

Teatro Stabile Torino

VOCAZIONE/**SET**

TEATRO DEL DIVENTARE GRANDI SECONDO “WILHELM MEISTER”

DA JOHANN WOLFGANG GOETHE

UN PROGETTO DI GABRIELE VACIS E ROBERTO TARASCO

REGIA DI GABRIELE VACIS

Archivio di Stato, *29 gennaio 2004*
Circolo degli Artisti, *12 febbraio 2004*
Cavallerizza Reale, *26 febbraio 2004*

TEATRO STABILE TORINO

Assemblea dei Soci

Città di Torino
Regione Piemonte
Provincia di Torino
Compagnia di San Paolo
Fondazione CRT

Presidente

Agostino Re Rebaudengo

Vice Presidente

Guido Boursier

Consiglio d'Amministrazione

Flavio Dezzani
Manuela Lamberti
Antonella Parigi
Rolando Picchioni
Laura Salvetti Firpo

Direttore

Walter Le Moli

Vice Direttore Artistico

Mauro Avogadro

Collegio dei Revisori dei Conti

Maria Pia Scoppola
Umberto Bono
Alberto Ferrero

Segreteria del Consiglio

Giovannina Boeretto

Edizione del Teatro Stabile Torino

a cura di Andrea Porcheddu

Adriano Bertotto, *Coordinamento Editoriale*

Ave Fontana, Maria Francesca Destefanis, Carla Niewöhner, *Redazione*

Pietro Crivellaro, *Responsabile Centro Studi*

Carla Galliano, *Capo Settore Stampa e Comunicazione*

Collaborazione di: Antonino Varsallona

Giorgio Sottile, *Fotografo per "Vocazione"*

Stampa

Arti Grafiche Rocchia, Torino

Indice

- p. 5 Johann Wolfgang von Goethe
- 9 *Maria Francesca Destefanis*
Carla Niewöhner
La trilogia di Wilhelm Meister
- 11 *Gabriele Vacis*
Wilhelm Meister è l'antenato del Giovane Holden di Salinger?
- 13 *Franco Moretti*
Il Bildungsroman
- 27 *Maria Francesca Destefanis*
Carla Niewöhner
Arte, natura, economia nella Vocazione teatrale di Wilhelm Meister
- 29 *Maria Francesca Destefanis*
Carla Niewöhner
Goethe e Amleto
- 33 *Remo Rostagno*
La pedagogia spolpata
- 39 *Antonia Spaliviero*
Le maestre e i maestri
- 43 *Roberto Tarasco*
Scenofonia
- 47 *Paolo Data Blin*
La vocazione svelata
- 49 *Sartoria Bassani*
Abiti, non costumi
- 51 Locandina dello spettacolo
- 52 Gli attori
- 59 *Gabriele Vacis*
Vocazione/set



Johann Wolfgang von Goethe



Friedrich Overbeck,
Italia e Germania, 1812-1828,
olio su tela, Monaco, Bayerische
Staatgemäldeammlungen,
Neue Pinakothek.

*Conosci tu il paese dove fioriscono i
limoni,
Nel verde fogliame splendono arance
d'oro
Un vento lieve spira dal cielo azzurro
Tranquillo è il mirto, e sereno l'alloro
Lo conosci tu bene?
Laggiù, laggiù
Vorrei con te, o mio signore, andare!*

Mignon parla dell'Italia in
*La vocazione teatrale
di Wilhelm Meister*,
libro IV cap I.

Johann Wolfgang von Goethe è nato il 28 agosto 1749 a Francoforte sul Meno.

Era figlio di un funzionario dell'amministrazione imperiale.

Goethe ha studiato diritto a Lipsia: la sua prima produzione poetica e drammatica, che risente dell'influenza di Klopstock e di Lessing, era ispirata anche dall'amore per la figlia di un oste. Nacquero così la commedia pastorale *Capriccio d'innamorati* (1767) e la tragedia in versi *I complici* (1768).

Nel 1768 si ammalò gravemente e tornò a Francoforte. Superata la malattia, durante la convalescenza, si dedicò allo studio dell'occultismo, dell'astrologia, dell'alchimia. La frequentazione di Susanne von Klettenberg, un'amica della madre, attiva pietista, lo accostò al misticismo religioso.

Dal 1770 al 1771 Goethe visse a Strasburgo, dove, oltre che le discipline giuridiche, studiò musica, arte, anatomia, chimica. A Strasburgo incontrò Friederike Brion, figlia di un pastore protestante, che Goethe amò e che avrebbe fornito il modello per vari suoi personaggi femminili, compreso quello di Margherita nel *Faust*. Divenne amico del filosofo e critico letterario Johann Gottfried von Herder, che lo aiutò a liberarsi del classicismo francese, legato alla concezione aristotelica dell'unità di tempo, di luogo e di azione, cui doveva attenersi la tragedia, e lo introdusse all'opera di Shakespeare, in cui proprio la trasgressione delle tradizionali unità produce intensità drammatica. Herder, inoltre, accompagnò il giovane Goethe nello studio della poesia popolare tedesca.

Conclusi gli studi giuridici, tornato a Francoforte, Goethe scrisse la tragedia *Götz von Berlichingen* (1773). L'opera, che prende a modello Shakespeare, ha come protagonista un cavaliere del Cinquecento, in rivolta contro l'autorità dell'imperatore e della Chiesa, e anticipa i fremiti libertari che sarebbero stati l'anima del movimento *Sturm und Drang*, da cui nacque il romanticismo tedesco.

Mentre faceva pratica presso il tribunale, a Wetzlar, Goethe visse una fase d'irrequietezza sentimentale: nel 1774 dedicò a un amore impossibile il romanzo epistolare *I dolori del giovane Werther*, che ebbe un grande successo, affermandosi come capolavoro della letteratura romantica. Analoghe ispirazioni pervadono i drammi *Clavigo* (1774) e *Stel-*

la (1775).

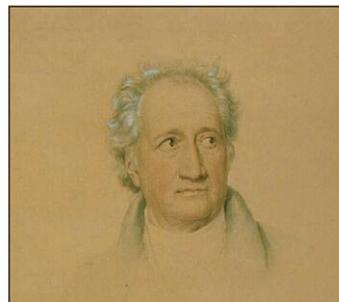
Negli stessi anni, Goethe compose numerosi saggi letterari e teologici, varie liriche, e soprattutto la prima versione del *Faust*, il cosiddetto *Urfaust*.

Nel 1775 il diciottenne Karl August, duca di Weimar, volle Goethe come precettore.

Nel primo decennio a Weimar Goethe dimostrò straordinarie capacità di organizzatore e amministratore, animando la piccola capitale fino a trasformarla in un vivace centro culturale. A Weimar si potevano incontrare le migliori menti del tempo. Goethe approfondiva i suoi studi di botanica, mineralogia, osteologia, ottica, e continuava a scrivere il *Faust*, compose inoltre la prima stesura della *Vocazione teatrale di Wilhelm Meister* e iniziò la versione in prosa dell'*Ifigenia in Tauride*, che avrebbe riscritto in versi nel 1787. A Weimar infine ebbe un'appassionata storia d'amore con Charlotte von Stein, moglie di un ufficiale e donna di grande fascino e intelligenza, che gli ispirò liriche e ballate.

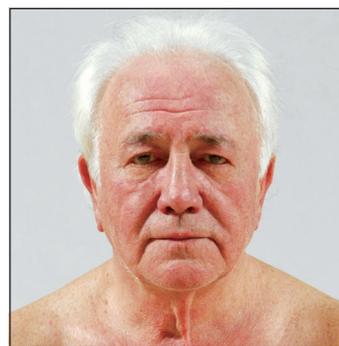
Tra i diversi motivi che nel 1786 indussero Goethe a partire per l'Italia vi fu il desiderio di allontanarsi dalla corte di Weimar e da Charlotte von Stein, ma soprattutto la voglia di trovare nuovi stimoli e di dare nuovi orizzonti alla sua produzione letteraria. Dopo aver visitato le città dell'Italia settentrionale, la Sicilia e Napoli, Goethe si stabilì a Roma dove rimase fino al 1788. A Roma incontrò l'arte, l'architettura e la letteratura classica e rinascimentale. Di questo incontro resta il *Viaggio in Italia*, che venne pubblicato molti anni dopo (1816 e 1829). Risalgono al soggiorno italiano e alle sue suggestioni la versione in giambi dell'*Ifigenia in Tauride*, i drammi *Egmont* (1788) e *Torquato Tasso* (1790); le *Elegie romane* (1789); gli *Epigrammi veneziani* (1790) e alcune scene del *Faust*.

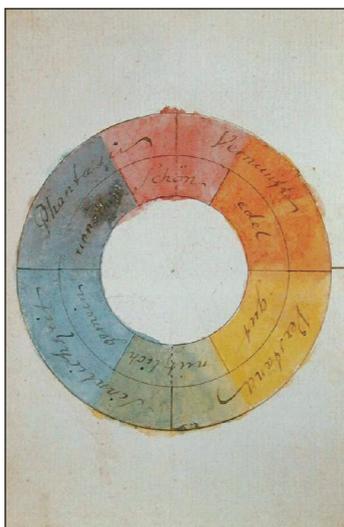
Al ritorno a Weimar (1788) Goethe s'innamorò di Christiane Vulpius, una giovane che nel 1789 gli diede un figlio e che egli avrebbe sposato nel 1806. Nel 1791 diventò direttore del Teatro Ducale. Risalgono a questi anni vari scritti di anatomia comparata, di botanica e due volumi di ottica. Fu l'amicizia con Friedrich von Schiller a riavvicinare Goethe alla letteratura e dalla loro collaborazione, durata dal 1794 alla morte di Schiller nel 1805, nacquero numerose composizioni liriche ed epiche, l'idillio in esametri *Arminio e Dorotea* (1797), il dramma *La fi-*



Studio per ritratto di Goethe, Joseph Karl Stieler, 1828, Monaco, Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

In questo studio il volto di Goethe ricorda molto Giovanni Moretti, l'attore che interpreta il ruolo del *Vecchio*, n'est pas?





Disegno autografo di Goethe che rappresenta il *Farbenkreis*, il cerchio dei colori.

glia naturale (1802), la seconda versione del romanzo *Gli anni di noviziato di Wilhelm Meister* (1796), che avrebbe costituito un modello narrativo per la successiva produzione letteraria tedesca, inaugurando il genere del romanzo di formazione. Su incoraggiamento di Schiller, Goethe scrisse la versione definitiva del *Faust* (la prima parte fu pubblicata nel 1808).

Dal 1805 e fino alla morte, Goethe visse anni di intensa creatività. I grandi avvenimenti storici dell'epoca trovarono in lui un osservatore attento ma non appassionato. Goethe considerò la Rivoluzione francese con un certo sospetto, non ci vedeva tanto l'espressione di libertà quanto lo scoppio incontrollato di forze oscure e disordinate. Ammirò Napoleone e guardò gli sforzi per l'unificazione della Germania con indifferenza, se non con ostilità .

Nel 1819 la sua passione per la chimica gli fa incontrare un giovane medico: Friedlieb Ferdinand Runge, che faceva delle ricerche sulla dilatazione della pupilla per effetto degli alcaloidi. Regalandogli una scatola di chicchi di caffè, il poeta disse al giovane di lavorare anche su quelli. Poco tempo dopo Runge isolò la caffeina.

Fra gli scritti di quest'ultimo periodo della sua vita sono il romanzo *Le affinità elettive* (1809); *Gli anni di pellegrinaggio di Wilhelm Meister* (1821, riveduto nel 1829); l'autobiografia *Dalla mia vita. Poesia e verità* (1811-1833); una raccolta di liriche, *Divano occidentale-orientale* (1819), dai toni mistici ed erotici; la seconda parte del *Faust* (pubblicata postuma nel 1832).

Goethe è morto a Weimar il 22 marzo 1832, all'età di ottantatré anni.



La trilogia di *Wilhelm Meister*

a cura di

Maria Francesca Destefanis

Carla Niewöhner

A lato

Caravaggio,

Davide con la testa di Golia,

1609, olio su tela, Roma,

Galleria Borghese.

“Una sera la nonna aveva fatto chiamare il suo Wilhelm ed egli se ne stava seduto tranquillamente accanto a lei modellando con la cera figure di ogni genere, quando in ultimo fece anche un David e un Golia e li fece declamare egregiamente l’uno contro l’altro finché Golia non ricevette un fiero colpo e i suoi piedi di cera si staccarono dal tavolo facendolo cadere lungo disteso. La sua testa venne subito staccata dal tronco e consegnata alla piccola cavalletta in cima ad uno spillone con impugnatura di cera, mentre s’intonava un salmo di ringraziamento.”
La vocazione teatrale di Wilhelm Meister, libro I cap VI.

Il quadro di Caravaggio appare nei sogni di Wilhelm nella prima parte dello spettacolo.

La storia di Wilhelm Meister è in tre romanzi: *La vocazione*, *L'apprendistato* e *Il pellegrinaggio*.

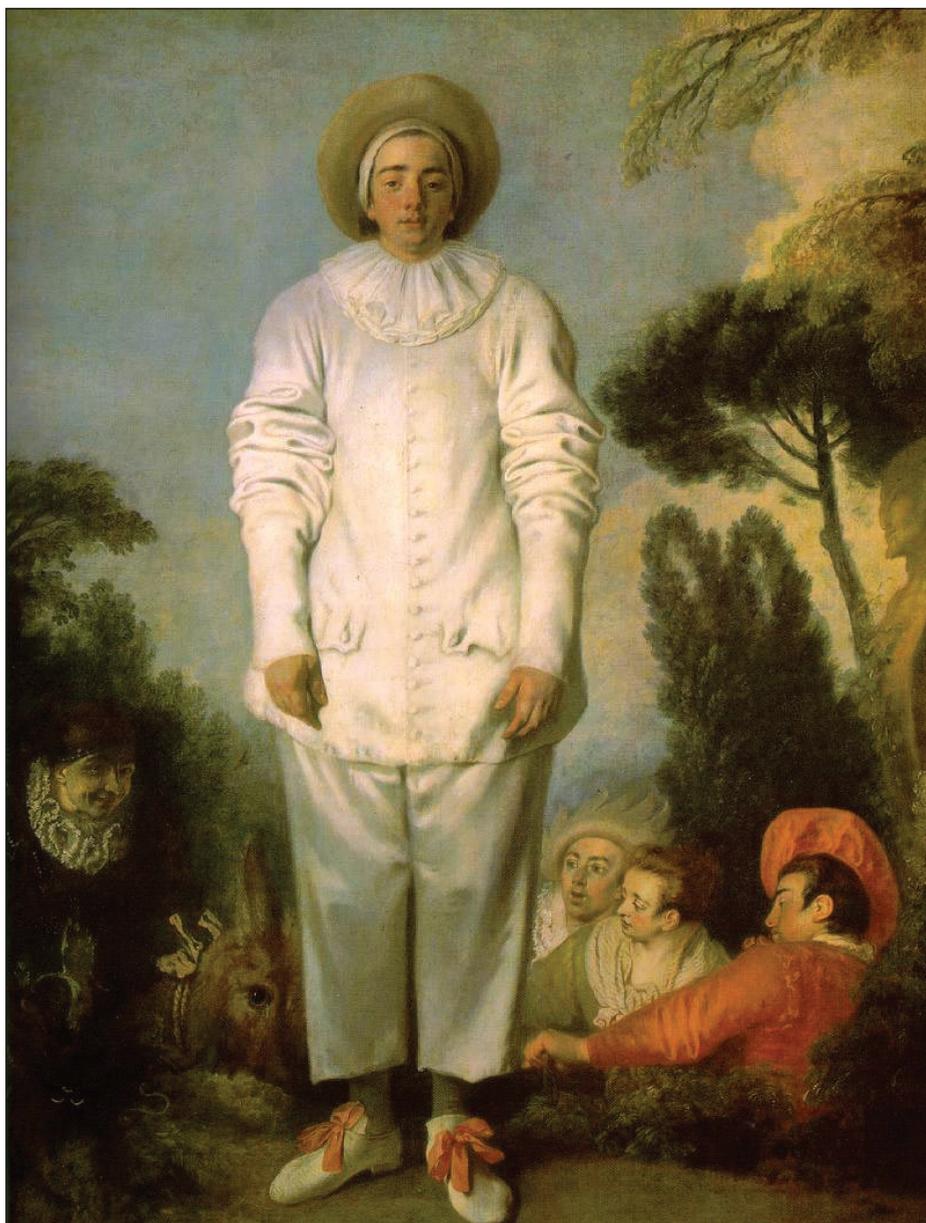
La vocazione è un romanzo incompiuto. Dimenticato per molto tempo, è solo nel 1910 che una studentessa di Zurigo porta al suo professore, Gustav Billeter, un manoscritto trovato in un vecchio mobile di casa sua che si rivela essere una copia della prima versione del Meister fatta furtivamente da un'amica di Goethe. Il romanzo segue la formazione di Wilhelm, figlio di un commerciante, dalla prima volta in cui vede uno spettacolo di marionette, organizzato dalla nonna per Natale, fino all'approdo al primo teatro della capitale.

I tre romanzi che compongono il ciclo di Wilhelm Meister vengono sviluppati in periodi diversi della vita di Goethe. E così anche il concetto e la rappresentazione dei personaggi cambia. Se nella *Vocazione*, la pratica del teatro sembra essere il punto di arrivo, nell'*Apprendistato* si scoprirà che il viaggio di Wilhelm è in realtà stato pianificato dalla “Società della Torre”, un clan massonico, per educare Wilhelm, che alla fine accetta gli ideali della vita borghese da cui inizialmente era fuggito. La trama si trasforma in un anello circolare: il punto di partenza e il punto d'arrivo coincidono. “Io non conosco il valore di un regno; ma ho raggiunto una felicità che non merito e che per nulla al mondo vorrei cambiare” dirà Wilhelm alla fine del romanzo.

L'apprendistato di Wilhelm Meister diviene il prototipo di un nuovo genere letterario: il Bildungsroman, in cui si narra l'educazione di un individuo che trova il suo posto nel mondo, nella società.

È curioso come in Italia la *Vocazione teatrale* sia il libro più conosciuto della trilogia, è l'unico di cui si trovino facilmente edizioni in commercio, mentre in Germania il *Meister* per eccellenza è *L'apprendistato* e la *Vocazione* viene letta e studiata solo come fase “preparatoria” di quest'ultimo.

Il terzo romanzo, *Gli anni del pellegrinaggio di Wilhelm Meister*, viene elaborato da Goethe per quasi un trentennio come un insieme di racconti, all'interno di una cornice dove si muovono i personaggi del primo *Meister*. Wilhelm desidera educare il figlio Felice alla vita della società moderna. Approda dunque presso la Provincia Pedagogica, un istituto che educa alle esigenze della spontaneità oltre che alla vita sociale. I racconti inseriti servono a dimostrazione degli argomenti proposti.



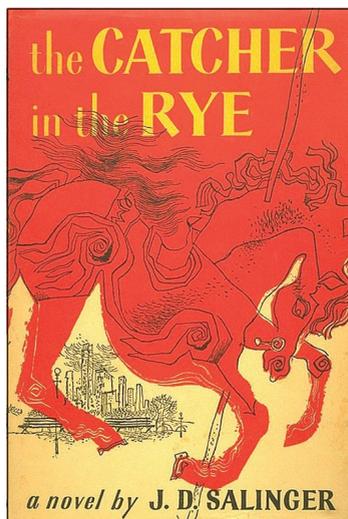
Jean-Antoine Watteau, *Pierrot* (conosciuto anche come "Gilles") 1718-1719, olio su tela, Parigi, Museo del Louvre.

Il dipinto è stato chiamato alternativamente *Gilles* o *Pierrot*. Secondo gli storici di teatro, il personaggio di Gilles ricorre di frequente nelle pièces francesi di fine Seicento e inizio Settecento, sebbene la sua origine sia scarsamente conosciuta. Pierrot è, al contrario, una maschera tradizionale della commedia dell'arte, spesso presente nei dipinti di Watteau.

Dal quadro di Watteau che fa parte della scenografia dello spettacolo, sono stati tratti i tre personaggi dei Clown bianchi.

Wilhelm Meister è l'antenato del giovane Holden di Salinger?

Gabriele Vacis



Copertina della prima edizione originale del *Giovane Holden*, 1951

“Achille, Ettore, Ulisse: l’eroe dell’epica classica è un uomo fatto, un adulto.” Comincia così un bellissimo saggio sul romanzo di formazione di Franco Moretti. Secondo il professor Moretti, che insegna letteratura alla Columbia University di New York, con Goethe e il suo Wilhelm Meister le cose cambiano. L’eroe non è più un uomo, ma un ragazzo che cresce. La parte più importante della vita non è più *Nel mezzo del cammin di nostra vita...* Wilhelm Meister fissa nella gioventù la parte più significativa dell’esistenza. Così nasce il *Bildungsroman*, il romanzo di formazione: la forma che domina – o, più esattamente, rende possibile – il secolo d’oro della narrativa occidentale. E dopo Wilhelm Meister arrivano l’Elizabeth Bennet in “Orgoglio e pregiudizio” di Jane Austen, il Julien Sorel di Stendhal, il Frédéric Moreau de “L’educazione sentimentale” di Flaubert, e poi Bel-Ami, David Copperfield, Renzo Tramaglino... Tutti ragazzi che devono fare i conti con il mondo. Anche nel novecento i protagonisti dei grandi romanzi sono spesso ragazzi. Se nel secolo precedente, però, il mondo era qualcosa da conquistare, magari con fatica e magari senza farcela alla fine, nel novecento il mondo è qualcosa che si rifiuta, la società degli adulti diventa qualcosa che ti tarpa le ali, che ti umilia. Uno degli eroi bambini più radicali, in questo senso, è il giovane Holden di Salinger, che assomiglia ancora a tanti ragazzi di oggi, anche se non sono più arrabbiati ma rassegnati. Il cinema, poi, enfatizza ancora la giovinezza come momento più importante della vita: i film che vediamo, i libri che leggiamo sono popolati di personaggi che non vogliono crescere, che si rifiutano, fin nell’apparenza più esteriore dell’abbigliamento, di diventare adulti: quando eravamo adolescenti noi, negli anni settanta, i padri si vestivano in modo diverso, ascoltavano musica diversa, persino su supporti diversi, leggevano altri giornali e libri... Oggi è difficile distinguere da questi elementi perché vogliamo essere sempre immarcescibilmente ragazzi.

Però non bisogna credere che questo sia un atteggiamento di noi moderni. Wilhelm Meister ha avuto tanti e importanti discendenti, ma ha avuto anche antenati molto autorevoli, primo fra tutti Amleto, che rifiuta le responsabilità, che fugge di fronte ad un mondo diverso da quello che vorrebbe. E ancora più lontano, molto oltre Amleto c’è un personaggio biblico: Giona, che finisce nel ventre della

balena, come tornasse nel grembo della madre, pur di non affrontare la responsabilità che Dio stesso gli ha affidato. Perché, da sempre, *essere o non essere, questo è il problema...*

Nell'ultimo film di Bernardo Bertolucci, "Dreamers", i tre giovani protagonisti vivono la loro formazione chiusi in un appartamento. Siamo a Parigi, nel Sessantotto, fuori c'è il maggio francese, ma loro si rinchiudono fino a costruirsi la capanna di coperte di quand'erano bambini: alla fine sarà il mondo che irromperà nel loro isolamento. Una pietra scagliata dalla manifestazione che passa sotto casa squarcerà il vetro di una finestra e distruggerà la capanna: bisogna diventare grandi. La scena dell'ultimo libro di *Vocazione/set* è una grande capanna, come quelle che ci costruivamo da piccoli. Un grembo da cui non si vorrebbe nascer... In teatro ci si può stare tutti dentro, ancora per un po'...



Gabriele Vacis da piccolo

Il *Bildungsroman* come forma simbolica

Franco Moretti

FRANCO MORETTI insegna all'Università di Stanford, dove dirige il Centro di studi sul romanzo. Per Einaudi ha pubblicato *Segni e Stili del moderno* (1987), *Opere mondo* (1994 e 2003), *Atlante del romanzo europeo* (1997), *Il romanzo di formazione* (1999) e ha curato la Grande Opera in cinque volumi *Il romanzo* (in corso di pubblicazione in altri quattro paesi), che può essere considerata il vero e proprio primo «atlante» di questo fenomeno culturale e letterario.

Achille, Ettore, Ulisse: l'eroe dell'epica classica è un uomo fatto, un adulto. Enea, che reca in salvo un padre ormai troppo vecchio e un figlio ancora troppo giovane, ben riassume la rappresentatività di chi è «nel mezzo» della vita. Poi, con il primo enigmatico eroe dell'età moderna, il paradigma si incrina. Stando al testo, Amleto ha trent'anni: per la cultura rinascimentale, ha cessato da un pezzo di essere giovane. Ma non così per la nostra cultura, che nell'eleggere Amleto a suo contemporaneo ne ha «dimenticato» l'età; o meglio, l'ha falsata e, molto semplicemente, ha ringiovanito il principe di Danimarca.

La spinta decisiva in questa direzione è opera, come è noto, di Goethe: ed è sintomatico che prenda corpo proprio in quel romanzo che codifica il nuovo paradigma, e fissa nella *gioventù* la parte più significativa dell'esistenza. È nato il *Bildungsroman*: la forma che domina – o, più esattamente, rende possibile – il secolo d'oro della narrativa occidentale¹. Ed è nato naturalmente un nuovo eroe – Wilhelm Meister. E dopo di lui, Elizabeth Bennet e Julien Sorel, Rastignac e Frédéric Moreau e Bel-Ami, Waverley e David Cooperfield, Renzo Tramaglino, Evgenij Onegin, Bazarov, Dorothea Brooke...

Gioventù, dunque. Gioventù, possiamo aggiungere, come determinazione sostanziale, fondamentale di questi eroi. Anche l'Oreste di Eschilo era giovane: ma tale caratteristica conservava un che di accidentale e subordinato – l'essere il figlio di Agamennone, per esempio, era immensamente più significativo dell'essere un giovane. Ma a fine Settecento le priorità si rovesciano, e ciò che rende Wilhelm Meister e i suoi successori rappresentativi e interessanti è, in buona sostanza, il mero fatto di essere giovani. La gioventù – le tante diverse gioventù del romanzo europeo – diviene così, per la cultura occidentale moderna, l'età che racchiude in sé il «senso della vita»: è la prima cosa che Mefisto offrirà a Faust. Questo studio si propone di chiarire le cause, i modi e le conseguenze di tale spostamento simbolico.

Nelle «comunità stabili» - nelle società di status, o «tradizionali» - «l'«esser giovani» si realizza solo nella differenziazione biologica»: così Karl Mannheim². Il giovane, qui, è un non-ancora-adulto, niente di più. La sua gioventù ricalca passo passo quella dei suoi avi, e lo intro-

duce ad un ruolo che gli preesiste e gli sopravviverà: non prevede, ancora Mannheim, una «entelechia» sua propria. Non ha una cultura che la contraddistingua e la valorizzi in quanto tale. È, potremmo dire, una gioventù *invisibile*, e *insignificante*.

Poi la società di status inizia a crollare – le campagne si svuotano e le città crescono, il mondo del lavoro cambia volto con straordinaria e incessante rapidità. La socializzazione incolore e quasi inavvertita cui metteva capo la «vecchia» gioventù diviene sempre più improbabile: si trasforma in un problema, e rende problematica la gioventù stessa. Già con Wilhelm Meister l'«apprendistato» non è più il lento e prevedibile cammino verso il lavoro del padre, ma incerta esplorazione dello spazio sociale: e sarà poi viaggio e avventura, bohème, vagabondaggio, smarrimento, *parvenir*. Esplorazione necessaria: perché i nuovi squilibri e le nuove leggi del mondo capitalistico rendono aleatoria la continuità tra le generazioni, e impongono una *mobilità* prima sconosciuta. Esplorazione desiderata: perché quello stesso processo genera speranze inaspettate, e alimenta così un'*interiorità* non solo più ampia che in passato, ma soprattutto – come ben vide Hegel, che peraltro deprecò tale sviluppo – perennemente insoddisfatta e irrequieta.

Mobilità e interiorità. Certo, la gioventù moderna non è tutta qui: la crescente influenza della scuola, il rinsaldarsi dei legami interni di generazione, un rapporto interamente nuovo con la natura, la «spiritualizzazione» della gioventù: ecco alcune caratteristiche altrettanto salienti della sua storia «reale». Eppure il romanzo di formazione le scarta come irrilevanti, e dalla gioventù «reale» astrae quella gioventù «simbolica» che si riassume, s'è detto, nella mobilità e nell'interiorità³. Perché questa selezione?

Perché, credo, tra Sette e Ottocento è in gioco qualcosa di ben più gigantesco della riorganizzazione della gioventù. Quasi senza preavviso, nel sogno e nel sangue della «doppia rivoluzione», l'Europa precipita nella modernità: ma senza possedere una *cultura* della modernità. Se dunque la gioventù acquista la sua centralità simbolica, e nasce la grande forma del romanzo di formazione, la ragione è che si deve – prima, e più, che dare un senso alla gioventù – dare un senso *alla modernità*.

Romanzo di formazione come «forma simbolica» della modernità: nella definizione di Cassirer, ripresa a suo tem-



Christian Wink,
*Calipso accoglie Ulisse
sulla spiaggia*, 1768-1771,
affresco, Schleißheim,
castello di Lustheim.



Johann Michael Rottmayr, *Sacrificio di Enea a Venere*, ca. 1708, affresco, Vienna, Gartenpalais, Liechtenstein, stanza di Enea.



Johann Heinrich Füssli, *Amleto, Orazio, Marcello e il fantasma sul bastione (particolare)*, 1796, incisione a retino, Shakespeare Gallery dell'editore Boydell, fino al 1788 nella collezione Earle, Liverpool.

po da Panofsky, per suo tramite «un particolare contenuto spirituale [qui: una certa immagine della modernità] viene connesso ad un concreto segno sensibile [qui: la gioventù] e intimamente identificato con questo»⁴. «Una certa immagine della modernità»: quella definita appunto dagli attributi «giovanili» di mobilità e irrequietezza interiore. La modernità come processo ammaliante e pericoloso, fatto di grandi speranze e di illusioni perdute. La modernità come, sono parole di Marx, rivoluzione permanente: cui l'esperienza depositata nella tradizione appare come zavorra di cui disfarsi, e non può dunque più riconoscersi nella maturità, e men che meno nella vecchiaia.

In questo primo senso la gioventù viene dunque scelta come «concreto segno sensibile» della nuova epoca – viene scelta al posto degli altri mille segni possibili – perché permette di *accentuarne* dinamismo e instabilità⁵. È, come dire, modernità allo stato puro, segno di un mondo che cerca il suo senso nel futuro anziché nel passato. E certo, era impossibile mettersi spiritualmente al passo coi tempi senza recepirne l'impeto rivoluzionario: una forma simbolica incapace di farlo sarebbe stata perfettamente inutile. Ma se avesse saputo fare solo questo, d'altro canto, avrebbe rischiato di *autodistruggersi in quanto forma*: secondo una nutrita tradizione critica, giusto quel che avvenne al *Faust*, l'altro grande tentativo goethiano di rappresentare la modernità. Se insoddisfazione interiore e mobilità rendono dunque la gioventù romanzesca «simbolica» della modernità, le impongono però anche di condividere la «formlessness», la proteica inafferrabilità della nuova epoca. Per divenire una «forma», dalla gioventù deve emergere una caratteristica diversa, e anzi opposta a quelle appena descritte: l'idea – molto semplice, e anche un po' filisteo – che la gioventù «non dura in eterno». È breve, o comunque ha un termine, e permette così, o meglio costringe a fissare a priori un vincolo formale alla raffigurazione della modernità. Solo imbrigliandone la natura sconfinata e inarrestabile; solo accettando di tradirne in certa misura l'essenza – solo così si direbbe che la modernità possa venire *rappresentata*. Solo così, possiamo aggiungere, essa può essere «umanizzata»: divenuta una forma, essa agisce come un *organo* del nostro sistema emotivo e intellettuale anziché contrapporglisi come quella forza esterna che lo bombarda con quell'«eccesso di stimoli» che – da

Simmel a Freud a Benjamin – è sempre apparso come la massima minaccia del nuovo mondo⁶.

E tuttavia. Dinamismo e limite, irrequietezza e «senso della fine»: costruita com'è su così drastiche antitesi, la struttura del romanzo di formazione non potrà che essere *intimamente contraddittoria*. Cosa che pone problemi di grande interesse per l'estetica – il romanzo come la forma «più esposta a pericoli» del giovane Lukàcs – e di interesse ancor maggiore per la storia della cultura.

Ma di ciò più avanti: adesso, cerchiamo di ricostruire la logica interna di questa contraddizione formale.

«La gioventù non dura in eterno». A costituirlo in quanto forma simbolica non è più una determinazione spaziale, come per la prospettiva rinascimentale, ma un vincolo *temporale*: come del resto è logico, ché l'Ottocento, sotto la pressione della modernità, deve riformulare innanzitutto la propria concezione del mutamento – che troppo spesso, fin dai giorni della rivoluzione francese, lo colpisce come una realtà incomprensibile e insensata, e dunque minacciosa («Je n'y comprends rien, - scrive De Maistre nel 1796, - c'est le grand mot du jour»). Di qui la centralità della *storia* nella cultura e, con Darwin, nella stessa scienza ottocentesca: e la centralità, entro l'universo letterario, della *narrativa*. Narrativa e storia, infatti, non arretrano davanti al tumultuoso succedersi degli eventi, ma dimostrano la possibilità di conferirgli un ordine e un senso. E viceversa – cosa forse ancor più importante: suggeriscono che il senso della realtà circostante si manifesta ormai solo nella dimensione storico-diacronica. Come non ci sono eventi senza senso, così non si dà più senso se non *attraverso* gli eventi.

Benché dunque esistano innumerevoli differenze (a partire da quelle di stile) tra i vari tipi di romanzo di formazione, l'articolazione che proporrò in questo studio si basa fondamentalmente sulle *differenze di intreccio*: le più pertinenti, credo, se si vuole afferrare l'essenza - «retorica» e «ideologica» - di una cultura storico-narrativa. Differenze di intreccio, o più esattamente differenze nel modo in cui l'intreccio perviene all'istituzione del senso. Seguendo, in buona sostanza, la concettualizzazione di Lotman, possiamo esprimere questa differenza come variazione nel valore di due principî organizzativi del testo: il principio di «clas-



I passatempi del giovane Goethe a Francoforte
(dai cartoni originali di Wilhelm von Kaulbach)

...come uno che proceda a fatica su un terreno ghiacciato e scabroso e con le suole di cuoio muove passi esitanti su una lastra di ghiaccio ma presto, legati i pattini ai piedi, è trasportato via da essi e con agile volo abbandona la riva dimentico dei difficili passi sull'infido elemento, e si libra in gloriosa bellezza dinanzi alla curiosità dei profani accalcati sugli argini. *La vocazione teatrale di Wilhelm Meister* Libro III, cap XIV.



Da Wilhelm Meister in poi
gli eroi sono stati i giovani.
Abbiamo chiesto a chi lavorava
allo spettacolo:
“chi è oggi Wilhelm Meister?”
Fra i più nominati è stato
James Dean (1932-1955)

sificazione» e il principio di «trasformazione». Sempre entrambi presenti in un'opera narrativa, questi due principi hanno però di norma un peso diseguale, e sono inversamente proporzionali l'uno rispetto all'altro: come vedremo, il prevalere dell'una o dell'altra strategia retorica implica, specie nelle sue forme estreme, opzioni di valore profondamente diverse, e atteggiamenti persino opposti nei confronti della modernità.

Quando prevale il primo – come nel «romanzo familiare» della tradizione inglese, e nella forma classica del *Bildungsroman* – le trasformazioni narrative trovano il loro senso nel condurre ad un finale particolarmente marcato: tale cioè da istituire una classificazione diversa da quella iniziale, ma assolutamente chiara e stabile: definitiva. Questa retorica teleologica – a dare un senso agli eventi è sempre e solo il loro *scopo* – è l'equivalente narrativo del pensiero hegeliano, cui l'accomuna d'altronde una spiccata vocazione *normativa*: gli eventi acquistano senso nel condurre a *uno* scopo, e uno soltanto.

Sotto il dominio della classificazione, insomma, un racconto ha tanto più senso quanto più radicalmente riesce a *sopprimersi in quanto racconto*. Sotto il segno della trasformazione – come nel filone Stendhal-Puškin, e in quello che porta da Balzac a Flaubert – è vero il contrario: ciò che conferisce senso al racconto è la sua «narratività», il suo essere processo *open-ended*. Il senso non scaturisce dalla realizzazione di una teleologia, bensì, come in Darwin, dal più assoluto ripudio di tale soluzione. Il finale, che era il segmento narrativo prediletto dalla mentalità classificatoria, si capovolge qui nel momento più *povero di senso*: il finale incompiuto dell'*Onegin*, quelli insolentemente arbitrari di Stendhal, quelli rinviati all'infinito della *Comédie Humaine* – ecco altrettanti esempi di una logica narrativa secondo cui il senso di una storia consiste precisamente nell'impossibilità di «fissarlo».

Le antitesi tra i due modelli, naturalmente, sono infinite. Il primo, per esempio, è il romanzo del matrimonio: atto definitorio-definitivo per eccellenza, sublimato in astratto principio, al termine del nostro percorso, dal Daniel Deronda di George Eliot, che non sposa più una donna, ma una cultura classificatoria e normativa. L'altro modello, è il romanzo dell'adulterio: rapporto inconcepibile per la tradizione anglogermanica (dove è del tutto assente, e

può comparire solo come la forza devastante e luttuosa delle *Affinità elettive* o di *Cime tempestose*), e che diviene qui, per converso, *habitat* naturale di un'esistenza votata all'instabilità: fino a disincarnarsi anch'esso con il Frédéric Moreau flaubertiano, che in perfetto parallelismo con Daniel Deronda non commette più adulterio con una donna, ma con il mero principio dell'indeterminazione.

Un contrasto tanto drastico emerge dalla traduzione delle opposte retoriche narrative in termini di storia delle idee. In questa luce, si scopre che l'intreccio del *Bildungsroman* classico propone come nuovo valore supremo la "felicità", ma nel far questo avvilisce e annulla il valore della "libertà": mentre Stendhal, per parte sua, sviluppa con pari radicalismo la scelta inversa. Allo stesso modo, il fervore balzachiano della mobilità e delle metamorfosi finisce col cancellare il senso stesso dell'identità individuale: mentre negli inglesi la centralità di questo valore genera con altrettanta inevitabilità una vera e propria ripugnanza per il mutamento.

E ancora: è chiaro che i due modelli incarnano opposte valutazioni, opposti stati d'animo verso la modernità: ingabbiata ed esorcizzata dal principio di classificazione, esasperata e ipnotizzante nel modello opposto. Ed è chiaro soprattutto che il pieno sviluppo dell'antitesi implica uno sdoppiamento della stessa immagine di gioventù. Se prevale il principio di classificazione – se l'accento cade, come in Goethe e negli inglesi, sul fatto che la gioventù "deve finire" – allora la gioventù viene subordinata all'idea di "maturità": al pari del racconto, essa "ha senso" *in quanto* conduce a un'identità stabile e "finale". Se invece prevale il principio di trasformazione, e l'accento cade sul dinamismo giovanile, come nei francesi, la gioventù non sa e non vuole più tradursi in maturità: vede anzi, in tale possibile "conclusione", una sorta di tradimento, che *la priverebbe* di senso.

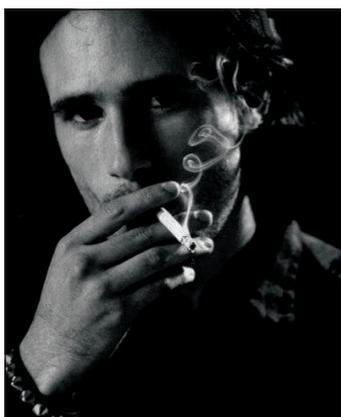
Maturità e gioventù sono dunque anch'esse inversamente proporzionali: la cultura che pone l'accento sulla prima svaluta la seconda, e viceversa. A estremo compimento di tale divaricazione, *Felix Holt* e *Daniel Deronda*, di George Eliot, e *L'educazione sentimentale* di Flaubert. Nei primi, l'eroe è fin dall'inizio già così maturo da distogliersi con infastidito sospetto da tutto ciò che ricordi l'irrequietezza giovani-



Il calciatore del Torino Gigi Meroni (1943-1967) è stato un altro dei nomi indicati come il moderno Meister

le: il senso della fine ha soffocato ogni attrattiva della gioventù. In Flaubert, per contro, Frédéric Moreau è talmente ipnotizzato dalle potenzialità racchiuse nella sua gioventù da aborrire ogni determinazione come intollerabile impoverimento di senso: la sua profetica gioventù narcisista, che si vorrebbe interminabile, sfocerà direttamente, e di schianto, in una vecchiaia istupidita.

Con perfetta simmetria, l'eccessivo sviluppo di un principio sopprime dunque il principio contrario: ma in questo processo *viene meno lo stesso romanzo di formazione* – che produce infatti con George Eliot e Flaubert i suoi ultimi capolavori. Per paradossale che possa apparire, questa forma simbolica poté infatti esistere, non “nonostante”, ma *in virtù del suo carattere contraddittorio*. Poté esistere perchè al suo interno – all'interno di ogni singola opera, e del genere preso nel suo complesso – agivano *entrambi* i principî, per quanto squilibrata e diseguale la loro forza. E anzi: non “poté” esistere – *dovette* esistere. Giacché la contraddizione tra opposte valutazioni della modernità e della gioventù, o tra opposti valori e rapporti simbolici, non è un difetto – o magari è anche un difetto – ma è soprattutto il paradossale *principio di funzionamento* di larga parte della cultura moderna. Si pensi ai valori menzionati più sopra: libertà e felicità, identità e mutamento, sicurezza e metamorfosi – benché in contrasto tra loro, essi sono *tutti egualmente importanti* per la mentalità occidentale moderna. Essa ne esige la *compresenza*, per quanto ardua: ed esige dunque anche un meccanismo culturale che la renda manifesta e ne saggi la possibilità.



Un altro possibile Meister moderno è il musicista Jeff Buckley (1966-1997) annegato a soli 31 anni dopo un tuffo notturno nel fiume Mississippi.

Un tentativo cosciente ed esplicito di padroneggiare la contraddizione e farla “funzionare” lo incontriamo, ancora una volta, nel *Faust*: dove tra le tante anime della cultura moderna – tra l’aspirazione alla felicità (“Fermati, sei così bello...”) e la libertà dello *streben* “che sempre ci spinge più avanti”; tra l’insopprimibile identità del protagonista e le sue mille trasformazioni storiche – viene ipotizzata la possibilità di una vera e propria *sintesi*. Ma è una sintesi che, da un secolo e mezzo, non è mai riuscita a dissipare il dubbio – il dubbio che la tragedia di Gretchen e di Filemone e Bauci sia incancellabile, che la scommessa sia stata perduta, che la salvezza di Faust sia posticcia: che la sintesi, in altre parole, sia un ideale ormai non più perseguibile. E così, a fianco del *Faust*, gigantesca e inconsapevole impresa

collettiva, si organizza via via con il romanzo di formazione un'altra risposta alla contraddittorietà della cultura moderna. Una risposta che non ha più la forma della sintesi ma, meno ambiziosamente, quella del *compromesso*: che è anche, certo non per caso, il più celebre tema romanzesco.

Si crea così uno straordinario stallo simbolico, dove Goethe non cancella Stendhal, né Balzac Dickens, o Flaubert George Eliot. Ogni cultura, ogni individuo avrà le sue preferenze, ma questo è ovvio: l'essenziale è che esse non saranno mai sentite come esclusive. In questo mondo purgatoriale non vige – per ricorrere al saggio su Kierkegaard del giovane Lukàcs – la logica tragica dell'“aut aut”, ma quella compromissoria del “tanto quanto”. E con ogni probabilità *fu proprio tale predisposizione al compromesso* che permise al romanzo di formazione di uscire vincitore dalla “lotta per l'esistenza” ingaggiata, fra Sette e Ottocento, da innumerevoli forme narrative – romanzo storico e romanzo epistolare, romanzo lirico, allegorico, satirico, “romantico”, *Künstlerroman*... Proprio come in Darwin, il destino di queste forme fu deciso dalla rispettiva “purezza”: quanto più rimasero fedeli a un rigido impianto originario, voglio dire, tanto più difficile la, loro sopravvivenza. E viceversa, naturalmente: quanto più una forma fu capace di duttilità e compromesso, tanto meglio poté destreggiarsi nel *maelstrom* privo di sintesi della storia moderna. E la forma più di tutte bastarda divenne il genere dominante della narrativa occidentale. Ché gli dèi della modernità, a differenza di quelli del *Re Lear*, parteggiano davvero per i bastardi.

Il che suggerisce, per chiudere su questo punto, uno spostamento e un riesame. Uno spostamento della teoria del romanzo dalla cultura alta e formalizzata al mondo più sfuggente e contraddittorio (ma non per questo, come oggi si tende a credere, più “libero”) della “mentalità”, della cultura diffusa e sommersa. Il *Faust*, l'ideale della sintesi hanno il loro filosofo – Hegel. Ma l'Ottocento non produce nessuna filosofia del compromesso, nessun filosofo del romanzo: la *Teoria* di Lukàcs – che tenta, significativamente, di colmare entrambi i vuoti: filosofia del romanzo come forma del compromesso – sfocia, come è inevitabile, in un geniale fallimento. Giacché la realtà del compromesso male si presta alla formalizzazione concettuale: il suo luogo elettivo è piuttosto la sfera dei comportamenti quotidiani e



Kurt Cobain (1967-1993)

“L'artista che muore giovane, che si distacca violentemente dal suo tempo, resta immerso per un po' in una placenta del mito, ancora cieco, muto, impacciato. Ancora morto, assente, poi comincia a espandersi...”
da *Gli spreca* a cura di Stefano Pistolini, Feltrinelli 1995



L'ultimo singolo di Madonna parla di un viaggio circolare alla ricerca del proprio posto nel mondo, proprio come il viaggio di Wilhelm.

Madonna, *Easy Ride*:

I want the good life
But I don't want an easy ride
What I want is to work for it
Feel the blood and sweat on my fingertips
That's what I want for me
I want to know everything
Maybe someday I will
What I want is to find my place
Breathe the air and feel the sun
on my children's face
That's what I want

I go round and round just like
a circle
I can see a clearer picture
When I touch the ground
I come full circle
To my place and I am home
I am home

irriflessi, degli accorgimenti empirici e di norma inconsapevoli. Della “mentalità”, appunto, e della pratica sociale giornaliera che è da essa inestricabile. E' dunque qui che, nei capitoli che seguono, troveremo le diverse forme di compromesso culturale su cui si articola la fenomenologia del romanzo di formazione europeo.

Infine, un riesame: della nozione corrente di “ideologia moderna”, o “cultura borghese”, o come la si vuole chiamare. Qui, la centralità del romanzo di formazione nella nostra eredità culturale suggerisce che le ideologie dominanti del nostro mondo non sono affatto – con buona pace delle certezze diffuse: ancor più diffuse, per inciso, nella fanfara decostruzionista – sistemi intolleranti, normativi, monologici, marmorei, tutti da subire o tutti da rigettare. Tutto al contrario: sono adattabili e precari, “deboli” e “sporchi”. Se si pensa che il romanzo di formazione – la forma simbolica che meglio di ogni altra ha rappresentato e promosso la socializzazione moderna – è anche la forma simbolica *più contraddittoria* del nostro tempo, si intuisce del resto che lo stesso processo di socializzazione consiste da tempo più che nel *piegarsi ad una costrizione*, nell'interiorizzare *la contraddizione*. E nell'imparare, non a dirimerla, ma a convivere: trasformandola in strumento di vita.

Riprendiamo una domanda: perché mai esistono interpretazioni freudiane della tragedia e del mito, della fiaba e della commedia – e nulla di paragonabile nel caso del romanzo? Per la stessa ragione, credo, per cui non esiste una solida analisi freudiana della gioventù: perché cioè la psicoanalisi trova la sua ragion d'essere nello *scomporre* la psiche tra le sue opposte forze, e gioventù e romanzo si pongono invece il compito – inverso- di amalgamare, o comunque far coesistere, gli aspetti contraddittori della personalità individuale. Perché, in altre parole, la vocazione della psicoanalisi consiste nel guardare sempre e dovunque *oltre* l'Io.: mentre il romanzo di formazione ambisce a *costruirlo*, e a porlo come centro indiscusso e invalicabile della propria struttura⁷.

Tale centralità dell'Io si riallaccia, naturalmente, al tema della socializzazione – che consiste, in larga misura, nel “buon funzionamento” dell'Io grazie a quel compromesso particolarmente ben riuscito che è per Freud il “principio di realtà” – e costringe dunque a interrogarsi sulla posizio-

ne del romanzo di formazione verso un'idea terribilmente imbarazzante per la nostra cultura – l'idea di "normalità". Anche qui, la cosa migliore è partire da un contrasto. Come è noto, larga parte del pensiero novecentesco – diciamo: da Freud fino a Foucault – ha definito la normalità partendo *dal suo contrario*: dal patologico, dall'emarginato, dal represso. In quest'ottica, la normalità non appare come una realtà significativa *di per sé*, ma come un'entità *unmarked*: risultato autodifensivo di un processo di "negazione", essa è condannata ad avere il proprio significato *fuori di sé* – in ciò che esclude, non in ciò che contiene.

Se escludiamo la manifestazione più elementare del romanzo di formazione (ossia la tradizione dell'eroe "insipido": un termine che ricorre sia in Richardson sia in Scott, e si applica, per fare qualche esempio, a *Tom Jones* come a *Waverley*, *Jane Eyre* o *David Copperfield*) appare del tutto evidente che il romanzo ha adottato una strategia opposta a quella appena descritta. Ci ha cioè abituati a guardare alla normalità *dall'interno*, anziché sullo sfondo delle sue eccezioni, e ne ha costruito una fenomenologia tale da rendere la normalità interessante e significativa in quanto normalità. Se dunque, alla radice del romanzo di formazione, troviamo sempre un'opzione esplicitamente anti-eroica e prosaica – il protagonista sarà Wilhelm Meister, non Faust; Julien Sorel e Dorothea Brooke, non Napoleone e Santa Teresa; e così via fino a Flaubert, e poi a Joyce – questi personaggi, benché tutti a loro modo normali, sono però tutt'altro che *unmarked* o insignificanti in sé e per sé.

Una normalità internamente articolata, varia, interessante – una normalità come espulsione delle caratteristiche troppo marcate, come vero e proprio vuoto semantico. Sul piano teorico, i due concetti sono inconciliabili: se è vero l'uno è falso l'altro, e viceversa. Ma sul piano storico l'antitesi si trasforma in una sorta di divisione del lavoro: in una spartizione dello spazio e del tempo. La normalità come "negazione", ci dicono le ricerche di Foucault, è il prodotto di una duplice minaccia – la crisi di un assetto socio-culturale, e la brusca riorganizzazione del potere. Il suo momento è quello della rottura e della genesi; il suo spazio, circondato da istituzioni sociali particolarmente forti, l'area puramente negativa del "non-rinchiuso"; la sua aspirazione, l'essere come tutti gli altri, e passare dunque inosservati.

La sua espressione letteraria, potremmo aggiungere, la



"...Poi gli altri si addormentano e Gordie rimane di guardia -stanno dormendo nella foresta- Chris gli viene vicino e gli fa: sei bravo Gordie, devi fare lo scrittore, le tue sono storie speciali... Anche Chris è uno speciale, se non avesse un fratello al riformatorio e il padre alcolizzato, andrebbe all'Università. Gordie gli dice: mio padre non è migliore del tuo e mio fratello è morto, io non potrò fare lo scrittore, verrò ai corsi commerciali. Siete voi i miei amici, io non voglio separarmi da voi..."

-Sei solo un bambinetto, Gordie...

-Ghiii, grazie, papà...

-Ti farei vedere io se fossi tuo padre. È come se Dio ti avesse dato qualcosa, tutte quelle storie che sai inventare, e ti dicesse: questo è quello che abbiamo per te, ragazzo, cerca di non perderlo. Ma i ragazzi perdono tutto, se non c'è qualcuno che li tiene d'occhio..."

The Body di Stephen King.

Nel film *Stand by me*,

tratto da questo racconto, Gordie era River Phoenix (1970-1993).



Rüdiger Vogler (Wilhelm) e Hanna Schygulla (Therese) nel film di Wim Wenders *Falso movimento* del 1975, versione moderna dell'*Apprendistato di Wilhelm Meister*.

narrativa di massa del secolo diciannovesimo: letteratura dello stato d'eccezione, dei mali estremi e degli estremi rimedi. Ma appunto: la narrativa di massa (che non a caso, per inciso, ha ricevuto ampio trattamento dalla critica freudiana) – non il romanzo. Questo si spinge solo di rado a esplorare i confini spazio-temporali del mondo dato: di norma, si mantiene “nel mezzo”: dove scopre, o forse inventa, il senso e il gusto tipicamente moderni della “vita quotidiana” e della “normale amministrazione”. Vita quotidiana: spazio antropocentrico, dove le diverse attività sociali perdono la loro imperiosa oggettività, e convergono sotto il domino della “personalità”. Normale amministrazione: tempo dell’“esperienza vissuta” e della crescita individuale – tempo fitto di “occasioni”, ma che esclude per principio la crisi come le genesi di una cultura.⁸

Si pensi alla cornice storica del romanzo di formazione: nasce con Goethe e Jane Austen, che passano sotto silenzio, e come vedremo esorcizzano la doppia rivoluzione di fine secolo; prosegue con gli eroi stendhaliani, che sono nati “troppo tardi” per vivere il venticinquennio rivoluzionario; finisce col '48 dell'*Educazione sentimentale* (la rivoluzione che non fu una rivoluzione) e gli anni Trenta di *Felix Holt* e *Middlemarch* (le riforme che non mantennero le loro promesse). E' tutto un evitare i momenti di rottura: un'elusione della tragedia, e con essa dell'idea che il significato delle società e degli individui si manifesti solo nei momenti estremi – nei momenti “della verità”.⁹

Un'elusione, possiamo concludere, di tutto ciò che rischia di infrangere l'equilibrio dell'io, e di renderne impossibili i compromessi: e un concentrarsi, per converso, su quelle modalità di esistenza che gli permettono di estrinsecarsi appieno.¹⁰ In questo senso – e soprattutto se restiamo convinti che i momenti e i luoghi della verità, ad onta di tutto, continuano ad esistere – il romanzo non può apparirci come una forma *debole*. Così è infatti, e questa sua debolezza – che è anche, beninteso, la nostra – si allinea con le altre caratteristiche che già abbiamo osservato: la sua natura contraddittoria, bastarda, conciliativa. Ma il punto è che tali caratteristiche sono anche intrinseche a quella modalità di esistenza – quotidiana, normale, semiconscia, decisamente antieroica – che la cultura occidentale ha cercato incessantemente di proteggere e ampliare, e ha caricato via via di un significato crescente: fino a fissarvi

quello che, in mancanza di meglio, continuiamo chiamare “il senso della vita”, e che poche cose han contribuito a plasmare come, appunto, la tradizione romanzesca. E se questo è vero, allora la debolezza del romanzo ci apparirà forse tutt’altro che inerme.

¹ Per le ragioni che verranno chiarite nel primo capitolo, d’ora in avanti riserverò il termine *Bildungsroman* al modello narrativo costruito da Goethe e Jane Austen e parlerò invece di «romanzo di formazione» per indicare il nuovo genere letterario nella sua totalità. Come vedremo, «romanzo di socializzazione» sarebbe forse preferibile – ma è inutile sottilizzare sulle etichette, tanto più che «romanzo di formazione» è espressione sufficientemente elastica da accogliere senza difficoltà degli spostamenti d’accento.

Colgo l’occasione per motivare, per quanto brevemente, una doppia esclusione, che non sarebbe spiaciuta al generale de Gaulle: del romanzo russo (rappresentato qui solo da autori prossimi alla tradizione europeo-occidentale, come Puškin o Turgenev), e del romanzo americano (completamente assente). Per la Russia, la ragione sta nel permanere di una fortissima dimensione *religiosa* (vuoi nella versione «politico-nazionale» di *Guerra e pace*, vuoi in quella etnico-metafisica di Dostoevskij), sicché l’esistenza individuale acquista senso seguendo vie inimmaginabili nel mondo pienamente secolarizzato del romanzo di formazione europeo-occidentale. Ciò vale anche per la narrativa americana, dove per di più la «natura» conserva un valore simbolico estraneo alla tematica fondamentale urbana del romanzo europeo; e dove l’esperienza decisiva, a differenza che in Europa, non mette a confronto con lo «sconosciuto», ma con l’«alieno» - indiano, nero o «selvaggio» che sia.

² K. MANNHEIM, *Il problema delle generazioni* (1927), trad. it. in *Sociologia della conoscenza*, Dedalo, Bari 1974, p. 408 nota 34.

³ Particolarmente notevole l’antipatia che ha sempre regnato tra Scuola e Romanzo; l’una non tollera che gli studenti passino il loro tempo a leggere romanzi, che giudica diseducativi – e il romanzo, per parte sua, impone al suo eroe di abbandonare gli studi alla prima occasione, e tratta la scuola come una parentesi trascurabile che non ha nulla da insegnare a nessuno. Questa antitesi indica la natura bifronte della socializzazione moderna: processo specialistico-oggettivo, o «integrazione funzionale» nell’ordine sociale, che è lo scopo proprio della scuola – processo generico-soggettivo, o «legittimazione simbolica» dell’ordine sociale, che è lo scopo proprio della letteratura. Detto altrimenti: istituzioni come la scuola provvedono a socializzare i comportamenti, senza curarsi dell’adesione soggettiva (a scuola, bisogna *sapere* la lezione: non essere convinti della sua verità). Istituzioni come il romanzo s’incaricano di socializzare quella che la *Teoria del romanzo* chiama la nostra «anima»: provvedono a quel più o meno consapevole «consenso» che assicura la continuità tra esistenza individuale e struttura sociale. L’enigmatica fortuna del *Tenfelspakt* nella cultura moderna – che non ha certo paura dell’inferno – è una sorta di allegoria di questo secondo processo: l’uomo moderno non solo ha un’anima, ma la può vendere, e trova sempre un acquirente.

⁴ E. PANOFSKY, *La prospettiva come «forma simbolica»* (1927), trad. it. Feltrinelli, Milano 1979, p. 47.

⁵ Questo spiega anche la predilezione del romanzo di formazione per eroi appartenenti alla classe media: mentre, infatti, ai due estremi della scala sociale, le condizioni sono di norma più stabili (grande ricchezza e grande miseria restano a lungo, in buona sostanza, ereditarie), «nel mezzo» tutto è magmatico e cangiante: ci si può «fare da sé» o da sé perdersi, e la vita può facilmente assomigliare a un romanzo. Ciò che fa della classe media il sismografo ideale della modernità è la *compresenza* di speranza e disillusione: tutto il contrario, dunque, di quanto sostiene la cosiddetta «middle class theory of the novel» di matrice anglosassone, che spiega la congiunzione di romanzo e classe media con l'«ascesa» di quest'ultima, ossia con il *consolidarsi* della sua posizione sociale. Quando ciò avverrà davvero – con la grande burocratizzazione degli ultimi cento anni – sarà la fine per la forma originaria del romanzo occidentale: i suoi due principali sovvertitori, Kafka e Joyce, hanno entrambi, tra le altre cose, rappresentato con straordinaria intensità le metamorfosi della classe media novecentesca.

⁶ Sul piano tematico, questo processo di imbrigliamento si esprime nella socializzazione dell'eroe romanzesco. Giovane, maschio, appena inurbato, celibe, intellettuale, socialmente mobile e indefinito, quest'eroe incarna la modernità in tutta la sua turbolenza: proprio per questo è lui, non i suoi più scoloriti coetanei, a dover essere sottomesso a una «forma» - anche a costo, come è spesso il caso, di finire così con l'umiliare i lati più vivi.

⁷ Gli aspetti problematici della costruzione dell'Io sono anch'essi riformulabili entro la cornice dei quattro modelli principali del romanzo di formazione. Si andrà così dal timore preliminare, tipico degli inglesi, per la minaccia che il mondo esterno costituisce per l'identità individuale, all'ideale goethiano dell'armonia come delicata conciliazione di impegni eterogenei; mentre la tradizione francese batte una via più indiretta, e sottolinea – più che la dinamica che presiede alla costruzione dell'Io – i pericoli rappresentati dall'eccessiva forza del Super – Io o dell'Es, nel «fantasma del dovere» stendhaliano e nella «passione» balzachiana (in questi ultimi casi – dove, sul piano della «storia», l'Io è manifestamente più debole che nei precedenti – è sintomatico che acquisti rilievo la sfera del «discorso», dove la *doxa* del narratore permette di ristabilire quell'equilibrio che è andato perduto dalle vicende dell'eroe.)

⁸ «Vita quotidiana», «normale amministrazione», «antropocentrismo», «personalità», «esperienza», «occasione»: tutti questi termini verranno discussi per esteso nel primo capitolo, giacché trovano la loro più piena e coerente manifestazione nella forma classica del *Bildungsroman*. Benché la loro trattazione lasci ancora parecchio a desiderare, ho deciso di non rinunciarvi: per quanto traballante, mi sembra comunque un primo passo in una direzione poco esplorata e ricca di premesse.

⁹ Dostoevskij, che è il romanziere delle verità ultime delle circostanze tragico-eccezionali, *proprio per questo* – ha osservato più volte lo stesso Bachtin – non ha mai scritto dei romanzi di formazione. E Adorno, che ha come pochi insistito sulla vocazione dell'arte alla verità, non si è mai gran che interessato di questa forma, o del romanzo in generale.

¹⁰ Non c'è dunque da stupirsi se in *Retorica e storia*, ricostruendo le retoriche narrative implicite nella grande storiografia ottocentesca, Hayden White menzioni commedia, *romance*, satira e tragedia – ma mai il romanzo. Benché romanzo e storiografia diano il meglio di sé nello stesso periodo, il romanzo inventa infatti – con la «vita quotidiana» e la «normale amministrazione» – una sorta di *temporalità parallela* che la storiografia ottocentesca non riconosce come propriamente storica. Inutile aggiungere che la storia della mentalità e della lunga durata ha rovesciato tale paradigma, sicché l'oggetto e talvolta anche le categorie di molta storiografia contemporanea rivelano una fortissima affinità con quelle romanzesche.



Arte, natura, economia nella *Vocazione teatrale di Wilhelm Meister*

a cura di

Maria Francesca Destefanis
Carla Niewöhner

A lato

Caspar David Friedrich,
Le bianche scogliere di Rügen, 1818,
olio su tela, Winterthur,
Museum Oskar
Reinhart am Stadtgarten.

“ Un bel giorno di primavera i nostri amici accompagnati dalla sorella di Wilhelm, ora moglie di Werner, avevano diretto la loro consueta passeggiata verso un luogo che fin dall’infanzia li aveva sempre attirati [...] La coppia di sposi sedette sotto un’antichissima quercia per godersi la bella veduta. Wilhelm andava su e giù e alle cose che lo circondavano recitava il suo brano con grande verità di accenti” *La vocazione teatrale di Wilhelm Meister*, libro II cap IV.

Questo quadro ricorda le passeggiate di Wilhelm Werner e Amelia alla vecchia quercia. Anche se il paesaggio non somiglia a quello descritto nel romanzo l’atmosfera è la stessa.

Wilhelm Meister si trova di fronte alla polarità tra arte, natura ed economia. All’inizio sembra che per trovare il proprio posto nel mondo sia necessario scegliere, separando un aspetto dell’altro.

Si può scegliere l’economia, la vita borghese, come Werner, l’amico di Wilhelm, oppure si può scegliere la natura come Mignon, la ragazzina italiana che non vuole stare nella compagnia artificiosa di attori e saltimbanchi, che si rifiuta di fare “arte”, la danza delle uova, che cerca qualcosa più “vero”. O si deve scegliere l’arte come Wilhelm, che sfugge della vita di commerciante per diventare poeta e attore. Ma questa separazione netta alla fine è un errore. Scegliere sembra un atto di coraggio, ma è solo una semplificazione che gli esseri umani hanno bisogno di fare per sfuggire alla complessità dell’esistenza. La maggior parte delle persone ha bisogno di classificare modi di vivere, professioni, personalità per rendere la vita più facile ma, in fin dei conti, più banale. Diventando adulti, se si cresce davvero, diventa sempre più evidente che l’economia, l’arte e la natura dipendono uno dall’altro, che si definiscono nella loro coesistenza. In particolare Wilhelm deve riconoscere l’illusione che l’arte sia il contrario dell’economia, e che scegliendo l’arte si possano sfuggire gli obblighi del denaro. In nessun altro luogo d’arte, infatti, le necessità dell’economia sono evidenti come nel teatro: difficile trovare un altro squilibrio così estremo tra costo e utilità come a teatro, dove si devono pagare gli attori, le scenografie, i costumi... per un piacere fugace.

Wilhelm parte in cerca dell’arte, incontra il teatro. Werner, il suo amico, rimane a casa, sposa Amelia, la sorella di Wilhelm e finisce per dirigere l’azienda Meister al posto di Wilhelm. Werner, da casa si confronta con l’aspetto finanziario del teatro (“Mi dici che il denaro investito nella Compagnia Teatrale è abbastanza sicuro, e voglio crederci, anche se l’ipoteca sui costumi di scena che la direttrice, signora De Retti, ti ha firmato non mi sembra che possa coprire la cifra che hai prestato...”) e forse nella sua professione di commerciante guarda il teatro come una cosa che viene prodotta e pagata, come un commercio. Capisce che c’è anche nell’arte una differenza di qualità fra i prodotti, spiega a Wilhelm la superiorità dei “teatri veri” a confronto dei “saltimbanchi” e alla fine è fiero del fatto che Wilhelm sia riuscito a fare parte del “primo teatro della nazione”.

Giudica gli uomini per quello che sono capaci di fare, dalla qualità e dalla quantità di cose che possono produrre, dal valore e dalla loro utilità per la società civile. Però Werner, da ragazzo, ha sempre partecipato agli spettacoli di Wilhelm, sa quale importanza ha l'arte per una buona vita. Quando Wilhelm soffre per le pene d'amore, a Werner non viene in mente di distrarlo con il lavoro, non gli parla dei vantaggi della vita di un commerciante rispetto alla vita teatrale, ma invece lo stimola con il ricordo del suo amore per il teatro e con le teorie di Corneille. E lascia a Wilhelm la libertà di seguire gli attori quando li incontra nel suo viaggio commerciale. Accetta l'arte come un aspetto necessario della vita, almeno per il riposo, il divertimento. E alla fine anche Werner vede l'arte nella sua vita, la vede nell'economia stessa, che è la sua "arte".

Mignon rappresenta la natura nel mondo finto degli attori. E' capace di fare un numero circense difficilissimo, la danza delle uova, ma si rifiuta di ballare davanti al pubblico. Per lei la danza è pura espressione, è un dono: non le sembra giusto mostrare la sua anima in modo così esibizionistico e profano. Gli attori infatti l'hanno "comprata" per la sua abilità, ma hanno dovuto pentirsi dell'acquisto: finisce per curare le mansioni più umili della compagnia pur di non fare commercio della sua arte. Ma anche Mignon conosce l'importanza del denaro, lo accumula, non per avidità ma per "riscattarsi" da chi l'ha "comprata".

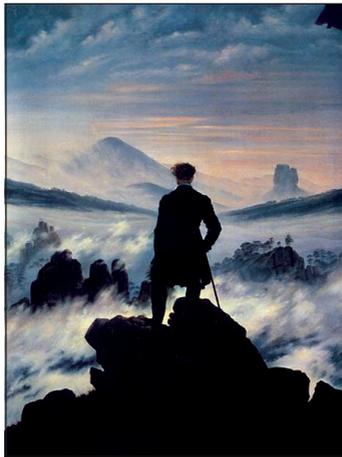
Wilhelm osserva, studia, impara da Werner, da Mignon, dagli altri personaggi che incontra nel suo viaggio. Personaggi che credono di avere fatto la loro scelta tra economia, natura e arte, ma alla fine quello che scopre è che queste componenti della vita sono inseparabili, che sono i lati di un unico triangolo che si deve imparare a percorrere per intero.

Goethe e Amleto

a cura di

Maria Francesca Destefanis

Carla Niewöhner



Caspar David Friedrich,
Il viandante sul mare di nebbia, 1818,
olio su tela, Amburgo,
Kunsthalle.

“Shakespeare ist der größte
Wanderer der Menschheit”
(Shakespeare è il più grande
viandante dell'umanità)
dice Goethe in un suo saggio.

Le opere di Shakespeare furono portate in Germania dai comici inglesi che le mettevano in scena durante il Seicento. Il germanista Ladislao Mittner descrive questi spettacoli così: “I commedianti inglesi furono attirati sul continente per la prima volta dai danesi; si può calcolare che nella seconda metà del Cinquecento abbiano passato il canale oltre cinquanta compagnie. [...] Per il pubblico ignaro dell'inglese bisognava scegliere testi che offrissero molto agli occhi, il testo contava relativamente poco. Questo è il motivo principale per cui anche i più grandi testi drammaturgici inglesi furono eseguiti in redazione molto scorretta. Dall'Hamlet, presentato col titolo *Der bestrafte Brudermord* (La punizione del fratricidio) furono espunte molte scene che ritardano l'azione. Anche la lunghezza sproporzionata degli interludi comici nei drammi seri è da spiegare col desiderio di divertire il pubblico con scene pagliaccesche affidate ad attori che erano spesso veri e propri acrobati. [...] Di Shakespeare furono adattati undici drammi, spesso contaminati con altri testi inglesi trattanti lo stesso soggetto; i testi tedeschi dei drammi *Der Jude von Venedig* (Il mercante di Venezia) e *Romeo und Julia* non sono desunti da quelli di Shakespeare.

Dal 1620 gli inglesi recitavano ormai solo in tedesco; la guerra dei trent'anni interruppe però il loro afflusso. Nelle corti i commedianti inglesi furono battuti dall'opera italiana e dalla tragedia francese classica, che erano considerate dalla nobiltà come la sola vera arte.¹”

I testi di Shakespeare, quindi, furono distribuiti velocemente, ma erano versione mutilate. L'originale era raramente conosciuto e ne esistevano poche copie. Alla metà del Settecento il clima della critica letteraria cambia e così anche la ricezione di Shakespeare. August Schlegel dice che fosse di Gotthold Ephraim Lessing il merito di aver riscoperto Shakespeare: “Lessing, questo nemico arzillo dei pregiudizi rivelava per primo l'arte tragica dei francesi, alzava la voce energica per i meriti di Shakespeare e ricordava [...] di aver una traduzione del grande poeta da cui, malgrado i suoi difetti, si dovrebbe ancora imparare molto.²”

Dice Lessing: “Se si fossero tradotti questi capolavori di Shakespeare, solo con cambiamenti modesti, per i nostri tedeschi, avrebbero dato migliori conseguenze che aver fatto la conoscenza troppo intensa di Corneille e Racine. Per pri-

ma cosa, il popolo troverebbe più di suo gusto lui che non quelli, secondo, risveglierebbe delle menti veramente diverse tra noi. Poiché il genio può solo esser acceso da un genio.³”

Mentre Johann Christoph Gottsched rifiuta Shakespeare perchè ignora le regole, Johann Gottfried von Herder comincia a fondare il mito di Shakespeare. Secondo Herder Shakespeare è un poeta geniale perché traduce la natura in tutte le sue lingue, perché è un creatore di mondi.

Nel saggio di Goethe (in cui è evidente l'influsso di Herder) *Zum Shakespeares Tag* (1771)⁴, Shakespeare è nominato come “der größte Wanderer” (il più grande pellegrino) dell'umanità, cioè il suo grande genio. Goethe lo chiama “il mio amico”. Dopo aver letto Shakespeare Goethe dice di sentirsi *come un uomo cieco dalla nascita a cui una mano magica abbia ridato la vista in un attimo.*

Del suo entusiasmo per Shakespeare Goethe contagia molti giovani poeti dello “Sturm und Drang”, che lo assumono come modello da imitare.

Amleto diventa uno dei personaggi più amati: Goethe racconta in *Dichtung und Wahrheit* la “febbre amletica” di quei tempi: “Amleto ed i suoi monologhi divenivano fantasmi che apparivano in tutte le menti giovani. Tutti conoscevano i punti più importanti e li citavano volentieri, e ognuno credeva di poter essere malinconico come il principe di Danimarca, anche se non aveva mai visto un fantasma e non doveva vendicare nessun padre reale.”

La ricezione di Amleto da parte del romanticismo tedesco ha subito fortemente l'influsso dell'opinione di Goethe raccontata nel suo *Wilhelm Meister*. Wilhelm Meister dipinge Amleto come “un esser bello, puro, nobile, moralissimo senza la forza sensuale che fa l'eroe” un essere “che viene distrutto da un peso che non riesce né a portare né a gettare via”. Amleto diventa subito il dramma favorito di Wilhelm, e Wilhelm si identifica in lui con passione. Si affonda così nella malinconia di Amleto che sarà comune a molti personaggi letterari, ma anche reali, fino ai nostri giorni.

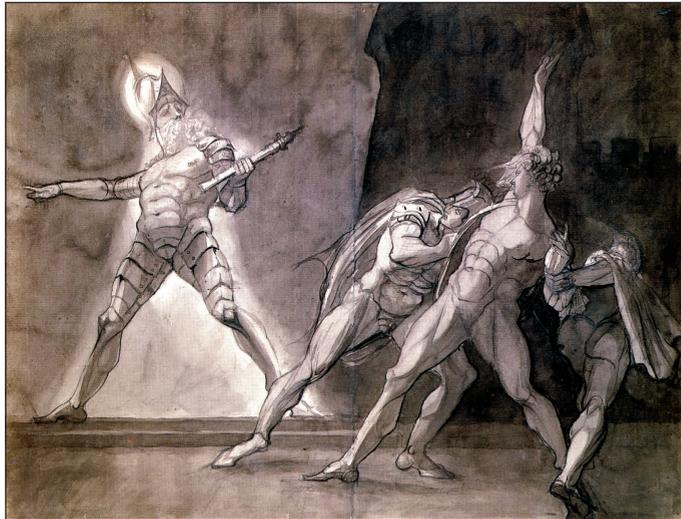
Nel 1813 Goethe scrive il saggio *Shakespeare und kein Ende*⁵ in cui spiega il suo nuovo punto di vista: ci sono cose in Shakespeare che risvegliano la sua fantasia. Ma solo quando legge i drammi o quando li sente, a occhi chiusi, leggere a voce alta. Ma quando li vede rappresentati sulla scena li

trova “pesanti, disturbanti, perfino ripugnanti”.

Il germanista Walter Muschg afferma che Goethe non riuscì a risolvere l'enigma della tragedia di Amleto per tutta la sua vita, perché sentiva di esser coinvolto personalmente, come fosse il suo sosia e non lo potesse mai osservare in modo disinvolto.⁶

Con il suo *Wilhelm Meister*, quindi, Goethe ha gettato le basi dell'entusiasmo tedesco per Amleto, tanto che 1844 Ferdinand Freiligrath con la poesia *Hamlet*⁷ dichiarava: “Hamlet ist Deutschland” (Amleto è la Germania) comparando la passività impotente della borghesia tedesca all'esitare del principe danese.

Johann Heinrich Füssli,
Amleto, Orazio, Marcello e lo spettro,
pennello, inchiostro grigio e nero
e matita su carta, 1780-1785,
Zurigo, Kunsthau



¹ LADISLAV MITTNER, *Storia della letterature tedesca. Dai primordi pagani all'età barocca*, Einaudi, Torino 1977

² AUGUST WILLHELM SCHLEGEL, *Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters* [1796] in: *Sprache und Poetik*, Kohlhammer Verlag, Stuttgart 1976.

³ GOTTHOLD EPHRAIM LESSING, *Literaturbriefe, siebzehnter Brief* [1768]; in: *Werke und Briefe, Über die Fabel. Literaturbriefe*. Sophokles, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1985.

⁴ JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Zum Shakespeares Tag*, [1771]; in: *Der junge Goethe. Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, a cura di ERNST BEUTER, Artemis Verlag, Zürich 1953.

⁵ JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Shakespeare und kein Ende* [1815]; in: *Schriften zur Literatur*, Artemis Verlag, Zürich 1950

⁶ WALTER MUSCHG, *Deutschland ist Hamlet*; in: *Der deutsche Shakespeare, Theater unserer Zeit*, Basilius Presse, Basel 1965

⁷ FERDINAND FREILIGRATH, *Hamlet* [1844] in: *Gesammelte Werke*, Dritter Band, Stuttgart 1870



Andy Warhol, *Goethe*, 1982, serigrafia.

La pedagogia spolpata

Remo Rostagno

REMO ROSTAGNO, critico teatrale per la rivista *Scena*, fondatore e direttore della rivista *Scenascuola*, autore di *Un paese*, libro-documento del primo spettacolo di teatro ragazzi a partecipare alla Biennale di Venezia (1968), è scrittore di scena per spettacoli quali *Kohlhaas* (da H. V. Kleist), *Fratelli* (da C. Samonà), *Scadenze*, (da E. Canetti), e *Ali* (da J. Stephens), ideatore di eventi teatrali in Francia (*Carreau en marche*) e all'Isola d'Elba (*Sirene*) e di spettacoli-evento come *Il gioco di Romeo e Giulietta* nel quartiere mercato di Porta Palazzo, *Aprile 45* e coautore e curatore della scrittura scenica di *Seppellitemi in piedi*.

Il *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* di Goethe, dopo oltre due secoli dalla sua scrittura, viene riletto e riscritto per il teatro da Gabriele Vacis. Che senso ha, oggi, scegliere un testo che ha a che fare con la formazione e l'educazione e, dunque, anche con la pedagogia?

Una cosa è certa: le ragioni della scelta non sono soltanto sue, di Vacis, sono anche nostre, degli spettatori che vedranno lo spettacolo. Ci riguardano, perché quella è una delle tante risposte *attuali e impossibili* che più o meno consciamente tentiamo di dare alle fratture che le nostre facoltà mentali subiscono attraversando il tempo delle nebbie mobili che ci disorientano precludendoci orizzonti comprensibili del senso delle nostre azioni. Ci smarriscono nel vuoto che ci sovrasta sostenuti ormai solo dal rumore che ci danza intorno e ci rende spavalamente stupidi e fieri come le aquile, ciondolanti nell'indecisione se reagire a settantadue denti di sorriso o infognarci in indomabili angosce esistenziali. Oppure tentare una terza via. Sembra che ci sia sempre una terza via, né figlia della stupidità, né figlia della saggezza. È la risposta che tenta di dare il teatro, figlio di nessuno e feto dell'impotenza. Questo, oggi, è il teatro.

Cominciamo dal titolo. Goethe, se gli fosse toccato in sorte di leggere anche solo la traduzione in italiano del titolo del suo romanzo *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* con *La vocazione teatrale*, si sarebbe infuriato. Era un caratterino mica facile se è vero, come è vero, che quando, nel 1814 Beethoven gli propose di mettere in musica il Faust, gli rispose seccato che uno solo avrebbe potuto farlo, Mozart, peccato che fosse già morto. E si può immaginare come avrebbe potuto procedere con un traduttore, prendendolo a calci. *Vocazione teatrale?* Titolo intollerabile. E non sarebbe stato meglio *Missione teatrale*: inadeguato e disgustoso. Conclusione. Certe parole, certi libri, non bisognerebbe tradurli, come non bisognerebbe doppiare i film. Invece no, si semplifica e si facilita tutto in papposi piatti da riscaldare al microonde ad evitare che qualcuno possa innamorarsi delle fonti, studiare, approfondire, confrontare. Con tutto il rispetto per i traduttori e non per i doppiatori.

La vocazione teatrale, un romanzo di formazione. Ma la formazione, non dovrebbe essere circoscritta in un tempo e spazio determinati? Certo, ma nessuno, almeno a partire

dalla seconda metà del secolo scorso, ha più saputo tracciarne i confini, mentre, prima, le infanzie erano inesistenti, schiacciate nei mestieri e nelle fatiche del tirocinio verso la vita adulta.

Per restare nel teatro, e limitarci al periodo della modernità, si è passati dall'illusione dei Gesuiti che, fin dal 500, non facevano mancare ai loro allievi una qualche forma di esperienza teatrale ritenendola idonea a renderli partecipi e moderatamente critici delle vicende del mondo, fino alla pedagogia teatrale socialista del ventesimo secolo di Asja Lacis in Unione Sovietica rivolta ai ragazzi diseredati o quella diretta agli adulti di Erwin Piscator nella Berlino degli anni 30. Una storia lunga, complessa, contraddittoria. Con una costante, un'ostinata continuità nella credenza che il teatro sia direttamente o indirettamente legato positivamente alla formazione e all'educazione. Vero o falso? Soprattutto falso. E ci sono le prove. Ogni volta che un qualche drammaturgo ha tentato di usare il teatro in senso educativo ha miseramente fallito. I drammi didattici, i Lehrstück di Bertolt Brecht sono le sue cose peggiori. E Ernst Toller è insopportabile al pari di San Giovanni Bosco che di pièce teatrali ne ha scritto una mole alta al soffitto. Non c'è salvezza da nessuna parte. Neppure nell'esperienza recente che ha guidato un manipolo di donchisciotte a inventare l'animazione teatrale scavando tra le radici del teatro nelle speranze di trovarne il senso più profondo e universale quando lo si pratica nei luoghi di aggregazione sociale. C'era qualcosa di molto presuntuoso nel concepire, fin dal nome, un progetto di animazione. Dare l'anima non è cosa da bricoleur. Che cosa si voleva rianimare? Il teatro? La scuola? Legati da odioso amore da tempo immemorabile? Quando Sofocle scrive e mette in scena il Filottete, l'eroe che puzza e sbraitava per il dolore della sua ferita, Ulisse lo abbandona senza scrupoli sull'isola di Lemno completamente deserta. Poi si accorge che senza di lui la guerra contro la città di Troia non avrà mai fine. Non ha la faccia di bronzo di presentarsi per chiedergli di tornare. Allora addestra e manda un ragazzino per trarlo in inganno. E Filottete cade nella trappola. Ma intanto era rimasto lì, da solo, per dieci lunghi anni in compagnia del suo arco, con cui si procurava il cibo, e dei suoi pensieri tristi. Tristi e profondi. E veri. E attuali. Con le forze che gli restano grida che lui, il debole, il ferito, a Troia, ci va, e la città sarà presa, ma che,



intanto, ha definitivamente capito che quegli idioti che combattono la guerra altro non sono che dei miserabili. Uno sputo in faccia ad Ulisse e un urlo disperato contro gli dei della guerra. Un capovolgimento della logica perversa della forza, sconfitta e sopraffatta dalla debolezza. Una inesauribile lezione di educazione permanente. Tempi grami, i nostri, se per trovare una qualche radice di alta fertilità educativa nel teatro ci tocca un salto all'indietro di duemilacinquecento anni. Sofocle pedagogo? No.



Pedagogo, all'origine, è lo schiavo che accompagna il bambino a scuola, una specie di moderna colf-badante. Poi è nata la pedagogia. E la pedagogia, dopo aver fornicato con la religione, con l'antropologia, con la psicologia, ha tentato di liberarsi da parenti troppo stretti e provato a rifondarsi come scienza cercando nei fondamenti epistemologici i criteri di validità del sapere scientifico. Sparava alto, la Signora, ma mentre era alla ricerca di una propria identità e essenzialità non s'accorgeva di essere sempre meno in carne. Voleva dimagrire per ingrassare: un ossimoro mortale. Come la psicologia tentava di liberarsi dalla filosofia, la pedagogia provava a scrollarsi di dosso genitori troppo stretti e invasivi. Ma una cosa è liberarsi dalla filosofia, una doccia sgrassante e via, ben altra è liberarsi della religione con la quale, da che mondo è mondo, si può venire a patti, negarla, misconoscerla, combatterla, ma distaccarsene, mai. D'altra parte i programmi scolastici per le scuole affidavano l'insegnamento della pedagogia indifferentemente al pedagogo o al sacerdote, considerando la religione il fondamento e il coronamento di tutta l'opera educativa. Poi, dal momento in cui è stata riconosciuta, almeno formalmente, la laicità dello Stato, la pedagogia ha dovuto sottoporsi a energiche potature. E ha reagito come chi sente svanire le proprie forze, con arroganza e presunzione e ha dichiarato solennemente di voler essere una scienza autonoma. Si è rifatta un buon maquillage di infondati neologismi, il mondo va come va perché manca l'educazione, urge un neoumanesimo panpedagogico, e ha tentato un ultimo affondo di seduzione. Ma l'incanto è finito subito. Nessuno ne ha percepito il fascino e la pedagogia ha iniziato il lungo viaggio sulla zattera del naufragio. Oggi, è un fantasma che viaggia su una zattera alla deriva tra discipline che non la degnano di uno sguardo. Per resistere ha provato a occuparsi della dimensione del corpo nella

sua doppia valenza di materia e di simbolo, ma la materia le è stata sequestrata dalle cosiddette sedicenti scienze motorie e la parte simbolica dalle letterature variamente declinate nelle diverse discipline con cui si tenta di imbrigliare il pensiero. L'anima, almeno, era sua, e non voleva metterla in discussione, ma s'è messo di mezzo lo Stato e la psicologia ha arraffato i resti del banchetto. Ha tentato una virata sulla scientificità dell'insegnamento e sulle tecniche, ma la didattica, sua figliastra, se le è accaparrate senza neppure ringraziare. Ha infine provato a recuperare la parte fondativa dell'uomo, scavando nell'umano troppo umano, ma l'antropologia ha alzato subito le armi. Così è rimasta nuda, spolpata, esanime. Viva, certo, ma come una sopravvissuta che si autoriproduce, fantasma che moltiplica se stesso. Infatti, non si sono mai viste così tante cattedre di pedagogia. Che ha subito un processo opposto e speculare a quello subito dal termine cultura: mentre il vaso della pedagogia si svuotava, quello della cultura si riempiva a straripare di fois gras: la pedagogia non c'è più e tutto è cultura. Quando nessuno è più in grado di abitare almeno l'illusione che si possa attribuire un qualche significato, positivo o negativo poco importa, alla ricerca di un orizzonte di senso alle proprie azioni, semplicemente non c'è più nulla da dire. Meglio il silenzio. Infatti, chiudere le scuole che tentano inutilmente di avere ragione, nella loro totale e assoluta inadeguatezza, dei miasmi fetidi che si sprigionano nei giorni lunghi dell'adolescenza, sarebbe un atto di civiltà che solo rivendicazioni sindacali dovrebbero contrastare.

Però indietro non si torna. Scomparso, in Occidente, qualsiasi riferimento umanamente comprensibile sulle ragioni e sui metodi che dovrebbero attribuire senso alla formazione, si è tornati, in Oriente, a praticare un'educazione nel nome di Dio e sono stati i talebani. La battaglia sembra finita, di qua e di là. Persa. No, non del tutto. C'è sempre la terza via. Che non è quella della pedagogia né quella del teatro. A smentire l'aria vagamente apocalittica che ne deriva, c'è l'esperienza diffusissima che, almeno una volta nella vita è successa anche a te: proprio nel momento in cui meno te lo aspettavi hai avuto un incontro che ti ha cambiato la vita. Apparentemente è un incontro improvviso e un po' misterioso. No, non è il codice della tua anima che James Hilmann pretende di aver scovato. Non è neppure





Fotografie di Robert Doisneau
(1912-1994)

nulla di esoterico, né il sapere fallibile di un dio vagante. Tutto alla luce del sole. Tanto chiaro e luminoso che, dopo, ti stupisci che quell'incontro non sia avvenuto prima. Era lì, da sempre, perché non ci avevi fatto caso? Subito non lo hai riconosciuto. Finché, una notte, ti svegli, lo ricacci, ti riaddormenti a fatica, e quello ti ricompare nel sogno e vedi tanti piccoli fiumi che scorrono placidi verso il Grande fiume che sfocia nel mare. Mistero dei sogni. E decidi che un qualsiasi incontro, per saggiarne la consistenza, va messo alla prova, e gli tendi un tranello. Stabilisci di non pensarci più. Ma quello ritorna, e alza la posta in gioco. Adesso non sei più tu che lo chiami ma è lui che viene incontro a te; ti ha agganciato e non ti molla. E tu, dopo molte esitazioni, ci stai. Un po' ci godi e un po' ti fa paura. Finché la diffidenza che ti hanno inculcato all'asilo, non accettare caramelle da nessuno, non si scioglie in un rapporto che non avrà mai fine. Di che cosa si tratta, esattamente, te ne accorgerai, poco a poco, nel corso della vita. L'unica cosa che percepisci con certezza è che la tua vita, d'ora in poi, potrebbe anche cambiare. In meglio? In peggio? Cambiare. E questo, addirittura, ti eccita. Ti verrebbe da gridarlo ai quattro venti. E magari ci provi, nella certezza che il tuo disvelamento sarà contagioso e ti saranno grati. Sbagli; e infatti ti scambiano per eccentrico, se non per pazzo. "Ma come, ho incontrato la mia stella polare, gliel'ho indicata a tutti, e quelli mi dicono che ho le visioni; i pazzi sono loro".

In realtà, hai semplicemente compiuto un riconoscimento che si è presentato a te sotto forma di un mentore, di un maestro, forse anche di un libro o di una musica, di un'immagine. Meno ancora, hai *solo* incontrato e riconosciuto la descrizione, il racconto che ti si sono parati in visione, del tuo particolare universo che qualcuno, prima di te, aveva compiuto con gli strumenti della sua arte e quelle parole, quella musica, quell'immagine, ora ti sembrano giuste, precise, importanti, irrinunciabili. Hai incontrato la terra e il cielo dei tuoi confini.

Hai incontrato un maestro e questo non si può rigettare. Forse riconoscere i maestri significa essere capaci di leggere negli specchi delle cose e della propria coscienza, forse vuol dire accettare di mettersi alla prova, forse vuole anche dire accogliere il rischio di avviarsi per una strada che non si sa dove conduce. Ogni riconoscimento è un'uto-

pia che si fa mappa e territorio. Si comincia con delle banalità, come accettare l'idea che gli anni che hai passato a scuola, dopo aver imparato a leggere e scrivere, sono stati buttati nella pattumiera del tempo. Otto anni per ricordare quattro nozioni e due scherzi goliardi. Cercare i maestri bisogna, non frequentare una scuola. Indagare se esistono, oggi, come è certo che esistono, uomini straordinari. Rari, ma non impossibili. Un nome del recente passato: Gregory Bateson. Ogni sua parola ti lancia una sfida. Una pagina e poi vai a letto, esausto. E ti sembra di aver vissuto pienamente una stagione.

Da questo punto di vista incontrare il teatro, che, va ribadito brutalmente, non insegna nulla a nessuno e non serve a nulla e a nessuno, può però offrire una dimensione di senso importante a condizione che si abbia la capacità e la disponibilità di interrogarlo come si guarda a un maestro.

A vedere Vacis che prova *La vocazione teatrale* di Goethe con una frotta di ragazzini m'è sembrato di assistere a un rito di iniziazione i cui confini vanno ben oltre il teatro. M'è anche parso di individuare un tenue ma reale legame tra un'idea di formazione giovanile e quei ragazzi veri, chiamati ad una prova impegnativa nella dura serietà del gioco. La fertilità della relazione che in quel momento si snodava non aveva nulla a che fare né con l'apprendere né con l'insegnare. Nulla di straordinario. Come succede spesso in una certa dimensione del teatro, sembrava di assistere ad una cerimonia, solare e misteriosa nello stesso tempo, dove chi solleva un altro rialza se stesso e le parole diventano importanti perché non servono più a domandare.

“Il maestro dà al ragazzo tutto quello che crede, ama, spera. Il ragazzo crescendo ci aggiunge qualche cosa e così l’umanità va avanti. ..”

Il sapere serve solo per darlo: “Dicesi maestro chi non ha alcun interesse culturale quando è solo”

“Lettera a una professoressa” Scuola di Barbiana

Le maestre e i maestri

Antonia Spaliviero

Quando diciamo maestro o maestra, non intendiamo soltanto una generica attività di insegnamento e pedagogia, ma diamo quasi per scontata una specifica vocazione, qualità umane e culturali che rendono chi esercita il magistero autorevole per esperienza acquisita, per capacità di trasmettere conoscenza, per ingegno e persino per arte.

Certo il maestro e la maestra non sono più quelli descritti nel “Cuore” di De Amicis, così come non è più quella la scuola, la società ed i ragazzi stessi. Ma senz’altro i maestri hanno ancora un ruolo fondamentale nella trasmissione del sapere e nell’avviare il cittadino piccolo al mondo delle conoscenze e delle relazioni sociali. Dalla maestra e dal maestro si apprendono le regole della comunicazione scritta e quelle della comunicazione sociale, e si dovrebbero apprendere anche quelle che servono a scoprire mondi nuovi.

Chi, nel bene o nel male, non ricorda la propria maestra, il proprio maestro? Il suo primo giorno di scuola, le prime fatiche e i primi stupori del conoscere, dello scoprire, del comprendere?

I primi insegnamenti dei maestri restano indelebili, e questo ha fatto sì che la loro figura avesse peso e autorevolezza non solo tra le mura scolastiche. Oggi le cose sembrano cambiate: il loro ruolo e conseguentemente il loro status è mutato. Si potrebbe dire che da perno delle istituzioni del sapere e della struttura sociale, il ruolo della maestra e del maestro sia scivolato verso un mero servizio di “comunicazione” culturale se non di custodia ad un bambino sempre meno dotato di identità sociale. Nelle famiglie lavorano entrambi i genitori e i nonni non vivono più in famiglia, i bambini quindi rimangono sempre più tempo lontani da loro: questo dovrebbe aumentare l’importanza dei maestri. Invece accade che le famiglie lamentano l’assenza della scuola e la scuola lamenta l’assenza della famiglia.

ANTONIA SPALIVIERO è tra i fondatori di Teatro Settimo e coideatrice del *Progetto Divina: donne e teatro*, autrice di opere e progetti teatrali: da *Mi Ami?*, farsa femminista a *Emily & Therese*, dalla vita e opere di Emily Dickinson e Teresa di Lisieux a *Libera Nos*, ispirato all’opera letteraria di Luigi Meneghello. La vita quotidiana e lo sguardo su di essa, in particolare sulle donne e i bambini, sono il tema centrale anche dei progetti realizzati quali *Cartoline dalle Vallette*, *Romeo e Giulietta ai Balconi di Settimo*, *Le maestre e i maestri della Città*.

Che cosa è successo? Che cosa è intervenuto a mutare così profondamente quel rapporto di mutuo consenso e soccorso che legava la scuola alla famiglia ed alla società?

C'è ancora bisogno del maestro, della maestra?

E, visto come vanno le cose, è davvero solo un paradosso che i maestri siano sostituibili dalla televisione e da Internet?

E la televisione e Internet quanto si stanno attrezzando ad essere veramente maestri?

Domande senza risposta, per il momento. Però una cosa è certa: in un mondo in cui comunichiamo sempre più attraverso la mediazione di una macchina, la maestra e il maestro che sono lì presenti fisicamente, in carne ed ossa a prestare il loro tempo per i nostri figli conviene tenerceli cari ancora per un po'. Perché i bambini sono tutti diversi, come sono diversi i momenti storici e ogni momento dello stesso bambino. Come sono diversi i Paesi, gli ambienti, le famiglie... E per il momento macchine che comprendano la differenza come i maestri e le maestre non ne abbiamo ancora inventate.



Antonia Spaliviero in IV elementare.





Scenofonia

Roberto Tarasco



Roberto Tarasco da piccolo

Che cosa accade veramente quando qualcosa ci colpisce? Se ci colpisce forte si sviene, naturalmente. È quello che capita a Wilhelm Meister quando vede il teatro delle marionette. Viene colpito violentemente dal teatro e sviene per lo stupore. Nel romanzo di Goethe non è raccontato esattamente questo momento. Sì, Goethe racconta di Wilhelm che rimane stupito, ma lo racconta attraverso i fatti esterni, le “descrizioni” di ambienti e personaggi che si muovono intorno al ragazzo. Ma cosa succede *dentro* a Wilhelm in quel momento di rivelazione? Cosa ci succede nella mente, nei pensieri e nei sentimenti, quando ci colpisce qualcosa che ci segnerà per la vita?

Mentre scriveva lo spettacolo Vacis continuava a parlarmi di quel momento, voleva raccontare proprio quello. Diceva che dovevamo entrare nel cervello di Wilhelm Meister come avevamo provato a entrare nella mente di un assassino in Macbeth Concerto. Voleva raccontare in teatro quello che James Joyce racconta nei suoi libri: quei momenti di epifania.

Voleva che facessi una *scenofonia* per quel momento irraccontabile.

Una scenofonia è una scenografia sonora. Invece di fondali o oggetti scenici per evocare i luoghi ci sono suoni. I suoni sono ancora meno concreti dei fondali, mettono in moto la fantasia degli spettatori. La *scenofonia* si presta bene a raccontare posti che non sono salotti borghesi, case di campagna o città rumorose, è più facile con la scenofonia evocare luoghi della mente, raccontare l'irraccontabile.

Scenofonia è evocare con suoni e musiche un luogo, un tempo, oppure la grana di un sentimento che il protagonista di una storia sta vivendo. La scenofonia si sposa bene alle letture a voce alta o ai racconti per attore solo. In questi anni ho lavorato con Laura Curino, con Marco Paolini e con Alessandro Baricco, con Eugenio Allegri, Lella Costa, Arnoldo Foà e molti altri, e soprattutto con Vacis, abbiamo costruito dei piccoli universi sonori. Le *scenofonie* sono più leggere delle scenografie e hanno anche il pregio di costare relativamente poco. Naturalmente ci vuole un impianto di sonorizzazione piuttosto sofisticato, che di solito elaboro con l'ingegnere del suono Fabio Vignaroli, che ha collaborato a sonorizzare gli spazi di *Vocazione*. Ho scritto sempre *sonorizzare* e non *amplificare*: l'amplificazione serve nei concerti rock, per potenziare il suono, per far sentire migliaia di persone, per fargli vibrare il corpo. In teatro

bisogna *sonorizzare* gli spazi, *farli suonare* insieme agli attori, alle luci, ai gesti: la *sonorizzazione* dovrebbe servire a far vibrare l'anima piuttosto che il corpo.

Dicevo che la *scenofonia* si sposa bene con l'attore solo che racconta, con il monologo. Una buona scenofonia sostituisce la scenografia, ed è quello che abbiamo fatto lavorando con gli attori che ricordavo prima. In genere gli spettacoli finivano per essere spazi vuoti, solo l'attore e la scenofonia. Perché la scenofonia celebra spazi, luoghi, stagioni o anche epoche storiche, inducendo nel pubblico un ruolo attivo, facendo affiorare nella mente di ciascun spettatore il proprio spazio, la propria stagione, la propria epoca storica, la propria scenografia.

Ma in *Vocazione* non c'è un solo attore, ce ne sono quasi trenta. E questi trenta non è che raccontano, come facevano nei vecchi spettacoli: c'è un continuo dialogo tra i personaggi, anche quando raccontano sembra che chiacchierino tra loro e con il pubblico...

E poi lo spazio di *Vocazione* non è un palcoscenico, sono ambienti reali: l'Archivio di Stato, il Circolo degli Artisti, la Cavallerizza. Invece di evocarli, questa volta, gli spazi ci sono davvero, e sono molto importanti, hanno stucchi e affreschi, mobili in noce e pavimenti in pietra di Luserna...

Nei vecchi spettacoli, inoltre, i costumi erano spesso neutri, in fondo la scenofonia poteva sostituire anche quelli. In *Vocazione/set* invece ci sono i costumi della Sartoria Bassani: bellissimi. Era Grotowski che diceva che per fare il teatro bastano gli attori e gli spettatori, in fondo con gli spettacoli di narrazione abbiamo seguito quell'insegnamento di Grotowski. Questa volta, invece, per *Vocazione/set*, la scenofonia non deve sostituire le altre componenti del teatro. Questa volta abbiamo provato ad integrarla, a capire se può fondersi, dialogare, con la scenografia, i costumi e tutto il resto, invece di farci a pugni.

Nei vecchi spettacoli la scenofonia costituiva il fondale, dovevo lavorare con il pennello grosso a dipingere grandi campiture che facessero apparire un lago, tre streghe, un treno in corsa... Qui devo integrare con piccole pennellate figure che sono già sbazzate, devo costruire relazioni tra le forme piuttosto che crearle. Un inno di Gurdjieff, un quartetto di Beethoven, un valzer di Brahms, una sinfonia di Bruchner, una messa di Rossini o un adagio di Part, magari looppato oppure condito con tuoni, boati, il battito cardia-



Georges de La Tour,
La Maddalena penitente
(particolare), XVII sec., olio su tela,
Washington, National Gallery

MARIANNE – Deferenza, rispetto,
ecco quello che finì per provare
Marianne nei confronti
di Wihlem... quando c'era lui si
sentiva migliore...

(*Vocazione/set* parte prima)



Georges de La Tour,
Il neonato (particolare), olio su tela,
Rennes, Musée des Beaux-Arts

AMELIA – Caro fratello,
è un altro maschio, anche lui ha i
tuoi occhi... Si chiama Wilhelm...
È Werner che ha scelto il nome, e
ha voluto chiamarlo Wilhelm.
(*Vocazione/set* parte terza)



Georges de La Tour,
La buona ventura (particolare),
olio su tela, New York,
Metropolitan Museum of Art.

SIGNORA DE RETTI – Lasci signor Geselle, abbiamo capito tutti quello che volevate... Quello che vi interessa veramente (*estrae un borsellino dalla tasca*) ecco qua, come anticipo, la mia paga di ieri sera.
(Vocazione/set parte terza)



Georges de La Tour,
Il Baro, olio su tela,
Parigi, Museo del Louvre.

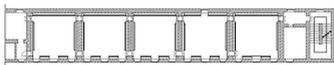
SIGNORA DE RETTI – Finte sono le fiches che servono per giocare, sono soldi finti perché sia io che il mio avversario sappiamo che non sono soldi veri e siamo d'accordo, rispettiamo una convenzione, giochiamo... ma se qualcuno vi spaccia banconote false allora non è più un gioco.
(Vocazione/set parte terza)

co o l'ecografia di un neonato, o ancora contaminato con strumenti e musicisti dal vivo (la pianista Ilaria Schettini, che accompagnerà le serate al circolo degli artisti) o dai canti a cappella degli ebrei erranti o dei gitani mitteleuropei, interpretati dalla fisarmonica di Alice Rohrwacher e dalle voci degli attori.

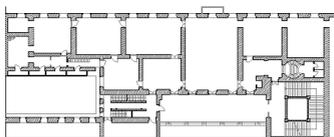
Rimaneva il problema dell'epifania, del momento in cui Wilhelm scopre il teatro: dicevo che Goethe non entra nel cervello del ragazzino stupito... Mi serviva qualcuno che lo facesse, perché in fin dei conti la scenofonia parte dal testo: ho sempre bisogno di parole, di racconto per capire dove devo cercare... Un ragazzino che scopre la passione della sua vita, che per la prima volta vede qualcosa, sente una voce che gli cambierà la vita... Quel momento è raccontato in modo esatto in un libro che un'amica mi ha regalato anni fa e che è immediatamente entrato nella top ten dei miei libri preferiti, insieme al *Wilhelm Meister*, ai *Cent'anni di solitudine* di Marquez, al *Profumo* di Süskind... Tutti libri che raccontano di gente che è capace di vedere qualcosa che gli altri non vedono, che è capace di sentire quello che per gli altri è solo silenzio. Il libro è *Le voci del mondo*, di Robert Schneider, pubblicato da Einaudi nel 1994. In quel libro c'è un momento in cui il protagonista, Elias, entra in ascolto con tutti i suoni dell'universo: dall'acqua che scroscia nel torrente lì accanto alle balene che cantano negli oceani più lontani. E' un pezzo bellissimo, si intitola "La rivelazione dell'udito". L'ho amato da subito e me lo sono portato dentro in questi anni. Potrei dire che Schneider in quelle tre pagine, attraverso il personaggio di Elias racconta un po' quello che faccio quando, da solo, perlopiù di notte, con le cuffie alle orecchie, nel mio studio, metto insieme una scenofonia: divento Elias anch'io. Così ho preso quel testo, la rivelazione dell'udito e l'ho usato come traccia per raccontare la scoperta di Wilhelm, il momento in cui anche lui diventa Elias e tutti i ragazzini a bocca aperta di fronte al mondo.

La vocazione svelata

Paolo Data Blin



Archivio di Stato, pianta



Circolo degli Artisti, pianta



Cavallerizza reale, manica lunga, pianta

La “Vocazione teatrale di Wilhelm Meister” è una scoperta per chiunque, anche solo da spettatore, si occupi di teatro. Descrive un sogno, attraverso gli accadimenti della vita del giovane Wilhelm. I “lavoranti” del Teatro, ma anche noi che facciamo architettura, abbiamo fatto da piccoli quel sogno e ogni giorno cerchiamo di ripeterlo.

L'idea di realizzare uno spettacolo teatrale sul desiderio di fare del teatro la propria vita ci ha accompagnati come un'ossessione. In qualche modo parlava di noi.

Gabriele Vacis e Roberto Tarasco ci invitavano ad eseguire non solo un salto mortale, la costruzione di uno spettacolo, ma ben due consecutivi, ossia uno spettacolo che parlava di se stesso.

Wilhelm si rispecchiava nelle nostre azioni come noi ci rispecchiavamo in lui. Il suo desiderio di “fare” il teatro era il nostro, identico; uno specchio che rimanda all'infinito la propria immagine di specchio della realtà.

“Vocazione” mette in scena il teatro e il materiale, umano e strumentale, di cui il teatro è fatto.

Le scene hanno seguito quel principio; sono fatte di teli impalpabili, leggeri, trasparenti, che celano e rivelano a seconda della luce che li colpisce. Sono sottili architetture mobili che dilatano lo spazio e lo conformano alla scena, come una plastilina di garza in continuo movimento, in bilico fra l'idea di costruire uno spazio e quella di rendere visibile il contenitore che lo accoglie. Un grembio, come lo definisce Vacis.

Una capanna come quelle che si facevano da bambini nella propria camera, con le lenzuola e le mollette, dove accoglievi i tuoi compagni di giochi e ti sentivi al caldo, in uno spazio finalmente costruito per il gioco serio di essere bambini.

Gli attori sono attori della compagnia di cui fa parte Wilhelm e allo stesso tempo macchinisti del teatro che rappresentano e dello spazio che occupano.

Lo spettacolo, anche lui, si muove. Non sta fermo. E' questa la sua vocazione: trasportare la sua mercanzia fatta di uomini e cose da un luogo all'altro della città, come una specie di percorso alla ricerca del luogo più consono a rappresentare se stesso. Da qui l'idea di allestire quattro diversi spazi scenici non convenzionali: l'Archivio di Stato per il primo libro, il Circolo degli Artisti per il secondo, la Piazza del Maglio per la parata e la Manica Lunga della Cavallerizza per il terzo ed ultimo libro..



Dai disegni di Vacis alla realizzazione della Sartoria Bassani

Abiti, non costumi

Sartoria Bassani



Bozzetti della Sartoria Bassani

La progettazione e la realizzazione dei costumi dello spettacolo "Vocazione set" di Gabriele Vacis è stata affidata alla Sartoria Bassani, di Daniela e Fabiana Bassani.

Per questo progetto, l'equipe della sartoria ha contato inoltre sulla collaborazione di artisti designer come Adelaide Testa, Nafi De Luca e Ada Lusena.

Daniela e Fabiana Bassani, docenti di progettazione dell'abito al Master di moda e costume dell'Accademia di Belle Arti di Genova, hanno selezionato, tra le allieve, Chiara Cataldi, Emanuela Carretti, Daniela Cecchi, Benedetta Debenedetti e Lucia Elefante per contribuire nella fase progettuale.

L'ispirazione è tratta dalla pittura di Bruegel, soprattutto per i costumi dei membri della famiglia Meister, e di Watteau, i cui Clown Bianchi divengono dei veri e propri personaggi dello spettacolo. Inoltre hanno influito i costumi del teatro di Oskar Schlemmer inseriti nel contesto progettuale artistico della Bauhaus, le atmosfere fiabesche de *Il Flauto Magico* di Ingmar Bergman, le immagini del *Barry Lyndon* di Stanley Kubrick fino a ad arrivare a progetti di arte contemporanea come *The super modern Wardrobe* di Andrew Bolton.

I costumi sono stati realizzati con quattro pesi di sete, tinte appositamente, in maniera tradizionale, con il mulino di legno per il bagno della stoffa in tinture vegetali, al fine di ritrovare le sfumature dei quadri di Bruegel, sfruttando l'esperienza decennale della sartoria nell'ambito delle tinture ecologiche. Sono stati utilizzati anche tessuti tecnologici come il pile e la pelliccia ecologica per il costume dell'orso bruno.

Per i costumi della compagnia teatrale della De Retti sono state utilizzate stoffe provenienti dall'oriente: India, Giappone, così i *sari* si sono trasformati in sottogonne e le stoffe dei *kimono* hanno rivestito i corpetti. Inoltre elementi settecenteschi, i colli pieghettati o i davantini triangolari dei corpetti, sono divenuti elementi decontestualizzati assieme a pezzi *vintage* come bottoni e passamanerie.

Questa è stata per la Sartoria Bassani la prima esperienza di lavoro per il teatro, preceduta da molte collaborazioni nel campo dell'arte contemporanea con artisti come: Letizia Cariello, Vincenzo Gabbiati, Armin Linke, Amedeo Martegani.



Friedrich Overbeck, *Ritratto di Franz Pforr*, 1810, olio su tela,
Berlino, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie.

Franz Pforr non siamo riusciti a sapere chi è, ma Wilhelm Meister ce lo immaginiamo un po' così.

“Mentre di sera stava alla finestra guardando sotto di sé il giardino, e il sole estivo, dileguandosi dietro ai monti, proiettava all'orizzonte un tremulo chiarore, quando spuntavano le stelle e da tutti gli angoli dai più profondi recessi irrompeva la notte, ed il gracidar delle rane strideva in lontananza nella quiete solenne, egli si ripeteva il racconto della triste morte di Clorinda.”

La vocazione teatrale di Wilhelm Meister, libro I cap IX.

TEATRO
STABILE
TORINO

VOCAZIONE/**SET**

TEATRO DEL DIVENTARE GRANDI SECONDO "WILHELM MEISTER"

DA JOHANN WOLFGANG GOETHE

UN PROGETTO DI GABRIELE VACIS E ROBERTO TARASCO

CON

CLAUDIA GIANNOTTI, GIOVANNI MORETTI, RUGGERO CARA, MILVIA MARIGLIANO,
ALESSANDRO ADRIANO, PAOLA COLONNA, MATTIA FABRIS, LORENZO IACONA,
TATIANA LEPORE, MARIA PILAR PEREZ ASPA, ARIANNA SCOMMEGNA,
LORENZO BARTOLI, CHRISTIAN BURRUANO, LAURA CARDIA, ANDREA LORENI,
VALERIO PERINO, FRANCESCA PORRINI, ALICE ROHRWACHER, VALERIA SOLARINO

E CON I BAMBINI

ANDREA BARATTIN, LUCA BARDELLA, ARIANNA MARTUSCELLI, ALLEGRA MAURO,
MARCO PAJOLA, CARLOTTA PREVIATI, ANDREA SAMPIETRO

AL PIANOFORTE ILARIA SCHETTINI

PUPI SICILIANI DI MICHELE CAMPISI E ANGELO MERANDINO

REGIA GABRIELE VACIS

SCENOFONIA E LUCI ROBERTO TARASCO

ARCHITETTURE PAOLO DATA-BLIN PER SANPROGETTO

COSTUMI SARTORIA BASSANI

COREOGRAFIA PAOLA COLONNA

SONORIZZAZIONE SPAZI FABIO VIGNAROLI

REGIA VIDEO PIT FORMENTO

MONTAGGIO LAURA BETTANIN

PRODUZIONE ESECUTIVA HUCKLEBERRY FILM

ASSISTENTI ALLA REGIA: EMANUELE CROTTI, NICOLA ZUCCHI, CLAUDIA SORACE

DIRETTORE DEGLI ALLESTIMENTI: CLAUDIO CANTELE

ASSISTENTE AGLI ALLESTIMENTI: GIANNI MURRU

RESPONSABILE DELLA SICUREZZA: SAVINO ZULIANELLO

CAPO MACCHINISTA: VINCENZO CUTRUPÌ - CAPO ELETTRICISTA: FRANCO GAYDOU

ATTREZZISTA: MARCO ANEDDA - MACCHINISTA: ANTIOCO LUSCI

ELETTRICISTA: GIANFRANCO FERRARI - AIUTO ELETTRICISTA/FONICO: SIMONE GABOARDI

COLLABORATORE DI PALCOSCENICO: ERMES PANCALDI

UFFICIO PRODUZIONE/AMMINISTRAZIONE COMPAGNIE:

ROBERTO GHO/RESPONSABILE, OSCAR BADOINO, SALVO CALDARELLA

RESPONSABILE STAMPA E COMUNICAZIONE: CARLA GALLIANO

RESPONSABILE PUBBLICITÀ E IMMAGINE: ADRIANO BERTOTTO

FOTO DI SCENA: GIORGIO SOTTILE

PARRUCHE AUDELLO

IL LAVORO SI È SVOLTO CON LA COLLABORAZIONE DI:

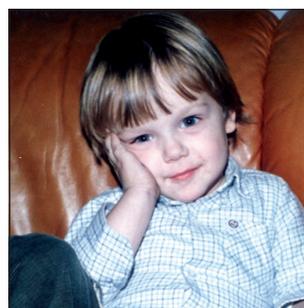
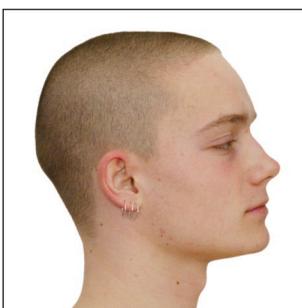
ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI GENOVA, ASSOCIAZIONE MUSEO DELLA MARIONETTA, COORDINAMENTO DANZA PIEMONTE-COORPI,

FASHION TEAM MODEL'S MANAGEMENT, SCUOLA D'ARTE DRAMMATICA PAOLO GRASSI,

PAOLO STRATTA, BEPPE TURLETTI E LA SCUOLA DI CIRKO,

SCUOLA HOLDEN, GERMANA PASQUERO E LA SCUOLA DEL TST

SI RINGRAZIA L'ARCHIVIO DI STATO E IL CIRCOLO DEGLI ARTISTI



Quando ho visto che dovevo recitare l'“essere o non essere” la sensazione è stata terribile, e penso che anche gli altri abbiamo pensato: ma questo qui deve recitare “essere o non essere”?!? e finché non si va in scena non sono sicuro che Vacis si voglia davvero assumere questo rischio... In assoluto la cosa che più mi piace di Wilhelm è che quando non sa cosa fare non fa niente e quando non sa cosa dire sta zitto.

(Valerio Perino è *Wilhelm Meister*)



Werner quando era bambino era già “grande”. Aveva già il senso del dovere. Wilhelm no. Sarà che Werner viene da una famiglia povera, ma a volte Wilhelm gli fa proprio girare le scatole: gli sembra un perditempo che continua ad occuparsi di ragazzate come il teatro anche quando diventano adulti. In fondo però ha una grande ammirazione per l'amico.

(Lorenzo Batoli è *Werner*)

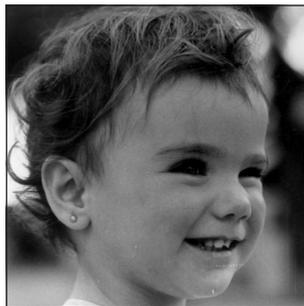


Vacis ha in mente una nonna scontrosa, malmostosa: un bastian-contrario. Quando tutti dicono una cosa, lei dice il contrario. Però questa nonna burbera porta una verità, potremmo chiamarla la verità del poeta, che è nascosta per tutti, mentre lei invece, chissà perché, la vede. La nonna è la portavoce di Goethe. (Claudia Giannotti è *la Nonna e il Signor Serlo*)

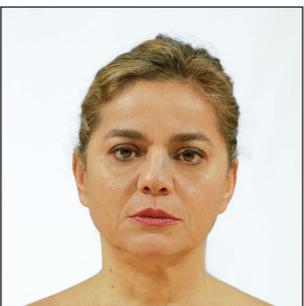


Amelia è innamorata di suo fratello. Da piccola avrebbe voluto percorrere la stessa strada del fratello, ma è una donna... Comunque lei il suo posto nel mondo lo trova, magari non lo sceglie ma è capace di accettare quello che le capita con serenità. E quello che le capita è una cosa enorme, anche se può sembrare la solita: da figlia diventa madre, mette al mondo delle vite. E poi, attraverso le lettere, è come se fosse sempre accanto a Wilhelm.

(Francesca Porrini è *Amelia*, la sorella di Wilhelm)



La durezza della madre non è che un profondo disagio. È di quelle persone che nel darti un bacio, ti pestano i piedi; ha paura di affrontare una famiglia che non riesce a riconoscere come sua, preferisce restare fuori, e l'amante è solo lo scudo che glielo permette e tanto più danno fa all'equilibrio dei rapporti familiari tanto più vorrebbe che questi non mutassero mai. (Maria Pilar Perez Aspa è *la Madre e un'attrice della compagnia*)



La Signora De Retti è il capocomico. È il teatro all'ennesima potenza: l'enfasi, l'eccesso, l'esagerazione. Quindi per me è una sfida interessante: io, attrice, che guardo da fuori un'attrice. Ti fa vedere quei vizi e quei difetti che vediamo sempre negli altri, ma che rischiamo di avere noi stessi. (Milvia Marigliano è *la Signora De Retti e un'attrice della compagnia*)



La cosa che mi spaventa un po' in questo spettacolo è che devi "viverlo". Se gli attori non lo vivono in ogni momento non funziona... Sì, magari le battute le dici lo stesso, ma non è interessante: è interessante quando le cose si vivono, si sentono. Questo teatro funziona così: non ha senso costruire macchine in cui tutte le pedine si muovono come rotelle dell'ingranaggio di un orologio. (Valeria Solarino è *Marianne e Aurelia*)



All'inizio ero sconcertato, ma poi mi è piaciuto cambiare continuamente personaggio. Ad un certo punto mi metto persino baffi, basettoni e parrucca... È il gioco del travestimento, il gioco del teatro. (Alessandro Adriano è *il Tenente, Norman, il Terzo clown bianco, un attore della compagnia, lo Scudiero e il signor Jarno*)



Io sono abituata a cantare in lingue che non conosco. Imparare una lingua è difficile, ma il suono di quella lingua che resta in una canzone me lo ricordo subito. Mi succede fin da piccola: le canzoni erano il mio modo di comunicare con i miei parenti tedeschi. L'unico modo per convincermi a imparare il tedesco era insegnarmi le canzoni. (Alice Rohrwacher è *il Secondo clown bianco*)



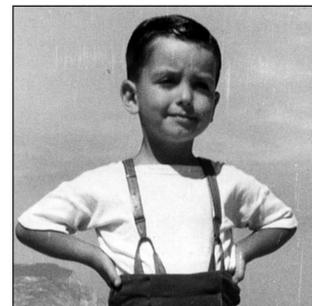
Mi hanno proposto di cantare musica yiddish, armena...del tutto estranea a un circa settantenne come me. All'inizio non volevo imparare le parole volevo inventare delle sillabe, ch  tanto nessuno avrebbe capito la differenza, basta sapere la musica. Invece adesso voglio sforzarmi a imparare proprio le sillabe che dice quello l  che canta.

(Giovanni Moretti   il *Vecchio*)



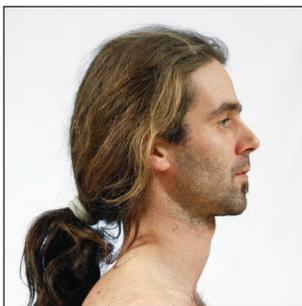
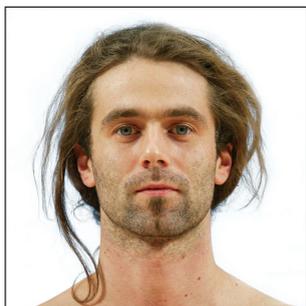
Il mio modo di creare il movimento all'interno di uno spettacolo nasce dalle persone stesse che lo deve eseguire, perch  sono loro che sorreggono frasi corporee che si leggono scomposte. Alla fine il movimento dei tanti torna a essere unico.

(Paola Colonna ha curato i movimenti coreografici dello spettacolo ed   il *Primo clown bianco*)

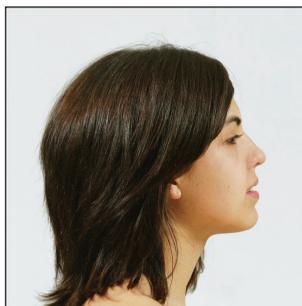


Il pubblico, portato in un luogo e messo di fronte alla memoria creata per quel luogo dall'attore e dal regista, produce un qualcosa che   il mistero del teatro. Se il luogo   "intimo", il rapporto che gli attori, attraverso la memoria del testo, riusciranno a creare con il pubblico decider  proprio la qualit  dello spettacolo.

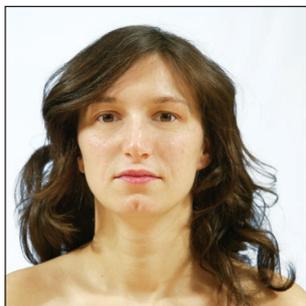
(Ruggero Cara   il *Padre di Wilhelm* e il *signor Bendel*)



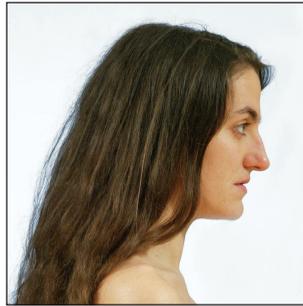
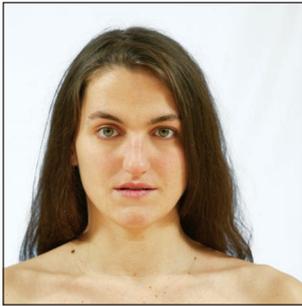
“La maggior parte degli uomini trascorre tutta la vita senza bisogno di fare i conti con l’azione.” è l’ultima battuta di Melina. Forse parla di se stesso, di com’era prima di incontrare Wilhelm Meister, e prima di affrontare il dolore della perdita del figlio. Prima era uno che guarda la vita piovargli intorno e addosso. Ma quando incontri uno come Wilhelm Meister, anche se lui non ti dice niente direttamente, cominci ad assumere consapevolezza, a trovare la forza per sostenere le scelte che fai. (Mattia Fabris è il *Signor Melina*)



Ogni volta che provavamo la danza delle uova Paola Colonna ne comprava una dozzina e le lessava. Alla fine in sala prove c’era una puzza tremenda... Abbiamo tentato anche di usare le vecchie uova di legno, quelle che servivano a rammendare le calze, ma rotolavano dappertutto. Per il resto fare la danza delle uova non è stato difficilissimo. (Laura Cardia è *Mignon*)

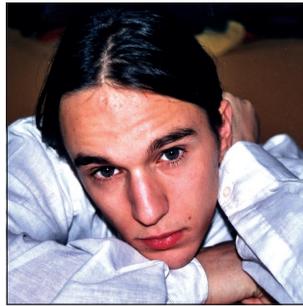


Come direbbe Philine: ci sono delle cose importanti, la prima è il mio baule, poi stare con le persone che ti fanno stare bene, godere delle storie e di tutto quello che è a contatto coi sensi. Tutto il resto non conta niente... (Arianna Scommegna è *Philine*)



La Signora Melina ha uno sguardo da bambina, uno sguardo che non giudica, anche se lei si sente giudicata continuamente. Fa teatro senza essere preparata, lo impara facendo. Molto spesso parla a sproposito, non calcola, fa battute fuori luogo, ma in maniera innocente. Ama le cose che fa, il marito, il lavoro che inizia a fare, il figlio che sta per nascere, fa tutto con l'entusiasmo dei bambini... Come piacerebbe fare a me.

(Tatiana Lepore è la Signora Melina)



Alla prima lettura Vacis mi ha interrotto subito facendomi notare che quando recito cambio voce. Io riprovavo, ma si vede che continuavo ad alzare il tono. A un certo punto mi fa: - a che ora devi essere a casa ? - E io: - non lo so, penso per le sette e mezza...-
- Ecco è così che devi parlare in scena. - Mi ha detto. (Christian Burruano è il Ragazzo)



L'oste porta da bere... qualcuno alza un po' il gomito... si muove il grembo di garza?!
(Lorenzo Iacona è l'Oste)



Lo spettacolo è dedicato ai maestri



1898: Cechov legge "Il Gabbiano" alla compagnia del Teatro dell'Arte di Mosca. Alla destra di Cechov siede Stanislavskij. All'estrema destra con le braccia conserte siede Mejerhol'd.

VOCAZIONE/SET

TEATRO DEL DIVENTARE GRANDI SECONDO WILHELM MEISTER

DI GABRIELE VACIS

TRATTO DA

LA VOCAZIONE TEATRALE DI WILHELM MEISTER

DI JOHANN WOLFGANG VON GOETHE