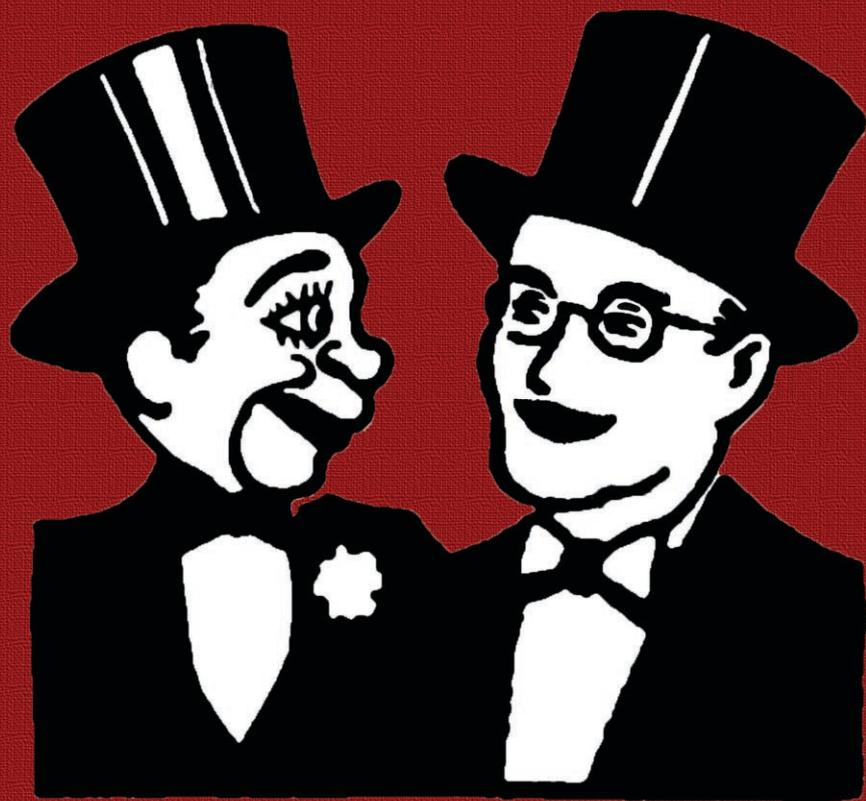


Eugenio Ripepi

IL TEATRO-CANZONE

STORIA, ARTISTI, PERCORSI



ZONA
MUSIC BOOKS

Quando si parla di teatro-canzone in Italia ci si riferisce quasi sempre alla figura di Giorgio Gaber, senza neanche ricordare l'apporto della drammaturgia di Sandro Luporini. Il ragionamento è corretto dal punto di vista dell'identità di genere, perché Gaber ha fissato e costituito "il concetto" di teatro-canzone, come cantante e come attore, ma non si è mai parlato di genere al di là del profilo gaberiano.

Il teatro-canzone è l'incontro di due arti: è un solo performante che riassume in sé doti da attore e da musicista-cantante allo stesso tempo. Non si tratta quindi di scrivere canzoni per il teatro, ma di proporre dei contenuti articolati e coerenti con un accompagnamento. In questo senso c'è un post-Gaber ma anche un pre-Gaber: scopo di questo libro è rintracciare (o ri-tracciare) le origini e gli esiti del *format* che ci è noto attraverso le figure del passato e del presente, con qualche motivata esclusione, e argomentazioni documentate e convincenti.

**© 2019 Editrice ZONA sas
edizione elettronica riservata**

**È VIETATA
qualsiasi riproduzione
o condivisione di questo file
parziale o totale
senza autorizzazione
della casa editrice**

Il teatro-canzone. Storia, artisti, percorsi
di Eugenio Ripepi
ISBN 9788864387277
Collana ZONA Music Books

© 2019 Editrice ZONA
Via Massimo D'Azeglio 1/15 – 16149 Genova
Telefono 338.7676020
Email: info@editricezona.it
Web site: zonamusicbooks.it – www.editricezona.it

Progetto grafico: Serafina – serafina.serafina@alice.it

Stampa: Digital Team – Fano (PU)
Finito di stampare nel mese di luglio 2019

Eugenio Ripepi

IL TEATRO-CANZONE
Storia, artisti, percorsi

Introduzione di
Eugenio Buonaccorsi

ZONA
Music Books

Quel che ancora non sappiamo del teatro-canzone di Eugenio Buonaccorsi*

Il teatro-canzone è un fenomeno che si presta a parecchi fraintendimenti. Una semplificazione diffusa, veicolata soprattutto da frettolosi approcci giornalistici, lo fa coincidere con una generica compresenza e alternanza, all'interno di uno spettacolo, di parti recitate e di parti cantate. Ma il carattere approssimativo di una tale visione dilata i contorni della pratica artistica in questione al di là del lecito. Così infatti sfuma la specificità che rende questa particolare forma di rappresentazione distinta dalle altre.

Eugenio Ripepi, invece, nel libro che qui presentiamo, percorre la strada non agevole di una rigorosa indagine alla ricerca di una definizione criticamente più motivata rispetto a quella dominante.

La sua strategia argomentativa segue due direttrici.

La prima – ineludibile da un punto di vista analitico, per quanto in apparenza intellettualistica, per chi è abituato a formule sbrigative – si configura come un tentativo di fondazione teorica, delineata in termini essenziali ma coerentemente pertinenti. Sulla scorta degli studi intorno ai “generi del discorso” messi a punto da Tzvetan Todorov e basandosi sui contributi dedicati da Jurij Tynjanov alla rilevanza delle “strutture formali”, le cui implicazioni concettuali possono essere estese e applicate a diverse espressioni artistiche, viene elaborato un criterio per autorizzare tratti di inclusione ed esclusione rispetto al campo preso in considerazione.

La seconda ha un “taglio” più scopertamente diacronico, seguendo l’andamento dell’attività dei vari protagonisti, il loro emergere e le variazioni della loro produzione, secondo quel procedimento che Michel Foucault ha insegnato a tutti e che ha chiamato “archeologia del sapere”.

Specialmente in questa seconda sezione, che ha uno sviluppo decisamente maggioritario nell’economia generale del saggio, Ripepi mette a frutto approfondite conoscenze ricavate da scrupolose ricerche documentarie ma anche da pluriennali esperienze dirette – come cantautore – nell’ambito della materia di cui si occupa.

Il teatro-canzone che emerge dalle sue pagine acquista così lineamenti nitidi. Si differenzia, infatti, da una variegata costellazione di episodi con cui si tende indebitamente a confonderlo, come la canzone sceneggiata, la *performance* ad alto tasso di impegno politico con corredo di canzoni desunte dal repertorio popolare e di raccordi in prosa, la commedia musicale, i monologhi del teatro di narrazione con complemento sia musicale sia canoro, e via dicendo. L’indugio su certi “antenati”, come il caffè-concerto, la rivista, il cabaret intellettuale e politico degli anni Sessanta del Novecento, Modugno, I Gufi, Enzo Jannacci e Dario Fo, aiuta molto a capire la natura del “genere” cui si fa riferimento e le differenze riguardo ad altre tendenze, più o meno assonanti. Ovviamente il cuore della trattazione sta nella straordinaria invenzione del “borghese/antiborghese” Giorgio Gaber e dell’anarchico Sandro Luporini, con cui si identifica la manifestazione più matura e significativa del teatro-canzone. Ripepi è assai puntiglioso nell’ispezionarne fenomenologia e storia: elenca gli spettacoli ascrivibili alla categoria, li analizza partitamente, entra nei meccanismi che li regolano, ne investiga la componente musicale e il tessuto testuale, ne coglie rimandi e svolgimenti. La ricostruzione del nostro autore, però, non si ferma qui. Va

oltre l'esperienza dei "padri fondatori" e disegna i ritratti di quelli che ritiene legittimi continuatori, tra cui il più affine ai capostipiti sembra Gian Piero Alloisio, mentre altri casi, che la *doxa* assimila superficialmente all'originaria ispirazione, sono classificati, senza misconoscerne – quando è giusto – l'importanza e talvolta l'elevata qualità, in "specie" che, per così dire, dirazzano.

È facile prevedere che l'impostazione che presiede a questo lavoro susciterà vivaci discussioni. Si può obiettare che l'ottica adottata è molto restrittiva. Possono nascere divergenze anche su certe opzioni, che alimentano il gioco del "questo sì e quello no", tipico di un gran numero di antologie e rassegne. Ma finalmente si è spinti a non avallare in questo campo, con una inconscia coazione a ripetere, frusti stereotipi o abusate banalità. Ripepi ci sfida a rivedere nozioni che crediamo valide da sempre e ormai acquisite, ma di cui la sua affilata competenza smaschera le intime distorsioni. Il suo non è un libro che ribadisce lo "stato di informazione" già esistente, ma ci spiazza e ci costringe a ripartire, azzerando quanto finora abbiamo creduto di sapere sul teatro-canzone. Quello che dobbiamo ancora comprendere, secondo lui, sta oltre ed è ben più interessante.

* Eugenio Buonaccorsi, già professore ordinario presso l'università di Genova, dove ha insegnato storia del teatro e dello spettacolo, ha creato nell'ateneo ligure i corsi di laurea in Dams e in scienze dello spettacolo, di cui ha assunto la guida come presidente. Ha tenuto lezioni alle università di Amsterdam, Lugano e Friburgo. È autore di libri, articoli e saggi su vari momenti e figure della storia dello spettacolo, in particolare sul "Grande Attore" dell'800, la scena futurista, il teatro di Brecht in Italia, Govi e la drammaturgia in Liguria. Ha fondato la casa editrice Costa & Nolan, assumendo anche l'incarico di direttore editoriale. Ha fondato il Teatro dell'Archivoltò, di cui è stato per qualche anno direttore artistico. Per un decennio ha svolto il ruolo di presidente del Museo-Biblioteca dell'Attore.

Capitolo 1. Il genere-non genere teatro-canzone: un tentativo di definizione

Quando si parla di teatro-canzone in Italia ci si riferisce quasi sempre alla figura di Giorgio Gaber, spesso senza neppure ricordare l'apporto della drammaturgia di Sandro Luporini.

Il ragionamento è corretto dal punto di vista dell'identità di genere, perché Gaber ha di fatto fissato e costituito il concetto di teatro-canzone. Lo ha fatto come cantante e come attore. Questo aspetto suggerisce una conferma della tesi strutturalista di Tzvetan Todorov: un nuovo genere si ottiene dalla trasformazione di generi preesistenti.¹

Il discorso sul genere deve però prescindere da uno stretto confine di esclusività, anche se non si è mai parlato di genere a proposito di teatro-canzone al di là del profilo gaberiano, a meno di usi impropri rivolti come esca al pubblico, suadenti inganni a indicare qualcosa che non ha nulla a che fare con l'incontro di due arti.

Questa analisi deve essere necessariamente empirica, per due ragioni: in primo luogo, perché muove dallo studio di palcoscenico; secondo, perché non ci sono contributi mirati a classificare ciò che può essere ascritto o meno alla sfera semantica della stessa espressione di "teatro-canzone", che

1. Tzvetan Todorov, *I generi del discorso*, La Nuova Italia, Firenze, 1993, p. 47.

nacque negli anni Settanta proprio con Gaber,² per delimitare i contorni di un itinerario esperienziale.

Si tratta dunque di un'indagine che potremmo definire formalmente "dinamica".³

Proviamo a fornire una possibile definizione di teatro-canzone. Procediamo per negazione: teatro-canzone non è una semplice alternanza di parole e musica su un palcoscenico, come in passato si è provato a sostenere anche nell'ambito di una proposta di legge.⁴Sarebbe un ritratto troppo approssimativo, tanto da abbracciare una quantità di performance poco imparentate con questo genere-non genere.

Teatro-canzone, piuttosto, può essere pensato come un contenitore scenico di drammaturgia musicale relata al recitato, finalizzata alla creazione di effetti drammatici. Occorre però immaginare l'impianto di uno spettacolo con un solo performante che si crea addosso, da narratore, uno o più personaggi.

È quello che faceva Gaber, diversamente da chi dopo di lui ha affrontato la scelta obbligata di una partnership di palcoscenico per la difficoltà di riassumere in un solo performante doti da attore e da musicista allo stesso tempo.

Teatro-canzone non è, per esempio, proporre al pubblico gli scritti di un poeta con un accompagnamento musicale che

2. È per il drammaturgo e cantautore Gian Piero Alloisio, collaboratore di Giorgio Gaber dal 1980 al 1994, che si introduce per la prima volta l'espressione, a designare gli spettacoli *Dolci promesse di guerra* –interpretato, diretto e scritto da Alloisio e Claudio Lolli – e *Una donna tutta sbagliata*, di Alloisio-Colli-Gaber. Entrambi i titoli, prodotti e diretti da Gaber per la stagione 1983/1984, erano promozionati con la frase "Il teatro-canzone presenta". cfr. Sandro Neri, *Gaber. La vita, le canzoni, il teatro*, Giunti, Firenze, 2007.

3. Una parte del formalismo esprimeva con il termine "dinamico" un raffronto empirico, come puntualizza Juri Tynjanov nel 1929 in *Avanguardia e tradizione*, Dedalo, Bari, 1968.

4. Carlo Carli, Proposta di legge volta al riconoscimento e alla tutela da parte dello stato del genere espressivo teatro-canzone come bene culturale, Commissione Cultura, Camera dei Deputati, Roma, 23 settembre 2003.

ricordi lontanamente l'argomento dei componimenti, eseguito tra una lettura e l'altra. O ancora, teatro-canzone non è una commedia musicale con tanti attori che interagiscono in scena, pure se la musica svolge i temi esposti nei recitati. E teatro-canzone non è neppure un'operina politica, anche se affronta tematiche di impegno sociale.

Teatro-canzone è una struttura intima, evocativa, che permea l'impegno e lo traduce in intrattenimento, chiamando una comunità attorno a un individuo, come nel teatro di narrazione, ma con la musica dentro e non, semplicemente, attorno.

C'è un uomo solo sulla scena. Ma non basta che l'uomo solo sia un attore. Guardando al panorama contemporaneo, appare difficile pensare che attori anche affermati come Neri Marcoré, Eugenio Allegri, Claudio Bisio, Maddalena Crippa, possano entrare nel *mood* del teatro-canzone gaberiano. La duttilità degli attori citati è una condizione sufficiente per un ottimo teatro di prosa, ma non è sufficiente per il teatro-canzone. Anche se, tra coloro che si sono cimentati nel mettere in scena Gaber dopo la sua scomparsa, Giulio Casale, da raffinato musicista, può avvicinarsi di più al modello. Di questo però si tratta. Essere interpreti, insomma. Perché mettere in scena Gaber non significa soltanto portare sul palcoscenico un testo di Gaber e Luporini, anche cantando e riorganizzando gli arrangiamenti musicali. Il teatro-canzone è una struttura creativa.

Rispetto a quanto appena detto, c'è un elemento che non possiamo ignorare: la parola, in Gaber-Luporini, è nata per occupare i tempi morti tra un'esecuzione musicale e un'altra.

I monologhi sono venuti fuori per cercare di evitare la fase di improvvisazione di certe frasi che si è soliti pronunciare, tra un brano e l'altro, davanti al pubblico. Abbiamo pensato che tanto valeva mettere nero su bianco, fermare sulla carta certi spunti, certe battute. All'inizio erano semplici raccordi, pretesti, giochi verbali. Poi, man mano che si andava avanti, Luporini prendeva gusto nello scrivere e io nel recitare, e i monologhi

assumevano una dignità teatrale propria. E siamo passati dalle dediche dei primi spettacoli, che duravano al massimo due o tre minuti, ai pezzi di teatro che durano anche una decina di minuti e non sono direttamente legati alla necessità di spiegare una canzone o introdurre un'altra.⁵

Il punto di partenza quindi è quello della forma canzone⁶: un'esposizione per temi. Monologhi legati da un filo conduttore, figli di una drammaturgia frammentata.

Giorgio Gaber è stato interprete, nella prima fase del suo percorso artistico, di alcuni tra i motivi musicali considerati sicuramente come tra i più celebri successi popolari degli anni Sessanta. Va detto che, da quando il percorso dello stesso artista si è focalizzato su un ambito prettamente teatrale, le incisioni non sono state altro che testimonianze dei suoi spettacoli dal vivo. Questo è un dato rilevante ai fini del nostro discorso di genere, non sempre sottolineato in altri contesti di analisi. Tra l'album discografico *Barbera e champagne* del 1972 e *La mia generazione ha perso* del 2001 passano quasi trent'anni, in cui Gaber ha camminato con diversi generi musicali per diverse interpretazioni di testi scritti con Luporini.

Riportiamo un frammento illuminante di un discorso fatto da Giorgio Gaber a Michele Serra.

... È molto raro che si parta dalla musica: mettere i testi sotto una melodia già esistente è proibitivo, quasi impossibile, perché la musica è troppo invadente, tanto come rigidità metrica quanto come sentimenti che suggerisce, anzi impone. Direi, in sostanza, che io non faccio musica, dico delle cose

5. Intervista dell'autore a Giorgio Gaber, in Michele Serra, *Giorgio Gaber. La canzone a teatro*, Il Saggiatore, Milano, 1982, p. 46.

6. "Più di questo non si può chiedere – probabilmente – a una forma di scrittura che deve fare i conti non solo con le esigenze dell'elaborazione artistica (in cui appunto il parlato può essere solo simulato), ma anche con i vincoli imposti dalla base musicale". Cfr. Giuseppe Antonelli, *Ma che cosa vuoi che sia una canzone*, Il Mulino, Bologna, 2010, p. 240.

con accompagnamento di note. Al punto che, ormai, mi sarebbe molto difficile scrivere canzoni per altre persone.⁷

Non si tratta quindi di scrivere canzoni per il teatro, ma di proporre dei contenuti con l'ausilio di un accompagnamento. Non potrebbe esserci una più chiara dichiarazione programmatica.

Il nuovo teatro-canzone non può prescindere da una drammaturgia musicale originale. In questo senso l'opera di Gian Piero Alloisio⁸ acquisisce fondamento drammaturgico e si distanzia dagli altri interpreti contemporanei. Se intendiamo il teatro-canzone come qualcosa di più di una semplice alternanza tra prosa e musica sul palcoscenico, e consideriamo una drammaturgia musicale appositamente congegnata per la messa in scena e riferita alla tematica esposta nelle parti narrate, possiamo considerare tranquillamente Gian Piero Alloisio come l'unico genuino esponente contemporaneo di questo genere-non genere.⁹

Interessante è anche la parabola di Simone Cisticchi; da vincitore nel 2007 del Festival di Sanremo, massimo riconoscimento della musica popolare italiana, all'accostamento al teatro di ricerca innestato con la canzone d'autore, fino alla produzione attuale di alcuni spettacoli vicini ai canoni che abbiamo utilizzato per definire il teatro-canzone.

7. Lucignani Luciano (a cura di), Premio Armando Curcio per il Teatro 1989, Giorgio Gaber, Armando Curcio, Roma, 1990, p. 22.

8. L'apporto di testimonianze personali e nuove canzoni è presente anche negli spettacoli di repertorio in cui il cantautore e drammaturgo Alloisio si occupa direttamente di Giorgio Gaber, suo compagno di palcoscenico per quattordici anni, come a esempio per lo spettacolo *Il mio amico Giorgio Gaber* del 2013, diventato un libro edito da UTET nel 2017, con il sottotitolo *Tributo affettuoso a un uomo non superficiale*.

9. Eugenio Ripèpi, *Ogni vita è grande*, in Bravonline!, Roma, 10 aprile 2012.

Prima però di pensare al post-Gaber contemporaneo, è opportuno cercare di risalire alle origini del teatro-canzone, e di quello che può rappresentare nella nostra indagine.

Torniamo alla teoria sull'origine dei generi di Todorov, e cerchiamo di applicarla al nostro ambito di ricerca.

Dobbiamo distinguere: la prima volta che si parla di teatro-canzone¹⁰ non è la prima volta in cui si possono rilevare quelle categorie che definiscono il genere in maniera pragmatica, dove per pragmatismo intendiamo un nesso linguistico, sempre in un'accezione usata da Todorov nel discorso sui generi, tra la scrittura e la messa in scena nella costruzione del testo.¹¹ La scena è la destinazione degli autori del teatro-canzone codificato per la prima volta con questo nome, e la scrittura di conseguenza appartiene alla scena sia per l'aspetto testuale, che per l'aspetto musicale. Versi che non saranno solo recitati, ma anche cantati. Musiche che non saranno incise, ma accompagneranno lo svolgimento della narrazione e daranno una seconda forma scenica alle tesi dell'autore e del performante; figure coincidenti, nel caso di Gaber. L'atto linguistico della scrittura drammaturgica si trasforma sdoppiandosi e dà origine al genere-non genere teatro-canzone.

Se è vero che il punto di vista cambia l'oggetto dell'analisi, però, proviamo a pensare agli antenati del teatro-canzone.

10. Vedi nota 2

11. T. Todorov, *op. cit.*, p. 51.

Capitolo 2. I passi della musica in teatro: gli antenati del teatro-canzone

2.1 Dal caffè-concerto alla rivista

Gli esordi del *café-chantant*, nato in Francia sul finire del Settecento, non avevano a che vedere con grandi star o fastosi locali di intrattenimento, come il glorioso *Moulin Rouge* che verrà inaugurato solo alla fine del secolo successivo, nel 1889. I primi *café* erano piccoli locali dove si potevano trovare artisti girovaghi, che ebbero molte difficoltà durante i giorni della Rivoluzione a portare in giro i loro numeri di arte varia. Una data abbastanza certa riguarda la nascita del primo *café*, l'*Apollon*, a Parigi, nel 1791.

C'è un ragionamento da fare sul *café-chantant* che spesso si trascura nell'ottica del ricordo di un piacevole intrattenimento destinato ai gaudenti avventori dei locali francesi: quello che avveniva tra Settecento e Ottocento sulle pedane di queste sale da tè non era solo canto e giocoleria, ma anche satira politica, come tutto il repertorio dei performanti dimostra. I moti popolari, l'agitazione, erano una realtà imprescindibile anche in un contesto di intrattenimento. La censura della polizia stabilì pesanti limitazioni di repertorio fino ad almeno un decennio dopo la metà dell'Ottocento. Basti pensare alle *goguettes*, le canzoni sociali, che poco vengono nominate quando si parla di *café-chantant*: il fine delle *goguettes* era la denuncia, e oggetto dei pesanti attacchi erano rispettivamente il governo o la chiesa cattolica. Tanto da convincere le autorità alla repressione, per

timore di rivolte. Questo era il potere di penetrazione dei contenuti in un ambiente che voleva essere libero.

Per parlare degli esordi del *café-chantant* come è universalmente concepito, dobbiamo pensare a un contesto, quello appunto di fine Ottocento, in cui si erano spenti gli intenti rivoluzionari e i vecchi ideali dell'Illuminismo erano ormai un lontano e sbiadito ricordo; l'insicurezza del momento storico generava di riflesso una dimostrazione di vuota grandezza negli spazi della Belle Époque. Inizialmente il *café-chantant* era solamente un caffè che allestiva una pedana per l'esibizione di un piccolo gruppo musicale. I cantanti cantavano romanze a imitazione del registro operistico, ma con minori risultati rispetto agli interpreti delle arie più celebri. Quando alle prime esecutrici con velleità di cantanti liriche si sostituirono donne di estrazione popolare, con minore eleganza ma con suadenti movenze, il successo fu tale che si cominciò a sostituire le pedane con veri e propri palcoscenici, in modo da contenere la notevole affluenza dei paganti. Gli inglesi definirono lo stesso tipo di esibizione *music hall*, allontanando il concetto del bar e non limitando da subito la considerazione al cimento musicale.

Le attrazioni del *café-chantant* non erano soltanto canore: ginnasti, equilibristi, illusionisti, lottatori, ammaestratori di animali.

Il Salone Margherita, dal nome della regina, fu il primo caffè-concerto italiano aperto a Napoli nel 1890 dai fratelli Marino, nei sotterranei della galleria Umberto I. A Milano il Trianon e il San Martino erano i caffè-concerto più importanti. Roma, accanto al suo Salone Margherita, vide la nascita di molti locali che ospitavano queste esibizioni a metà tra il teatro e la canzone: la Sala Umberto I, in via della Mercede, di proprietà degli stessi fratelli Marino, la Cassa da Morto in via Nazionale, la Birreria Napoli, il Giardino Italia, il Petroni, la Birreria Poli a Fontana di Trevi, l'Orfeo in via de Petris, il Diocleziano, La Favorita, il

Caffè Farini all'Esquilino, il Varietà in via Due Macelli, l'Eden in via Arenula¹². I fratelli Marino chiamarono subito a esibirsi a Roma Eugénie Fougère, Cléo de Mérode, la Bella Otero.

Le donne fatali ebbero, fin dalla Belle Époque, figure mitiche a precederle: su tutte, la presunta spia Mata Hari, fucilata realmente, purtroppo, nel 1917. Poi Méry Laurent, amante di Manet e Mallarmé, e Mistinguette, che vantava frequentazioni con Fernandel, Jean Gabin e Maurice Chevalier. La donna fatale era l'ideale di fuga per l'uomo borghese, mentre il superuomo nietzschiano prima – e dannunziano di derivazione dopo – erano lo stesso anelito per l'opposto sesso, per mogli perse nella usuale quotidianità. Robert de Flers, membro dell'Accademia Francese, collaboratore di *Le Figaro*, usava nei suoi articoli l'aggettivo “degenerato” per il *café-chantant*.¹³ Henri Toulouse-Lautrec disegnava ballerine, cantanti e musicisti dai contorni caricaturali, e nei cartelloni pubblicitari, nei manifesti teatrali, ma anche nei menu e negli inviti, fu un antesignano dell'Art Nouveau. Il Moulin Rouge, locale per eccellenza del *café-chantant*, divenne il soggetto, con le sue *vedette*, di tanti dipinti di Lautrec. La Goulue, ovvero “la golosa”, al secolo Louise Weber, era preferita da Lautrec rispetto alla rivale androgina Grille D'Égout, insieme alla ballerina dallo sguardo assente Jane Avril, o alla cantante irlandese May Belfort, e alla diva principale di quegli spettacoli, Yvette Guilbert.

Alle *vedette* venute da fuori si sostituirono in Italia, con l'incrementarsi dei numeri e dei locali, le nostre *sciantose*, deformazione del termine *chantèuse*. Molte cantanti si formarono a Roma, quando il Salone Margherita della capitale, aperto sempre dai fratelli Marino, divenne ancor più importante del gemello napoletano, benché sorto successivamente: Lina Cavalieri, soprannominata a Roma “la donna più bella del

12. Cfr. Dario Salvatori, *Il café-chantant a Roma*, Newton, Roma, 1996.

13. *Ibidem*.

Questo saggio è un documento di ricerca e di studio.
Le citazioni in esso riportate rappresentano
un ausilio alla comprensione del lettore
e una necessaria esemplificazione
dei concetti esposti in narrativa.

www.zonamusicbooks.it
www.editricezona.it



EUGENIO RIPEPI

è attore, regista, cantautore, direttore artistico di manifestazioni teatrali di rilevanza nazionale (Teatro del Mare, Teatro Salvini, Spazio Calvino).

Ha pubblicato *La canzone teatrale di Piero Ciampi* (con interviste a Gino Paoli, Gianmaria Testa, Nada, 2015), *Il carnet del carnefice* (prefazione di Vittorio Coletti, 2015), *Scritti in festa per Eugenio Buonaccorsi* (prefazione di Gino Paoli, 2014), *Eredi del punto su tele di carne* (con uno scritto di Giuseppe Conte, 2005) e *La luce scalza* (2002). Come cantautore ha pubblicato l'album *La buccia del buio* (Bollettino/CNI, 2011), di cui ha curato testi, musiche e produzione artistica.

Ripepi ci sfida a rivedere nozioni che crediamo valide da sempre e ormai acquisite, ma di cui la sua affilata competenza smaschera le intime distorsioni. Il suo libro non ribadisce lo "stato di informazione" già esistente, ma ci spiazza e ci costringe a ripartire, azzerando quanto finora abbiamo creduto di sapere sul teatro-canzone. Quello che dobbiamo ancora comprendere, secondo lui, sta oltre ed è ben più interessante.

dalla introduzione di Eugenio Buonaccorsi

EURO 14

ISBN 9788864387277



9 788864 387277