

BT
129-130
2019

BIBLIOTECA TEATRALE

Rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo

NUOVA SERIE



GENERAZIONI A CONFRONTO EREDITÀ, PERSISTENZE, TRADIZIONI E TRADIMENTI SULLA SCENA MODERNA E CONTEMPORANEA

PARTE SECONDA

Alberto Mario Banti / *Performance e ritualità nei concerti rock (1962-1975)* □ Erica Magris / *Trasmettere, ricevere, lasciare: dinamiche dei passaggi intergenerazionali nell'ambito della regia contemporanea in Francia* □ Arianna Frattali / *Di padre in figlio: Vittorio e Alessandro Gassman* □ Eva Marinai / *Il ramo secco. Sul mito della madre barbara e de-genere tra scena, storia e società* □ Annamaria Sapienza / *Percorsi divergenti: Chiara Guidi nella foresta delle immagini invisibili* □ Alessandro Cecchi / *Idiosincrasie generazionali: musica e media nel cinema di Nanni Moretti degli anni Ottanta* □ Marie-Madeleine Mervant-Roux / *La discipline (« Études théâtrales » ou « Théâtreologie ») : un lieu vital de transmission mémorielle et critique* □ Marco Consolini / *«Ceux qui casseront les vitres me devront leur marteau»: l'eredità controversa di Jacques Copeau* □ Gerardo Guccini / *Usi strategici delle espressioni Nuovo Teatro e avanguardia quali concetti guida delle leve emergenti negli anni Sessanta, Settanta e Ottanta* □ Edoardo Giovanni Carlotti / *La dimensione attoriale tra modelli di formazione e retaggi della tradizione: prospettive di ricerca* □ Elena Marcheschi / *Sul filo della memoria e degli affetti. Storie di famiglia tra documentari e produzioni sperimentali*

BT 129-130, gennaio-giugno 2019

BULZONI EDITORE



BULZONI EDITORE
Via dei Liburni 14 - 00185 Roma

BIBLIOTECA TEATRALE

BULZONI

BT 129-130 (gennaio-giugno 2019)

Biblioteca Teatrale n. 129-130 (gennaio-giugno 2019)
Rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo
fondata da Ferruccio Marotti e Cesare Molinari

Generazioni a confronto. Eredità, persistenze, tradizioni e tradimenti sulla scena moderna e contemporanea - Parte seconda

Direttore: Ferruccio Marotti (prof. emerito, Sapienza Università di Roma)

Comitato scientifico: Christopher B. Balme (Institut für Theaterwissenschaft, LMU Munich), Josette Féral (Université du Québec à Montréal – UQAM), Evelyne Grossman (Paris Diderot – Paris 7), Stefan Hulfeld (Universität Wien), Hans-Thies Lehmann (Goethe-Universität Frankfurt am Main), David J. Levin (University of Chicago), Richard Schechner (New York University), Maria Grazia Bonanno (prof. emerito, Università di Roma “Tor Vergata”), Cesare Molinari (prof. emerito, Università di Firenze), Fabrizio Deriu (Università di Teramo), Daniele Vianello (Università della Calabria), Silvia Carandini (Sapienza Università di Roma, in quiescenza), Delia Gambelli (Sapienza Università di Roma, in q.), Luciano Mariti (Sapienza Università di Roma, in q.), Paola Quarenghi (Sapienza Università di Roma, in q.), Luisa Tinti (Sapienza Università di Roma, in q.)

Comitato editoriale (Sapienza Università di Roma): Roberto Ciancarelli, Vito Di Bernardi, Guido Di Palma, Aleksandra Jovičević, Stefano Locatelli, Emanuele Senici

Redazione: Annamaria Corea, Aldo Roma, Desirée Sabatini, Irene Scaturro

Direttore responsabile: Lorenzo Guglielmi
Curatrici del fascicolo: Anna Barsotti, Erica Magris, Eva Marinai
Redazione del fascicolo: Annamaria Corea
Fotocomposizione e impaginazione: Aldo Roma

Pubblicazione sostenuta da:
Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo
Facoltà di Lettere e Filosofia
Sapienza Università di Roma

Sito internet della rivista:
<https://saras.uniroma1.it/ricerca/pubblicazioni/riviste/biblioteca-teatrale>

Sito internet dell'editore:
<http://www.bulzoni.it/it/riviste/biblioteca-teatrale-1>

I saggi pubblicati nella rivista sono sottoposti alla procedura di *double blind peer review*.
L'elenco dei revisori di «Biblioteca Teatrale» è pubblicato sul sito internet della rivista
all'indirizzo <http://www.dass.uniroma1.it/node/5710> e viene aggiornato ogni due annualità.

Amministrazione: Bulzoni Editore, via dei Liburni 14,
00185 Roma, tel. 06/4455207 / Fax 4450355

Abbonamento annuo, € 40,00
Estero, € 85,00
Un fascicolo € 18,00
Fascicolo doppio € 22,00
Fascicolo triplo € 35,00

Per i versamenti in conto corrente postale servirsi
del n. 31054000 intestato a Bulzoni Editore,
via dei Liburni 14, 00185 Roma.

© 2019 by Bulzoni Editore

Le opinioni espresse negli scritti qui pubblicati impegnano solo la responsabilità
dei singoli autori.

I testi devono pervenire alla Redazione completi del sommario e conformi
alle norme tipografiche della rivista.

I testi contenuti in questo fascicolo non potranno essere riprodotti in tutto o in parte,
nella lingua originale o in traduzione, senza l'autorizzazione scritta della direzione.

Registrazione presso il Tribunale di Roma, Reg. Stampa, n. 378/86 del 23/6/1986
Stampa: Tipolitografia CSR - Roma

BIBLIOTECA
TEATRALE

Rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo

NUOVA SERIE

GENERAZIONI A CONFRONTO

EREDITÀ, PERSISTENZE, TRADIZIONI E TRADIMENTI
SULLA SCENA MODERNA E CONTEMPORANEA

PARTE SECONDA

a cura di

Anna Barsotti, Erica Magris, Eva Marinai

BULZONI EDITORE

Indice

Sommari p. 7

III. Ruoli e identità generazionali: ispirazioni, costanti, rotture

Alberto Mario Banti, *Performance e ritualità nei concerti rock (1962-1975)* » 25

Erica Magris, *Trasmettere, ricevere, lasciare: dinamiche dei passaggi intergenerazionali nell'ambito della regia contemporanea in Francia* » 47

Arianna Frattali, *Di padre in figlio: Vittorio e Alessandro Gassman* » 63

Eva Marinai, *Il ramo secco. Sul mito della madre barbara e de-genere tra scena, storia e società* » 81

Annamaria Sapienza, *Percorsi divergenti: Chiara Guidi nella foresta delle immagini invisibili* » 97

Alessandro Cecchi, *Idiosincrasie generazionali: musica e media nel cinema di Nanni Moretti degli anni Ottanta* » 111

IV. Alle sorgenti del pensiero: cascate ed estuari fra teorie critiche e tracce di vissuto

Marie-Madeleine Mervant-Roux, *La discipline (« Études théâtrales » ou « Théâtreologie ») : un lieu vital de transmission mémorielle et critique* » 133

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

È vietata la traduzione, la memorizzazione elettronica, la riproduzione totale o parziale, con qualsiasi mezzo, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22/04/1941

ISSN 0045-1959

© 2019 by Bulzoni Editore S.r.l.
00185 Roma, via dei Liburni, 14
<http://www.bulzoni.it>
e-mail: bulzoni@bulzoni.it

Marco Consolini, « <i>Ceux qui casseront les vitres me devront leur marteau</i> »: l'eredità controversa di Jacques Copeau	» 147
Gerardo Guccini, <i>Usi strategici delle espressioni Nuovo Teatro e avanguardia quali concetti guida delle leve emergenti negli anni Sessanta, Settanta e Ottanta</i>	» 163
Edoardo Giovanni Carlotti, <i>La dimensione attoriale tra modelli di formazione e retaggi della tradizione: prospettive di ricerca</i>	» 177
Elena Marcheschi, <i>Sul filo della memoria e degli affetti. Storie di famiglia tra documentari e produzioni sperimentali</i>	» 191

Sommari

III. Ruoli e identità generazionali: ispirazioni, costanti, rotture

ALBERTO MARIO BANTI

Performance e ritualità nei concerti rock (1962-1975)

A metà degli anni Sessanta nasce un nuovo genere musicale, il rock. In molti concerti rock il pubblico segue assorto le esibizioni dei musicisti sul palco. Per spiegare questa particolare modalità di ascolto, il saggio esplora due aspetti degli eventi live: (1) gli stili performativi dei musicisti sul palco: attraverso forme di teatralizzazione abbozzata o integrale, i musicisti enfatizzano il significato etico-narrativo delle loro musiche; (2) la natura rituale dei concerti rock: come in un peculiare rito di passaggio, i concerti rock spingono i partecipanti verso una nuova *communitas* contro-culturale.

Performance and rituality in rock concerts (1962-1975)

In the mid-Sixties a new musical genre is born: rock. In many rock concerts, the audience listens deeply focused to the performances of musicians on stage. In order to explain this peculiar listening mode, the essay explores two aspects of the live events: (1) performative styles of the musicians on stage: through partial or integral forms of theatricalization, musicians emphasize ethic-narrative meanings of their music; (2) ritual nature of rock concerts: like in a peculiar rite of passage, rock concerts push the audience toward a new counter-cultural *communitas*.

ERICA MAGRIS

Trasmettere, ricevere, lasciare: dinamiche dei passaggi intergenerazionali nell'ambito della regia contemporanea in Francia

Come ampiamente sottolineato dalla storiografia teatrale, la regia è legata, fin dalle sue origini, alla pedagogia: l'emergere del nuovo artista della scena si accompagna al sorgere di molteplici pratiche e progetti incentrati sull'idea di scuola. Queste esperienze, pur rispondendo a esigenze di ordine differente – estetico, etico, politico –, hanno al loro centro un'articolazione variabile ma essenziale fra passato, presente e futuro, da un duplice punto di vista, culturale e generazionale. La scuola nelle sue diverse declinazioni contemporanee costituirà il punto di partenza per interrogare la questione complessa dei rapporti intergenerazionali rispetto alla regia, la cui funzione e i cui strumenti sono in profonda trasformazione. Come si formano le nuove generazioni di registi oggi? Qual è l'interesse dei registi affermati per la trasmissione? Come si concretizza? Per quali ragioni l'atto di trasmissione e di insegnamento si esercita soprattutto nei confronti dell'attore? Nella varietà degli approcci individuali è possibile individuare delle linee di tendenza? Per avviare una riflessione a partire da queste domande, ci concentreremo in particolare sul contesto francese, nel quale, pur in un sistema teatrale altamente istituzionalizzato, l'insegnamento della regia rimane se ormai non più problematico, ancora minoritario.

Transmit, receive, leave: the dynamics of inter-generational passages in the context of contemporary directing in France

As has been amply emphasized in theatrical historiography, directing is bound, and has been since its origins, to pedagogy: the emergence of a new talent in the art of directing gives rise to multiple practices and projects focused on the idea of school. These experiences, while responding to demands of a different order – aesthetic, ethical, political –, have at their centre a variable but essential articulation between past, present and future, from two points of view, cultural and generational. School in its various contemporary manifestations will be the starting point for an examination of the complex question of inter-generational relationships with regard to directing, whose

function and tools are in profound transformation. How do the younger generation learn to be directors today? How interested are established directors in transmission? How is this manifested? For what reasons is the act of transmission and teaching aimed mainly at the actor? In the variety of individual approaches is it possible to identify trends? To stimulate reflection with these questions as a starting point, we shall concentrate in particular on the French context, in which, though in a highly institutionalized system, the teaching of directing remains, if no longer problematic, still a minority phenomenon.

ARIANNA FRATTALI

Di padre in figlio: Vittorio e Alessandro Gassman

Di padre in figlio è il titolo del film che Vittorio Gassman dirige nel 1982, assegnando la parte del protagonista al giovane figlio diciassettenne Alessandro, al suo debutto come attore. Un rapporto di filiazione biologica e artistica che trova nel cinema la sua prima espressione, ma che si consoliderà, sulle scene teatrali, nel 1984, con *Affabulazione* di Pier Paolo Pasolini, opera che pone in primo piano lo scontro generazionale, una sorta di *Edipo* al contrario, che fa emergere tutta la conflittualità e l'ambivalenza del ruolo genitoriale. Alessandro non è però l'unico "figlio d'arte" del Mattatore, che ha diretto numerose volte anche la figlia maggiore, Paola – formatasi con Ronconi, Castri, Squarzina – in *Cesare o nessuno*, *Fa male il teatro* e *Bugie sincere* e la "filiazione" artistica continua anche con il più giovane Jacopo, andando a coinvolgere nella professione della scena tre sui quattro figli Gassman. Ma il rapporto col primogenito maschio rimane comunque centrale: la necessità di continuità storica da un lato come quella di rimanere in una condizione perennemente infantile dall'altro condizionano costantemente il rapporto del grande attore con sé stesso, con il figlio maschio maggiore e con la professione del teatro. A partire da queste riflessioni, lo scandaglio critico si concentrerà poi su un dramma shakespeariano, *Riccardo III*, affrontato – quando avevano all'incirca la stessa età – sia da Vittorio che da Alessandro, rispettivamente nel 1968 (con la regia di Ronconi) e nel 2014 (con la regia dello stesso Alessandro), mettendone in evidenza la centralità nel percorso artistico sia del padre che del figlio.

Di padre in figlio: *Vittorio and Alessandro Gassman*

Di padre in figlio (Like Father Like Son) is the title of a film that Vittorio Gassman directed in 1982, handing the leading role to his seventeen-year-old son Alessandro, on his debut as an actor. A relationship of biological and artistic filiation that found in the cinema its first expression, but which would be consolidated, on the theatre stage, in 1984, with *Affabulazione* by Pier Paolo Pasolini, a work that brings into close-up the generation gap, a sort of *Oedipus* in reverse, which brings out all the conflict and ambivalence of the parental role. But Alessandro was not the only member of the family to work under the “Mattatore” (Show-Stealer), who also on several occasions directed his eldest daughter, Paola – who had studied with Ronconi, Castri and Squarzina – in *Cesare o nessuno (Caesar or No One)*, *Fa male il teatro (Theatre is Bad for You)* and *Bugie sincere (Honest Lies)* and the artistic “filiation” continued with the youngest child Jacopo, thus involving in the profession three out of four of the Gassman children. But the relationship with the eldest male child remained central: the need for historical continuity, on one hand like that of remaining in a permanently infantile state, on the other constantly affecting the relationship of the great actor with himself, with his eldest son and with the theatrical profession. From these reflections, the critical probing would go on to concentrate on a Shakespearian drama, *Richard III*, faced – when they had about the same age – by both Vittorio and Alessandro, respectively in 1968 (directed by Ronconi) and in 2014 (directed by Alessandro himself), highlighting its centrality in the artistic routes of both father and son.

EVA MARINAI

Il ramo secco. Sul mito della madre barbara e de-genere tra scena, storia e società

Nel vasto orizzonte della tradizione e del tradimento dei classici, l'intervento intende affrontare per esempi significativi come si è configurata l'eredità del personaggio di Medea, “*autre*” *par excellence* (in quanto straniera, donna, madre degenerare, sterminatrice del *ghenos*) sulla scena otto-novecentesca e contemporanea.

L'eredità di Medea è un tema complesso e affascinante, molto attuale, che ha radici profonde, il cui modello si è riconfigurato e ricollocato nel tempo quale strumento di riflessione socio-politica e identitaria, ideale punto di partenza per il dibattito intorno ai passaggi intergenerazionali (rapporti madri/padri e figli/e) e alle disuguaglianze di genere e di status (cittadini/e *versus* “stranieri/e”, in tutte le più ampie accezioni di “alterità”).

Se nel corso dell'Ottocento Medea viene assunta a simbolo di una duplice valenza, riscatto sociale e accreditamento delle qualità interpretative, nel teatro contemporaneo il modello si carica di altri significati, legati a nuove sfere semantiche, in particolare ciò che attiene ai confini di un territorio, ai diritti di cittadinanza, a legalità, barriere e divisioni. Per l'attrice, d'altra parte, il ruolo trascende l'atto performativo per caricarsi di un valore esistenziale, intorno al problema “costante” della responsabilità teleonomica: l'eredità, ciò che si deve lasciare e il peso di ciò che non c'è, di una generazione mancata, di un corpo assente. Il peso di un ramo secco.

The dry branch. On the myth of the barbarous and degenerate mother in the theatre, history and society

On the vast horizon of the tradition and the betrayal of the classics, this paper intends to confront, by means of significant examples, how the legacy of the character of Medea, “*autre*” *par excellence* (as a foreigner, woman, degenerate mother, exterminator of *ghenos*), took shape on the 19th/20th-century stage and on the contemporary one.

Medea's legacy is a complex and fascinating subject, very topical, which has deep roots, and whose model has changed shape and relocated over time as an instrument of socio-political and identity-making reflection, an ideal starting point for a debate on inter-generational passages (mother/father and son/daughter relationships) and the inequality of gender and status (citizens *versus* “foreigners”, in the broadest sense of the word “otherness”).

If in the course of the 19th century Medea became a symbol with a double significance, social liberation and the crediting of interpretive qualities, in the contemporary theatre the model took on other meanings, tied to new semantic spheres, in particular that which concerns the borders of a territory, the rights of citizens, legality, barriers and

divisions. For the actress, on the other hand, the role transcends the act of performance to take on an existential significance, around the “constant” problem of teleonomic responsibility: the legacy, i.e. what you have to leave and the weight of what isn’t there, of a failed generation, an absent body. The weight of a dry branch.

ANNAMARIA SAPIENZA

Percorsi divergenti: Chiara Guidi nella foresta delle immagini invisibili

Chiara Guidi è tra i membri fondatori della Società Raffaello Sanzio, formazione chiave della sperimentazione italiana e famiglia teatrale di nuova generazione, attiva da oltre trent’anni. Il sodalizio artistico si consolida in una relazione parentale mediante il matrimonio di Chiara Guidi e Romeo Castellucci che genera sei figli, alcuni dei quali attualmente impegnati nel teatro. Nello spazio del Teatro Comandini, ex laboratorio per fabbri donato al gruppo dal comune di Cesena, si sviluppa una formula che spontaneamente identifica l’officina teatrale come il luogo in cui si svolge la vita, spazio comunitario dove le arti sono utilizzate come strumenti di conoscenza e dialogo con una platea esterna di partecipanti. Chiara Guidi compie una riflessione personale sul concetto di “maternità” (vissuta in maniera totale come artista e come donna) identificata come fonte e matrice dell’atto creativo, che suggerisce una particolare ricerca sul grado zero del teatro rintracciabile nell’essenzialità della sua forma “infantile”, pre-logica e pre-verbale.

Divergent paths: Chiara Guidi in the forest of invisible images

Chiara Guidi is one of founders of Società Raffaello Sanzio, with a key position among all those companies active in the Italian experimentation, member of a theatrical family of new generation at once from over thirty years. The artistic collaboration evolves in a relationship through the marriage of Chiara Guidi and Romeo Castellucci, generating six children, some of them currently active in the theatre. In the sites of Teatro Comandini, previously laboratory of some blacksmiths given to the group by administration of Cesena municipality, they find an interesting formula which spontaneously identify the

factory as the place where life develops itself, a special place where arts have been used as tools of knowledge offered to external participants. Chiara Guidi makes a personal point about “maternity” (lived in a complete, fully way as artist and as woman) identified as source and matrix of the creative act. Like this, she offers a particular search on the zero degree of the theatre in its “childish” form, before the logical thought and before the word.

ALESSANDRO CECCHI

Idiosincrasie generazionali: musica e media nel cinema di Nanni Moretti degli anni Ottanta

Oltre agli aspetti eclatanti delle apparizioni televisive che a partire dagli anni Settanta offrono al pubblico Nanni Moretti come giovane regista idiosincratice, sono gli elementi formali dei suoi film a stabilire la distanza dalle precedenti generazioni di registi italiani. In tal senso le scelte musicali sono un marcatore stilistico determinante. L’articolo prende in esame alcuni momenti musicali dei film di Moretti degli anni Ottanta, caratterizzati da una netta distinzione tra l’uso di musica originale e l’uso di canzoni. Se le partiture orchestrali, affidate a Franco Piersanti e in seguito a Nicola Piovani, conferiscono un tono drammatico, elegiaco o sentimentale alle vicende dei film, le canzoni veicolano in modo più diretto l’idiosincrasia dei protagonisti. In quest’ultimo caso non è difficile individuare raggruppamenti coerenti: in *Bianca* (1984) e *La messa è finita* (1985) le canzoni italiane degli anni Sessanta sono usate per sottolineare gli snodi centrali e i momenti di svolta della narrazione, mentre le canzoni di Franco Battiato filtrano la percezione alterata dei protagonisti e aderiscono alle loro performance idiosincratice, spesso innescando l’effetto comico. In *Palombella rossa* (1989) emerge un’attenzione inedita agli aspetti formali delle canzoni impiegate e ai principi costruttivi del videoclip, che era diventato da alcuni anni il formato della canzone più diffuso in televisione. Ma è soprattutto il modo in cui *E ti vengo a cercare* di Battiato si incunea nella struttura e nello sfondo ideologico del film a sancire il tratto generazionale che è così caratteristico del cinema di Moretti; quest’ultimo, nel corso degli anni Ottanta, sembra sempre più incline ad affermare la realtà dei media enfatizzandone la performatività.

Generational idiosyncrasies: music and media in Nanni Moretti's movies of the 1980s

Besides the striking elements of the televisual appearances that, starting from the late 1970s, promoted Nanni Moretti as a young idiosyncratic film director, the formal elements of his cinema are key factors that mark a watershed between his production and the previous generations of Italian filmmakers. In this respect, musical choices work as significant stylistic markers. This article investigates the musical moments in Moretti's films of the 1980s, which are characterised by a sharp distinction between the use of original orchestral music and the use of songs. While the orchestral scores, composed by Franco Piersanti and later by Nicola Piovani, set the dramatic, elegiac or sentimental tone of the stories, songs convey the protagonists' idiosyncratic behaviours in a direct way. It is not difficult to identify coherent groups of songs: on the one hand, 1960s Italian pop songs are exploited to underline the main narrative junctions and the turning points in *Bianca* (1984) and *La messa è finita* (1985); on the other, Franco Battiato's songs filter the altered perception of the main characters, adhering to their idiosyncratic performances and more often than not triggering comic effects. *Palombella rossa* (1989) reveals an unprecedented attention to the formal features of the songs used and to the constructive principles of music video, which had recently become the most widespread format of song in television. Yet, the way in which Battiato's *E ti vengo a cercare* wedges in the film's underlying structure and ideological framework especially sets forth the generational trait that is so typical of Moretti's cinema: throughout the 1980s, the latter seems more and more keen on affirming the reality of the media through emphasizing their performativity.

IV. Alle sorgenti del pensiero: cascate ed estuari fra teorie critiche e tracce di vissuto

MARIE-MADELEINE MERVANT-ROUX

La discipline (« Études théâtrales » ou « Théâtrologie ») : un lieu vital de transmission mémorielle et critique

Par une coïncidence assurément significative, la réflexion proposée par le colloque sur les relations entre générations – « héritages, persistances, traditions et trahisons » – dans le théâtre comme art et comme pratique fait directement écho à la recherche effectuée en France depuis 2013 dans le cadre de THALIM concernant la longue genèse des « études théâtrales » (nom officiel de la discipline universitaire), ou de la « théâtrologie » (formule préférée au CNRS). Non seulement parce que la démarche, entre mémoire (mythologie) et histoire (historiographie), est similaire, non seulement parce que dans les deux cas, l'interrogation porte sur la même fonction potentielle – du théâtre, des études théâtrales –, à constituer un espace de « rassemblement communautaire » et « d'élaboration de concepts », mais – ce sera notre hypothèse – parce que, dans un contexte de remise en cause générale de l'idée même de discipline (au profit du transdisciplinaire, des *Studies* et du fonctionnement par projets) et d'une fragilisation paradoxale d'une des disciplines les plus évidemment interdisciplinaires des Sciences Humaines et Sociales, les deux recherches devraient s'éclairer l'une l'autre.

The discipline ("theatre studies" or "theatrology"): a vital place of memory and critical transmission

By a coincidence that is no doubt significant, the reflection proposed by the congress on the relations between generations – « legacy, persistence, traditions and betrayals » – in the theatre as art and practice directly echoes the research developed in France since 2013 at the THALIM laboratory on the long genesis of « theatre studies » (*études théâtrales*, the official name of the academic discipline), or of « theatrology » (*théâtrologie*, the formula preferred at the CNRS – national centre for scientific research). Not just because the approach,

between memory (mythology) and history (historiography), is similar, not just because in both cases the question concerns the same potential function – of the theatre, of theatre studies – as «an element of community aggregation» and as «a space for the rethinking of concepts», but – and this will be our assumption – because in a context in which the idea itself of discipline is generally called into question (in favour of transdisciplinarity, of Studies and functioning by project) and in which one of the most obviously inter-disciplinary of the Human and Social Sciences is paradoxically weakened, these two lines of research should clarify each other.

MARCO CONSOLINI

«*Ceux qui casseront les vitres me devront leur marteau*»: l'eredità controversa di Jacques Copeau

La frase riportata nel titolo risale all'estate del 1936. Jacques Copeau l'annotò sul proprio diario in un momento speciale della sua esistenza: era appena stato chiamato alla Comédie-Française, assieme a Gaston Baty, Charles Dullin e Louis Jouvet, per risollevarne le sorti del primo teatro di Francia. Si trattava di un importante riconoscimento istituzionale, dopo la lunga *traversée du désert* seguita alla chiusura del Théâtre du Vieux-Colombier, nel 1924, ma Copeau, dopo un iniziale entusiasmo, ritrovò il suo abituale senso d'inadeguatezza. Giunto alla soglia dei sessant'anni si sentiva ancora una volta isolato. Alla Comédie-Française sapeva di non trovare le condizioni per un'effettiva riforma del lavoro scenico, ma soprattutto, volgendo lo sguardo all'indietro, si rendeva conto di quanto i suoi sforzi fossero stati vani: i suoi stessi allievi, dai primi compagni del Vieux-Colombier fino ai giovani che l'avevano seguito in Borgogna, non avevano percepito appieno il senso della sua ricerca, condannata a rimanere incompiuta.

Ma quali vetri potevano essere infranti grazie al suo insegnamento? Il senso preciso dell'eredità di Copeau rimarrà controverso, dentro alla numerosa famiglia dei suoi discepoli diretti o indiretti come al di fuori di essa, tanto in Francia quanto all'estero. In Italia, per esempio, quale interpretazione privilegiare del suo magistero? Quella che passò per uno dei suoi primi estimatori, Silvio d'Amico, e poi per il suo allievo

Orazio Costa, che videro in Copeau il modello di una regia capace innanzitutto di restituire fedelmente il dettato del poeta drammatico? Oppure quella che ci indicò Fabrizio Cruciani, che vide nella pedagogia di Copeau il modello di un teatro che spostava il baricentro dallo spettacolo da farsi al progetto di vita della comunità che lo produceva? È a queste domande che tenta di rispondere il presente articolo.

«*Ceux qui casseront les vitres me devront leur marteau*»: the controversial legacy of Jacques Copeau

The phrase quoted in this title dates back to the summer of 1936. Jacques Copeau noted it in his diary in a special moment of his existence: he had just been called to the Comédie-Française, together with Gaston Baty, Charles Dullin and Louis Jouvet, to revive the fortunes of France's first theatre. It was an important institutional recognition, after their long *traversée du désert* followed by the closing of the Théâtre du Vieux-Colombier, in 1924, but Copeau, after initial enthusiasm, rediscovered his habitual sense of inadequacy. On reaching the age of sixty he felt once again isolated. At the Comédie-Française he knew he would not find the conditions for an effective reform of stagecraft, but especially, turning his gaze backwards, he realised just how vain his efforts had been: even his own pupils, from his first companions at the Vieux-Colombier to the young people who had followed him in Borgoyne, had not fully understood the sense of his research, condemned to remain incomplete.

But which windows could be broken thanks to his teaching? The precise sense of Copeau's legacy will remain controversial, within the large family of his direct and indirect disciples as much as outside of it, as much in France as abroad. In Italy, for example, which interpretation of his magisterum should be privileged? The one favoured by one of his first admirers, Silvio d'Amico, and then by his pupil Orazio Costa, which saw in Copeau the model of a direction capable above all of faithfully giving back the dictation of the dramatic poet? Or that indicated by Fabrizio Cruciani, who saw in Copeau's pedagogy the model of a theatre that moved the centre of gravity of the performance to be carried out to the life project of the community that produced it? These are the questions this article will try to answer.

GERARDO GUCCINI

Usi strategici delle espressioni Nuovo Teatro e avanguardia quali concetti guida delle leve emergenti negli anni Sessanta, Settanta e Ottanta

L'espressione "avanguardia" precede quella di "Nuovo Teatro" e sia l'una che l'altra corrispondono a fenomeni storici distinti. Indubitabile e oggettiva se applicata al Novecento nel complesso, questa semplice asserzione, di carattere terminologico, storico e storiografico, aderisce in modo molto più incerto e problematico agli eventi che riguardano gli indirizzi della cultura teatrale a partire dal Convegno di Ivrea del '68. In questo più circoscritto campo d'osservazione, l'espressione "Nuovo Teatro" viene prima del decisivo recupero della nozione di "avanguardia", che viene generalmente utilizzata come etichetta preposta alle contemporanee innovazioni artistiche solo a partire dall'edizione dei due fortunati volumi di Franco Quadri *L'Avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, Einaudi, Torino 1977. Poi, intorno al 1987, le puntualizzazioni di De Marinis e dello stesso Quadri avrebbero nuovamente cambiato le carte in tavola rilanciando l'espressione Nuovo Teatro in quanto nozione a larghe maglie, elastica e capiente. Schematizzando, vediamo emergere, col Convegno di Ivrea, la nozione guida di Nuovo Teatro; a questa, a circa dieci anni di distanza, subentra il concetto di avanguardia (espressione già storica e riattivata dallo sperimentalismo linguistico delle pratiche sceniche); ancora dieci anni, e neppure il connaturato eclettismo del termine avanguardia evita la sua sostituzione con la nozione, ancora più capiente e sincretica, di Nuovo Teatro.

Poiché le parole hanno sempre a che fare con le svolte della storia, sia che le registrino sia che vi partecipino, il presente contributo si propone di analizzare gli usi strategici di Nuovo Teatro e di avanguardia, confrontando tali nozioni ai posizionamenti culturali del teatro d'innovazione negli anni Sessanta, Settanta e Ottanta.

Strategic uses of the expressions New Theatre and avant-garde as guiding concepts of the new generations of the Sixties, Seventies and Eighties

The expression "avant-garde" precedes that of "New Theatre" and both correspond to distinct historical phenomena. Beyond any doubt

and objective if applied to the 20th century as a whole, this simple assertion, of terminological, historical and historiographical character, adheres much more uncertainly and problematically to the events regarding the directions of theatrical culture starting from the Congress of Ivrea in 1968. In this more circumscribed field of observation, the expression "New Theatre" came before the decisive recovery of the notion of "avant-garde", which was generally used as a label for contemporary artistic innovations only after the publication of the two fortunate volumes by Franco Quadri, *L'Avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, Einaudi, Torino 1977. Then, around 1987, the clarifications by De Marinis and by Quadri himself would again change the cards on the table by reviving the expression New Theatre as a loose, elastic and capacious notion. By schematizing, we see emerge, with the Congress of Ivrea, the guiding notion of New Theatre; to this, after about ten years, the concept of avant-garde took its place (an already historical expression and reactivated by the linguistic experimentation of the theatre); ten more years, and not even the innate eclecticism of the term avant-garde could prevent its substitution with the notion, still more capacious and syncretic, of New Theatre.

As words always have to do with the vicissitudes of history, whether they record them or participate in them, the present contribution intends to analyse the strategic uses of New Theatre and avant-garde, by comparing these notions to the cultural positioning of the theatre of innovation of the sixties, seventies and eighties.

EDOARDO GIOVANNI CARLOTTI

La dimensione attoriale tra modelli di formazione e retaggi della tradizione: prospettive di ricerca

Con l'avvento della modernità, l'esigenza di motivare in termini razionali le dinamiche psicologiche inerenti al fenomeno della rappresentazione attoriale ha alimentato il noto dibattito su emozionalismo e antiemozionalismo che ha attraversato la storia del teatro successiva, prolungandosi fino ai nostri giorni. Pressoché parallelamente, con la nascita e la diffusione di metodologie per la formazione attoriale, le pratiche che sono andate affermandosi hanno gradualmente

concentrato la loro attenzione sul corpo e sull'esercizio fisico come via d'accesso privilegiata alla dimensione psichica che sottende l'assunzione e l'esecuzione di un ruolo. Inoltre, l'applicazione di queste metodologie a percorsi educativi e terapeutici che esulano dagli obiettivi consueti della pratica professionale ne ha indicato l'efficacia in termini psicofisiologici. Infine, le recenti ricerche neuroscientifiche hanno evidenziato come l'acquisizione di un patrimonio motorio specializzato influisca significativamente e selettivamente sulla plasticità cerebrale. Su queste basi, la dimensione attoriale si può configurare come un ambito di ricerca in cui, oltre l'aspetto estetico-rappresentativo, si aprono prospettive per un'indagine più ampia sulle dinamiche psicofisiologiche dell'esperienza umana.

The actor's dimension between training systems and traditional inheritance: research perspectives

At the beginning of modernity, a need to find a rationale for psychological dynamics underlying the phenomenon of professional acting fueled the well-known debate about emotionalism and anti-emotionalism, spanning over the following centuries and extending until our day. The emergence and diffusion of actor training methods, almost in a parallel way, fostered practices increasingly focusing on the body and presenting physical exercise as a privileged approach to the psychological dimension underpinning a theatrical role. In addition, the success of certain actor training methods in education and therapy, where none of the goals of professional practice is pursued, pointed out their positive psychophysiological effect on individuals and groups. Finally, recent neuroscientific research has highlighted that specific motor expertise can have a significant and selective impact on brain plasticity. On account of this, the actor's dimension may become a research field where, beside the aesthetic and performative, other perspectives could be opened to survey psychophysiological dynamics in human experience.

ELENA MARCHESCHI

Sul filo della memoria e degli affetti. Storie di famiglia tra documentari e produzioni sperimentali

Intrecci di memoria storica e vissuti familiari, un passato ammantato da ombre e non detti, un presente e un futuro da ricostruire attraverso la conoscenza e consapevolezza delle proprie radici: sono queste le tematiche che si dipanano tra *Ima* (2001, 58') e *Georg* (2007, 72'), due opere filmiche che fanno parte di una trilogia sulla famiglia realizzata dalla regista Caterina Klusemann. Di madre ebrea e padre tedesco, l'autrice definisce queste opere "documentari personali" e con essi compie un'operazione di scavo tra vita privata e vicende storiche: con *Ima* indaga disperatamente il passato della nonna ebrea sopravvissuta alla seconda guerra mondiale; con *Georg* cerca di riempire di vita i ricordi legati al padre pittore, morto quando lei era una bambina. Nei due lavori la narrazione in prima persona accompagna un'impaginazione visiva eterogenea in cui si amalgamano riprese dal vero, *found footage*, fotografie. Questo saggio intende perseguire un doppio obiettivo: da un lato vuole mettere in luce le peculiarità linguistiche e formali adottate, che collocano queste opere in un'area di confine in cui l'impianto documentaristico viene arricchito da una dimensione più liberamente reportagistica e da una scrittura emotiva, personale e diaristica; dall'altro vuole mostrare come l'intensità di una storia privata familiare possa diventare universale, raccontandoci il mondo, la grande Storia, i mutamenti generazionali e dei valori, la nostalgia, il lutto e la complessa dimensione dell'amore.

Flying on memories and loves. Family stories between documentaries and experimental productions

Intertwined historical memories and family experiences, a past with shadows and the unsaid, a present and a future to be built through the knowledge and the awareness of one's roots: these are the themes that unravel through *Ima* (2001, 58') and *Georg* (2007, 72'), two films of a trilogy created by the director Caterina Klusemann. With a Jewish mother and a German father, the author defines these works as "personal documentaries", engaging research between

private life and historical events: with *Ima* she desperately investigates the past of her Jewish grandmother who survived the Second World War; with *Georg* she tries to fill up with life her memories about her father, who died when she was a child. In these two works the first-person narration combines a heterogeneous visual lay-out in which real life, found footage and photographs merge together. This essay intends to pursue a double goal: on the one hand the idea is to highlight the linguistic and formal peculiarities, which place these works in a border area where the documentary system is enriched by a more freely reportagistic dimension and by an emotional, personal, diary-style writing; on the other hand this essay would like to show how the intensity of a private history may become universal, telling us about the world, the Big History, the generational changes with their values, but also talking about nostalgia, mourning and the complex dimension of love.