



tica ad aprire le porte alle donne fu Zurigo, nel 1864; tuttavia, incredibilmente, per vari anni dalla componente femminile venivano accettati solo titoli di studio stranieri. Solo nel 1880 la situazione cambiò e gradualmente i vari Atenei elvetici cominciarono a permettere alle donne di accedere all'istruzione universitaria, sebbene pochissime arrivassero al dottorato (a Zurigo solo undici, tra queste Richarda Huch, tra il 1867 e il 1946). La Eidgenössische Technische Hochschule di Zurigo, roccaforte della cultura accademica maschile, sfornò i primi dottori di ricerca donne solo nel 1952/1953, dato che si configura come un ulteriore grottesco paradosso nella più antica democrazia d'Europa. Per quanto concerne la docenza, che oggi (o meglio nel 2017) il 22.3% dei professori universitari sia donne, con un aumento del 20% rispetto al 1989, non può che far ben sperare per il futuro, sebbene le percentuali siano ancora molto diverse rispetto a quelle di altri paesi europei. Zinggeler in più d'un luogo afferma che responsabile dei sopra citati anacronismi (in alcuni casi forse si sarebbe tentati di dire discronie) è stato proprio il sistema educativo, il cui obiettivo per secoli consisteva nel preparare le donne ad essere perfette *Hausfrauen*, mogli e madri, tendenza questa generalizzata in vari contesti nazionali.

Alla fine del volume, Zinggeler torna sui versi goethiani che aveva collocato, in traduzione inglese, in epigrafe al *Foreword*, versi in cui in riferimento al gravoso carico di incombenze femminili si legge: «Zwanzig Männer verbunden ertragen nicht diese Beschwerde, / Und sie sollen es nicht; doch sollen sie dankbar es einsehen» (*Hermann und Dorothea*, VII, Erato, Dorothea, vv. 126-127). Alla luce di quanto si apprende dal libro, la conclusione dell'autrice appare del tutto condivisibile: «Have Swiss women borne twentyfold the burden of men in

establishing the Swiss society and the nation? We certainly can affirm this when looking at women's long and burdensome struggle until they gained civic and political rights» (p. 355).

Anna Fattori

Cesare Lievi, *Un teatro da fare*, a cura di Lucia Mor, Morcelliana, Brescia 2017, pp. 123, € 14

Il libro-intervista che Lucia Mor ha realizzato dialogando con Cesare Lievi su quasi mezzo secolo di attività registica si apre e si chiude con due risposte, solo apparentemente divergenti, alla «domanda bruciapelo: il teatro è necessario?» (p. 13), che torna variata alla fine come «Allora *per te* il teatro è necessario?» (pp. 106, corsivo mio). Il centinaio di pagine contenuto fra i due interrogativi ricostruisce la storia e il senso delle relative risposte – negativa in abbrivio: «oggi il teatro non è necessario» (anche se con l'aggiunta che, in certi contesti storici e sociali, il teatro ha avuto funzione imprescindibile); aperta nella chiusa, che consegna al libro il suo titolo: «Sì, quello del futuro, Quello da fare» (sempre pp. 13 e 106). È questo motivo sufficiente per immergersi nella lettura di uno scambio quanto mai raffinato e profondo – merito del garbo e della competenza dell'intervistatrice come pure della generosa disponibilità dell'intervistato a dischiudere la sua scatola magica, e non di rado la sua anima, come anche ad ampliare il discorso, attraverso le sue esperienze nostrane e internazionali e con nettezza di giudizio, alle problematiche che la prassi della vita (e politica) culturale pone di fronte all'artista.

Ad arricchire il volume, in cui il dialogo vero e proprio è incorniciato da una premessa di Lucia Mor e da una teatrografia, in appendice, delle regie di prosa

lieviane dal 1973 al 2017 (a cura di Elena Cantarelli, Bianca Simoni e Cristiano Azzolin), sono, al suo centro, trentuno fotografie e un bozzetto di scena a colori, su carta patinata. Vi appaiono scenografie e interpreti di altrettanti spettacoli di Cesare e (fino alla precoce scomparsa del fratello scenografo nel 1990) Daniele Lievi: *Die Jungens vom Gardasee* che la critica teatrale tedesca osannò fin dai debutti d'oltralpe di metà anni Ottanta. Attori come Giovanni Visentin, Graziano Piazza, Gianfranco Dettori, Tommaso Ragno, Nicola Rignanese, Umberto Orsini, Stefano Santospago e Lorenzo Glejeses, attrici quali Giulia Lazzarini, Sandra Toffolatti, Laura Marinoni, Ludovica Modugno sfilano in questa galleria cartacea, e si potrebbero citare numerosi altri nomi, e certo non solo italiani, estraendoli dai dati teatragrafici – che per altro non considerano, per ragioni di spazio, le numerose regie liriche a firma Lievi (il teatro musicale rimane quasi del tutto fuori anche dalla conversazione).

Il germanista ha molti motivi per porsi in ascolto di quest'opera sulla vita e sull'arte che, tra *Ouverture* (pp. 13-22) e *Finale* (pp. 101-106), è sapientemente suddivisa in sei atti: *Da piccolo* (pp. 23-33), *Il regista* (pp. 35-45), *Il Teatro dell'Acqua* (pp. 47-62), *Nei paesi di lingua tedesca* (pp. 63-77), *Un teatro stabile* (pp. 79-92), *Varie ed eventuali* (pp. 93-100). Mor richiama alcuni di tali motivi fin dalla premessa, quando racconta del suo primo incontro con Lievi, nel 1995, in occasione di una presentazione bresciana del *Libro d'ore* nella di lui traduzione (entro il primo volume dell'edizione Einaudi-Gallimard delle *Poesie* di Rilke, curate da Giuliano Baioni e Andreina Lavagetto). La giovane germanista è colpita allora dalla maniera in cui si rivivifica, nell'affabulatore, un repertorio testuale a lei ben noto eppure raramente esperito con tale intensità: «Ciò

che faceva la differenza era che della poesia di Rilke, insieme al traduttore, parlavano anche il poeta e l'uomo di teatro, e quindi sia colui che depone le parole nella bellezza del testo poetico salvandola dalla quotidianità [... sia] colui che dona alle parole quella tridimensionalità che la pagina scritta non riesce a dare» (p. 6). Non si può non essere d'accordo con Mor quando, nell'immediato prosieguo della premessa, intravede nel «legame profondo e complesso con la parola [...] una delle cifre distintive» del lavoro complessivo di Lievi, di cui conosciamo accanto alla sua scrittura originale traduzioni di lirica e di drammaturgia: tedesca da Goethe e Hölderlin a Kleist e Büchner, austriaca da Grillparzer a Rilke, appunto, e Trakl (e altri ancora, con traduzioni strettamente sceniche, come pure da altre lingue: Ibsen, Lorca, Ionesco). È un *teatro poetico* il suo, si potrebbe sintetizzare in una breve formula, dei poeti e del poeta – e *Poet des Theaters* lo ha non a caso definito anche la stampa tedesca, idealmente collegandolo alla linea che nel secondo Novecento ha trovato il suo culmine in Klaus-Michael Grüber (ci si tornerà). La scelta riuscitissima dell'immagine di copertina (che corrisponde alla ventinovesima riproduzione entro il libro) 'dice la stessa cosa', in fondo, fermando nella fotografia di Flavio Martins Dos Santos il volo di bianchi cigni sopra una figura femminile, che lo spettatore vede di spalle, le mani protese a quel meraviglioso e transeunte stormo (è Sandra Lipp in *Das Märchen von den wilden Schwänen / Cigni selvatici*, che Lievi ha tratto da Hans Christian Andersen e portato in prima rappresentazione allo Stadttheater di Klagenfurt il 13 novembre 2014, con le scene di Josef Frommwieser e i costumi di Marina Luxardo).

La traccia dell'accesso privilegiato e molteplice dei Lievi, nativi di Gargna-

no sul Garda (BS), alla cultura e al teatro tedesco, si può d'altronde utilmente seguire lungo tutta l'intervista, che alterna piacevolmente linea tematica qua, con affondi entro questioni sostanziali del lavoro teatrale, e percorso cronologico là, lungo le fasi della biografia intellettuale e artistica. Dall'inizio e con l'occhio ad aspetti generali, Lievi chiarisce che, per un uomo di teatro, il testo non può che essere «sempre in cammino, alla ricerca della sua perfezione», e che una tappa di questo cammino, «provvisoria, instabile ed effimera», è la realizzazione scenica. Essa è intesa come «grande rischio» da chi (in aperta distanza da certo teatro di regia basato su una drammaturgia del 'materiale', che il Nostro apprezza ma non sente suo) afferma l'imprescindibile divario fra «ogni testo teatrale» (anche strettamente contemporaneo), che «è al passato», e «la sua messa in scena [che], invece, è al presente» – al «dialogo complice» cui tale situazione invita Lievi a non credere che valga la pena sottrarsi (pp. 19-22).

Il mondo tedesco e austriaco fanno capolino a ogni piè sospinto. Quasi nell'ordine, e in massima sintesi, così: Con le fattezze di Wagner nel primo ricordo teatrale significativo di Lievi, raccontato con soavità (un *Lohengrin* visto, undicenne, all'Arena di Verona, di cui proprio non lo convinceva il trattamento scenico del cigno); nella persona di Brecht quanto alla sua primissima firma registica sotto una messinscena (a ventuno anni, a Gargnano, *Quanto costa il ferro?*); in termini lessicali, nei due pilastri che Lievi pone a reggere il proprio lavoro tutto (il *Konzept*, ovvero il taglio interpretativo forte senza cui nessun progetto registico funziona, e il *Dramaturg*, ruolo di cui apprezza oltralpe l'efficacia e che introduce nella prassi italiana durante la direzione artistica bresciana); con il nome di Hölderlin, quando si tratta di scegliere il pri-

mo testo importante da portare al Teatro dell'Acqua, la prima sede di espressione del teatro dei fratelli, ricavata nel paese natale da una caserma abbandonata (*La morte di Empedocle*, tradotto e portato in scena nell'agosto 1982, che rivisiterà nel 1987 per le *Orestidi* di Gibellina); in un curioso e in parte rocambolesco passaggio da Tieck a Trakl che significa, niente meno, la rampa di lancio per una carriera europea – così, *Cavaliere Barbablù/Paesaggio con Barbablù* diventa nel 1984 il *Barbablù* trakliano che, grazie a Peter Iden e nonostante Franco Quadri, lancia i fratelli Lievi: uno spettacolo che Cesare riprenderà negli anni a seguire a Vienna, ai Festival di Cividale e di Spoleto, e di cui dice che «contiene tutto ciò che mi spinge a fare teatro. In modo segreto. Misterioso» (p. 62).

E ancora: il teatro tedesco, conosciuto già durante gli studi e poi praticato negli anni Ottanta, con la sua specificità strutturale, culturale ed estetica, è il «luogo dove un'intera società si mette in scena»; curvatura tutta particolare di un «coinvolgimento della letteratura nel fatto teatrale» (p. 64), tale da produrre un reciproco determinarsi di drammaturgia e regia; Lievi chiarisce che per lui «fu la scoperta di un mondo. E di un nuovo modo di intendere teatro», in cui l'autore pensa scenicamente e il regista tende a «iniziare dal testo, interrogarlo, restare nell'ambito e nei limiti dello spazio che definisce e inventare la sua traducibilità scenica interpretandolo», (p. 67). Questo incontro segna il primo momento in cui, pur nell'entusiasmo della giovane età artistica, si prende piena consapevolezza dei propri mezzi (dal 1985, in particolare, dopo un soggiorno francofortese e un saggio di regia alla Hochschule für Musik und darstellende Kunst su *Die Bergwerke zu Falun* di Hofmannsthal, cui seguono incarichi a Heidelberg, a Vienna, a Basilea con un debutto con *Käthen von Heil-*

bronn nel 1988 invitato al Theatertreffen), mentre in Italia intanto, tra i pochi, Lievi porta il Goethe del *Clavigo* (Milano 1988) e soprattutto del *Tasso* (Brescia 1986). I primi anni Novanta sono drammatici, con la malattia e la morte del fratello, ma ricchissimi: chiamati a Vienna da Peymann, fanno fra l'altro Botho Strauss (*Die Zeit und das Zimmer*, 1990); fin sulle mitiche scene della berlinese Schaubühne Cesare Lievi porta un suo pezzo. Sta per arrivare il periodo dell'impegno come direttore artistico del Centro Teatrale Bresciano (1996-2010), preceduto da un anno all'Emilia Romagna Teatro. Non solo in questo quindicennio non mancano regie oltralpe (Bonn, Wiesbaden), ma Lievi riesce a dare linfa drammaturgica tedesca anche al suo più lungo incarico italiano, con spettacoli suoi e di registi da lui incaricati, con notevoli interpreti, su autori del canone (Kleist, di nuovo *Käthchen* e la *Brocca Rotta*) e del secondo Novecento: Herbert Achternbusch, Robert Schneider e i 'suoi' Bernhard, *Alla meta* (1999) e Strauss, *Luna e l'altra* (2007). Si nota proprio tra questi due ultimi pezzi una pausa dei 'tedeschi' nella teatrografia; nel 2007 il ritorno è incrementato con un Goethe riscritto da Iden (*Faust e Bauci*; pochi anni dopo anche la *Ifigenia in Tauride*).

L'ultima fase bresciana e il successivo obbligato ri-orientamento, non senza le classiche beghe nostrane – sulle quali, come su altro, si pratica nel libro una salutare franchezza, senza perdere in eleganza – sfociano nella chiamata come Sovrintendente al Teatro Nuovo Giovanni di Udine, dove è di nuovo Kleist a spiccare nelle stagioni 2010-2012 (*Il Principe di Homburg*). Con i successivi impegni come *freier Regisseur* tra Italia (un *Leonce e Lena* del 'nuovo' Büchner, tradotto all'uopo, debutta a Torino, nel 2017) e Austria soprattutto (*Am Ziel* questa volta in originale, con Andrea Jonas-

son, e un lavoro tratto da *Menschen im Hotel* di Vicky Baum vanno al Theater in der Josefstadt tra il 2015 e il 2016) arriviamo fin quasi a oggi, e allo spettacolo che ancora nell'intervista e nella teatrografia non poteva essere registrato, una produzione italo-austriaca in due lingue su Lutero di cui Lievi firma testo e regia (*Il giorno di un Dio*, 2017-2018) – ma non arriviamo affatto all'ultima parola sul fecondo e biunivoco scambio tra lo scrittore e regista e la cultura di lingua tedesca, che certamente riguarnerà anche il 'teatro del futuro', quello ancora 'da fare'.

Fra i molti spunti che, come si sarà inteso, il volume propone, ne trascelgo solo due che mi pare mostrino, forse ancor più efficacemente di altri, quanto prezioso esso sia solo per lettori-spettatori interessati alle sorti di un teatro poetico nella contemporaneità ma anche per studenti e studiosi di 'cose tedesche'. In primo luogo, grazie alla sua personale traiettoria e al suo poeticissimo sguardo, Lievi è una sorta di splendido narratore interno-esterno della storia recente e recentissima della drammaturgia e scena austro-tedesca (nei loro risvolti linguistico-formali, estetici e culturali). Per fare solo pochi esempi, alcuni brevi quadri sulla Vienna «morbida» e decadente» sferzata dalle provocazioni *ad hoc* di Claus Peymann e dal «beffardo, apocalittico e cinico» Thomas Bernhard (pp. 72 s.), o le *Charakteristiken* di anziani attori del Burgtheater, o ancora il riuscitissimo schizzo di confronto tra attore di scuola tedesca e attore di scuola italiana (p. 76): queste e altre pagine si leggono meglio di tanti saggi e fanno nascere la speranza che prima o poi Lievi scriva una sua autobiografia teatrale (purché sappia fare a se stesso domande altrettanto pertinenti e suadenti quanto quelle che gli sottopone, dolce ma precisa, Lucia Mor). E in ogni caso sono pagine che invitano a sottoporre l'intero e delicato processo *from*

*page to stage* che la drammaturgia compie nel teatro di Lievi allo sguardo complessivo di una trattazione d'impianto monografico – in un caso in cui, e insistendo così sul suo spiccato interesse germanistico, si parte peraltro pressoché sempre dal testo originale e dal relativo lavoro di traduzione, o si giunge alla realizzazione scenica in tedesco nell'opposta direzione, o ancora si lavora direttamente in una sola lingua (si vedano in merito le già illuminanti osservazioni di Lievi stesso, con riferimento specifico alla «lingua per attori» che usano Strauss e Bernhard e al diverso lavoro con gli attori e sul pubblico che la trasformazione interlinguistica e interculturale impone, p. 86).

Infine, la *Theaterarbeit* di Lievi ci invita a riprendere in mano il canone drammatico tedesco e la scrittura teatrale del Novecento e prestare rinnovato ascolto alla 'tridimensionalità' della parola, poetica e scenica – in ultima analisi, come nell'epifania rilkeana da cui Mor parte nella premessa. Un 'teatro da fare' c'è anche nel lavoro di interpretazione e (ri) edizione italiana, tenuto conto dei grandi predecessori sulle cui spalle tutti poggiamo ma anche del fatto che non solo sulla scena, ma anche nelle forme di confronto scientifico e di mediazione culturale vige la 'provvisorietà' dei risultati raggiunti e la 'necessità' di rimodularli col nuovo presente che i testi di volta in volta incontrano. Non mancano, nel novero dei pezzi levigati nella preparazione testuale e scenica e infine resi teatro da Lievi, classici della drammaturgia da tornare oggi a compulsare o da guardare in nuova, nostra prospettiva. Goethe e Kleist saltano all'occhio come i più presenti nel suo teatro, e Lievi stesso invita a mischiare le carte e verificare quanti abissi si aprano nel «classico, armonico e composto» Goethe e quanta levità ironica veni l'«irrequieto e ambiguo» Kleist (*ivi*). Un discorso simile, *mutatis mutan-*

*dis*, vale per i 'moderni' Strauss e Bernhard, che Lievi indica come antipodi, e si applica a quelle due matrici registiche che meravigliosamente convissero nella Berlino anni Settanta-Ottanta: Peter Stein e il già citato Klaus Michael Grüber. Proprio in una sintesi tra «la lucidità di analisi del primo e la visionarietà del secondo» (p. 95) Lievi ritiene di poter riconoscere il fine ultimo del suo lavoro, che sente evidentemente di poter porre nella scia della doppia via alla profondità e intensità testuale che i due hanno rappresentato. Proprio – e non è un caso – ricordando uno spettacolo di Grüber del 1991, proprio – e non è un caso – su un testo kleistiano, Cesare Lievi ha d'altronde rivelato a Lucia Mor con i più delicati e assieme alti accenti il significato che per lui il teatro ha, sia esso necessario o forse solo sufficiente a giustificare la propria esistenza. Jutta Lampe è splendida Alcmena; nel finale di *Amphitryon* si avvicina al pubblico e con un ultimo gesto e un'ultima sillaba – *Ach!* –, dà forma poetica a tutti i gesti e le parole che hanno preceduto quel momento: «L'attimo del risveglio. Del senso pieno» (p. 100). Del teatro da fare.

Marco Castellari

*Arte e Scienza. Kunst und Wissenschaft*, miscellanea in onore di Aldo Venturelli / Festschrift zu Ehren von Aldo Venturelli, a cura di Luca Renzi, in coll. con Andrea Benedetti (Schriften der Villa Vigoni, Bd. 4), Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2018, pp. 431, € 69

Capita di rado di leggere un volume miscelaneo come quello offerto ad Aldo Venturelli; miscelaneo proprio nel senso tradizionale del termine tardo latino, ovvero composto, costituito di studi diversi, dono di tanti colleghi e di amici. Ca-