

Umberto Artioli: il maestro e lo studioso
di Gian Piero Brunetta

Due o tre cose vanno dette di Artioli a partire da un breve discorso istituzionale. Artioli è entrato nel Dams, ma non l'ha vissuto con pieno entusiasmo, in un certo senso l'ha subito perché non gli piaceva questa riforma. All'inizio trovava che il sistema dei crediti, la massa degli studenti, il numero di ore che si prospettavano - centoventi o novanta - venissero a trasformare in senso negativo la sua idea di insegnamento universitario. Artioli ha sempre avuto un'idea alta della funzione docente; per cui trovarsi con sessioni di centosessanta, duecento studenti, non gli pareva il massimo della realizzazione di sé. Proprio le ultime parole che ci siamo detti l'altro anno il giorno prima che partisse... quando poi ha avuto quel male improvviso... erano che avevamo finito una sessione di esami di oltre centocinquanta studenti e che ci conoscevamo da quarant'anni. Per lui erano quarant'anni esatti che lavorava per l'Università di Padova.

Una delle cose che si diceva della funzione didattica era che nell'insegnamento lui aveva visto un momento di trasmissione della sua ricerca in atto. Questo si poteva fare con trenta-quaranta studenti, o, meglio ancora, con i dieci-quindici del periodo in cui abbiamo iniziato. In tali condizioni sarebbe stato più semplice continuare con lo stesso entusiasmo e con la stessa passione dell'inizio. Con trecento era molto più difficile sia svolgere la ricerca in solitario sia quella con gli allievi (e con lui ne lavoravano alcuni, ognuno con una propria personalità e con un campo di interessi che progressivamente si era allargato). Se nel corso di questi quarant'anni aveva investito nella ricerca molte energie, era interessato anche alla didattica. Uno degli aspetti di cui andava orgoglioso era di non aver mai ripetuto la stessa lezione in quarant'anni. Ed era effettivamente un docente che non amava avere studenti, ma allievi; amava non trasmettere le briciole del pane della scienza, ma un'energia creativa.

Quarant'anni di lavoro nell'Università... prima come assistente volontario, insieme a Fernando Trebbi. Erano stati chiamati da Giuseppe Flores D'Arcais, che stava fondando queste materie in una Università non particolarmente sensibile nei confronti delle materie dello spettacolo. Non lo è mai stata veramente; anche se progressivamente, grazie appunto a personalità come Artioli, esse hanno guadagnato in legittimità scientifica.

Prima di essere chiamato nel 1965 a Padova, Artioli aveva già un'esperienza di intellettuale perché aveva fondato con un gruppo di amici una piccola rivista che si chiamava «Il Portico», nata nel clima straordinario della metà degli anni Sessanta, quando molte riviste venivano create in centri diversi dalle capitali. Pensiamo a «I quaderni piacentini», a «Giovane critica», ad «Angelus novus»... In varie città c'erano riviste create da giovani che volevano parlare a livello nazionale e che avevano una grande ambizione.

Artioli scriveva di tutto nei primi numeri. Fino a che, nel 1966, grazie all'organizzazione di un convegno da parte dell'Università di Padova a Bressanone, ha individuato un nucleo di partenza per le sue ricerche successive. Questo convegno era dedicato alla morte del tragico, partiva da Steiner, da un libro importante di Steiner che poneva il problema della morte della tragedia o della presenza delle forme della tragedia nel presente, nel Novecento. In quel convegno c'era stato modo di conoscere direttamente Derrida e Lucien Goldmann, che ne erano relatori. Artioli già leggeva testi che non erano nei *livres de chevet* degli intellettuali della sua generazione. Di Lukács leggeva le opere giovanili, d'impronta hegeliana. In quegli anni tra le sue letture e tra i suoi interessi c'erano già Paul Ricoeur e Gilles Deleuze; poi avrebbe acquisito Jung e si sarebbe dedicato ad una serie di letture centrifughe, documentate abbastanza bene dai numeri de «Il Portico», prima di dare forma ad una sua prima ricerca importante, uscita nella collana della Facoltà Magistero di Padova che aveva precedentemente pubblicato testi di Geymonat, di Garrone e, tra i docenti dell'Università di Padova, dei giovani Pianezzola o Balduino.

Il libro d'esordio di Artioli fissa in qualche modo un territorio, il primo territorio entro cui si muoverà: il territorio delle poetiche teatrali tra il Naturalismo e il Surrealismo. I Meininger, Copeau

e una serie di riteatralizzatori che portano l'attenzione sul modo di fare teatro a cavallo tra Otto e Novecento. Scrivere un libro con queste ambizioni era allora tutt'altro che facile, come scrivere qualsiasi testo di spettacolo nel periodo compreso tra gli anni Sessanta e Settanta.

Dobbiamo tenere presente che un aspetto importante del lavoro del gruppo di persone che insegnava a vario titolo queste materie neonate era che non c'era niente. Siamo partiti con i libri forniti dalla biblioteca personale del professor D'Arcais, di film se ne poteva vedere uno l'anno, le aule erano spazi di fortuna, gli studenti erano quattro o cinque. A Verona, dove abbiamo insegnato per un certo tempo, tiravamo su la serranda di un negozio e lì facevamo lezione. Quindi Artioli viveva apparentemente in una situazione di vuoto; e vivevamo insieme, anche con Luciano Galliani, l'entusiasmante esperienza dei fondatori, di chi crea qualcosa da zero. Questo periodo è stato veramente importante per dare una spinta alle materie dello spettacolo che negli anni Sessanta erano particolarmente numerose all'Università di Padova rispetto al resto d'Italia. Anche il laboratorio audiovisivo è stato un'esperienza molto avanzata e innovativa.

Artioli non ha avuto una vita accademica facile fra gli anni Sessanta e Ottanta, perché ha insegnato prima come assistente volontario, poi ha avuto un incarico a titolo gratuito, infine un comando. Ci sono voluti quasi vent'anni. Oggi ragioniamo sulle difficoltà odierne del *cursus* accademico; per lui ci sono voluti quasi vent'anni prima di diventare professore: prima assistente e poi rapidamente professore ordinario. Non gli è stato regalato nulla perché nel frattempo aveva scritto libri importanti, aveva allargato il suo campo di interessi. Dopo il primo libro, ne ha pubblicato un secondo altrettanto importante, che è *La scena e la dynamis*, in una collana sperimentale che io dirigevo. Era un lavoro sul teatro futurista. Anche del teatro futurista si sapeva poco. Tra il primo e il secondo libro erano usciti altri scritti interessanti, che mostravano anche come Artioli non volesse perdere il rapporto con il teatro contemporaneo. Fra questi vanno ricordati alcuni bellissimi saggi sul teatro di Michele Perriera, una prefazione al suo *Morte per vanto*, per esempio.

Era partito dalla scena teatrale, s'era interrogato su cosa fosse, su quali fossero i suoi elementi fondanti, e dentro alla scena teatrale aveva esplorato la regia, le poetiche, la recitazione, la voce, il gesto; poi però s'era trovato a contatto anche con il testo. Non solo la drammaturgia, ma la forza del testo. Proprio a partire dal volume *La scena e la dynamis*, per tutto il suo successivo lavoro di ricerca Artioli ha interrogato tutti gli elementi del sistema teatrale, ciò che fa del teatro il teatro, ne ha indagato le caratteristiche specifiche, e ciò che fa invece del teatro un punto, una scatola di confluenza di forme culturali che vengono da lontano, che si raccordano a saperi diversi. A questo punto, proprio negli anni Settanta, ha cominciato ad acquisire degli elementi, a immettere nel suo laboratorio, a partire dall'ermeneutica, una serie di strumenti molto complessi, che lo hanno portato a praticare strade tutt'altro che ovvie. Del Futurismo qualcuno aveva raccolto i testi, qualcuno lo aveva studiato, ma in quel modo no. Successivamente, da autodidatta, aveva studiato il tedesco per accedere meglio alle poetiche del teatro espressionista. Quando ha iniziato ad analizzare autori come Fuchs, come Emmel, come Blümner, autori che nessuno conosceva, i suoi studi, editi in varie riviste e in volumi, hanno naturalmente indicato strade inedite e molto importanti. E progressivamente era andato verso il testo, che stendeva come su un lettino psicanalitico per avere un rapporto più profondo.

Il testo non gli interessava per la sua evidenza immediata, per i suoi significati palesi; l'ermeneutica gli insegnava ad esplorarne altre dimensioni. E così nel tempo aveva affrontato nuovi percorsi, aveva incontrato D'Annunzio o Pirandello, di cui era riuscito a vedere quello che altri non avevano visto. Un testo come *I quaderni di Serafino Gubbio operatore* è stato molto studiato sia dagli studiosi di cinema che da quelli di teatro. A volte ne abbiamo parlato assieme e ricordo che lui mi descriveva con grandissimo entusiasmo cosa vi stava scoprendo, a partire da un'analisi numerologica e onomastica. Io gli dicevo: «Beh, sì, ma ti occupi del fatto che questo testo parli di cinema?». «No, no perché mi interessano altre cose, sto vedendo altre cose nel testo». In effetti era sorprendente ciò che veniva fuori da questo suo lavoro di scavo. Era sorprendente e anche nuovo. La novità era data anzitutto dal collegare il testo con Bonaventura da Bagnoregio, con S. Agostino,

con qualcosa che non era subito immediatamente visibile dal lettore o anche dallo studioso comune. La sua era una grande esperienza in solitaria, come se ogni volta dovesse aprire una strada di sesto grado superiore.

Quando insieme siamo tornati a Padova da Verona e poi siamo passati, in gruppo con altri, alla Facoltà di Lettere, ha progressivamente lavorato per avere attorno a sé degli allievi, e questo è stato un lavoro importante degli ultimi anni. Credeva molto in questo; forse la cosa che lo interessava di più era difendere la *privacy* scientifica e condividerla con gli allievi.

Gli scritti degli ultimi anni - penso soprattutto ad uno degli ultimi saggi, pubblicato nella storia del teatro diretta da Roberto Alonge - sono venuti quasi chiarendosi nello stile, nella capacità comunicativa, pur mantenendo la stessa profondità e riuscendo ad abbracciare territori assai ampi.

Di colpo la sua uscita di scena ha privato la scena teatrale padovana del Dams di un protagonista importante. È un vuoto culturale che ci ha posti in sofferenza. La scena però non è vuota, a mio parere, la *dynamis* che Umberto ci ha lasciato è ancora molto presente.

(*Drammaturgie della quête*, a cura di Elena Randi e Cristina Grazioli, Padova, Esedra, 2006, pp. 9-12)