappotto (2) e del corpetto che celava al suo interno (3).

Attraverso i costumi, unici per il loro utilizzo combinato di entrambi gli allestimenti di Georgiadis, lo *Schiaccianoci* del Teatro alla Scala racconta l'evoluzione del balletto di Nureev insieme alla propria storia decennale, offrendosi come esempio ideale per esplorare a tutto tondo il valore documentale dei costumi per la danza.

## 2. La piattaforma

All'interno degli archivi teatrali, le fonti che raccontano la storia del costume si presentano allo studioso attraverso bozzetti, registrazioni video, fotografie d'archivio e rassegne stampa. I costumi veri e propri, anche quando disponibili, sono caratterizzati da un'accessibilità significativamente limitata, legata tanto al naturale deperimento dei materiali quanto allo stato di usura dovuto al loro intenso utilizzo. A questo va aggiunto il fatto che, una volta usciti dall'edificio teatrale, molti costumi finiscono per disperdersi tra uno spostamento e l'altro o, se appartenuti a celebrità, tra i cimeli delle collezioni private. L'archivio desideroso di valorizzare e preservare le proprie risorse si trova dunque di fronte a più di un problema, rispetto al quale gli strumenti forniti da cataloghi e inventari<sup>25</sup>, per quanto ragionati<sup>26</sup>, possono offrire un supporto solo marginale.

---

25. Sulle complicazioni delle pratiche compilative dei lemmari per i costumi teatrali, cfr. VINCENZA BUSSETTI, OLGA JESURUM, *Giubbino, farsetto, inquartata: la catalogazione dei costumi teatrali e la questione del lemmario*, in VALERIA DE LUCCA (a cura di), *Fashioning Opera and Musical Theatre: Stage Costume from Late Renaissance to 1900*, Atti dell'omonimo convegno organizzato dal Centro studi per la ricerca documentale sul teatro e il melodramma europeo (Fondazione Giorgio Cini) e la Southampton University (29 marzo - 1 aprile 2012, Isola di San Giorgio Maggiore), Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2014, pp. 577-585, online: <https://www.cini.it/publicazioni/fashioning-opera-musical-theatre-stage-costumes-late-renaissance-1900> (ultimo accesso 29/11/2024).

26. Su alcuni esempi virtuosi, cfr. BRUNA NICCOLI, *Il costume di scena. Il "fantastico" patrimonio archivistico italiano*, in «ZoneModa Journal», VIII, 1, 2018, pp. 27-41, online: <https://zmj.unibo.it/article/view/8220> (ultimo accesso 29/11/2024).

Per essere efficacemente riattivato, infatti, il valore semantico dei costumi per la danza non può prescindere dal dialogo con le componenti che ne costituiscono l'essenza materiale e immateriale: le fonti vanno comparate e utilizzate in modo congiunto, la metodologia della ricerca deve aderire alle caratteristiche dell'oggetto di studio<sup>27</sup>.

Riuscire a farlo senza prescindere dalla natura fisica dell'originale è una sfida legata con un filo diretto ai temi della valorizzazione e della preservazione del patrimonio culturale<sup>28</sup>, nonché ai discorsi sulla gestione digitale delle risorse d'archivio che, in Italia, sono stati promossi nell'ambito del Piano nazionale di digitalizzazione del patrimonio culturale 2022-2026 (PND)<sup>29</sup>.

Chi scrive ha provato a rispondere a questa sfida insieme a un gruppo di informatici (quelli del VARLab - Virtual and Augmented Reality Lab dell'Università di Bologna)<sup>30</sup>, sviluppando un'applicazione della piattaforma per la realtà estesa *Alma Augmented*<sup>31</sup> utilizzata per lo studio dei costumi

---

27. Per la strutturazione della metodologia di indagine delle fonti, nonché per il valore fondante nel campo degli studi di danza, cfr. JANET ADSHEAD-LANDSALE, JUNE LAYSON, *Dance History: An Introduction*, London, Routledge, 1994.

28. Cfr. il recente volume MATTEO PAOLETTI, MATTEO CASARI, UMEWAKA NAOHIKO, *Performing arts e dialogo interculturale: A venti anni dalla Convenzione UNESCO per la Salvaguardia del Patrimonio Culturale Immateriale*, Bologna, Clueb, 2023. In riferimento al trattamento digitale delle fonti relative al patrimonio culturale della danza cfr. LORENZO STACCHIO ET AL., *DanXe: An extended artificial intelligence framework to analyze and promote dance heritage*, in «Digital Applications in Archaeology and Cultural Heritage», 33, 2024, pp. 1-22, online: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S2212054824000286> (ultimo accesso 29/11/2024).

29. *Piano e Lince guida*, redatte ai sensi dell'articolo 35 del DPCM 169/2019, sono consultabili online: <https://docs.italia.it/italia/icdp/> (ultimo accesso 29/11/2024).

30. Per conoscere le attività del laboratorio si rimanda alla pagina web del VARLab: <https://site.unibo.it/varlab/en> (ultimo accesso 29/11/2024).

31. Sulla piattaforma *Alma Augmented*, cfr. SILVIA GARZARELLA ET AL., *An Extended Reality Platform Powered by Large Language Models: A Case Study on Teaching Dance Costumes*, in *Proceedings of the 2025 IEEE International Conference on Artificial Intelligence and eXtended and Virtual Reality AIxVR 2025* (Lisbon, January 27th to 29th, 2025), pp. 369-375; LORENZO STACCHIO ET AL., *WiXaRd: Towards a holistic distributed platform for multi-party and cross-reality WebXR experiences*, in CAROLINA CRUZ-NEIRA ET AL., *Conference Proceedings*, Proceedings of the "2024 IEEE Conference on Virtual Reality and 3D User Interfaces Abstracts and Workshops (VRW)" (16 marzo - 21 marzo 2024, Orlando, FL), IEEE, 2024, pp. 264-272, online: <https://ieeexplore.ieee.org/document/10536357> (ultimo accesso 29/11/2024). Maggiori informazioni sono disponibili anche sulla pagina web dedicata: <https://centri.unibo.it/teaching-learning/it> (ultimo accesso 11/3/2025).

dell'Archivio Storico del Teatro alla Scala. L'impossibilità di consultare i capi individuati dal vivo, dettata principalmente dalla loro fragilità, ha suggerito l'impiego della tecnologia di modellazione 2D-3D al fine di trasformare le fotografie disponibili in modelli tridimensionali fruibili tramite un visore per la realtà virtuale. Questi modelli sono stati poi messi in comunicazione con la documentazione presente sul sito ufficiale dell'Archivio Storico e, ove necessario, con quella offerta sul web. Grazie a *Alma Augmented*, la versione tridimensionale del corpetto del Principe Schiaccianoci, attualmente in un'officina di restauro, può dialogare con un vecchio scatto di Erio Piccagliani<sup>32</sup>; le foglie del mantello di Drosselmeyer, indossato nel 2002 da Massimo Murru<sup>33</sup>, possono essere ingrandite fino alle cuciture; il tutù della Fata Confetto, di cui non vi è traccia nell'archivio web del Teatro, è perfettamente visualizzabile e comparabile con le fotografie delle interpreti che l'hanno indossato<sup>34</sup>; il costume di Clara, ruotando su se stesso, mostra il fiocco colorato insieme alle tante differenze con la sua versione rinnovata<sup>35</sup>; il cappotto di Drosselmeyer rimanda alla locandina della sua prima apparizione<sup>36</sup>.

---

32. Lo scatto è datato 14 dicembre 1968 e ritrae Rudolf Nureev e Merle Park nel *Grand pas de deux* del II atto dello *Schiaccianoci*, cfr. l'immagine presente nella sezione *Fotografie* del sito web dell'Archivio Storico, online: [https://www.teatroallascala.org/it/archivio/archivio-storico-fotografie.html?guid\\_=dc91a7e5-abb1-48df-bb0c-be96b300563e&type=&title=schiaccianoci&soggetto=&credito=&scene=&categoria=&character=&season\\_from=&season\\_to=&search=1&sort=1&page=7#1-7](https://www.teatroallascala.org/it/archivio/archivio-storico-fotografie.html?guid_=dc91a7e5-abb1-48df-bb0c-be96b300563e&type=&title=schiaccianoci&soggetto=&credito=&scene=&categoria=&character=&season_from=&season_to=&search=1&sort=1&page=7#1-7) (ultimo accesso 29/11/2024).

33. Nella sezione *Costumi* del sito web dell'Archivio Storico è disponibile soltanto il costume indossato da Massimo Murru nella stagione 2002/2003, online: [https://www.teatroallascala.org/it/archivio/archivio-storico-costumi.html?guid\\_=73ee6c05-85b0-4dd7-8aa5-6878aaebd659&type=&title=schiaccianoci&compositore=&personaggio=&costumista=&season\\_from=&season\\_to=&search=1&sort=1&page=7#1-5](https://www.teatroallascala.org/it/archivio/archivio-storico-costumi.html?guid_=73ee6c05-85b0-4dd7-8aa5-6878aaebd659&type=&title=schiaccianoci&compositore=&personaggio=&costumista=&season_from=&season_to=&search=1&sort=1&page=7#1-5) (ultimo accesso 29/11/2024).

34. Il costume della Fata Confetto di Georgiadis fa la sua prima apparizione scaligera con Merle Park, nel 1968; le fotografie delle danzatrici che l'hanno indossato dopo di lei sono disponibili scorrendo le pagine web della sezione *Fotografie* del sito web dell'Archivio Storico, online: [https://www.teatroallascala.org/it/archivio/archivio-storico-fotografie.html?guid\\_=36225171-33db-41db-8952-e54625c8bed8&type=&title=schiaccianoci&soggetto=&credito=&scene=&categoria=&character=&season\\_from=&season\\_to=&search=1&sort=1&page=6](https://www.teatroallascala.org/it/archivio/archivio-storico-fotografie.html?guid_=36225171-33db-41db-8952-e54625c8bed8&type=&title=schiaccianoci&soggetto=&credito=&scene=&categoria=&character=&season_from=&season_to=&search=1&sort=1&page=6) (ultimo accesso 29/11/2024).

35. L'abito di Clara, sempre dalla stagione 2002/2003, è disponibile nella sezione *Costumi* della pagina web dell'Archivio Storico, online: [https://www.teatroallascala.org/it/archivio/archivio-storico-costumi.html?guid\\_=4eea7c62-8ef0-4ca1-bc43-4bc0679d9a78&search=1&title=&compositore=&season\\_from=&season\\_to=&personaggio=clara&page=2#1-7](https://www.teatroallascala.org/it/archivio/archivio-storico-costumi.html?guid_=4eea7c62-8ef0-4ca1-bc43-4bc0679d9a78&search=1&title=&compositore=&season_from=&season_to=&personaggio=clara&page=2#1-7) (ultimo accesso 29/11/2024).

36. La locandina è datata 18 settembre 1969 ed è consultabile nella sezione *Locandine*

Nella piattaforma, la descrizione della “biografia culturale”<sup>37</sup> degli oggetti è affidata a uno strumento di annotazione, integrato dalla possibilità di caricare documenti scritti e audiovisivi, scrivere dei testi, registrare degli audio e utilizzare sistemi di interrogazione supplementare basati sull’intelligenza artificiale generativa<sup>38</sup>. Resi digitalmente tridimensionali, i costumi sono stati trasformati in strumenti interattivi, interrogabili dagli utenti e potenzialmente utilizzabili dagli archivisti al fine di migliorare la comunicazione tra le varie tipologie di documenti conservati<sup>39</sup>.

Negli ambienti di realtà estesa, infatti, il dialogo tra le fonti materiali e immateriali si fa fluido e, se adeguatamente costruito, consente di trasformare l’analisi del costume in un percorso di scoperta delle opere di danza e dei luoghi che ne custodiscono la memoria.

Non è un caso se tra le principali applicazioni di *Alma Augmented* c’è proprio la didattica che, oltre ad aver sotteso alla nascita della piattaforma<sup>40</sup>,

---

del sito web dell’Archivio Storico, online: [https://www.teatroallascala.org/it/archivio/archivio-storico-locandine.html?guid\\_=f4e20189-68ad-44e8-a93c-33598d9b22ae&type=&title=schiaccianoci&date\\_from=1968-12-01&date\\_to=&season\\_from=&season\\_to=&search=1&sort=1#1-5](https://www.teatroallascala.org/it/archivio/archivio-storico-locandine.html?guid_=f4e20189-68ad-44e8-a93c-33598d9b22ae&type=&title=schiaccianoci&date_from=1968-12-01&date_to=&season_from=&season_to=&search=1&sort=1#1-5) (ultimo accesso 29/11/2024).

37. L’espressione riprende il titolo di un saggio firmato dall’antropologo IGOR KOPYTOFF, *The cultural biography of things: commoditization as process*, in ARJUN APPADURAI (edited by), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, pp. 64-92. I testi di Kopytoff e Appadurai offrono l’occasione per evidenziare l’influenza che, nell’ambito della storiografia del costume, è stata esercitata dagli studi sulla cultura materiale, sviluppatasi a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso. Sulle biografie degli oggetti cfr. ALVISE MATTOZZI, PAOLO VOLONTÉ, ANGELIKA BURTSCHER, DANIELE LUPO (a cura di), *Biografie di oggetti. Storie di cose*, Milano, Mondadori, 2009; per le riflessioni presenti cfr. anche ALESSIO PETRIZZO, CARLOTTA SORBA, *Nuovi Sguardi Sugli Oggetti*, in «Contemporanea», XIX, 3, 2016, pp. 437-441 e FABIO DEI, *La vita sociale delle cose, trent’anni dopo: quale “svolta” negli studi di cultura materiale?*, in «Contemporanea», XIX, 3, 2016, pp. 441-449; sull’influenza degli studi di cultura materiale su quelli del costume cfr. BEVERLY LEMIRE, *Fashion, Material Culture & History*, in «Contemporanea», XIX, 3, 2016, pp. 456-463.

38. Nella piattaforma questi strumenti sono stati utilizzati per migliorare la redazione dei metadati. Selezionando una sezione o l’intera riproduzione del costume, è possibile accedere a ChatGPT e ottenere una descrizione dettagliata dell’immagine importata. Le descrizioni riportate in apertura del presente contributo (1-5) sono state generate con questo approccio e ulteriormente precisate a seguito del confronto con le riproduzioni dei costumi.

39. Attualmente impossibile stando al solo utilizzo del sito web dell’Archivio Storico.

40. Lo sviluppo della piattaforma è stato supportato dall’Università di Bologna tramite il bando *Alma Attrezzature* (2017) e da AEFPE S.p.a., cfr. LORENZO STACCHIO ET AL., *WiXaRd*, cit., pp. 264-272, il riferimento è a p. 272.

ha significativamente agevolato la precisazione del suo impiego. Immaginando di dover utilizzare *Alma Augmented* per la realizzazione di una lezione di storia della danza, per esempio, è subito emersa la necessità di integrare lo strumento per le annotazioni di una funzione che consentisse di caricare documenti esterni. L'obiettivo principale della lezione, infatti, era quello di fornire agli studenti un ambiente di apprendimento che simulasse l'esperienza in archivio, al fine di favorire lo sviluppo delle competenze necessarie a una gestione consapevole del patrimonio della danza.

Al di là della didattica, le prospettive di applicazione suggerite dalla piattaforma sono ambiziose e tra queste la ricostruzione della memoria dell'evento spettacolare gioca un ruolo importante.

Nel caso della versione dello *Schiaccianoci* del 1969, per esempio, *Alma Augmented* potrebbe essere utilizzata non solo per supportare il percorso tra i documenti necessari allo studio dei costumi attenzionati, ma anche per dare nuova vita a quei costumi, simulandone il movimento durante la coreografia o ricollocandoli nella scenografia originale<sup>41</sup>. Completatane la modellazione in digitale, il balletto verrebbe riattivato in un ambiente in grado di preservarne la memoria senza dover rinunciare alla salvaguardia delle fonti più fragili, offrendo nuove possibilità per lo studio, la conservazione e la divulgazione del patrimonio coreico<sup>42</sup>.

Tutt'altro che «muto testimone del passato»<sup>43</sup>, attraverso un utilizzo con-

---

41. Idealmente a partire da una scansione di alta precisione e tramite un'acquisizione dal vivo.

42. Delle possibilità legate alla realizzazione di modelli tridimensionali dei costumi e alla loro fruizione in ambienti per la realtà estesa si parla in LORENZO STACCHIO ET AL., *DanXe*, cit., pp. 1-22, in particolare a p. 11.

43. Già in nota 1 si sottolineava l'importanza di contestualizzare la riflessione di Dorflès, soprattutto alla luce di quanto evidenziato alla nota 38 in riferimento alle prospettive introdotte dallo sviluppo degli studi di cultura materiale. Proprio per testimoniare la funzione semantica e sociale dei costumi – e più in generale dell'abbigliamento – in un suo scritto diventato di riferimento Terence Turner li definiva “pelle sociale”, «il mezzo più direttamente e concretamente coinvolto nella costruzione dell'individuo come attore sociale o soggetto culturale», cfr. TERENCE TURNER, *The Social Skin*, in JEREMY CHERFAS and ROGER LEWIN (edited by), *Not work alone: A cross-cultural view of activities superfluous to survival*, London, Temple Smith, 1980, pp. 112-140, ripubblicato integralmente e con lo stesso titolo in «HAU: Journal of Ethnographic Theory», II, 2, 2012, pp. 486-504, online: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/epdf/10.14318/hau2.2.026> (ultimo accesso 29/11/2024), la citazione riportata è a p. 458, la traduzione in italiano è a opera di chi scrive. Per una visione più ampia sulla cultura materiale cfr. IAN WOODWARD, *Understanding material*

sapevole delle tecnologie digitali il costume può essere trasformato in voce attiva del presente, chiave di accesso per proiettare lo studio della danza verso un futuro ancora tutto da scrivere.

---

*culture*, London, Sage, 2007; sul loro studio in ambito computazionale cfr. VERENA FUCHSBERGER, MARTIN MURER, MANFRED TSCHELIGI, *Materials, materiality, and Media*, in «SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems», Proceedings of the “CHI ’13: CHI Conference on Human Factors in Computing Systems” (27 aprile - 2 maggio 2013, Paris), New York, Association for Computing Machinery, 2013, pp. 2853–2862.

# ATTRAVERSARE IL TEMPO. TRACCE DEL TEATRO E DELLA DANZA ITALIANI DEGLI ANNI OTTANTA NELL'ARCHIVIO DEL ROMAEUROPA FESTIVAL

Elena Cervellati

A partire dagli anni Ottanta del Novecento è dilagata a livello internazionale una tendenza «“hyperarchivistique” du point de vue de la création chorégraphique, tant les processus et dispositifs de création s'exposent en reprises ou re-crétions en affirmant leurs hypertextualités»<sup>1</sup>. Una esplosione di nostalgia per il passato prossimo, unita a un suo problematizzato ripensamento, ha investito l'ambito degli studi teatrali e, pur continuando a mantenere salda l'attenzione per il repertorio classico, è andata a coinvolgere anche altri ambiti del multilinguistico mondo della danza, nel moltiplicarsi di pratiche che possiamo fare rientrare sotto l'ormai consolidata, per quanto generica, etichetta del *reworking*, e che, nella varietà di possibili approcci che include, proponiamo di declinare almeno in *ripresa*, *riallestimento*, *ricostruzione* e *reinvenzione*, impiegando inoltre gli onnicomprensivi e sinonimici termini-ombrello *rifacimento* e *versione*<sup>2</sup>.

In tale contesto, diversi coreografi protagonisti della danza d'autore italiana affermatasi a partire dagli anni Ottanta si sono rivolti verso il proprio

---

1. AURORE DESPRÉS, *Penser l'archive audiovisuelle pour la recherche en danse. Le Fonds d'Archives Numériques Audiovisuelles FANA Danse contemporaine*, in «Recherches en danse», 5, 2016, pp. 1-16; citazione a p. 2, online: <http://journals.openedition.org/danse/1307> (ultimo accesso 20/12/2024) («“iperarchivistica” dal punto di vista della creazione coreografica, a tal punto i processi e i dispositivi di creazione si espongono a riprese o ri-creazioni affermando la propria ipertestualità»).

2. Si fa qui un sintetico riferimento al discorso più ampiamente sviluppato nel saggio *Eredità preziose: ricordare la “Sagra della primavera”*, in «Biblioteca teatrale», 141, gennaio-giugno 2024 [ma in corso di stampa], pp. 37-49 di chi scrive.

personale passato, recente ma spesso semi perduto, più che altro perché legato alle modalità produttive e distributive imposte da un mercato che abitualmente pretende una continua produzione di nuovi titoli senza che esista una parallela volontà culturale, economica e organizzativa utile a mantenere vivo l'esistente.

Nelle complesse pratiche messe in atto per rifare spettacoli del passato, la memoria dei protagonisti, quando ancora viva, è un elemento indispensabile. Tuttavia, essendo fragile e inevitabilmente lacunosa, non sempre può essere sufficiente a riportare in vita posizioni, passi e sequenze di movimento, intrecci e combinazioni di corpi, connotanti sfumature interpretative. Le tracce lasciate da uno spettacolo e dal processo creativo che lo ha nutrito sono indispensabili per delineare forma e colore di alcuni dei tasselli che contribuiscono a rendere più definito il mosaico di una creazione remota rispetto all'arco di vita dei suoi protagonisti, lontana o vicina che sia la data del suo debutto. Tra queste tracce, i sistemi per conservare con una certa precisione e con una buona prospettiva di permanenza una registrazione della coreografia sono forse lo strumento principe: sia le notazioni coreiche, ineludibili per gli spettacoli antecedenti gli anni Settanta del Novecento, che richiedono tuttavia specialistiche e costose competenze professionali, sia le possibilità offerte dalla tecnologia di videoregistrazione delle immagini in movimento, che nel tempo sono diventate sempre più economiche, accessibili, maneggevoli.

La generazione dei coreografi fioriti in Italia negli anni Settanta<sup>3</sup> ha avuto di rado pieno accesso a questi ultimi strumenti di supporto, né ne ha, probabilmente, immaginato appieno l'utilità. La generazione seguente, quella attiva a partire dagli anni Ottanta, lo ha avuto con maggiore facilità e forse con un inizio di consapevolezza, ma sporadicamente, senza sistematicità. Anche gli spettacoli fondanti della nuova danza italiana, ovvero quelli creati da autori che negli anni Ottanta hanno aperto definitivamente la

---

3. Su questo decennio importante per la storia della danza italiana, ma ancora poco indagato dalla storiografia, cfr. il numero monografico di «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni» curato da ELENA CERVELLATI, ELENA RANDI, GIULIA TADDEO, intitolato *Settanta! Fermenti e percorsi di innovazione nella danza italiana* (anno XV, 15, special issue, luglio 2023, online: <https://danzaericerca.unibo.it/issue/view/1197>), esito dell'omonimo convegno di studi svoltosi il 2 e 3 novembre 2021, che comprendeva anche interventi poi non confluiti negli atti (cfr. il programma <https://site.unibo.it/damslab/it/eventi/settanta-fermenti-e-percorsi-dinnovazione-nella-danza-italiana>, ultimo accesso 15/12/2024).

strada dei linguaggi contemporanei in danza, già fertilmente dissodata nel decennio precedente, vivono una precarietà di documentazione che rende davvero complessa la concretizzazione dei processi di rifacimento che, come già detto, pervade comunque il nostro tempo.

Così accade a uno dei lavori che segnano l'inizio del decennio: *Calore*. Creato da Enzo Cosimi con la Compagnia Occhèsc, frutto della creatività dirimpante di un gruppo formato da amici appena ventenni, è senz'altro rappresentativo di altri e significativi percorsi che attraverseranno il decennio, tutto intriso di una personale declinazione di una danza contemporanea assorbita dal coreografo in un pellegrinaggio di formazione negli Stati Uniti, allora quasi d'obbligo, ma felicemente contaminato da un teatrodanza all'italiana proprio allora in fieri. Viene scelto da Marinella Guatterini per entrare a fare parte dell'articolato progetto *RIC.CI Reconstruction Italian Choreography Anni '80-'90*, da lei ideato con lo scopo di riproporre incisivi spettacoli della storia recente della danza italiana, e che a partire dal 2011 ha infatti messo in rete un folto gruppo di enti produttori<sup>4</sup> per «dare risalto e dunque [...] (ri) mettere in moto la memoria della danza contemporanea italiana»<sup>5</sup> permettendo il riallestimento di titoli nati tra gli anni Ottanta e Novanta del Novecento<sup>6</sup>. Lavori importanti e apprezzati, ma che per un

---

4. Ha contribuito alla realizzazione del progetto un nutrito gruppo di enti, tra i quali citiamo almeno Amat (Associazione Marchigiana Attività Teatrali), Arteven Circuito Teatrale Regionale Veneto, Campania Teatro Festival, Emilia Romagna Teatro Fondazione, Festival Uovo, Fondazione del Teatro Grande di Brescia, Fondazione Fabbrica Europa per le arti contemporanee, Fondazione Milano Teatro Scuola Paolo Grassi, Fondazione Ravenna Manifestazioni, Fondazione Teatro Comunale di Ferrara, Fondazione Toscana Spettacolo, Körper-Centro Nazionale di Produzione della Danza, Romaeuropa Festival, Ravenna Festival, Scuola Paolo Grassi, Teatro Comunale di Ferrara, Teatro India-Fondazione Teatro di Roma, Teatro Pubblico Pugliese, Torinodanza).

5. MARINELLA GUATTERINI, *Mettiamo in moto la memoria*, in MARINELLA GUATTERINI (a cura di), *“Calore”. Enzo Cosimi 1982>2012. RIC.CI Reconstruction Italian Contemporary Choreography Anni '80-'90*, Milano, Fondazione Milano Scuole Civiche, 2014, p. 6.

6. Gli spettacoli coinvolti nel progetto tra il 2011 e il 2024 sono: *Duetto* (1989/2011), di Virgilio Sieni e Alessandro Certini; *Calore* (1982/2012), di Enzo Cosimi; *La boule de neige* (1985/2013), di Fabrizio Monteverde; *Terramara* (1991/2013), di Michele Abbondanza e Antonella Bertoni; *Pupilla* (1983/2014), di Valeria Magli; *Uccidiamo il chiaro di luna* (1997/2014), di Silvana Barbarini; *e-ink* (1999/2015), di MK, ovvero Biagio Caravano e Michele Di Stefano; *Erodiade fame di vento* (1993/2017), di Julie Ann Anzilotti; *Tango glaciale reloaded* (1982/2018), di Mario Martone con Falso Movimento; *Fragili film / Solo agli specchi* (1988 e 1983/2023), di Marianna Troise. E inoltre, un'incursione nel teatro corporeo degli anni Settanta con *La rivolta degli oggetti* (1976/2021), di Gaia

variegato ventaglio di motivi, in particolare connessi alle prassi produttive e distributive della danza contemporanea italiana, non hanno avuto la possibilità di essere mantenuti lungo un arco temporale ampio, ovvero di rimanere in repertorio.

*Calore*<sup>7</sup>, frutto della collaborazione creativa e amicale di Enzo Cosimi con gli altri membri della Compagnia Occhèsc, debutta nel settembre del 1982 a Roma, al Padiglione Borghese dell'omonima Villa<sup>8</sup>, nell'ambito di un progetto lanciato dal Comune, il "Primo censimento teatrale romano" coordinato da Leo De Berardinis, da lui intitolato *La strage dei colpevoli*<sup>9</sup>. Prima creazione compiuta di Cosimi, che apre il denso percorso artistico di quella che si impone immediatamente come una delle figure di primo piano della scena della danza contemporanea italiana<sup>10</sup>, viene giudicato

---

Scienza, ovvero Giorgio Barberio Corsetti, Marco Solari, Alessandra Vanzi. Intorno a ogni titolo del progetto sono stati pubblicati un prezioso volumetto e un dvd curati da Marinella Guatterini, editi da Fondazione Milano Scuole Civiche. Sul processo di riallestimento di *e-ink* ALESSANDRA SINI ha pubblicato il saggio *Il lavoro di Michele Di Stefano per la ripresa coreografica di e-ink fra note autografe e pratiche incorporate*, in «Ricerche di S/Confine», numero monografico *Gli archivi del corpo*, dossier 5, 2019, pp. 111-127; in parte dedicato a *Calore* è, di chi scrive, *Tra canone e archivio vivente: rifare la "nuova danza italiana"*, in GERARDO GUCCINI, ARMANDO PETRINI (a cura di), *Thinking the Theatre. New Theatrology and Performance Studies. Atti del Convegno internazionale di studi, Torino, 29-30 maggio 2015*, Bologna, ALMADL University of Bologna Digital Library, 2018, pp. 360-373, online: <http://amsacta.unibo.it/5781/> (ultimo accesso 20/12/2024).

7. *Calore* (Roma, Villa Borghese, settembre 1982), coreografia, costumi: Enzo Cosimi; interpreti: Carla Baruchello, Enzo Cosimi, Grazia Foresta, Paolo Di Felice (inoltre, la piccola Giuditta, figlia di un'amica, e un gatto, Parsifal); musica a cura di Enzo Cosimi: Glenn Branca, Benjamin Britten, Liquid-Liquid, Chris Watson, musiche tradizionali africane; scene: Renzo Ruffini.

8. Verrà ripreso l'anno seguente all'aperto, sempre a Villa Borghese ma nell'Anfiteatro del Parco dei Daini (cfr. LEONETTA BENTIVOGLIO, *Noi quattro e le palme. È una danza mediterranea*, in «La Repubblica», 13 luglio 1983).

9. Per uno sguardo ampio su questa importante fase di Leo De Berardinis, cfr. ROBERTA FERRARESI, *Leo De Berardinis fra seconda e terza vita. "La strage dei colpevoli" (Roma, 1982)*, Acireale-Roma, Bonanno, 2019.

10. Per un quadro del percorso di Enzo Cosimi a partire da *Calore*, sono di riferimento due volumi, uno di STEFANO TOMASSINI (*Enzo Cosimi. Gruppo Occhèsc Compagnia di danza Enzo Cosimi*, Arezzo, Editrice Zona, 2002), che copre il percorso dell'autore fino all'inizio degli anni Duemila, e quello curato da MARIA PAOLA ZEDDA (*Enzo Cosimi. Una conversazione quasi angelica, 10 oggetti per uso domestico*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2019), che raccoglie ampiamente la voce del coreografo.

da Franco Cordelli come spettacolo «bellissimo, davvero importante»<sup>11</sup> e viene programmato lungamente, in Italia e all'estero, subendo quindi gli inevitabili microadattamenti connessi alla ripresa di uno spettacolo dal vivo, come accade, ad esempio, in occasione della seconda apparizione a Villa Borghese, l'anno successivo al debutto: qui Leonetta Bentivoglio, spettatrice anche delle prime date, scrive che «il racconto, indubbiamente, guadagna in energia seduttiva nei luoghi alberati dell'anfiteatro, dove i cespugli e il verde circostante determinano un prolungamento quasi naturale della scenografia "mediterranea" dello spettacolo: canne, palmeti, tagli di luce solari e brucianti»<sup>12</sup>. *Calore* termina il proprio percorso dopo alcuni anni, soppiantato da altre produzioni di Cosimi.

A trent'anni dal debutto, il coreografo accetta la proposta di Marinella Guatterini di farlo entrare nel progetto *RIC.CI*, per cui il 29 marzo 2012, dopo due mesi di prove, la nuova versione dello spettacolo va in scena al Teatro Comunale di Ferrara, prodotta anche da quella che nel frattempo è diventata Compagnia Enzo Cosimi<sup>13</sup>. Per il lavoro di riallestimento viene messo in atto un nuovo processo creativo, fondato sulla memoria del coreografo e soltanto marginalmente sull'unica videoregistrazione su supporto VHS che Cosimi ha a disposizione: «per fortuna c'era un video, una camera fissa laterale, altrimenti sarebbe stato difficile anche per me ricordare puntualmente la partitura»<sup>14</sup>. La tensione tra desiderio di recuperare il passato e realtà del presente si concretizza in una creazione che vede il variare di alcuni coefficienti scenici. Cambia, necessariamente, la partitura coreografica, recuperata dalla memoria dei protagonisti di un tempo e dalle tracce materiali lasciate dallo spettacolo, e cambia in parte la struttura drammaturgica, in particolare la conclusione, nel 2012

---

11. FRANCO CORDELLI, *Forse soltanto un innocente bacio può esprimere questo bel "Calore"*, in «Paese Sera», 28 dicembre 1982.

12. LEONETTA BENTIVOGLIO, *Noi quattro e le palme*, cit.

13. *Calore* (Ferrara, Teatro Comunale Claudio Abbado, 29 marzo 2012), coreografia, scene, costumi: Enzo Cosimi; interpreti: Francesco Marilungo, Riccardo Olivier, Francesca Penzo, Alice Raffaelli; musica a cura di Enzo Cosimi: Glenn Branca, Benjamin Britten, Liquid-Liquid, Chris Watson, musiche tradizionali africane; disegno luci: Stefano Pirandello.

14. SOFIA BORDIERI, *Danza contemporanea e archivio. In dialogo con Enzo Cosimi*, in «PAC», 9 luglio 2024, online: <https://www.paneacquaculture.net/2024/07/09/pac-lab-danza-contemporanea-e-archivio-in-dialogo-con-enzo-cosimi/> (ultimo accesso 15/12/2024).

maggiormente articolata. Cambiano i danzatori, che, pur vicini per età a quelli assieme ai quali lo spettacolo era stato creato nel 1982, evidentemente portano il segno della propria presenza e del proprio percorso professionale e di vita: «sono diversi dagli interpreti originali, chiaramente, però sono *giusti*»<sup>15</sup>. Inoltre, mancano un gatto, sostituito da un pupazzo dalle fattezze feline, e la bimba che gattonava tra gli adulti, evocata dalla registrazione dei vagiti di un neonato. Per i costumi, rimangono le canottiere e gli slip di cotone bianco indossati da tre degli interpreti mentre cambia il colore dell'abito da sera portato da una delle donne. La scenografia, che collocava l'azione in un ambiente ricco di vegetazione, diventa un fondale di cielo azzurro elettrico e tanti oggetti “sporcano” lo spazio dell'azione. Cambia, inoltre, il tempo nel quale *Calore* viene vissuto e visto (o rivisto), e quindi il contesto culturale, sociale e politico che informa gli spettatori e, di conseguenza, il loro modo di guardare l'opera. Sottolinea questo aspetto, che impregna in modo incisivo ogni processo di rifacimento, Walter Porcedda, forte della propria fortunata condizione di spettatore della versione originale e poi del suo riallestimento, quando afferma:

I tempi sono cambiati e quello che allora era un ironico e critico riferirsi a un contemporaneo edonismo imperante e pervasivo (erano gli anni del disimpegno e della Milano da bere, certo lontani dagli attuali giorni di crisi), oggi passa in secondo piano. Ma avanza piuttosto – grazie soprattutto agli straordinari attori/danzatori Alice Raffaelli, Francesco Marilungo, Riccardo Oliver e Francesca Penzo – fortissima la riflessione sulle fasi di passaggio della vita<sup>16</sup>.

In effetti Cosimi lavora al riallestimento nella convinzione che occorra cambiarlo per tentare di dare ai nuovi spettatori le sensazioni provate dagli spettatori di trenta anni prima. Non cerca, quindi, di fare andare in scena una identica copia dell'originale, ma di creare uno spettacolo che, pur portando in sé il primo, sia autosufficiente e parli al presente. Analogo approccio avrà Mario Martone, autore, con il gruppo Falso Movimento, di *Tango*

---

15. Così dichiara ENZO COSIMI nel documentario *Capsule del tempo*, regia di Francesca Pedroni, dvd, Classica HD, 2014, abbinato al già citato volume a cura di MARINELLA GUATTERINI, “*Calore*”. *Enzo Cosimi 1982>2012*, cit.

16. WALTER PORCEDDA, “*Calore*” di Cosimi. *Viaggio nel tempo della giovinezza*, in «La Nuova Sardegna», 27 novembre 2012.

*glaciale*<sup>17</sup> che, ugualmente nato nel 1982, si colloca come un altro dei punti di riferimento di una generazione, tutto proteso nell'elaborare un teatro di movimento dilatato dalle immagini proiettate in scena. Nel 2018 entra ugualmente a fare parte del progetto RIC.CI, trovando nuova vita come *Tango glaciale reloaded*<sup>18</sup>, nonostante i dubbi che il regista ha in un primo tempo in merito all'opportunità dell'operazione:

È comprensibile che io abbia tentennato a lungo prima di dare il via libera a questa ripresa. Nulla può riportare quel fenomeno e quella energia, e bisogna considerare che *Tango glaciale* era frutto non solo di un percorso (ebbene sì, avevo ventidue anni ma avevo cominciato a diciassette), ma anche di un clima artistico che oggi è lontanissimo, benché gran parte delle sperimentazioni sui palcoscenici del nostro tempo derivino proprio da quel clima<sup>19</sup>.

Quali tracce stanno lasciando le “nuove” – oggi non più nuove – versioni degli spettacoli nati negli anni Ottanta e rinati a distanza di qualche decennio, come *Calore* o come *Tango glaciale*, diventati creazioni dalla vita autonoma, fatta di una circuitazione ampia e duratura?<sup>20</sup> A partire da quali elementi potranno, eventualmente, essere a propria volta riallestiti in futuro?

L'attenzione alla conservazione dei documenti in archivi sempre più raffinati è senz'altro cresciuta nel tempo: gli artisti tendono a conservare con cura materiali connessi alla produzione e quindi alla vita delle proprie creazioni (videoregistrazioni incluse) e, analogamente, i luoghi che

---

17. *Tango glaciale* (Napoli, Teatro Nuovo, gennaio 1982), progetto, scene, regia: Mario Martone; interpreti: Andrea Renzi, Tomas Arana, Licia Maglietta (Falso Movimento); elaborazioni videografiche: Alessandro Papa; interventi pittorici, design: Lino Fiorito; ambientazioni grafiche, cartoons: Daniele Bigliardo; parti cinematografiche, aiuto-regia: Angelo Curti, Pasquale Mari; costumi: Ernesto Esposito; musica: Peter Gordon & Love of Life Orchestra, *Don't Don't* (in *Beginning of the Heartbreak*); elaborazione della colonna sonora: Daghi Rondanini.

18. *Tango glaciale reloaded* (Napoli, Piccolo Bellini, gennaio 2018), progetto, scene, regia: Mario Martone; riallestimento: Raffaele Di Florio, Anna Redi; interpreti: Josef Gjura, Giulia Odetto, Filippo Porro; elaborazioni videografiche: Alessandro Papa; interventi pittorici, design: Lino Fiorito; ambientazioni grafiche, cartoons: Daniele Bigliardo; parti cinematografiche, aiuto-regia: Angelo Curti, Pasquale Mari; costumi: Ernesto Esposito; musica: Peter Gordon & Love of Life Orchestra, *Don't Don't* (in *Beginning of the Heartbreak*); elaborazione della colonna sonora: Daghi Rondanini.

19. MARIO MARTONE, *Una macchina del tempo*, cit., p. 19.

20. La versione di *Calore* che ha debuttato nel 2012 era ancora in circuitazione nel 2024.

programmano spettacoli dal vivo tendono a tenere traccia della propria attività, che sia per desiderio di costruire la propria personale storia o per più prosaici motivi di gestione amministrativa. Un caso davvero interessante di un archivio nato da un ente impegnato nella programmazione è quello rappresentato dall'Archivio della Fondazione Romaeuropa, che non solo raccoglie, conserva e organizza differenti documenti connessi alle proprie attività, e quindi agli spettacoli ospitati, ma rende del tutto agevole la possibilità di sapere che tali documenti esistono e in diversi casi di consultarli immediatamente online, principalmente grazie a un catalogo in rete bene articolato, oltre che chiaro e accessibile.

Le radici della Fondazione Romaeuropa si collocano nel Festival di Villa Medici nato a Roma nel 1986, che già nel 1987 si trasforma in Festival Romaeuropa, un ampio spazio dedicato ai “linguaggi contemporanei internazionali”<sup>21</sup>. Nel 1990 nasce la Fondazione Romaeuropa, che consolida e dilata il proprio ruolo nel contesto della danza italiana contemporanea diventando, a partire dal 1996, Ente di Promozione Danza<sup>22</sup>, ruolo che manterrà fino al 2014. L'istituzione dei Centri Nazionali di Produzione della Danza porta la Fondazione a dismettere questo ruolo specifico, ma non il Festival a perdere quello di primo piano già assunto. Romaeuropa non manca di mantenere un occhio di riguardo per la produzione italiana, collocandola nelle proprie dense e multidisciplinari programmazioni, che, oltre alla danza, accolgono il teatro, la musica, il circo e le arti visive, con un'attenzione crescente per le contaminazioni con le tecnologie digitali, che

---

21. Cfr., ad esempio, <https://romaeuropa.net/archivio-fondazione/> (ultimo accesso 15/12/2024).

22. In quanto Ente di Promozione Danza, tra le azioni intraprese per supportare la danza italiana la Fondazione Romaeuropa istituisce la Piattaforma della danza italiana, attiva dal 1995 al 2000 grazie a cinque edizioni. La prima si svolge dal 27 al 28 maggio 1995 a Roma (Teatro dell'Angelo, Teatro Valle, Teatro Ateneo) e vede la partecipazione di 24 compagnie, 40 operatori stranieri e 20 operatori italiani; la seconda si svolge dal 29 maggio all'1 giugno 1997 a Firenze (Teatro di Rifredi, Teatro Verdi, Sala Vanni, Istituto Francese), con 19 compagnie, 80 operatori stranieri e 14 operatori italiani; la terza si svolge dal 22 al 23 maggio 1998 a Palermo (Cantieri Culturali alla Zisa), con 16 compagnie, 54 operatori stranieri e 16 operatori italiani; la quarta si svolge il 22 maggio 1999 a Reggio Emilia (Teatro Ariosto, Teatro Cavallerizza, Teatro Valli), con 15 compagnie, 6 operatori stranieri e 11 operatori italiani; la quinta si svolge dal 29 al 30 giugno 2000 a Montpellier (Théâtre Jean Vilar), con 6 compagnie, 5 operatori stranieri e 12 operatori italiani (dati tratti dal sito internet dell'Archivio della Fondazione Romaeuropa, in particolare dalla pagina <https://romaeuropa.net/archivio/promozione-danza/piattaforme/>).

dal 2010 al 2017 si concretizza nella sezione *Digitalife*, poi dilatata in una costante presenza della creatività nata in ambiente digitale.

Una programmazione così estesa nel tempo, articolata su più piani organizzativi e attenta ad ambiti artistici diversificati, chiama a sé quasi necessariamente la definizione di una modalità di conservazione, ordinamento e archiviazione degli eterogenei documenti connessi all'attività messa in atto, ovvero delle tracce delle creazioni ospitate. Nasce così l'Archivio della Fondazione Romaeuropa, che trova collocazione fisica presso l'Opificio Romaeuropa<sup>23</sup>. Dopo una preliminare fase progettuale, svoltasi tra il 2010 e il 2011, nell'aprile del 2011, grazie al sostegno della Direzione Generale per lo Spettacolo dal vivo dell'allora MIBAC, ha inizio una prima e ragionata fase di riordino dei documenti, che si conclude nel giugno dell'anno seguente. Una seconda fase di lavoro viene condotta dal luglio 2013 al luglio 2014, con il sostegno della Direzione Generale per gli Archivi e l'inserimento nel Sistema Archivistico Nazionale. Una terza fase di cura e implementazione dell'Archivio, supportata dal finanziamento della Soprintendenza Archivistica per il Lazio, ha inizio nel febbraio 2015 per proseguire quindi con regolarità fino a oggi, grazie alla cura della dottoressa Lucia Petese<sup>24</sup>. L'Archivio della Fondazione Romaeuropa è quindi un deposito di quasi quarant'anni di attività culturale<sup>25</sup> che, nella molteplicità di documenti che conserva, dà particolare attenzione a quelli videografici:

Tra tutto il patrimonio che custodisce, la documentazione audiovisiva scrive in immagini e suoni la storia di una parte della creatività contemporanea internazionale, del Romaeuropa Festival, quella della Fondazione e di tutte le sue attività, rappresentando non solo la memoria pulsante della sua identità, ma una fonte di conoscenza, un valore aggiunto per la comunità che è in crescita continua<sup>26</sup>.

---

23. Opificio Romaeuropa (via dei Magazzini Generali 20/A, Roma) è dal 2008 sede della Fondazione, che nei primi anni della propria attività era invece collocata in altra sede (via XX Settembre).

24. Nel tempo, hanno attivamente lavorato alla cura dell'Archivio diverse e competenti professionalità, impegnate a vario titolo: Anna Lea Antolini, Ada d'Adamo, Cristina Farnetti, Carlotta Garlanda, Lucia Petese, Francesca Romano. Nella fase iniziale del lavoro è stato utilizzato il Software GEA5.0.

25. L'Archivio è inoltre attivo nella progettazione e nell'ospitalità di iniziative divulgative e di formazione, che includono seminari, incontri, presentazioni di volumi, il convegno *archivINmovimento: come condividere, divulgare e rendere fruibili gli archivi coreutici oggi?*, realizzato nel 2014, e ha promosso il progetto *archivioONline*.

26. Dalla pagina di presentazione dell'Archivio della Fondazione Romaeuropa, online:

Sul ruolo rivestito da questa tipologia di documento per la ricerca storiografica riflette Marco De Marinis quando, analizzando la «funzione documentaria» del video a partire dalla «critica del documento» che sta alla base della nuova teatrologia<sup>27</sup>, sostiene la necessità di «abbandonare ogni illusione positivista sull'oggettività o l'eshaustività di una documentazione audiovisiva dello spettacolo»<sup>28</sup> e sollecita i realizzatori di video a evitare di considerare la registrazione come un surrogato dello spettacolo o come una sua fissazione, ma piuttosto come un

avvicinamento asintotico a quell'oggetto X che è lo spettacolo, cioè un avvicinamento che, in luogo di restituircelo nella sua inattuabile completezza materiale, tenta di rendercelo comprensibile nelle sue dinamiche semiotiche ed estetiche, attraverso l'analisi, da un lato, delle fasi progettuali e dei processi produttivi che lo fondano, e, dall'altro, delle ricezioni cui esso dà o ha dato luogo<sup>29</sup>.

Lo studioso afferma quindi la necessità di sfruttare tutte le possibilità linguistico-espressive che il mezzo offre, senza limitarsi a una modalità di registrazione conservativa, che tenti di essere «fotocopia», per scegliere invece una modalità di registrazione che intenda fungere da «analisi», ovvero da «analisi critico-interpretativa» degli spettacoli o di «analisi scientifica» del linguaggio<sup>30</sup>. Ancora, ricorda che «la ripresa audiovisiva non va assunta come *il* documento teatrale, ma soltanto, più correttamente, come *un* documento, *una* delle tracce [...] che l'evento teatrale lascia – quando le lascia»<sup>31</sup>. In definitiva, secondo De Marinis, «solo dall'analisi integrata e comparata (oltre che selettiva, naturalmente) di tutti i possibili reperti di un fatto teatrale può emergere e comporsi un'immagine di quest'ultimo

---

<https://romaeuropa.net/archivio-fondazione/>.

27. MARCO DE MARINIS, «Note sulla documentazione audiovisiva dello spettacolo», in MARCO DE MARINIS, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Roma, Bulzoni Editore, 2008 (II edizione riveduta e ampliata), pp. 335-349. Oltre alla suddetta funzione documentaria, De Marinis nomina, per dire che non le prenderà in esame, «l'uso dei mezzi audiovisivi per un intervento attivo e originale, dal punto di vista linguistico, sullo spettacolo, a partire dallo spettacolo» e «i rapporti che possono darsi, all'interno del gruppo teatrale, fra lavoro creativo, training e strumenti audiovisivi (autodocumentazione, impiego come specifiche componenti espressive dello spettacolo ecc.)» (ivi, p. 335, nota n. 1).

28. Ivi, p. 342.

29. *Ibidem*.

30. Ivi, pp. 343-344.

31. Ivi, p. 348.

che sia, non completa e imparziale, ma certo attendibile e scientificamente (didatticamente) fruibile»<sup>32</sup>.

Non solo imprescindibile, anche se parziale e ambiguo, strumento utile alla ricerca storico-teorica sullo spettacolo dal vivo, il video, inoltre, entra ormai abitualmente in sala prove, frutto di una telecamera che diventa un partner di lavoro utilizzato con modalità differenti: strumento di supporto della memoria, lente di ingrandimento che permette di mettere a fuoco i dettagli, menabò utile a visionare diverse ipotesi di montaggio delle azioni, occhio di uno spettatore silenzioso e attento<sup>33</sup>. Inoltre, è evidente come proprio la documentazione videografica abbia assunto, nel tempo, una ulteriore funzione: quella, già citata, di principale fonte nei variegati processi di rifacimento degli spettacoli.

Proprio in questa ottica, l'Archivio della Fondazione Romaeuropa potrebbe assumere un ruolo di rilievo nel caso di un eventuale progetto di rifacimento di *Calore* che dovesse essere riallestito in futuro, una volta che lo spettacolo avrà concluso il proprio recente percorso e non sarà più in repertorio. Il sito internet della Fondazione Romaeuropa permette infatti l'accesso a diverse informazioni sullo spettacolo, che nella versione del 2012 è stato ospitato dal Festival Romaueropa (il 2 e il 3 febbraio 2013) nella programmazione del Teatro Palladium, in capo alla Fondazione tra il 2003 e il 2014. Allo spettacolo è dedicata una scheda, connessa al programma della rassegna *Palladium 2013*<sup>34</sup>, alla quale si accede attraverso vari possibili percorsi, che, oltre a una fotografia di scena, raccoglie informazioni indirizzate al pubblico, ovvero il dettaglio dei crediti e un testo di presentazione che fa riferimento al progetto di riallestimento curato da Marinella Guatterini, il già citato *RIC.CI*. La struttura quindi piuttosto abituale di una pagina che funge da programma di sala è però integrata da una più originale possibilità di accesso al materiale archivistico connesso allo spettacolo e al suo autore. Sono infatti disponibili la copertina del programma cartaceo di *Palladium 2013*, che apre alla versione completa del programma, e una sezione "Artisti associati", che rimanda al nome di

---

32. Ivi, p. 349.

33. Su alcune modalità di impiego del video durante la creazione di uno spettacolo, in sala prove, riflette MERIEL KENLEY nel saggio *Vidéo et processus de création: une activation de l'esprit théâtral?*, in «Biblioteca teatrale», 138, luglio-dicembre 2022, pp. 239-251.

34. Cfr. <https://romaeuropa.net/archivio/palladium/stagione-2013/calore/> (ultimo accesso 20/12/2024).

Enzo Cosimi (ma potrebbe evidentemente essere implementata con altri nomi) e permette di accedere all'elenco degli spettacoli del coreografo che sono stati nel tempo presentati a Romaeuropa<sup>35</sup>, ovvero a pagine ulteriormente ricche di informazioni. Inoltre, apre direttamente al catalogo dell'Archivio della Fondazione, con un apprezzabile e inedito approccio che mette in connessione ciò che sta accadendo (lo spettacolo che va in scena al Festival Romaeuropa nel 2013) con ciò che è accaduto in passato. A partire da altre due voci, "Archivio storico Calore" e "Archivio storico Enzo Cosimi", si accede direttamente alle pagine che accolgono il catalogo dell'Archivio<sup>36</sup>: nel primo caso, i riferimenti a un'unità bibliografica (il già citato catalogo della stagione *Palladium 2013*<sup>37</sup>) e cinque documenti audiovisivi tutti connessi allo spettacolo, alcuni dei quali visionabili grazie a un link che rimanda al Canale YouTube di Romaeuropa<sup>38</sup>; nel

---

35. Oltre allo stesso *Calore* (2013), anche *Tecnicamente dolce* (1988), *Il pericolo della felicità* (1992), *La stanza di Aldo* (1995), *Forse c'è abbastanza cielo su questi prati* (2019), *Coefore Rock & Roll* (2020 e 2022), *Glitter in my tears – Agamennone* (2022), *Le lacrime dell'Eroe* (2022), *Preludio a Orestea. Trilogia della Vendetta* (2022); inoltre, la rassegna *Mondi riflessi – La nuova scena in video 1992* (1992), all'interno della quale era stata presentato il video *Dolcemente*, di Italo Pesce Delfino, realizzato a partire dallo spettacolo *Tecnicamente dolce*.

36. Cfr., rispettivamente, il link <https://archiviofondazione.romaeuropa.net/cerca?view=autitable&tags=Calore&sort=ss&page=0&type=and> e il link <https://archiviofondazione.romaeuropa.net/cerca?view=autitable&tags=Enzo%20Cosimi&sort=ss&page=0&type=and> (ultimo accesso 20/12/2024).

37. Si tratta di un'unità bibliografica collocata nel Fondo istituzionale dell'Archivio e catalogata come "Catalogo Palladium 2013 Life is so contemporary", 76 pp., 2013, su supporto cartaceo e digitale, di cui è possibile scaricare gratuitamente la versione in pdf.

38. Si tratta dei documenti audiovisivi collocati nel Fondo istituzionale dell'Archivio e catalogati come "COS 06 - Calore; Welcome to my world; Sopra di me il diluvio", segnatura di riordinamento: ITA COS 06, dvd contenente "Calore (7'36")", Welcome to my world (5'17")", Sopra di me il diluvio (1')", durata 00:13:53, 2014, copia digitale conservata in videoarchivio/5\_VIDEO; "COS 07 – Calore", segnatura di riordinamento: ITA COS 07, file digitale contenente "Spettacolo ospitato al Teatro Palladium, 2-3 febbraio 2013", 2013, copia digitale conservata in videoarchivio/6\_VIDEO/2013\_4/Palladium, con l'indicazione del link esterno al Canale Youtube di Romaeuropa <https://youtu.be/BxYNk9a5Xyc> (ultimo accesso 15/12/2024); "COS 08 - Intervista a Enzo Cosimi per Calore (1982-2012)", segnatura di riordinamento: ITA COS 08, dvd contenente "Intervista per lo spettacolo ospitato al Teatro Palladium, 2-3 febbraio 2013", 2013, durata 00:07:46; "COS 09 - Enzo Cosimi ad Appena fatto! per Calore (1982-2012)", segnatura di riordinamento: ITA COS 09, dvd contenente "Intervista per lo spettacolo ospitato al Teatro Palladium, 2-3 febbraio 2013", durata 00:40:41, 2013, copia digitale conservata

secondo caso, la medesima unità bibliografica già descritta, i riferimenti ad alcuni dei documenti audiovisivi connessi a *Calore*, accessibili anche a partire dalla voce dedicata, e inoltre i riferimenti a documenti connessi ad altri spettacoli di Cosimi presentati a Romaeuropa nel tempo, con la possibilità di visionarne alcuni in formato digitale<sup>39</sup>.

I futuri riallestimenti della versione di *Calore* andata in scena nel 2012, se ci saranno, non si troveranno quindi a poggiare quasi esclusivamente sull'“archivio privato”<sup>40</sup> di Enzo Cosimi e della sua compagnia, come era invece avvenuto nel processo di riallestimento dello spettacolo del 1982: nel frattempo si è infatti consolidato il passaggio «du document à soi au document à l'autre»<sup>41</sup>, dal documento “per sé” al documento “per gli altri”. È quindi possibile godere di una ricchezza di tracce decisamente più ampia e inoltre conservata, organizzata e catalogata in un archivio strutturato come quello della Fondazione Romaeuropa (ma anche in quelli di altre realtà) e quindi facilmente accessibile, grazie alla diffusione gratuita dei dati che ormai è alla base delle politiche culturali di tanti enti oltre che grazie alla dilatazione esponenziale della quantità di dati disponibili, già avvenuta grazie ai processi di digitalizzazione e di messa in rete delle informazioni.

Nel gioco altalenante tra variabilità casuale e ripetibilità strutturata, consapevole riflessione critica e incoscienza raddomantica, che appartiene

---

in videoarchivio/6\_VIDEO/2013\_4/Palladium 2013; “AA - PALL 04 - Palladium 2013, pillole (Dvd 2)”, segnatura di riordinamento ITA AA - PALL 04, dvd contenente “Enzo Cosimi – Calore (1982-2012), 7”, 2-3 febbraio 2013” et al., durata 00:29:15, 2013, copia digitale conservata in videoarchivio/6\_VIDEO/2013\_4/Palladium 2013, con l'indicazione del link esterno al Canale Youtube di Romaeuropa <https://youtu.be/BxYNk9a5Xyc> (ultimo accesso 15/12/2024).

39. Ad esempio, il programma di sala di *Forse c'è abbastanza cielo su questi prati* (programma di sala “Enzo Cosimi, Forse c'è abbastanza cielo su questi prati”, 30/10/2019, numero definitivo 26) o quello di *Coefore Rock & Roll* (programma di sala “Enzo Cosimi, Coefore Rock & Roll”, 24/10/2020 - 25/10/2020, numero definitivo 25).

40. Approfondisce il concetto di “archivio privato” Alessandra Sini, quando afferma che esso nasce «Anche senza esprimere una scelta archivistica – quando non c'è un'organizzazione determinata nella conservazione dei materiali redatti o selezionati, con l'intenzione di custodire le tracce di ciò che precede, accompagna e riassume il processo della creazione coreografica» (ALESSANDRA SINI, *Il lavoro di Michele Di Stefano per la ripresa coreografica di e-ink*, cit., p. 114).

41. JOËLLE VELLE, *L'image en mouvement: créer l'archive pour soi, documenter l'archive pour l'autre*, in «Ricerche di S/Confine», numero monografico *Gli archivi del corpo*, dossier 5, 2019, pp. 128-140; citazione a p. 147.

al processo creativo messo in atto nella fase di costruzione di un nuovo spettacolo, ma anche nei processi di ripresa, riallestimento, ricostruzione o reinvenzione, il documento videografico si pone come snodo ineludibile e diventa reperibile e fruibile grazie alla articolata e ordinata accoglienza offerta dagli archivi, come quello esemplare della Fondazione Romaeuropa. Un ulteriore passo avanti nella accessibilità dei documenti raccolti nella frammentata e ricca molteplicità degli archivi di spettacolo è oggi resa possibile da numerosi progetti di ricerca interessati a una ragionata messa in rete dei dati<sup>42</sup>, che grazie alle possibilità offerte da internet, dal digitale, dalla realtà estesa e dall'intelligenza artificiale potranno aprire a ricercatori, artisti e operatori spazi di azione ancora da esplorare, se non da immaginare.

---

42. Tra i numerosi progetti di ricerca che, seppure con impostazioni, modalità e finalità diverse, hanno comunque in comune il desiderio di rendere fruibili e fare dialogare raccolte di dati connessi allo spettacolo dal vivo, mi limito, in questa sede, a citare il progetto *HYPERSTAGE*, diretto da Donatella Gavrilovich e al quale partecipano l'Università di Tor Vergata, l'Università di Bologna e l'Accademia di Belle Arti di Venezia, finanziato dal programma PRIN 2022 - Progetti di Ricerca di Rilevanza Nazionale del Ministero dell'Università e dall'Unione Europea-Next Generation EU, nell'ambito del quale nasce il volume che ospita questo contributo. Inoltre, faccio riferimento al Tavolo di lavoro dedicato a *Documentazione dello spettacolo dal vivo, archivi e strumenti di ricerca* promosso dalla Consulta Universitaria del Teatro (CUT) (cfr. <https://www.consultauniversitariateatro.it/documentazione-dello-spettacolo-dal-vivo-archivi-e-strumenti-di-ricerca/>, ultimo accesso 20/12/2024).

# IL CORPO DELLA MUSICA. LA TRISHA BROWN DANCE COMPANY AL ROMAEUROPA FESTIVAL (1998)

Caterina Piccione

## *1. Trisha Brown e il Romaeuropa Festival*

Trisha Brown ha segnato molto profondamente la storia del Romaeuropa Festival, incidendo in maniera indelebile sull'immaginario legato alla danza contemporanea del pubblico della capitale<sup>1</sup>. Per comprenderne la portata, basti considerare la persistenza e il successo della sua presenza al festival tra il 1989 e il 2011<sup>2</sup>. Tra il 4 e il 6 luglio 1989 a Villa Medici porta *Lateral Pass* (1985), *Opal Loop* (1980) e la prima europea di *Astral Convertible*: quest'ultimo lavoro convince meno dei primi due, ma la qualità del movimento e l'armonia compositiva colpiscono unanimemente la critica

---

1. L'importanza della coreografa per il festival viene sottolineata esplicitamente in un articolo del 2017 in occasione della scomparsa di Trisha Brown: cfr. *Ricordando Trisha Brown. Ciascuno è attore della propria danza*, <https://romaeuropa.net/archivio/festival/anno-2017/ricordando-trisha-brown/> (ultimo accesso 2 dicembre 2024).

2. Attraverso una ricerca incrociata sui contenuti del sito Romaeuropa e sui materiali dell'Archivio Storico, è possibile ricostruire in maniera circostanziata la presenza della Trisha Brown Dance Company solo a partire dal 1989, ma ci sono evidenze del fatto che già la coreografa era stata ospite precedentemente: per esempio, nel catalogo del festival 1989, all'*incipit* della presentazione delle serate dedicate alla Brown, si legge: «Dopo alcune stagioni di assenza, questo 1989 ha visto tornare a Roma Trisha Brown»; oppure così si legge in un articolo dello stesso anno di Donatella Bertozzi: «Trisha Brown è tornata a incantare e a irritare i romani» (DONATELLA BERTOZZI, *Il desiderio diventa invenzione*, in «Il Messaggero», 6 luglio 1989). Si è scelto di prendere quella stagione come punto di partenza.

e il pubblico, fittissimo ed entusiasta, benché non del tutto avvezzo ai linguaggi coreici contemporanei<sup>3</sup>.

Nella stagione 1991 la Trisha Brown Dance Company non è ospite del festival in carne e ossa, ma il 25 giugno viene proiettato *Newark*, un lavoro di Trisha Brown per la regia di Jacques Kerhuel (30 minuti, Francia, 1987) in occasione di *Mondi riflessi. La nuova scena in video* nella sala Renoir di Villa Medici. L'iniziativa presenta più di cento creazioni che ruotano intorno ai rapporti tra scena e video non solo in senso documentario ma anche riflessivo e creativo, in un arco di tempo che va dagli inizi degli anni Ottanta ai primi anni Novanta<sup>4</sup>. In tale contesto, *Newark* viene descritto in termini molto suggestivi:

Regia molto plastica. Sul fondo della scena subentrano delle grandi tele rettangolari, rosse, gialle e blu, i tre colori fondamentali, che sono anche il limite virtuale dello spazio scenico. I momenti di tensione sono caratterizzati da danzatori che giocano dentro il quadro, fuori dal quadro, dentro il campo, fuori campo. L'occupazione della scena che utilizza le perdite di equilibrio, i punti di focalizzazione, le rotture, gli spazi vuoti: nessun argomento narrativo<sup>5</sup>.

L'anno successivo, nel 1992, Trisha Brown torna a Roma con la sua compagnia unitamente a quella di Dominique Bagouet. A Villa Medici, tra l'8 e il 12 luglio, vengono presentate tre coreografie, *Pour MG: The Movie*

---

3. Cfr. LEONETTA BENTIVOGLIO, *Trisha a corpo libero*, in «La Repubblica», 6 luglio 1989; DONATELLA BERTOZZI, *Il desiderio diventa invenzione*, cit.; ELENA GRILLO, *Trisha Brown. L'avanguardia è per tutti*, in «Avanti!», 6 luglio 1989; ROSSELLA BATTISTI, *Per Trisha l'astratta un passaggio casual*, in «L'Unità», 6 luglio 1989. Inoltre, nell'Archivio Storico si è rinvenuto una sorta di programma provvisorio composto da fogli rilegati senza numero di pagina che illustrano la stagione 1989. Sulla pagina intitolata *Danza* viene nominata Trisha Brown accanto ai nomi della compagnia Contre-jour e di Anne Teresa De Keersmaeker (la quale, tra l'altro, propone una coreografia su Monteverdi).

4. Nel catalogo 1991, Carlo Infante scrive che questo progetto si pone alla ricerca di una coscienza altra della scena, immateriale, nell'aura che rimane oltre la presenza danzante (CARLO INFANTE, *La scena immateriale*, Catalogo Romaeuropa Festival, 1991, s.p.).

5. Questa descrizione non si trova nel catalogo del festival del 1991, ma soltanto online all'indirizzo: <https://romaeuropa.net/archivio/festival/anno-1991/mondi-riflessi-la-nuova-scena-in-video/> (ultimo accesso 2 dicembre 2024). Riguardo ai contenuti della citazione, viene da chiedersi, *en passant*, quanto termini come *regia* e *fuori campo* siano da mettere in relazione al video di Kerhuel e quanto invece pertengano al linguaggio coreografico di Trisha Brown e alla sua speciale sensibilità spaziale.

(1991), *Foray Forêt* (1990) e *One Story as in Falling* (1992), che derivano da una profonda collaborazione tra la coreografa americana e i danzatori francesi. Nel 1989 Bagouet offre alla Brown per qualche mese la direzione del suo centro coreografico e della sua compagnia, residente a Montpellier. L'incontro tra i due mondi, ampiamente narrato del catalogo del festival, riscuote un grandissimo successo a Roma<sup>6</sup>.

Tra il 19 e il 22 dicembre 1998 la Trisha Brown Dance Company propone *M.O.* (1995) e *Canto/Pianto* (1998), dando vita a un evento scenico straordinario che verrà dettagliatamente analizzato nelle pagine seguenti del presente contributo. Si tenga presente, però, sin d'ora, quanto viene scritto sul «Corriere della Sera»: lo spettacolo della Brown è quello che richiama il più alto numero di spettatori in tutto il festival<sup>7</sup>. Non è indifferente il fatto che siano previste altre iniziative legate alla Trisha Brown Dance Company, oltre ai momenti puramente spettacolari: un volantino riferisce di un incontro il 20 novembre organizzato da Romaeuropa in collaborazione con il Centro Studi Americani presso il Liceo Artistico romano Via di Ripetta, incontro in cui Trisha Brown viene annunciata come relatrice; un altro volantino pubblica uno *stage* a numero chiuso all'Accademia Nazionale di Danza condotto dalla coreografa americana ogni mattina dal 23 al 28 novembre. Tuttavia, siccome alcuni autorevoli contributi critici<sup>8</sup> riferiscono che Trisha Brown non può accompagnare di persona a Roma la sua compagnia nel novembre 1998, non si sa se i suddetti appuntamenti abbiano effettivamente luogo, magari animati da altri membri della Trisha Brown Dance Company, o se siano annullati *in itinere*.

Gli spettacoli del 1998 hanno grandissima eco, ma non si tratta dell'atto finale della Brown a Roma. Al contrario, nel 2011 Romaeuropa organizza due

---

6. Cfr. MARINELLA GUATTERINI, *Trisha Brown, la danza che non fa più scalpore*, in «L'Unità», 10 luglio 1992; FRANCESCA BERNABINI, *La freddezza dell'astrattismo*, in «Corriere della Sera», 12 luglio 1992; FABIANA MENDIA, *Far balletto puntando solo sul linguaggio dei corpi*, in «Il Messaggero», 13 luglio 1992.

7. SANDRA CESARALE, *Aspettando Chereau*, in «Corriere della Sera», 29 novembre 1998.

8. Cfr. LEONETTA BENTIVOGLIO, *Trisha. Il mio incontro d'amore con la musica antica*, in «La Repubblica», 19 novembre 1998. Si noti che nel luglio 1998 la Brown è in vacanza a Roma e si dice emozionata e sorpresa ogni volta di più dalla città, tanto da non voler più partire. Si può immaginare dunque che la sua assenza a novembre debba esser stata dettata da cause di forza maggiore (FRANCESCO ROTA, *Le architetture danzanti di Trisha Brown*, in «Liberal», s.d.).

appuntamenti, il 21 e il 22 ottobre, volti a «ricomporre anche in senso cronologico un ritratto a tutto tondo di un'artista che ha profondamente segnato la scena contemporanea»<sup>9</sup>. Il primo appuntamento si svolge al MAXXI, Museo nazionale delle arti del XXI secolo, i cui spazi non convenzionali costituiscono una grande risorsa per i lavori proposti, originariamente non pensati per il palcoscenico, ovvero gli *Early works: Leaning Duets I* (1970), *Accumulation* (1971), *Leaning Duets II* (1971), *Group Primary Accumulation* (1973), *Scallops Re-worked* (1973), *Sticks I* (1973), *Sticks II* (1973), *Sticks IV* (1973), *Spanish Dance* (1973), *Figure 8* (1974). Il secondo appuntamento viene invece ospitato dal Teatro Olimpico e comprende performance composte secondo una grammatica teatrale più tradizionale, ovvero *Les yeux et l'âme* (2011)<sup>10</sup>, *Watermotor* (1978), *Foray Forêt* (1990), *Opal Loop/Cloud Installation #72503* (1980) e la nuova creazione *I'm going to toss my arms – if you catch them they're yours* (2011). Questa «piccola antologia di lavori storici e recenti»<sup>11</sup> ha un notevole impatto sul pubblico romano, che riconosce nella Brown uno dei punti di riferimento essenziali per definire l'identità artistica del festival.

L'importanza della sua figura, d'altronde, è testimoniata dalla presenza di materiale abbondante ed eterogeneo nell'Archivio Storico di Romaeuropa: oltre a libretti di sala, programmi e cataloghi degli spettacoli già citati, ci sono materiali audiovisivi di grande interesse, come *A conversation with Trisha Brown and Klaus Kertess*, una lunga intervista, inframmezzata da riprese di performance, in cui la Brown ripercorre il suo itinerario artistico dagli inizi alle soglie del nuovo millennio<sup>12</sup>. Vi sono, inoltre, video più o meno estesi relativi agli *Early Works*<sup>13</sup> e un documentario girato da Rai-

---

9. Così sono presentate le giornate nel Catalogo del Romaeuropa Festival 2011. Peraltro, il tutto esaurito alle repliche della Trisha Brown Dance Company viene letto dalla stampa come «una prova che Roma ama la danza» (VALERIO CAPPELLI, [*anepigrafo*], in «Corriere della Sera», 8 dicembre 1998).

10. *Les yeux et l'âme* è un lavoro che intrattiene con *Pygmalion* (*opéra-ballet* di Jean-Philippe Rameau, messa in scena ad Amsterdam nella sua interezza dalla Brown) lo stesso rapporto che sussiste tra *Canto/Pianto* e *L'Orfeo*. *Les yeux et l'âme* non è un estratto, ma una composizione a sé stante, nata dal materiale raccolto per *Pygmalion* in fase di prova.

11. SERGIO LO GATTO, *La danza senza tempo e senza luogo di Trisha Brown*, in «teatrocritica», [www.teatrocritica.net/2011/10/la-danza-senza-tempo-e-senza-luogo-di-trisha-brown/](http://www.teatrocritica.net/2011/10/la-danza-senza-tempo-e-senza-luogo-di-trisha-brown/), immesso in rete il 23 ottobre 2011.

12. *A conversation with Trisha Brown and Klaus Kertess*, USA, 2004, 1 ora 12 minuti, conservato presso Archivio Storico Romaeuropa, segnatura USA BRO 02.

13. Gli estratti si trovano in *Company profile; Une vie de danse; et alii*, USA, 1997-2001, 34 minuti, conservato presso Archivio Storico Romaeuropa, segnatura USA AA

Sat contenente alcuni estratti dei lavori presentati a Roma nel 1998 in un efficace montaggio con commenti e riflessioni coreografiche della Brown, fonte quanto mai preziosa per la ricostruzione e l'analisi della sua presenza al Romaeuropa Festival 1998<sup>14</sup>.

## 2. L'edizione Romaeuropa 1998 tra stratificazioni estetiche e politiche

Prima di prendere in esame gli allestimenti romani di *M.O.* e *Canto/Pianto*, è importante considerare la cornice poetica e politica del festival del 1998. Si tratta della XIII edizione, intitolata *Multimediale, molto singolare* e si svolge tra il 28 maggio e il 29 novembre. Il catalogo del festival si apre con un intervento di Walter Veltroni, allora Vicepresidente del Consiglio dei Ministri, il quale, lodando la sperimentazione di percorsi espressivi nuovi (soprattutto la combinazione tra fisicità della danza e tecnologie dell'arte visiva), considera il festival un modello di integrazione artistica per l'Europa, fonte di ispirazione per il percorso di integrazione politica in atto<sup>15</sup>; il 1998 è infatti l'anno in cui nasce l'Euro come moneta unica, quindi la dinamica di costruzione di un'identità europea è al centro dell'attenzione

---

- MU 01; *Early Works 1966-1979*, USA, 2004, 3 ore, conservato presso Archivio Storico Romaeuropa, segnatura USA BRO 03.

14. *Trisha Brown*, ITA, 1998, 52 minuti, conservato presso Archivio Storico Romaeuropa, segnatura ITA REF 1998/01. Il video è altresì disponibile su youtube all'indirizzo [www.youtube.com/watch?v=ET6OPHIHNZs&t=1136s](https://www.youtube.com/watch?v=ET6OPHIHNZs&t=1136s) (ultimo accesso 2 dicembre 2024). Dai titoli di testa si sono reperite le seguenti informazioni: il video è stato prodotto il 25 maggio 1999 da RAISAT Cultura spettacolo in collaborazione con Fondazione Romaeuropa arte e cultura, REF Romaeuropa Festival '98, DIRÉ editing studios S.r.l. Montaggio Osvaldo Bargerò, produzione esecutiva Barbara Cuozzo, regia Gianpaolo Tescari. Il video non è una registrazione integrale e ordinata delle serate browniane al festival del 1998, non sempre si distinguono in modo preciso gli estratti da *M.O.* e da *Canto/Pianto*. Nondimeno, tale materiale costituisce un importantissimo testimone poiché alterna pezzi danzati e dichiarazioni della Brown, quasi in forma di supporto alle immagini. La coreografa viene ripresa in una sala non meglio identificata con pavimento grigio e vetrate, tra una dozzina di lampade allineate geometricamente in cui si riconoscono sagome di farfalle svolazzanti. Indossa un completo elegante, giacca e pantaloni neri, scarpe con un piccolo tacco, sorpendendo un poco, quindi, quando si mette a improvvisare movimenti anche audaci, in piedi e a terra, mentre parla con tono calmo e concentrato.

15. Catalogo del Romaeuropa Festival 1998, conservato presso Archivio Storico Romaeuropa, faldone 1998, p. 3.

pubblica. Questo tratto è sottolineato anche dalle altre voci istituzionali raccolte nel catalogo, come Gianni Borgna, Assessore alle Politiche Culturali del Comune di Roma; Romolo Guasco, Assessore alla Promozione di Cultura, Turismo, Sport e Spettacolo della Regione Lazio; Giovanni Pieraccini, presidente della Fondazione Romaeuropa. Quest'ultimo rimarca il fatto che il festival non si limita a proporre occasioni di intrattenimento, promuovendo invece la costituzione di una cultura europea attraverso una fertile circolazione di arti e tradizioni differenti.

L'edizione del 1998 riunisce artisti provenienti da molte nazioni europee, tra cui per la prima volta si trovano anche Danimarca, Norvegia, Svezia e Finlandia, promotrici del Festival Nordico. Vi sono poi le culture extraeuropee che si intrecciano a quelle del Vecchio Continente soprattutto grazie ai grandi artisti americani<sup>16</sup> (tra cui Trisha Brown), nonché grazie a opere ispirate dalle civiltà asiatiche. Particolarmente rilevanti sono alcuni spettacoli che costituiscono ibridazioni tra tradizioni diverse, come quello di Peter Sellars o quello di Bob Wilson. Monique Veaute, Direttore Generale della Fondazione Romaeuropa, evidenzia la composizione complessa e multiforme del festival, che insiste sui limiti, le frontiere, le contaminazioni.

Il festival è inaugurato da una mostra di arte contemporanea realizzata in collaborazione con l'Accademia di Francia, a Villa Medici, dal titolo *La Ville, le Jardin, la Mémoire* (28 maggio – 30 agosto). Prosegue con concerti che danno ampio spazio a giovani compositori italiani e stranieri, in accordo con la promozione della creazione musicale contemporanea che è tra le missioni fondamentali di Romaeuropa. In autunno, il festival presenta una retrospettiva dedicata ai film di cui Ettore Scola ha firmato la regia, in

---

16. Gregory Laguna, addetto culturale dell'Ambasciata degli Stati Uniti d'America, presenta quattro artisti statunitensi che partecipano alla XIII edizione del Romaeuropa Festival in autunno: Trisha Brown, Bob Wilson, Peter Sellars e Philip Glass. Descrive questi artisti come eccellenze del panorama internazionale e rappresentanti dei valori americani, sottolinea inoltre l'importanza dell'arte per agire là dove la diplomazia fallisce nella costruzione di relazioni internazionali. Per introdurre la Brown scrive: «La compagnia di danza della coreografa Trisha Brown da circa trent'anni ha contribuito in maniera significativa a plasmare la danza contemporanea. Fondata nel 1970, la Trisha Brown Company si è esibita nei luoghi più inusuali sradicando il concetto tradizionale di spazio scenico. Fondamentale è stata poi la sua collaborazione con artisti delle arti visive e musicisti del calibro di Robert Rauschenberg, Robert Ashley e John Cage» (Catalogo del Romaeuropa Festival 1998, cit., p. 20).

collaborazione con la Scuola Nazionale di Cinema – Cineteca Nazionale, presso il Palazzo delle Esposizioni, dal 7 al 19 ottobre. Sul fronte spettacolare, tra il 27 settembre e il 3 ottobre va in scena il primo grande artista americano, Peter Sellars, con una rilettura di *Peony Pavilion* di Tang Xianzu, letterato della dinastia Ming. Questo capolavoro del teatro epico del XVI secolo, cantato e recitato in inglese e cinese grazie al contributo del compositore (residente a New York) Tan Dun, viene tradotto nei linguaggi della scena contemporanea attraverso un dialogo tra strumenti tradizionali e suoni digitali, tra corpi in scena e proiezioni video. Nel solco del legame tra immagine tecnologica e danza si muove anche la successiva ospitalità del festival, ossia la Compagnie Montalvo-Hervieu, promossa dall'AFAA Association Française d'Action Artistique, che propone *Paradis* nelle serate del 10 e 11 ottobre. Due giorni dopo arrivano i giganti Philip Glass e Bob Wilson con *Monster of Grace 2.1*. Dopo circa vent'anni dalla loro prima collaborazione per *Einstein on the Beach*, danno vita a un'opera che vuole «lanciare il teatro musicale nel XXI secolo»<sup>17</sup> partendo dal poeta sufi del XIII secolo Gialádad-Dîn Rûmî in un'ibridazione tra culture ed epoche storiche non dissimile, metodologicamente, dal già citato lavoro di Sellars. Segue la provocatoria e sperimentale scena tedesca con *Hautnah* di Felix Ruckert, una danza privata in bilico tra voyeurismo e scandalo (29 ottobre – 3 novembre). Una crudezza diversa è quella del DV8 Physical Theatre con *Enter Achilles*, racconto violento e adrenalinico sui fantasmi della mascolinità (6-8 novembre). Trova uno spazio importante la musica il 16 novembre con il concerto di musiche sufi di Sheik Ahmad al-Tûni, sultano dei Munshid dell'Alto Egitto. Si ritorna decisamente in Europa pochi giorni dopo con le scomposizioni anatomiche di Rebecca Murgî in *Focus on L* (17-18 novembre) e con la variazione tra danza e contrabbasso su testo di Giorgio Agamben *La fine del pensiero* proposta da Hervé Diasnas (18-19 novembre).

A questo punto del festival, dal 19 al 22 novembre, dopo circa due mesi di incursioni in linguaggi performativi diversi, antichi e contemporanei, europei e internazionali, va in scena la Trisha Brown Dance Company. Si tratta di un momento decisivo, che assicura alla compagnia la massima visibilità<sup>18</sup>, trovandosi appena prima del Festival Nordico su cui

---

17. Catalogo del Romaeuropa Festival 1998, cit., p. 25.

18. A testimonianza dell'importanza della Brown per questa edizione del festival, si noti, tra l'altro, che la sua immagine è tra i sei volti ritratti sulla copertina del Catalogo. La

Romaeuropa investe moltissimo (presentato dalle Ambasciate di Danimarca, Finlandia, Norvegia, Svezia, questo “festival nel festival” intende proporre la ricerca più attuale della danza e della musica dell’Europa del Nord). Al Festival Nordico segue un solo appuntamento di danza legato alla tedesca Anna Huber, che mette in scena il 28 e 29 novembre *In zwischen räumen* e *Brief letters*<sup>19</sup>. Romaeuropa 1998 si conclude poi con una serie di appuntamenti musicali piuttosto significativi: il festival lancia la sfida di rielaborare un frammento tratto da *Il ritorno di Ulisse in patria* di Monteverdi ad alcuni compositori contemporanei, ovvero Mauro Cardi, Giulio Castagnoli, Gabriele Manca, Riccardo Nova e Fausto Romitelli, presenti in otto concerti di musica classica a Villa Medici con creazioni *ad hoc*. Questa iniziativa riflette pienamente lo spirito dell’edizione 1998 del Romaeuropa Festival, che si muove tra le grandi opere del passato e la creazione contemporanea, tra memoria e sperimentazione, tra tradizione e innovazione. Tale spirito viene riflesso dai lavori della Trisha Brown Dance Company che (oltre a danzare, tra l’altro, proprio sulle note di Monteverdi) propone opere basate su un repertorio musicale antico restituito attraverso linguaggi cinetici contemporanei, creando possibilità di senso inedite e feconde.

### 3. “M.O.”: come incarnare Bach

Le serate del Romaeuropa Festival dedicate alla Trisha Brown Dance Company, svoltesi tutte al Teatro Olimpico, si aprono con la prima italiana di *M.O.*, coreografia di Trisha Brown, direzione musicale di Kenneth Weiss. Il lavoro dura 55 minuti ed è composto sulla musica dell’*Offerta musicale* di Johann Sebastian Bach (BMW 1079), ricalcandone quasi interamente la complessa struttura: in *M.O.* si susseguono infatti i brani *Ricercar a 3*, *Canon 1 (a 2 cancrizans)*, *Canon 2 (a 2 violini in unisono)*, *Canon 3 (a 2 per motum contrarium)*, *Canon 4 (a 2 per augmentationem, contrario motu)*, *Canon 5 (a 2 per tonos)*, *Fuga canonica in epidiapente*, *Canon perpetuus*,

---

copertina è divisa in sei fasce orizzontalmente e il viso della Brown occupa la sezione più bassa della pagina.

19. Elisa Vaccarino scrive che questi assoli sono sospesi tra magia e geometria e dimostrano grande virtuosismo, nonché un dominio assoluto del corpo. Cfr. ELISA VACCARINO, Catalogo del Romaeuropa Festival 1998, cit., p. 86.

*Canon a 2, Canon a 4, Trio sonata, Ricercar a 6*<sup>20</sup>. La prima rappresentazione di *M.O.* va in scena al Théâtre de la Monnaie di Bruxelles il 21 maggio 1995.

Il palcoscenico romano è nudo, l'assenza di scenografie amplifica l'importanza delle luci, curate da Jennifer Tipton, che giocano con i chiaroscuri dei costumi disegnati dalla stilista francese Irié. Sei danzatori entrano in scena in nero, indossando collant atillati che coprono le gambe fino alle caviglie (ad eccezione di un'interprete femminile che ha le gambe scoperte), top senza maniche a collo alto (ad eccezione di un interprete maschile a petto scoperto) e tunichette o mantelline che scendono impalpabili sulle schiene, aggiungendo ai movimenti un accento sinuoso<sup>21</sup>. Sul nero dello sfondo si confondono i costumi e, di conseguenza, spicca il bianco dei volti, delle braccia e dei piedi, su cui si focalizza il massimo dell'attenzione. Si staglia una presenza scultorea degli interpreti grazie alla combinazione tra luci, costumi e disegno coreografico. I danzatori si muovono raggruppati in maniera molto mobile, possono stare quattro da un lato e due dall'altro, oppure tre a sinistra, uno al centro e due a destra, evitando in ogni caso qualsivoglia piatta simmetria, in una costruzione spaziale raffinata. Nel corso dei pezzi dell'*Offerta Musicale*, vengono utilizzati sempre gli stessi costumi, in nero oppure in bianco, atillati ed essenziali, più o meno scollati, accompagnati da tuniche e mantelline ondegianti. A seconda del brano, possono esserci in scena sin da subito tutti e otto i danzatori coinvolti, oppure possono entrare progressivamente (come accade in *Canon 5, a 2 per tonos*), oppure ancora ci può essere un duo (per esempio, *Canon 1, a 2, cancrizans*). La *Fuga canonica in epidiapente* è alquanto suggestiva: ci sono in scena sei danzatori, raggruppati al centro, a formare un corpo unico dai confini indistinguibili, in una dinamica molecolare che ricorda altri lavori della Brown<sup>22</sup>. Talvolta saltano insieme e formano una linea per-

---

20. La differenza rispetto alla struttura bachiana riguarda soltanto l'inizio e la fine dell'*Offerta musicale*: mentre in Bach la parte iniziale è composta da *Ricercar a 3, Ricercar a 6* e *Sonata a traversa, violino e continuo* (ovvero *Trio sonata*), la Brown salta dal *Ricercar a 3* direttamente al *Canon 1* e ai seguenti, riprendendo alla fine *Ricercar a 6* e *Trio Sonata*. L'inversione è probabilmente funzionale alla composizione coreografica.

21. Nel volantino viene citato un estratto da un articolo del giornale «Presse de la Manche» (s.d.) in cui i danzatori di *M.O.* vengono paragonati a «seta che scivola sul corpo. Voluttuosi ed affascinanti». Cfr. Volantino relativo a *M.O.* e *Canto/Pianto* di Trisha Brown, conservato presso Archivio Storico Romaeuropa, faldone 1998.

22. Si fa qui riferimento al ciclo *Strutture molecolari instabili* sviluppato negli anni

fetta, talaltra tutto torna a disgregarsi. I corpi sono ora vicini, ora lontani; prima entrano in relazione l'uno con l'altro, poi restano totalmente slegati; eseguono passi simili in punti diversi del palcoscenico, verso direzioni differenti, tenendo il viso inespressivo (ma mai rigido) rivolto alle quinte, al pubblico o allo sfondo.

*M.O.* si caratterizza per linee frammentarie piuttosto distanti dalla fluidità (erroneamente) attribuita *tout court* allo stile browniano<sup>23</sup>. I movimenti sono molto profondi ma privi di qualsiasi morbidezza, nel senso che il flusso si spezza ogni volta che un gesto viene portato fino alla fine della sua traiettoria e comincia un'altra sequenza cinetica. Si può intravedere una composizione coreografica basata sulla dislocazione degli impulsi e la redistribuzione continua del peso, in un'alternanza continua tra il divergere delle direzioni e l'allineamento dei corpi, tra la disarticolazione delle parti e la ricerca di una forma complessiva. Si va così a definire un movimento scenico spezzato e disomogeneo, i cui frammenti sono in relazione intensiva e dialettica gli uni con gli altri.

Nel catalogo e nel volantino dello spettacolo romano è scritto che i danzatori di *M.O.* «incarnano le forme musicali di canone, moto retrogrado, tema e variazione»<sup>24</sup>, questa felice espressione, che mette in diretta relazione i movimenti di danza con le forme musicali di Bach, viene ripetuta come un *mantra* da quasi tutta la rassegna stampa. Per comprendere appieno queste parole, occorre prestare attenzione alla partitura coreografica: i danzatori a volte si muovono all'unisono, altre volte a canone, ossia ripetendo il gesto appena fatto da altri, creando una rete di rimandi e corrispondenze che equivale, in termini musicali, a una struttura polifonica. Nei commenti a *M.O.* raccolti nel documentario realizzato da Raisat, la Brown spiega che «un singolo movimento emigra da un danzatore all'altro sul palco», una frase di movimento viene interrotta, frammentata e variata, iniziata da qualcuno e ripresa da

---

Ottanta e caratterizzato da una sintassi pluridirezionale e policinetica, fatta di disequilibri, fratture, intersezioni e transizioni, in cui la scomposizione dei corpi ricorda la scomposizione chimica delle molecole.

23. Sia detto per inciso, non esiste un unico stile browniano. Nella sua parabola artistica e biografica, la ricerca di un vocabolario di danza cresce e si evolve, modificandosi anche profondamente, a seconda dei luoghi in cui si esibisce, del pubblico cui si rivolge, degli interpreti con cui lavora e delle musiche che sceglie.

24. Catalogo del Romaeuropa Festival 1998, cit.; Volantino relativo a *M.O.* e *Canto/Pianto* di Trisha Brown 1998, cit.

qualcun altro, in una combinazione imprevedibile che somiglia a una «ragnatela visiva»<sup>25</sup>. Rossella Mazzaglia, a proposito di *M.O.*, scrive significativamente:

Le linee melodiche della complessa struttura dell'*Offerta musicale* di J. S. Bach sono riproposte nel corpo sezionato dei danzatori, nei rapporti tra gli stessi e negli spostamenti nello spazio [...] ne risulta complessivamente una coreografia rigorosa sul piano formale e comunque non assoggettata in toto all'accompagnamento sonoro, in parte per la scelta estetica e per la particolare procedura creativa dell'artista, in parte a seguito della differenza della musica rispetto al corpo, che non consente gli stessi cambi repentini senza negare l'evoluzione dinamica del movimento, costitutiva del suo linguaggio di danza<sup>26</sup>.

In effetti, la Brown lavora sulla partitura di Bach con grande rispetto, studiandone a fondo la struttura e cercando di incorporarla, tuttavia non snatura il suo stile di movimento in funzione del brano musicale<sup>27</sup>. La musica, punto di partenza e di ispirazione, viene tradotta nella grammatica cinetica browniana, basata per esempio sulla decontrazione muscolare, sulla scomposizione del gesto, sulla reattività vigile dell'organismo, su un sistema policentrico e complesso. Dichiarò la Brown: «Bach ha creato una macchina e la risposta non può che essere un'altra macchina»<sup>28</sup>. La volontà che spinge la coreografa è quella di trovare una corrispondenza intima tra struttura del movimento danzato e struttura della composizione musicale, senza rinunciare a una qualità motoria personale, come detto esplicitamente dalla Brown:

In *M.O.* cerco di trovare l'equivalente in termini di movimento delle forme musicali, sviluppando innanzitutto un vocabolario di movimento che mantenga la sua identità

---

25. Così dice Trisha Brown nei primi minuti del documentario *Trisha Brown*, cit.

26. ROSSELLA MAZZAGLIA, *Trisha Brown*, Palermo, L'Epos, 2007, p. 137. Rossella Mazzaglia ricostruisce inoltre il processo compositivo sotteso a *M.O.* riconoscendovi momenti diversi, nel silenzio e in musica (ivi, pp. 135-138).

27. Il risultato centra perfettamente l'obiettivo se si considerano le parole di Donatella Bertozzi per cui la Brown «arricchisce le note di Bach [...] con una propria originale gamma di valori plastico-dinamici perfettamente coerenti con il suo lavoro di sempre, i quali però appaiono, per la vicinanza con le "antiche arie" miracolosamente nuovi, inediti» DONATELLA BERTOZZI, *Miracolo Trisha Brown, l'"Orfeo" diventa inedito*, in «Il Messaggero», 22 novembre 1998.

28. TRISHA BROWN in EMANUELLE HUYNH, *Face à dos. Entretien avec Trisha Brown*, in «Nouvelles de danse», n. 23, 1995, p. 12.

all'interno della potente musica di Bach. Con un'attenzione al movimento delle frasi (sia nello spazio che nel tempo), il corpo è stato diviso in due parti, superiore e inferiore, poi ricombinate in ripetizioni successive della musica, per localizzare in un solo corpo sia il tema che il contrappunto. Le opzioni erano infinite. Il test consisteva nel cercare di eguagliare la purezza di Bach<sup>29</sup>.

La purezza e il rigore della composizione coreografica vengono osservati unanimemente dalla critica all'indomani della messa in scena di *M.O.* al Romaeuropa Festival. Si scrive, per esempio, che «sperimentando il rigore della musica barocca per ridefinire lo spazio scenico, Trisha Brown sonda nuove integrazioni e scansioni tra musica e materiale visivo insieme a un eccezionale gruppo di danzatori»<sup>30</sup>. Colpisce il processo di traduzione nei corpi di ciò che fanno note e strumenti musicali, nella «ricerca degli “spazi inutilizzati” [...] del rapporto danza-musica»<sup>31</sup>. Leonetta Bentivoglio scrive che la Brown arriva a «vivere il nesso [danza-musica] come svelamento voluttuoso e assoluto»<sup>32</sup>. Osservando l'incessante evoluzione della ricerca browniana, nel suo intrecciarsi con varie forme espressive, la critica riesce a cogliere la finezza dell'operazione condotta in *M.O.*<sup>33</sup>. L'allestimento romano si rivela, dunque, un successo assoluto, la città apprezza e comprende il «gesto disadorno, essenziale e privo di compiacimenti spaziali»<sup>34</sup> delle sue coreografie e rimane incantata dalle «misteriose geometrie» incarnate dai suoi danzatori con «grazia lucida»<sup>35</sup>.

---

29. La dichiarazione della Brown è tratta da un'intervista di Anne Livet a Trisha Brown e raccolta in ANNE LIVET (edited by), *Contemporary dance: an anthology of lectures, interviews and essays with many of the most important contemporary American choreographers, scholars and critics*, New York, Abbeville, 1978, pp. 42-57; la citazione in particolare si trova a p. 45.

30. GIL MAL., *Trisha Brown Company*, in «Anteprima», 22 ottobre 1998.

31. PAOLA CIBELLO, *La danza-musica di Trisha Brown*, in «Time Out Roma», 15-25 novembre 1998.

32. LEONETTA BENTIVOGLIO, *Trisha Brown, danza la poesia*, in «La Repubblica», 22 novembre 1998.

33. Cfr. CRISTINA PICCINO, *I mille mondi di Trisha Brown*, in «Il Manifesto», 19 novembre 1998; ROSSELLA FABIANI, *La danza di Trisha Brown*, in «La Stampa», 19 novembre 1998; ALBERTO TESTA, *Il “progress” di Trisha Brown*, in «Trova Roma», supplemento settimanale del quotidiano «La Repubblica», 19 novembre 1998.

34. CHIARA VATTERONI, *Trisha Brown, movimenti musicali dal bianco al nero*, in «Il Piccolo», 22 novembre 1998.

35. MYA TANNENBAUM, *Trisha mette le ali*, in «Corriere della Sera», 21 novembre 1998.

#### 4. “Canto/Pianto”: Orfeo nelle pieghe dell’astrazione

Negli allestimenti romani presi in considerazione, subito dopo *M.O.*, come si è detto, va in scena *Canto/Pianto*, coreografia di Trisha Brown, direzione musicale di René Jacobs. Come in *M.O.* le luci sono curate da Jennifer Tipton, mentre i costumi sono creazioni di Roland Aeschlimann. *Canto/Pianto* è composto su alcune musiche dell’*Orfeo* di Claudio Monteverdi, libretto di Alessandro Striggio<sup>36</sup>. La prima rappresentazione avviene durante l’American Dance Festival di Durham, nel North Carolina, il 26 giugno 1997: questa data è significativa perché su tutti i materiali del Romaeuropa Festival il debutto viene datato in maniera scorretta al 1998, anno della prima dell’*Orfeo* al Théâtre de la Monnaie di Bruxelles. In realtà, *Canto/Pianto* è di vari mesi precedente e la priorità cronologica non è indifferente. Infatti, questo lavoro spesso è stato considerato erroneamente un estratto dall’*Orfeo*, quando invece è un’opera autonoma, per di più precedente l’opera nel suo complesso. *Canto/Pianto* nasce dalla sperimentazione sul materiale utilizzato per il montaggio della regia dell’*Orfeo* e poi non utilizzato, costituendo una sorta di *work in progress*. Dichiara la Brown a proposito di *Canto/Pianto*:

La coreografia racconta la storia di Orfeo ed Euridice attraverso una successione di estratti drammaturgici dell’opera *L’Orfeo*. Ci sono costruzioni di danza, come un serpente di otto persone, che sono state realizzate per l’opera, ma che alla fine non sono state utilizzate. Inoltre, quando la musica era troppo lunga per il momento drammatico, come nel caso di Euridice che segue Orfeo fuori dall’Ade e dell’errore fatale di quest’ultimo di voltarsi verso di lei, ho scelto una colonna sonora elettronica ultraterrena che si adattava meglio alle urgenze della storia. Non abbiamo impiegato la scenografia o i costumi dell’opera<sup>37</sup>.

---

36. Si noti che esistono due versioni della conclusione dell’opera: quella pubblicata nel libretto di Alessandro Striggio del 1607, in cui Orfeo viene lacerato dalle Baccanti, e quella contenuta nella partitura di Monteverdi del 1609, in cui Orfeo ascende all’Olimpo. Significativamente, la Brown mantiene entrambi i finali. Cfr. PEGGY PHELAN, *Trisha Brown’s Orfeo. Two takes on Double ending*, in ANDRÉ LEPECKI (edited by), *Of the Presence of the Body. Essays on Dance and Performance Theory*, Middletown, Wesleyan University Press, 2004, pp. 13-18; PETER ELIOT WEISS, *Les deux fins de l’Orfeo*, in *L’Orfeo*, programma di sala, Théâtre Royal de la Monnaie di Bruxelles, 1998, pp. 52-54.

37. Queste parole sono citate in HENDEL TEICHER (edited by), *Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue, 1961-2001*, catalogo della mostra, Addison Gallery of American Art,

L'importanza per la Brown dell'incontro con l'*Orfeo* di Monteverdi è capitale, come si evince, per esempio, dalle seguenti affermazioni: «tutto il mio percorso verso la musica aveva come scopo finale l'*Orfeo*»<sup>38</sup>; «quello che mi è più mancato nel periodo successivo all'*Orfeo* è stata l'assenza di una storia, di un'emozione, di tutto quello che avevo scoperto nell'opera»<sup>39</sup>; «[dopo l'*Orfeo*] la mia vita non è stata più la stessa»<sup>40</sup>. Si consideri che il primo contatto della Brown con il mondo dell'opera avviene in Italia, nel 1987, quando cura le coreografie della *Carmen* per la regia di Lina Wertmüller al Teatro San Carlo di Napoli. Proprio a partire da questa esperienza l'artista americana inizia a maturare il bisogno di non limitarsi alla composizione delle coreografie interne a un'opera (ruolo tutto sommato tradizionale), nella volontà di ridefinire le convenzioni operistiche relative ai legami tra danza, musica e parola. A tal scopo, la Brown studia musiche e libretto dell'*Orfeo* con grande attenzione, a partire dal 1995. Comincia a provare a New York prima di arrivare a Bruxelles con i suoi danzatori, i quali la assistono durante alcuni workshop dedicati ai cantanti d'opera. I movimenti di scena di questi ultimi, infatti, vengono definiti dalla Brown esattamente come quelli dei suoi danzatori, in una partitura coreografica molto stratificata. L'allestimento romano di *Canto/Pianto* è successivo di pochi mesi rispetto alla prima dell'opera *L'Orfeo*, avvenuta a Bruxelles nel maggio 1998, perciò raccoglie inevitabilmente l'eco internazionale di questo evento scenico.

*Canto/Pianto* si compone di una serie di frammenti drammaturgici che riprendono alcuni momenti della storia di Orfeo. Di grande potenza evocativa è il *Coro di ninfe e pastori*, in cui, su uno sfondo blu, simile alla luce che precede l'alba, entrano in scena nove danzatori vestiti di una maglietta grigia a maniche lunghe atillata e ampi pantaloni neri che scendono fino ai piedi.

---

Phillyps Academy, Andover, 27 settembre - 31 dicembre 2002, Cambridge (Massachusetts) e Londra, The MIT Press, 2002, p. 204. Nel rimando bibliografico è scritto che si tratta di «choreographer's notes, not dated».

38. LAURA PUTTI, [anepigrafo], in «Musica!», 11 giugno 1998. L'autrice dell'articolo è, al momento della stesura dell'intervista, inviata a Bruxelles.

39. TRISHA BROWN in *Intervista a Trisha Brown*, programma di sala, Bassano OperaEstate Festival Veneto, Bassano del Grappa, 2003, già citata in ROSSELLA MAZZAGLIA, *Trisha Brown*, cit., p. 147.

40. TRISHA BROWN, *How to make a modern dance when sky's the limit*, in HENDEL TEICHER (edited by), *Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue, 1961-2001*, cit., pp. 289-293; citazione a p. 293.

Cinque tra loro procedono in linea, mentre altri quattro corrono rapidi intorno e in mezzo a tale linea, andando a interferire con essa attraverso sollevamenti verticali e intrecci orizzontali. Un altro segmento drammaturgico intensamente suggestivo è il *Coro di spiriti*, in cui si vede volteggiare una danzatrice in grigio, uno spirito che si muove «come fumo»<sup>41</sup>, sollevata da altri danzatori in nero che sono sostegno invisibile del volo.

I movimenti dei ballerini si sincronizzano e si intersecano, creando una rete di rimandi tra gesti non diretti che avvicina moltissimo questo lavoro al linguaggio coreografico di *M.O.* Le due opere sono infatti giustapposte in maniera coerente, non solo sotto il profilo formale (poiché in entrambe vengono danzate musiche antiche con uno stile contemporaneo), ma anche in senso strutturale (dato che il rapporto danza-musica viene lavorato in modo molto simile). La partitura musicale, in entrambi i lavori, viene analizzata minutamente, assorbita dallo stile coreografico, metabolizzata dagli interpreti. Dichiarò la Brown: «con Bach e Monteverdi posso leggere la musica attraverso il corpo. La danza è un vocabolario. Soprattutto con Monteverdi, che usa la “parola” in modo molto particolare, quasi cromatico, ho potuto lavorare molto sul corpo dei ballerini»<sup>42</sup>. D'altronde, nell'*Orfeo* la musica è onnipresente, a vari livelli: non solo la sua struttura viene riflessa dai movimenti danzati, ma, più profondamente, Orfeo stesso è incarnazione della musica<sup>43</sup>. Perciò, i corpi di *Canto/Pianto* ricercano una presenza musicale. Si muovono in senso ora ondulatorio, ora spezzato, sempre tendendo a una qualità neutra e meccanica, senza accenti marcatamente teatrali o drammatici, puntando alla pura incarnazione della partitura di Monteverdi<sup>44</sup>.

Scriva Rossella Mazzaglia a proposito dell'*Orfeo*: «un chiaro esempio

---

41. Così afferma la Brown nel documentario *Trisha Brown*, cit.

42. FRANCESCO ROTA, *Le architetture danzanti di Trisha Brown*, cit.

43. La musica, nella sua presenza fisica o metaforica, è un elemento onnipresente in scena. Cfr. WENDY PERRON, *The airborne Dance of Trisha Brown*, in «Dance Magazine», March 2002.

44. Nonostante la matrice squisitamente letteraria del lavoro, per descrivere i movimenti dei danzatori in *Canto/Pianto* vale sostanzialmente quanto suggerito da Sally Banes nel suo epocale contributo sulla *postmodern dance*: «non manipolare le azioni per produrre effetti teatrali, non sottoporle all'aggravio dell'emozionalità, del riferimento letterario o della manipolazione temporale [...] il corpo non è più allungato o teso di quanto non lo sia nella vita quotidiana» (SALLY BANES, *Tersticore in scarpe da tennis. La postmodern dance*, Macerata, Ephemeria, 1993, p. 44).

dell'incontro tra narrazione e astrazione è la sequenza di movimenti della Messaggera che comunica a Orfeo la morte di Euridice: il corpo della cantante è bipartito, il lato destro esegue delle azioni geometriche ed astratte, mentre il lato sinistro risponde a una gestualità emotiva»<sup>45</sup>. Anche la sequenza della Messaggera proposta al Romaeuropa Festival è paradigmatica: si tratta di un assolo di grande intensità, che vede invece in scena una danzatrice in piedi, immobile, coperta da una tunica nera dal collo ai piedi, così che il viso e le mani risultino in evidenza. La danzatrice compie pochi gesti significativi, bruschi e spezzati, come coprirsi un orecchio, spalancare la bocca, prendersi la testa tra le mani, circondare l'occhio con le dita. Tali gesti sono al contempo drammatici e astratti, tragici e a-significanti. La motivazione delle azioni è fisica, geometrica, corporea, funzionale, eppure non esclude una coloritura sul piano emotivo o immaginativo. Qui sta un nodo dirimente: come può la Brown, con il suo stile contrassegnato dall'astrazione, avvicinarsi a una narrazione senza tradire la drammaturgia, né se stessa? Questo paradosso, anziché sfociare in una contraddizione o un limite, diviene una sfida che rinnova e nutre il percorso creativo della Brown. Pur dovendo fare i conti con una storia (che oltretutto parla di amore e morte, passione e dolore), con personaggi caratterizzati e con un intreccio definito, la coreografa non concepisce la danza come un'illustrazione, una figurazione o una riproduzione degli eventi. L'essenzialità con cui restituisce i nodi tematici della storia corrisponde all'antirealismo di scene e costumi, che non recano tracce di luoghi o tempi precisi. A volte viene evocata un'azione, altre volte un pensiero o un'emozione, altre volte ancora viene elaborata una partitura cinetica indipendente dalla trama. Ciò cui la Brown resta fedele, nell'astrazione del suo linguaggio, è lo spirito dell'*Orfeo* come parabola esistenziale e capolavoro poetico.

Il successo al Romaeuropa Festival è indiscusso. La percezione del pubblico romano è quella di essere in presenza di un mito (che sia la Brown oppure Orfeo, è difficile stabilirlo)<sup>46</sup>. Viene colta dalla critica la purezza della danza al di là di inclinazioni narrative o drammatiche<sup>47</sup>. Come è stato scritto per *M.O.*, così Lorenzo Tozzi osserva che in *Canto/Pianto* il confronto

---

45. ROSSELLA MAZZAGLIA, *Trisha Brown*, cit., pp. 142-143.

46. RENATO PALAZZI, *Danzando nel mito*, in «Soprattutto», 27 novembre 1998.

47. SERGIO TROMBETTA, *I pastorelli di Trisha*, in «Panorama», 10 dicembre 1998; SANDRA CESARALE, *Trisha Brown scopre l'Orfeo di Monteverdi*, in «Corriere della Sera», 18 novembre 1998.

con la musica antica non è una rinuncia alla cifra coreografica della Brown, né un tradimento dell'opera, della quale sono stati selezionati e "astratti" alcuni momenti, al fine di universalizzarli<sup>48</sup>. Ecco allora che, nelle pieghe dell'astrazione, ma lungi da gelidi formalismi, ci si perde in una «danza soffice, come senza peso, una sorta di interrogativo fantastico posto al rapporto tra corpo e forza di gravità»<sup>49</sup>.

### 5. Musica e danza: un binomio all'insegna del divenire

Il rapporto di Trisha Brown con la musica cambia profondamente nel corso del tempo. Il silenzio delle prime performance, realizzate in ambienti urbani, in studio, in casa o in sale spoglie e illuminate è parte di una grammatica simbolica precisa, vicina alla danza analitica, per cui l'assenza di musica costituisce anche un modo per affermare l'autonomia della danza. La messa in scena delle sue opere a teatro, dalla fine degli anni Settanta in poi, segna il passaggio da un momento puro, radicale ed estremo a una fase compositiva che accetta di dover concertare i coefficienti scenici tradizionali, come scenografie, luci, costumi e, appunto, musiche. In questo contesto, cerca di scongiurare il rischio di cadere nella spettacolarizzazione attraverso una sperimentazione estetica e una contestazione delle convenzioni in uso nei luoghi scenici istituzionalizzati<sup>50</sup>. Per quanto concerne la componente sonora dei suoi lavori, in particolare, sono molte e varie le collaborazioni con artisti contemporanei. A volte la musica è giustapposta alla danza in modo indipendente, in una compresenza fatta di richiami inaspettati, come accade in *Son of Gone Fishin'* (1981) con Robert Ashley<sup>51</sup>. Altre volte, la

---

48. LORENZO TOZZI, *Trisha Brown il mito è qui*, in «Il Tempo», 21 novembre 1998.

49. LEONETTA BENTIVOGLIO, *Trisha. Il mio incontro d'amore con la musica antica*, cit.

50. Per esempio, in *Glacial Decoy* (1979), prima coreografia pensata per uno spazio teatrale, vengono valorizzati i margini del palcoscenico e viene sollecitata una deviazione dello sguardo, un decentramento, una focalizzazione sui margini e sui bordi della scena, spesso dimenticati.

51. In questo caso, viene adottato il metodo reso celebre da John Cage e Merce Cunningham per cui musicista e coreografo convengono sulla durata del pezzo come unica indicazione compositiva, per poi giustapporre le rispettive creazioni solo a posteriori. La differenza è che la giustapposizione, per *Son of Gone Fishin'*, non avviene direttamente in scena, ma in fase di prova, lasciando aperto un certo margine per eventuali aggiustamenti.

musica è pensata come accompagnamento della danza, come quella composta da Laurie Anderson per *Set and Reset* (1983) (sebbene ci si adoperi perché «la musica non sottoscriv[a] la danza»<sup>52</sup>, adattandovisi senza appiattirvisi). In altri casi ancora, vi è un ascolto reciproco tra la coreografa e il compositore nel corso del processo creativo, come succede tra Trisha Brown e Peter Zummo durante il mese di residenza all'Hamline University Theatre di Minneapolis per *Lateral Pass* (1985).

Nell'incontro con Bach e Monteverdi, la strada seguita dalla Brown è ancora diversa. Nel documentario realizzato da RaiSat, la Brown dice che solitamente la relazione tra musica e danza si articola in due modi: tradizionalmente, la danza supporta o riporta la musica; di contro, nel modello reso celebre da John Cage e Merce Cunningham, musica e danza sono concepite come due entità separate, autosufficienti e giustapposte, che posso trovare tra loro una felice corrispondenza oppure no. Tra questi due poli, afferma la Brown, esiste una terza via, un territorio vasto e inesplorato; in questo territorio si muovono le sue ricerche su Bach e Monteverdi. La coreografa non vuole rinunciare all'autonomia della sua creatività, ma non può che riformularla in funzione della presenza potentissima di opere che sopravvivono da secoli come pietre miliari della cultura occidentale<sup>53</sup>. Perciò, la Brown, con il suo approccio matematico e analitico, innanzitutto studia la partitura musicale nelle sue minime componenti e tenta di riprodurre i meccanismi strutturali in danza. Come si è visto in *M.O.* e in *Canto/Pianto*, capita che i movimenti dei danzatori assecondino la musica, oppure che ne costituiscano un contraltare dinamico, o ancora che ricerchino un certo grado di emancipazione dalla melodia. La relazione tra musica e danza

---

52. MARIANNE GOLDBERG, *Reconstructing Trisha Brown: Dances and Performance Pieces 1960-1975*, PhD dissertation, New York University, 1990, p. 164, già citata in ROSSELLA MAZZAGLIA, *Trisha Brown*, cit., p. 107.

53. Si vedano le seguenti affermazioni della Brown: nel confronto con Bach «la danza è puramente decorativa, è il mezzo che veicola la musica» (FRANCESCO ROTA, *Le architetture danzanti di Trisha Brown*, cit.); nell'*Orfeo* «la danza doveva aderire alla musica» (LAURA PUTTI, [*anepigrafo*], cit.). Queste dichiarazioni sembrano far intendere, non solo la deferenza assoluta della coreografa rispetto a Bach e Monteverdi (su cui non si può aver dubbio), ma anche un processo compositivo per cui la danza è asservita al componimento musicale. Questo tratto pare decisamente esagerato, se confrontato con altri testimoni, per cui si sceglie di ridimensionare queste affermazioni e di tener buona l'ipotesi per cui la musica viene, sì, studiata e introiettata come base per la creazione, ma la coreografia procede poi secondo le sue esigenze espressive.

non è da intendersi in termini di dipendenza o di corrispondenza, ma come equilibrio stratificato, in costante divenire.

Del resto, danza e musica altro non sono che arti del divenire, che non conoscono la stabilità ontologica del tempo fermo e immutabile. Proprio come forme del divenire si rivelano perfettamente adatte a descrivere la natura umana nella sua essenza effimera, sostanza transitoria e fuggevole che sta al cuore della parabola di Orfeo: «Orfeo [...] pretende di fare di Euridice un'opera, di manifestarla *alla luce* del suo canto, di produrla nella sua parola. Così finisce col tradire l'ombra e far naufragare l'opera»<sup>54</sup>. Orfeo commette un errore perché pretende di separare Euridice dal mistero, perciò la perde; senz'ombra Euridice si dissolve, non è afferrabile da un pensiero chiaro e distinto, la sua esistenza cammina alla maniera di un riflesso. Quel che resta è un *Canto* che è, in sé, anche un *Pianto*: così la Brown chiama il lamento di Orfeo davanti a Caronte: «Ahi sventurato amante / Sperar dunque non lice / Ch'odan miei prieghi i Cittadin d'Averno?», lamento straziante e bellissimo, destinato a non trovar risposta e a risuonare, oggi come un tempo, alle nostre orecchie mortali.

---

54. MASSIMO CACCIARI, *Della cosa ultima*, Milano, Adelphi, 2004, p. 130.



Finito di stampare nel mese di maggio 2025  
nello stabilimento di Press Up Srl (Nepi, VT)  
per conto de Il Rio Srl Mantova

