

Culture Teatrali

Studi, interventi e scritture sullo spettacolo

30, Annale 2021



la casa
USHER

Culture Teatrali

Studi, interventi e scritture sullo spettacolo

Annali fondati da Marco De Marinis

Nuova serie

n. 30 – 2021

Direzione: Marco De Marinis e Gerardo Guccini

Comitato Scientifico: Georges Banu (Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III); Josette Féral (Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III); Helga Finter (Justus Liebig - Universität Gießen); Raimondo Guarino (Università di Roma III); Claudio Longhi (Università di Bologna - ERT); Freddie Rokem (Tel Aviv University); Nicola Savarese (Università di Roma III); Richard Schechner (New York University - Tisch School).

Redazione: Fabio Acca, Roberta Ferraresi, Silvia Mei.

C/o Dipartimento delle Arti - Università di Bologna, via Barberia 4, 40123 Bologna.

Contatti online rivista: cultureteatrali.dar.unibo.it - rivista.cultureteatrali@gmail.com

Direttore responsabile: Marco De Marinis

Peer review: la pubblicazione di un contributo su «Culture Teatrali» comporta il passaggio attraverso il sistema di *double blind peer review*.

La rivista «Culture Teatrali» è pubblicata con il contributo del Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna.

Per abbonamenti e acquisti postali rivolgersi a:

VoLo publisher srl, via della Zecca 15, 55100 Lucca, tel. 0583/494820

claudiagori@volopublisher.com

Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 7374 del 6 novembre 2003

ISSN: 1825-8220

© 2021 by VoLo publisher srl

via Ricasoli, 32 - 50122 Firenze. Tel. +39/055/2302873

Email: info@volopublisher.com. Sito internet: www.lacasausher.it

In copertina: Nicola Galli, *Venus*, 2015.

Foto di Nicola Galli.

ISBN: 978-88-98811-63-2

Finito di stampare nel mese di novembre 2021 da Mediaprint srl, Verona.

SOMMARIO

SCENA ANFIBIA E PRATICHE COREOGRAFICHE DEL PRESENTE

a cura di Fabio Acca

- 9 Fabio Acca
Introduzione
- 16 Alessandro Pontremoli
La danza del nuovo millennio fra dissenso e partecipazione
- 35 Susanne Franco
Trio A di Yvonne Rainer (1966-68). Storia, memoria e trasmissione di un'opera coreografica
- 57 Rossella Mazzaglia
*«Ci sono cose che nessuno vedrebbe...».
Excursus nelle figur-azioni coreografiche di Alessandro Sciarroni*
- 75 Paolo Ruffini
Excelsior, uno spettacolo capovolto. La danza decoloniale di Salvo Lombardo
- 92 Emanuele Giannasca
Nuovi discorsi e nuovi approcci della critica di danza italiana tra gli anni Ottanta e Novanta del Novecento
- 107 Lorenzo Donati
Danza e critica da Zero a Venti

A SCUOLA DI TEATRO (E DI VITA) CON GIULIANO SCABIA

a cura di Laura Budriesi

- 126 Massimo Marino (*Pentecoste. Per G* S**), Paola Quarenghi (*Ricordo di un maestro bambino*), Bruno Tognolini (*Drammaturgia della città nemica. Ricordi di Giuliano Scabia, il mio primo maestro*), Franco Acquaviva (*Tra presenza e sparizioni: Giuliano nel mio teatro delle selve*), Tommaso Correal Santacroce (*Il mio migliore maestro*), Gianfranco Anzini (*Nel bosco bolognese*), Elena Guerrini (*Giuliano Scabia l'in-sognante. Il teatro, il Paradiso e il bosco nell'aula dell'Università. Non lezioni ma rivoluzioni*), Francesca Gasparini (*L'agitatore di sogni*), Teatrino Giullare (*Germoglio*), Laura Budriesi (*Abbiamo fatto il Paradiso in un'aula dell'Università*)

PER GIGI DALL'AGLIO (1943-2020)

a cura di Roberta Gandolfi

- 159 Roberta Gandolfi
Nozze d'oro con il teatro: Gigi Dall'Aglio e una diversa memoria della scena italiana
- 166 *Gigi Dall'Aglio si racconta*
a cura di Roberta Gandolfi e Giada Andrea Rusciano

STUDI

- 195 Marco De Marinis
«È questo il ritmo che voglio»: Beckett regista
- 216 Angelo Romagnoli
Quel copione di Beckett. Temi e problemi di una traduzione italiana dei Theatrical Notebooks of Samuel Beckett
- 234 Katia Trifirò
«Quello che conta è che non sia un teatro stupido». Wilcock critico teatrale per «Sipario» (1967-1969)
- 254 Daniela Palmeri
I corpi "eccentrici" di Emma Dante. Un'analisi della figura femminile nella trilogia Carnezzeria
- 269 Lorenzo Mucci
Alle origini della rappresentazione: dal Cricot2 di Tadeusz Kantor al teatro di interazioni sociali del Teatro Alkaest
- 281 Abstract

Questo numero conclude il ciclo accademico della nostra rivista. Col mio pensionamento, e con la decisione presa dal Dipartimento delle Arti di non finanziare più le riviste cartacee, ci siamo venuti a trovare nell'impossibilità di proseguire oltre. Credo, senza false modestie, che «Culture Teatrali», in questi ventidue anni di esistenza, abbia tenuto fede, nella misura del possibile, alle ambizioni e agli impegni prospettati nell'Editoriale del primo numero. È stata la palestra di una generazione di studiosi, che su queste pagine hanno fatto spesso le loro prime prove; ha cercato di stare costantemente in contatto ravvicinato con gli artisti più interessanti nell'area del nuovo teatro; e, infine, ha sempre allargato lo sguardo fuori d'Italia, dandosi una dimensione internazionale ben prima che questa diventasse una specie di obbligo ministeriale, con tutti gli equivoci del caso. Molto presto alla rivista cartacea si è affiancato un sito online, con funzioni non di duplicazione ma di complementarità. Se «Culture Teatrali» ha continuato a uscire con regolarità, prima semestralmente e poi come annale, senza mai mancare al suo impegno con la qualità e l'originalità scientifiche, lo si deve soprattutto a un folto gruppo di giovani che mi hanno via via affiancato e ai quali va il mio doveroso ringraziamento. Sono grato anche al collega Gerardo Guccini per aver integrato la direzione degli ultimi due numeri. Un pensiero riconoscente, infine, agli editori: da Giacomo Martini (Quaderni del Battello Ebbro), con il quale iniziò l'avventura, a Vittorio Giudici della Casa Usher, con il quale essa si conclude. Ma chissà, forse si tratta solo di un arrivederci.

Marco De Marinis

Katia Trifirò

**«QUELLO CHE CONTA
È CHE NON SIA UN TEATRO STUPIDO».
WILCOCK CRITICO TEATRALE PER «SIPARIO» (1967-1969)**

Lo scrittore a teatro

Con il doppio sguardo del drammaturgo e del critico, negli anni in cui si affermano sulla scena italiana le istanze di rinnovamento radicale delle pratiche e dei codici artistici connesse al fenomeno complesso del Nuovo Teatro, Juan Rodolfo Wilcock contribuisce al dibattito sulle poetiche teatrali che contrappongono il teatro minore e le scene d'avanguardia ai circuiti ufficiali, attraverso una serie di interventi pubblicati su «Sipario», in una stagione caratterizzata dalla sperimentazione e dalla ricerca sul campo di «modalità nuove di attenzione verso le fenomenologie e le culture performative», di cui la rivista, secondo la politica redazionale di Franco Quadri, diventa osservatorio privilegiato, realizzando «fra il 1965 e il 1969» una «felice convergenza fra teoria e prassi scenica», per poi mettere a fuoco «nuovi paradigmi e linguaggi critici»¹. In particolare, gli scritti wilcockiani si inseriscono nella logica di quegli spazi discorsivi che, verificando la transizione di «Sipario» verso «le pratiche plurali e non codificate che si impongono effervescenti, negli anni Sessanta, alla periferia del monolitico teatro di servizio pubblico», si distinguono per alcuni elementi comuni ben specifici e riconoscibili, a partire dal ricorso a «linguaggi ironici e anti-ideologici», ovvero: «un rapporto provocatorio con gli spettatori (tratto tipico delle avanguardie), una dimensione artigianale del lavoro (mentre la cultura viene sempre più organizzata industrialmente) e un'offerta di creatività, di uso attivo del teatro come mezzo espressivo»².

Sullo statuto del pubblico, sulla cristallizzazione di modalità organizzative e produttive sempre più identificate con le logiche del consumo e sulla condizione marginale degli autori esclusi dal confronto con la scena, in un contesto materiale dominato, anche dal punto di vista artistico-culturale, dalla «politica di accentramento e di normalizzazione condotta dai registi degli Stabili da un certo momento in poi»³, Wilcock si era polemicamente espresso in occasione dell'inchiesta su *Gli scrittori e il teatro* curata da Marisa Rusconi per il numero 229 della rivista, nel maggio del 1965: «Non vado a teatro perché le traduzioni mi irritano e gli autori nazionali interessanti, ammesso che ci siano, non si vedono. Quando si faranno vedere, ne parleremo»⁴.

¹R. Gandolfi, *Linguaggio critico e nuovo teatro: "Sipario" negli anni Sessanta*, in «Culture Teatrali», 2003, nn. 7/8 (*Storia e Storiografia del teatro, oggi. Per Fabrizio Cruciani*), p. 289.

²Ivi, p. 290 e nota.

³M. De Marinis, *Il Nuovo Teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987, p. 152.

⁴J. R. Wilcock, in *Gli scrittori e il teatro. Inchiesta*, in «Sipario», maggio 1965, n. 229, p. 35. Wilcock misura la questione dalla prospettiva del drammaturgo che aspira a vedere rappresentati i propri testi,

Prendendo posizione nel dibattito sulla controversa questione autoriale, che finisce per misurare «lo stato della ricezione della produzione drammaturgica in Italia» o, per meglio dire, «lo stato dell'indifferenza a essa offerta»⁵, Wilcock stigmatizza non solo l'assenza di un repertorio nazionale consistente, stretta a questa altezza cronologica, come nota Dario Tomasello, tra «crisi del teatro di regia da una parte» e «istanza di rimodulazione profonda dell'arte attoriale dall'altra»⁶, ma anche il gusto di un pubblico «borghese-contadino» abituato a consumare prodotti seriali, che dell'arte teatrale non sono che una caricatura:

Gli italiani, a differenza di altri popoli civili, amano i surrogati: surrogati di mobili, surrogati di case, di governi... Ma ai surrogati manca sempre qualcosa, e al surrogato di cultura dei post-fascisti manca tra l'altro il teatro (esiste una relazione tra teatro e genuinità di una cultura?). Forse un giorno i borghesi-contadini che da qualche anno si sono messi ad acquistare automobili, romanzi di Cassola, frigoriferi, acquisteranno pure il gusto del teatro; tutto può darsi in un paese in trasformazione (?)⁷.

Proiettato verso la creazione fittizia di nuovi bisogni che non includono «il gusto del teatro», a meno di non considerarlo alla stregua di merce, da acquistare ed esibire come un qualsiasi elettrodomestico o una suppellettile, secondo la ricognizione critica compiuta dall'autore sulla recente storia sociale italiana e continuamente trasfigurata in chiave drammaturgica nella produzione coeva⁸, lo spettatore appare vittima di una sorta di processo di contraffazione che riguarda tutto il sistema teatrale, soppiantato da altri generi di intrattenimento ma, anche, indebolito da vizi strutturali che derivano da urgenze non risolte. Tra queste, oltre alla crisi del pubblico, emerge con forza il mancato approdo sul palcoscenico di nuovi testi, al punto che, prosegue Wilcock rivendicando le proprie ragioni di scrittore per il teatro, «questa attività non dà alcuna soddisfazione agli autori, bensì dispiaceri»: non è dunque un caso, afferma stizzosamente, se «tutto l'ingegno teatrale del paese si è riversato (ed esaurito) nella cinematografia»⁹.

A partire dalla consapevolezza comune sui limiti della scena, le risposte di Wilcock all'inchiesta del '65 si possono confrontare con quelle di altri scrittori interpellati dalla rivista, tra cui Pasolini, che in quella stessa sede contesta al teatro italiano «una parola che non esiste, e si è creata un'esistenza fittizia, provocatoria, pretestuosa»¹⁰. Anche nella prospettiva wilcockiana la pervicacia delle convenzioni, il parlato intollerabile, la mancata corrispondenza del teatro corrente con la realtà – oggetti di indagine su cui egli interviene ripetutamente negli scritti critici per «Sipario» –, contribuiscono ad alterare

collocando se stesso nella schiera degli «autori nazionali interessanti» che rimangono, tuttavia, appartati rispetto alla scena.

⁵D. Tomasello, *La drammaturgia italiana contemporanea. Da Pirandello al futuro*, Roma, Carocci, 2016, p. 77.

⁶*Ibid.*

⁷J. R. Wilcock, in *Gli scrittori e il teatro*, cit., p. 35.

⁸Sulla produzione drammaturgica dell'autore, cfr. K. Trifirò, *Dell'uomo e di altri mostri. La drammaturgia di Juan Rodolfo Wilcock*, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2019.

⁹J. R. Wilcock, in *Gli scrittori e il teatro*, cit., p. 35.

¹⁰P. P. Pasolini, in *Gli scrittori e il teatro*, cit., p. 11.

il complesso di relazioni che legano autori e spettatori, e mentre i primi si rivolgono al cinema, non potendo dialogare con il palcoscenico, gli altri si accontentano di un «surrogato» di cultura, passivamente disposti ad «accettare tutto, il buono come il mediocre o il pessimo», come denuncia Chiaromonte ancora un anno dopo¹¹.

Analizzare il punto di vista proposto da Wilcock sulle questioni agitate dalla rivista in questi anni¹², e destinate ad alimentare una vasta eco non solo interna ma anche esterna alla redazione di Quadri, ne rivela il ruolo di «osservatore partecipe»¹³ assunto rispetto ai tentativi di rinnovamento del palcoscenico e costituisce un fondamentale punto di partenza per avviare il sondaggio sulla intensa attività critica dell'autore, che affianca alla creazione drammaturgica una costante riflessione metateatrale, condotta in diverse sedi con molteplici strumenti e linguaggi. A emergere è una precisa idea di teatro, nutrita dalla pratica della scrittura per la scena e riverberata nelle cronache spettacolari, in particolare quelle redatte tra il 1967 e il 1969, quando, dopo un articolo particolarmente virulento contro Strehler, la rubrica “La luce rossa” affidata a Wilcock in quell'anno si interrompe bruscamente, con un'uscita di scena polemica che finisce per coinvolgere lo stesso Quadri.

Le cronache del '67, contro «l'ambizione dell'originalità»

Nel processo di indagine avviato da «Sipario» sul presente teatrale, attraversato da fermenti nuovi che richiedono inediti strumenti di lettura e interpretazione¹⁴, il discorso

¹¹ «Esiste per esempio, un'opinione degli spettatori di cinema o di televisione. Dei film o degli spettacoli televisivi si parla e si discute dovunque [...] Ma l'opinione degli spettatori di drammi e commedie, dov'è? Se esiste, non si fa sentire. Soprattutto, non si fa sentire a teatro. Il pubblico che va a teatro può anche accorrervi in folla, ma il suo comportamento, come ognuno sa, è singolarmente passivo. [...] Si va a teatro, cioè, come si va al cinema o come ci si siede davanti alla televisione: per ricevere una certa razione di divertimento (o di noia)», N. Chiaromonte, *Il drammaturgo renitente*, in «Sipario», maggio 1966, n. 241, p. 57. L'intervento, riprendendo la *querelle* sugli scrittori e il teatro, ribadisce l'assenza in Italia di una «società teatrale», intesa come legame tra i teatranti medesimi o attorno al mondo del teatro, ovvero «una società colta e meno colta la quale, amando il teatro perché ama la comunicazione aperta, diretta e dignitosa fra individui, inciti a sua volta il mondo del teatro a esistere nel modo migliore e più nobile» (*ibid.*).

¹² «Oltre che per l'apertura internazionale e “d'avanguardia” la rivista, nel periodo della conduzione Quadri (e anche nelle sue curatele da esterno), s'impone per alcuni numeri doppi o speciali che vanno da Stanislavskij al teatro polacco, da Shakespeare in Italia al teatro della crudeltà, dal Futurismo al nuovo teatro americano e al rapporto tra gli scrittori e il teatro», R. Molinari, *Franco Quadri. Cronologia essenziale di una via nel teatro, accompagnata dallo sguardo e dalle dichiarazioni del protagonista*, in «Panta», 2014, n. 31 (*Franco Quadri*, a cura di R. Molinari), p. 43 (e-book).

¹³ «Occorreva, come già usava nella critica d'arte, un osservatore partecipe, che senza la mediazione del regista demiurgo si confrontasse direttamente con l'evento teatrale, decrittandone la drammaturgia interna. Che entrasse nel sistema di segni dello spettacolo. Che ne percepisse il respiro e ne cogliesse il significato. Che interpretasse anche la parola nella sua vitalità espressiva ed emozionale. Il “Sipario” di Franco Quadri fu anche questo, una scuola dello sguardo, un'apertura a una nuova concezione del teatro», G. Piccoli, *Milano anni Sessanta, una testimonianza*, in *ivi*, p. 84.

¹⁴ «Il rinnovamento dei linguaggi critici su “Sipario” si deve innanzitutto al lavoro tenace di Giuseppe Bartolucci, che riprendendo esplicitamente le nozioni della più avanzata cultura teatrale contemporanea europea, e partecipando ai lavori e alle ricerche del “Gruppo '63”, inaugura in Italia una

critica di Wilcock si fonda su un'attenzione specifica alle dinamiche dello spettacolo, di cui analizza gli elementi di novità e di rottura dei codici scenici, in sintonia con operazioni teatrali come quelle di Carmelo Bene, Leo de Berardinis e Perla Peragallo, Mario Ricci, ai quali rivolge il proprio sguardo negli interventi ospitati all'interno della rubrica a più voci “Gli spettacoli in Italia”, evidenziando accuratamente le differenze di linguaggio e approccio alla scena proprie di ciascuna esperienza. Si tratta, in linea con lo spirito della rivista, di assumere una posizione programmaticamente tendenziosa, «osservando il teatro come spettacolo, secondo la rivoluzione invocata dal Nuovo Teatro»¹⁵, con una consapevolezza della dimensione scenica quale osservatorio privilegiato che si unisce, nella prospettiva wilcockiana, alla necessità di interrogarsi, ancora una volta, sul problema del repertorio – incluse le possibilità espressive della lingua, la funzione dell'autore, la pratica della scrittura drammaturgica, – nell'ambito del dibattito più vasto sulle questioni di politica teatrale che, in questa fase cruciale, interpellano con esiti diversi critici e artisti¹⁶.

La tendenza a dare rilievo all'operazione scenica emerge nella recensione ad “*Amleto o le conseguenze della pietà filiale*” da Laforgue, pubblicata sul numero di aprile del 1967, che non descrive la struttura dello spettacolo, le modalità di rappresentazione del testo o il racconto della trama, ma valorizza piuttosto il lavoro performativo di Carmelo Bene, nella relazione con i compagni attori¹⁷ e nelle dinamiche complesse che coinvolgono lo spettatore all'interno di una sorta di rito collettivo irripetibile,

critica di tipo strutturalista, elaborando precocemente nuovi parametri di lettura e trovandosi così più preparato di altri all'appuntamento con il nuovo teatro: al centro della sua proposta è la nozione di “scrittura scenica”, importata dalla Francia, che è chiaramente in antitesi all'approccio di tipo letterario e per questo più consona a leggere le nuove pratiche teatrali che non sono più incentrate sul testo drammatico», R. Gandolfi, *Linguaggio critico e nuovo teatro*, cit., p. 298. Bartolucci è inoltre curatore dell'inchiesta lanciata dalla rivista nel 1967 sulla *Situazione della critica*, pubblicata in tre puntate sui numeri di marzo, aprile e giugno. La riflessione sullo statuto, le funzioni e il rinnovamento della critica italiana, in questi anni, resta al centro del dibattito non solo interno ma anche esterno a «Sipario», collegandosi alla necessità di stare al passo con le innovazioni teatrali. Su questo aspetto, cfr. D. Visone, *La nascita del nuovo teatro in Italia. 1959-1967*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2010, in part. il capitolo «Il dibattito critico negli anni 1957-1967».

¹⁵ M. Marino, *Franco Quadri critico militante*, in «Panta», 2014, n. 31, cit., p. 146.

¹⁶ Le istanze di rinnovamento acquistano crescente spazio nel dibattito critico, ospitato in questi anni dalle riviste attraverso lo strumento delle inchieste, come quella lanciata da «Sipario» nel luglio del '68, dal titolo emblematico *Il momento della negazione?*, a cui risponde anche Wilcock, cui fa seguito a gennaio dell'anno successivo quella su *Il teatro contestato e la contestazione contestabile*, a cura di Mario Raimondo, che pone in discussione le forme e le politiche degli Stabili e dei teatri a gestione pubblica nel nuovo contesto culturale che va delineandosi. Sulla questione cfr. S. Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia. 1968-1975*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2013, pp. 339-372.

¹⁷ Su questo aspetto, osserva Petrini: «Il rapporto con i compagni di scena è impostato poi, come nella tradizione capocomitale, anche sulla continuità nel tempo: molti degli attori che recitano con Carmelo Bene restano a lungo al suo fianco. Sono soprattutto i casi di Lydia Mancinelli, compagna d'arte e di vita dal 1964 al 1981, e di Luigi Mezzanotte, insieme a lui fra il 1962 e il 1976. Ma quasi tutti gli attori del primo periodo sono a lungo in compagnia con Carmelo Bene a testimoniare l'instaurarsi di un rapporto fatto anche di condivisione e cementato da un sentimento profondo, spesso di amicizia, ben più ricco e fertile di quello regolato dalla semplice scrittura del teatro ufficiale. Ne resta naturalmente una traccia molto limpida anche in palcoscenico. Una traccia che gli spettatori più attenti e dal gusto più raffinato e sicuro, come è il caso per esempio di Rodolfo Wilcock, colgono immediatamente», A. Petrini, *Amleto da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*, Pisa, Ets, 2004, p. 38.

di cerimonia celebrata sulla scena attraverso il corpo dell'attore. Questa versione dell'*Amleto*, «il punto più alto» della «fine-stagione teatrale romana», è «troppo breve»¹⁸ per soddisfare interamente il desiderio che provoca in chi osserva, come Wilcock per ben due volte sottolinea:

[...] seduto nella disagiata pace di un sottano, lo spettatore vorrebbe che la cerimonia fosse molto più lunga, molto più complicata. Infatti, anche se non è morto, Carmelo Bene potrebbe morire questa sera stessa, e ci lascerebbe non saziati. Lo spettatore dovrà tornare domani. Ho sottolineato questa frase perché mi sembra di sottolineare così la più notevole differenza tra gli spettacoli di Carmelo Bene - questo *Amleto*, *Nostra Signora dei Turchi*, *Il rosa e il nero* - e gli altri spettacoli detti teatrali. Ai secondi non si ritorna (e nella maggior parte dei casi non si va nemmeno); a quelli di Carmelo Bene ritornare è un piacere, e non di rado un insegnamento. In ogni caso, con lui si ha l'impressione, altrove impossibile, di partecipare ad un rito¹⁹.

Con una geniale intuizione, che sovrappone lo spettacolo ad una cerimonia, Wilcock esalta «il posto centrale, isolato ed elevato» che Carmelo Bene occupa «nella confusa festa del teatro italiano»²⁰, ma soprattutto l'irripetibilità del rito teatrale, che si consuma nel momento stesso in cui è celebrato, attraverso la cerimonia «consolante» e «ispirante» officiata dal performer: con una cognizione precisa, dunque, del valore assoluto dell'evento spettacolare e del rapporto tra attore e pubblico. È il «piacere del ritorno» il segno, per l'autore, di una qualità autenticamente teatrale, che si rivela in Bene e che manca, invece, negli spettacoli «dei suoi aspiranti colleghi», ridotti nel confronto a «verbosi atti d'ufficio, prevedibili processi burocratici e nel caso migliore innaturali riunioni di famiglia»²¹.

Dal punto di vista della scrittura, collocare al centro del processo critico «tutto quanto accade nel luogo e nel tempo dello spettacolo, non come visualizzazione di un pro-

¹⁸ J. R. Wilcock, *Carmelo Bene e il piacere del ritorno*, in «Sipario», aprile 1967, n. 252, p. 34. *Amleto o le conseguenze della pietà filiale da e di William Shakespeare e Jules Laforgue*, regia di C. Bene, con C. Bene, A. Bocchetta, P. Napolitano, P. Prete, A. Moroni, L. Mezzanotte, E. Florio, C. Tatò, L. Mancinelli, M. Puratich, M. Nevastrì, 1ª rappr.: Roma, Teatro Beat 72, marzo 1967.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.* A ribadire la netta presa di posizione di Wilcock, il commento di Quadri nella recensione *Che cosa va bene a Carmelo Bene?*, in «Panorama», 22/06/1967, p. 70: «A Carmelo Bene non si può essere indifferenti: o con lui o contro di lui. Con lui gli intellettuali che l'hanno scoperto, Alberto Arbasino, Rodolfo Wilcock, Ennio Flaiano, o uomini di spettacolo come Vittorio Gassman; contro di lui Paolo Grassi e, almeno fino a ieri, la critica ufficiale. Chi lo adora e chi lo detesta», cit. in D. Orecchia, *La stagione di Carmelo Bene al Beat 72 (1966-1967): l'inciampo come metodo*, in «Il Castello di Elsinore», 2019, n. 79 (*Dossier: una "scandalosa grandezza". A ottant'anni dalla nascita di Carmelo Bene (1937-2017)*), a cura di A. Petrini, p. 28.

²¹ J. R. Wilcock, *Carmelo Bene e il piacere del ritorno*, cit., p. 34. Osserva Visone: «Gli spettacoli di Bene si differenziano dagli altri, dunque, perché inducono gli spettatori a ritornare, dal momento che l'attore *artifex* inventa, sera dopo sera, una scrittura scenica composta di testo, luci, suoni, costumi e scenografie, in una sorta di rito che si ripete sempre diverso. L'impegno di intellettuali come Flaiano e Wilcock definisce e interpreta gli esperimenti condotti da Bene come elementi strutturali di un nuovo modo di fare teatro, ovvero di un linguaggio teatrale finalmente contemporaneo», in D. Visone, *La nascita del nuovo teatro in Italia. 1959-1967*, cit., p. 108.

gramma testuale preesistente ma come testo esso stesso»²², ovvero mettere a fuoco come oggetto teorico il «testo spettacolare»²³, nell'accezione che Marco De Marinis ci suggerisce, corrisponde in questi anni alla sfida di adeguare i parametri critici ai cambiamenti in atto, secondo un'urgenza sintetizzata da Bartolucci con la teorizzazione della scrittura scenica. La parola d'ordine sembra essere quella di «rinnovare radicalmente le strumentazioni di cui la critica teatrale si è servita sino a quel momento»²⁴, come precisa Lorenzo Mango, per «registrare in maniera non passiva o accademica i fenomeni artistici»²⁵.

Ad alimentare il dibattito, su «Sipario», accanto alla pratica sempre più apertamente serrata della «critica della critica», con interventi volutamente polemicisti²⁶, emerge la tendenza alla diversificazione dei linguaggi critici, «anche grazie alle nuove collaborazioni messe in campo»²⁷:

Corrado Augias e Italo Moscati, che firmano molte recensioni nella seconda metà degli anni Sessanta, propongono una critica sociologico-politica, il primo intendendola in senso più lato, come tentativo di allacciare sempre più il teatro a ciò che gli sta intorno, il secondo invece con recensioni che si distinguono per la precisa contestualizzazione degli spettacoli (all'esterno o all'interno del teatro commerciale) e ne discutono le valenze politico/culturali e l'incidenza nel proporre nuove prassi creative. A mo' di contraddittorio, a conferma della linea pluralista del periodico, [...] Chiaromonte esprime la sua fiducia nel teatro di parola nella rubrica fissa *Quattro tavole* di cui è titolare dall'aprile '67, esprimendo pareri in netto contrasto con quelli che sono maggioritari in redazione, ad esempio a proposito dell'*Antigone* del Living²⁸.

In questo scenario di risemantizzazione tanto degli statuti linguistici del teatro, quanto degli strumenti e delle modalità di interpretazione e ricezione, le cronache

²² L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 37.

²³ Utile, a tal proposito, la distinzione proposta da Marco De Marinis tra «spettacolo teatrale» e «testo spettacolare» (TS): la prima nozione «riguarda il fatto teatrale come *oggetto materiale*», mentre la seconda «si riferisce, invece, ad un *oggetto teorico* [...]», cioè al fatto teatrale considerato secondo una pertinenza semiotico-testuale, assunto e «costruito» come TS all'interno dei paradigmi di una semiotica del testo», M. De Marinis, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1982, p. 61.

²⁴ L. Mango, *La scrittura scenica*, cit., p. 28.

²⁵ «La scrittura scenica, secondo Bartolucci, corrisponde, piuttosto e più in generale, a quella attenzione tutta particolare che certi artisti dimostrano di avere per la fattura materiale dello spettacolo, per le sue componenti sceniche e visuali, tradendo l'assunto che vuole tali elementi in dialettica, o addirittura, in dipendenza da un testo drammatico. Negli spettacoli che Bartolucci considera l'assenza di testo non è una regola, anzi, se si pensa all'*Antigone* del Living, all'*Amleto* di Bene o al Beckett di Quartucci, verrebbe da dire che c'è un'attenzione speciale verso la drammaturgia. Ciò che cambia radicalmente sono i modi di tale relazione, che sfuggono ad un regime sia illustrativo che interpretativo, negando che lo spettacolo sia la semplice trasposizione scenica di un testo o l'occasione per una sua rilettura critica. Lo spettacolo, invece, nasce come organizzazione di segni (Bartolucci parla di un «segno guida» e di altri «segni diramanti» da quello) al cui interno trova una sua collocazione, quando vi sia, il testo», ivi, p. 29.

²⁶ R. Gandolfi, *Linguaggio critico e nuovo teatro*, cit., p. 300.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

teatrali redatte da Wilcock rivelano le sue due anime di critico e di scrittore per la scena, così che all'esercizio di lettura sulla «pagina bianca della scena»²⁹ per la rubrica di «Sipario», si accompagna sovente l'insoddisfazione dell'autore teatrale, che, mentre registra la nascita di un «fenomeno d'avanguardia»³⁰, rivendica le proprie ragioni di drammaturgo, intervenendo più volte sul problema del repertorio. La questione ritorna nella recensione a *La faticosa messinscena dell'Amleto di William Shakespeare*, che definisce un genere di spettacolo «eterogeneo, diffuso e scarsamente unitario»: «I giovani che ne sono responsabili», dichiara sardonico, «non vanno, come alcuni spettatori vorrebbero, maltrattati; altrimenti si rimarrebbe in breve tempo senza teatro di invenzione esotica, che è tutto quel che si può avere sulle scene quando manca, come alcuni malignamente sussurrano che manca, l'invenzione nazionale»³¹.

Ma ciò non significa, si affretta a precisare, «una licenza illimitata per ragioni d'età o di esotismo, né che le nostre lodi e interessamenti non possano trovare altro recipiente o fossa naturale che il sottosuolo: non in tutte le cantine di Roma la lode e l'interessamento riescono a germinare». Lo «spettacolo cineteatrale» di Perla Peragallo e Leo de Berardinis risulta «insolitamente complesso e faticoso, come prevede il titolo», tanto da richiedere al pubblico una mole considerevole di lavoro, necessario per decodificare gli echi disparati che vi si confondono e per seguire i due attori che ne interpretano tutte le parti, «triplicemente e variamente sfasati e proiettati sopra tre schermi cinematografici», davanti o dietro ai quali essi «dicono al microfono il testo randagio che le loro labbra formano oppure abbaiano quando sullo schermo appare un cane, credo [...] un Irish terrier». Ad attirare l'attenzione polemica di Wilcock, infine, è da una parte il dispendio di energia degli attori, inutile perché privo di giustificazione drammaturgica («L'attore Leo De Berardinis suona un piccolo pianoforte elettrico senza zampe e assai più rischiosamente sventola un riflettore che potrebbe fulminarlo. L'attrice Perla Peragallo sparpaglia nel frattempo senza nesso gli umori drammatici che quasi certamente verranno in seguito messi a più coerenti impieghi»), e dall'altra la posizione della critica: «approva i giovani che studiano, pur non diletandosi nel semplice atto di vederli studiare. Riconosce tuttavia che soltanto dallo studio provengono le proposte che interessano la critica»³².

²⁹ L. Mango, *La scrittura scenica*, cit., p. 29.

³⁰ Secondo la definizione di Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia. Materiali 1970-1976*, vol. I, Torino, Einaudi, 1977, p. 5.

³¹ J.R. Wilcock, *Ritorna Amleto nelle cantine in uno spettacolo cineteatrale*, in «Sipario», giugno 1967, n. 254, p. 43. *La faticosa messinscena dell'Amleto di Shakespeare*, di L. de Berardinis e P. Peragallo, operatori cinematografici A. Grifi, M. Masini, L. de Berardinis, P. Peragallo, 1^a rappr.: Roma, Teatro alla Ringhiera, 21 aprile 1967.

³² *Ibid.* Sulla questione della recitazione, Wilcock tornerà più chiaramente nell'articolo pubblicato nel marzo dell'anno successivo sullo spettacolo di Dacia Maraini *Il ricatto a teatro*, attribuendone il successo all'intervento di Carlo Cecchi e alla collaborazione di Laura Betti, oltre che al testo rimaneggiato vantaggiosamente («di solito i registi tagliano i brani più importanti e più riusciti del copione», dichiara sulfureo), e al regista Peter Hartman che ha saputo renderne la rappresentazione «un fatto teatrale quasi continuamente convincente». Qui, l'autore si sofferma sulle qualità sceniche di grazia e ironia che Cecchi riesce a comunicare direttamente al pubblico, «il quale sente così di trovarsi davanti a una "persona" invece che davanti a un attore recitante», in esatta antitesi alla «sofferenza continua

Per comprendere a fondo il punto di vista di Wilcock rispetto alla poetica degli spettacoli recensiti, è utile verificare la sua adesione, in quanto autore, ad una dimensione sperimentale che non coincide con le esperienze di rottura del Nuovo Teatro. Il suo lavoro drammaturgico mira, piuttosto, ad una destrutturazione delle funzioni della parola come motore dell'azione³³, in aperta polemica contro l'accademia linguistica del teatro coevo. È in tali ragioni che va ricercata, ad esempio, l'indicibilità della lingua nazionale stigmatizzata da Wilcock³⁴ in spettacoli come *Salvatore Giuliano* di Nino Massari, recensito sul numero di maggio. Neppure la regia di Carmelo Bene, pur difendendosi dal testo «con virile ostinazione», nel tentativo di rendere la vicenda «teatralmente plausibile», riesce nella «operazione di rinsanguamento di dati generici», tanto da dover trascurare la cifra grottesca di tanti suoi spettacoli:

non è possibile esprimere nulla di ciò che per stenografia mentale chiamiamo l'anima siciliana se non lo si fa attraverso il dialetto siciliano, con le sue cadenze e i suoi limiti; esso è la cornice esatta entro la quale riescono a esistere – e non fuori – i sentimenti e più genericamente i pensieri di un siciliano, se visto come prodotto di un determinato e più che determinato ambiente. Se invece quello che si vuole esprimere è un aspetto o alcuni aspetti soltanto esteriori della vita siciliana, allora sembra più indicato l'impiego della lingua nazionale, come giustamente fanno i mafiosi di Roberto Lerici. Nell'italiano di Massari, che è quello naturalmente della Rai-Tv e di tutti, capita invece, per fare ancora un esempio, che la madre del bandito pronunci sentenze ovviamente indicibili in dialetto siciliano, dunque non vere psicologicamente, neanche se considerate come traduzione. E non di rado il bandito stesso, proprio laddove lo si vuole presentare come un cretino siciliano, scade davanti ai nostri occhi alla condizione di cretino torinese; tutt'al più pugliese³⁵.

che può produrre [...] la recitazione di un Fantoni, di un De Berardinis o di un Albertazzi», e sulla personalità attorica di Betti: «Fa la parte, con leggere varianti, di Laura Betti attrice, ed è una parte che molti abbiamo imparato ad amare. [...] Osservare che se Laura Betti dovesse rappresentare la Regina di Saba, la Regina di Saba diventerebbe identica a Laura Betti, sarebbe un modo semplice e non ricercato di ribadire la sua personalità. [...] per un mistero teatrale, a teatro quasi tutti diventano uguali: gli uomini al Guitto, le donne alla Guitta. Questo non accade, ripeto, a Laura Betti», J.R. Wilcock, *La nascita di una compagnia*, in «Sipario», marzo 1968, n. 263, p. 31.

³³ In questa istanza si verifica il rapporto di Wilcock con il teatro dell'assurdo, e in particolare con il Beckett di *Atto senza parole*, il cui titolo riecheggia nei brevi *Sei atti unici senza parole*, in cui «il poeta Wilcock, il sacerdote del verbo, l'apparatore di sontuosi rituali del linguaggio, pone a se stesso la sfida di fare teatro rinunciando completamente alla parola, sostituita da complesse partiture gestuali, da componimenti poetici dove le azioni, i movimenti, si sostituiscono alle frasi», P. Favari, «La consapevolezza verbale del dolore». *Il teatro di Wilcock*, in R. Deidier (a cura di), *Segnali sul nulla. Studi e testimonianze per Juan Rodolfo Wilcock*, Roma, Treccani, 2002, p. 129.

³⁴ L'antagonismo di Wilcock rispetto agli artifici di un parlato teatrale che giudica usurato nei moduli di un naturalismo di maniera è ascrivibile, in parte, alle istanze di rinnovamento dell'epoca, connettendosi poi, più profondamente, alla ricerca linguistica che è una delle cifre della sua scrittura, «attraverso le argute operazioni di manipolazione verbale presenti nella finzione narrativa e nelle invenzioni drammaturgiche», K. Trifirò, *Dell'uomo e di altri mostri. La drammaturgia di Juan Rodolfo Wilcock*, cit., p. 11.

³⁵ J.R. Wilcock, *Dalla cronaca un mistero statico-profano*, in «Sipario», maggio 1967, n. 253, p. 22. *Salvatore Giuliano. Vita di una rosa rossa*, di N. Massari, regia di C. Bene, con L. Mancinelli, C. Tatò, L. Mezzanotte, 1^a rappr.: Roma, Teatro Beat 72, aprile 1967.

Dal punto di vista drammaturgico, l'opzione individuata da Wilcock come antidoto alla koinè linguistica dominante a teatro, è l'invenzione di un codice alternativo che, esibito nei dialoghi come puro gioco fondato sulle possibilità combinatorie della lingua, si oppone alla piatta convenzionalità del parlato sulla scena corrente con un programma di esclusione di ogni «virtuosismo mimico»³⁶, apertamente deplorato nella didascalia iniziale dei suoi *Sei atti unici senza parole*, pubblicati su «Sipario» nel novembre del '67. Lo stesso Bartolucci, introducendo sulla rivista *L'agonia di Luisa con le avventure di Gilgamesh alla televisione*, definisce la scrittura per il teatro di Wilcock una «testimonianza autenticamente sperimentale di una "costruzione" di linguaggio drammaturgico, per certi versi rivolto culturalmente all'"indietro" e però così capace di disporsi in "contemporaneità" per schietta contaminazione», secondo «una dimensione che in Italia non trova confronto o tradizione» e che, pertanto, «è da osservare e da seguire aldilà del valore estetico di cui è portatrice». È la parola, qui come altrove, a farsi «sostanza drammaturgica in grado di offrire non tanto significati quanto segni», con «un distacco da se stessa costantemente effettuato da una specie di spazio che la parola acquisisce sia isolatamente che nel suo movimento, secondo una bella definizione di Blanchot»; è la scrittura drammaturgica a fornire, grazie alla sua qualità «provocantemente visiva»³⁷, un materiale scenico prezioso.

L'uso immaginativo della scrittura drammaturgica all'interno delle dinamiche sceniche, individuato da Bartolucci in questa *pièce* e destinato a sostanziare interamente l'invenzione teatrale wilcockiana, sposta l'attenzione sullo «straziante problema del linguaggio»³⁸ ripetutamente sollevato dall'autore nei panni del critico, specialmente in una stagione che punta tutto sul feticcio della diversità:

Stagione ansante, teatro ignoto (nella nomenclatura romana odierna, teatro si chiama l'autorimessa privata con capienza fino a sei vetture, teatrino invece la cantina con capienza fino a sei botti da cento litri), attori ignoti, autore ignoto. La commedia è muta (sempre più si tende alla commedia muta, che risolve tra l'altro lo straziante problema del linguaggio) e si chiama *L'alienato inserito*³⁹.

Questo folgorante incipit presenta letteralmente, nel numero di luglio, *Uno spettacolo immaginario*, espressione non tanto di un esercizio di stile condotto con ironia feroce, quanto, più profondamente, di una evidente idiosincrasia per esperimenti di rinnovamento privi di ricerca autentica, come quella che, per Wilcock, è in grado di

³⁶ Id., *Sei atti unici senza parole*, in «Sipario», novembre 1967, n. 259, ora in *Teatro in prosa e versi*, Milano, Bompiani, 1962, p.117.

³⁷ G. Bartolucci, *Premessa a L'agonia di Luisa con le avventure di Gilgamesh alla televisione*, di Juan Rodolfo Wilcock, in «Sipario», maggio 1967, n. 253, p. 40. In questo stesso numero si annuncia l'allestimento del lavoro wilcockiano in occasione del Convegno per un Nuovo Teatro, a cura del Teatro del Centouno diretto da Antonio Calenda. La compagnia, però, non presenta la sua dimostrazione di lavoro, programmata per il pomeriggio dell'11 giugno (cfr. D. Visone, *La nascita del nuovo teatro in Italia. 1959-1967*, cit., p. 255).

³⁸ J.R. Wilcock, *L'alienato inserito*, recensione a *Uno spettacolo immaginario*, in «Sipario», luglio 1967, n. 225, p. 22.

³⁹ *Ibid.*

generare l'alchimia beniana. Quando manca cioè il progetto teatrale, le manifestazioni d'avanguardia si degradano al recupero di sotterfugi utili soltanto allo scopo di compiacere il pubblico: «Siccome non c'è nulla di nuovo a teatro», scrive Wilcock alla redazione, «mando la recensione di uno spettacolo immaginario, da inserire tra gli spettacoli, purtroppo, reali»⁴⁰.

Una dichiarazione così perentoria, ad appena un mese dal Convegno di Ivrea, chiarisce provocatoriamente il rifiuto dell'autore per un tipo di teatro senza altro obiettivo che non sia la diversità fine a se stessa, l'artificio puramente decorativo, il cui unico esito non può essere che la paralisi. Non basta, sembra ribadire l'autore, uscire fuori dai circuiti del teatro ufficiale se al modello che si contesta non si sostituisce un'idea, così come non serve infrangere i codici tradizionali dello spettacolo senza una visione alternativa, che non si limiti a blandire gli spettatori con effetti speciali deteriori. Nel suo spettacolo immaginario, Wilcock pone tra questi l'apparizione di «una bella Donna, discinta, o per essere più esatti, quasi nuda», così come l'espedito di «un Cavallo, uscito non si sa da dove (forse è stato introdotto nel garage direttamente dalla strada)»: entrambi, in questa fantasiosa e irriverente cronaca, «vengono fatti scendere tra il pubblico, il quale non può trattenersi di rivolgere loro le più delicate attenzioni, ossequi e carezze d'avanguardia»; finché, dopo qualche altra trovata demenziale, tra applausi scroscianti, «tutti si sentono un po' meno alienati e un po' più inseriti»⁴¹.

Alla luce di queste considerazioni, la recensione a *Illuminazione* di Nanni Balestrini con la regia di Mario Ricci, firmata sul numero di novembre, dal titolo programmatico *L'ambizione dell'originalità*, può essere letta come un vero e proprio manifesto, con l'affermazione di una precisa scelta di campo: «L'originalità è un feticcio ottocentesco. Inseguirla è un'ambizione ormai esclusivamente provinciale»; ma poiché «quasi tutto ciò che ci insegnano a scuola tende appunto a farci solidamente provinciali, non è da stupirsi se alcuni, anzi molti, tra noi, ancora inseguono questo mito provinciale dell'originalità». Dichiarando la propria approvazione nei riguardi di spettacoli come quello prodotto dal gruppo di Ricci, nel teatrino-club «Alla ringhiera», Wilcock riconosce tuttavia che si può cogliere «qualche segno di progresso» nella situazione teatrale a Roma, e che questi segni si manifestano nei piccoli teatri sperimentali, «com'è nella natura della nostra tradizione, come dagli inizi del novecento avviene in tutte le capitali», ma ad una condizione ben precisa: quella che ci si allontani, «sia pure istintivamente, dalla stupidità». Non basta infatti «che un teatro sia sperimentale perché si possa parlare a cuor leggero di progresso confortante, neanche di giustificata contemporaneità», prosegue Wilcock, affrontando direttamente una questione più volte emersa nei suoi diversi interventi:

Quello che conta è che non sia un teatro stupido; allora sì è possibile parlare di avanzamento. Forse la sola scala di valori, oggi, a teatro o in qualunque altra manifestazione artistica, vien data dalla resistenza o meno che tale manifestazione offre alla cretineria. È una scala severa, certo, dal momento che quasi

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*

tutte le manifestazioni artistiche serbano così grande spazio alla cretineria. Ma altra scala non c'è⁴².

Qui, le tracce e gli indizi, i giudizi e le considerazioni sul potere dirompente o, al contrario, sui limiti di un'azione teatrale programmaticamente eversiva si definiscono come «rifiuto della cretineria di massa», di cui Wilcock illustra cinque esempi, tratti da spettacoli realizzati con la pretesa di essere provocatori: «1) proiezione di bambino piangente nel Vietnam; 2) gruppetto danzante di capelloni e minigonne, con juke-box; 3) paesaggio di periferia industriale; 4) ritratto di fungo atomico; 5) insegne luminose al neon, intermittenti»⁴³. La sola assenza di questi e altri simili sotterfugi, conclude l'autore, bastano a qualificare benevolmente il lavoro di Mario Ricci nel contesto della rivoluzione teatrale in atto, poiché non obbedisce all'esigenza di conformarsi al diktat dell'originalità a tutti i costi.

Quando si accende «la luce rossa»: i classici e il contemporaneo

Le riflessioni di poetica teatrale che Wilcock avvia osservando la scena e i suoi mutamenti tendono ad oltrepassare i limiti dell'intervento critico sullo spettacolo, per investire la questione più ampia della ridefinizione dello statuto del teatro e dei suoi linguaggi alla fine del decennio, interpellando gli artisti, i critici, il pubblico. A quest'ultimo, in particolare, egli riconosce un ruolo attivo per il funzionamento del «congegno teatrale»⁴⁴, ovvero quell'effimero e potente incantesimo che misteriosamente accade quando si stabilisce una comunicazione autentica tra attore e pubblico, senza infingimenti e artifici mortiferi, senza «lussi o sprechi», ma con la materializzazione scenica di «pura sostanza teatrale, o comunque pura sostanza umana»⁴⁵.

In questa *recherche* che pone al centro una materia viva, teatrale e umana, si riflette la necessità di un teatro come presenza, che, nei termini di Brook, «non separa più l'attore dal pubblico, lo spettacolo dallo spettatore, ma li comprende entrambi: ciò che è presente per l'uno lo è anche per l'altro», poiché «anche il pubblico ha subito un cambiamento», trasportato dalla vita esterna «in un'arena speciale dove ogni momento è vissuto con una chiarezza e una tensione molto maggiori»⁴⁶. «Si potrebbe accendere una luce rossa per segnare il momento in cui il congegno teatrale comincia a funzionare e il pubblico cade nella trappola», scrive Wilcock:

⁴² Id., *L'ambizione dell'originalità*, in «Sipario», novembre 1967, n. 259, p. 20. *Illuminazione*, di N. Balestrini, regia M. Ricci, scene G. Bignardi, con D. Hayes, A. Diana, C. Previtera, M. Gleyeses, V. Lombroso, T. Campanelli, F. Cataldi, M. Romizi, 1° rappr.: Roma, Teatro alla Ringhiera, 26 ottobre 1967; *Edgar Allan Poe*, di M. Ricci, regia M. Ricci, scene C. Previtera, con S. De Guida, A. Diana, S. Di Nepi, D. Hayes, T. Campanelli, C. Previtera.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Id., *Il duca d'Illiria nel velletrano*, rubrica «La luce rossa», in «Sipario», gennaio 1969, n. 273, p. 22.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ P. Brook, *Lo spazio vuoto*, Roma, Bulzoni, 1998, p. 147 (*The Empty Space*, London, MacGibbon & Kee, 1968).

finché quella luce rossa è accesa il teatro non è morto, né sono morti i classici, che tra poco se nessuno scrive più niente di interessante costituiranno come prima da soli tutto il teatro. E non è un fenomeno esclusivamente provinciale; perfino Zeffirelli e Ronconi riescono a fare accendere la luce rossa, purché presentino un classico; con i contemporanei la luce si accende e si spegne intermittenemente e spesso non si accende per niente. Quando la luce rossa non è accesa il pubblico si limita a stare lì seduto a fare l'elenco dei difetti degli attori, e le signore a guardare come sono pettinate le altre signore. Allora si tutto è morto, è come l'intervallo tra un tempo e l'altro in una sala cinematografica⁴⁷.

Intitolando «La luce rossa» la rubrica inaugurata su «Sipario» nel gennaio del 1969, l'autore esplicita chiaramente un'etica dello spettacolo che coincide, nella sua doppia prospettiva di critico e di drammaturgo, con la rivendicazione di quelle stesse istanze teorizzate in chiave complementare da Grotowski e Brook nella proposta di un'idea di teatro vivo e necessario, in grado di recuperare attraverso la mediazione della pratica artigianale l'incontro reale con il pubblico, alla ricerca di quel *momento teatrale*, solo antidoto ai rischi del mestiere – a cominciare dalle forme vuote, inani, mortali –, che consente «la messa in moto di una circolazione di emozione e di senso fra palcoscenico e sala»⁴⁸ e che «evoca e materializza – anche se solo per lo spazio di una rappresentazione – i fantasmi che abitano l'anima e il mondo»⁴⁹. Capita infatti, osserva Brook, «di assistere a drammi interpretati da bravi attori, apparentemente in modo corretto: sembra di potervi cogliere vivacità e colore; vi è musica, tutti sono in costume, proprio come ci si aspetta che sia nel migliore teatro classico. Ma, anche se non lo diamo a vedere, ci annoiamo a morte e in cuor nostro diamo la colpa a Shakespeare o al teatro in quanto tale o persino a noi stessi»⁵⁰.

Non è dunque un caso che Wilcock in questa prima recensione della sua nuova rubrica si soffermi a lungo sulle qualità di una commedia shakesperiana realizzata da un gruppo di studenti di Velletri che si interessano di teatro, i quali «non avendo nessuno di loro studiato l'arte drammatica, né avuto in genere altre esperienze teatrali», riescono a raggiungere «una dignità teatrale» che «molto si addice all'arte di Shakespeare» e che supera altri «nuovi e costosi accorgimenti»⁵¹. Questi «attori non attori del Cut», in scena nel velletrano con *La dodicesima notte*, lavorano gratuitamente, come gratuito è lo spettacolo, affermano di essere stati cacciati in breve tempo da tre locali adibiti alle prove e che non sanno più dove riunirsi. «Tanta buona volontà», dichiara l'autore con il consueto spirito corrosivo, aggiungendo un'osservazione di natura politica in senso stretto, «potrebbe portare direttamente in galera se non fosse che il gruppo poggia in qualche modo sul centro e alcuni membri guardano

⁴⁷ J. R. Wilcock, *Il duca d'Illiria nel velletrano*, cit., p. 22.

⁴⁸ F. Marotti, *Prefazione* a P. Brook, *Lo spazio vuoto*, cit., p. 16. *The Empty Space* esce per la prima volta nel 1968, contemporaneamente a *Towards a Poor Theatre* di Jerzy Grotowski, contribuendo ad animare quel dibattito critico interno ed esterno alle riviste nel quale Wilcock è pienamente coinvolto, come artista e come intellettuale attento ai fermenti della scena, che inevitabilmente finiscono per riverberarsi nella sua creazione drammaturgica e nel suo lavoro critico.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ P. Brook, *Lo spazio vuoto*, cit., p. 22.

⁵¹ J. R. Wilcock, *Il duca d'Illiria nel velletrano*, cit., p. 22.

a destra, quel che basta per meritare una sovvenzione una tantum della Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo». Anche questo, prosegue Wilcock, spiega la scelta di Shakespeare in quanto autore considerato pochissimo compromettente e sovversivo, giacché «la sua sovversione e le sue ambiguità sessuali passano molto al di sopra della Testa delle Aziende e dei parroci: “That strain again...”, già il primo verso era un’intera rivoluzione a teatro, cominciare con un liuto e attaccare in medias res parlando della melodia eseguita, non l’aveva fatto nessuno prima di lui, tutto ciò che lui toccava si vestiva di nuovo»⁵².

Oltre alla predilezione per l’amato Shakespeare e per il teatro elisabettiano, il «più grande teatro ruvido di tutti i tempi»⁵³ secondo Brook, viene ribadito il valore di una rappresentazione priva di virtuosismi, piena di buchi e di incidenti, pervasa dai contrasti e animata dalla ruvidezza in grado di attivare “la luce rossa”, di fronte ad un pubblico quasi interamente di giovani, che conoscono personalmente gli attori, non li hanno mai visti indossare i costumi quattrocenteschi presi in affitto all’Opera di Roma e li interpellano con battute e nomignoli. Questo pubblico popolare, periferico, provinciale, non avvezzo alla frequentazione dei teatri ufficiali, diviene interlocutore privilegiato in quanto presenza viva, che dimostra, come si sostiene in *The Empty Space*, di non avere alcuna difficoltà «ad accettare incongruenze tra l’intonazione e i costumi, a seguire i passaggi dal mimo al dialogo, dal realismo all’evocazione»⁵⁴, che riesce a non perdere il filo della narrazione e non si rende conto «che tutta una serie di convenzioni sono infrante»⁵⁵.

Nella rappresentazione della commedia a cui Wilcock assiste, le trovate sceniche sopriscono all’unità che può trovarsi nel lusso di un teatro di alta classe, attingendo all’arsenale senza limiti, nei termini di Brook, proprio di una condizione precaria e, per questo, dotata di «un linguaggio molto sofisticato e stilizzato», in cui intervengono «gli “a parte”, i cartelli, i riferimenti ad argomenti d’attualità, le battute tipiche del luogo, gli incidenti, le canzoni, le danze, il ritmo, il rumore, i contrasti, la stringatezza dell’esagerazione, i nasi finti, i personaggi tipo, le pance imbottite»⁵⁶. Il fatto è, dichiara Wilcock, che quando si presenta un classico, «là dove maggiore è la povertà dei mezzi, tanto maggiore è la probabilità che la rappresentazione non si discosti dallo spirito che anima l’opera»:

Spirito che in nessun momento, nella mente di nessun autore che non fosse un poeta decisamente cortigiano, come Metastasio, ha mai avuto a che fare con lussi o sprechi, bensì con pura sostanza teatrale, o comunque pure sostanza umana; e che da qualsiasi spesa che non sia quella della luce rischia sempre di venir contaminato, distorto e degradato. Sarà una banalità il confronto ma conviene ribadire questa banalità: se il corpo dell’uomo è la veste dell’anima e per far sussistere quell’anima nei migliori dei modi bisogna nutrire il corpo quel tanto che basta e non di meno e non di più, allo stesso modo si deve procedere con il corpo del teatro che è la sua materializzazione scenica: non farla morire di fame, ma più importante ancora non darle troppo da mangiare, non farla insomma ingrassare⁵⁷.

⁵² *Ibid.*

⁵³ P. Brook, *Lo spazio vuoto*, cit., p. 78.

⁵⁴ *Ivi*, p. 77.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ivi*, pp. 76-77.

⁵⁷ J.R. Wilcock, *Il duca d’Illiria nel velletrano*, cit., p. 22.

Nel contrasto tra gli attori-non attori del Cut e i professionisti dell’accademia, tra un pubblico popolare e un pubblico borghese, tra gli allestimenti di provincia e le regie prestigiose dei teatri stabili, Wilcock delinea con chiarezza i limiti “mortalì” che insidiano il teatro, specialmente nella messa in scena dei classici, evidenziando un problema di lingua teatrale e di traduzione, ma anche di ricezione, in nome di quella ambizione all’originalità che pervade freneticamente il teatro italiano in questi anni. Bersaglio polemico dell’autore è, in particolare, una pratica teatrale degradata a mestiere, convenzione, cortigianeria, su cui pesano per di più i condizionamenti politici o morali destinati a sprecare le migliori invenzioni di un teatro come quello shakesperiano, ridotto a prodotto commerciale per un pubblico da blandire, intrattenere, assicurare.

Per questa ragione, si può leggere la recensione a *Tito Andronico* della compagnia di Paolo Poli, che Wilcock firma sulla rivista nel mese successivo, alla luce delle considerazioni sulla rappresentazione contemporanea dei classici contenute nella sua *Prefazione* all’edizione del teatro marlowiano, pubblicato nel 1966 da Adelphi. Qui, parlando di Marlowe e di Shakespeare, dopo aver descritto minuziosamente lo spazio scenico, le qualità drammaturgiche e le tecniche attoriche del tempo, Wilcock dichiara che «per il regista che desidera farsi un’idea approssimativa di come si recitavano i versi elisabettiani, esistono incisioni di carattere non commerciale appositamente registrate in Inghilterra con l’aiuto di antiquari eruditi»⁵⁸. Al contrario, «quanto al modo in cui vengono recitate queste opere elisabettiane fuori del mondo anglosassone, è il caso di osservare che esse non vengono recitate affatto; così come un Nō giapponese allestito su due piedi dalla più meritevole delle compagnie dialettali siciliane difficilmente potrebbe considerarsi un Nō giapponese»:

In genere si tratta di recite multisecolari, con costumi del Seicento, musiche del Settecento, recitazione dell’Ottocento, facce e voci ovviamente del Novecento, e versi del tardo Cinquecento tradotti in una prosa senz’altro pazzesca, agghindata oppure finta sportiva, che salta disperatamente da un secolo all’altro come una pulce in una stanza vuota. Inoltre le parti femminili, create su misura per le possibilità di un ragazzo attore, vengono affidate a donne anche di età matura; il palcoscenico è ormai completamente diverso, la luce una sopraffazione, e così il resto. La relazione che questi mostri radioattivi possono conservare con la tragedia o la commedia originali è insomma quella che conserverebbe col melodramma *La traviata* una versione parlata, in prosa tedesca, le melodie principali soltanto accennate da una chitarra elettrica e le parti maschili affidate a donne; l’insieme presentato a un pubblico di bonzi tibetani⁵⁹.

Non sorprende, dunque, che Wilcock lodi nello spettacolo allestito da Poli le parti femminili recitate da uomini, e che rimproveri al regista-attore la riduzione di

⁵⁸ *Id.*, *Prefazione*, in C. Marlowe, *Teatro completo* [1966], Adelphi, Milano 2007, p. XXII.

⁵⁹ *Ibid.* Anche Brook definisce «una mostruosità» il teatro neo-elisabettiano basato sul verso e sullo sfarzo (*Lo spazio vuoto*, cit., p. 47). Oltre alla necessaria «povertà dei mezzi», Wilcock manifesta particolare attenzione alla questione linguistica, che lo interessa anche come traduttore (cfr. K. Trifirò, «Contro il teatro teatrale». *Wilcock e l’esperimento del Riccardo III*, in E. Broccio, S. Contarini e R. Lapia (a cura di), *Nuova opera aperta: l’interstitialità al tempo dei nuovi media*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2020, pp. 87-95).

un congegno teatrale sanguinoso a meccanismo buffo e la proposta di sevizie e torture quale modello di divertimento, ma soprattutto lo spreco della sua maschera al servizio di un personaggio inconciliabile con essa, al punto da vietargli «la ridotta ma esilarante varietà di espedienti mimici che costituisce il suo sicuro attestato di efficienza»⁶⁰. La volontaria parodia di una materia teatrale che, afferma, va presentata così com'è, non è altro che una modalità retorica ed edulcorante, di facile soluzione, ma in contrasto con lo spirito dell'opera, che richiede, invece, «un animo disposto a tutto».

La lunga riflessione su arte e crudeltà che, tra riferimenti pittorici, narrativi e teatrali, occupa la prima parte dell'articolo, è anticipata nella presentazione delle opere marlowiane dall'analisi della scena elisabettiana. «Nel normale svolgersi dell'azione teatrale, spesso storica, o tragicamente violenta, e anche per soddisfare il naturale sadismo degli spettatori, questi personaggi lottavano, subivano torture e venivano uccisi con cinematografica frequenza», annota Wilcock. «Il che sempre accade in Europa quando il teatro risponde lealmente alle richieste del divertimento popolare. Inversamente nel teatro cortigiano [...] la crudeltà e la violenza, che insieme al sesso si direbbero il solo centro di interesse delle genti bianche, appaiono notevolmente attutite dalla convenzione morale o politica»⁶¹.

La poetica dell'autore e la politica del regista

«Nel periodo a cavallo tra la fine degli anni Sessanta e la prima metà del decennio successivo», scrive Mango, «il termine Nuovo Teatro va a indicare una pratica sperimentale diffusa e, sul piano di una verifica sociologica, a delineare i tratti di un fenomeno culturale». In questo momento storico, si diffonde infatti «l'esigenza di sondare e forzare la tenuta linguistica del linguaggio teatrale», con un processo che si concretizza attorno a tre motivi centrali: «la negazione della centralità letteraria; l'attenzione verso lo spettacolo come evento performativo; la centralità del corpo»⁶². Le istanze di rifondazione linguistica provenienti dalla scena minore, a cui Wilcock accorda la propria preferenza descrivendo l'allestimento velletrano della commedia shakespeareana *La dodicesima notte*, si scontrano con la sclerotizzazione delle convenzioni ascrivibile a quel

⁶⁰ J.R. Wilcock, *La crudeltà sprecata*, rubrica "La luce rossa", in «Sipario», febbraio 1969, n. 274, p. 22. *Tito Andronico*, di W. Shakespeare, traduzione I. Omboni, Compagnia Paolo Poli, regia P. Poli, con P. Poli, R. Traversa, E. Pagani, M. Manfredi, G. Morani, 1^a rappr.: Roma, Teatro delle Muse, gennaio 1969. Nel suo articolo, Wilcock evidenzia la filiazione seneciana del teatro elisabettiano, di cui «"Tito Andronico" rimane il mostro più sanguinoso», sebbene i «rivoltanti spunti» che questo teatro ne trae appaiano miti «a paragone del nostro "western italiano"»: «La loro è una crudeltà superficiale: monconi, occhi cavati, ma in un contesto amabilmente rinascimentale; non Bosch ma quasi Veronese» (*ibid.*). Sullo stesso numero, Corrado Augias recensisce l'allestimento ronconiano della "Fedra" di Seneca, evidenziando a propria volta i «motivi di raccapriccio e ispirazioni attinte alla ferocia» prestati agli elisabettiani da questo «ambiguo intellettuale», «filosofo tentato dall'impero» (C. Augias, *Luca Ronconi nel Basso Impero*, in *ivi*, pp. 25-26).

⁶¹ *Id.*, *Prefazione*, in C. Marlowe, *Teatro completo*, cit., p. XII.

⁶² L. Mango, *L'identità come moltiplicazione e differenza*, in S. Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia. 1968-1975*, cit., p. 12.

modello culturale, produttivo e distributivo del teatro ufficiale contestato, in questa fase storica, sia sul piano dei tentativi organici di riflessione e sistematizzazione teorica, di cui il Convegno di Ivrea diviene simbolo ed epicentro, sia sul piano delle pratiche artistiche, attraverso una logica sperimentale che mette alla prova l'identità stessa del teatro.

In tale contesto si inseriscono il lavoro drammaturgico e l'attività critica di Wilcock, che referta, da questo doppio osservatorio, vizi e difetti strutturali che indeboliscono il corpo del teatro, tenendo come punto di riferimento fisso lo spettacolo nella totalità delle sue componenti. Se, da una parte, le sue recensioni rilevano gli esiti meno teatralmente riusciti del professionismo attorico, ostacolo destinato ad inceppare il meccanismo che presiede al funzionamento del "congegno teatrale", dall'altra sono messe sotto accusa le operazioni registiche, sia quando lo spettacolo sia animato dalla sola volontà eversiva rispetto ai canoni della tradizione, sia quando la complessità dell'opera sia compromessa da uno sguardo esteriore superficiale o, peggio, incompetente, come avviene con gli allestimenti shakespeareani che Wilcock vituperava.

È propria della consapevolezza maturata come scrittore di teatro l'esigenza di una parola che dimostri, alla prova della scena, di essere di utilità drammatica, secondo una qualità che Wilcock riconosce non solo in Shakespeare ma anche in Eliot⁶³, attribuendo alla teoria teatrale di quest'ultimo un'influenza sulla propria prima pratica drammaturgica. Citando i principi eliotiani di *Poetry and Drama*, egli parla dunque di sé e del proprio percorso, fondato sull'attraversamento di generi diversi che lo conducono, dalle prove poetiche e dal laboratorio dei racconti, alla drammaturgia in versi e in prosa⁶⁴. Eliot «non vedeva altro sbocco alla sua produzione poetica» che non fosse il teatro, dichiara Wilcock dicendo qualcosa di molto personale, «dal momento che i maggiori poeti inglesi da lui studiati e prediletti, gli elisabettiani, erano stati quasi tutti drammaturghi, e T.S. Eliot viveva ormai, forse giustamente, con gli occhi rivolti verso il passato: dal futuro non si aspettava, forse giustamente, niente»⁶⁵.

«Dai commenti critici, ovviamente, si deduceva che i suoi versi densi e profondi non funzionavano a dovere sulla scena», prosegue Wilcock; «fu allora che si impose, come egli stesso scrive in *Poetry and Drama*, "l'ascetica regola di evitare la poesia

⁶³ Cfr. R. Deidier, *Stratigrafie poetiche. Dante, Eliot, Borges*, in *Id.* (a cura di), *Segnali sul nulla. Studi e testimonianze per Juan Rodolfo Wilcock*, cit., pp. 77-88.

⁶⁴ Inaugurato dall'uscita della raccolta *Teatro in prosa e versi* (Bompiani, 1962), il decennio dei Sessanta è per Wilcock il più proficuo sul piano della produzione drammaturgica, ed è quello in cui si intensifica la sua attività di traduttore di testi di poesia, prosa e teatro dallo spagnolo, dal francese e dall'inglese. Tra il 1964 e il 1968 si collocano le opere teatrali che confluiranno nel volume postumo *L'abominevole donna delle nevi e altre commedie* (Adelphi, 1982) e, negli stessi anni, viene pubblicata la citata versione italiana del teatro marlowiano (Adelphi, 1966), seguita due anni dopo dalla traduzione del *Riccardo III* di Shakespeare per Luca Ronconi. Le prose degli anni successivi, invece, sono anticipate a questa altezza cronologica dalle raccolte *Il caos e Fatti inquietanti* (Bompiani, 1960 e 1961), coeve alle poesie di *Luoghi Comuni* (Il Saggiatore, 1961) e alla traduzione delle *Poesie* di Joyce per Mondadori, cui faranno seguito poco dopo *Poesie spagnole* (Guanda, 1963) e, nel 1968, *La parola morte* presso Einaudi, che nel 1964 ospita la traduzione delle *Poesie in inglese* di Beckett.

⁶⁵ J.R. Wilcock, *Un cocktail tignoso*, rubrica "La luce rossa", in «Sipario», marzo 1969, n. 275, p. 27. *Cocktail Party*, di T.S. Eliot, regia M. Ferrero, scene e costumi L. Lucentini, musiche R. Vlad, con N. Gazzolo, M. Fabbri, I. Ghione, C. Reali, M. Foschi, G. Santuccio, L. Brignone, P. Sinagra, M. Mandò, 1^a rappr.: Roma, Teatro Valle, 15 febbraio 1969.

che non reggesse alla prova di una rigorosa utilità drammatica”». Quanto all’azione drammatica, «che ce ne fosse abbastanza, Eliot ne sembra certo», al punto da scrivere, parlando di *Cocktail Party*:

ritengo anche che, mentre il tirocinio di un poeta che provi a scrivere per il teatro richiede un lungo periodo per modellare la propria poesia e lasciarla, per così dire, a leggera dieta allo scopo di assuefarla ai bisogni del teatro, può esistere un ulteriore stadio, quando (e se) l’assimilazione della tecnica teatrale è diventata una seconda natura, nel quale si può fare un uso più generoso della poesia e prendersi maggiori libertà nei riguardi del linguaggio usuale⁶⁶.

Ad Eliot, come allo stesso Wilcock, dopo l’acquisizione degli «elementi dell’azione teatrale», interessa «una più sottile questione, il linguaggio teatrale», entrambe sviliate nello spettacolo *Cocktail Party*, tradotto e presentato al Valle, a causa di una «bambinesca regia e attori quasi tutti da avviare alla carriera statale», che fanno assomigliare la «commedia mistica di Eliot» al teatro commerciale inglese fatto di «battute brillanti e situazioni opache». Dagli interpreti al regista Mario Ferrero, dalle scelte musicali alle scene e ai costumi («com’è ridicolo e paleologico, a teatro, nel 1969, arrivare in scena dalla strada con un vestito impeccabilmente nuovo»), tutto appare incongruo: «Quale disperazione manageriale può aver accordato un tale cast di attori inadatti a un regista così inadeguato?» si chiede Wilcock. «L’orrore dell’insieme non si può descrivere: bisogna provarlo. Il cocktail-party visto da Eliot come Esaltazione della Croce e Gloriosa Rassegnazione, visto da noi al Valle non era che un confuso cocktail di colleghi d’ufficio». «Se il Teatro Stabile di Roma non può trovare attori migliori», conclude l’autore «si cerchi non dico un regista migliore, ché forse non lo trova essendo quasi tutti peggiori, ma almeno una persona seria, qualunque, per dirigere i suoi spettacoli. Altrimenti vedrà minacciata la propria Stabilità»⁶⁷.

Destinato ad infiammare un vero e proprio caso polemico dentro e fuori le colonne di «Sipario», l’attacco alla politica registica esplose sul numero di aprile di quello stesso anno, nella forma della *querelle* innescata da Wilcock contro Giorgio Strehler, che dirige la *Cantata di un mostro lusitano* di Peter Weiss, spettacolo inaugurale del Gruppo Teatro e Azione. Non si tratta soltanto di una pesante stroncatura, motivata dal critico con ragioni ideologiche – l’irrazionalità ipocrita e ruffiana di un messaggio politico di rivolta proletaria nel contesto di un lussuoso teatro romano, – ma di un veemente atto d’accusa al regista, ben oltre la responsabilità di questo singolo spettacolo, in cui pure predominano «stupidità» e «ripugnanza», colpito in quanto «abile mestierante» privo di coraggio e idee:

Ammesso che fosse lui, Strehler, a scegliere i testi che metteva in scena, non è sorprendente, in quel suo lungo ventennale repertorio, la totale mancanza di avventura, quel suo continuo battere la strada più sicura? Accanto a uno Squarzina e a tanti altri che, male o bene, un’avventura teatrale, per quanto sdruccevole, talvolta hanno tentato, è ovvio che Strehler doveva sembrare “meglio vestito”, così

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*

come una signora Riva o una signora Fürsternberg, specie se comuniste, possono apparire ben vestite agli occhi dei mondani; ma si sa, è montagnosamente, continentalmente pacifico e risaputo che in realtà l’ultima *hippy* è sempre meglio vestita di quelle signore, con per giunta il sospetto che qualche idea porti inoltre indosso. In un paese dove operano Carmelo Bene e Paolo Poli e venti altri figli dell’avventura i cui nomi non è facile ricordare perché i cronisti della società ricca talvolta li trascurano, Strehler è nulla; perfino Visconti, come quelle signore che arrivano sempre alle feste col vestito di vent’anni fa signorilmente messo di traverso, perfino un Visconti, col suo impeto, riesce più interessante, e in qualche incomprensibile modo, più necessario⁶⁸.

Bersaglio diretto degli strali velenosi di Wilcock, Strehler è chiamato sul banco degli imputati come rappresentante supremo di un tipo di teatro che, altrove, lo scrittore non ha esitato a definire cortigiano, puntando al cuore di un sistema in cui qualsiasi innovazione risulta impossibile: «vezzeggiato da una società più provinciale appunto perché *nouveau riche*», accusa Wilcock, «quando mai lo si vide accostarsi al teatro moderno, quando mai ebbe la forza di contrastare con un minimo gesto di consapevolezza storica i gusti prevalenti della velleitaria borghesia pseudo-intellettuale al cui servizio agiva e agirà probabilmente ancora, a due tremila lire e anche quattromila il biglietto?». Se il pubblico non si è ancora accorto della fragile impalcatura su cui sinora si è sorretta «una figura montata sul nulla intellettuale come quella di Giorgio Strehler», che cadendo nel «tranello»⁶⁹ della *Cantata* si svela sbalorditivamente, è a causa della deplorabile ricerca di scelte di repertorio comode e per nulla rischiose, con cui il regista asseconda e blandisce gli stessi spettatori, non in nome di un teatro vivo e necessario ma confezionando un prodotto di facile consumo, ridotto a merce da acquistare esattamente come si acquista una pelliccia o un televisore.

A rendere il processo ancora più perverso è, per Wilcock, la decisione bizzarra di allestire un testo – che definisce già di per sé «inane e rivoltante», – allo scopo di «spiegare ai ricchi della capitale come sono antiquati i colonialisti portoghesi, e come poco se ne intendono di sfruttamento, loro che si limitano a sfruttare il lavoro dei miseri ma non sono arrivati ancora», come Strehler e Weiss, appunto, «a mettere inoltre a buon frutto, secondo l’insegnamento di De Amicis per quel che riguarda le corde del cuore e quello di Garinei e Visconti per quel che riguarda la mossa di

⁶⁸ *Id.*, *Come sfruttare gli sfruttati*, rubrica “La luce rossa”, in «Sipario», aprile 1969, n. 276, p. 31. *Cantata di un mostro lusitano*, di P. Weiss, traduzione G. Strehler, Gruppo Teatro e Azione, regia G. Strehler, impianto scenico e costumi E. Frigerio, musiche F. Carpi, con M. Vukotic, S. Scalfi, M. Minelli, Milva, M. Fabbri, G. Del Bene, G. Dettori, G. Durano, F. Graziosi, M. Sarchielli, musicisti in scena U. Anastasio, C. Capodiecchi, F. Marconcini, I^a rappr.: Roma, marzo 1969.

⁶⁹ Così per «il sagace Chiaromonte», citato da Wilcock nella recensione a sostegno delle sue tesi: perfino lui «si domanda – ma sarà forse una domanda retorica? – come mai un regista di fama può essere caduto nel tranello di un testo così imbecille e, aggiungo io, controproducente – infatti lo spettacolo provoca l’ovvio ma imprevedibile effetto di rendere più simpatici i miseri, straccioni coloni portoghesi, allo stesso modo che un attacco sufficientemente grossolano contro la Chiesa finisce per rendere più simpatica la Chiesa stessa –; ma la domanda di Chiaromonte era nota da sempre, cioè dalla prima volta che Strehler ebbe il coraggio di esporre in caratteri di stampa alcuni suoi pensieri, così inconfondibilmente simili ad altrettante fettine sottili di mortadella ammuffita», in *Come sfruttare gli sfruttati*, cit., p. 31.

ballo impegnata, lo sfruttamento degli sfruttati». «Fiancheggiatore per anni di svariati movimenti che in comune avevano e hanno la negazione massiccia della libertà fisica e intellettuale, quale valore può avere un suo attacco alla strampalata e anacronistica oppressione portoghese?», prosegue Wilcock. «A Brecht, a Strehler e ai loro simili, sostenitori neanche dichiarati di tirannidi, i compagni di Jan Palach guardano con sdegno e disdegno: quello sguardo non si riscatta con la denuncia dei portoghesi».

L'effetto prodotto dallo spettacolo è un senso di «malessere» che supera la noia, e che raggiunge il culmine al termine del primo tempo, quando «uno di questi attori, per una burla del destino incappati ignari nelle reti della politica mondiale», chiude la «vermiforme azione» con la stravagante proposta “Proletari di tutto il mondo, unitevi!”, aggiunta dal regista e diretta, però, «a una distesa di signore in visone e perle». Se non scoppia «l'unanime risata», «all'idea che non solo non c'è un singolo proletario in sala ma nemmeno lo si troverebbe nei dintorni di *quel* teatro, detto Quirino», è perché «sia il gregge di signore benestanti che quello parallelo di distinti professionisti si cullano ormai nelle braccia discrete del sonno, e solo si sveglieranno ai battimani dei più resistenti figli e figlie di papà che quella frase forse per la prima volta ascoltano». «Il sonno vince il riso», sintetizza Wilcock, che salva da «tanta ignominia» soltanto «la gentile animella vocale di Milva, e il tour de force irripetibile di Massimo Sarchielli che mima una corsa immobile»; tutti gli altri «sembrano toccati e persino degradati dalla volgarità del regista», persino lo scenografo.

Dopo una recensione “riabilitante” di Roberto Rebora⁷⁰, pubblicata sul numero successivo di «Sipario» –, il primo senza la direzione redazionale di Quadri, al quale succede Cesare Sughì –, l'eco delle polemiche suscitate da questo articolo non si spegne, causando una serie di reazioni a catena dentro e fuori la rivista. Lo stesso Quadri, che su «Panorama» aveva criticato negativamente lo spettacolo strehleriano, definendolo «una rozza predica didascalica», compromessa da un «implacabile grigiore»⁷¹, interviene sul numero doppio di giugno e luglio nello spazio dedicato alle “Lettere al direttore”, con una serie di rivendicazioni che chiamano in causa la libertà dei collaboratori e la dialettica interna a «Sipario», ma anche con una netta condanna dell'insulto e della pesante allusione nei rapporti tra colleghi critici.

«Pur non potendo personalmente condividere gli accenni politici del pezzo e la sbrigativa liquidazione del passato di Strehler operata da Wilcock», afferma Quadri, «ritengo che la violenza del linguaggio della sua rubrica avesse una precisa funzione espressiva e un suo valore critico nell'ambito di un giudizio demistificatorio di un atteggiamento e di un modo di far teatro, giudizio che non poteva pertanto che

⁷⁰ «Subito una osservazione che potrebbe trovare il suo posto alla fine del discorso sul *Mostro Lusitano*, collegata all'argomento ma anche distaccata come un giudizio di costume che intende soltanto sottolineare un comportamento che ha esempi frequenti nell'andamento del nostro teatro», attacca Rebora prendendo di mira Wilcock, prima di entrare nel merito dello spettacolo. «Volevo dire che esistono la critica naturale e la critica isterica la quale sembra nascere da scompensi sessuali o da morbi intellettualistici o da asservimenti ideologici di qualsiasi tipo. Non altro. Chi vuole capire capisca, se il suo padrone glielo permette», R. Rebora, recensione a *Cantata di un mostro lusitano*, rubrica “Tutt'Italia”, in «Sipario», giugno 1969, n. 277, p. 42.

⁷¹ F. Quadri, recensione a *Cantata di un mostro lusitano*, in «Panorama», 10/04/1969, ora in *La politica del regista. Il teatro 1967-1979*, vol. II, Milano, Il Formichiere, 1980, p. 531.

essere deliberatamente provocatorio». Da parte sua, Valentino Bompiani ribadisce che l'ex redattore avrebbe dovuto sottoporre preventivamente alla direzione l'articolo di Wilcock, affermando che la libertà dei collaboratori e dei loro giudizi non può «sconfinare nel terreno equivoco dei risentimenti e dei personalismi»⁷², in netto contrasto con la linea e con lo spirito di «Sipario».

Sulla polemica interviene anche Mario Raimondo, che a luglio pubblica sulla rubrica “Le muse inquietanti”, ospitata dalla rivista «Il Dramma», un editoriale dedicato a *Impegno e responsabilità della critica teatrale*, in cui, presentando la nuova associazione fondata a Riccione e presieduta da Roberto De Monticelli, di cui egli è vice, richiama i critici ad una rinnovata «consapevolezza culturale», scevra dal «gioco degli umori personali»: «Un teatro che serva la comunità e ad essa riferisca la propria vocazione rappresentativa non sa davvero che farsene di belli spiriti portati a confondere la contumelia con il paradosso ed a sacrificare l'impegno dell'informazione al gusto della battuta». Per questa ragione, prendendo le distanze dall'eco della «polemica incivile (incivile per l'atto dello scrittore non meno che per la reazione dei “toccati”）」⁷³ che ha opposto Rodolfo Wilcock agli appartenenti al Gruppo Teatro e Azione diretto da Giorgio Strehler, sottolinea che l'assemblea riunita a Riccione non vi ha fatto accenno, declassando l'episodio a opinione eccedente rispetto alle ragioni della critica teatrale⁷⁴.

Con la pubblicazione dell'articolo *Come sfruttare gli sfruttati*, e i suoi lunghi echi, si interrompe bruscamente la collaborazione di Wilcock con «Sipario», che costituisce, nell'ampio capitolo dell'attività critica dell'autore, un materiale prezioso per leggere, come abbiamo visto, i processi di svecchiamento dei linguaggi critici e di mutamenti della scena. Ad emergere è uno sguardo intimamente partecipe delle dinamiche teatrali, che se da una parte verifica l'importanza del contributo di Wilcock al dibattito critico in atto in una fase storica di grande rinnovamento, dall'altra ci offre un punto di vista inedito per comprenderne più a fondo le scelte di poetica teatrale, in quel dialogo incessante tra scrittura drammaturgica e riflessione teorica che caratterizza il suo profilo artistico e intellettuale nella scena italiana degli anni Sessanta.

⁷² Quadri e Bompiani, interventi nella rubrica “Lettere al direttore”, in «Sipario», giugno-luglio 1969, n. 278-279, p. 3.

⁷³ M. Raimondo, *Impegno e responsabilità della critica teatrale*, in «Il Dramma», <XLV>, luglio 1969, n. 10, pp. 5-6.

⁷⁴ La questione, tuttavia, non è archiviata, per cause che Raimondo, in un pezzo di due mesi dopo, attribuisce all'uso strumentale che ne fanno alcuni degli amici dello scrittore, «per obiettivi polemici assai precisi che superano di gran lunga la solidarietà per il candido Wilcock». Riprendendo Augias, che su «L'Espresso» aveva rincarato la dose, con la distinzione «tra critici della *nouvelle vague*» e «critici della vecchiaia, o “colonnelli a riposo” come suggerisce Franco Quadri», Raimondo affronta più direttamente il dibattito interno ai critici, che riguarda lo statuto della nuova associazione: «per quello che mi riguarda la polemica finisce qui. Non ho voluto lasciare senza risposta l'articolo pubblicato dall'“Espresso”, proprio perché esso portava allo scoperto un lungo e sotterraneo, anche se non molto fortunato, maneggio contro la nuova associazione dei critici e perché ritengo che proprio la costituzione di questa associazione sia uno dei pochi elementi positivi nel panorama attuale del teatro italiano. Per il resto ci sarà un convegno a Venezia, sulla critica e sulla sua funzione; parleremo lì; ci incontreremo», M. Raimondo, *Risposta personale e no per una nota su “L'Espresso”*, in «Il Dramma», <XLV>, settembre 1969, n. 12, pp. 5-6.