

Marta Marchetti e Andrea Peghinelli
Sapienza Università di Roma

Regia e romanzo tra XX e XXI secolo.
Due sguardi (per un'introduzione)¹

Abstract

This introductory essay focuses on possible issues of the research on the relationship between drama and the novel in a century dominated by the director. Before introducing the articles, the editors suggest two different but complementary perspectives: the first is centred on issues concerning the authorship of the director, the second is an analysis of the recent phenomenon of the novelisation of contemporary dramaturgy.

1. *Premessa*

L'idea di questo numero monografico di Status Quaestionis nasce da una ricerca finanziata dal nostro ateneo e avviata tre anni fa. In che modo, ci chiedevamo allora, la forma del romanzo moderno partecipa alle trasformazioni della pratica scenica europea sin dal volgere del XIX secolo? Mettere in scena un romanzo, oltre che una prassi diffusa nei teatri europei fin dalla metà del Settecento, è stata un'esperienza estetica e cognitiva privilegiata da chi, alle soglie della modernità, cercava un linguaggio libero dalla forma drammatica, capace di innescare nuovi processi visivi e di assumere pienamente e autonomamente il senso di un'opera teatrale. Con l'affermazione della regia teatrale, intesa come arte autonoma e pienamente significativa, l'adattamento di un romanzo perde il suo carattere di relazione diretta con l'originale. Al contrario esso inizia a delinarsi come prassi dialogica, continuamente ri-mediata da altre narrazioni e ripetizioni. Proprio per questo i romanzi messi in scena possono

1 Marta Marchetti ha scritto i paragrafi 1 e 2; Andrea Peghinelli i paragrafi 3 e 4.

essere considerati spie di un processo di romanzizzazione del teatro, che agisce al di là della forma drammaturgica, nei rivoli del processo di allestimento scenico e di creazione artistica. Era già chiaro però, fin dall'impostazione della ricerca, che l'autorialità registica è plurima anche quando, agli inizi del secolo scorso, essa si manifestava attraverso la scrittura di interi quaderni di regia. Per questo la relazione tra regia teatrale e romanzo risulta feconda quando ad essere indagato è il processo di costruzione dello spettacolo, inteso come esperienza di adattamento che attiva prassi lavorative originali e apre nuovi spazi di narrazione. Nelle pagine che seguono intendiamo soffermarci su due punti di vista, quelli che costantemente hanno nutrito le nostre discussioni sull'argomento. Per poi concludere con la presentazione dei saggi qui raccolti che indagano alcune tra le esperienze più significative testimoni della relazione tra narrazione e teatro nei secoli della regia. Crediamo infatti che solo un'indagine storica rivolta all'unicità e all'imprevedibilità dei singoli eventi scenici permetta di allargare lo sguardo su fenomeni culturali più ampi come quello di una pratica teatrale che sempre più, nel corso di tutto il XX secolo fino ad oggi, si è attuata nel solco di ciò che Cesare Molinari ha definito come "la linea del romanzo" (2007, 152).

2. *Verso il dialogismo della scena. Jacques Copeau, la regia e il teatro di Dostoevskij*

Quando Vsevolod Mejerchol'd, nei primi anni del Novecento, invitava i suoi attori e collaboratori a leggere "il teatro di Dostoevskij" (cit. in Gavrilovich 1992, 40), era ben conscio che in realtà il grande autore russo non aveva mai scritto per le scene. In questo esplicito paradosso il regista vedeva però stimoli concreti per rinnovare l'arte scenica, poiché leggere i romanzi di Dostoevskij significava misurarsi con un realismo fantastico, che riteneva la specificità del teatro. Immergersi in quelle pagine era per lui una possibilità concreta di attivare la propria immaginazione e attingere alla realtà della scena (Picon Vallin, 2006).

Volendo rintracciare il potenziale di questa indicazione registica e mantenere l'attenzione sugli adattamenti teatrali dei romanzi, dobbiamo allontanarci da Mejerchol'd. Il regista, infatti non ha mai messo in scena un romanzo di Dostoevskij. Chi invece provò a farlo in quel primo decennio del XX secolo, aveva sperimentato la possibilità di lavorare in uno spazio di confine: tra generi letterari

e spettacolari, senz'altro, ma anche tra quelli linguistici e culturali. Prendiamo il caso emblematico di Jacques Copeau che, proprio lavorando all'adattamento de *I fratelli Karamazov* a partire dal 1908, scelse di intraprendere l'enigmatico mestiere di *metteur en scène*, convinto da quell'esperienza che il rinnovamento del teatro non poteva realizzarsi scrivendo drammi e critiche teatrali.

Les frères Karamazov di Copeau è in questo senso uno spettacolo liminale. Non solo per la storia personale del regista e pedagogo francese, che in quel lavoro incontrò, oltre a privilegiati collaboratori artistici, anche molte questioni fondative della ricerca a venire. Quello spettacolo – creato una prima volta nel 1911 al Théâtre des Arts a Parigi, entrato poi nel repertorio del teatro Vieux-Colombier diretto dallo stesso Copeau, replicato fino alla fine degli anni Venti in molti paesi europei e in Nordamerica – testimonia anche di una creazione teatrale interessata a esplorare quel territorio mentale comune che caratterizza l'attività artistica del modernismo europeo (Schino, 2017). Nel Dostoevskij di Copeau confluisce infatti la sensibilità del gruppo della *Nouvelle Revue Française*, lo sguardo di Jacques Rouché sulle ricerche teatrali europee, l'eco delle osservazioni di critici e studiosi sullo scrittore russo, la curiosità del lettore comune e la scelta di adattamento fatta, in maniera diversa e complementare, da entrambe i traduttori di quel romanzo in francese.

Per comprendere a fondo il significato di quella regia nel panorama della cultura teatrale occidentale (ma non solo teatrale), è necessario considerare il principio specifico con cui Copeau, lavorando a quel romanzo, pensò di poter rifondare tutto il teatro. L'ipotesi è che si tratti del dialogismo, concetto che fin dagli anni Trenta il critico russo Michail Bachtin individua quale motore del romanzo di Dostoevskij. Maria Ines Aliverti, già alla fine degli anni '80, spiegava quanto la “pista Dostoevskij” fosse servita a Copeau non solo “per ripercorrere il discrimine che congiunge e divide la letteratura dal teatro” (1988, 223) ma anche per individuare il principio fondatore di un modo di lavorare. Volendo riprendere tale prospettiva è bene ricordare che oltre ad avere una vasta portata sociale e filosofica, il dialogismo è la pratica discorsiva che governa la polifonia del romanzo dostoevskijano. Usato per spiegare o descrivere un evento scenico, il termine dialogismo perde spesso la portata concettuale individuata da Bachtin rimanendo schiacciato nel costruito a cui si collega per analogia: il dialogo. Nel caso dei *Karamazov* di Copeau si è parlato, per spiegare il dialogismo, della qualità dei dialoghi dell'adattamento scritto dal regista insieme a Jean Croué. Jacques Le Marinel (1989) indivi-

due tipi di dialogo, agonistico e di confessione; Livia Di Lella mostra le corrispondenze tra quei dialoghi e le traduzioni francesi del romanzo, precisandone l'uso sincretico e la coesistenza di diverse caratteristiche stilistiche. In tal modo, conclude la studiosa, l'adattamento dei *Karamazov* "cueille et souligne la nature dialogique du roman" (1995, 87). Alla luce delle riflessioni bachtiniane però la questione si complica:

la sostanziale dialogicità di Dostoevskij non si esaurisce affatto nei dialoghi esteriori, compositamente espressi, dei suoi personaggi. (...) Infatti, i rapporti dialogici sono un fenomeno molto più vasto che non i rapporti tra le repliche del dialogo compositamente espresso: sono un discorso quasi universale, che pervade tutto il discorso umano e tutti i rapporti e le manifestazioni della vita umana, insomma tutto ciò che ha un senso e un significato (Bachtin 1968, 59).

Al di là dell'evidente tessuto dialogico del romanzo dostoevskijano, Bachtin spinge il lettore a una riflessione metacomunicativa: dialogico è un discorso verbale fatto al di là dello scambio tra diversi interlocutori. Da questo punto di vista, e per quanto riguarda i *Karamazov* di Copeau, è corretto considerare le parti diegetiche che, nei testi teatrali, si trovano nelle didascalie. Quelle dell'adattamento in questione sono interne al testo, collegate all'azione e con una funzione prescrittiva rivolta alla realizzazione scenica. In questo caso l'analisi intersemiotica mostra i suoi limiti in maniera quasi paradossale, dal momento che tutti i segni scenici individuati, se pur vettori di "una [nuova] concezione spaziale e scenica implicata dalla riduzione" (Di Lella 1997, 221), non fanno altro che 'illustrare' le particolarità del romanzo individuate da Bachtin (luoghi di soglia, carnevalizzazione etc.):

l'analisi del testo drammatico ha messo in luce la scelta del riduttore di valorizzare alcuni spazi, che caricati nel romanzo dostoevskijano di una forza simbolica evidentemente desueta, conservano questa forza sulla scena, moltiplicando en abyme la loro forza significante (Ibid.: 223).

Se ciò illumina i "rapporti dialogici in senso lato (...) possibili tra immagini di altre arti" (Dostoevskij 1968, 239), in questo caso la scenografia e l'architettura teatrale, rimane da chiarire come in quei *Karamazov* sia confluito un aspetto della vita dell'uomo che il romanzo polifonico di Dostoevskij, per la prima volta dice Bachtin, ha saputo tradurre nel linguaggio della letteratura: un dialogismo inteso dunque, prima di tutto, come principio che regola le relazioni tra

esseri umani attraverso una “impossibilità reale di chiusura all’alterità” (Ponzio 2014, XXX). Augusto Ponzio chiarisce, insieme a molte delle errate interpretazioni del pensiero bachtiniano, anche l’impatto che questo principio ha sulla metodologia di studio di un fenomeno artistico:

Per Bachtin la sua ricerca non rientra né nella linguistica, né nella filologia, né nella critica letteraria e tanto meno nella semiotica, ma, attraversando i confini di queste discipline e stabilendo tra loro un rapporto dialogico, essa si caratterizza come “filosofica” (Ibid.: XXV).

In questo senso, e come dimostrano diversi studi (Jackson, 2005. Guay, 2008. McCaw, 2016), il pensiero di Bachtin apre importanti prospettive alla comprensione del fenomeno teatro, arte la cui polisemia, è quasi banale dirlo, ruota intorno alla presenza dell’essere umano. Si tratta dunque, prima di tutto, di considerare l’adattamento dei *Karamazov* di Copeau al di là del testo drammatico, in quel vasto e complesso territorio che è l’esperienza scenica.

Da questo punto di vista il primo problema, che in un certo senso comprende tutti gli altri, si pone quando cerchiamo di individuare l’autore dell’adattamento (non solo drammaturgico). Oltre alla coppia Copeau e Croué che firma ogni edizione della pièce dal 1911, troviamo anche il nome di Arsène Durec, il regista che si occupò per primo della messinscena. È invece il solo Copeau a firmare le “Notes sur Les frères Karamazov” che compaiono nel 1911 sul programma di sala della prima rappresentazione. Fermiamoci su questo documento, per comprendere perché domandarsi chi sia l’autore non è solo un problema per il dibattito critico-teorico, ma una questione centrale anche per lo stesso Copeau in relazione all’atto della creazione teatrale.

Nelle “Notes” egli dichiara l’intenzione di ricomporre in cinque atti il lungo e disordinato romanzo scritto da Dostoevskij nel 1881; riconosce il valore drammatico dei dialoghi e delle parti narrate comparabili a didascalie; non si preoccupa di reintegrare, pur conoscendole, le parti censurate dai traduttori ma anzi ne segue le scelte sintattiche e la semplificazione della trama. Parla di “refonte totale” (Copeau 1946, 6) per spiegare l’operazione di adattamento drammaturgico, privilegiando la forma classica del dramma e non considerando quel dialogo relativo e di secondo grado (“l’autre dialogue” scrive Jean-Pierre Sarrazac) che dalla fine del XIX secolo stava pian piano indirizzando la drammaturgia europea verso “une véritable dialogisme” (Sarrazac 2005a, 17). Ciò che invece si legge tra le righe di queste note è l’attenzione alla visione filosofica resa possi-

bile dall'arte verbale di Dostoevskij. Il dichiarato e principale interesse per “les mobiles des actions en conflit” (Copeau 1946, 6) rivela, insieme a una profonda comprensione di quel romanzo, anche una dichiarazione metodologica che esula dal prodotto drammaturgico. Del resto, quando scrive quelle note, la sua attenzione è già interamente catturata dal lavoro in palcoscenico. Copeau affianca Durec nelle prove, si occupa della scelta degli attori, supervisiona il lavoro dello scenografo e costumista Maxime Dethomas. La forma drammatica, frutto di un lavoro lungo e faticoso, diventa in scena garanzia di limiti – “nous avons recherché des contraintes” (Ibid.) – come il palcoscenico nudo del Vieux-Colombier che, qualche anno dopo, obbligherà attori e spettatori a non dimenticare che sono proprio loro il nodo problematico della creazione teatrale. Nel caso dei *Karamazov* ciò è particolarmente importante perché si tratta di personaggi strabordanti, che con le loro idee toccano l'universalità dei grandi tragici. Adattare quel romanzo per un pubblico francese, appellarsi alla sensibilità altrui per comprenderne il senso profondo, è una sfida che non riguarda la letteratura drammatica ma l'alterità su cui si gioca prima di tutto il lavoro degli attori e con cui il futuro regista, come Dostoevskij con i suoi personaggi, inizia a dialogare. L'osservazione e l'ascolto durante le prove sono il primo passo di un lavoro di comprensione che richiede tempi lunghi e capacità di giudizio. Così scrive alla moglie Agnès raccontando quei giorni in teatro:

Travail ingrat, pénible et qui paraît absurde. Cependant, certaines choses sont déjà fixées. Quand nous aurons travaillé pendant une dizaine de jour, régulièrement, de 1h½ à 5h½, je crois qu'on commencera à voir clair et que tous ces cabots me paraîtront moins idiots (Copeau-Durec 2013, 139).

L'obiettivo, chiaro in queste poche righe, è la ricerca di punti fermi. Primo fra tutti è il non volersi sottrarre al percorso conoscitivo con cui un attore può liberarsi dell'insincerità (*cabotinage*). Lo sguardo pungente e spesso dissacrante di Copeau sembra il presupposto di quel difficile compito, ma anche lo stimolo per diventare regista. Qualche anno dopo, nel presentare il Vieux-Colombier, non esita a descrivere questa figura come colui che “crea e fa regnare tra i personaggi quel legame segreto ma visibile, quella reciproca sensibilità, quella misteriosa corrispondenza dei rapporti, senza i quali il dramma, anche interpretato da eccellenti attori, perde il meglio della sua espressione” (Copeau 2009, 108). Un autore, figura necessaria anche quando si tratterà di mettersi al

servizio completo dei grandi classici della drammaturgia (Shakespeare e Molière al Vieux-Colombier). Ciò che può sembrare un controsenso è un fondamento della visione teatrale di Copeau che va compreso alla luce di quanto accade tra il 6 aprile e il 4 novembre 1911: ovvero tra la prima e l'ultima replica dei *Karamazov* al Théâtre des Arts, per un totale di settantacinque rappresentazioni. Il carteggio con Durec documenta la pressione con cui Copeau cerca di convincere Rouché, il direttore del teatro, a tenere in scena i *Karamazov*. Già alla fine di maggio però il teatro è impegnato nella produzione di un nuovo lavoro. Anche Durec è coinvolto. Per Copeau è un momento di crisi profonda. Scrive nel suo *Journal*:

Les Frères Karamazov ont été représentés le 6 avril au Théâtre des Arts avec un grand succès, mais grâce à la sottise et à l'incurie de Jacques Rouché ils n'ont fourni que 40 représentations. [...] J'ai beaucoup vécu au milieu de mes interprètes qui étaient mes amis et qui m'ont défendu moralement, avec un joli dévouement, contre les trahisons de D[urec] et de J[acques] R[ouché] (cit. in Copeau-Durec 2013, 144).

Ciò che colpisce, anche considerando il numero tutt'altro che esiguo delle repliche realizzate fino a quel momento, è la questione morale che l'interruzione dei *Karamazov* solleva. La separazione tra il mondo della cultura, con le sue regole e i suoi tempi, e quello della vita vera e vissuta in scena, è inaccettabile per Copeau. Solo gli attori – ‘i miei interpreti, i miei amici’ – fanno corpo intorno ai *Karamazov* che Copeau porta avanti come fosse un'idea. In un'altra lettera, datata 20 giugno, torna sulla questione con Durec, confidandogli i dubbi sulle intenzioni di Rouché di riprendere lo spettacolo in autunno. In queste righe il ruolo auspicato è esplicito:

Je voudrais dès maintenant m'entretenir avec vous de la possibilité de réunir une nouvelle interprétation [de la pièce], à la fois satisfaisante et économique. Ça vous assomme, hein? Mais on parlera aussi d'autre chose. Je ne ferai pas l'auteur” (Ibid.: 144. Corsivo mio).

Chi è l'autore? è una domanda che deve essersi posta anche Copeau nell'estate del 1911 quando, in maniera frenetica, riprende la ricerca reale e metaforica dei personaggi dostoevskijani: vaglia le disponibilità e il budget degli attori e torna a scrivere per modificare qualche passaggio del dramma (in particolar modo il quarto atto). Sembra, all'epoca, già destinato al mestiere di *consillier littéraire* di un futuro teatro parigino, dove condividere la responsabilità della creazione

insieme a Durec, regista e direttore. Ma al di là del fallimento di quel progetto, è importante riconoscerne i risvolti costruttivi:

le principal fait nouveau qui va déterminer le saut qualitatif du Vieux-Colombier sera le choix d'unir en une seule personne les deux identités (...): un homme de lettres et un homme de plateau, une pensée dramaturgique et une réalisation scénique (Consolini-Dauriac 2013, 140).

Una sola persona, dunque, a capo di un'impresa culturale innovativa che in più, leggiamo nel manifesto del Vieux-Colombier, deve avere una certa "autorità" (Copeau 1913, 107). Se da un lato il fallimento della compagnia dipenderà in gran parte dall'incapacità di gestire questa autorità, dall'altra è proprio la spinta verso un modo diverso di fare l'autore che rende l'esperienza dei *Karamazov* fondativa. Bachtin spiega che nei romanzi di Dostoevskij non solo la voce dell'autore cerca di affermarsi come prospettiva personale all'interno del discorso dei personaggi ma essa è alla continua ricerca di una propria "posizione nel testo" (McCaw 2016, 41). Gli studiosi che si sono occupati di verificare l'applicazione del pensiero bachtiniano al teatro convengono nel riconoscere alla base del dialogismo l'idea che "every utterance we make is made within an interpersonal and chronological context" (Jackson 2005, III).

Non è la sede questa per mostrare quanto la nozione di dialogismo sia fondamentale per uno studio filologico dei testi che documentano la creazione registica (dal quaderno di regia al *livre de conduite*). Mentre qui essa è utile per rileggere e comprendere meglio il paradosso da cui è partito il nostro discorso. Leggiamo l'intero passaggio in cui Mejerchol'd parla del teatro di Dostoevskij:

Dostoevskij fu un drammaturgo nato, nei suoi romanzi si intuiscono frammenti di tragedie non scritte. Noi abbiamo il diritto, nonostante tutti gli errori delle riduzioni sceniche delle sue opere, di parlare di un "teatro di Dostoevskij" accanto a un "teatro di Gogol", un "teatro di Puškin", un "teatro di Ostrovskij" (cit. in Gavrilovich 1992, 40).

La dichiarazione di Mejerchol'd rimanda a due ampie questioni storico-critiche che riguardano il rapporto tra la scena teatrale novecentesca e lo scrittore russo. La prima è relativa a un giudizio estetico sul romanzo di Dostoevskij. Le tragedie non scritte di cui parla il regista sono al centro di moltissimi studi che hanno indagato sia le caratteristiche strutturali dell'opera dostoevskiana – spazio, tempo, personaggio – sia i nodi tematici alla base di una rinascita

del tragico. In secondo luogo, è necessario evidenziare il soggetto plurale con cui il regista rivendica il diritto a parlare di un teatro di Dostoevskij. Il *noi* di Mejerchol'd ci proietta infatti nel più ampio contesto del teatro di regia che si affermò in Europa tra la fine del IXX e l'inizio del XX secolo. Mejerchol'd che, come abbiamo detto, è uno dei pochi a non aver messo in scena un romanzo di Dostoevskij, non vuole difendere la validità di uno spettacolo in particolare ma parlare in nome di quel nuovo soggetto artistico, il regista, la cui azione espressiva aveva trovato tanta vitalità e innovazione non solo nelle storie e nei personaggi dostoevskijani ma anche e soprattutto nella poetica dello scrittore russo. Riletto in questa prospettiva uno spettacolo come *Les frères Karamazov* di Copeau permette di rivelare la complessità dello scenario culturale attraverso cui il teatro di Dostoevskij irrompeva in maniera tanto dirompente nel teatro di regia europeo. E di verificare il procedere di quel processo di romanizzazione del teatro che proprio nella figura del regista aveva trovato una concreta declinazione.

3. La narrativizzazione del teatro contemporaneo nell'esempio della drammaturgia di Martin Crimp

Nella mancanza di un'azione propriamente teatrale che non sia quella del puro, ma non semplice, racconto di una storia si può individuare un livello di scrittura e ricezione del dramma in cui la rappresentazione dal vivo somiglia sempre di più a una sfida alle categorizzazioni canoniche della tradizione. Quella di assistere a una sorta di lettura è una condizione in cui ci si ritrova, ad esempio, nel momento in cui l'autore opta per il passaggio dall'*acting* allo *storytelling*, una svolta che comporta una giustapposizione tra un minimalismo mimetico e una densità diegetica che privilegia l'aspetto uditivo piuttosto che quello visivo. Ciò che garantisce al testo la sua essenza ontologica è proprio la possibilità dell'atto della lettura e, come si può facilmente dedurre, questo non può essere interno al testo ma sarà per forza di cose esterno. Questa modalità è evidente nella drammaturgia più sperimentale di Martin Crimp in cui è possibile individuare una fase di produzione drammaturgica dove i suoi testi rimangono a uno stadio di trattamento, di soggetto o di scenario. Il pubblico, in questi casi, si ritrova ad assistere alla creazione della storia narrata in un clima di incertezza ontologica, di ricerca – attraverso la parola performativa – di una storia da

raccontare. È questo un teatro della lingua che si fonda su enunciatori, più che personaggi, costituiti dalla loro essenza di narratori piuttosto che di interpreti.

Un primo esempio di questa peculiare modalità è riscontrabile in *Attempts on Her Life* (1997) in cui la protagonista Anne non compare mai in scena. In assenza del personaggio viene lasciato spazio alle voci che lo raccontano, alle diverse opinioni che lo presentano e, nel raccontarlo ognuna dalla sua prospettiva particolare, i vari narratori ci restituiscono almeno 17 (tanti sono gli “Scenarios” in cui è suddiviso il dramma) diverse versioni, o meglio, possibilità di raccontare Anne ri/creando ogni volta una protagonista diversa. C'è da dire che un personaggio di nome Anne era già comparso in *The Treatment* (1993). In questo precedente dramma di Crimp, Anne racconta a una coppia di produttori cinematografici, Jennifer e Andrew, di come il marito la legò e la zittì con un nastro adesivo incollato sulla bocca per poterle raccontare la bellezza del mondo. I due facilitatori, con l'ausilio di altri personaggi, raccolgono la sua storia per farne un prodotto di successo commerciale finendo, inevitabilmente, per stravolgerne i contenuti e i criteri estetici che li avevano inizialmente interessati. L'insicurezza di Anne rispetto ai propri sentimenti e alle proprie vicende personali lascia spazio ai due predatori che si appropriano delle vicende della sua vita, divorando la sua storia in una sorta di rituale cannibalistico per riproporla poi agli spettatori, irriconoscibile ma adattata secondo i dettami della società dei consumi. E proprio quando “Anne” è divenuta un personaggio costruito per essere fruibile dal grande pubblico, la Anne originaria all'improvviso scompare, probabilmente uccisa fuori scena da Jennifer. È un testo che ci porta a riflettere sulla costruzione e sulla narrazione di una storia mostrandone il processo di creazione ed enunciazione come un processo in continuo divenire, qui esemplificato da alcune figure ancora riconoscibili come personaggi.

La scrittura per Crimp è veicolo dell'immaginazione, “The writer writes to imagine” (Crimp in Sierz 2006, 39), e la scrittura diviene quindi strumento di una ricerca per spostare i limiti di ciò che è già conosciuto. E se questo è direttamente applicabile all'aspetto tematico, nel caso di Crimp è valido anche come mezzo per avventurarsi verso nuove opportunità formali. Il mistero della personalità di Anne continua ad affascinare gli spettatori anche in *Attempts on Her Life* dove la sua identità è costruita verbalmente attraverso quella che sembra una improvvisazione degli interpreti che, così facendo, espongono le diverse possibilità discorsive implicite nella narrazione. Crimp mette in dubbio le possibilità del discorso per provare che non vi è un'unica modalità di raccon-

tare una storia, per mostrare che è la storia stessa che diviene processo di costruzione dell'identità. Anne non compare mai se non nelle parole di chi la racconta, di molteplici narratori, quindi, che le conferiscono uno statuto più simile a quello di un personaggio di un romanzo che è possibile visualizzare solo nel teatro della mente e che sarà sempre fatalmente mutevole. Crimp delocalizza l'azione in favore della narrazione, compone una drammaturgia narrativa in cui viene drammatizzato l'atto stesso di raccontare. Questa innovativa dimensione è frutto della disaffezione di Crimp per la tradizionale modalità diegetica del teatro: "I was completely bored with doing 'he said' and 'she said' dialogues. I was frustrated with psychological drama, and bored with so called cutting-edge theatre." (Ibid.: 101). Il principio secondo il quale ognuna delle storie narrate pone l'attenzione sul suo stesso narrarsi è quello che gli consente di staccarsi dalla tradizione attraverso quella che sembra essere una radicalizzazione della pratica diegetica Brechtiana. Secondo quanto ha scritto Elizabeth Angel-Perez, in un certo teatro di Crimp "the characters who speak are never those who act and, not unlike a Brechtian adaptation of a Greek chorus (in *The Caucasian Chalk Circle* [1944] for instance), voices narrate, comment, and put the action – along with the incumbent pathos – at a distance." (357). Lo spettacolo che si dipana davanti agli spettatori, dunque, è sia quello del processo di autoscrittura e narrazione della storia sia quello della storia in sé, e l'attesa non sarà rivolta verso il fine dell'azione ma piuttosto indirizzata dalla curiosità di vedere se vi sarà uno sviluppo della storia, ossia se questa sarà effettivamente enunciata. Si crea così una modalità che non presenta più la rassicurazione di una forma ben identificabile ma si profila quantomeno come un genere ibrido. La protagonista diventa allora la storia, una storia che si "autogenera", assistiamo così al processo di una narrazione che si scrive e in cui la diegesi non è più sostenuta dall'azione, non essendo prevista. Sfuma il concetto teleologico del convenzionale racconto teatrale perché l'azione drammatica passa in secondo piano, oscurata dall'esposizione del testo in quanto scrittura di una narrativa in divenire. Per l'attore non vi è più nemmeno un personaggio con cui identificarsi, ma deve ora farsi interprete di una parola, incarnare la genesi di un discorso narrativo in un rapporto molto più ampio di quello previsto dalla tradizionale creazione artistica nel momento di impersonare le battute di un personaggio.

Intrigato da questi nuovi esiti drammaturgici, Crimp decise di indagare ulteriormente questa possibilità: "I kept writing like this, and then I'd look at them and say, 'Sorry Martin, this isn't a play.' Then in the end I thought, 'Of

course it is.” (Sierz 2006, 101). In effetti, dopo una breve parentesi di scrittura più vicina alla tradizione, tornò sulla sperimentazione drammaturgica con *Face to the Wall* (2002) un breve testo che sarebbe poi andato a confluire nella trilogia intitolata *Fewer Emergencies* (2005). Fu Crimp stesso a definire *Face to the Wall* una sorta di nota a piè di pagina di *Attempts on Her Life* e ancora una volta il testo fu definito “the rehearsal of a narrative, an acting scenario.” (Luckurst 2003, 60). Crimp, dunque, tornò a rivolgere l’attenzione all’atto stesso del narrare: “I also write a kind of drama which I would describe as narrated drama in which you do the thing that you’re not supposed to do in plays, in that rather than show you tell.” (Crimp 2013).

La trama apparentemente è molto semplice: un uomo entra in una scuola e spara a caso colpendo sia gli adulti sia i bambini che trova sulla sua strada e termina con un padre che canta una canzone blues per suo figlio. Il racconto è affidato a quattro voci indicate con dei numeri crescenti – 1, 2, 3, 4 – in cui 1 è la voce che elabora la storia mentre 2, 3 e 4 aggiungono dettagli e si prodigano anche in suggerimenti. Queste sono le prime battute:

- 1 Yes? Says the receptionist. What can I do for you? How can I help you? Who did you want to see? Do you have an appointment?
- 2 He shoots her through the mouth.
- 1 He shoots her through the mouth and he goes down the corridor.
- 3 Quite quickly.
- 1 Goes -- good -- yes -- quite quickly down the corridor -- opens the first door he finds.
- 3 Walks straight in.
- 1 Walks straight in.
- 2 Yes? says the teacher, How can I help you?
- 1 Shoots him through the heart.
- 3 Shoots the teacher right through the heart.
- 1 The children don’t understand -- they don’t immediately grasp what’s going on -- what’s happened to their teacher? -- they don’t understand -- nothing like this has ever / happened before. (Crimp 2002, 9).

Più si va avanti nello scambio di battute e più è chiaro che l’enunciazione assume i tratti di uno *storytelling* che richiede una presenza partecipativa, in primo luogo delle voci comprimarie a quella di 1 ma anche degli spettatori a cui è richiesto lo stesso sforzo immaginativo di un lettore. In effetti, l’andamento del testo somiglia molto a quello della narrazione o, forse meglio, del ricordo di una lettura. 1

sembra in difficoltà nel recuperare le parole per descrivere una vicenda molto dolorosa, straziante, e non è chiaro se vi abbia assistito, ne sia stato protagonista, o se possa avere letto in precedenza di quella vicenda (difatti, è molto forte l'elemento visivo legato al ricordo della scrittura, della parola impressa sulla pagina).

Il testo di Crimp mostra un discorso dal carattere euristico, ossia che procede in modo intuitivo per rendere plausibile un risultato, quello di una linea descrittiva scelta. Anche qui, come in *The Treatment*, sembra che la strada da percorrere sia quella di seguire le indicazioni presenti in un prototipico manuale della "buona scrittura", una di quelle guide fai-da-te su come scrivere una trama di successo conformemente ai dettami dei media mainstream. Così come l'ossessione per le scelte imposte da un certo stile di vita sono divenute esse stesse il segno per affermare il proprio successo e mostrare il proprio benessere, così le scelte stilistiche della narrazione riflettono la stessa assurdità nel ricercare il fine nel mezzo. Ma questa strategia non sembra funzionare, il meccanismo dell'enunciazione si inceppa forse proprio perché è impossibile narrare in modo coerente una storia così orribile cercando di veicolare una empatia emotiva. *Face to the Wall* consiste in una narrazione che manca di coesione proprio per questa ricerca sofferta delle parole che devono andare a costituire la storia, che a sua volta non è facile raccontare proprio per la tragedia di cui narra. In fin dei conti si tratta di una voce narrativa rifratta, frammentata come se passasse attraverso un prisma che la scompone in uno spettro di possibilità. Si tratta di fare balbettare la lingua della narrazione – "faire bégayer le langage", avrebbe detto Gilles Deleuze – (1979, 108) e così il racconto procede barcollando, è sempre in bilico nel lavoro della variazione continua.

1 'Dad, dad,' he says, 'Wake up. It's five o'clock. I've brought you / your tea.'

4 'Time to get up.'

1 What?

4 'Time / to get up.'

1 'Dad, dad,' he says, 'Wake up. It's five o'clock. Time to get up. I've brought you your tea.' But the postman -- don't help me -- but the postman -- this is right -- I'm right -- don't help me -- 'Time to get up. I've brought you your tea.' But the postman -- but the postman -- but the postman just pushes himself harder against the wall. (Crimp, 2002, 18).

Lo scollamento tra il tema, le emozioni che questo implica e le aspettative per la creazione di una storia che ottenga successo commerciale porta a un'impasse:

incalzato dalle domande delle voci comprimarie, I non sa più come di/spiegare la storia. “When, in *Face to the Wall*, speakers examine their protagonist’s reaction to the postman’s delay,” scrive Angelaki, “a new horizon of narrative possibilities is suddenly unveiled: speaker I suggests that this makes the man angry and through a subtle transition, the postman merges with the crime perpetrator.” (Angelaki, 2012, 136-7).

Da oggetto delle reazioni e delle narrazioni del protagonista, il postino diviene esso stesso protagonista, e questa metamorfosi può avvenire soltanto trasformando anche la forma della narrazione, non solo passando dal discorso indiretto alla narrazione in prima persona ma anche con il passaggio verso la forma canzone con cui si chiude il testo, esercitando quella che Cesare Segre definisce una “istanza narrativa collaterale”. (4).

Son, I told him,
Your poor dad’s dead
There’s another person
Come to live in his head.
Son son, your daddy’s not well
Son son, your DADDY’S A SHELL

There’s another person
Speaking these lies
There’s another person
Looking out through my eyes.
Son son, he’s filing reports
Son son, he’s PROMPTING MY THOUGHTS. (Crimp, 2002, 18-9).

Le voci che sente nella testa e che danno forma ai suoi pensieri somigliano molto ai dettami di un narratore onnisciente che ha appena creato il suo personaggio, il postino è passato dall’essere oggetto della narrazione a protagonista impotente di un racconto metanarrativo: per sua stessa ammissione è un guscio in cui lo scrittore si insedia, come farebbe un paguro, per potere parlare attraverso di lui.

La peculiarità di questa forma narrativa, che evidenzia la natura intrinsecamente instabile del teatro, è che noi udiamo dipanarsi la storia e percepiamo la possibilità di cambiare rotta nel divenire degli eventi, nel loro progressivo intensificarsi, prima di arrivare al punto di non ritorno. L’autore fa un uso con-

cettuale dello *storytelling* ponendo una sfida alla percezione di un testo drammatico che non è più soltanto la storia narrata per come la leggiamo ma è anche la cornice narrativa che racconta una narrazione.

4. *Presentazione dei contributi*

I saggi qui raccolti indagano alcune tra le esperienze più significative per capire come nel secolo della regia sia mutato il rapporto tra romanzo e teatro. Piermario Vescovo, in apertura, propone un'ampia e articolata ricognizione dei rapporti fra istanza mimetica e istanza diegetica nella narrativa e nel teatro moderni e contemporanei (a partire da casi otto-novecenteschi fino a casi recentissimi), con l'intenzione esplicita di superare il principio di articolazione semiotica tradizionalmente usato per contrapporre romanzo e teatro e per ridiscutere la definizione di post-drammatico. Un esempio di quanto la vita scenica sia entrata nel linguaggio narrativo, risiede nello studio di Alessandra Crotti che analizza il rapporto tra l'*Ulysses* di James Joyce e l'adattamento del romanzo di George Du Maurier *Trilby* e di come, attraverso il personaggio di Svengali portato in scena da Herbert Beerbohm Tree, si manifesti da parte di Joyce l'elaborazione del teatro quale luogo in cui è possibile una giurisdizione alternativa. Mara Fazio, invece, ricostruisce le tappe della versione teatrale del romanzo satirico incompiuto di Jaroslav Hasek *Le avventure del buon soldato Schwejk* durante la guerra mondiale sullo sfondo della Germania degli anni '20. Le pratiche dell'adattamento teatrale sono al centro della riflessione di Emilio Mari che analizza le riscritture del romanzo *Terre dissodate* di Mikhail Šolochov nel contesto delle politiche e dell'estetica della mutevole Russia sovietica dei primi anni '30 del Novecento. Nel loro contributo, Tancredi Gusman e Mario Farina offrono una indagine delle relazioni tra teatro, romanzo e filosofia della storia seguendo il pensiero di Walter Benjamin e Theodor Adorno. La pratica dell'adattamento è anche al centro dell'analisi di Pierre Frantz che, prendendo spunto dalla trasposizione di Jean-Pierre Vincent del romanzo *Germinal* di Zola, presenta ulteriori aspetti rilevanti del rapporto tra romanzo e teatro. Vincenzo De Santis analizza nel suo articolo la relazione tra la lingua di Sade e il linguaggio teatrale di Giuliano Vasilicò che mise in scena le *120 giornate di Sodoma* durante la stagione delle cosiddette "cantine romane". Nel contributo di Vicky Angelaki i rapporti tra il testo drammatico e il soggiacente universo della

finzione narrativa sono esposti nella loro duplice artificialità per come sono presentati in *The City* di Martin Crimp. Il teatro contemporaneo britannico è anche al centro della riflessione di Aloysia Rousseau che, passando in rassegna numerose opere, si interroga sullo statuto del testo teatrale, sulla possibilità di leggerlo come entità autosufficiente piuttosto che considerarlo solo il primo passo verso una più appagante esperienza scenica. Federica Mazzocchi offre a sua volta una minuziosa lettura della complessa messa in scena de *La valle dell'Eden* per la regia di Antonio Latella, rimarcandone il processo di ri-attivazione della pagina scritta. Ilaria Lepore sottolinea nel suo articolo la qualità performativa della scrittura autobiografica che emerge dalla messa in scena di Thomas Ostermeier del romanzo *Qui a tué mon père* di Édouard Louis. Infine, chiude il presente volume una conversazione che noi curatori abbiamo avuto il piacere di intrattenere con l'attuale direttore artistico del Piccolo Teatro di Milano, Claudio Longhi, proprio sui rapporti tra teatro e romanzo.

Dedichiamo questa pubblicazione, e le letture che ne seguiranno, alla memoria di Christian Biet, studioso e uomo di teatro che ha lasciato un grande vuoto nell'intera comunità teatrale. Della ricerca da cui nasce questo volume avevamo discusso con lui in diverse occasioni, tra Roma e Parigi, e la sua adesione al progetto era stata fin dall'inizio fonte di grande stimolo per noi. Sapevamo che stava lavorando sulla relazione tra "roman et mode de figuration", attraverso tre prospettive: "*Les Trois mousquetaires*, la série - groupe 49701; Krystian Lupa et Thomas Bernhard; Tg STAN et Tiago Rodrigues et la fin d'Anna Karenine (*The way she dies*)".

Ci piace concludere ricordando questo suo progetto, traccia di una storia non scritta capace di restituire, se pur nell'assenza, una forte presenza.

Bibliografia

- Angel-Perez, Elizabeth. 2014. "Martin Crimp's Nomadic Voices", *Contemporary Theatre Review*, 24:3, 353-362.
- Angelaki, Vicky. 2012. *The Plays of Martin Crimp. Making Theatre Strange*. London: Palgrave.
- Aliverti, Maria Ines. 1988. "Le rose di Provins". In *Jacques Copeau. Il Luogo del Teatro*, a cura di Maria Ines Aliverti, 215-274. Firenze: La casa Usher.
- Babbage, Frances. 2017. *Adaptation in Contemporary Theatre. Performing Literature*. London: Bloomsbury.
- Bachtin, Michail. 2014 (1929). "Problemi dell'opera di Dostevskij". In *Michail Bachtin e il suo circolo. Opere 1919-1930*, a cura di Augusto Ponzio, 1053-1425. Milano: Bompiani.
- Bachtin, Michail. 1968 (1963). *Dostoevskij. Poetica e stilistica*. Torino: Einaudi.
- Consolini, Marco e Dauriac, Jacques-Paul. 2013. "Introduction". In *La Correspondance Jacques Copeau – Arsène Durec (1910-1913)*, a cura di Marco Consolini e Jean-Philippe Dauriac. *Revue d'Histoire du Théâtre*, 258, 135-141.
- Copeau, Jacques. 1946 (1911). "Notes sur Les frères Karamazov". In *Les frères Karamazov. Drame en cinq actes*, a cura di Jacques Copeau, Jean Croué, 5-7. Paris: Gallimard.
- Copeau, Jacques. 2009 (1913) "Un tentativo di rinnovamento drammatico. Il Théâtre du Vieux-Colombier". In *Artigiani di una tradizione vivente. L'attore e la pedagogia teatrale*, a cura di Maria Ines Aliverti, 101-111. Firenze: La Casa Usher.
- Copeau, Jacques e Durec, Arsène. 2013. *La Correspondance Jacques Copeau – Arsène Durec (1910-1913)*, a cura di Marco Consolini e Jean-Philippe Dauriac. *Revue d'Histoire du Théâtre*, 258, 135-172.
- Crimp, Martin. 2002. *Face to the Wall & Fewer Emergencies*, London: Faber & Faber.
- Crimp, Martin. 2013. "Written on Skin. Collaborations between Words, Music, Bodies. George Benjamin and Martin Crimp in conversation." *Arts & Hu-*

manities Festival 2013: Being Human, King's College London, video, https://youtu.be/r23J_23xxEs, ultimo accesso maggio 2022.

Deleuze, Gilles. 1979. "Un manifeste de moins". In Bene, Carmelo e Deleuze, Gilles, *Superpositions*, 85-131. Paris: Les Éditions de Minuit.

Di Lella, Livia. 1995. "À propos de l'adaptation des Frères Karamazov". In Copeau l'éveilleur, a cura di Patrice Pavis, Jean-Marie Thomasseau, *Bouffonneries*, 34, 78-88.

Di Lella, Livia. 1997. "Drammaturgia e spazio scenico nei Karamazov di Jacques Copeau" *Teatro e Storia*, XII, 201-228.

Gavrilovich, Donatella. 1992. *Profumo di Rus? L'arte del teatro in Russia. Scritti di artisti, pittori e critici 1860-1920*. Roma: Bulzoni.

Guay, Hervé. 2008. "Vers un dialogisme hétéromorphe", *Tangence*, 88, 63-76.

Jackson, Anthony. 2005. "The Dialogic and the Aesthetic: Some Reflections on Theatre as a Learning Medium". *The Journal of Aesthetic Education*, 39, 4, 104-118.

Marchetti, Marta. 2020. "Regia e romanzo. Una questione storiografica alla prova dei fatti", *Mimesis Journal*, 9, 1, 39-56.

Marinel, Jacques. 1989. "Du roman au théâtre: l'exemple de l'adaptation des Frères Karamazov par Jacques Copeau", *Revue d'Histoire du Théâtre*, 163, 253-263.

McCaw, Dick. 2016. *Bakhtin and Theatre. Dialogues with Stanislavski, Meyerhold and Grotowski*. London-New York: Routledge.

Molinari, Cesare. 2007. *Teatro e antiteatro dal dopoguerra a oggi*, Roma-Bari: Laterza.

Luckurst, Mary. 2003. "Political Point Scoring: Martin Crimp's Attempts on her Life", *Contemporary Theatre Review*, 13.1, 47-60.

Picon Vallin, Béatrice. 2006. *Mejerchol'd*. Perugia: MTTMedizioni.

Ponzio, Augusto. 2014. "Introduzione". In *Michail Bachtin e il suo circolo. Opere 1919-1930*, a cura di Augusto Ponzio. Milano: Bompiani, VII-XXXII.

Sarrazac, Jean-Pierre. 2005a. "Un nouveau partage des voix". In *Dialoguer. Un nouveau partage des voix. Vol. I Dialogismes*, a cura di Jean-Pierre Sarrazac, Catherine Naugrette. *Études Théâtrales*, 31/32, 13-23.

Sarrazac, Jean-Pierre. 2005b. "Genèse de la mise en scène moderne, une hypothèse", *Genesis. Revue internationale de critique génétique*, 26, 35-50.

Schino, Mirella. 2017. *L'età dei maestri. Appia, Craig, Stanislavskij, Mejerchol'd, Copeau, Artaud e gli altri*. Roma: Viella.

Seduro, Vladimir. 1977. *Dostoevskij in Russian and World Theatre*, North Quincy: The Christopher Publishing House.

Segre, Cesare. 1984. *Teatro e Romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*. Torino: Einaudi.

Sierz, Aleks. 2006. *The Theatre of Martin Crimp*. London: Methuen Drama.

Marta Marchetti è ricercatrice in Discipline dello Spettacolo presso il Dipartimento di Lettere e Culture Moderne. Le sue ricerche si concentrano sulla storia del teatro europeo dall'epoca moderna alla contemporaneità, sull'analisi dello spettacolo dal vivo e sui processi di romanizzazione del teatro. Tra le sue pubblicazioni le monografie *Camus e Dostoevskij. Il romanzo sulla scena* (Bulzoni, 2008); *Guardare il romanzo. Luca Ronconi e la parola in scena* (Rubbettino 2016). Ha tradotto e curato l'edizione italiana di A. Ubersfeld, *Leggere lo spettacolo* (Carocci 2008) e J. Copeau, *La messinscena de Le furberie di Scapino. Note di regia* (Bulzoni 2017).

Andrea Peghinelli è Professore Associato di Letteratura Inglese presso Sapienza Università di Roma. Si occupa di teatro britannico e ha pubblicato saggi e monografie sul periodo Early Modern e Shakespeare (*Shakespeare in Burlesque*), sul teatro britannico del diciannovesimo secolo e su quello contemporaneo (*Aspetti della drammaturgia Britannica contemporanea*). Del teatro britannico contemporaneo ha tradotto numerosi testi che sono stati rappresentati in diversi teatri. È stato Visiting presso l'università Royal Holloway di Londra (2014). Le sue ricerche attuali si concentrano sulle appropriazioni shakespeariane nel teatro britannico contemporaneo e su questioni critiche e teoriche nel teatro contemporaneo.

