

Passos? Due preoccupazioni sembrano prevalere nel romanzo impegnato degli anni Trenta: i fenomeni di espropriazione e perversione della lingua nazionale operati da quello che è identificato come il campo avverso, e il moltiplicarsi di narrazioni menzognere, di finzioni che tuttavia acquisiscono lo statuto di verità. Una riconfigurazione non solo delle rappresentazioni politiche, ma anche e soprattutto delle pratiche narrative, appare quindi come base imprescindibile per l'impresa demistificatrice dello scrittore *engagé* («Écrire contre. Contestation, reconfiguration, contre-scénarisation», pp. 293-498).

Il romanzo impegnato degli anni Trenta, osserva Aurore Peyroles nella terza parte del volume, si distingue da quello del decennio precedente per la sua inclinazione a sollecitare profondamente l'attenzione del lettore, la sua capacità di tessere relazioni tra elementi sparsi per ricostruire trame e problemi. Pur non lasciando spazio a fraintendimenti quanto alla sua interpretazione complessiva, il testo richiede quindi al lettore uno sforzo critico importante: ciò che cerca lo scrittore *engagé* non è l'adesione passiva a una serie di contenuti, ma la costruzione di uno sguardo critico sul mondo e le sue narrazioni («Écrire avec. Implication, investigation, expérimentation», pp. 501-619).

Ben prima che l'*engagement* letterario trovasse una sua teorizzazione, scrittori come Aragon, Dos Passos e Döblin hanno contribuito a fare degli anni Trenta un vero e proprio laboratorio letterario e politico. Ed è proprio sul termine "laboratorio" che si sofferma Aurore Peyroles nella «Conclusion générale» (pp. 621-632). Spinti da una situazione socio-politica giudicata inaccettabile, gli scrittori *engagés* hanno ridefinito le pratiche e le ambizioni del genere romanzesco, trovando nel testo stesso uno spazio privilegiato non solo per l'osservazione dei fenomeni in atto, ma anche per l'elaborazione di risorse linguistiche e narrative capaci di contrastare quelle messe in campo dal potere dominante. Sollecitando direttamente lo spirito critico del lettore, osserva infine Aurore Peyroles, questi autori hanno saputo costruire spazi testuali aperti alla sperimentazione e al distanziamento critico, la cui lettura si basa su un contratto che non pare molto diverso, sul piano politico, da quello su cui si fonda la democrazia autentica.

[ROBERTA SAPINO]

Formes mineures et minoritaires dans les arts du spectacle, études réunies et présentées par Sandrine DUBOUILH et Pierre KATUSZEWSKI, Presses Universitaires de Bordeaux, 2015, «Horizons/Théâtre» 5, 137 pp.

Il volume raccoglie un insieme di contributi volti a comprendere quei processi di interpretazione che tendono a definire certe tipologie di intrattenimento marginali rispetto ad altre, concentrandosi pertanto su quelle forme di spettacolo cosiddette "minori", quelle che non hanno trovato un loro spazio all'interno della storia del teatro, ripercorrendone le origini e la struttura al fine di restituire loro la dignità di vera e propria rappresentazione teatrale.

Il primo saggio a cura di Pierre PHILIPPE-MEDEN (*Le strip-tease français du cabaret au théâtre expérimental, 1950-1970*, pp. 10-24) si concentra sulla metamorfosi di un genere di spettacolo abitualmente relegato alla dimensione del *club privé*, ma che nel tempo ha saputo evolversi sia da un punto di vista tecnico che da un punto di vista intellettuale. Un intervento importante a questo proposito è stato quello di Alain Bernardin,

fondatore del Crazy Horse, e creatore di spettacoli che fanno del corpo della donna non un semplice oggetto contemplativo, ma un'immagine veicolo di un senso da scoprire attraverso l'uso del costume, delle luci, della gestualità studiata e della coreografia. Elementi questi che hanno reso popolare una delle più importanti performer degli anni Cinquanta, Rita Renoir, che rivendicando lo strip-tease quale scuola di liberazione del corpo e negazione dell'interdetto sessuale emanante dalla religione cristiana, lo porta per la prima volta all'interno del teatro sperimentale.

Dall'esibizione del corpo sensuale all'esibizione del corpo deforme nell'analisi di Agnès CUREL dal titolo *Le Théâtre des Monstres. Les exhibitions de phénomènes dans les foires du XIX^e siècle: un exemple de théâtre marginalisé?* (pp. 26-39) volta a mostrare come l'esibizione dei fenomeni da baraccone, spettacoli altamente popolari nel XIX secolo, sia stata gradualmente dimenticata dalla storia del teatro. La ragione per la quale tali rappresentazioni vengano considerate minori è da ricercarsi nella caratteristica essenzialmente popolare propria dei luoghi in cui avveniva lo spettacolo: le fiere. Basta però concentrare l'attenzione sulle cronache di Jules Vallès per notare come le esibizioni assumessero le sembianze di vere e proprie messe in scena in cui le *baragues* degli artisti diventavano piccoli teatri dall'architettura ben congegnata e arricchita dalla presenza dell'imbonitore e dei performer per i quali, molto spesso, si trattava di "fare il mostro" senza esserlo veramente. Nonostante le evidenti caratteristiche spettacolari, il *Théâtre des Monstres* rimane un genere marginale non esente da accuse di strumentalizzazione dell'handicap o di dubbia moralità.

Il saggio proposto da Zora MAKACH, *Le théâtre expérimental marocain d'expression amazighe: l'exemple du metteur en scène Rachid Adibar* (pp. 40-50), riporta l'esperienza del regista Rachid Adibar, fautore della rivalutazione, nell'ambito teatrale, della lingua e della cultura berbera, spesso considerate minoritarie in quanto dominate dalla lingua araba. Nella quasi totale assenza di testi teatrali scritti in lingua amazigh, il compito fondamentale dei giovani intellettuali arabi negli anni Sessanta fu quello di tradurre pièces già esistenti e provenienti dalla cultura occidentale per poi giungere alla realizzazione, come nel caso di Adibar, di spettacoli interamente scritti in lingua berbera, dimostrando come la barriera linguistica non possa fungere da ostacolo alla creazione.

Un simile intento può essere riscontrato anche nell'intervento di Kaite O'REILLY, *Answering Back and Returning the Gaze: two examples of "Alternative Dramaturgies informed by a Deaf and disability Prospective"* (pp. 52-58), in cui a dominare è la volontà di proporre una drammaturgia alternativa che si faccia carico di una realtà particolare come quella della disabilità. Il saggio di K. O'Reilly mostra come il teatro della disabilità lavori contemporaneamente con e contro le forme consolidate del teatro tradizionale, puntando a fare del soggetto affetto da handicap l'attivo protagonista della scena, artefice del proprio destino e non soltanto vittima impassibile di una condizione, spostando così l'attenzione su una società che crea la disabilità più di quanto non faccia l'impedimento corporale vero e proprio.

Yassaman KHAJEHI (*Spectacle marionnettique iranien: du théâtre saltimbanque au cursus universitaire*, pp. 60-73) concentra l'attenzione sulla tradizione iraniana dello spettacolo delle marionette. Partendo dalle origini di una forma di intrattenimento legata alle feste per bambini o ai banchetti, l'autrice passa alla narra-

zione di come questo particolare genere artistico sia slittato con il tempo dalle tematiche tradizionalmente adatte a un pubblico molto giovane a tematiche più contemporanee di denuncia socio-politica. Ciò ha permesso, grazie anche a personaggi della cultura universitaria iraniana quali Mehdi Forough e Homa Jedikar, di fare della tradizione marionettistica una disciplina accademica garantendo il recupero di un patrimonio quasi perduto.

Proprio il recupero di forme teatrali altrimenti destinate all'oblio storico è il soggetto del contributo di Pauline BEAUCÉ (*Pour une réévaluation des formes mineures dans l'historiographie du théâtre des Lumières: le cas forain*, pp. 74-89), dedicato a tutte quelle rappresentazioni sviluppatasi contemporaneamente alle grandi istituzioni artistiche quali l'Opéra e la Comédie Française, che tuttavia non hanno trovato un posto all'interno della storiografia teatrale. Nonostante gli sforzi operati da studiosi come Alain-René Le Sage, responsabile della creazione di una storiografia del teatro da fiera, la storia delle forme minoritarie di questo genere è ridotta essenzialmente a quella dell'opéra comique, che ha il merito di aver raggiunto ufficialità grazie alla creazione, nel 1714, del teatro omonimo.

Soltanto intorno al 1980, un'altra forma di rappresentazione artistica minore ha cominciato a entrare a pieno titolo nel panorama teatrale: quella delle *guarattelle* o marionette napoletane, oggetto della riflessione proposta da Anna LEONE (*Les guarattelle de la page à la scène. La reconnaissance de leur valeur artistique entre histoire, ethnographie et critique*, pp. 90-107). In questo articolo, l'Autrice intende verificare se gli studi dedicati negli anni alle marionette napoletane possano essere sufficienti a individuare loro un posto all'interno della storia del teatro. A tale scopo, Anna Leone ripercorre la storia della formazione di questo particolare genere artistico focalizzando l'attenzione sulla mancanza di uno studio più approfondito sulla produzione marionettistica contemporanea, come quella di Gaspare Nasuto, indispensabile affinché questo genere di rappresentazione venga riconosciuta come forma di teatro vera e propria.

Il contributo di Maëline LE LAY, dal titolo *Vers un théâtre participatif dans les cités minières du Congo* (pp. 108-131), è dedicato a un genere teatrale in piena espansione in alcune regioni dell'Africa, il cosiddetto teatro di "sensibilizzazione" o "Teatro per lo sviluppo". Si tratta di una forma di rappresentazione di intento principalmente didattico ma che tende a oltrepassare i confini della sensibilizzazione per creare un vero contatto con il pubblico attraverso i soggetti e le tematiche della rappresentazione affrontati attraverso l'esperienza di Papa Mufwankolo, padre fondatore del teatro congolese, e del suo lavoro artistico.

Il volume si conclude con un'intervista a Bénédicte LOUVAT-MOLOZAY (pp. 132-137), docente di letteratura francese del XVII secolo all'Università di Montpellier, a proposito del lavoro condotto sul teatro in lingua occitana e sui contatti che essa intrattiene con la lingua francese nella cultura del Seicento.

[LUANA DONI]

JAN BAETENS, *À voix haute. Poésie et lecture publique*, Wallonie-Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2016, 187 pp.

"La poesia sarà orale o non sarà", pare affermare Jan BAETENS nell'incipit della sua introduzione «La Parole contre l'écriture» (pp. 9-24), suddivisa nei quattro

brevi paragrafi «*Au lieu de poésie, on avait du théâtre*»; «*De la mode au symptôme; Crise de vers, crise de langue e L'ère du soupçon*». Baetens, critico e poeta belga, autore di numerosi saggi sulla scrittura contemporanea, firma *À voix haute* che vuole essere il prolungamento dei precedenti *Pour une poésie du dimanche* e *Pour en finir avec la poésie dite minimaliste*, pubblicati anch'essi da Les Impressions Nouvelles, casa editrice che ha da poco festeggiato i trent'anni di vita e di cui l'autore è uno dei fondatori. Senza l'espressione orale, sostiene con convinzione l'A., il testo poetico è condannato all'inesistenza. I versi devono trasformarsi in suoni, modulazioni, pause ed emozioni perché la poesia vive grazie e attraverso la voce, davanti a un pubblico, sulla scena, durante una performance. Ma lo studio di Baetens non è un pamphlet sulla lettura pubblica; vuole essere piuttosto un'analisi sui pro e sui contro, poiché la lettura ad alta voce racchiude complessità e problemi di ordine differente: nella transizione dalla scrittura all'oralità, infatti, il testo può perdere forza e vigore, il suo contenuto trasformarsi, indebolirsi, se non è letto "correttamente". Leggere poesia, oggi ancora più che in passato, è un'impresa da non sottovalutare: da oltre un secolo la rima ha ceduto il posto al verso libero dando origine a nuove forme di oralità che presuppongono un approccio differente. Nonostante le difficoltà, la lettura di un testo poetico è un gesto necessario e fondamentale che apre la strada a svariate e incalcolate possibilità, analizzate dall'A. attraverso le testimonianze di alcuni scrittori, dal XIX secolo ai giorni nostri.

La prima sezione, «*Petite histoire de la lecture publique*», è una breve storia, come suggerisce il titolo, che ripercorre quasi due secoli di letteratura partendo dalla prima metà dell'Ottocento con la diffusione delle letture pubbliche aperte a un'audience non necessariamente di letterati. Il primo autore cui si fa riferimento (posto altresì in epigrafe all'intero volume) è Balzac («*Un salon en province (Balzac)*», pp. 25-34), con particolare attenzione alle *Illusions perdues* dove si mescolano riflessioni sulla necessità e utilità della recitazione attraverso la figura di Lucien Chardon, giovane provinciale le cui letture poetiche fungono da iniziazione alla vita sociale. Da Balzac si passa a Joyce nel capitolo successivo, «*Pendant ce temps, à la capitale (Joyce)*» (pp. 35-42): qui si fa particolare riferimento all'adattamento cinematografico di *The Dubliners* realizzato da Huston, regista che si prende la licenza – pienamente condivisa da Baetens – di aggiungere la scena di una lettura pubblica, esplicitando pertanto "à voix haute" una parola intima di Joyce detta nel testo a "mezza voce". Segue il capitolo dedicato a Proust, «*D'une matinée l'autre (Proust)*» (pp. 43-55), breve analisi della recitazione poetica – anonima e spersonalizzata – che chiude *La recherche*. Rispetto a questo spettacolo teatrale, Proust non si sofferma tanto sul significato del testo e sulle qualità della giovane attrice quali l'intonazione della voce, quanto piuttosto sulla sua meccanica gestualità e sui commenti del pubblico, mettendo l'esibizione nell'ottica di uno strumento in balia del giudizio esterno. Oggetto del capitolo successivo «*Lire en librairie (La Maison des Amis des Livres)*» (pp. 57-69), sono le serate che hanno avuto luogo negli anni Venti presso la libreria La Maison des Amis des Livres, svariate e inedite attività sulla scia di quelle che caratterizzarono movimenti come il Dadaismo e il Surrealismo, organizzate da un gruppo di scrittori tra cui spicca Adrienne Monnier, e che illustrano un gusto crescente per l'oralizzazione pubblica di testi poetici. Ed è sul Dadaismo che si concentra «*"Hurle": Tristan Tzara, hier, aujourd'hui*» (pp. 71-78), avan-