

Federica Mazzocchi
Università degli studi di Torino

Abitare *La valle dell'Eden*. Romanzo, adattamento, regia:
un progetto di Antonio Latella

Abstract

The performances which originate from novels represent a particularly fertile field of investigation where it is possible to observe the “re-activation” processes of the page brought into play by the adaptations, the performative versions and in general by all the strategies of stage incorporation of the literary texts. It is evidently a relationship of exchange, in which the production is in turn redefined by the connection and by its influence. In the current situation, the productions of Antonio Latella, one of the most innovative artists in Europe, give birth to a stimulating debate on the issue theatre/novel, both for script writing script the articulation of stage writing, and for the impact on the spectator and on their receptive dynamics. Even though Latella’s association with the novel has already produced numerous performances, Steinbeck’s novel *La valle dell'Eden* (ERT, 2019) has been chosen as case study because it allows to focus on the continuity and discontinuity in Latella’s stage history with reference to his thematic strands and the management of time, space, actor and spectator. From this project, moreover, Latella’s specific relation with his dramaturgic collaborators emerges (Linda Dalisi in this case), his practices of dialogue and listening necessary to the generative process, and an example of that procedure of the study of the text and of the “shadowing” of the author defined as «the work of the detective».

1. *Introduzione*

Le pagine che seguono propongono una lettura di *La valle dell'Eden* diretto da Antonio Latella nel 2019, dall’omonimo romanzo di John Steinbeck, uno spettacolo che emerge, nella lunga e fortunata carriera del regista, fra gli esempi

più stimolanti e singolari nati dal contatto fertile tra teatro e romanzo.¹ Nella generazione dei cinquantenni, Latella spicca per l'originalità di un percorso autoriale in cui il teatro si apre agli stimoli più diversi – arti visive, musica, cinema, media – e che trova nel rapporto con la letteratura, in particolare con il romanzo, uno spazio creativo d'elezione. Prima di entrare nel vivo di questo studio di caso, occorre però un breve affaccio metodologico, e una messa a fuoco di alcune specificità della regia.

La regia teatrale ormai è onnivora, assorbe come una spugna materiali testuali di provenienza eterogenea, li incorpora, li trasforma, e inevitabilmente ne viene trasformata. Da tempo, infatti, il testo drammatico non è che una fra le opzioni a disposizione dell'autorialità scenica, che può “fare teatro di tutto” commentava Antoine Vitez (Plana 2020, 143). Gli ormai numerosissimi progetti teatrali originati da romanzi, racconti, poesie, diari, carteggi, testi saggistici, fonti storiche, iconografiche, audiovisive, testimonianze orali, resoconti di cronaca e giudiziari ecc., mostrano che lo spazio del dialogo tra scritture e scena è in costante dilatazione.

Alla luce della sua esperienza, Luca Ronconi ha più volte precisato che le scritture non originariamente teatrali (poemi, sceneggiature cinematografiche, testi scientifici) e soprattutto i romanzi rappresentano un'opportunità sperimentale per il teatro.² Nelle pagine consuntive intitolate *Il mio Teatro* definisce la regia come la funzione che, “partendo da una situazione data di comunica-

1 *La valle dell'Eden* di John Steinbeck; traduzione Maria Baiocchi e Anna Tagliavini; adattamento Linda Dalisi e Antonio Latella; regia Antonio Latella; scene Giuseppe Stellato; costumi Simona D'Amico; luci Simone De Angelis; musiche e suono Franco Visioli; assistente al progetto artistico Brunella Giolivo; con (in ordine alfabetico): Michele Di Mauro (Samuel Hamilton), Christian La Rosa (Charles Trask, Caleb Trask), Emiliano Masala (Cyrus Trask, Dottore, Sceriffo, Dottor Tilson, Aron Trask), Candida Nieri (Voce dell'Autore, Faye, Eva), Annibale Pavone (Adam Trask) Massimiliano Speziani (Lee), Elisabetta Valgoi (Cathy/Kate); produzione Emilia Romagna Teatro Fondazione, Teatro Metastasio di Prato, Teatro Stabile dell'Umbria; durata: 5 ore e 40 minuti circa; debutto: Bologna, Arena del Sole, 6 novembre (prima parte) e 9 novembre 2019 (seconda parte).

Desidero esprimere la mia gratitudine a Linda Dalisi, Brunella Giolivo, Lucio Fiorentino e all'ERT per il loro aiuto generoso, e per avermi autorizzato a pubblicare le testimonianze, i materiali e le immagini che arricchiscono questo articolo.

2 Fra i migliori contributi su Ronconi e le scritture non originariamente teatrali, si segnalano i volumi di Claudio Longhi (1999, 2006) e di Marta Marchetti (2016).

zione con il pubblico e da alcuni materiali ‘narrativi’, determina l’organizzazione e la struttura di tali materiali e il modo di comunicarli” (Ronconi 2016, 46).³ Questo lavoro sui materiali narrativi, perché possano essere comunicati teatralmente, non è un mero atto di traduzione scenica, ma apre uno spazio di ricerca sul teatro in sé. In altre parole, il rapporto con il romanzo permette di affrontare “questioni di linguaggio nell’accezione più ampia del termine” (Ibid. 48), cioè di interrogare il teatro nei suoi fondamenti e ‘sciogliere’ le rigidità di nozioni quali personaggio, tempo, dialogo.⁴

Per un’autoorialità forte come quella di Latella il rapporto teatro/romanzo è, a sua volta, di natura sperimentale e d’indagine sulle influenze biunivoche tra pagina e scena. Romanzo e teatro generano lo spazio terzo dello spettacolo in cui si scambiano vicendevolmente qualcosa: per esempio, il teatro sostituisce il legame uno-a-uno del lettore con il libro con la relazione uno-a-molti degli spettatori con lo spettacolo; così come l’esperienza silenziosa e assorta della lettura si riverbera nella specifica qualità intima e rituale di questa Valle dell’Eden, in cui la parola assume il risalto e l’importanza che ha sulla pagina scritta, come sarà precisato nell’ultimo paragrafo.

Il campo degli *Adaptation Studies* – che definisce l’adattamento un oggetto insieme autonomo e derivato – “una ripetizione senza replicazione” scrive Linda Hutcheon (Hutcheon 2011) – e che distingue metodologicamente tra il piano dell’adattamento come prodotto e quello dei processi, creativi e di ricezione, a esso connessi⁵ – offre un ulteriore insieme di strumenti per l’analisi. Lo spettacolo (prodotto), esplorato nelle sue strutture narrative e nell’articolazione dei codici scenici, è preceduto da una ricognizione relativa agli specifici processi

3 Si tratta della lectio magistralis tenuta in occasione della laurea honoris causa conferitagli dall’Università di Bologna nel 1999 e successivamente pubblicata.

4 Grazie all’influsso delle strutture romanzesche, annota Ronconi, il tempo presente del teatro si apre al racconto e alla memoria; il dialogo diventa una fra le possibili modalità di discorso; e il personaggio da ‘persona’, o imitazione di “un’individualità reale”, diventa ‘figura’, “definita dal sistema di relazioni che si annodano nel racconto”. Ibid.

5 Come prodotto, “l’adattamento è una trasposizione dichiarata ed esauriente di una data opera o di più opere”; come processo creativo, “realizzare un adattamento implica sempre sia una (re)interpretazione che una (ri)creazione”; come processo di ricezione, l’adattamento è una forma intertestuale che mobilita la memoria di chi lo riceve manifestandosi come spettacolo “in un dato punto nello spazio e nel tempo, entro una specifica società”. Cfr. Hutcheon 2011, Edizione Kindle.

creativi di Latella, in particolare il rapporto con la dramaturg Linda Dalisi (il cosiddetto 'lavoro del detective') e i criteri di stesura del copione. I processi di ricezione dello spettatore riguardano l'attivazione di connessioni intertestuali, sia con il romanzo omonimo, sia con il resto della storia scenica di Latella, con le sue ricorrenze stilistiche e 'ossessioni' tematiche. Parimenti (e dal momento che uno spettacolo può essere goduto anche senza che ne siano conosciute le fonti dirette e indirette) il pubblico è guidato da criteri di organizzazione della fruizione che, almeno in potenza, sono progettati per generare un certo tipo di risposta spettatoriale: rito, cerimonia, comunità, rispecchiamento, testimonianza sono le parole che meglio esprimono l'esperienza dell'incontro con *La valle dell'Eden*, come specificato nell'ultimo paragrafo.⁶ Cominciamo però ricordando in sintesi i contatti con il romanzo nella storia scenica di Latella.

2. *Latella nello spazio del romanzo*

Attore di formazione, autore e regista pluripremiato, attivo in particolare tra l'Italia e i palcoscenici tedeschi e austriaci, che sono diventati la sua seconda casa teatrale, direttore della passata edizione della Biennale Teatro di Venezia (2016-2020), eccezionale pedagogo, fondatore della compagnia Stabilemobile, Latella è riconosciuto fra i massimi esponenti della regia europea contemporanea. Nella sua cronologia, l'incontro con il romanzo ha ormai prodotto un cospicuo numero di messinscene. I copioni nascono solitamente dalla collaborazione con Linda Dalisi e Federico Bellini che, separatamente o insieme, sono i due principali dramaturghi in squadra con Latella per la stesura dei testi. Fra i suoi progetti da romanzi si ricordano: *Querelle* da Jean Genet, dramaturgia di Bellini e Latella (2002), *Moby Dick* da Herman Melville, dramaturgia di Bellini (2007), *Don Chisciotte* da Cervantes, dramaturgia di Bellini (2010), il progetto in cinque parti da *Via col vento* di Margaret Mitchell intitolato *Francamente me ne infischio* (2011-2013), dramaturgia di Bellini, Dalisi e Latella, *Le benevole* da Jonathan Littell, dramaturgia di Bellini e Latella (2013), *Pinocchio* da Carlo Collodi, dramaturgia di Bellini, Dalisi e Latella (2017), il citato *La valle dell'Eden*, adattamento di Dalisi e Latella (2019), *I tre moschettieri* da Alexandre Dumas, dramaturgia di Bellini (2020).

⁶ Sulla nozione di intertestualità, cfr. Comand 2006 e Costa 2006.

Nel lessico della compagnia, ‘adattamento’ e ‘drammaturgia’ indicano due diverse modalità di lavoro sul romanzo (e sui testi in generale).⁷ Il primo riguarda un suo uso eventualmente parziale, ma senza variazioni sostanziali rispetto a trama, personaggi, parola; viceversa, ‘drammaturgia’ implica pratiche di riscrittura e di rielaborazione, inserimento di altri testi, ripensamento generale dei personaggi e del loro sistema di relazioni, montaggi alternativi delle scene. Tali approcci, che presentano alcuni punti di contatto, sul piano teorico, con la distinzione proposta da Eugenio Barba tra lavoro per il testo e lavoro con il testo (Barba 2009, 159), permettono di misurare lo scarto tra la sorgente (il testo) e la foce (lo spettacolo). Scorrendo l’elenco sopra proposto, le drammaturgie sono la norma, mentre l’adattamento è l’eccezione, ed è proprio in ragione della sua singolarità e divergenza che il progetto *La valle dell’Eden* rappresenta una postazione interessante per esplorare le dinamiche creative del regista.

Consideriamo, a titolo d’esempio e per rimanere su un altro classico della letteratura americana, lo spettacolo in cinque parti *Francamente me ne infischio*, che si colloca al polo opposto rispetto al lavoro su Steinbeck. I copioni nati da *Via col vento* sono riscritture radicali in cui il romanzo di Mitchell, i suoi temi, la sua lingua sono assunti come materiale di partenza per una riflessione a tutto campo sulla cultura americana. Qui, Rossella O’Hara è l’America stessa, la sua influenza su scala globale, i suoi archetipi e il suo immaginario, le sue menzogne e le sue contraddizioni. La figura si lascia alle spalle ogni verosimiglianza psicologica e individualità ‘reale’, e si scinde in tre attrici (Valentina Acca, Caterina Carpio, Candida Nieri) che sono di volta in volta la maschera di Rossella in dialettica anche con i traumi della sua storia, in primo luogo il razzismo. Da questa Rossella vista come un grande territorio drammaturgico, scaturisce un montaggio di temporalità e linguaggi eterogenei, con performance, pezzi dialogati, monologhi, coreografie, canti, interazioni performer/pubblico.

Il copione per *La valle dell’Eden*, invece, è nato con altri criteri e ha portato a risultati differenti anche perché doveva rispondere ai vincoli stringenti posti dagli eredi Steinbeck, che hanno concesso una libertà d’azione limitata sui materiali testuali. Dalisi ha precisato che non sarebbero stati autorizzati l’inserimento o l’ibridazione con altri testi, né la trasformazione, la riscrittura o in generale la modificazione degli eventi e della loro successione cronologica.⁸ Tale mandato,

7 Cfr. Dalisi 2021.

8 Ibid.

all'apparenza poco in sintonia con le prassi di Latella, ha generato in realtà le condizioni per un'operazione altamente creativa dentro precisi confini (così, per esempio, anche *Natale in casa Cupiello* del 2014, altro testo sottoposto all'attenta sorveglianza degli eredi). E la prima clausola era appunto non spezzare il patto di accettazione dei confini medesimi. Attraverso uno specifico lavoro di tagli – Latella non porta in scena tutto il romanzo, ma sue precise sezioni, come sarà chiarito più avanti – e attraverso la scrittura della regia, cioè la manipolazione delle figure in scena, dello spazio, del tempo, delle luci, dei suoni, della percezione dello spettatore, Latella ha compiuto un attraversamento del romanzo che è stato rivelatore in due direzioni. Da un lato, ha messo a fuoco le dinamiche del racconto, le sue immagini profonde e i suoi equilibri formali; dall'altro lato, ha fatto emergere la propria angolazione prospettica di regista-che-legge, così come la sua corporeità di attore-fuori-scena che si rende vividamente percepibile attraverso l'articolazione della sintassi scenica. Ne è risultata una stimolante dinamica prodotto-processo, perché, parafrasando Babbage, nel momento in cui gli spettatori assistono a un adattamento a teatro, non si limitano a fruire un prodotto finito (un adattamento), ma sperimentano un processo (l'adattare in sé).⁹

3. *“Il lavoro del detective”. Attivazione, studio, ricerca*

Al di là della divaricazione tra adattamento e drammaturgia, alcune delle prassi preparatorie di Latella sono in realtà sempre le medesime. Non importa quale sia il materiale di partenza – romanzo, testo drammatico o altro – né l'esito scenico scaturito dal viaggio dentro il testo: l'attivazione e l'innescò di quello che Latella chiama il 'processo creativo' nasce da metodologie ricorrenti. Il cosiddetto 'lavoro del detective', così chiamato scherzosamente dal regista e dai suoi drammaturghi, è una di queste prassi. Prima però occorre considerare alcuni orientamenti generali.

Per Massimo Castri – un regista con cui Latella ha compiuto parte della sua formazione e che ha riconosciuto fra i suoi maestri – il lavoro preparatorio era un impegno solitario, riguardava solo lui e il testo.¹⁰ All'opposto, per

9 Cfr. Babbage 2018, 92. [Traduzione mia]

10 Castri ha pubblicato diversi suoi *Taccuini di drammaturgia*, relativi al percorso di analisi dei testi, preparatorio al lavoro di regia vera e propria. Cfr. Castri 1981; Castri 1984; Castri 2007.

Latella il confronto con i materiali testuali è sempre di natura relazionale, di scambio con i suoi drammaturghi, secondo logiche di creatività plurale. Tali logiche sono rivelatrici tanto delle dinamiche di compagnia, quanto dell'identità specifica della regia contemporanea, in cui i processi del teatro, anche quando condotti da un/una regista leader, sono intrinsecamente collettivi e partecipati.

Parallelamente, Latella non circoscrive il processo creativo al singolo spettacolo, ma lavora sempre su più progetti, pensa per cicli, per tematiche ampie, articolate in più spettacoli e nel corso di più anni. *La valle dell'Eden* – la cui preparazione ha richiesto circa due anni – era in gestazione insieme a *Aminta* di Torquato Tasso (2018), a *L'isola dei pappagalli con Bonaventura prigioniero degli antropofagi* di Sergio Tofano e Nino Rota, drammaturgia di Dalisi (2019) e a *Una Divina Commedia – Dante/Pasolini*, copione di Federico Bellini (2019). Scritture diversissime ovviamente, ma legate fra loro dalla ricerca sulla parola (che per tre dei quattro è verso poetico) come generatrice di movimento e materialità scenica – come fosse “una freccia scoccata verso lo spettatore” ha commentato Dalisi.¹¹ Parimenti, *La valle dell'Eden* si collega al ciclo sulla cultura americana (almeno il citato *Franicamente me ne infischio, Un tram che si chiama Desiderio* di Williams, 2012 e il recente *Chi ha paura di Virginia Woolf?* di Albee, 2021), così come intercetta grandi temi – la famiglia, la casa, l'origine, il male, la malattia, la menzogna, la scelta, il distacco, la crescita – alla base di numerose regie di Latella, fra cui *Natale in casa Cupiello* di De Filippo del 2014, *Pinocchio*, il recente *Hamlet* di Shakespeare del 2020.

Avete presente nelle serie televisive o nei thriller, quando il detective deve indagare su un caso e ha di fronte una lavagna con le immagini del testimone, della vittima, mettere in relazione i vari dettagli, e ogni elemento trovato si va ad aggiungere agli altri su quella lavagna?¹²

Le parole di Linda Dalisi ci guidano nel territorio del ‘lavoro del detective’, un percorso in più tappe teso a esplorare ciò che sta intorno e dentro un testo. Nel suo *Dramagia*, libro nato dal lavoro per *Chi ha paura di Virginia Woolf?* di Albee diretto da Latella tra il 2021 e il 2022, Dalisi è tornata a precisare compiti e obiettivi del proprio lavoro di ricerca, in cui lo scavo nella biografia dell'autore rappresenta un passaggio decisivo (Dalisi 2022, 16-17):

11 Cfr. Dalisi 2019a.

12 Ibid.

Ho raccolto materiali biografici, storici e critici da raccontare alla compagnia, seguendo un metodo di lavoro che con Antonio Latella stiamo mettendo a punto da anni. Conoscere la vita di un autore significa soprattutto entrare in contatto con il suo modo di intendere la scrittura: intuire da quale punto di vista guarda la realtà, che esperienze ha fatto, perché è arrivato a scrivere ciò che scrive e a definire la sua poetica. Naturalmente non c'è una correlazione causa-effetto tra gli eventi biografici e la creazione artistica, ma la vocazione alla scrittura è la parte forte della biografia di un autore.

Dunque, la fase iniziale impegna il regista e la drammaturga in uno studio prolungato del testo e dei materiali collegati – biografia, carteggi, corpus completo delle opere – e in sessioni di domande e risposte per estrarre immagini, temi, parole chiave. Questo pedinamento e collazione di 'indizi' si traduce in un approccio visivo in cui la drammaturga sintetizza i risultati in una serie di mappe concettuali o palinsesti, organizzati per schemi e note a mano punteggiate di post-it, secondo una modalità di scrittura dinamica, in costante evoluzione e arricchimento. Precisa Dalisi (2019b):

È fondamentale, quando si lavora a un testo, andare a scavare in tutti i materiali possibili che sono collegati a quel testo: l'autore, la sua biografia, la sua vita, e anche gli altri testi di quello stesso autore. Ma non perché sia importante in sé conoscere la vita di Steinbeck o di Tasso, non è un approccio nozionistico, se mi chiedete per esempio le date, non le so, non me le ricordo. Ciò che è fondamentale, prima di dare una propria lettura, prima del corpo a corpo con il testo, è andare a vedere come e perché è stato scritto, in che periodo, da quale esigenza partiva l'autore. Insomma, farsi tutta una serie di domande, per poi entrare dentro e fare le domande che riguardano più da vicino la nostra visione su quell'autore e quella materia. È un approccio che abbiamo chiamato del detective, perché è un vero e proprio lavoro d'indagine.

A proposito della ricerca specifica per Steinbeck, nel già citato *Dramagia*, Dalisi commenta alcuni dei filoni esplorati durante la fase di documentazione (Dalisi, 2022, 82-83):

Le mappe che produco variano da lavoro a lavoro: quella di partenza è sempre costituita dallo schema cronologico della vita dell'autore; poi ogni autore suggerisce una diversa necessità, o un diverso desiderio di tradurre visivamente certe questioni. Quando ad esempio studiai la vita di John Steinbeck per il lavoro sul suo romanzo capolavoro *La valle dell'Eden*, mi colpì moltissimo il suo muoversi continuamente attraverso gli Stati Uniti, percorrendoli da est a ovest e viceversa, e così mi venne in mente di realizzare una mappa di tutti i suoi spostamenti, perché raccontava un aspetto fondamentale della sua vita. Ricercando ancora trovai altre due mappe (già fatte, quindi non dovetti ricostruire io il tragitto): una del suo viaggio

con il cane Charlie (che poi riportò in un libro), l'altra di quello che compì nel Golfo della California insieme all'amico biologo marino Ed Ricketts (anch'essa diventò materiale per un libro). Simili aspetti della vita di un grande autore raccontano, almeno in parte, il suo modo di stare al mondo, cui fa specchio il suo rapporto con la scrittura.

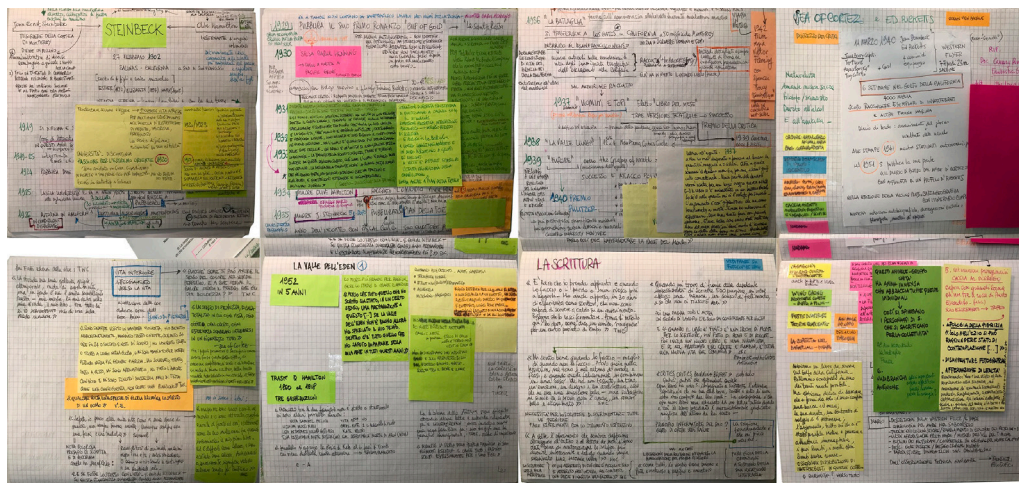
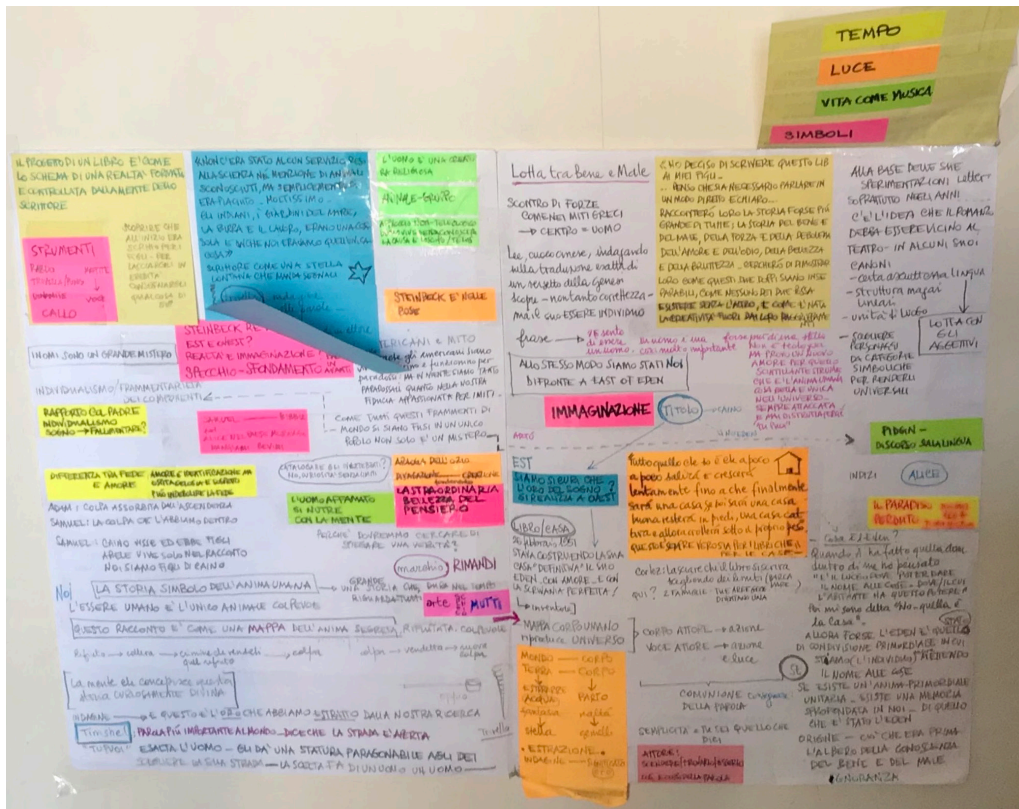
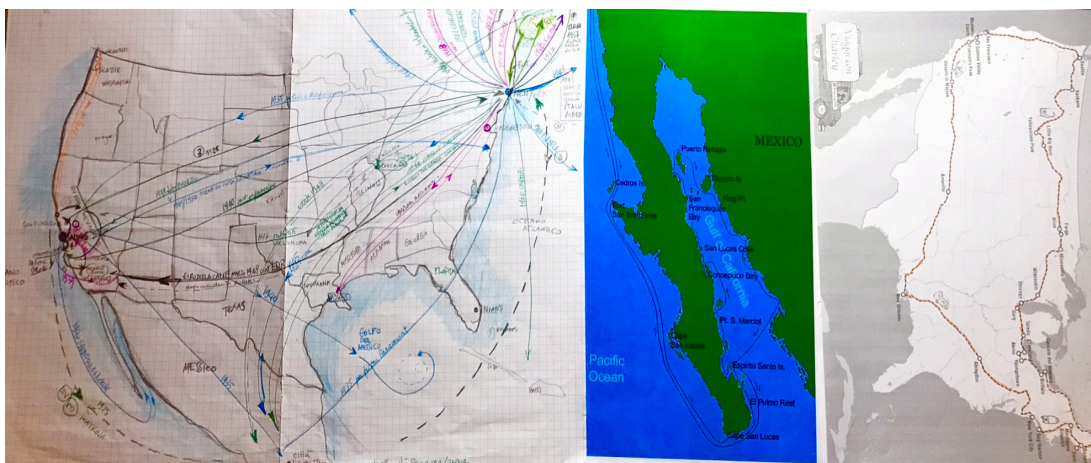


Fig. 1 e 2. Mappe concettuali per *La valle dell'Eden*. Archivio Dalisi.



Figg. 3 e 4. I tragitti di Steinbeck in viaggio attraverso l'America. Archivio Dalisi.

Nella prima fase del ‘detective’, gli attori non sono ancora entrati in gioco, anche se Latella decide già, al momento della scelta del testo, chi saranno gli interpreti. Il coinvolgimento dell’attore, la sua attivazione creativa si precisa in due momenti. Come prassi ormai abituale, l’inizio della giornata di prove è affidata a Dalisi che scambia con gli attori un insieme di materiali (alcuni provengono dalla prima fase preparatoria) che possano sollecitare associazioni e percorsi (Ibid):

Durante le prove, c’è una prima parte, forse la prima settimana, i primi dieci giorni, in cui Latella mi lascia un’ora di tempo prima di ogni prova, in cui posso fare quello che voglio, posso portare i materiali che voglio e raccontarli agli attori. Parto sempre dalla vita dell’autore. Poi posso portare video, canzoni, quello che serve al lavoro.

Il passo successivo del ‘lavoro del detective’ si svolge a tavolino, in lunghe sessioni di domande e risposte con gli attori. È ancora Dalisi a precisarlo (Ibid.):

Questa seconda fase è sempre un’indagine, ma condotta da Latella: partendo dalla lettura del testo, nascono una serie di domande, di grandi interrogativi, su cui si discute. In questo modo l’attore entra molto nel processo creativo, perché partecipa di tutta questa fase del lavoro con le sue idee, con i suoi materiali, perché a volte gli attori stessi portano materiali da condividere e che vanno ad arricchire quella lavagna del detective. È un modo per rendere anche l’attore autore del lavoro, anche se magari non scrive di suo pugno, è autore a tutti gli effetti.

L’insieme del materiale prodotto – prima delle prove e durante il loro svolgimento – si raccoglie in quello che Dalisi ha chiamato “una sorta di Folle Archivio”, ovvero un deposito “non canonico, non definibile, imprevedibile, a volte incontrollabile, [...] frutto e figlio di ciò che accade nel processo creativo. Un sabba di parole, immagini, ironia, fumetti, testimonianze, immaginazioni, realtà e menzogne” (Dalisi 2022, 85).

4. Il copione. Dialoghi e tagli

Un primo criterio di selezione del materiale è stato l’estrazione dei dialoghi. Rare le narrazioni, come nel finale quando la voce dell’Autore (l’attrice Candida Nieri) legge in proskenio, fogli alla mano, le ultime pagine del libro. La scelta quasi esclusiva per la dialogicità trova una precisa rispondenza in Steinbeck,

che ha guardato al teatro per ottenere il massimo della concretezza, asciutezza e dicibilità del dialogo romanzesco.

Dalisi precisa che è stato utile approfondire il saggio *The Play-Novelette* (1938), relativo a una categoria mista tra letteratura e teatro che Steinbeck (Steinbeck 2002, 155-157) aveva coniato per il romanzo breve *Uomini e topi* (1937). Steinbeck puntava a scrivere con uno stile oggettivo, come se il lettore potesse vedere nella mente una sorta di piccolo dramma [“To read an objective novel is to see a little play in your head” (Ibid. 156)]. La play-novelette è una scrittura double face per così dire, cioè un testo che può essere indifferentemente letto oppure recitato. Ogni sezione del testo è costruita sulla base di un chiaro fuoco drammatico (personaggi che compiono azioni conseguenti e precisate in spazi e tempi definiti), oltre a fornire numerose indicazioni sceniche (per esempio, relative al rapporto luce/buio).¹³ Steinbeck non considerò *Uomini e topi* una play-novelette davvero riuscita, tuttavia rimase persuaso della necessità di rapporti scambievoli tra teatro e romanzo, perché il romanzo avrebbe beneficiato della disciplina e della chiarezza del dramma, e a sua volta il dramma avrebbe aumentato la propria apertura, libertà e versatilità (Ibid. 157). Nonostante *La valle dell'Eden* sia un romanzo fluviale, lontano dalla forma breve di *Uomini e topi*, i due testi condividono un'analogia focale 'drammatica' e oggettiva alla base dei processi di scrittura.

Il secondo criterio di selezione del materiale riguarda i tagli. Latella sfronda massicciamente e agisce secondo la logica della sineddoche, della parte per il tutto. Dal grande corpo corale del romanzo, che si estende per tre generazioni tra Otto e Novecento, estrae un solo filo narrativo, cioè la storia di una sola famiglia – quella dei Trask, tra il Connecticut e la California – benché il romanzo sia popolato di famiglie, fra cui gli Hamilton, ovvero gli antenati di Steinbeck per ramo materno.

A partire dal capostipite Cyrus Trask, l'intreccio ripercorre le vicende dei due fratelli Adam e Charles prima, e poi dei figli di Adam, i gemelli Aron e Caleb, personaggi che con le loro iniziali richiamano la storia di Caino e Abele. Per raccontare il conflitto archetipico tra bene e male nella coscienza umana, Steinbeck si rivolge alla Bibbia, in un certo senso espandendo e adattando la storia due fratelli della Bibbia presi a modello per i fratelli nel romanzo. *East of Eden*, a Est di Eden, è il titolo originario del romanzo, il luogo dove si stabilisce Caino dopo l'o-

13 Cfr. Bloom 2006, 63.

micidio di Abele. Scacciato dal paradiso terrestre, ma marchiato da Dio, perché nessuno alzi la mano su di lui, Caino è il progenitore dell'umanità e all'origine di quell'impasto tra bene e male presente nell'esperienza di ciascuno. I sedici versetti di Genesi con la storia di Caino e Abele sono direttamente citati da Steinbeck, che li colloca al centro di un dibattito memorabile tra Adam, il cameriere cinese Lee e il cercatore d'acqua Samuel Hamilton. È il dibattito sulla parola "timshel", cioè in ebraico "tu puoi", "tu puoi dominare il peccato",¹⁴ parola che consegna all'uomo la libertà di decidere, che "esalta la grandezza dell'uomo", commenta Lee, "e gli dà una statura paragonabile agli dei, perché malgrado la sua debolezza, il suo orrore e l'assassinio del fratello, ha ancora la possibilità di scegliere".¹⁵ Steinbeck con *La valle dell'Eden* scrive il libro della vita, qualcosa da lasciare ai propri figli, come spiega nel capitolo trentaquattresimo (Steinbeck [1952] 2014, 525), recitato dalla voce dell'Autore-Candida Nieri:

Io credo che nel mondo ci sia una storia sola, [...], una storia fonte di infinita riflessione e meraviglia. Gli uomini sono presi – nelle loro vite, nei loro pensieri, nei loro appetiti e ambizioni, avarizie e crudeltà, e persino nei loro impulsi di bontà e generosità – in una rete di bene e male. Io credo sia questa la sola storia che abbiamo e che si ripete a tutti i livelli del sentimento e dell'intelligenza. [...]. Non esiste un'altra storia. L'uomo, dopo che si è spazzolato via la polvere e la segatura della vita, resta con questa dura, cristallina domanda: era bene o male? Mi sono comportato nel modo giusto – o in quello sbagliato?

Per adattare questa sorta di Bibbia contemporanea, il regista e la drammaturga hanno agito di concerto nella direzione della massima essenzialità. Ha commentato Dalisi (Dalisi 2019a):

Il problema è, dunque, come da una pagina di narrativa si può arrivare in scena? Sembrerà una banalità, ma uno degli insegnamenti più importanti di Latella è stato quello di eliminare il superfluo: «Togli gli aggettivi. Meno aggettivi, meno aggettivi». È difficile per chi ama scrivere. Che significa togliere gli aggettivi? Significa non cercare la bellezza della parola, la parola non deve essere bella, deve essere concreta, perché l'attore deve parlare, non cantare. Poi la 'musica' delle parole verrà fuori dal lavoro di regia, di recitazione.

Quando abbiamo lavorato a *La valle dell'Eden*, studiando e scavando nelle lettere di Steinbeck, c'è una lettera in cui Steinbeck scrive che spera di riuscire ad arrivare a una concretezza del testo, di togliere tutti gli aggettivi, e se qualcuno gli fosse sfuggito, di eliminarlo quando

14 Steinbeck [1952] 2014, 388.

15 Ibid., 389.

avrebbe battuto a macchina il testo. Il passo mi ha colpito perché è una cosa che Latella mi dice da anni [...]. Insomma, che vuol dire togliere gli aggettivi? Vuol dire [...] ridurre all'osso, chiedersi se una parola serve o no. A che cosa serve dire queste tre parole in più? Ci serve? Leviamole, è importante raggiungere una sintesi.

Togliere gli aggettivi significa scavare, entrare dentro, andare all'essenza della parola, della battuta, della pagina. Un lavoro come questo, in cui il romanzo deve diventare scena, è una ricerca dell'acqua. Ecco perché c'era la trivella disegnata [su una delle mappe concettuali]. È qualcosa che ho messo a fuoco lavorando a *La valle dell'Eden*, in cui si parla molto di terra in cui si cerca l'acqua. È un po' il lavoro che si fa: il testo è un terreno da arare, da coltivare, e per prima cosa bisogna trovare l'acqua. Bisogna andare in profondità nel terreno, conoscerlo, capire com'è fatto. È argilloso, è sabbioso, c'è una crosta che non permette di scendere in profondità? Allora come la rompo? Ci vuole l'esplosivo? Devo farlo esplodere il testo? O bisogna invece nutrirlo, usare i fertilizzanti? Insomma, affrontare il testo in questo modo, e così la preparazione dello spettacolo in sé. Togliere gli aggettivi significa scavare e andare all'essenza.

Con soli sette attori (alcuni impegnati in più parti, come indicato alla nota 1), le quasi sei ore di spettacolo si focalizzano sulle vite di tre generazioni di Trask, e precisamente sulle storie di Cyrus, Adam, Charles, Cathy, Aron, Caleb – con la presenza cruciale di Samuel Hamilton, scavatore di pozzi, di Lee il cameriere cinese di casa Trask, e di Faye, la tenutaria di bordello che Cathy, diventata Kate dopo l'abbandono del marito Adam, uccide per ereditarne l'attività. Solo evocati dal dialogo alcuni degli altri personaggi, come Liza, moglie di Samuel, e i loro figli, e come Abra, la fidanzata di Aron che, una volta morto questi in guerra, si lega a Caleb. I Trask sono una famiglia a netta predominanza maschile, in cui anche la cura della prole è affidata a un uomo (Lee), perché chi è madre rifiuta con violenza il proprio ruolo (Cathy).

La storia si aggrega intorno a ricorrenze tematiche: la rivalità di un fratello verso l'altro per l'amore del padre (Charles verso Adam prima; Caleb verso Aron poi); l'incontro con il 'serpente', cioè con il caos diabolico dietro un bel volto (Cathy, moglie di Adam, che concepisce con il cognato Charles i due gemelli, e poi spara ad Adam che vuole bloccare la sua fuga dalla casa coniugale); il contrappeso al male rappresentato dall'amicizia, dal pensiero e dalla capacità creativa (Samuel e Lee); la necessità di affrontare i propri fantasmi (Adam visita Cathy, ora Kate, per liberarsi dal suo ricordo persecutorio); e ancora la gelosia verso il padre che spinge al peccato (Caleb porta Aron al bordello per fargli vedere chi è davvero la loro madre e Aron, diperato, si arruola e muore in guerra); e la capacità di perdono e quindi la salvezza (il timshel, "tu puoi", di Adam morente che benedice Caleb, mondandolo così della sua colpa verso Aron).

Come sopra precisato, si tratta di un adattamento single source, senza interpolazioni di altri testi, articolato in segmenti di dialoghi e con rari inserimenti di brani narrativi del romanzo. Mentre la Bibbia è il testo di riferimento per Samuel, Lee e Adam, *Alice nel paese delle meraviglie* di Lewis Carroll è il testo feticcio di Cathy, che come Alice è in grado di farsi sempre più piccola cioè, nel suo lessico, manipolare, distruggere e sparire. Alla fine, però, farsi piccola significherà suicidarsi. Nel romanzo asseconda il “Bevimi” di Alice e ingerisce morfina;¹⁶ nello spettacolo si spara, saldando la prima parte, quando fa fuoco sul marito, con la seconda. Dalisi segnala che, all’inizio, c’era l’idea di far apparire il mondo di Alice (per esempio, la Regina di cuori) in forma di immagini oniriche. Idea però presto abbandonata, perché avrebbe significato il passaggio a uno stile linguistico poco congruo al resto dello spettacolo. Il ricordo di Alice rimane in ogni caso grazie a sottili tocchi intertestuali: i colori squillanti, da libro di fiabe, del bordello di Faye dove Cathy/Kate lavora come prostituta, e la pelle di coniglio che porta al collo prima del suicidio, un’allusione al Bianconiglio del testo della sua vita.

Il copione può includere ampi brani riportati quasi integralmente: per esempio, il capitolo 24 con il dibattito sulla parola “timshel” e la successiva somministrazione ad Adam di quella che Samuel chiama la “medicina”, cioè la rivelazione che Cathy è a Salinas e gestisce un bordello. Oppure, il copione può sintetizzare dieci pagine di romanzo con un lavoro di cesello per collegare le battute da una pagina all’altra: per esempio, l’inizio dello spettacolo con il dialogo tra Cyrus e Adam, e il successivo tra Charles e Adam.¹⁷

Per offrire un esempio della logica dei tagli al romanzo – improntati a quel criterio di essenzialità sopra ricordato – riporto lo scambio tra Adam e Cathy prima che lei spari al marito. Lo spettacolo collega in due brevi scene il parto di Cathy¹⁸ e la decisione di lei di fuggire da casa,¹⁹ facendo precedere il momento dello sparo da un dialogo stringatissimo estratto dalle pp. 261-262 dell’edizione italiana citata:

Me ne vado, adesso.
Cathy, che vuoi dire?
Te lo avevo detto.
Non è vero.

16 Steinbeck 2014, 697.

17 Ibid., 39-49.

18 Ibid., 247-254.

19 Ibid. 255-262.

Tu non mi ascoltavi, ma non importa.
Non ti credo.
Non me ne frega un accidente di quello che credi. Io vado.
I bambini...
Buttali in uno dei tuoi pozzi.
Cathy, sei malata. Non puoi andare via. Non via da me...
Io posso farti qualsiasi cosa. Qualunque donna potrebbe farti qualsiasi cosa. Sei un imbecille.
Tesoro, non sapevo che l'avresti presa a questo modo. Mi dispiace, Adam. [sparo]²⁰

È la sintassi scenica a eliminare le eventuali incongruenze generate dai processi di sintesi tra due momenti – il parto e la fuga – che nel romanzo occupano diverse pagine e sono distanziati nel tempo. L'efficacia del montaggio di Latella condensa e chiarisce i passaggi temporali: la musica martellante, il suono di vagiti di neonati, la concitazione che accompagna il parto si spengono bruscamente, e la variazione segnala che il tempo è passato, e che Cathy è pronta ad andarsene.

5. *Parola, rito, comunità. La scrittura registica per La valle dell'Eden*

Il principio guida della concretezza e dell'essenzialità si traduce in una sintassi registica di particolare nitore. Spazio, suono, recitazione, luce sono organicamente fusi per un'esperienza spettatoriale in cui convergono due intensità energetiche, quella provocata dalla tensione del plot e quella generata dalla percezione di una peculiare qualità di rituale dello spettacolo. In questo paragrafo finale, consideriamo singolarmente i diversi codici teatrali per poi concludere soffermandoci sulla scrittura registica come loro sintesi.

Latella e lo scenografo Giuseppe Stellato optano per un palcoscenico nudo, senza quinte e circondato dal buio, in cui si stagliano elementi metonimici (il tavolo con le sedie per indicare la famiglia), elementi metaforici (l'imponente parete lignea), grandi oggetti scenici stilizzati (la casa bordello di Kate), per un totale di cinque diverse soluzioni spaziali. Il primo spazio è la casa dei Trask [figura 5]. Nel momento in cui Cathy irrompe in quella casa, cala una grande parete di listelli color legno, una sorta di 'sipario tagliafuoco', che termina la sua discesa appoggiandosi sul tavolo [figura 6]. Il modulo scenografico divide in due il palcoscenico, così come Cathy divide i due fratelli. Al momento dello

²⁰ Le battute sono ricavate dalla ripresa video di Lucio Fiorentino, ERT 2019.

sparo, i listelli crollano, condensando visivamente l'azione distruttiva di Cathy e il suo farsi strada verso la libertà [figura 7].



Fig. 5. Inizio dello spettacolo, la casa dei Trask. Di spalle Annibale Pavone (Adam), Christian La Rosa (Charles), Emiliano Masala (Cyrus). Immagine tratta dalla ripresa video di Lucio Fiorentino.



Fig. 6. Il 'sipario tagliafuoco'. Da sinistra: Candida Nieri (la voce dell'Autore), Christian La Rosa (Charles), Elisabetta Valgoi (Cathy), Michele Di Mauro (Samuel Hamilton), Annibale Pavone (Adam), Emiliano Masala (dottor Tilson). Foto di scena di Brunella Giolivo.



Fig. 7. Lo sparo. Di fronte, Elisabetta Valgoi (Cathy), di spalle Annibale Pavone (Adam).
Immagine tratta dalla ripresa video di Lucio Fiorentino.

Nella seconda parte dello spettacolo, la parete lignea riappare sopra le teste degli attori, come persistenza del ricordo persecutorio di Cathy. Il tavolo è stato eliminato, e lo spazio si svuota ulteriormente intorno agli attori [figura 8].



Fig. 8. Massimiliano Speziani (Lee), Michele Di Mauro (Samuel), Annibale Pavone (Adam)
leggono la storia di Caino e Abele. Immagine tratta dalla ripresa video di Lucio Fiorentino.

La nuova identità di Cathy, ora Kate, si riflette nei colori accesi della scena e dei costumi. È uno spazio denso di segnali che, da un lato, allude alla ritrovata libertà della donna e all'allegria fittizia della casa di piacere, e dall'altro lato, richiama il mondo fiabesco di *Alice nel paese delle meraviglie* segnalato nel paragrafo precedente [fig. 9].



Fig. 9: Il bordello di Faye. Elisabetta Valgoi (Kate), Candida Nieri (Faye), Annibale Pavone (Adam). Immagine tratta dalla ripresa video di Lucio Fiorentino.

Il quinto e ultimo spazio è la casa bordello, anch'esso uno spazio di Cathy/Kate e che, come il 'sipario tagliafuoco', scende silenziosamente. All'inizio è uno scheletro di semplici contorni [fig. 10]. In seguito, Aron e Caleb montano le assi di legno che formano facciata e fianchi della casa-bordello-tomba in cui la madre si uccide [fig. 11].



Fig. 10. Lo scheletro della casa bordello di Kate. In scena Massimiliano Speziani (Lee), Michele Di Mauro (Samuel). Immagine tratta dalla ripresa video di L. Fiorentino.



Fig. 11. Il bordello tomba. Da sinistra: Massimiliano Speziani (Lee), Annibale Pavone (Adam), Candida Nieri (la prostituta Eva), Elisabetta Valgoi (Kate), Emiliano Masala (Aron) Christian La Rosa (Caleb). Foto di scena di Brunella Giolivo.

Il sipario tagliafuoco e la casa favoriscono una ‘scrittura’ dei movimenti di particolare efficacia simbolica. Gli attori possono entrare e uscire scivolando sotto la parete; spesso solo alcune parti del loro corpo sono visibili (si noti la postura di Cathy incinta, con un grande sasso in mezzo alle gambe aperte). Questa drammaturgia dello spazio è intimamente legata alla drammaturgia sonora di Franco Visioli, sound designer Leone d’oro alla carriera alla Biennale Teatro di Venezia nel 2020. Attraverso un calibrato sistema di amplificazione (microfoni ad archetto per gli attori, microfoni nascosti in palcoscenico), il lavoro sul suono edifica un vero e proprio altare per la parola, in una valorizzazione massima del dire scenico. La parola è manipolata come pellicola cinematografica: l’amplificazione genera zoomate, primi piani, scale di campi, distanze e prossimità (per esempio, la presenza di Kate all’interno della casa è intensamente percepibile grazie allo specifico lavoro di amplificazione).

La voce comunica tutto il suo spessore corporeo, la sua qualità fisiologica. La grana e la ‘materia’ vocale sono portate in primo piano, prendono un risalto decisivo. Le voci sono più pulite e nette quando gli attori si trovano vicini al proscenio; viceversa, si caricano di echi, vibrazioni ed effetti quando l’azione si sposta dietro al sipario tagliafuoco, nella casa bordello o, in generale, nell’area di palcoscenico tra la metà e il fondo. La percezione del peso della parola nello spazio nudo restituisce, sul piano sinestesico, la mole del romanzo, l’ampiezza del suo orizzonte spaziale e temporale, il senso di vastità del paesaggio americano, l’avvicinarsi delle generazioni. L’eco, poi, ci mette in contatto percettivo con la narrazione fondativa di Caino e Abele che, dalle viscere del tempo, continua a inverarsi. Lo spazio è ‘sezionato’ orizzontalmente in zone sonore differenti in modo da rendere percepibili diversi piani di ‘realtà’: il presente del plot, con le peripezie dei Trask, e il piano del fantastico, dell’immaginazione, dei ricordi persecutori, della memoria dei morti amati. Il piano del fantastico è anche il territorio dell’artista, di chi rompe lo schermo delle forme consuete. “Il mondo della fantasia ci sta accanto, separato solo da uno specchio. Non è facile oltrepassarlo, lo strumento utile a questo sfondamento costruttivo è l’arte”, scrive Dalisi nel programma di sala (Dalisi 2019b, 8). È appunto questo per Steinbeck il mandato dello scrittore in ogni tempo: “portare alla luce sogni oscuri e pericolosi allo scopo di migliorarci”,²¹ estrarre dal flusso caotico e do-

21 Si tratta di un passo del discorso di Steinbeck per la ricezione del premio Nobel, che cito da Dalisi 2019, 8.

loroso dell'esistenza ciò che davvero conta. Una volta di più, l'adattamento di Latella penetra con acume nelle ragioni del romanzo e del suo autore attraverso una sintassi scenica per piani intrecciati, in cui la dimensione dell'oltre (memoria, scrittura, meditazione) si precisa nel presente dello spazio, del suono, della recitazione.

La recitazione rappresenta uno dei percorsi più stimolanti dello spettacolo. L'estroflessione violenta che ha reso celebri tante regie di Latella, diventa qui introflessione, energia trattenuta. Gli attori sono spesso immobili, fermi nella fissità propria dei dipinti o delle sculture. La spinta motrice è data dalla parola, da quella che Giovanni Testori nel manifesto *Il ventre del teatro* (Testori 1968, 96) chiamava la specifica "qualità carnale e motoria della parola" emessa da gole viventi, e che non ha bisogno di corpi in movimento, perché "il vero teatro, essendo alla fine una prova esclusivamente religiosa, è immobile" (Ibid. 100). La staticità è in rapporto al mito, è una forma per visualizzare il tempo del mito cui la storia raccontata da Steinbeck specificamente guarda.²²

Per larga parte dello spettacolo, Adam è fermo sulla sedia, spalle al pubblico. È soprattutto la sua figura quella che assume, e nella forma più radicale, il mandato dell'immobilità. La sua postura è speculare a quella dello spettatore, del lettore, del testimone. Adam è un doppio della funzione spettatoriale nello spettacolo. La sua immobilità è non di meno un segno gerarchico: Adam detiene un posto speciale, perché è dalla sua prospettiva che si racconta la storia. La scrittura scenica si precisa qui come "drammaturgia dell'io" (Szondi 1962, 35), che organizza gli eventi a partire dal punto di vista di un personaggio centrale.²³ Adam si alza dalla sedia ed entra fino in fondo negli eventi, con l'intero suo corpo, solo quando Samuel gli somministra quella che chiama la "medicina", cioè la rivelazione che Cathy è a Salinas. Così, egli si alza e va ad affrontare la moglie [fig. 12]. Qui, il segno registico cambia, in un certo senso entra in gioco il cinema: nella sala,

22 Gertrude Stein definiva i propri testi teatrali *landscape plays*, opere da contemplare come paesaggi, perché "un mito non è una storia letta da sinistra a destra, dall'inizio alla fine, ma una cosa che sta davanti agli occhi per tutto il tempo", scriveva al proposito Thornton Wilder (citato in Lehmann 2017, 67).

23 L'immobilità dell'attore è una scelta che Latella ha già sperimentato con grande efficacia: la storia di *Un tram che si chiama Desiderio* è riattraversata dal punto di vista di Blanche Dubois, anch'ella ferma per buona parte dello spettacolo accanto al tavolo di cucina.

prima semi illuminata, cala l'oscurità, gli occhi del pubblico si fissano sul quadro scenico e sulle tappe del plot che va verso il suo scioglimento.



Fig 12. Adam va da Cathy. Da sinistra: Massimiliano Speziani (Lee), Annibale Pavone (Adam), Michele De Mauro (Samuel). Immagine tratta dalla ripresa video di Lucio Fiorentino.

Nel finale, Adam torna a sedersi e riprende il suo ruolo di testimone, ascoltando il racconto della propria agonia. Prima però la squadra tecnica finisce di montare le parti mancanti della casa tomba. Gli spettatori, e con loro Adam, osservano tutte le fasi del lavoro. Questi momenti di apparente vuoto narrativo sono una 'firma' di Latella, un modo toccante e intimo di comunicare con lo spettatore, a cui è lasciato un tempo di decantazione, di meditazione, di 'silenzio' prima del finale. In *Il servitore di due padroni* era lo smontaggio fatto dagli attori di tutta la scenografia, qui è il gesto opposto, ma ciò che conta è il tempo, la stasi, durante la quale lo spettatore assorbe l'esperienza scenica nella memoria e nel corpo, sprofonda in quelle immagini di un teatro ormai fuso con i propri pensieri [fig. 13].



Fig. 13. I tecnici montano le ultime parti della casa. Di spalle, Annibale Pavone (Adam).
Immagine tratta dalla ripresa video di Lucio Fiorentino.

Il codice della luce è un altro codice di regia che Latella, qui con il lighting designer Simone De Angelis, usa con una perizia che ha pochi eguali, una 'scrittura' che diventa azione diretta sulle percezioni dello spettatore. La drammaturgia della luce segue un tracciato circolare luce-buio-luce. Come accennato, per buona parte dello spettacolo la platea non è oscurata, cala nel buio quando Adam si alza, così resta fino al suicidio di Cathy/Kate, per tornare poi lentamente a rischiararsi durante la lettura che chiude lo spettacolo [fig. 14].



Fig. 14. Ultima scena: Candida Nieri (la voce dell'Autore) legge le pagine finali, di spalle Annibale Pavone (Adam). Immagine tratta dalla ripresa video di Lucio Fiorentino.

La qualità cerimoniale e rituale – come in una messa laica – è l’esito del rapporto tra il plot, l’immobilità degli attori, le loro voci, la dialettica tra vuoto e grandi oggetti scenici (Giuliano Scabia li chiamava ‘i Giganti’, scatenatori di miti, di ricordi, di fantasie collettive),²⁴ e appunto la luce. La sala non oscurata permette un continuo scambio di sguardi. La visione, non unidirezionata, si espande: vediamo gli attori, gli attori ci vedono, vediamo le persone del pubblico accanto a noi. La luce ci riconsegna la coscienza della nostra realtà percipiente come corpo collettivo, l’evidenza del nostro essere-con-gli-altri in legame di copresenza corporea (Fisher-Litche 2014).

Con *Hamlet* (2020), Latella ha proseguito la ricerca sugli effetti della sala non oscurata, per continuare a interrogarsi sulle traiettorie dello sguardo, sui nuovi contatti generati dal vedere e dall’essere visti, sulle possibilità di attivare il corpo dello spettatore nella ‘scrittura’ della relazione, della pluralità, non nell’individualità isolata. Percepire il corpo degli altri significa creare legami comunitari, raccogliersi in un’esperienza ‘religiosa’, nel senso etimologico del termine: persone riunite per condividere “la sola storia che abbiamo”, in un’indagine che tocca le radici dell’umano, per “tentare di spiegare l’inspiegabile”, ha scritto Steinbeck.²⁵ Un lascito per il futuro, pensando ai suoi figli e a tutte le generazioni a venire.

24 Scabia [1976] 2011, 202.

25 Da una lettera di Steinbeck citata nel programma di sala di *La valle dell’Eden*, 8.

Bibliografia

Babbage, Frances. 2018. "Re-mediating the Book to the Stage." In *Contemporary Approaches to Adaptation in Theatre*, a cura di Reilly Kara: 91-95. London: Palgrave Macmillan.

Barba, Eugenio. 2009. *Bruciare la casa. Origini di un regista*, Milano: Ubulibri.

Bloom, Harold (a cura di). 2006. *Bloom's Guide: John Steinbeck's "Of Mice and Men."* New York: Chelsea House.

Castri, Massimo. 1981. *Pirandello Ottanta*, a cura di Ettore Capriolo, Milano: Ubulibri.

Castri, Massimo. 1984. *Ibsen postborghese*, a cura di Ettore Capriolo, Milano: Ubulibri.

Castri, Massimo. 2007. *I greci nostri contemporanei: appunti di regia per "Le Trachinie", "Elettra", "Oreste", "Ifigenia in Tauride"*, a cura di Isabella Innamorati, Roma: Carocci.

Comand, Mariapia. 2006. "Intertestualità: fuochi, nodi, svolte." In *Intertestualità. Lezioni, lemmi, frammenti di analisi*, a cura di Giulia Carluccio, Federica Villa: 227-232. Torino: Kaplan.

Costa, Antonio. 2006. "Investire in immagini: cinema e intertestualità." In *Intertestualità. Lezioni, lemmi, frammenti di analisi*, a cura di G. Carluccio, F. Villa: 17-34. Torino: Kaplan.

Cutchins, D., Krebs, e K., Voigts, E. (a cura di). 2018. *The Routledge Companion to Adapatation*. London-New York: Routledge.

Dalisi, Linda. 2019a. "Intervento al Dams di Torino per l'insegnamento di Studi di regia teatrale a.a. 2019-2020", 18 dicembre, inedito.

Dalisi, Linda. 2019b. "Le matite di Steinbeck". In *Programma di sala "La valle dell'Eden"*, Emilia Romagna Teatro Fondazione: Teatro Metastasio di Prato, Teatro Stabile dell'Umbria.

Dalisi, Linda. 2021. "Intervista", a cura di Federica Mazzocchi, 19 maggio 2021, inedito.

- Dalisi, Linda. 2022. *Dramagia. Edward Albee e il mestiere del dramaturg*. Emergenze Publishing – Teatro Stabile dell'Umbra.
- Fischer-Lichte, Erika. 2014. *Estetica del performativo*. Roma: Carocci.
- Hutcheon, Linda. 2011. *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema e nuovi media*. Roma: Armando Editore, Kindle.
- Lehmann, Hans-Thies. 2017. *Il teatro postdrammatico*. Bologna: Cue Press.
- Longhi, Claudio. 1999. *La drammaturgia del Novecento tra romanzo e montaggio*. Pisa: Pacini.
- Longhi, Claudio. 2006. "Orlando Furioso" di Ariosto-Sanguineti per Luca Ronconi. Pisa: ETS.
- Marchetti, Marta. 2016. *Guardare il romanzo. Luca Ronconi e la parola in scena*. Catanzaro: Rubettino.
- Mazzocchi, Federica. 2016. "Nel fuoco della tradizione. Appunti sul teatro di Antonio Latella." *Mimesis Journal. Scritture della performance*, vol. 5, 2: 103-117.
- Meldolesi, Claudio e Molinari, Renata. 2007. *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*. Milano: Ubulibri.
- Plana, Muriel. 2020. "Romanzizzazione." In *Lessico del dramma moderno e contemporaneo*, a cura di Jean Pierre Sarrazac, Groupe de recherche sur la poétique du drame moderne et contemporain, ed. italiana a cura di Davide Carnevali: 142-143. Imola (Bo): Cue Press.
- Reilly, Kara (a cura di). 2018. *Contemporary Approaches to Adaptation in Theatre*. London: Palgrave Macmillan.
- Ronconi, Luca. (1999). "Il mio teatro." In *La regia in Italia oggi. Per Luca Ronconi*, a cura di Claudio Longhi, *Culture teatrali. Studi, interventi e scritture sullo spettacolo*, 25, annale 2016.
- Scabia, Giuliano. 2011 [1976]. *Marco Cavallo. Da un ospedale psichiatrico la vera storia che ha cambiato il modo di essere del teatro e della cura*. Merano: Alfabeta Verlag.

Steinbeck, John. 2014 [1952]. *La valle dell'Eden*, introduzione di L. Sampietro, tr. it. di Maria Baiocchi e Anna Tavaglini, Milano: Bompiani.

Steinbeck, John. 2002. "The Play-Novelette." In *America and Americans, and Selected Nonfiction*, S. Shillinglaw e J. J. Benson (a cura di), New York: Viking. www.archive.org (ultimo accesso 20/04/2022).

Szondi, Peter. 1962. *Teoria del dramma moderno 1880-1950*. Torino: Einaudi.

Testori, Giovanni. 1968. *Il ventre del teatro*. *Paragone. Letteratura*, n° 220/40, giugno: 93-97.

Tirelli, Emanuele (a cura di). 2016. *La misura dell'errore. Vita e teatro di Antonio Latella*. Bologna-Napoli: Caracò.

Federica Mazzocchi è professoressa associata in Discipline dello spettacolo all'Università degli Studi di Torino. Insegna 'Studi di regia teatrale' e 'Teatro educativo e sociale'. I suoi ambiti di ricerca riguardano la regia teatrale novecentesca e contemporanea in Italia e in Europa, i rapporti tra recitazione e regia, e tra elaborazione drammaturgica e pratiche di messinscena.