

la rivista di **en**gramma
2017

144-146

La Rivista di Engramma
144-146

La Rivista di
Engramma
Raccolta

direttore
monica centanni

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal
www.engramma.it

Raccolta numeri **144-146** anno **2017**

144 aprile 2017

145 maggio 2017

146 giugno 2017

finito di stampare febbraio 2020

sede legale
Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@engramma.it

redazione
Centro studi classicA luav
San Polo 2468 | 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

©2020
edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-31494-24-3
ISBN digitale 978-88-31494-25-0

L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

NN

mese **2017**

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 146

DIRETTORE
monica centanni

REDAZIONE
mariaclara alemanni, elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, emily verla bovino, giacomo calandra di rocolino, olivia sara carli, giacomo cecchetto, silvia de laude, francesca romana dell'aglio, simona dolari, emma filipponi, anna ghiraldini, nicola noro, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson

COMITATO SCIENTIFICO
lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini, giovanni morelli, lionello puppi

this is a peer-reviewed journal

La Rivista di Engramma n. 146 | giugno 2017

©2017 Edizioni Engramma

SEDE LEGALE | Associazione culturale Engramma, Castello 6634, 30122 Venezia, Italia

REDAZIONE | Centro studi classicA Iuav, San Polo 2468, 30125 Venezia, Italia

Tel. 041 2571461

www.engramma.org

Agryropoulou | Antonakou | Auteri | Bastianello | Centanni
Cuscunà | De Marinis | Di Rosa | Fressola | Ghiraldini
Kirchmayr | Pedersoli | Tisano | Rimini

Theatrum Mundi

a cura di Alessandra Pedersoli e Stefania Rimini

SOMMARIO

- 1 | *Theatrum mundi*
ALESSANDRA PEDERSOLI, STEFANIA RIMINI
- 5 | *L'altro che noi siamo*
ANDREA TISANO
- 9 | *Una classicità tribale*
FRANCESCA AUTERI
- 15 | *Una convincente riproposta dell'uso del Coro nella poetica euripidea*
GIUSEPPE CUSCUNÀ
- 21 | *"Gli dèi hanno in mente qualcosa"*
A CURA DI ANTONIA DI ROSA E ANDREA TISANO
- 29 | *Συνεργός, lavorare insieme*
DANAE ANTONAKOU*
- 35 | *L'inaugurazione del Teatro Contarini a Piazzola sul Brenta (1679)*
ELISA BASTIANELLO
- 59 | *Visioni del clown nel teatro del Novecento*
MARCO DE MARINIS
- 83 | *Pasolini e Foucault: teatro del corpo e politiche della verità*
A CURA DI RAOUL KIRCHMAYR
- 103 | *From paratoxic to paradoxes (and vice versa)*
NADJA ARGYROPOULOU

123| “Neither from nor towards; at the still point, there the dance is”
MONICA CENTANNI, ANNA FRESSOLA, ANNA GHIRALDINI, ALESSANDRA
PEDERSOLI

Visioni del clown nel teatro del Novecento

Marco De Marinis



Jean-Gaspard Debureau (1796-1846) come Pierrot Gourmand

IL TITOLO

Cominciamo dal titolo: perché “visioni” e non presenza o influenza o importanza. Preferisco parlare di visioni perché quello su cui mi interesserebbe soffermarmi oggi non è tanto l’incidenza oggettiva, la presenza fattuale del clown nel teatro del Novecento ma piuttosto il peso e lo spazio che, nella scena contemporanea, ha avuto quello che potremmo chiamare l’*immaginario clownesco* dei maestri, dei grandi registi: appunto, le loro visioni del clown. In altri termini, trascurerò la *storia* del clown, che do per scontata e della quale del resto non sono uno specialista, per occuparmi del suo *mito*.

Credo che si possa parlare tranquillamente di un mito del clown nella scena novecentesca così come si può parlare, e in effetti si è parlato, di un mito della Commedia dell’Arte o dell’attore orientale.



Charlie Chaplin, *La febbre dell'oro* (1925)



Il clown bianco (da *I clowns* di Federico Fellini, 1970)

IL MITO DEL CLOWN

Quando emerge questa mitologia novecentesca del clown? In realtà, come per molte altre mitologie contemporanee, essa nasce molto prima dell'inizio del secolo scorso, in pieno Ottocento, all'interno della più ampia mitologia dell'*artiste en saltimbanque*, alimentata a Parigi, a partire dagli anni Trenta e Quaranta del XIX secolo, dai poeti e dagli scrittori che frequentavano il Théâtre des Funambules, regno del grande mimo Jean-Gaspard Debureau, e il Cirque Olympique.

Qui la fascinazione esercitata dal clown (l'ultimo nato della famiglia, grazie – per quanto ne sappiamo – all'iniziativa e al genio di Giuseppe e Joe Grimaldi, padre e figlio, comici italiani in Gran Bretagna) non si distingue, almeno a prima vista, da quella esercitata dall'acrobata o dal mimo, ma anche dal danzatore o addirittura dalla marionetta (si pensi a Kleist). Dal pieno Ottocento romantico fino all'avvento delle avanguardie storiche, e oltre, una serie foltissima di testimonianze letterarie e figurative ci dice di una profonda attrazione mai venuta meno, e sempre rinnovatasi nelle forme e nei significati, per quell'artista 'altro' che è l'*artista del corpo*, colui che sfida la pesantezza e la forza di gravità, “non tanto per abbandonare la condizione corporea e carnale, quanto piuttosto per conferirle uno splendore glorioso” (Starobinski 1984, p. 60). È, ad esempio, Jean-Baptiste Auriol, il celebre pagliaccio-acrobata del Cirque Olympique, che abbaglia Théophile Gautier:

clown-acrobata, entrava in pista su trampoli di quattro metri, ne perdeva uno e continuava a stare in equilibrio, saltellava con l'altro. Saltava su una colonna di sedie rovesciate e vi restava in cima, senza cadere; si appoggiava in equilibrio su una piramide di bottiglie... Era giocoliere, cavallerizzo, funambolo, attore, ercole (Verdone 1970, p. 286).

Può essere una danzatrice immaginaria come Fanfarlo, l'eroina di un racconto di Baudelaire (1847), per la quale il poeta maledetto parla di “poesia delle braccia e delle gambe” (Starobinski 1984, p. 82). Possono essere i sei fratelli Hanlon-Lees, pantomimi acrobatici irlandesi, applauditi da Emile Zola, in veste di critico teatrale, per la “perfezione di esecuzione incredibile” (e un altro letterato parigino dell'epoca, il poeta Théodore de Banville, scrisse la prefazione alle loro memorie; Zola [1881] 1980, pp. 72-76). Ma può anche essere, qualche decennio prima, la già ricordata marionetta di Heinrich von Kleist (1810), della quale il poeta tedesco esalta proprio quelle doti di leggerezza e di grazia, prodotte dall'annullamento della forza di gravità ma anche dalla totale mancanza di coscienza, che

l'Ottocento ammirerà poi costantemente nell'*artiste en saltimbanque*, o artista del corpo (von Kleist [1810] 1959).

Una breve parentesi: vorrei segnalare un racconto di Jean Genet, *Il funambolo*, del 1957, in cui il sogno poetico sull'artista *en saltimbanque* nasconde una realtà drammatica e crudele, che tende oggettivamente a fare del rapporto acrobata-poeta l'ennesimo esempio della relazione vittima-carnefice. (Genet 1997).

All'interno di questa mitologia la specificità del mito del clown (moderna reincarnazione del buffone) comincia a delinearsi con precisione solo a cavallo fra XIX e XX secolo, grazie soprattutto alla rielaborazione iconografica che ne fanno i pittori, da Daumier a Rouault, a Picasso, proponendo il clown come un simbolo, o meglio un'allegoria, dell'artista moderno in quanto tale e del suo scacco, che è poi lo scacco della condizione umana *tout court* (si vedano in proposito – fra le tante possibili – le impietose e implacabili riflessioni del filosofo sartriano Jean Amery, autore, fra l'altro, dei saggi *Intellettuale ad Auschwitz* e *Levar la mano su di sé*, sul suicidio).

IL CLOWN COME RE DERISORIO

Questo è uno dei modi fondamentali in cui il clown irrompe sulla scena del Novecento, portandosi dietro un retaggio arcaico e profondo, al quale l'impatto con il pessimismo provocatorio delle avanguardie storiche conferisce nuovi significati e nuove funzioni.

Tra la fine del XIX secolo e gli inizi del XX, il clown diventa insomma, secondo la suggestiva proposta di Starobinski, un "re derisorio", ovvero un re per burla, come quelli dei Saturnali romani e dei successivi Carnevali; più esattamente, diventa colui che mette a nudo, caricandola su di sé senza infingimenti o abbellimenti, la condizione dell'uomo contemporaneo: una condizione disperatamente comica, ovvero – a scelta – comicamente disperata. Ma conviene leggere direttamente e per esteso alcuni passi del saggio di Starobinski:

[...] il clown è un *re derisorio*, con il suo costume da parata indosso, è ancor più prossimo al riconoscimento della propria realtà derisoria, ancor più pronto a riprendere umilmente possesso della sua miserevole verità. Toccherà a noi intuire che egli rappresenta noi tutti, che siamo tutti dei pagliacci, e che la nostra vera dignità [...] consiste nell'ammissione del nostro essere pagliacci. Se impariamo ad osservare attentamente, vedremo che i nostri abiti sono tutti costumi di lustrini. [...] Il clown è il

rivelatore che porta la condizione umana fino all'amara coscienza di se stessa (Starobinski 1984, p. 122).

Insomma, l'*entrée clownesque* diventa l'ennesima e un po' grottesca versione del *memento mori* o del barocco *la vida es sueño*; diventa l'ennesimo e un po' sconcio richiamo alla dura realtà della recita insensata che tutti noi, volenti o nolenti, siamo chiamati a recitare sulla scena del mondo (*Macbeth*, V, 5).

Com'è noto, sull'insegna del Globe Theatre di Shakespeare, a Londra, c'era scritto un motto di origine stoica (ripreso poi nel Medioevo dal *Policraticus* di Giovanni di Salisbury): "totus mundus agit histrionem", "tutto il mondo è attore", ossia "tutti al mondo sono attori, recitano". Alla fine dell'Ottocento, molti artisti e poeti (per non parlare degli intellettuali e dei filosofi) sembrano voler inalberare una edizione aggiornata di questa insegna, che potrebbe suonare così in latino: "totus mundus agit buffonem", "tutto il mondo è buffone", insomma: "siamo tutti dei pagliacci, dei clown". E gli artisti, sia chiaro, lo sono (dichiaratamente) due volte: come uomini e, appunto, come artisti. Ancora Starobinski:

A partire dal Romanticismo (ma certamente non senza qualche segno premonitore) il buffone, il saltimbanco e il clown sono divenuti le immagini iperboliche e volontariamente *deformanti* che agli artisti piacque dare di sé stessi e della condizione dell'arte. È insomma un autoritratto camuffato, la cui portata non si limita alla caricatura sarcastica o dolorosa (Starobinski 1984, p. 38).

Questo specchiarsi dell'artista e del poeta nel buffone-clown come nel suo *alter ego*, come in una sorta, appunto, di "autoritratto camuffato", inizia già in pieno Ottocento (con Musset, Gautier, Flaubert e tanti altri); ma è a partire dalla fine del XIX secolo che le testimonianze al riguardo si fanno più numerose e significative (Starobinski 1984, pp. 38-39):

- Flaubert: "Alle radici della mia natura, si può dire quel che si vuole, ma c'è il saltimbanco";
- Jarry in punto di morte s'identifica con la sua stessa creatura parodistica: "padre Ubu cercherà di dormire un po'";
- Joyce: "io sono soltanto un clown irlandese, a great joker at the universe";
- Henry Miller medita "su quel clown che è sempre stato".

È per altro significativo che nell'immaginario figurativo e poetico sempre

più spesso l'artista *en saltimbanque* venga colto e fissato non nel momento ascendente e vittorioso del *volo* (come in precedenza) ma in quello opposto della *caduta*, dell'errore, dell'insuccesso, del fallimento: dalla giovane saltimbanca cantata da Baudelaire già nel 1849 ("Ma ora, decaduta, eccoti, povero angelo mio,/ sultana al marciapiede, raccogliere nel fango/ i soldi per l'ebrezza del tuo rozzo compagno"), ai clown feriti e sofferenti di Rouault, all'Arlecchino morto di Picasso, allo Charlot del *Circo* (1928), al Calvero di *Luci della ribalta* (1952), entrambi dovuti a Chaplin, fino agli innumerevoli trapezisti e funamboli che si sfraccellano al suolo nella narrativa e nel cinema contemporanei. La conclusione di Starobinski, a questo punto non più imprevedibile, è la seguente:

L'olocausto del clown tragico - vittima innocente - è una replica solo lievemente parodistica della Passione. Il clown, che è *colui che prende gli schiaffi* [secondo l'etimologia latina di buffone, da *buffa*, "schiaffo"] diviene in tal modo il doppio emblematico del Cristo oltraggiato (Starobinski 1984, p. 125).

In proposito, prima di proseguire, cade opportuna un'altra osservazione, che servirà anche a chiarire almeno in parte a cosa alludessi parlando poco fa di retaggio arcaico e profondo del clown/re derisorio. Può essere forse di un qualche interesse tener presente che la figura del Cristo e della sua Passione è *da sempre* leggibile in filigrana sotto l'immagine sguaiata e irridente del buffone: ne esistono attestazioni precise almeno fin dal Medioevo, per esempio a proposito del celebre Gonella, immortalato in più di una novella di Matteo Bandello e in un ritratto del più importante pittore francese del Quattrocento, Jean Fouquet, che è stato fra l'altro oggetto un po' di tempo fa dell'attenzione del nostro maggior storico vivente, Carlo Ginzburg (Ginzburg 1996).

Lo ripeto. Quella del clown come re derisorio e doppio (lievemente) parodico del Cristo sofferente (*Christus patiens*), insomma come "povero cristo", costituisce una delle fondamentali visioni del clown nell'arte, nella letteratura, nel teatro e nel cinema del Novecento: da Daumier a Rouault e Picasso, già ricordati, da Joyce a Kafka, da Pirandello a Heinrich Böll (*Opinioni di un clown*, 1963), da Jarry a Beckett, da Chaplin a Buster Keaton e ai Fratelli Marx, per non citare che alcuni dei maggiori.

Del resto non credo che occorra fare troppi esempi precisi per capirsi. Ma se proprio debbo proporre uno, mi limiterò al più ovvio e quindi anche il più utile: il Professor Rath interpretato da Emil Jannings, nel film

L'angelo azzurro di von Sternberg (1930), per il quale la condizione di clown rappresenta il punto d'arrivo di un itinerario di abiezione e autodistruzione percorso a causa dell'attrazione fatale per una donna, la Lola-Lola interpretata da Marlene Dietrich.

TRAGICITÀ, VIOLENZA E CRUDELTÀ

Invece di insistere con gli esempi, mi sembra più interessante rilevare un fatto: questa visione novecentesca del clown come re derisorio, moderno e caricaturale *Ecce Homo*, insomma come verità (tragicomica) dell'uomo contemporaneo, non assomiglia per niente a quell'immagine edulcorata, leziosa e infantile che ne viene spesso proposta (e contro la quale è insorto giustamente Dario Fo; Rame 2009, pp. 267 e sgg.).

Da Jarry a Beckett, dai Fratelli Marx a Chaplin, da Kafka a Kantor, nell'immaginario artistico contemporaneo il clown rivela sempre – a ben vedere – un intreccio ambiguo e inquietante di comico e di tragico, di riso e di pianto, di dolcezza e violenza, innocenza e crudeltà. Questo intreccio di contrari va al di là – è bene chiarirlo subito – della distinzione storica del clown in *due tipi* profondamente diversi, addirittura opposti, come il Bianco e l'Augusto (o Toni). Del resto, insisto, non mi sto occupando qui della realtà storica del clown ma della sua mitologia: e in questa è sicuramente l'Augusto a farla da padrona ma con quel miscuglio ambiguo di caratteri di cui sto dicendo e nel quale accade come se, in qualche modo, il Bianco e l'Augusto storici si fondessero in un solo tipo.

A proposito della inscindibilità/complementarità fra il Bianco e l'Augusto, Federico Fellini ha lasciato osservazioni molto acute. Commentando la scena finale del suo film *I clown* (1970), con le due figure che si vengono incontro e se ne vanno via insieme, Fellini evoca il mito neoplatonico dell'androgino e della conciliazione dei contrari: “perchè commuove tanto una situazione simile? - si chiede - Perché le due figure incarnano un mito che è in fondo a ciascuno di noi: la riconciliazione dei contrari, l'unicità dell'essere” (Fellini 1970, p. 37).

In questo intreccio di opposti nel clown contemporaneo è certamente riconoscibile un ricordo del miscuglio di sentimentalismo ed efferatezza che caratterizzò i Pierrot romantici, da Deburau padre e Félix Chiarini in poi (e per il Novecento penso soprattutto a Chaplin, a Marceau e appunto a Fellini); ma in esso c'è anche molto altro e di più squisitamente moderno: c'è, ad esempio, la presa d'atto che ormai – nella modernità – il comi-

co e il riso non sembrano più possibili e accettabili da soli, in quanto tali, senza essere accompagnati da una dose adeguata di consapevolezza, che però finisce inevitabilmente per volgerli nel loro contrario, melanconia, humor nero, tingendoli inoltre di violenza e di crudeltà.

Già Baudelaire aveva scritto (riprendendo un motto altrui) che ormai “il saggio non ride se non tremando” (Baudelaire [Data] 2003, pp. 101-118, p. 101 per la citazione). Pirandello, da parte sua (nel saggio *L'umorismo* [1908/1920]), distinse fra il comico come “avvertimento del contrario” e l'umorismo come “sentimento del contrario”, ovviamente a tutto vantaggio del secondo; mentre negli stessi anni, o poco dopo, le avanguardie storiche, tra Futurismo e Surrealismo, andavano completando il lungo processo di sublimazione del riso, elevato dalle regioni basse della corporeità a quelle alte della mente, dell'intelligenza, dello spirito. Si compie così una parabola storica che anni fa Gianni Celati riassunse efficacemente con l'espressione “dai giganti buffoni alla coscienza infelice” (Celati 1975, pp. 81-131), ma che si potrebbe contrassegnare anche con dei nomi propri: ad esempio, “da Rabelais a Breton” (l'*Antologia dello humor nero*, curata dal secondo, è del 1939, II ed. 1947). In proposito, mi sembra molto interessante la posizione di Antonin Artaud, al quale siamo notoriamente debitori di alcune fra le visioni teatrali più potenti dell'intero Novecento. Alla fine degli anni Venti Artaud scriveva: “Il teatro Alfred Jarry si propone di diventare il teatro tutto da ridere”; poi, riepilogando le modalità e gli intenti di quella sua impresa, indicava come mezzo “l'humour in tutte le sue forme” e come fine “il riso assoluto, il riso che va dall'immobilità bavosa alla risata irrefrenabile fino alle lacrime” (Artaud [1930 1968] 1972 (1), p. 30). Pochi anni dopo, Artaud ci spiega meglio, o forse ha chiarito meglio a se stesso, che cosa intendesse per “humour” e per “riso assoluto”. Lo fa in un breve articolo sui Fratelli Marx che scrive nel 1932 per la rubrica cinematografica della “Nouvelle Revue Française” e che poi decide di includere nella raccolta de *Il Teatro e il suo doppio*, a riprova dell'importanza che gli annetteva nonostante la brevità.

A proposito dell'arte comica e schiettamente clownesca dei Fratelli Marx, Artaud sottolinea due cose: da un lato, mette in rilievo il carattere eversivo, addirittura rivoluzionario del loro umorismo, parlando fra l'altro di “un inno all'anarchia e alla rivolta integrale” (Artaud [1932 1968] 1972 (2), p. 252); all'altro, osserva:

Per capire l'originalità potente, totale, definitiva, assoluta [...] di un film come *Animal Crackers* e di taluni momenti di *Monkey Business* (almeno



Tadeusz Kantor, *La classe morta* (1975)



Paul, François e Albert Fratellini

tutta la parte finale) bisognerebbe sommare all'umorismo la nozione di qualcosa di inquietante e di tragico, di una fatalità (non felice né infelice, ma difficile da formulare) che vi si introducesse di soppiatto, come la rivelazione di una malattia atroce in un profilo di assoluta bellezza (Artaud [1932 1968] 1972 (2), p. 250).

Da Artaud a Fellini il salto può sembrare eccessivo ma non è così. Il grande regista riminese è stato a volte ingiustamente accusato di aver contribuito a diffondere quell'immagine edificante e un po' dolciastra del clown innocente di cui si diceva prima. Ma i suoi film dimostrano il contrario, se siamo capaci di andare oltre la loro superficie (penso a *La strada*, del 1954, con Gelsomina e Zampanò, e a *Le notti di Cabiria*, del 1957, con l'omonima protagonista, che in entrambi i casi è Giulietta Masina; oltre al già citato *I clowns*, naturalmente). E comunque, quando Fellini parla di circo e di clown, le parole più ricorrenti sono morte, violenza, terrore e simili:

Ecco: nel circo corre un'aria di mattatoio. Vi sono la follia, le esperienze terrorizzanti. [...] La minaccia di morte [...] C'è il sangue in mezzo alla segatura. [...] Insomma il circo mi è congeniale. Si è manifestata subito, in me, una traumatizzante, totale adesione a quel chiasso, a quelle musiche, a quelle apparizioni mostruose, a quelle minacce di morte (Fellini 1970, p. 32).

IL CLOWN COME MODELLO DELL'ATTORE (O ATTORE MODELLO)

A questo punto devo correggere parzialmente quanto affermato in precedenza a proposito dell'importanza fondamentale della visione novecentesca del clown come re derisorio, insomma come verità (tragicomica) dell'uomo contemporaneo. Infatti si tratta senz'altro, come ho appunto detto, di una delle visioni più diffuse e influenti nell'immaginario artistico contemporaneo, teatro compreso, ma *per quanto riguarda il teatro* non si tratta di quella più importante o più influente (naturalmente parlo di "teatro" nel senso di scena, recitazione, spettacolo, non come letteratura drammatica, perchè in questo caso il discorso sarebbe diverso).

Essa è tuttavia presente anche nel lavoro teatrale: basterebbe pensare agli spettacoli di Tadeusz Kantor, e agli attori/fantocci clowneschi protagonisti del suo Teatro della Morte. E credo che da una visione e da una mitologia non troppo dissimili discenda la proposta pedagogica di Jacques Lecoq, che nella sua scuola per decenni ha invitato gli allievi a mettersi alla ricerca del *proprio* clown, cioè ad accettare e mostrare il proprio derisorio, il proprio ridicolo, il proprio fiasco (*bide*), per essere in grado fra l'altro di servirsene

artisticamente. Lecoq coerentemente parla della “natura essenziale del clown” e osserva:

Questa essenza così come era espressa dai migliori clown tradizionali, si ritrova nella debolezza fondamentale dell'essere umano, nelle particolarità che, su di un certo piano, fanno di ciascuno di noi un fallito (cit. in De Marinis 1997, p. 271; cfr. Lecoq 1997, pp. 153-161).

Ciò detto, sulla scena e nel lavoro teatrale del Novecento, accanto alla visione del clown come verità dell'uomo (*Ecce Homo*) emerge, più importante, un'altra visione fondamentale: la potremmo chiamare visione del clown come verità o modello dell'attore, ovvero come attore-modello.

Per spiegare quest'altra visione dobbiamo di nuovo risalire un po' indietro nel tempo, fino agli inizi del XX secolo, cioè fino all'epoca della riteatralizzazione, dell'avvento della regia e della nascita delle nuove scuole di teatro nella forma di studi, atelier e laboratori. Dobbiamo cioè ritornare su quel mito dell'*artiste en saltimbanque* da cui sono partito e che – come ho già detto – costituisce, assieme a quello della Commedia dell'Arte e dell'attore orientale, uno dei tre grandi miti di alterità, ovvero dei tre grandi modelli alternativi che ispirano e orientano le scelte e l'azione dei maestri del teatro agli inizi del Novecento.

Perché proprio questi tre? Cosa hanno in comune e in che senso costituiscono dei miti di alterità, dei modelli alternativi? Proviamo a rispondere: si tratta di esempi di teatri, o di forme spettacolari, popolari, estranei alla tradizione colta occidentale, accomunati dal rifiuto del naturalismo e dello psicologismo, da un lato, e di ogni separazione netta fra attore e spettatore, dall'altro, e fondati su identiche priorità, a cominciare dal primato dell'attore-artista-performer rispetto al testo e del gesto rispetto alla parola.

I forti legami comuni fra questi tre miti spiegano anche come gli esempi teatrali concreti che da essi dipendono si siano potuti poi sovrapporre e mescolare senza difficoltà nelle concezioni e nelle scelte dei grandi riformatori: per Craig, la maschera e la marionetta orientali, ma anche Petrolini e il Varietà; per Mejerchol'd, il circo e quindi il clown, ma anche l'attore giapponese; per Copeau, la Commedia dell'Arte e il Nô ma anche – come vedremo subito – i celebri clowns Fratellini; per Brecht, il cabaret e Karl Valentin, ma anche Mei Lanfang e l'Opera di Pechino. E per aggiungere un altro esempio a me particolarmente caro, vorrei ricordare che Decroux cita fra gli ispiratori del suo mimo corporeo, oltre a Copeau e alla sua scuola,

un pugile, Georges Carpentier, e il caffè-concerto, che aveva frequentato da ragazzo, grazie al padre.

Ancora una volta guardiamo all'artista *en saltimbanque* senza per ora distaccarne la figura specifica del clown. In che senso possiamo affermare che esso rappresenta per i registi-pedagoghi del primo Novecento un modello dell'attore o, se si vuole, un attore-modello?

Credo che si possa rispondere così: l'artista *en saltimbanque* viene proposto e additato come un modello o un ideale per l'attore certamente in quanto artista del corpo, come dicevo già prima, ma anche e soprattutto – più specificamente – in quanto *maestro dell'azione* (scenica): egli indica infatti all'attore quello che potrebbe e dovrebbe fare se si decidesse a essere sul serio un attore, e cioè ad agire realmente in scena invece di far finta di agire, e ad agire in maniera adeguata, con *precisione* e *organicità*, qualità che si acquisiscono soltanto attraverso un lungo e complesso lavoro su se stessi (cfr. De Marinis 2000, in particolare il cap. 7 “Il lavoro su stessi e la ricerca sulle azioni fisiche”).

Servendoci dei termini che ci ha messo a disposizione l'antropologia teatrale di Eugenio Barba, potremmo dire che l'artista *en saltimbanque*, e dunque anche il clown, offrono – agli occhi dei maestri – un esempio di perfetta padronanza del livello pre-espressivo della performance attoriale, quello che concerne fundamentalmente la costruzione della presenza scenica. Se li leggiamo in questa ottica, in questo contesto, tutta una serie di episodi, aneddoti o proposte teoriche, cessano di perdere quel carattere di stravaganza o di provocatorietà che sembrano avere a prima vista. Come quando, ad esempio, Decroux indica – lo abbiamo appena ricordato – nel pugile Carpentier una delle maggiori fonti di ispirazione per il suo mimo o Mejerchol'd innalza l'“operaio esperto” a modello per l'attore del futuro. O come quando Stanislavskij, passeggiando per i Giardini d'estate a Mosca, si ferma a guardare ammirato un acrobata e poi esclama (o pare che abbia esclamato):

Questa è arte reale! Questa è bellezza! Oh, se solo gli attori capissero il vero significato di questo tipo di precisione del movimento. Un acrobata non fa niente a caso. Non lascia niente al caso. Sa benissimo che deve solo fare una scivolata per rompersi il collo (cit. in Ruffini 1993, p. 210).

O come quando Jacques Copeau, osservando sullo stesso palco gli attori che provano e gli artigiani che montano le scene, arriva a dire che è dai

secondi, dagli artigiani, che i primi, gli attori, debbono imparare cosa sia l'azione reale (non realistica, che è tutt'altra faccenda). Infatti il guaio degli attori, si lamenta il fondatore del Vieux Colombier, è che "non fanno mai niente realmente" (Copeau [1920] 1988, p. 77).

PUREZZA DI STILE E GENTILEZZA

Ma che cosa dicono i maestri più specificamente su quel particolare tipo di artista *en saltimbanque* che è il clown?

La cosa che colpisce di più è che nelle loro analisi l'accento ancora una volta non è posto tanto sulla comicità, il ridicolo, la buffoneria, i *gags*, insomma sui *contenuti comici* della clownerie, ma piuttosto sulle sue *forme* e sulle sue *tecniche*, insomma su quelle che potremmo chiamare le qualità pre-espressive del clown, del suo modo di stare in scena e di interagire con gli spettatori. E queste qualità rimandano fundamentalmente ai due requisiti indispensabili dell'azione scenica come azione reale, e cioè la precisione e l'organicità appena ricordate.

Per dare a questi requisiti dei nomi più specifici, bisogna tirare in ballo nuovamente Copeau e le annotazioni che egli ha dedicato a più riprese ai celebri clowns Paul, François e Albert Fratellini, un quarto fratello, Louis, clown anche lui, era morto molto presto, (ricordiamo fra parentesi che il Patron li ammirava talmente che li volle insegnanti nella sua scuola: nella brochure dell'Ecole du Vieux Colombier la loro classe si chiamava "Acrobatica, giochi di forza e di destrezza"; anche se poi nella scuola essi non misero mai piede e furono gli allievi a spostarsi a volte sotto il tendone del circo Medrano).

Mi soffermerò in particolare su due testi: una lettera del 1916 alla moglie Agnès e la prefazione scritta nel 1923, sempre in forma di lettera, per le *Memorie* dei Fratellini. La lettera alla moglie, dopo che Copeau ha ricordato di essere andato a teatro la sera precedente con lo scrittore André Gide a vedere una farsa inglese, così continua: "Credo di amare ormai veramente solo la farsa, a teatro. Sono stato cinque volte al circo per vedere gli stessi clown" (Aliverti 1997, p. 103).

I clown in questione erano appunto i Fratellini. Come ne parla il Patron? Mescolando, com'è suo solito, aspetti tecnici e aspetti umani. Dice di "amare" i clown "per la gaiezza dei loro volti, per come si divertono a quello che fanno, per la grazia sveglia dei loro corpi allenati e tutto il loro

portamento quando tornano a salutare”, per l’“umiltà” con cui, finito il loro numero, si trasformano in camerieri e servitori. E rimane ammirato dalla loro capacità di interagire con gli spettatori, o anche con uno spettatore in particolare, instaurando con lui una relazione di complicità in grado di decuplicare “il sapore del suo gioco”. E alla fine osserva:

La loro superiorità sugli attori di teatro è costituita dal fatto che essi sono veramente una confraternita, una corporazione, persone che lavorano insieme e non possono fare a meno l’uno dell’altra (Aliverti 1997, p. 105).

Ma è nella *Prefazione* di sette anni dopo che trovo la notazione più interessante ai fini del mio discorso. Quando si tratta di definire sinteticamente le qualità fondamentali dell’arte del clown, e in particolare di grandi clown come i Fratellini, Copeau scrive: “Voi vi distinguerete sempre per due tratti inimitabili: la vostra purezza di stile e la vostra gentilezza”; e precisa:

Io definisco in voi purezza di stile la perfezione tecnica e particolarmente la perfezione muscolare al servizio di un sentimento spontaneo e sincero. E chiamo gentilezza, in ogni cosa che voi fate, il sorridere della vostra intatta natura (Copeau [1920] 1988, pp. 371-374).

Non so se, così facendo, forzo troppo il testo di Copeau, ma io credo che qui egli stia appunto definendo le qualità pre-espressive della clownerie (al suo massimo livello), stia insomma individuando i tratti costitutivi della *pre-espressività clownesca*, ridenominando con termini più specifici le già ricordate condizioni generali di precisione e organicità.

Ed ecco allora che, dalla parte della *precisione*, sta la “purezza dello stile”, costituita – si badi – non dalla sola perfezione muscolare (che di per se stessa può facilmente degradarsi in sterile virtuosismo, l’abborrito *cabotinage*) ma dalla “perfezione muscolare al servizio di un sentimento spontaneo e sincero”.

Ed ecco allora che, dalla parte dell’*organicità*, sta la “gentilezza”, che coincide, in “ogni cosa che [essi] fa[nno]”, col “sorridere della [loro] intatta natura”.

Non è escluso che qui Copeau indulga un po’ anche nel cliché romantico del pagliaccio ingenuo, innocente, bambino, ma io preferisco pensare piuttosto questa “gentilezza” come la riconoscibile persistenza, nel clown contemporaneo, di un tratto di lunga durata, che è insieme inscindibilmente

umano e professionale, e che aveva fatto il fascino dei suoi antenati, il buffone medievale e il comico dell'Arte: esso consisteva nell'"arte di piacere" (Meldolesi), ovvero nella "capacità di innamorare" (come ebbe a scrivere Ferdinando Taviani a proposito del già menzionato Gonella e del relativo saggio di Carlo Ginzburg; Taviani 1997, pp. 12-14).

Mi sembra, del resto, che quanto Copeau dice subito dopo nella lettera-prefazione vada proprio in questa direzione. Egli parla delle epoche passate, ricorda che "gentile" era un epiteto attribuito, pare, a Shakespeare e soprattutto allude all'epitaffio che il poeta francese Clément Marot scrisse nella prima metà del Cinquecento in morte di un buffone.

Forse stava in questa "capacità di innamorare", in questa "gentilezza" (come adesso la chiama Copeau), più che in altre, lambiccate ragioni, la spiegazione dello status particolarissimo e della speciale immunità di cui per tanto tempo ha goduto, nelle corti, il buffone, grazie a un legame strettissimo e personale, privato, con il signore (che tuttavia non evitava incidenti e crudeltà, come quelli raccontati da Bandello e da molti altri).

L'epitaffio di Marot si chiude con questi versi (dalle Epistole di Clément Marot, 1497-1544, cit. in Copeau [1993] 1997, pp. 373-374):

Qui giace e riposa sotto terra
 il gentile buffone Jehan Serre
 d'ogni piacere ricercatore
 e dal vivo gran giocatore
 non di dadi o di birilli
 ma di belle farse gentili.
 In breve, quando entrava in scena
 con una tunica sconcia,
 la fronte, il naso e la guancia
 coperta di farina bianca,
 agghindato con una cuffia d'infante
 o con un alto berretto trionfante
 guarnito di piume di cappone,
 posso asserire a ragione
 che la grazia goffa del suo viso
 ci rendeva così felici e gai
 come si fosse in paradiso.

Questa poesia la conoscono in pochi; ma celeberrime invece sono le parole amoroze di Amleto per Yorick, davanti al suo teschio appena disseppellito:

Ahi, povero Yorick. L'ho conosciuto. Orazio, un uomo d'un brio inesauribile, d'una fantasia senza pari. M'ha portato in spalla mille volte, e adesso... è repellente a pensarci. Lo stomaco mi si rivolta. Qui erano appese le labbra che ho baciato non so quante volte. Dove sono adesso i tuoi lazzi, le tue capriole, i tuoi canti, i tuoi lampi d'allegria che a tavola alzavano scrosci di risate? Non c'è nessuno ora che si metta a sfottere il tuo ghigno? Ti sono cascate le ganasce? Etc. (*Amleto*, V, 1; trad. di Nemi D'Agostino).

Una cosa mi preme sottolineare: questa gentilezza, questa “arte di piacere”, questa “capacità d'innamorare”, non stanno *prima* della tecnica e magari *al suo posto* (come talvolta si ama pensare) ma stanno *dopo* di essa, ne rappresentano allo stesso tempo l'effetto e il trascendimento. Forse la gentilezza del clown potremmo identificarla con quella *spontaneità autentica* dell'attore che infatti – come insegnano i maestri teatrali del Novecento – viene dopo la conquista della precisione e non prima (Grotowski ha insistito particolarmente su questo punto). Prima della precisione non c'è la spontaneità ma semmai lo *spontaneismo*, che è il contrario della prima, perché è fatto di stereotipi, automatismi, disorganicità.

È dunque utile, anzi indispensabile, il richiamo di Decroux e Fo (fra tanti altri) alla complessità e alla durezza del lavoro tecnico necessario per diventare un clown, ovvero – come scrive Decroux – “per accedere al comico pulito (*propre*)” (Decroux [1963] 1976, p. 166).

In proposito non guasterà anche una notazione storica. Non dobbiamo dimenticare che, durante tutta l'*âge d'or* del clown, che va dalla seconda metà dell'Ottocento alla prima metà del Novecento, questi è sempre stato visto come un *artista totale*, che per poter essere considerato davvero un grande clown doveva padroneggiare tutte le tecniche del circo. Ascoltiamo al riguardo François Fratellini:

Un pagliaccio non deve solo saper fare l'idiota per divertire la gente; deve essere acrobata, danzatore, prestigiatore e cavallerizzo, ciarlatano e un pochino musicista. Il pagliaccio deve conoscere tutte le arti insieme. Ecco che cosa occorre per diventare un clown sul serio, un clown in grande (Decroux [1963] 1976, cit. in Fellini 1970, p. 286).

INTERMEZZO: UN GIOVANE ATTORE A SCUOLA DAL VECCHIO CLOWN

Mi colpisce l'intervista del 1997 con Kai Bredholt, attore ancor giovane dell'Odin Teatret all'epoca, a proposito del suo incontro pedagogico con Nani Colombaioni (1921-1999, esponente di un'altra grande famiglia di

clown; Copeau [1993] 1997, pp. 4-5). Vi ho trovato molte assonanze con il modo di guardare al clown da parte dei registi pedagoghi del Novecento.

Il lavoro che egli svolse con il (vecchio) maestro non riguardò il comico e la buffoneria come contenuti, insomma la ricerca di situazioni o storie che facessero ridere, ma riguardò piuttosto le condizioni di base dell'azione comica, dunque le pre-condizioni del comico, dunque l'insieme di qualità e tratti che compongono quello che ho chiamato prima il pre-espressivo clownesco. Vi elenco le qualità che ho estratto da questa intervista.

1) Non si tratta di produrre azioni realistiche ma *reali*, cioè *credibili*: anche la gag più surreale, strampalata o improbabile, per far ridere - insegna Colombaioni - deve essere credibile. E per essere credibile deve essere precisa, ben calcolata. Anche la sarabanda più caotica e disordinata in apparenza (e le *entrées* clownesche ne prevedono spesso) per funzionare dev'essere precisa, ben calibrata. Questo non esclude affatto, anzi è proprio quel che rende possibile l'indispensabile introduzione dell'elemento estemporaneo, della variazione, dell'improvvisazione; ma si tratterà appunto sempre, per funzionare, di improvvisazione *nella* partitura non di improvvisazione *della* partitura. Questa credibilità, come qualità del pre-espressivo clownesco, Nani Colombaioni la traduce suggestivamente nei termini di "far sembrare tutto un incidente": "Il clown inciampa, cade sopra una sedia, si dà una botta in testa, mette la mano sbagliata nella manica ecc. Solo se pare un incidente diventa divertente" (Copeau [1993] 1997, p. 5).

2) Bisogna stare attenti a non fraintendere. Qui Colombaioni non sta invocando il realismo, non sta dicendo che bisogna fare come nella vita reale: dove, nonostante la nostra goffaggine e la nostra imperizia, difficilmente ci capitano le disavventure che succedono ai clowns in scena. Qui Colombaioni sta richiamando, invece, un'altra condizione indispensabile dell'azione scenica reale (comica, in questo caso): la sua *imprevedibilità*. Per interessare, sorprendere e -nel caso del clown- far ridere, l'azione scenica non deve essere prevedibile, e per non risultare prevedibile per lo spettatore essa non deve dare l'impressione di essere stata pre-vista (premeditata, voluta) dall'attore.

3) Poi c'è la qualità fondamentale della *semplicità*, dell'essenzialità. Nani raccomanda: non si deve mai esagerare, "bisogna sempre cercare la semplicità", e dunque bisogna "togliere tutti i movimenti superflui, tutto il mettersi in posa". Inutile dilungarsi su questo punto: qui ritroviamo alla lettera le indicazioni di tutti i maestri del Novecento circa gli obiettivi cui

deve tendere l'educazione corporea dell'attore.

4) Infine, ma certo non ultimo per importanza, il *ritmo*, il lavoro sul ritmo: un lavoro - racconta Kai Bredholt - che "è difficile vedere nel momento in cui te lo spiega" ma di cui ci si rende conto a distanza di tempo:

Solo quando sono tornato ed ho presentato il lavoro davanti a un pubblico mi sono reso conto di come Nani è bravo a creare storie ma soprattutto di come ha lavorato sul ritmo dei *numeri*, cioè quando andare veloce, quando piano, quando posso prendermi tempo. Lì Nani è fenomenale (Copeau [1993] 1997, p. 5).

Credibilità, precisione, imprevedibilità, semplicità, ritmo: si tratta soprattutto, se non unicamente, di quelle che sto chiamando le qualità pre-espressive del clown, legate alla sua presenza più che alla sua rappresentazione. Su di esse insistono ovviamente tutti i grandi clowns: si vedano ad esempio i Fratellini, i quali tuttavia aggiungono che "senza l'ispirazione la tecnica non serve che a fabbricare spettacoli senz'anima", e sottolineano l'importanza della sorpresa e l'esigenza di "una certa crudeltà" (dove?).

CONCLUSIONI: LA NOSTALGIA DEL CLOWN

Su di una cosa non avrei dubbi: sul fatto che la figura del clown sia costantemente ammantata nel nostro immaginario, nel modo in cui la pensiamo e ne parliamo, da quella che sicuramente rappresenta una delle categorie della modernità, o forse più esattamente della post-modernità. E cioè la *nostalgia*. E forse proprio nella nostalgia affonda il segreto più intimo di questa figura e del suo fascino attuale.

Di quale nostalgia si tratta? Nostalgia di che cosa? Ecco, non si tratta a mio parere, come in genere viene detto, di nostalgia dell'infanzia, del gioco, del bambino che siamo stati e non siamo più; o meglio, si tratta *anche* di questo ma primariamente la nostalgia del clown è per noi, oggi, la *nostalgia del corpo*.

Vediamo se riesco a spiegare in poche parole che cosa intendo con 'nostalgia del corpo'. A questo scopo dovrò tirare un po' le fila del discorso svolto fin qui. Dunque, l'ipotesi che ho cercato di esporre oggi è che fra Ottocento e Novecento, e poi soprattutto nel Novecento, emergono nell'immaginario artistico e teatrale (e non soltanto in quello, ovviamente) due fondamentali visioni del clown: 1) il clown come verità (derisoria, tragicomica) dell'uomo,

come grottesco *Ecce Homo* e 2) il clown come modello dell'attore, o attore-modello (*Ecce Actor o Artifex?*).

Si tratta di due visioni molto diverse fra loro, in primo luogo perché si situano su due piani differenti e poi perché – semplificando e schematizzando al massimo – la prima visione è negativa e la seconda positiva; o meglio, per essere un po' più precisi, la prima è disforica o disforizzante, mentre la seconda è euforica o euforizzante - nel senso che questi termini hanno nella "teoria delle passioni" di Greimas. Eppure non mancano neppure i punti di contatto, le analogie fra queste due visioni: e la principale analogia mi sembra proprio consistere nel fatto che entrambe sono profondamente intrise di nostalgia.

Nella visione del clown come verità (tragicomica) dell'uomo, insomma come "povero cristo", la nostalgia riguarda l'uomo "prima della caduta", l'"età d'oro" dell'umanità; ovvero, in termini un po' più precisi storicamente, l'uomo prima del *cogito* cartesiano e del trionfo della razionalità classica: insomma, per capirsi, l'uomo rabelaisiano, i "giganti buffoni" protagonisti del capolavoro di Rabelais (Celati 1975). Nella visione del clown come modello dell'attore (ovvero come attore-modello) la nostalgia riguarda invece l'"età d'oro" del teatro, in cui l'attore totale era il protagonista indiscusso, come maestro dell'azione e della finzione sceniche, in termini storicamente più precisi, qui si tratta della nostalgia per il teatro prima del suo asservimento alla letteratura, alla psicologia e alle altre arti (giulleria medievale, teatro elisabettiano, Commedia dell'Arte etc.).

Com'è naturale, queste due nostalgie si situano sui due piani diversi cui appartengono le due visioni del clown che ho tratteggiato in precedenza. Ma pur situandosi su piani differenti, queste due nostalgie condividono lo stesso oggetto profondo: *il corpo*. Nel primo caso, si tratterà della nostalgia di quella corporeità primaria che, come individui, perdiamo tutti progressivamente diventando adulti ma che, come civiltà occidentale, abbiamo già perso da secoli e che forse è esistita ancora per un'ultima volta nella cultura popolare carnevalesca fra Medioevo e Rinascimento, della quale Bachtin ci ha lasciato uno splendido affresco, parlando fra l'altro di "corpo grottesco" (Bachtin [1965] 1979). Nel secondo caso, si tratterà, più specificamente, di nostalgia per un'arte del corpo polimorfa e un po' perversa (volendo servirci della terminologia freudiana) non ancora asservita alla messa in scena di un testo e all'ideologia teatrale testocentrica.

Di questa arte del corpo il mito del clown prefigura una rinascita che con-

sente appunto di passare dal *rimpianto* (sempre passatista, reazionario) alla *nostalgia* in senso proprio (se ha ragione Franco Ruffini quando definisce la “nostalgia come desiderio di qualcosa che è soggettivamente possibile e oggettivamente irrealizzabile nella sua pienezza”; Ruffini 1996, p. 176).

Questa rinascita il clown la prefigura e la incarna nel suo corpo dilatato, polimorfico e polifonico, percorso da tensioni opposte, regolato dal gioco dei contrari, infinitamente più interessante e sorprendente del corpo dell’acrobata, tutto sommato univoco e più prevedibile nel suo virtuosismo impossibile. Quello clownesco è un “corpo geniale” (Taviani) in grado di farci cogliere e sentire empaticamente aspetti di solito invisibili della realtà e, prima di tutto, della nostra stessa realtà corporea.

Mi piace pensare questo corpo clownesco, questo corpo geniale dell’*âge d’or* dell’uomo e dell’attore, nei termini e con le immagini dell’ultima visione teatrale di Artaud: il “teatro di sangue” del rifacimento corporeo e del corpo senz’organi. Quando Artaud riappare a Parigi, nella primavera del 1946, dopo ben nove anni trascorsi nei manicomi, ama chiamarsi con l’appellativo di *Mômo*, Artaud le *Mômo*, che sarebbe come dire “Artaud lo sciocco”, “Artaud il buffone”, “il folle”, “il clown” appunto. Dopo essere stato considerato e trattato da matto per tanto tempo, adesso gli piaceva “fare il matto”, per andare in giro a dire fuor dai denti certe verità di cui nessuno parla e che pochissimi conoscono. Una di queste verità essenziali riguarda il nostro corpo (che è poi, per l’ultimo Artaud, l’unica realtà rimasta all’uomo).

Il nostro corpo – dice Artaud – non è più quello originario, glorioso, immortale (“senza misura, innominabile, incondizionato”) che c’era stato dato agli inizi dei tempi. Il corpo attuale è il risultato di una manomissione, di una manipolazione fatta ai nostri danni, in conseguenza della quale ora – scrive – “l’uomo ha un’anatomia che ha cessato di corrispondere alla sua natura”. Da qui le malattie, l’invecchiamento e la morte, la cui causa sta appunto in questo funzionamento sillogistico del corpo umano, che è stato rifatto – e cito – “seguendo i principi di una logica chiara e sana,/ punto per punto,/ organo per organo, analitica a modo loro” (Artaud 1947 1974, vol. XXVI p. 182).

Artaud alla fine concepisce il Teatro della Crudeltà come un grandioso progetto etico-politico di insurrezione fisica: si tratta di trasformare (nuovamente) la scena in un grandioso crogiuolo, nel quale l’uomo rifà la propria anatomia, si ricostruisce un corpo, rifiutandone il funzionamento

sillogistico e la differenziazione organica: un corpo senz'organi. Siamo alla celebre chiusa di *Pour en finir avec le jugement de dieu*:

L'uomo è malato perchè è mal costruito. Bisogna decidersi a metterlo a nudo per grattargli quest'animaletto che lo prude mortalmente,/ dio,/ e con dio/ i suoi organi./ Giacché legatemi pure se volete,/ ma non c'è niente di più inutile di un organo./ Quando gli avrete fatto un corpo senza organi,/ allora l'avrete liberato da tutti i suoi automatismi/ e reso alla sua vera libertà/ Allora gli riapprendereete a danzare alla rovescia/ come nel delirio dei balli musette/ e questo rovescio sarà il suo vero diritto (Artaud 1948 1974, vol. XIII, p. 104).

BIBLIOGRAFIA

Aliverti 1997

M. I. Aliverti, *Jacques Copeau*, Roma-Bari 1997, p. 103.

Artaud [1930 1968] 1972 (1)

A. Artaud, *Il Teatro Alfred Jarry nel 1930*, in *Il Teatro e il suo doppio e altri scritti teatrali*, 1968, Torino 1972, p. 30.

Artaud [1932 1968] 1972 (2)

A. Artaud, *Due note*, in *Il Teatro e il suo doppio e altri scritti*, 1968, Torino 1972, p. 252.

Artaud [1948] 1974

A. Artaud, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, in *Oeuvres Complètes*, Paris 1974, vol. XIII.

Artaud [1947] 1994

A. Artaud, *Histoire vecue d'Artaud Momo-Tête à tête*, in *Oeuvres Complètes*, Paris 1994, vol. XXVI.

Bachtin [1965] 1979

M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, 1965, Torino 1979.

Baudelaire [1845-1855] 2003

C. Baudelaire, *Dell'essenza del riso e in generale del comico nelle arti plastiche*, in *Scritti sull'arte*, Torino, Einaudi, 1981 (ripubblicato parzialmente in L. Termine, *Storia del comico e del riso. Itinerari antologici nella cultura e nell'arte*, Torino, Testo & Immagine, 2003, pp. 101-118 [101 per la citazione]).

Celati 1975

G. Celati, *Dai giganti buffoni alla coscienza infelice*, in *Finzioni occidentali*, Torino 1975, pp. 81-131.

Copeau [1920] 1988

J. Copeau, *L'educazione dell'attore*, 1920, ora in in *Il luogo del teatro*, a cura di M. I. Aliverti, Firenze 1988, p. 77.

- Copeau [1993] 1997
 J. Copeau, *Registres V: Les Registres du Vieux Colombier 1919-1924*, Paris, Gallimard, 1993, pp. 371-374 (trad. it. In "Teatar", 1, dicembre 1997, pp. 5-6).
- De Marinis 1997
 M. De Marinis, *Mimo e teatro nel Novecento*, Firenze 1993.
- De Marinis 2000
 M. De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma 2000.
- Decroux [1963] 1976
 E. Decroux, *Paroles sur le mime*, 1963, Paris 1976.
- Fellini 1970
 F. Fellini, *I clowns*, Bologna 1970.
- Fo 2009
 D. Fo, *Manuale minimo dell'attore*, a cura di F. Rame, Torino 2009.
- Genet 1997
 J. Genet, *Il funambolo e altri scritti*, a cura di G. Pinotti, Milano 1997.
- Ginzburg 1996
 C. Ginzburg, *Jean Fouquet: ritratto del buffone Gonella*, Modena 1996.
- von Kleist [1810] 1959
 H. von Kleist, *Sul teatro di marionette*, in *Opere*, Firenze 1959.
- Lecoq 1997
 J. Lecoq, *Chercher son propre clown*, in *Le Corps poétique. Un enseignement de la création théâtrale*, Arles 1997, pp. 153-161.
- Marot 1993
Epistole di Clément Marot (1497-1544), cit. in J. Copeau, *Registres V: Les Registres du Vieux Colombier 1919-1924*, Paris 1993, pp. 373-374.
- Ruffini 1993
 F. Ruffini, *Precisione e corpo-mente. Sul valore del teatro*, "Teatro e Storia", 15, 1993, p. 210.
- Ruffini 1996
 F. Ruffini, *I teatri di Artaud*, Bologna 1996, p. 176.
- Starobinski 1984
 J. Starobinski, *Ritratto dell'artista da saltimbanco (1970-1983)*, a cura di C. Bologna, Torino 1984.
- Taviani 1997
 F. Taviani, *Il ritratto del Gonella*, in "La Rivista dei Libri", luglio-agosto 1997, pp. 12-14 (ora riproposto, col titolo *Un buffone*, in *Col naso per aria. Cronache teatrali fra Novecento e Duemila*, e-book online, pp. 38-43).
- Verdone [1969] 1970
 M. Verdone, *Il circo*, Padova, 1969; cit. in F. Fellini, *I clowns*, Bologna 1970, p. 286.
- Zola [1881] 1980
 E. Zola, *La Pantomime*, in *Le Naturalisme au théâtre*, 1881, trad. it. in *Il naturalismo a teatro. Gli esempi*, a cura di G. Liotta, Ravenna 1980, pp. 72-76.

ENGLISH ABSTRACT

The figure of the clown is a kind of archetype of the Theatre of the 20th Century. This essay proposes a series of clown "visions", in which theatrical speeches alternate with references to other artistic languages, such as cinema and literature.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
Venezia • aprile 2019



la rivista di **engramma**
anno **2017**
numeri **144-146**

Raccolta della rivista di engramma del Centro studi classicA | luav, laboratorio di ricerche costituito da studiosi di diversa formazione e da giovani ricercatori, coordinato da Monica Centanni. Al centro delle ricerche della rivista è la tradizione classica nella cultura occidentale: persistenze, riprese, nuove interpretazioni di forme, temi e motivi dell'arte, dell'architettura e della letteratura antica, nell'età medievale, rinascimentale, moderna e contemporanea.