

### **Premessa:**

Le dispense che seguono sono parte integrante del programma di studio del corso di Teatro contemporaneo 2022/2023. Altri materiali utili a integrare lo studio, ma non obbligatori per l'esame, saranno forniti durante il corso.

Il primo testo è la voce *Teatro* scritta da Ferdinando Taviani per l'Enciclopedia Italiana nel 1995: è un complessivo panorama critico della scena del suo tempo, che guarda alle radici e agli snodi, sintetizzandone i momenti di svolta e le caratteristiche salienti. Non è, come l'autore esplicita, un panorama esaustivo – né potrebbe esserlo alcuna sintesi sul teatro presente. Lo studio di questo testo sarà utile premessa e sfondo per i due primi volumi in programma, *Contro il mal occhio. Polemiche teatrali*, raccolta di scritti sempre di Taviani (L'Aquila, Textus, 1997, ora ristampato dalla Cue Press) e Franco Perrelli, *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Roma-Bari, Laterza, 2007. Se il primo risulterà alla lettura più frammentario, se ne potrà trovare coerenza di tematiche e di impostazione riflettendo sulle molte indicazioni date dall'autore sui modi di guardare il teatro del suo tempo, o negli approfondimenti sulle necessità anche etiche di lavorare a un preciso approccio di studiosi, di cui si parla ad esempio nel saggio *Lettera dal campo*. Il volume di Perrelli è invece una sintesi che osserva il teatro approfondendo alcune fondamentali esperienze della ricerca teatrale del Novecento.

Il secondo testo nelle dispense accenna a un concetto famoso per lo studio del contemporaneo, quello di Teatro Postdrammatico proposto nel 1999 da Hans-Thies Lehmann, per descrivere le caratteristiche del cambiamento nei paradigmi estetici della scena a partire dalla seconda metà del Novecento. Il secondo macro cambiamento del secolo, dopo l'“invenzione” della regia.

Segue un saggio che analizza dal punto di vista della metodologia della nuova storiografia teatrale italiana un altro testo importante per gli studi sul presente, *L'estetica del performativo* di Erika Fischer-Lichte. Uno studio che è stato fondamentale per gli approcci filosofici, aprendo lo sguardo su zone della percezione poco esplorate, come quelle di spettatori e attori, integrandosi con le prospettive offerte dai performance studies, ma che rischia anche di portare a grandi fraintendimenti nel campo degli studi teatrali – ponendosi in contraddizione rispetto a un approccio di matrice storiografica (che sia attento alla dimensione del fare teatrale, e consapevole che storia del teatro è prima di tutto storia di persone), come quello che questo corso vuole difendere e proporre.

Si torna quindi alla storiografia italiana e ai suoi metodi di indagine con *L'attore, le sue fonti e i suoi orizzonti* di Claudio Meldolesi, che va letto tenendo presente la sua applicabilità allo studio del teatro presente.

### **Indice:**

1. Ferdinando Taviani, *Teatro*, in *Enciclopedia Italiana* - V Appendice (1995).
2. Hans-Thies Lehmann, *Cosa significa teatro postdrammatico?*, «Prove di Drammaturgia» n. 1, giugno 2010, pp. 4-7.
3. Raffaella Di Tizio, *L'Estetica del performativo e la Scienza del teatro. Appunti per una riflessione sulla storiografia teatrale e lo studio del contemporaneo*, «Biblioteca Teatrale», n. 137, gennaio-giugno 2022, pp. 295-314.
4. Claudio Meldolesi, *L'attore, le sue fonti e i suoi orizzonti*, «Teatro e Storia», n. 7, 1989, pp. 199-214.

Ferdinando Taviani

## TEATRO

*Enciclopedia Italiana* - V Appendice (1995)  
(XXXIII, p. 353; App. II, II, p. 948; III, II, p. 902; IV, III, p. 583)

È ormai impossibile pensare "il teatro" al singolare. La pluralità de "i teatri", delle tradizioni e delle estetiche fra loro a volte non comparabili, rende problematico e insieme ricco di sapore ogni tentativo di ricapitolazione che abbia per oggetto quel singolare collettivo che è il "teatro" nel 20° secolo.

Prima di procedere all'effettivo aggiornamento del panorama converrà quindi una breve ricapitolazione dello sfondo. Lo stato divaricato della scena novecentesca fin dall'inizio aveva visto gli avamposti e i teatro d'avanguardia dividersi dal corpo del teatro ordinario. Nel corso del tempo si è generata pertanto una molteplicità di fuochi teatrali formalmente e spiritualmente lontani. Dagli avamposti che hanno segnato l'avventura teatrale del secolo – dal Teatro d'Arte di Mosca al Berliner Ensemble, dal Vieux Colombier al Teatr Laboratorium di Wrocław, dal Living Theatre all'Odin Teatret – sono sorte diverse tradizioni, o microculture, che hanno punteggiato come *enclaves* quello che prima era stato il territorio unificato de "il teatro". Ognuna di queste *enclaves* ha suscitato attorno a sé un proprio contesto culturale.

*Teatri separati o paralleli.* - Poiché vi sono molti ambienti teatrali, vi è anche molteplicità di prospettive ideologiche, di estetiche, di impostazioni storiografiche. L'effettivo decorso storico ha così contraddetto le molte voci che lungo tutto il 20° secolo avevano previsto e predicato una riorganizzazione complessiva del *sistema* teatrale e del suo rapporto con la società, senza di che il teatro – dicevano – sarebbe sparito per la preponderanza degli spettacoli maggioritari, registrati o teletrasmessi. Invece il teatro non si è riorganizzato nel suo insieme, e non è neppure sparito: si è suddiviso, parcellizzato, distinto in centinaia di ben individuate varietà, a volte di corta durata, a volte longeve, caratterizzate dall'impronta di personalità artistiche precise.

Nella seconda metà del 20° secolo c'è stata una doppia cesura, che all'ingrosso può essere ricondotta agli anni Sessanta e Settanta. Gli anni Sessanta avevano visto le avventure di alcuni gruppi d'eccezione e di individui capaci d'imporre opere e pratiche teatrali che esulavano dai confini considerati per loro naturali. Non erano rotture o "provocazioni" di tipo ideologico o estetico. Erano qualcosa di più: aspiranti tradizioni alternative. Quando il Living Theatre [...], per esempio, venne per la prima volta in *tournee* in Europa nel 1961 con *The connection*, fu ancora ammirato e premiato come un *ensemble* artistico che compiva esplorazioni utili e interessanti anche dal punto di vista del teatro ordinario. Quando ritornò con *Mysteries and smaller pieces*, nel 1964, parve già un altro pianeta.

Ecco un piccolo e molto lacunoso elenco di nomi relativi al panorama teatrale non italiano: il Living Theatre, fondato da Julian Beck e Judith Malina; il Teatr Cricot 2, fondato da Tadeusz Kantor; il Teatro Galpón di Uruguay, fondato da Atahualpa del Cioppo; il Teatr Laboratorium, fondato da Jerzy Grotowski; il Bread and Puppet Theatre, fondato da Peter Schumann; l'Odin Teatret, fondato da Eeugenio Barba; il teatro La Candelaria di Bogotá, fondato da Santiago García; più recentemente gli argentini Libre Teatro Libre e Comuna Bajres; gli Els Comedians, collettivo catalano; i peruviani Yuyachkani e Cuatrotablas e molti altri ancora, che non è possibile elencare. Basta ricordare nomi siffatti per comprendere che non si tratta di semplici compagnie teatrali, ma di qualcosa di simile a tribù teatrali, microculture non certo insulari, ma distinte, che andrebbero esaminate così come si esaminano, normalmente, nella loro separatezza e nei loro contatti, le distinte "tradizioni" del teatro eurasiatico.

La seconda scossa nel sistema del teatro occidentale unificato, negli anni Settanta, dipese in gran parte dalla prima, ma non ne fu il semplice prolungamento: dalla logica del rifiuto si passò alla separatezza. Gli uomini e i gruppi che guidarono la rivolta teatrale degli anni Sessanta avevano aperto brecce nelle mura del teatro. Negli anni Settanta decine e centinaia di gruppi crebbero fuori di quelle mura non più compatte. Non erano fuoriusciti, ma nati e cresciuti già in terra di nessuno. Nel risolvere i problemi della propria esistenza e del proprio sviluppo produssero nuove forme organizzative, nuovi costumi, una nuova mentalità. Per provvedere al proprio autodidattismo, crearono una vasta rete informale di pedagogia teatrale, una grande "scuola" sommersa e invisibile, della cui importanza e delle cui dimensioni è possibile rendersi conto solo *a posteriori*, se si esamina l'insieme di quel brulicare di attività che nel loro realizzarsi – prese una per una – sembravano sminuzzate e mai tanto imponenti quanto le grandi iniziative dei teatri ordinari.

La "terra di nessuno" era uno spazio libero dai vincoli delle convenienze teatrali: nella "terra di nessuno" fare teatro poteva voler dire entrare in un'arte quasi senza leggi perché fatta d'autodisciplina, che si poteva cercare di reinventare in pochi, allacciando relazioni di lavoro non preordinate, con scarsi mezzi, senza bisogno di materiali, senza bisogno di palcoscenici e sale teatrali, ma in piccole sedi, nelle piazze e per le strade, con spettacoli che non rispondevano ai repertori della letteratura drammatica e nascevano da immagini libere, spesso da riflessioni autobiografiche sommariamente travestite, da soggetti che soltanto al termine del processo compositivo trovavano la loro sanzione drammaturgica e il loro titolo.

Agli occhi ortodossi del teatro ordinario tutto ciò pareva disordine, incapacità, far per scherzo. Dovunque vivessero, i gruppi del teatro parallelo, pur attingendo a fonti economiche sostanzialmente non diverse (pubbliche o private) da quelle del teatro del sistema ordinario, erano profondamente diversi, restavano in un'altra orbita. È bene sottolinearlo, perché nel mondo della pubblicistica teatrale (e quindi della documentazione più evidente e di superficie) non vi è stata mai piena coscienza dell'importanza del fenomeno che ha visto il proliferare dei gruppi teatrali sorti fuori di quelle immaginarie mura che unificano il teatro maggioritario. Anzi, data la mentalità prevalente, predisposta a rimanere suggestionata dal paradigma della "notizia" e del "successo", quei teatri sono risultati in gran parte invisibili. Agli occhi della normale pubblicistica teatrale, il fenomeno diventava visibile solo in occasione di grandi incontri di gruppi, come il Convegno del Teatro di Base a Casciana Terme nel 1977, e, lo stesso anno, l'Atelier internazionale del Teatro di Gruppo a Bergamo; l'incontro dei teatri di gruppo latinoamericani ad Ayacucho, nelle Ande peruviane, nel 1978; quello del 1979 a Madrid e a Lekeitio, nei paesi baschi; quello del 1988 a Lima. Anche certi festival, come quello di Nancy e soprattutto quello di Santarcangelo di Romagna, nei dieci anni in cui fu guidato da Roberto Bacci, fra il 1978 e il 1988, evidenziarono l'estensione e il peso culturale delle numerose realtà teatrali autonome che erano sorte al di fuori dalle istituzioni e dai programmi del teatro egemone.

Appena dalla cronaca dei giornali si passa alla storia degli ultimi decenni del 20° secolo, non si può non riconoscere l'importanza, dal punto di vista estetico e sociologico, dei teatri separati o paralleli. Ponevano fra l'altro in maniera esplicita il problema centrale del teatro della fine del 20° secolo: quello della trasmutazione dei suoi valori. Trasmutazione necessaria – coscientemente o no – per l'intero complesso dei teatri, perché, mentre il mondo degli spettacoli registrati e teletrasmessi tende a farsi paese, i teatri traggono senso dal loro essere la minoranza o il *resto* dello spettacolo, e diventano significativi per il fatto stesso di non essere come la maggior parte degli altri spettacoli. Una dura superstizione induce molti a pensare che ciò che più rimane sia anche ciò che più vale. Attorno alle *enclaves*, vi sono le grandi e stabili istituzioni teatrali, talmente grandi, in qualche caso, talmente stabili, ricche e famose da far dimenticare che la storia dei teatri è storia soprattutto di uomini e donne, storia di gruppi di persone – e quindi storia di vive memorie – e non di edifici, statuti, bilanci, nomi e tradizioni gloriose e pietrificate. Superstizione deleteria nei confronti di coloro che operano fuori dai confini del teatro ordinario, anche perché nutre l'indifferenza, che per le arti teatrali è peggio della ferocia (mentre i grandi insuccessi possono essere magnifici, un teatro che vive nell'indifferenza rischia di restare fra i mai nati).

Nel corso degli anni Ottanta, la vita dei teatri paralleli si è fatta ancor più difficile: per congiunture economiche e per il prevalere quasi ovunque di logiche di economia liberista rivolte a limitare l'intervento dello stato a protezione delle arti economicamente deboli, soprattutto in quei campi detti "sperimentali" o "di ricerca"; per il sopravvento di una mentalità che identificava il buon governo della cultura con il buon governo aziendale; e in primo luogo per la caduta, nella generalità, delle grandi tensioni ideologiche che avevano animato i decenni precedenti, e che agevolavano nei gruppi separati il cristallizzarsi della propria identità. Ne è seguito un generale impoverimento del panorama, impoverimento che rischia d'essere inavvertito se si guarda solo il paesaggio dei "successi" e degli avvenimenti che *han fatto epoca*. L'epoca che inizia con gli anni Ottanta, infatti, è fitta di atti mancati, di prospettive chiuse, d'insofferenza nei confronti di coloro che pretendevano far teatro non omologati. Mentre il lusso dei teatri ordinari veniva solitamente rispettato, mentre alcuni risultati d'altissima qualità mostravano quanta energia possa diffondersi tramite la scena, molti ingegni e molti talenti refrattari e ribelli si persuadevano al silenzio, lontani non tanto dall'attenzione, quanto dal dovuto rispetto.

*Teatro pubblico e privato: il quadro italiano.* – [...] l'Italia era stata negli anni Sessanta e Settanta una sorta di grande laboratorio internazionale di tutto ciò che di nuovo avveniva nel teatro mondiale, luogo d'incontro e di scambio di esperienze multiformi, dove accanto alla distinzione (sostanzialmente ipocrita) fra teatro pubblico e teatro privato erano sorte numerose realtà autonome, laboratori, centri di ricerca, in cui si agitava nei suoi diversi aspetti, spettacolare, pedagogico, teorico, in un fecondo disordine, la multiforme cultura teatrale.

La distinzione tra teatro pubblico e teatro privato è sostanzialmente ipocrita, da un lato perché i teatri pubblici si comportano in genere come gli altri, con compagnie non stabili, con frequenti *tournées* e un repertorio non dissimile; e d'altro canto perché anche i teatri cosiddetti "privati" vivono in realtà delle sovvenzioni pubbliche. In Italia probabilmente il solo Dario Fo – fra i teatri di prima grandezza – sarebbe stato in grado di vivere direttamente degli incassi, senza sovvenzioni. Forse gli si potrebbe aggiungere Eduardo De Filippo, ma non si potrebbe proseguire troppo oltre nell'elenco.

Nei primi anni Ottanta, l'esigenza di risparmiare sulla spesa pubblica, e quindi di evitare gli sprechi e intensificare gli strumenti di controllo e le barriere, infittisce le norme e i regolamenti che governano il flusso delle sovvenzioni. Si cercano criteri almeno formalmente oggettivi, e questi non possono che essere numeri (numeri di spettatori, numeri di dipendenti e di giornate lavorative), che quindi preconstituiscono una visione uniformata e aziendalistica dei teatri. Paradossale visione, dati i reali termini economici (le "aziende" teatrali sono previste in perdita per definizione). E, inoltre, visione contraddetta dal comportamento degli stessi organi statali, che fanno affluire i denari stanziati con enormi ritardi, obbligando i teatri a prestiti, e quindi costringendoli a rinunciare a parti ingenti (fino a rasentare il 50%) delle loro sovvenzioni che vanno a pagare gli interessi passivi. Le disfunzioni nel sistema statale agevolano concussione, corruzione e clientelismo. Nelle commissioni statali consultive che propongono al ministero le ripartizioni dei finanziamenti sono presenti in forma preponderante i rappresentanti delle categorie da finanziare. Per decenni e ancor oggi, a causa degli interessi in gioco, non si riesce a produrre una legge che regoli gli interventi dello stato nel teatro; le regole oscillano quindi di anno in anno secondo le diverse circolari ministeriali. Nel 1985 fu varata una cosiddetta "legge madre" relativa al Fondo Unico dello Spettacolo, cui non hanno fatto seguito le "leggi figlie" che dovrebbero regolamentare con efficaci normative i finanziamenti per il cinema, il teatro di prosa, il teatro lirico, i concerti. Il perdurante vuoto legislativo ha continuato così a esser riempito da circolari ministeriali che di fatto legiferano e rimodellano i profili dei teatri sovvenzionabili, con esclusioni drastiche proprio nelle zone di frontiera. Un solo esempio: l'importante fenomeno dello spettacolo itinerante, che si svolge per strade e piazze, in luoghi aperti e mobili, e che negli anni Settanta aveva conosciuto un forte impulso estetico e un'altrettanto forte eco teorica, non adattandosi alle misurazioni dei numeri dei biglietti o degli spettatori, tende a uscire dalle forme di teatro previste dai regolamenti e quindi – per la forza delle cose – a deprimersi se non proprio a sparire anche dalla pratica.

Intanto i critici di alcuni fra i più importanti giornali italiani hanno impostato nei primi anni Ottanta un'offensiva serpeggiante e denigratoria nei confronti degli artisti teatrali e degli spettacoli che non rispettavano il *fair play* maggioritario. Questa campagna d'intolleranza è esplosa coralmemente nell'estate del 1985, basata su notizie false relative allo spettacolo di "Magazzini Criminali" (v. oltre), un gruppo di teatro italiano fra i più apprezzati e anticonformisti (si veda la documentazione in *Patalogo 9*). La cosiddetta "lottizzazione" nel frattempo aveva perso i suoi caratteri di compromesso politico per la spartizione delle cariche, assumendo l'aspetto di una vera e propria occupazione del territorio teatrale da parte di piccoli funzionari di partito e delle loro clientele. Il costume politico generale si basava sull'illusione che il sistema delle tangenti e dell'occupazione in nome dei partiti appartenesse ormai alla legge non scritta dello stato, in cui sembrava normale prevedere per ogni provvedimento un immediato tornaconto ai partiti, alle loro frazioni, ai loro singoli rappresentanti. Un sistema che crollerà all'inizio degli anni Novanta, per l'intervento della magistratura.

Negli anni che precedettero il crollo dei partiti tradizionali, il governo dei teatri – dai grandi teatri dell'Opera ai Teatri stabili, fin alle più piccole realtà regionali e cittadine – perse quasi ogni riferimento a finalità artistiche e culturali. Non vennero gravemente menomati la Scala e il Piccolo di Milano, ma l'Opera di Roma, per esempio, cadde in un vortice di nomine di incompetenti, di sprechi, di lotte fra fazioni che ne dissiparono quasi interamente il patrimonio e il prestigio. Un uomo di teatro dell'importanza e dell'efficienza di Luca Ronconi arrivò a dirigere un Teatro Stabile (quello di Torino) solo alla fine degli anni Ottanta, mentre a dirigere i diversi teatri stabili venivano nominati per lo più personaggi culturalmente mediocri sulla base di compromessi che ignoravano le scale dei valori artistici e culturali. Sull'altro versante, quello dei teatri di minoranza e delle realtà meno istituzionali, l'arroganza delle usurpazioni non è stata minore: entrava in questi casi all'opera la bassaforza dei partiti. All'inizio degli anni Novanta, nel mutato clima seguito alle inchieste della magistratura, con il disfarsi dei partiti tradizionali, alcuni segnali di maggior correttezza sembrano manifestarsi (Leo De Berardinis, per esempio, sempre emarginato dal sistema teatrale italiano, ottiene finalmente un teatro a Bologna e è chiamato a dirigere il Festival di Santarcangelo dopo l'interregno di Antonio Attisani; Ronconi viene chiamato nel 1994 al Teatro Stabile di Roma). Intanto però le inchieste della magistratura toccano anche l'alta personalità di Giorgio Strehler (che viene poi scagionato), e i quadri dirigenti del più prestigioso teatro pubblico italiano, il Piccolo di Milano (i teatri, soprattutto i cosiddetti "teatri pubblici", a causa delle storture

amministrative dello stato, sono sempre stati costretti a irregolarità per poter svolgere la propria attività e sopravvivere malgrado i debiti), mentre in seguito ai referendum abrogativi dell'aprile 1993 viene soppresso anche il ministero dello Spettacolo, aumentando lo stato d'incertezza e lasciando aperta la questione fra accentramento delle politiche culturali o loro decentramento regionale. L'indirizzo economico liberista, la perdurante esigenza di risanamento dei bilanci dello stato, e quindi i tagli alla spesa pubblica, rendono ancora più incerto – all'inizio del 1995 – il futuro dell'assetto economico del teatro italiano, delle sue esclusioni e delle sue scelte, in un contesto in cui il sistema teatrale non può sopravvivere – né in Italia né altrove – senza mecenatismo pubblico o privato. Ma poiché si tratta qui di un'attività artistica, non semplicemente commerciale, non dovremmo dimenticare che dietro i problemi di sovvenzione esiste qualcosa di ancor più decisivo, che è l'attenzione o la noncuranza.

Nel maggio 1993 un artista italiano del teatro parallelo scriveva una poesia programmatica *Per un teatro clandestino* ("Ci vuole / un altro sguardo / per dare senso a ciò / che barbaramente muore ogni giorno / omologandosi"). La barbarie dell'omologazione è ciò che caratterizza certo superficiale ottimismo – o piuttosto certa agiata noncuranza – negli anni Ottanta, prima che a prevalere, nel teatro come nel resto della cultura, sia lo sgomento della crisi economica e il peso della disillusione della generalità, mentre i massacri, in Europa e fuori, fanno seguito a quel che sembrava lo scoppio della pace, dopo il fatidico novembre 1989, il crollo del muro di Berlino e poi dell'impero sovietico, quando Sarajevo diviene la nuova Akropolis europea. A ben guardare, è anche opponendosi alla circostante "barbarie dell'omologazione" e alla contrapposta barbarie della xenofobia e degli estremismi etnici che la previa unità del teatro si spezzetta fin quasi a nascondere ogni disegno complessivo. L'artista che nel 1993 scriveva quella poesia od orazione sul *teatro clandestino* era il giovane napoletano Antonio Neiwiller, pittore, attore grottesco co-protagonista in tre importanti spettacoli di De Berardinis (*Ha da passà 'a nuttata*, del 1989; *Totò, principe di Danimarca*, del 1990; e *I giganti della montagna*, del 1993), caratterista pensoso o caricaturale nei film *Morte di un matematico napoletano* di Mario Martone e *Caro diario* di Nanni Moretti (1992 e 1993), ma soprattutto regista in proprio di spettacoli metafisici e rozzi, in cui la rabbia delle avanguardie storiche s'innestava in quella del degrado napoletano ed evocava in contrappunto la dolcezza di quell'uomo buono che era il loro autore. Neiwiller era per non pochi cultori di teatro un vero maestro, un punto di riferimento, una di quelle celebrità clandestine che costituiscono il nerbo dell'attuale vita del teatro. Come accade, emerse a un riconoscimento un poco più vasto in occasione della morte prematura, per leucemia, nel novembre 1993.

*Teatri extraterritoriali.* - Il modo generalmente impreciso di suddividere i campi teatrali in base alle diverse nazionalità, applicato agli ultimi anni del Novecento, è diventato del tutto improprio. Sono appunto i teatri "nazionali" che tendono a sparire, conservandosi spesso come spoglie un po' monumentali d'un pensiero esaurito. Sarebbe un errore considerare il parcellizzarsi delle culture e delle microtradizioni teatrali come dilapidazione; al contrario, esso incrementa le differenze che generano senso. La pluralità dei fuochi teatrali (e quindi anche degli orientamenti speculativi di coloro che riflettono sul teatro) è in rapporto dialettico con l'approfondirsi e il dilatarsi del contesto di riferimento. I teatri davvero significativi vivono in uno scambio intenso con una realtà sociale circoscritta, sia essa cittadina, paesana o regionale (una dimensione da cui vedremo sorgere addirittura un neogenere drammaturgico, quello dei *Dramolette* di Thomas Bernhard), oppure sparsa qua e là nei diversi paesi, in fitte reti di rapporti non legati ai normali confini delle lingue e delle case nazionali.

Teatri come il Living o l'Odin, o il Cricot 2 o il Centre international de créations théâtrales non sono più itineranti, né teatri internazionali: sono extraterritoriali. Hanno attività che si radicano in paesi fra loro lontani, sono composti al loro interno da persone di diverse nazionalità e dai diversi idiomi materni. In genere, mettono a punto una tecnica poliglotta, che permette loro di tradurre in tutto o in parte le parole degli spettacoli per renderle accessibili ai diversi spettatori. I teatri definiti extraterritoriali rispondono in maniera originale alla società multiculturale che caratterizza gli ultimi decenni del secolo, con il verificarsi di nuovi movimenti migratori e soprattutto con l'intensificarsi del sincretismo e dei suoi contraltari: le rivendicazioni etniche e i cosiddetti fondamentalismi.

L'immagine (o il sogno) di quale potrebbe essere il buon teatro ordinario d'una tale società – teatro capace di non rompere in alcun modo con la tradizione legata al repertorio della letteratura drammatica, ma diverso in ogni sua forma dal teatro corrente proprio per la capacità a rispondere alle mutate circostanze – è l'attività di Peter Brook [...]. Nel suo Centre international de créations théâtrales convergono attori di diverse razze e tradizioni. Recitano secondo lo standard europeo, ma senza far caso alcuno alle differenze di colore, di lingue madri, di tradizioni sceniche d'origine. Nella parte di un inglese è per es. un attore giapponese, un balinese interpreta un oste spagnolo, o un lentigginoso inglese senza trucco la parte di un uomo di colore. I loro

spettacoli si svolgono in assetti spaziali semplici – risultato di un sofisticatissimo lavoro di semplificazione – che aiutano a creare un rapporto immediato con lo spettatore, senza venerazione per il valore "classico" dei testi. I testi vengono scelti non per la loro qualità letteraria, o per la loro posizione nelle storie delle letterature, ma per la capacità di mettere in moto domande che a partire dagli attori e dal regista possano insinuarsi o dilagare fra gli spettatori. Il repertorio assume così i caratteri d'una scelta di temi transculturali, frutto di una scelta raffinatissima e *perciò* non esclusiva. Un teatro in cui il sapere teatrale di un secolo di ricerche e di regia sa tradursi nella semplicità e nell'efficacia di rappresentazioni che sono come il racconto delle grandi storie narrate con intensità emotiva e ironia da un contastorie, uno *storyteller*.

Nel 1970 Brook si allontana da Londra per inaugurare a Parigi un Centre international de recherche théâtrale. Nel 1973 il Centre (Brook e altre trenta persone fra attori, tecnici, drammaturghi) viaggia e recita in Africa: dall'Algeria, attraverso il Sahara, ad Agadèz nel Niger, poi a Zinder, quindi in Nigeria fino a Kano, a Jos, sull'altopiano del Benue, cuore della Nigeria, quindi a Ife, presso Lagos, di qui a Cotonou, nel Dahomey, risalendo fino a Niamey, capitale del Niger, raggiungendo Gao, attraverso il Mali, per tornare in Algeria ancora attraverso il Sahara. Nel corso del viaggio s'incontra e confronta con i *griot*, i contastorie tradizionali, buffoni sacri e sapienti dall'energia effervescente e concitata, adatta a espugnare l'attenzione e l'indifferenza del pubblico. Brook ne deduce, per contrasto, la scoperta o la conferma d'una diversa strada, quella dell'energia calma, ferma su di sé, che si scava un canale attraverso la quiete e apre la mente dello spettatore invece di far irruzione in essa.

Nel 1974, con una sovvenzione del ministero della Cultura francese, il Centre de recherche diventa Centre international de créations théâtrales e trova la propria sede a Parigi, in un vecchio teatro semidistrutto (Les Bouffes du Nord). Brook ne guida il restauro affinché la spoglia struttura del teatro resti tale, e venga curata solo la nettezza dell'insieme e la sua stabilità. Diventa una grande caverna per gli spettacoli, ospitale per gli spettatori, adatta a quasi ogni assetto dello spazio scenico, senza palcoscenico: un'arena circondata da gallerie e balconate, con uno spazio frontale adatto alla visione. Quel teatrino un tempo pomposo, ridotto ora al suo scheletro, raduna in sé tutte le possibilità delle diverse soluzioni al problema dei rapporti spaziali fra attori e spettatori, mantenendo l'energia d'un *luogo a parte*, funzionale, comodo e arcaico, ritagliato nello spazio urbano quotidiano.

Alle Bouffes du Nord, Brook mette in scena, con la sua compagnia composta da attori provenienti da 19 differenti paesi, nel 1974 *Timone d'Atene* di William Shakespeare, e nel 1975 *Les Iks*, dal libro dell'antropologo C. Turnbull. Nel 1977 mette in scena il testo di Alfred Jarry (*Ubu Roi*) che sta alla base di tutta la drammaturgia d'avanguardia del Novecento. Ne fa uno spettacolo elementare, *Ubu aux Buffes du Nord*, come una farsa di girovaghi, sicché l'acre buffoneria di Jarry diventa il modo in cui i farsanti vedono, con buon senso, scherno e invidiuzza dal basso, l'enfasi del potere. Nel 1978 mette in scena *Misura per misura* di Shakespeare, e nel 1979 un dittico farsesco e mistico sulla fame: *L'os*, da un racconto di B. Diop, e *La conférence des oiseaux*, drammatizzazione dell'antico poema di Attar (è lo spettacolo che riporta Brook alla fama di cui godeva prima d'abbandonare l'Inghilterra con spettacoli come *King Lear*, 1962; *Marat-Sade*, 1964; *US*, 1966; *A midsummer night's dream*, 1970). La farsa africana e il viaggio iniziatico degli uccelli in cerca del loro dio costituiscono un dittico sulla fame materiale e spirituale. Nella "fame" Brook individua un tema che dovrebbe essere in grado di parlare autenticamente agli spettatori diversi in una società non più divisibile in frontiere culturali nazionali o identificate dai confini delle diverse lingue. Alla fame era dedicato quello spettacolo del 1975, *Les Iks*, che quasi nessun critico riuscì a comprendere e che parve un segno di decadenza, un incongruo ripiegare del grande regista verso un teatro rustico e disadorno e una recitazione naturalistica.

Per il gioco dei contrasti, che Brook ama nella scelta del proprio repertorio, quasi in un intermezzo di reinterpretazione della tradizione, nel 1981 mette in scena *Il giardino dei ciliegi* di A. Čechov e *La tragédie de Carmen* di G. Bizet. Sono due esempi di come l'eredità del grande teatro europeo possa farsi teatro immediato e interessante, capace di parlare direttamente, senza la pompa classica dei teatri nazionali o d'Opera. Nel primo caso, il dramma di Čechov è rappresentato sullo sfondo delle mura grigie e nude delle Bouffes du Nord, solo il suolo è reso ricco dagli arabeschi preziosi di tappeti persiani. Fra gli attori di Brook vi è, per l'occasione, Michel Piccoli, nella parte di Gaev. N. Parry è la protagonista Liubov. Il personaggio del servo Yasha, il più antipatico ed egoista fra quelli che popolano il testo cecoviano, un cinico piccolo arrivista, è interpretato da un vitalissimo M. Bénichou che fa di Yasha un affamato della vita, ancora tanto indietro e tanto povero da non aver né il tempo né le illusioni sufficienti a occuparsi di morale. Il commerciante Lopachin, interpretato da N. Arestrup, è sensibile, melanconico, spiritualmente nobilissimo, come Čechov lo voleva e come invece la tradizione interpretativa non l'ha mai mostrato. Tutta la rappresentazione (contro i luoghi comuni cresciuti attorno a questo testo) è un inno alla vita, particolarmente effervescente perché colta sull'orlo,

quando s'affaccia sulla fine d'una delle sue forme e si specchia in tutta la luminosa e nostalgica energia del suo mutare.

L'altro spettacolo, la *Carmen*, è la dimostrazione di come il teatro d'Opera possa essere liberato dalle sue convenzioni. Brook e J.-C. Carrière, collaboratore per la drammaturgia, hanno ridotto l'opera di Bizet all'essenziale, tagliando tutto il possibile, e lasciando al dramma e alla musica la crudezza di un destino passionale che corre verso la catastrofe. Lo spettacolo va in giro con enorme successo per più anni, con tre diverse formazioni, ognuna composta di quattro cantanti, due attori, una piccola orchestra. Si svolge in un'arena nella quale tutta la vicenda si snoda come se una volta tanto quella storia e quella musica ambientate in Spagna venissero rappresentate in una rustica *plaza de toros*.

In un'arena, delimitata da piccole pozze d'acqua, si svolge anche il più grande spettacolo che Brook abbia mai allestito, il *Mahabharata*, che va in scena per la prima volta nel luglio 1985. In vista di ciò Carrière ha scritto un testo che condensa il più ampio poema del mondo. Il lavoro inizia nel 1982. Agli attori stabili di Brook – A. Maratrat, B. Myers, Y. Oida, M. Dioume, M. Bénichou – si aggiungono S. Kouyate del Burkina Faso (un attore-danzatore proveniente da una famiglia di *griot*), l'italiano V. Mezzogiorno, il polacco A. Seweryn e colui che occupò uno dei vertici dell'arte dell'attore nel Novecento: Ryszard Cieslak, l'attore de *Il Principe costante* e di *Apocalypsis cum figuris* di Jerzy Grotowski. Il *Mahabharata* è uno spettacolo enorme anche dal punto di vista materiale: dura quasi 12 ore, viene rappresentato in tre giornate o in un'unica rappresentazione lunga come gli spettacoli ateniesi o quelli di certi teatro classici asiatici. Racconta storie dentro altre storie, con una divertente e virtuosistica complessità iniziale che evolve verso la nuda e rettilinea semplicità del finale. Per la prima volta, con questo spettacolo e con la sua versione cinematografica e televisiva, i personaggi e gli episodi del grande poema indiano divengono familiari a numerosi spettatori occidentali. Sembra una grande sintesi dell'India e della sua mitologia; in realtà, a mano a mano che la storia sapida e fluviale si svolge, emerge il suo carattere universale: uno specchio rozzo e sofisticato del sapere e del potere, delle favole sullo sfondo brutale d'una corsa alla distruzione: un tema che riguarda tutti, una rappresentazione dell'irreparabile, il modo in cui scoppia la carneficina e le generazioni incontrano la propria fine. Il *Mahabharata* di Brook e Carrière è uno dei più grandi successi della seconda metà del 20° secolo, percorre il mondo, viene recitato a lungo in francese, poi in versione inglese, diventa film, la sua notizia occupa l'immaginazione anche di chi non l'ha visto, si radica nella memoria degli spettatori più come un importante incontro che come un normale fatto estetico.

Dopo l'avventura del *Mahabharata*, Brook mette in scena nel 1989 il testo sudafricano *Woza Albert!* ("Alzati, Albert!") di P. Mtwa, M. Ngema, B. Simon, interpretato da M. Dioume e B. Sangaré. Secondo Carrière si tratta d'un "testo da marciapiede", nel senso di un teatro d'autocoscienza e propaganda che non ha bisogno di nulla per essere rappresentato. Nel Sudafrica dell'*apartheid*, attraverso il teatro poverissimo delle *township*, è divenuto un testo molto famoso, interpretato dai suoi autori Ngema e Mtwa, recitato a lungo, quasi il simbolo teatrale dell'immoralità delle separazioni razziali: che cosa succedrebbe se Cristo, decidendo di tornare al mondo, arrivasse nel Sudafrica, governato dagli afrikaans sempre con la Bibbia fra le mani e la morale sulle labbra? Che cosa vedrebbe, Cristo, al di là delle belle parole? I due attori fanno lampeggiare decine e decine di personaggi e scene di vita nei ghetti neri.

Nel 1990 Kouyate, che era già al centro del *Mahabharata*, attore dai grandi poteri, capace di calamitare l'attenzione del pubblico semplicemente restando immobile a guardare altrove, è Prospero ne *La tempesta* di Shakespeare, mentre Ariel – un Ariel del tutto imprevedibile – è il possente Sangaré (originario del Mali); Calibano – piccolo, pallido – è D. Bennet. I rapporti tradizionali fra i personaggi così come si sono assodati nelle messinscena shakespeariane (Ariel esile, aereo, malinconico – la volatile Giulia Lazzarini della famosa messinscena di Strehler nel 1978 – e Calibano tenebroso e selvaggio, nero per Strehler) sono qui invertiti. Anche in questo caso la rappresentazione segue la prassi del teatro-contastorie, ha l'efficacia di ciò che prima ancora di farsi spettacolo vuol essere un racconto pieno di sapori, porto con acutezza e precisione agli spettatori, come un messaggio o un suggerimento. Il naufragio iniziale, che nella messinscena di Strehler era una grande scena di reinvenzione del teatro scenografico barocco, qui è raccontato dal possente Ariel che mostra agli spettatori una barchetta grande quanto un giocattolo.

Nel 1992, ripetendo l'esperimento di *Carmen* ma con tutt'altra cifra stilistica – dalla concretezza della Spagna alle astrazioni della leggenda di M. Maeterlinck e C. Debussy – mette in scena, con un pianista e 5 cantanti, *Impressions de Pelléas*, dal *Pelléas et Mélisande*. Nella parte di Mélisande si alternano soprano asiatiche (la coreana J. Park, la giapponese K. Saito, la cinese Ai-Lan Zhu). Brook e il Centre international de créations théâtrales sembrano saggiare in diverse direzioni: nel 1994 M. Bénichou, D. Bennet, S. Kouyate, Y. Oida e M. Tabrizi-Zadeh recitano *L'homme qui...*, una "ricerca teatrale" più che un vero e proprio spettacolo, in cui Brook e Carrière esplorano – attraverso i racconti clinici del neurologo O. Sacks nel più famoso dei suoi

libri, *L'uomo che scambiò sua moglie per un cappello* (1985) – quelle bucce sovrapposte e contraddittorie di illusioni che ognuno di noi prende per "realtà".

Il teatro contastorie di Brook va controcorrente non perché divida gli spettatori o si rivolti contro le convenzioni teatrali, ma perché fa uso del buon senso. Dicevamo un po' paradossalmente che potrebbe essere l'immagine d'un possibile buon teatro ordinario d'una società multiculturale, capace di non rompere con la tradizione, diverso dal teatro corrente proprio per la sua capacità di rispondere ad antichi compiti in mutate circostanze. Ma benché prestigioso e famoso, resta minoritario perché si rivolge agli uomini di buona volontà.

*Teatri "politici".* - Alla fine degli anni Ottanta avviene il crollo del muro di Berlino; si registra la fine della cosiddetta guerra fredda, la fine dell'impero sovietico e la supremazia incontrastata degli USA; prevale la logica di mercato, e le guerre locali sono sempre più numerose e feroci. Nella Sarajevo assediata, quotidianamente schiacciata dai mortai, si reca durante l'estate del 1993 la scrittrice statunitense progressista Susan Sontag, e vi fa teatro. Come se farlo potesse davvero assumere un senso.

Riferisce: "Sono andata a Sarajevo verso la metà di luglio per mettere in scena *Aspettando Godot*, non tanto perché avessi sempre desiderato di dirigere la pièce di Beckett, quanto perché questo mi dava una ragione pratica per ritornare ... Non potevo tornare da semplice testimone ... Mettere in scena uno spettacolo significa molto per i professionisti teatrali di Sarajevo, perché permette loro di essere normali, di essere qualcosa di più che meri trasportatori d'acqua o passivi consumatori di "aiuti umanitari" ... Lungi dall'essere una frivolezza, mettere in scena uno spettacolo è una seria espressione di normalità". Ed effettivamente, è proprio attraverso l'inutilità o inattualità del teatro ambientato fra le macerie da una scrittrice sessantenne, che si distilla il senso di un suo possibile valore. Soprattutto se si tiene conto di quanta rivolta sia contenuta in quelle parole tranquille "seria espressione di normalità".

È interessante che Sontag e i suoi colleghi scelgano, definendolo un testo "che sembra scritto per Sarajevo", *Aspettando Godot* di Samuel Beckett, il classico del cosiddetto "teatro dell'assurdo" apparentemente lontano dalle ansie sociali e politiche. Brecht, negli ultimi anni della sua attività, aveva pensato di metterlo in scena adattandolo al suo modo di far teatro, ma al Piccolo di Milano, per es. (il cui cofondatore Paolo Grassi aveva usato per il "reazionario" Beckett parole insultanti proprio nell'introdurre una monografia su Brecht), *Aspettando Godot* è stato messo in scena solo nel 1978 con la regia di W. Pagliaro, mentre Strehler curerà una regia beckettiana solo nel maggio 1982, quando dirigerà (un po' fra parentesi) *Beckett atto senza parole tra giorni felici*. Eppure – se al di là delle opinioni critiche ci si basa sui puri fatti – si potrebbe dimostrare che paradossalmente è proprio *Aspettando Godot* il testo più "politico" del secondo Novecento. Jan Kott, in un articolo del 1985, rievoca lo scherno e la disperazione civile che emanava da quel testo quando lo si ascoltava a Varsavia, all'inizio del 1957, mentre centinaia di *samizdats* cominciavano a far filtrare frammenti del rapporto segreto sui crimini di Stalin che Chruščëv aveva tenuto al 20° Congresso del Partito comunista sovietico nel febbraio 1956. Il pubblico di Varsavia si vedeva riflesso nell'opera di Beckett: Godot era il socialismo.

È ancora *Aspettando Godot* a colpire la fantasia di un ergastolano – Rick Cluchey – del penitenziario St. Quentin: lui e i suoi compagni vi riconoscono la propria situazione messa a nudo. Siamo nel 1957, lo stesso anno di cui parlava Kott a Varsavia. Dopo aver visto lo spettacolo in prigione, Cluchey fonda un gruppo teatrale nel penitenziario, mette più volte in scena *Aspettando Godot* assieme a *Finale di partita* e a *L'ultimo nastro di Krapp*. Entra in contatto con Martin Esslin (autore del celebre libro sul *Teatro dell'assurdo* del 1968, dove le messinscene di Cluchey vengono menzionate). In seguito entra in contatto con lo stesso Beckett. Alcuni intellettuali, colpiti dal connubio Beckett-ergastolo, scrivono di Cluchey, che diventa un "caso". Viene liberato "sulla parola" per speciali meriti culturali e fonda una compagnia che conserva il nome che aveva dentro, St. Quentin Drama Workshop, continuando a rappresentare la trilogia beckettiana, per la quale, in un secondo tempo, lo stesso Beckett cura la messinscena (in Italia il St. Quentin Drama Workshop è giunto nel 1984, in una *tournee* organizzata dal Centro per la sperimentazione teatrale di Pontedera).

Beckett (premio Nobel nel 1969) muore ottantatreenne il 22 dicembre 1989 in una clinica parigina. La notizia viene data quattro giorni dopo, a funerali avvenuti. Gli ultimi anni hanno distillato l'esperienza della sua attività teatrale. Nel 1974 aveva curato per la prima volta una messinscena delle sue opere, allo Schiller Theater di Berlino Ovest. Nel 1979 fu regista di *Happy days* (Giorni felici) al Royal Court di Londra, con l'interpretazione di B. Whitelaw. Nel 1981, per un convegno dedicato alla sua opera dalla Ohio State University, scrisse un testo di poche pagine intitolato *Ohio Impromptu*, definito *dramaticule*.

Due uomini, quasi uguali d'aspetto, lunghi capelli bianchi, un grande pastrano nero, sono seduti allo stesso tavolo, ambedue a capo chino, poggiando la fronte sulla mano. Sul tavolo è posato un cappello a larghe tese, di quelli tipici un tempo per artisti e studenti al Quartiere Latino. Uno dei due legge un libro all'altro. È arrivato



alle ultime pagine, la fine d'una storia d'amore: c'è un uomo solo, riceve la visita di un altro uomo inviato gli dall'amata, che gli legge in un libro il racconto della loro storia. L'uomo ritorna più volte. Poi una notte annuncia che questa sarà l'ultima lettura – ma non sappiamo se a dirlo sia il personaggio che legge o quello di cui egli legge le parole. Il libro viene chiuso. I due alzano insieme il viso, si guardano lungamente senza espressione, finché si dissolve la luce. I *dramaticules* sono gli ultimi testi di Beckett per il teatro. Nel 1982 scrive *Catastrophe*, per la Nuit Vaclav Havel, dedicata dal Festival di Avignone allo scrittore cecoslovacco perseguitato. Lo scrittore non è granché conosciuto fuori del suo paese e del teatro di Praga, ma è un dissidente, e il regime dittatoriale cecoslovacco l'ha cacciato in carcere. È un uomo di teatro, autore e regista. Beckett immagina un altro di quei suoi nudi e radioattivi concetti-in-immagine, ridotti all'essenziale: c'è un uomo in piedi su un cubo alto mezzo metro, immobile, muto, a capo chino, con la falda del cappello che gli copre il volto. Cappello nero, vestaglia nera, piedi nudi. Attorno a lui un regista e la sua assistente, poi anche un datore di luci: dispongono del suo corpo come se fosse un oggetto, decidono come atteggiarlo, come truccarlo, come mostrarlo in tutta la sua miseria di relitto. Alla fine la luce illumina solo la testa dal volto coperto. Il regista guarda il quadro dalla platea. Esclama: "Delizioso! ... Splendido! Avrò tutti ai suoi piedi". Si odono scrosciare gli applausi di un'invisibile platea. L'uomo esposto alza il volto, fissa il pubblico. L'applauso "si dirada, si spegne".

Sullo sfondo della vicenda di Vaclav Havel (*Catastrophe* gli è dedicato anche al momento della pubblicazione), l'uomo esposto appare un prigioniero: il gioco dei rapporti di forza e di sfruttamento della persona quali possono manifestarsi in vista dell'esposizione teatrale diventa figura della violenza politica in un regime poliziesco. Ma il concetto-in-immagini è affilato e crudele, perché la persona viene composta a vittima e come tale applaudita (il contesto di questo *dramaticule* infatti è la celebrazione teatrale avignonese). E gli applausi cesserebbero quando dallo spettacolo si passasse alla visione della reale miseria creaturale di chi soffre. Fuori di quel contesto, la metafora teatrale può essere un'autoironia dell'inventore dei relitti umani di *Finale di partita* e di *Giorni felici*, mostrando non il dramma delle macerie umane, ma il dramma segreto e infame dell'assistere allo spettacolo delle macerie umane. Beckett nelle sue ultime opere non si ripete ma distilla il senso e la tecnica della sua drammaturgia: un nodo d'immagini ridotto alla sua forma semplice; una partitura rigorosa come quella d'una vera liturgia, ma che non sviluppi intreccio alcuno; l'uso di frasi che non si muovano, che non dialoghino, che non prendano posizione, e mostrino pensieri messi in forma.

Nel 1982, quando il Festival d'Avignone dedicava una notte ad Havel, nessuno avrebbe osato immaginare che di lì a pochi anni il regime dittatoriale cecoslovacco sarebbe crollato assieme all'impero di cui faceva parte, e che il piccolo drammaturgo prigioniero sarebbe stato eletto presidente della Repubblica. Negli ultimi mesi del 1989, quando viene abolita la "cortina di ferro" fra Cecoslovacchia e Austria, durante le manifestazioni di piazza a Praga in ricordo della "Primavera" del 1968, il teatro cittadino è uno dei luoghi di riferimento. Nel corso dei vent'anni trascorsi nella repressione, è restato un'oasi di pulizia e di patriottica indipendenza.

Mentre negli anni Cinquanta e Sessanta il "teatro politico" s'era andato quasi coagulando in un genere, emerge ormai chiaro che il valore politico del teatro deriva più dal contesto che non dall'argomento o dal modo in cui esso è trattato teatralmente. Nel febbraio del 1978, al Berliner Ensemble, l'attore E. Schall, con la regia di M. Wekwerth, interpreta la prima versione di *Das Lebens des Galilei* [Vita di Galileo] di B. Brecht, la versione in cui il protagonista è un eroe del pensiero che riesce a mettere in salvo il suo sapere malgrado l'oscurantismo circostante. Alcuni spettatori notano come gli specialisti brechtiani affluiti a Berlino Est dall'Italia, dalla Francia, dalla Gran Bretagna, vedano lo spettacolo come accademico e ininfluente brechtismo, senza rendersi conto del suo valore criptopolemico nel contesto della poliziesca Repubblica Democratica Tedesca. In Cina – racconta V. Weijie Yu – dopo la dura repressione culminata nella strage dei giovani dissidenti raccolti nella piazza Tien An Men, nel giugno 1989, molti artisti del cosiddetto "teatro parlato" (cioè d'argomento moderno e di forma europea) si rifugiarono nei teatro regionali e tradizionali (i cosiddetti "teatri d'opera", il più famoso dei quali è l'Opera di Pechino) per sfuggire agli obblighi della propaganda. Negli spettacoli delle opere tradizionali i combattenti morti ritornano sotto forma di spettri, sicché in quelle antiche favole feudali – annota o immagina Nicola Savarese – gli spettatori possono sentire l'eco delle voci giovani soffocate in piazza Tien An Men. Nel Chile sotto la dittatura di A. Pinochet (1973-89) i teatri indipendenti costruiscono una rete di dissidenza appena velata, raccontando spesso parabole. Non si preoccupano della relativa impunità che deriva loro dal fatto di essere politicamente "non pericolosi", lavorano alla costruzione del "paese parallelo". Anche nel Perù ridotto agli estremi dalla contrapposizione fra la ferocia dell'esercito e quella di Sendero Luminoso, in una guerra interna che vorrebbe monopolizzare ogni forma di vita, far teatro diventa, lungo tutti gli anni Ottanta, una "seria espressione di normalità".

Appartiene alla natura stessa del teatro – si direbbe – la creazione artistica come cooperazione di menti e culture diverse. Da ciò il suo valore d'uso anche come segno della possibilità di realizzare convivenze difficili.

Si veda per es. il senso che assumono, in Israele e fuori, certi gruppi di teatro in cui lavorano assieme palestinesi e israeliani. O si veda il valore politico e civile di un teatro italiano (Teatro delle Albe, di Ravenna, poi denominato Ravenna Teatro) che dall'inizio degli anni Ottanta lavora in collaborazione con immigranti africani, con spettacoli satirici e surreali che a volte si rifanno alla Commedia dell'Arte, come *I 22 infortuni di Mor Arlecchino* (1993), basato su un canovaccio goldoniano scritto per i comici italiani a Parigi, dove la maschera di Arlecchino viene interpretata dall'attore senegalese immigrato Mor Awa Niang.

Vedremo più avanti come l'Odin Teatret abbia usato il teatro come strumento per reagire alle pulsioni xenofobe che sono la pericolosa emanazione delle nuove ondate migratorie in Europa. Che valore ed efficacia politica derivino al teatro più dal contesto che non dal contenuto, è quanto mostra persino la vicenda del teatro di Dario Fo, il cui significato politico, o la cui efficacia, dipendono dal fatto d'essersi da tempo separato dalle istituzioni teatrali di lusso creandosi un proprio contesto di spettatori. Nel 1989 mette in scena assieme a Franca Rame *Il papa e la strega*, e alla fine del 1991, quando ha oltre 60 anni, quando nel mondo del teatro italiano alla moda la sua opera sembra perdere interesse, e mentre in diverse parti del mondo fervono le contrapposte celebrazioni per i 500 anni dalla *Scoperta* o dalla *Conquista* dell'America, scrive e recita, nel suo idioma padano reinventato, *Johan Padan a la scoperta de le Americhe*, rinnovando consensi simili a quelli che avevano accompagnato al suo apparire quel successo internazionale che fu – e continua a essere – *Mistero buffo*.

Conferma l'efficacia d'uso del teatro, quando sa piazzarsi in attrito e confronto con il contesto, l'esempio particolarmente importante del Sudafrica, dove il Market Theatret nel corso degli anni Settanta riuniva attori bianchi e attori neri, infrangendo i decreti dell'*apartheid*, ma godendo d'un prestigio e d'un successo tale da dissuadere il governo dal chiuderlo (il più noto fra i fondatori del Market Theatret è il drammaturgo afrikaner A. Fugard). Prevalgono poi – come immagine di dissidenza – teatri esclusivamente neri. Ma benché l'opera dell'attore-scrittore M. Ngema, per es., tenda alla creazione di un teatro di soli neri, per *Woza Albert!* (di cui sopra s'è detto, scritto in afrikaans, zulu e inglese) sia lui che P. Mtwana han voluto collaborare col drammaturgo bianco B. Simon, del Market Theatret. Il teatro di soli neri è già di per sé, per la sua stessa esistenza, una protesta contro i tentativi di umiliare attraverso la segregazione le popolazioni di colore (nel 1986 il premio Nobel a W. Soyinka, nigeriano di etnia yoruba, drammaturgo e uomo di teatro, è un riconoscimento importante per tutto il teatro africano di estrazione umile). Mbongeni Ngema, che ha scritto anche *Asinamali*, ha letto Stanislavskij e si è ispirato alle visioni di Grotowski, lavorando nelle *township*. Qui, radunando adolescenti dai 14 ai 18 anni, ha creato il musical *Sarafina!*, con musica della *township*, ambientato in una scuola di colore, dove la naturale allegrezza dell'adolescenza e della musica rende ancor più infame la repressione e la crudeltà poliziesca del regime dell'*apartheid*. *Sarafina!*, nato in un ambiente umile e molto sobrio, divenne un successo mondiale: nel 1988 trionfò e venne premiato al Lincoln Center di New York, l'anno seguente fu al Festival d'Automne di Parigi compiendo poi una *tournee* europea. Infine si trasformò in film (1992, regia di D.J. Roodt), dopo che nel 1991 il regime dell'*apartheid* era stato revocato.

Anche il fenomeno del teatro in carcere, che acquista particolare rilevanza fra la fine degli anni Ottanta e l'inizio dei Novanta, mostra come il valore d'uso del teatro possa assumere una forte efficacia politica. Alcuni congressi internazionali (importanti quelli a Milano nel 1991 e nel 1994) diffondono e confrontano informazioni d'un tipo d'attività che – afferma Claudio Meldolesi – vanno comprese non come storie marginali, ma al contrario come teatro che emerge dalla marginalità all'arte, "immaginazione contro emarginazione", visione conturbante, per lo spettatore in libertà, "delle fonti impure della bellezza reclusa", perché "non c'è arte che si presti, come quella teatrale, alla riattivazione dell'individuo nelle comunità isolate". Una delle esperienze più significative di teatro nato nel carcere, all'inizio degli anni Novanta, è quella della Compagnia della Fortezza. È il risultato dello strano incontro, a Volterra, fra i reclusi di quel penitenziario – in gran parte meridionali legati alle grandi associazioni della malavita organizzata e immigranti soprattutto nordafricani legati al mercato della droga – e un minuscolo teatro costituito da un regista napoletano e da un'attrice olandese: Armando Punzo e Annet Henneman, provenienti ambedue da esperienze legate alle ricerche parateatrali grotowskiane, stabilitisi a Volterra senza mezzi, poi chiamati a svolgere attività di animazione nel penitenziario. In tale attività sociale, che nelle idee correnti non riguarda l'arte, Punzo ha gettato invece un'ambizione artistica che nel giro di tre o quattro anni ha portato gli spettacoli della Compagnia della Fortezza a una qualità capace d'impressionare gli spettatori, che ottenevano il permesso di assistere alle recite eccezionali all'interno del penitenziario, e poi coloro che hanno potuto apprezzarle in semilibere *tournées*. In questo caso, l'efficacia politica e sociale del teatro è il risultato diretto della qualità artistica. La Compagnia della Fortezza, con la regia di Punzo e attori reclusi, mette in scena nell'estate del 1990 *Masaniello* di E. Porta. Nell'estate successiva, presenta *O giorno 'e San Michele*, sempre di Porta, e un anno dopo, dello stesso autore, *Il corrente*. Avevano iniziato la propria esperienza con il testo *La gatta Cenerentola* di R. De Simone,

ed erano sempre rimasti legati alla drammaturgia napoletana, ma nel luglio 1993 mettono in scena *Marat-Sade* di P. Weiss, che è il primo spettacolo non professionale a vincere il premio (1994) per il miglior spettacolo nel referendum condotto annualmente fra critici teatrali e teatrologi dalla casa editrice milanese Ubulibri. La forza degli spettacoli di Punzo con la Compagnia della Fortezza dipende proprio dalla capacità di abolire la differenza fra teatro professionale e teatro d'occasione. All'interno della Compagnia della Fortezza si formano attori come C. Petito che incarnano la scelta artistica di base di questo teatro: non l'espressione autobiografica, né la compensazione della realtà carceraria attraverso storie pacificate, ma un teatro fatto soprattutto di rabbia, addirittura di vendetta, ma tradotta paradossalmente in finzione. Così, durante tutta la rappresentazione del *Marat-Sade* - nelle prime repliche tenutesi dentro, prima che lo spettacolo venisse liberato e andasse in *tournee* - gli internati immaginati da Weiss si scagliavano contro le cancellate che dividono in zone separate il vero cortile del carcere. Le scuotevano in ricorrenti impeti di rivolta. Ma lì accanto, a pochi centimetri dalle loro mani protese, la porta della cancellata carceraria era socchiusa, come per far finta, invece d'essere prigioniera.

*Gli scomparsi che restano.* - Un autore schivo e apparentemente chiuso su di sé come il polacco Tadeusz Kantor, pittore scenografo prima che regista e "autore" d'un teatro fra i più celebrati dalla metà degli anni Settanta in poi, mostra una pulsione verso la trasmutazione dei valori teatrali altrettanto forte di quella che caratterizza i teatri di lotta e minacciati. Accade per lui qualcosa di simile a quel che s'è visto per Beckett, dove la rivolta si condensa in forme ignude e apparentemente individuali, per diventare un simbolo pubblico potente. Lo spettacolo che trasformò Kantor da apprezzato scenografo e autore d'avanguardia surrealista a inventore d'una nuova identità di teatro fu *La classe morta*, composta nel 1975 a Cracovia, quindi in *tournee* in tutta Europa (nel 1976 a Edimburgo, Londra, Amsterdam, nel 1977 al Festival di Nancy e al Festival d'Automne di Parigi; in Italia nel 1978). Nella primavera del 1980, dopo una lunga permanenza in Italia, Kantor compone, con attori polacchi e italiani, *Wielopole/Wielopole*. Nel 1986, sempre prodotto in Italia, *Crepino gli artisti*; nel 1988, *Qui non ci torno più*, rappresentato per la prima volta al Teatro Studio di Milano.

Kantor è al centro del proprio spettacolo, vestito di nero, senza mai prendere la parola, come uno di quei personaggi pensosi che negli antichi quadri osservano la scena effigiata, esterni e interni a essa, termini medi fra gli attori e gli spettatori. È una soluzione che Kantor ha adottato in tutti i suoi spettacoli, da *La classe morta* in poi. Da un lato è il drammaturgo-regista in scena (come nella famosa quattrocentesca miniatura della Rappresentazione del Martirio di Santa Apollonia, dove J. Fouquet ha effigiato un maestro col libro aperto davanti e una bacchetta in mano, quasi stesse dirigendo gli attori dall'interno dello spettacolo). Dall'altro è un'indicazione fantastica: lo spettacolo è la materializzazione di quel che l'artista sta pensando. In *Qui non ci torno più* una fila di porte delimita il fondo del palcoscenico, come nel *Revisore* di Gogol' messo in scena da Mejerchol'd nel 1926, uno degli spettacoli-simbolo del Novecento. Kantor dunque è seduto al centro, e improvvisamente, come per un'emorragia della scena, dalle porte traboccano personaggi e figure provenienti da tutti i precedenti spettacoli dell'artista, s'incrociano, recitano come fantasmi, lo assediano. Ritornano le figure de *La classe morta* e di *Wielopole/Wielopole*, esseri trasecolati, come statue di gesso semoventi e impolverate, conservate nella penombra della memoria, dove vivono i morti e il passato, dove riecheggiano canti e ricordi che stringono il cuore. Ma tutto questo - sia quando la scena è occupata dai banchi di scuola dove siedono gli invecchiati compagni dell'autore ne *La classe morta*, sia quando riappaiono sul palcoscenico le staccionate e le allucinazioni del paese natale Wielopole, attraversato dalle manie, dai gesti misteriosi e disperati di tutti i giorni, dai fantasmi della guerra - tutto questo non è mai intimista e sentimentale. È invece crudele come un mondo spogliato dalla psicologia, disseccato nelle sue essenze fisiche e metafisiche. Il teatro inventato da Kantor riesce a conciliare gli opposti: memoria soggettiva talmente individuata e distillata da cristallizzarsi in immagini archetipiche. Attori talmente spersonalizzati, talmente capaci di farsi opere d'arte figurativa, da vibrare d'una vita intensa e organica, tanto più efficace, nell'infettare lo spettatore, quanto più è imprigionata dalla sua forma. Kantor muore settantacinquenne nel dicembre del 1990, quando ha quasi terminato di comporre in Francia (co-produzione italiana) quello che prevede come il suo ultimo spettacolo: *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*. Lo spettacolo va in scena nel gennaio del 1991, ma non può essere come è stato concepito dall'autore: al centro la figura del suo poeta-artigiano non c'è più. Sulla stampa, artisti e intellettuali di diversi paesi dibattono pro o contro i diritti d'un teatro che deve sopravvivere al suo autore e che sopravvivendo sembra tradirlo.

Nel periodo che va dalla fine degli anni Settanta all'inizio dei Novanta scompaiono gli ultimi testimoni diretti dell'avventura del teatro francese iniziata da Jacques Copeau: muore nel 1980 Valentine Tessier quasi novantenne, che accanto a Copeau aveva recitato la *Célimène* del *Misanthrope* di Molière e la *Périchole* della *Carrosse du Saint-Sacrament* di Mérimée; muoiono nel 1994 Marie-Hélène Dasté e Jean Dasté, preceduti da Jean-Louis Barrault, che era stato allievo-prodigio e collaboratore di Étienne Decroux, amico di Antonin

Artaud. Decroux è morto novantaduenne nel marzo del 1991. Fu uno dei massimi maestri del teatro novecentesco, inventore dell'arte e della scienza del mimo, un protagonista quasi mai presente alla superficie di quel teatro che fa successo e notizia su per i giornali. Dei teatro che hanno fatto la storia della scena novecentesca, si disfa in questi anni anche il Teatr Laboratorium di Grotowski, intrecciando la sua scomparsa alle tragiche e premonitrici vicende polacche, fra il 1978, quando K. Wojtyla diventa papa, e il 1980, con il movimento di Solidarność; fra la dittatura di W.W. Jaruzelski nel 1981 e L. Walesa, *leader* di Solidarność, presidente della Repubblica polacca nel 1990; muore nel 1981 A. Jaholkowski, che era stato al centro di tutti gli spettacoli che avevano fatto la rivoluzione del teatro di Grotowski. Nel 1982 Grotowski abbandona definitivamente la Polonia e diventa apolide. Nel 1984 il Teatr Laboratorium viene ufficialmente chiuso per decisione di coloro, fra i suoi membri fondatori, che sono rimasti cittadini polacchi: non vi è più il loro *leader*, alcuni compagni sono scomparsi (sono morti anche J. Zmyslowski e S. Scierski, suicida. Morirà poco dopo, in un incidente d'auto tale da non escludere l'ipotesi del suicidio, Z. Cynkutis, il protagonista del *Dr Faustus* del 1963). L'atmosfera in Polonia pare spesso senza uscita. Cieslak riesce a lavorare molto all'estero (abbiamo parlato della sua collaborazione con Peter Brook); muore negli Stati Uniti di cancro al polmone, nel giugno del 1990, a 53 anni. Nel 1985, sessantenne, è morto Julian Beck, che assieme a Judith Malina aveva fondato il Living Theatre. Negli ultimi anni si è pagato le cure mediche interpretando magistrali o autoironiche caratterizzazioni in sontuosi film hollywoodiani. Dopo la sua scomparsa, Judith Malina e Hanon Reznikov tengono in attività il Living con nuovi spettacoli e nuove *tournées* (*Tablets*, 1989; *A German requiem*, 1990; *Rules of civility and decent behavior in company and in conversation* da G. Washington, 1991; *Waste*, 1991; *The zero method*, 1992; *Anarchia*, 1993; *Not in my name*, 1994). La memoria del proprio passato, della propria strategia di teatro ribelle ed efficace, cominciò a essere trasmessa dal Living fin dal 1979, quando pose in scena *Prometeo*, uno spettacolo dove la reinvenzione della tragedia attribuita a Eschilo si alternava alla rappresentazione della Rivoluzione russa, mentre in luogo del terzo atto Beck e Malina invitavano gli spettatori a recarsi con loro di fronte alle carceri della città per un silenzioso sit-in. Dopo la morte di Beck, l'italiana Serena Urbani si dedica alla trasmissione della memoria del Living Theatre: organizza seminari in cui rimette efficacemente in scena *Mysteries and smaller pieces* secondo la partitura originaria; raccoglie e cataloga materiali d'archivio. Muore suicida a Bologna nel dicembre del 1993. Nel luglio del 1994 muore a quasi novant'anni H. Zuolin, regista del Teatro del Popolo di Shanghai, colui che fin dagli anni Trenta aveva introdotto Brecht in Cina, traducendone gli scritti sullo straniamento, dove Brecht s'ispirava alla recitazione cinese dopo aver visto le dimostrazioni di Mei Lanfang. Nel 1989, a 82 anni, alla fine d'una carriera soddisfatta, è morto Lawrence Olivier, uno dei più grandi attori della seconda metà del secolo. Nel 1983 ha registrato per la televisione il *King Lear*, incastonando il proprio prezioso lavoro di vegliardo, una memorabile invenzione drammaturgica del personaggio protagonista, in un contesto di *routine* televisiva a bassa qualità. Seguendo il comportamento tradizionale dei grandi attori, conclude la carriera pubblicando le proprie memorie (*Confessions of an actor*, 1982) e un libro di ricordi professionali (*On acting*, 1986). Scompaiono negli stessi mesi le ultime testimoni dei tempi pirandelliani: Vera Vergani, a 92 anni, nel 1989 la prima interprete della Figliastro in *Sei personaggi*; nel 1988, ottantottenne, è morta Marta Abba, l'interprete amatissima da Pirandello dal tempo della fondazione del Teatro d'Arte di Roma (1925). Amareggiata nei confronti del teatro italiano, da cui è stata sordamente rifiutata dopo la morte di Pirandello, nel cinquantenario dalla scomparsa dello scrittore lascia l'intero epistolario pirandelliano in suo possesso all'università di Princeton, privandone l'Italia, e privandolo, di fatto, della necessaria filologia (le lettere vengono pubblicate da Mondadori nel 1995, a cura di B. Ortolani).

Nell'ottobre del 1984 è morto ottantaquattrenne Eduardo De Filippo. Nella sua ultima apparizione in pubblico, nel settembre, a Taormina, aveva parlato del teatro e del gelo con quel misto di sentimentalismo di maniera e di acre disincanto che gli erano propri: "Se io non fossi stato sfuggente, se non fossi stato uno che si mette da parte, non avrei potuto scrivere cinquantacinque commedie... Perché fare teatro sul serio significa sacrificare una vita. Sono cresciuti i figli e non me ne sono accorto... È stata tutta una vita di sacrifici e di gelo! Così si fa il teatro. Così ho fatto. Ma il cuore ha tremato sempre, tutte le sere, tutte le prime rappresentazioni". Aveva poi parlato di suo figlio Luca, nel quale la sua tradizione d'attore si perpetuava. Era quello stesso erede, oggi attore e capocomico importante, che egli aveva presentato bambino al pubblico nel 1955, in occasione di una ripresa televisiva di *Miseria e nobiltà*, la famosa commedia del padre di Eduardo, Eduardo Scarpetta. Massimo esponente della tradizione del teatro napoletano, negli ultimi decenni della carriera Eduardo (veniva infatti designato per fama col solo nome) fu riconosciuto come il più grande uomo di teatro italiano vivente. Nel 1981 era stato nominato dal presidente della Repubblica senatore a vita, dopo aver ricevuto lauree *honoris causa* e il premio Feltrinelli dell'Accademia dei Lincei. Come senatore non si dedicò ai problemi del teatro, ma tentò di migliorare le condizioni del carcere minorile Filangieri di Napoli. Impartì lezioni di drammaturgia

all'università di Roma, chiamatovi da Ferruccio Marotti, con il quale collaborò anche per la sua ultima opera teatrale: la traduzione de *La tempesta* di Shakespeare in una lingua napoletana arcaica e reinventata. Eduardo recitò egli stesso quella traduzione, registrando le battute di tutti i personaggi e realizzando un'interpretazione sonora dell'intera opera, quasi terminata quand'egli morì. *La tempesta* interpretata dalla sua voce e dalle marionette di E. Monti Colli è andata in scena postuma al festival del teatro di Venezia nell'ottobre del 1985. Eduardo è stato il primo drammaturgo a divenire un classico anche come attore: classico nel senso proprio della parola, come opera che si può frequentare senza limiti, viva nel tempo senza tempo della tradizione. Così come si possono leggere le sue commedie (continuamente riedite), anche le sue interpretazioni possono essere viste, riviste e commentate. Mediante la televisione e le videocassette l'arte di Eduardo autore-interprete si è infatti stabilmente insediata nella memoria anche di spettatori che non hanno mai potuto vederlo dal vivo.

*Teatro e spettacolo.* - Negli ultimi decenni del Novecento si è manifestata con particolare evidenza la possibilità d'uno scisma virtualmente presente già fin dall'inizio, soprattutto in alcuni aspetti dell'opera di maestri del rinnovamento teatrale come K.S. Stanislavskij, E.G. Craig e J. Copeau, ma ora aperto e deliberato: lo scisma fra teatro e spettacolo. Ciò significa che nella cultura di fine Novecento la presenza del teatro può anche prescindere dalla rappresentazione e fors'anche dalla presentazione. Eugenio Barba parla, in un capitolo del suo *La canoa di carta*, della "deriva degli esercizi", che possono a volte idealmente spostarsi lontano dal "continente" delle prove e degli spettacoli, divenendo quasi fine a se stessi, come un modo d'esperire la quintessenza del teatro, indipendentemente dalla loro originaria funzione propedeutica. Tale fenomeno, che può parere frutto di una disfunzione, d'un perdersi fra le procedure preparatorie, presenta un'altra faccia: la scoperta d'un valore intrinseco al lavoro teatrale: intrinseco nel senso che l'attore stesso può essere fruitore della sua azione, sicché (il passo è breve, almeno come pensiero) essa, l'azione, può esser solo per chi la compie, senza bisogno di finalizzarla a chi deve vederla dall'esterno.

Jerzy Grotowski, nel momento in cui dichiarò di non lavorare più alla composizione di spettacoli, richiamò l'attenzione sul fatto semplice ma quasi sempre trascurato che l'attore è anch'egli uno dei fruitori dell'azione che compie e che fruisce dall'interno. Tale azione può essere talmente sottile ed efficace per chi la compie da indebolirsi o degenerare se è contemporaneamente modellata per essere efficace anche agli occhi e per i sensi d'uno spettatore.

Dal 1986, dopo aver lavorato in California (Irvine University), Grotowski risiede in Italia, presso Pontedera, dove ha fondato, con il sostegno del Centro per la sperimentazione e la ricerca teatrale, il Workcenter of Jerzy Grotowski. È ormai per lui lontanissima l'idea di far spettacoli. L'arte di Grotowski – ebbe a dire Peter Brook – è oggi il veicolo per qualcosa d'altro. E Grotowski si è affrettato a prendere l'espressione "arte come veicolo" quale definizione della sua attuale ricerca [*Grotowski è morto nel 1999, il testo che state leggendo è del 1995*]. Distingue così il lavoro che ora sta svolgendo da quello legato alle arti della rappresentazione: "Dal punto di vista degli elementi tecnici, ne "L'arte come veicolo" tutto è quasi come nelle *performing arts*; lavoriamo sul canto, sugli impulsi, sulle forme in movimento, appaiono anche elementi testuali. E tutto riducendosi allo stretto necessario, fino a creare una struttura altrettanto precisa e finita come nello spettacolo: Azione ... La differenza sta nella sede del montaggio. Nello spettacolo la sede del montaggio è nello spettatore; ne "L'arte come veicolo" la sede del montaggio è negli *attuanti*, negli artisti che agiscono ... Ne "L'arte come veicolo" l'impatto sull'attuante è il risultato". Una pratica teatrale senza fine di spettacolo in fondo non è più strana di un'arte marziale senza fine di sangue. Grotowski stabilisce insomma l'indipendenza della pratica teatrale (o attorica) dai suoi fini tradizionali, non diversamente da come le "arti marziali" hanno ormai senso soprattutto per chi le esercita. Inoltre, con un gesto innovatore di cui è ancora difficile comprendere tutte le conseguenze culturali, il sapere sottile o iniziatico, che tradizionalmente si è sempre allogato nelle confessioni religiose, o all'ombra delle scienze psicologiche o antropologiche, viene esplicitamente insediato da Grotowski all'ombra del contesto teatrale. È forse la più radicale trasmutazione di valori che si sia avuta nel teatro novecentesco. Grotowski, dopo il rinnovamento da lui impresso al teatro negli anni Sessanta, è divenuto alla fine del 20° secolo l'esempio storicamente più significativo, più coerente, laico ed estremo d'un modo d'abitare il teatro che troviamo virtualmente attivo fin dalla fine dell'Ottocento e che crea il valore profondo umbratile e sottile di quel fenomeno che siamo soliti indicare e dissimulare – spesso addirittura banalizzare – come "ricerca" o "riforma". Basti pensare a esperienze come quelle di K.S. Stanislavskij e di Antonin Artaud.

Anche in questo caso, l'apparente isolarsi d'un avamposto teatrale è in realtà il segno d'un'energia che s'incrementa attraverso significative differenze all'interno dei teatri. Quanto più si rafforza la coscienza della possibile efficacia delle pratiche teatrali (attoriche) dal punto di vista del soggetto che le compie, tanto più, sull'altro piatto della bilancia, si rafforza la coscienza di quell'arte dello spettatore che è il frutto dello spettacolo. Quei modi di dire secondo i quali "spettacolo" è qualcosa che fa appello all'emozionalità di superficie

invece che al raziocinio, qualcosa di grosso, colorato, chiassoso; quelle espressioni come "società dello spettacolo", "politica-spettacolo" che indicano la tirannide dell'apparenza, della vacuità, della vivacità al posto della vita, inducono a dimenticare che *spettacolo* in senso forte vuol dire *messa in osservazione*, arte dell'analisi e della scossa che permette allo spettatore di osservare con occhio nuovo, divertito o sgomento, una realtà vivisezionata e poi ricomposta secondo principi simili a quelli che il poeta applica alla lingua quotidiana. Invece i politici – o i giornalisti, o i sacerdoti – che, come si dice, "fanno spettacolo" non usano nessuna delle tecniche d'un buon professionista dello spettacolo: non "mettono in osservazione", ma anebbianò, gonfiano, confondono.

È possibile selezionare, fra gli spettacoli di fine Novecento, gli esempi di diversi itinerari analitici e percettivi. A prima vista emerge una tendenza verso lo spettacolo d'eccezione, che dilata il tempo o lo spazio dedicato normalmente al teatro e per ciò stesso muta e deforma il modo "normale" d'esser spettatore. Si è detto del *Mahabharata* di Peter Brook, si dirà di *Ignorabimus* di Luca Ronconi, ma si dovrà ricordare anche la notte dell'*Oresteia* di Eschilo messa in scena da Peter Stein nel 1980, o quella de *Le Soulier de satin* di Paul Claudel messa in scena da Antoine Vitez nel 1987, o – lo stesso anno – l'*Indiade* di Ariane Mnouchkine. Gli spettacoli che utilizzano un'unità di misura temporale che s'incontra nell'antico teatro ateniese o che è usuale per le forme di teatro classico asiatico, sono l'esempio d'una diffusa tendenza a erodere i confini dello spettacolo considerato come *opus* chiuso in limiti precisi.

Un altro caso che mostra mutata l'unità di misura teatrale è lo "spettacolo-progetto" che si diluisce in un lungo periodo di tempo senza una vera e propria distinzione fra processo e punto di arrivo. È un modo d'essere del teatro che non potrebbe adattarsi a un'economia basata sui biglietti pagati dagli spettatori, ma che s'adatta invece benissimo a un'economia di sovvenzioni. In questo caso, infatti, ciò che "rende" è la fama, il rimbombo culturale o giornalistico del progetto, o in altre parole l'immagine che esso riverbera degli organizzatori. Ma vi sono casi in cui la spesa ha vera fecondità culturale. O potrebbe averla. Si pensi, per es., al "progetto" per le *Troiane* di Euripide diretto da Thierry Salmon nel 1987-88, o al "progetto" intorno a *Ciascuno a suo modo* di Pirandello del regista russo A. Vasil'ev in collaborazione con la Scuola d'arte drammatica di Mosca (diretta da Vasil'ev) e con il Centro Teatro Ateneo dell'università di Roma, conclusosi dopo circa due anni di lavoro fra Roma e Mosca nella primavera del 1993. E si pensi, soprattutto, al *Progetto Faust*, diretto da Strehler al Piccolo Teatro di Milano, concepito per la nuova sala del Teatro-Studio (inizia nell'ottobre 1987; nel giugno 1988 Strehler legge e interpreta il personaggio di Faust in una serie di rappresentazioni intitolate *Faust frammenti*; l'anno dopo mette in scena la ricerca-spettacolo *Faust, Frammenti parte prima*; e nell'aprile 1991: *Faust teatro Frammenti parte seconda*). Nello spettacolo-progetto, la dimensione dell'opera conclusa e quella del laboratorio, la rappresentazione e le prove, tendono a confondersi, e soprattutto il prodotto si dispone su un ampio arco di tempo, non è semplicemente qualcosa a cui si assiste, ma qualcosa a cui si prende parte.

Fra gli itinerari teatrali più interessanti fra la fine degli anni Settanta e l'inizio dei Novanta, sceglieremo pochi esempi, costretti per economia di discorso a non elencare vicende altrettanto significative. Non parleremo, soprattutto, di uno dei grandi creatori rivelatisi alla fine dei Sessanta, Robert Wilson, che continua la sua attività con la stessa originalità dei primi anni, esplorando i confini fra danza e teatro, teatro in musica e spettacolo scenografico (Wilson è creatore di spazi scenici d'indimenticabile pregnanza). Né parleremo di Pina Bausch, che in base alle ripartizioni tradizionali appartarrebbe alla danza, e che invece l'artificiale frontiera fra teatro e danza ha contribuito più d'ogni altro artista del Novecento ad abbattere, tant'è che avremmo potuto collocarla in posizione equivalente a quella di Kantor. Non parleremo, inoltre, di M. Castri; di A. Vitez; di K.M. Gruber; di P. Zadek; ma più di un cenno richiede il percorso di Andrzej Wajda [...], autore di riduzioni teatrali da Dostoevskij ambientate (come in un set cinematografico) a due passi dagli spettatori, a volte improvvisate (nel senso che gli attori sceglievano di sera in sera quali episodi raccontare nella loro conversazione a ridosso degli spettatori, come in *Nastassia Filippovna* del 1981). Per gli spettatori la recitazione intensa e verosimile risulta vita colta sul fatto, ricca di concentrazione e semplicità, in cui l'angoscia e il sacro sembrano sbocciare dall'intensità e dall'oggettualità degli sguardi (com'era soprattutto in *Delitto e castigo* del 1986). È una strada in cui la tradizione del realismo s'incrocia con le indicazioni delle composizioni sceniche grotowskiane e del loro rapporto fra attori e spettatori. Pratica una simile ricerca anche il regista statunitense André Gregory, fondatore del teatro Manhattan Project, che mette in scena in un appartamento *Zio Vanja* di A. Čechov (lo spettacolo viene filmato da Louis Malle nel 1994). Un cenno, inoltre, a V. Garcia o a C. Lievi, attivo – più che in Italia – nei paesi di lingua tedesca; a C. Peymann; o al giovane statunitense Peter Sellars, rivelatosi come un geniale regista di trovate spettacolari, capace di coniugare la sensibilità della cultura postmoderna con il gusto della rappresentazione di classici sia dell'opera lirica che del teatro di prosa (nel 1980 si rivela con una messinscena di *The inspector general* (Il revisore) di Gogol'; nel 1982 mette in scena, creando scandalo e sensazione, l'*Orlando* di G.F. Händel; nel 1983, *Le visioni di Simone Machard* di Brecht; passa a

dirigere nel 1983-84 la The Boston Shakespeare Company, e poi l'American National Company al Lincoln Center di Washington, dove nel 1985 mette in scena l'adattamento teatrale de *Il Conte di Montecristo* di A. Dumas. Nel 1994 presenta un *Mercante di Venezia* di Shakespeare ambientato nella società informatica, dove Shylock, l'ebreo shakespeariano, è interpretato da un attore di colore (ma non per indifferenza alla razza, come negli spettacoli di Brook, o come nel film di Kenneth Branagh su *Much ado about nothing*, del 1993, dove Denzel Washington impersona il duca, ma proprio per sottolineare una differenza razziale nel modo oggi più evidente o ovvio, secondo una visione del teatro come esteriorizzazione ed enfattizzazione dell'implicito. Con altrettanto gusto per l'evidenza, e minore ingenuità, Orson Welles aveva messo in scena nel 1936 un Macbeth nero come il Cristophe di Haiti).

Dall'URSS che sta per sciogliersi, s'impone all'attenzione internazionale, alla fine degli anni Ottanta, un artista che sembra essere l'erede della civiltà dostoevskiana e stanislavskiana: Anatolij Vasil'ev. Con i giovani attori della Scuola d'arte drammatica di Mosca mette in scena *Sei personaggi in cerca d'autore*, spettacolo che riscuote grande successo e nel 1987-88 va in *tournee* nelle principali capitali del teatro europeo, dove viene anche rappresentato un suo spettacolo sperimentale e ambizioso, il fluviale *Cerceau* di V. Slavkin. *Sei personaggi in cerca d'autore* era invece uno spettacolo straordinario, che faceva piazza pulita di tutta la retorica del pirandellismo e sapeva rivitalizzare il carattere trasmutabile del capolavoro pirandelliano e il suo nocciolo di dolore e vergogna con pochi giovani attori frammisti agli spettatori, capaci di commuovere senza giochi di messinscena, ma per la pura forza della recitazione. Divenuto una celebrità, Vasil'ev rischia d'essere imprigionato nell'effervescenza occidentale per la riscoperta del teatro russo seguita al fatidico Ottantanove. Rischia insomma un'avventura a specchio con quella di J.P. Ljubimov [...], eccezionale ricercatore mejercholdiano e dissidente in URSS, fondatore del Teatro Taganka, fuoriuscito negli anni Ottanta e impantanato in ambienti teatrali occidentali (soprattutto in Italia) dove il suo lavoro presto annoiò, apparve come avanguardia invecchiata e già vista, e venne lasciato cadere.

L'impressione che in questi anni le novità più importanti vengano dall'evoluzione e dalle metamorfosi dei "vecchi" è corroborata dall'itinerario di I. Bergman [...], che sembra muoversi pericolosamente fra una forma di tradizionalismo ingenuo e improvvisi ardimenti innovatori, o folgorazioni rivelatrici. Al Teatro Reale di Stoccolma dirige nel 1984 un *King Lear* di Shakespeare di tono cerimoniale, dove tutti i personaggi restano costantemente in scena; nel 1986 mette in scena *Fröken Julie* (La signorina Giulia) di A. Strindberg, e quindi un *Hamlet* interpretato da P. Stormare, che all'inizio si presenta come uno dei giovani che in quegli anni vengono detti seguaci della moda *dark*, e poi – quando il principe di Danimarca torna dall'Inghilterra – sembra il ritratto da giovane del suo anziano regista. La solidarietà con gli attori è la sola aria buona che l'*Amleto* di Bergman sembra respirare, in un miscuglio di costumi antichi e moderni, su un palcoscenico dove i morti tornano senza meraviglia alcuna a sorvegliare i vivi, così come avveniva nei ricchi appartamenti di *Fanny & Alexander*, il film conclusivo del 1982. Nel 1991 mette in scena *Peer Gynt* di H. Ibsen. Nel 1989 aveva diretto *Long day's journey into night* (Lungo viaggio del giorno verso la notte) il dramma autobiografico e postumo di E. O'Neill, rappresentato con apparente semplicità, ma con un senso del ritmo sui tempi lunghi che arriva a modellare veramente l'attenzione e la percezione dello spettatore: una monotona lunga parte dello spettacolo lasciata nella verosimiglianza d'una recitazione di buona qualità ma priva di invenzioni (verosimiglianza che si direbbe cinematografica o televisiva), per poi sorprendere, dopo un percorso di quasi 4 ore, con un pre-finale in cui si passa dall'oltraggio naturalista e psicanalitico al buffo, per approdare al finale, quando l'apparizione della madre morfinomane persa nei suoi ricordi d'adolescenza diventa non già una scena tragica e di pietà, ma – per il protagonista, per O'Neill, per Bergman, per noi – la contemplazione quasi sacra, l'impossibile esperienza che un figlio ha di sua madre all'epoca della di lei verginità.

Regista politicamente impegnato a sinistra e *perciò* dedito soprattutto ai classici, Peter Stein [...], dopo l'*Oresteia* del 1980, mette in scena nel 1983 *Les Nègres* di J. Genet a Berlino; nel 1984 *Le tre sorelle* di A. Čechov; nel 1989, in Italia, *Titus Andronicus* di Shakespeare. Nel 1990, a Berlino, viene rappresentato *Roberto Zucco* di B.-M. Koltès, un fatto di sangue, rivolta e suicidio tradotto dall'attualità alla cronaca tragica. È la ricerca di fondo di Stein: la tragedia come strumento per capire in forme nitide il presente, un teatro di chiaroveggenza, legato all'esperienza del Berliner, ma anche al senso della ferocia sociale e all'orrore per la storia che caratterizza la tragedia elisabettiana, come nella grande regia del *Julius Caesar* di Shakespeare per il Festival di Salisburgo, nel luglio 1992.

Simile negli intenti, diversissimo nelle scelte estetiche e stilistiche, l'itinerario in questi anni di Ariane Mnouchkine [...], che nel 1979 mette in scena, con i colori del realismo storico, su due palcoscenici affrontati, una riduzione di *Mephisto* di Klaus Mann, e nel 1982 inizia un processo che appare di sincretismo scenico ed è in realtà di teatralizzazione, mettendo in scena, di Shakespeare, un *Riccardo II* in vesti kabuki e *La dodicesima notte* trasferita in un'atmosfera islamica. Nel 1985 inizia il suo sodalizio con la drammaturga H.

Cixous, con la quale compone un lungo spettacolo storico dedicato a *L'histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge*; e nel 1987, *L'Indiade, ou l'Inde de leurs rêves*. Nel 1992 (traduzione di Cixous) mette in scena *Le Eumenidi* di Eschilo, servendosi anche in questo caso di parvenze sceniche attinte ai teatro classici asiatici, riconosciuti come depositari d'un sapere teatrale superiore a quello della tradizione europea. Del 1994 è *La ville parjure*, un testo sempre di Cixous.

In Giappone, nel 1976, il regista e teorico T. Suzuki abbandona Tokyo e si reca a lavorare nel villaggio di Toga, nella prefettura di Toyama. Legato alle tradizioni del teatro classico giapponese, si dedica soprattutto a riadattare e mettere in scena classici del teatro occidentale: *Le Baccanti* di Euripide (1978), una *Clitemnestra* nel 1983, una sintesi de *Le tre sorelle* di A. Čechov e *Finale di partita* di S. Beckett, uno spettacolo sul tema di Re Lear (*Tale of Lear*) in versione bilingue, con attori giapponesi e americani, nel 1988.

In Italia, sono particolarmente significativi, tra gli artisti affermatasi negli anni precedenti, Leo De Berardinis, il teatro "Magazzini" e naturalmente Carmelo Bene. De Berardinis, riemerso dopo una lunga crisi personale e professionale, raduna attorno a sé una scuola di giovani, s'impegna, come si dice in gergo, a "far compagnia" rinunciando alle comodità delle *performances* solitarie nelle quali potrebbe sfruttare il proprio prestigio di caposcuola dell'avanguardia italiana degli anni Sessanta e Settanta. Nel gennaio del 1987 mette in scena (come attore, regista e drammaturgo) *Novecento e Mille*, uno spettacolo che rievoca il secolo quasi trascorso attraverso scene di teatro e pagine di libri (i sei Personaggi del capolavoro pirandelliano entrano in scena interrompendo le prove di *Aspettando Godot*). Nel 1989, assieme ad A. Neiwiller (v. sopra), compone e recita *Ha da passà 'a nuttata*, un viaggio nel teatro e nella Napoli di Eduardo. Neiwiller, senza truccare né voce né fisionomia, recita il monologo di *Filumena Marturano*, che è una delle poche pagine classiche della drammaturgia novecentesca italiana. Con questo spettacolo, De Berardinis partecipa al Festival dei Due Mondi di Spoleto e vince il premio dell'associazione dei critici teatrali italiani, quegli stessi che per anni l'hanno ignorato o a volte sbeffeggiato. Nel 1990, sempre con Neiwiller, inventa *Totò, principe di Danimarca*, e nel 1993 interpreta la parte di Ilse ne *I giganti della montagna* di Pirandello. È uno dei rari casi in cui recita un testo preesistente, senza operare lui stesso la propria scrittura in scena. De Berardinis, che per anni ha fatto coppia con Perla Peragallo, ha attraversato l'emarginazione teatrale e il degrado dell'entroterra napoletano, il profondo malessere personale e l'afasia da artista. Ora che tutti gli riconoscono il posto che gli spetta nella nostra cultura, fa della sua compagnia l'equivalente d'una scuola di teatro, e interpreta la parte d'un'attrice che s'addentra imperterrita fra chi il teatro non lo capisce. Alla fine del 1994, torna a uno spettacolo inventato in proprio, *Il ritorno di Scaramouche*, dove reimmagina per sé la Commedia dell'Arte, recita i tipi di Scaramuccia e di Pantalone e soprattutto brani di Molière (che da Scaramuccia seppe molto imparare). E a un certo punto, abbandonando il palcoscenico, si dirige direttamente verso gli spettatori in platea, si toglie la maschera, e recita loro la gran lode di Don Giovanni all'ipocrisia.

Il teatro "Magazzini", fondato dal regista-attore-drammaturgo Federico Tiezzi e dagli attori Sandro Lombardi e Marion D'Amburgo, si chiamava fino al 1985 "Magazzini Criminali" (è questo il teatro contro il quale si scatenò la campagna giornalistica di calunnie alla quale sopra s'è fatto cenno parlando degli anni Ottanta in Italia). Nel 1980 "Magazzini Criminali" mettono in scena *Crollo nervoso*, l'ultimo spettacolo che segue le convenzioni dell'avanguardia. Dopo i postmoderni *Sulla strada* e *Congo*, del 1982, nel 1984 Tiezzi scrive e dirige *Genet a Tangeri*, avviandosi alla composizione di un teatro di poesia, che per la messinscena si rifà sempre più chiaramente all'eredità di Gordon Craig e all'ideale del teatro giapponese. Nel 1987 Tiezzi dirige *Come è* di Beckett e nel 1988 *Hamletmaschine* di Heiner Müller. Nel 1989 inizia infine un progetto che prevede la messinscena di tre spettacoli dedicati alla drammatizzazione delle tre cantiche della *Commedia* di Dante, adattate da importanti poeti italiani. Edoardo Sanguineti (che una ventina d'anni prima aveva adattato per Luca Ronconi l'*Orlando furioso*) prepara per Tiezzi regista e Lombardi primattore la *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, che va in scena al Fabbricone di Prato nel giugno 1989. Seguono, nel 1990, *Purgatorio, la notte lava la mente. Drammaturgia di un'ascensione*, di M. Luzi, e nel 1991 *Il Paradiso. Perché mi vinse il lume d'essa stella*, di G. Giudici. Dei tre, è certamente il "travestimento" di Sanguineti l'opera di maggior pregio, mentre è nella messinscena del Paradiso che Tiezzi riesce a materializzare sul palcoscenico l'equivalente delle semplicissime meraviglie inventate da Craig nei primi decenni del 20° secolo. Il teatro di poesia (A. Manzoni, P.P. Pasolini, G. Testori) diventa per Tiezzi e Lombardi quel che era stato l'estremismo d'avanguardia negli anni Settanta: un modo per allontanarsi dalle forme di teatro egemoni e per mirare in alto o in basso, evitando la mediocre virtù della medietà.

Carmelo Bene [...], un grande del teatro italiano d'attore nella seconda metà del Novecento, paragonabile solo a Eduardo De Filippo e a Dario Fo per la sua capacità d'essere uomo-teatro, persegue un teatro di poesia come annullamento dello spessore del dramma, della consistenza del personaggio e persino della complessità psicologica dell'attore. Recita nel 1979 e nel 1985 un *Otello* prosciugato, e sempre nel 1979 il *Manfred* di G.



Byron all'Accademia di Santa Cecilia, con la musica di R. Schumann. Compie letture d'eccezione di Dante, Campana, Leopardi, Hölderlin. Nel 1981 riprende ancora una volta, con variazioni "gradevoli", il *Pinocchio*, lo spettacolo che l'aveva portato al successo d'avanguardia nei primi anni Sessanta. Nel 1983 recita un *Macbeth* ridotto a meno di un'ora, centrato sul monologo in cui la vita viene detta un sogno sognato da un pazzo. I suoi spettacoli sono sempre più spesso brevi apparizioni folgoranti che ad alcuni paiono la quintessenza del teatro del nostro tempo, e altri giudicano poco meno d'una presa in giro. Torna più volte a leggere l'*Egmont* di Goethe e l'*Adelchi* di Manzoni, e a portare in scena tronconi di testi già recitati nella prima parte della sua carriera (*Lorenzaccio* da A. de Musset nel 1987, *La cena delle beffe* da S. Benelli nel 1988, *Amleto* nel 1987 e nel 1994, soprattutto basandosi sulla rilettura di J. Laforgue). Fa notare che a proposito dei suoi personaggi si dovrebbe dire "togliere" piuttosto che "mettere" in scena. Spesso le letture o le recite di Carmelo Bene avvengono in serate eccezionali: legge Dante dalla Torre degli Asinelli di Bologna, recita poesie alternandosi con Eduardo De Filippo al Palaeur di Roma e al Teatro Verdi di Pisa, nel novembre del 1981 e nel marzo del 1982, quasi in un incontro fra consanguinei. Trasforma invece in una rissa il seminario del gennaio 1984, al Teatro Argentina di Roma, assieme a Vittorio Gassman, da lui giudicato un attore immeritevole della propria fama. Quando compare in televisione, approfitta dell'ignoranza dei suoi critici per scatenare violenze verbali (è quel che s'aspettano da lui i "moderatori" televisivi che lo invitano, ma Bene mostra con qual altra altezza d'ingegno si possa mettere in scena il litigio, che viene tutte le sere strapagato e mediocrementemente esercitato dai nuovi divi dell'intellettualità sboccata). Nel 1988-89 Bene è chiamato a dirigere la sezione Teatro della Biennale di Venezia, messa in crisi dall'occupazione selvaggia dei partiti e delle loro fazioni. Viene chiamato come una "stranezza", come nome prestigioso all'estero e scandaloso in Italia. Bene fa infatti scandalo, ma non senza una logica. Dice di non voler invitare critici; che il teatro non è fatto per loro. Dice di voler "far teatro" compiendo ricerche d'arte, ma senza dare spettacoli. Spende molti soldi. Se ne deve andare, e la storia chissosa finisce in processo.

Un caso eccezionale e significativo nel panorama teatrale di fine secolo è costituito dall'alta capacità produttiva di Luca Ronconi [...], che esplora un amplissimo repertorio teatrale, cerca di sperimentare la teatralità dei testi irrapresentati e considerati irrapresentabili, lavora sulla messinscena dei generi teatrali e sulla teatralizzazione di spazi non teatrali. Organizza grandi costosissimi eventi come *Ignorabimus* o *Gli ultimi giorni dell'umanità*, e spettacoli "poveri" come *La serva amorosa*. Costituisce, da solo, un piccolo universo teatrale che (com'era stato quello di Max Reinhardt) si muove a tutti i livelli produttivi con una velocità che ha del prodigioso e imprimendo un'impronta personale e inconfondibile alle scelte più diverse.

Nel laboratorio del Fabbricone di Prato, Ronconi mette in scena, nel 1978, *Le Baccanti* di Euripide in uno spettacolo dislocato nei diversi anditi d'un palazzo, per gruppi di pochissimi spettatori. Pochi mesi dopo, sempre a Prato, mette in scena la prima e la seconda parte di *Calderón* di Pasolini, con le scene di Gae Aulenti. Di Pasolini, nel 1993-94, realizza al Teatro Stabile di Torino da lui diretto *Affabulazione, Pilade*, e di nuovo *Calderón*. Prosegue l'esplorazione del più grande drammaturgo del Seicento italiano, il Giovan Battista Andreini del quale aveva fatto scoprire nel 1972 *La Centaura*, messa in scena con gli allievi dell'Accademia d'arte drammatica Silvio d'Amico in uno Studio di Cinecittà. Di Andreini Ronconi mette in scena nel 1984, alla Biennale di Venezia, la spropositata *Le due commedie in commedia*, e, ancora una volta con gli allievi dell'Accademia, *Amor nello specchio* (1987). Si afferma intanto come importante regista d'opera (*Das Rheingold* di R. Wagner nel 1979, al Teatro Comunale di Firenze; nel febbraio del 1980, *Die Walküre* di Wagner, e nel dicembre *Les Contes d'Hoffmann* di J. Offenbach; nel 1981, *Siegfried* e *Die Götterdämmerung* di Wagner, tutti al Teatro Comunale di Firenze. Nell'agosto 1984 realizza a Pesaro una grande messinscena del *Viaggio a Reims*, con scene di Aulenti, ripreso alla Scala nel settembre 1985, con l'uso di grandi schermi televisivi a circuito interno, e la teatralizzazione anche dell'esterno del teatro. Nel giugno precedente aveva messo in scena alla Scala l'*Orfeo* di L. Rossi. A novembre, sempre del 1985, mette in scena all'Opera di Roma il *Démophon* di L. Cherubini; nello stesso anno, alla Scala, l'*Aida* di G. Verdi). Nell'ottobre del 1986 mette in scena *La serva amorosa* di C. Goldoni a Perugia, movimentando lo spazio scenico con un semplicissimo ribaltamento della collocazione dei mobili, senza macchine e senza espedienti costosi. Ancora nel 1986, nel maggio, va in scena a Prato *Ignorabimus* di A. Holz, uno spettacolo-fiume, che si rappresenta in genere in due serate, interpretato da sole attrici anche per le parti maschili (F. Nuti, E. Aldini, M. Fabbri, A.M. Gherardi e D. Boccardo, la sola a fare una parte femminile). Le scene sono di M. Palli. Non sono semplici scene teatrali, ma costruzioni che creano un'iperbole architettonica, un ambiente altoborghese ossessivo nella sua pretesa solenne, popolato di oggetti veri, da quelli dei salotti alle vetrine del museo di un naturalista con i suoi strumenti per la misurazione scientifica. Un ambiente-museo nel quale si svolge una sorta di romanzo dialogato che sembra ricapitolare Freud e Ibsen, il naturalismo e il simbolismo, assorbendo lo spettatore nelle anse della storia malata d'una classe e d'un mondo segretamente tarato. Nel novembre 1990 Ronconi compie

un'altra grande impresa scenica presentando a Torino, nell'ex sala presse del Lingotto, in uno spazio coperto dall'apparenza sterminata dove un tempo produceva la FIAT, la realizzazione integrale del romanzo in forma di dramma di Karl Kraus, *Gli ultimi giorni dell'umanità*. Ronconi fa recitare contemporaneamente diverse parti del testo, ricostruisce gli scenari mitteleuropei dello scoppio della prima guerra mondiale, obbliga lo spettatore ad aggirarsi in un labirinto di avvenimenti entro i quali è costretto a scegliere. Fra i classici, Ronconi mette in scena *L'uccellino azzurro* di M. Maeterlinck nel 1979; *Medea* di Euripide nel 1981 (a Zurigo); *John Gabriel Borkman* e *Spettri* di H. Ibsen (1981 e 1982); testi di A. Strindberg, B. Shaw, A. Schnitzler, A.N. Ostrovskij; *Fedra* di J. Racine (1984), il *Pluto* di Aristofane (1985), e nel 1987 *Il mercante di Venezia* di Shakespeare (a Parigi, Comédie Française); *Mirra* di V. Alfieri nel 1988 e, nello stesso anno, *I dialoghi delle carmelitane* di G. Bernanos, con un finale impressionante, che ribalta quella storia di monache mostrando, dopo l'esecuzione, i loro corpi accatastati nudi. L'anno dopo mette in scena *Le tre sorelle* di A. Čechov, e nel 1990 *Strano interludio* di E. O'Neill. Nel 1992, *Misura per misura*; nel 1993, *L'affare Makropulos*, di K. Čapek; nel 1994, *Venezia salva* di S. Weil; e sempre nel 1994, *Aminta* di Torquato Tasso, ambientata in un palcoscenico denudato, che con i suoi portoni di ferro, scale e ballatoi sembra una grande caverna o piuttosto la ricostruzione di un'isola deserta sotto il cielo, dove corrono i personaggi amorosi e crudeli immaginati da Tasso, e il lieto fine diviene ambiguo, non si saprebbe dire se inaspettato o solo immaginato da una pietosa ipocrisia. Nel 1995, primo suo spettacolo come direttore del Teatro di Roma, mette in scena un attesissimo *Re Lear* nella traduzione di Cesare Garboli (ma le intenzioni registiche non riescono in questo caso a realizzarsi); presenta anche *Verso Peer Gynt*, un interessante progetto d'interpretazione che egli definisce "esercizi per gli attori", con attori maturi e giovani allievi. Quest'elenco, che per quanto lungo è tuttavia lacunoso, era necessario per rappresentare i lineamenti d'una personalità teatrale che si stacca dalla *routine* non solo per la grande maestria tecnica e artistica, ma per l'implicita rivendicazione d'una possibile civiltà teatrale capace di squadernare il patrimonio letterario drammatico in saggi d'interpretazione in grado di esplorare tutti i labirinti della nostra scena mentale. Ronconi rappresenta un po' il contraltare di Peter Brook: l'immagine di ciò che il teatro potrebbe essere se riuscisse a rispondere non tanto alla fame spirituale del nostro tempo, quanto alla sua intellettualità curiosa d'inventariare tutti i meccanismi scenici e narrativi.

*Teatro scritto, teatro di poesia.* - La letteratura drammatica di fine secolo perde l'autonomia d'un genere assodato. È ormai quasi proibitivo scrivere teatro indipendentemente dalla mira verso l'uno o l'altro dei teatri possibili, e la drammaturgia torna così a essere strettamente legata a una ben individuata pratica della scena, dalla quale può staccarsi *a posteriori* come valore autonomo.

Questo vale per Sam Shepard (drammaturgo, regista e attore: *Buried child*, 1979, premio Pulitzer; *Seven Plays: True West, Buried child, Curse of the starving lass, The tooth of crime, La Turista, Tongues, Savage/Love*, 1981, le ultime due scritte assieme al regista J. Chaikin; *Fool of love*, 1983, da cui il film di R. Altman del 1985; *A lie of the mind*, 1986); e vale anche per D. Mamet (n. nel 1947; nel 1978 direttore artistico associato del Goodman Theatre di Chicago, sceneggiatore cinematografico: *American buffalo*, 1975, a Broadway nel 1977 e al National Theatre di Londra nel 1978; *The Woods*, Il bosco, 1979; *A life in the theatre*, 1975; *Gelgarry glen Ross*, 1982; *Sexual perversity in Chicago*, Perversioni sessuali a Chicago, 1974, rappresentato nel 1977; *Lakeboat*, 1981; *Oleanna*, 1991, rappresentato nel 1992).

Il teatro scritto tende a volte a proporsi come attività letteraria fatta per attraversare il lavoro scenico o costituire un asse attorno al quale possa coagularsi l'invenzione d'un regista. Diventa perciò essenziale, almeno al momento della prima proposizione, un efficace connubio fra lo scrittore e il regista che lo elegge come proprio punto di riferimento: è il caso dei testi scritti in un francese letterario aulico da B.-M. Koltès (morto a 41 anni nel 1989), legato inizialmente alle messinscène di P. Chéreau, per il quale ha tradotto anche *The winter's tale* di Shakespeare (*Quai Ouest*, 1985; *Dans la solitude des champs de coton*, 1986; *Le retour au désert*, 1988; *Combat de nègre et de chiens*, 1988; *Roberto Zucco*, 1990). Ed è il caso anche di Botho Strauss nei confronti del regista Peter Stein (*Trilogie des Wiedersehens*, Trilogia del rivedersi, 1976, messa in scena da Stein nel 1978; *Bekannte, Gesichter, gemischte Gefühle*, Visi noti, sentimenti confusi, 1977; *Besucher*, Visitatore, spettatore, 1988).

Uno dei più importanti drammaturghi di fine secolo, l'austriaco Thomas Bernhard [...], fra il 1979 e il 1986 compone in relazione (cioè soprattutto in attrito) all'attività del regista Claus Peymann e al grande vecchio attore Bernhard Minetti (*Minetti*, 1976). Per dialogare e polemizzare con i frequentatori del teatro scrive i *Dramoletti* (*Dramolette*, 1988, composti a partire dal 1971): sono farse, sketch sull'ottusità del tedesco, che conservano volutamente un'atmosfera occasionale, che si manifesta anche nei titoli: *Claus Peymann lascia Bochum trasferendosi a Vienna come direttore del Burgtheater*, 1986; *Claus Peymann compra un paio di pantaloni e viene a mangiare con me*, 1986; *Claus Peymann e Hermann Beil sulla Sulzwiess*,

1987; *Assoluzione*, 1988; *Gelati*, 1988; *Il pranzo tedesco una tragedia straordinaria del Burgtheater in Germania; Tutto o niente. Una cerimonia tedesca*). Nel 1982 scrive *Über allen Gipfeln ist Ruth* (il titolo di una sentimentale canzone nazista), che mostra il drammaturgo di fronte alla drammatica impotenza della sua arte.

L'altro grande drammaturgo in lingua tedesca, Heiner Müller [1929-1995], dissidente nel regime della Repubblica Democratica Tedesca, negli anni Novanta sarcastico e chiaroveggente critico delle trasformazioni tedesche ed europee dopo la caduta del muro di Berlino e il trionfo senza più contrasti dello spirito del capitalismo avanzato, oltre a essere scrittore, è regista e direttore di teatro. Ha allestito spettacoli nelle due Germanie, in Francia e negli USA, e [ha diretto] il Berliner Ensemble, dove si compì la sua formazione negli anni Cinquanta, sotto l'egida di B. Brecht (Müller è stato a lungo considerato un eretico del brechtismo). Proprio a causa della concomitanza di lavoro letterario e lavoro di messa in scena, Müller scrive i suoi testi teatrali come puro intreccio dialogico, senza alcuna indicazione di messinscena. In *Hamletmaschine* (1977) esclude persino la suddivisione del testo fra diversi personaggi. I suoi drammi sono un puro "parlato" che spetta poi al regista e agli attori connettere con azioni e immagini sceniche (*Der Auftrag*, La missione, 1980; *Quartet*, Quartetto, da *Les Liaisons dangereuses* di P.-A. Laclous, 1982).

In Italia, il teatro di poesia di Giovanni Testori mostra un simile processo di coinvolgimento scenico dell'autore direttamente proporzionale alla "distanza" e all'indipendenza letteraria della pagina drammatica. A partire dagli anni Settanta, quando scrive per Franco Parenti le trasposizioni gittesche (*L'Amleto*, 1972; *Macbetto*, 1974; *Edipus*, 1977), la produzione drammaturgica di Testori è in connessione con attori come Parenti o Franco Branciaroli, all'interno di una compagnia (la Compagnia degli Incamminati). Proprio a causa di tale connessione (non sembri un paradosso), la pagina tende a non conservare traccia o preannuncio della materializzazione in scena (*Interrogatorio a Maria*, 1979; *Factum est*, 1981; *Post Hamlet*, 1983; *I Promessi Sposi alla prova*, 1984; *Confiteor*, 1985; *In Exitu*, interpretato dall'autore assieme a Branciaroli, 1988; *Verbò*, 1989; *Sfaust*, 1990; *sdisOrè*, 1991; *Tre lai. Cleopatràs, Erodiàs, Mater Strangosciàs*, 1994, edito postumo).

Un processo analogo si osserva in Enzo Moscato, poeta, attore, regista, probabilmente il migliore esponente di quella rinascita del teatro napoletano che si verifica negli anni Ottanta. Nel 1988 Moscato scrive *Partitura*, un poema composto per il teatro, per essere recitato, scomposto in dialoghi, agito, ma che sulla pagina si presenta come un componimento in versi senza traccia alcuna di teatralizzazione. A. Ruccello, autore di *Ferdinando*, morto trentenne in un incidente automobilistico nel 1986, ha rappresentato il segno di una nuova drammaturgia napoletana dopo Eduardo. *Ferdinando* (1985) si svolge in una villa isolata nella campagna napoletana dopo la caduta del regno dei Borboni, quando l'Italia unificata dai piemontesi è ancora un capestro per gli aristocratici e le plebi meridionali. In un'atmosfera di disfacimento, nel tanfo della malattia immaginaria della nobildonna padrona giunge un giovane bellissimo apparentemente ingenuo, innocente e perciò pronto a tutto, che pare il nipote della non ancora vecchia signora. Seduce donne e uomini della casa creando con la falsità e l'ipocrisia l'unico equivalente possibile della gioia di vivere. Nei dialoghi si alterna il napoletano comprensibile e abituale con quello strettissimo parlato dalla nobiltà ottocentesca, recuperato con un'attenzione filologica che coincide con la creazione. Le altre opere di Ruccello (*Le cinque rose per Jennifer*, 1980; *Notturmo di donna con ospiti* e *Week-end*, ambedue del 1985) hanno al centro del degrado napoletano l'immagine del "travestito", che sembra sostituire, nella nuova drammaturgia napoletana, l'antica sguaiataggine tragica del tradizionale Pulcinella. La figura del travestito – dirà Moscato – non è un fenomeno sociologico, è una figura retorica della metamorfosi. Quell'insieme di marcescenza e lussureggiare delle forme che costituisce il sapore fondamentale di *Ferdinando* ritorna in quasi tutte le opere dei nuovi drammaturghi napoletani (dai quali si distingue in parte, sia per età che per ossessioni, M. Santanelli: *Uscita di emergenza*, 1981; *Regina madre*, 1985; *Bellavita Carolina*, 1987). Ritorna in *Saro e la rosa* di F. Silvestri (1989) e soprattutto nella drammaturgia di Moscato (*Signuri Signuri*, 1982, rievocazione de *La pelle* di C. Malaparte; *Festa al celeste e nubile santuario*, 1983; *Pièce noire*, 1985; *Ragazze sole con qualche esperienza*, 1985; *Bordello di mare con città*, 1987; *Occhi gettati*, 1989; *Compleanno*, 1992). In *Partitura*, che sulla pagina è un poemetto e sulla scena può essere un monologo, un coro, un dialogo, una cantata per parole e immagini, il paesaggio è la Napoli di oggi e quella di G. Leopardi e de *La ginestra*. Le due città sembrano travestirsi l'una nell'altra, così come nei travestiti i sessi si scambiano e più che confondersi si moltiplicano all'infinito, come in una fuga di specchi.

*Prototipi e prospettive.* - Il rapporto fra poesia e scena si fa sempre più rapporto di indipendenza e tensione reciproca: ne sono un sintomo, nell'Italia degli anni Ottanta e dei primi Novanta, la vita scenica dei testi di Pier Paolo Pasolini, che apparivano, nei loro anni, fatti solo per la lettura; e la vitalità del teatro di Natalia Ginzburg, fatto di poesia quasi inavvertita, di pure sottili tessiture di dialoghi. Non altrettanto riconosciuto è ancora il

valore letterario di quelle sceneggiature nate per la messinscena ma che potrebbero facilmente prestarsi alla lettura autonoma. L'esempio più macroscopico, in tal senso, è *Mahabharata* di J.-C. Carrière, uno dei prodotti drammaturgici di maggior pregio degli ultimi decenni del Novecento, e che pure non è recepito nella sua autonomia letteraria. Sembra paradossalmente che la letteratura che si produce attraverso il processo teatrale possa conquistare la sua autonoma fruizione con maggior difficoltà della letteratura prodotta attraverso il processo cinematografico, che sempre più spesso dà luogo alla pubblicazione delle sceneggiature come opere autonome.

È difficile pervenire alla previsione di un paesaggio futuro. Probabilmente, però, esso sarà caratterizzato da "tribù" teatrali capaci di ricostruire attorno a sé quell'ambiente fatto di interazioni, contrasti, solidarietà e comune passione che nella generalità si è irrimediabilmente perso. Anche in questo caso, fra le opposte ipotesi di un cambiamento generale del sistema teatrale oppure di un suo invincibile degrado, sarà invece realistica una terza soluzione, cioè microsistemi teatrali capaci di ricostruire nel proprio interno le funzioni essenziali della globalità dei rapporti fra le diverse componenti e i diversi aspetti del fare teatro. Occorre ricordare che lo sfondo del paesaggio è ciò che meno emerge da tentativi di ricapitolazione come questo: non emerge la *routine*, la perdita di valore del teatro nella sua attività quotidiana, il dissiparsi del sapere dell'attore teatrale, sostituito su quasi tutti i palcoscenici da attori e attrici che si servono d'una sorta di *pidgin* cinematografico o televisivo, in luogo d'una lingua fisica teatralmente efficace, capace cioè di attrarre e modellare, attraverso la sola presenza dell'attore, l'attenzione dello spettatore.

È contro questo sfondo che dovremmo immaginarci stagliarsi quei prototipi di diverse civiltà teatrali che sono sognate, più che prefigurate, attraverso l'attività di Brook e di Ronconi. C'è almeno un terzo prototipo, legato al nome di Eugenio Barba. Fondatore dell'Odin Teatret (1964), che ha sede a Holstebro, in Danimarca, a partire dalla metà degli anni Settanta ha svolto la politica teatrale più efficace e più a vasto raggio. Ha identificato nel 1976, con il Manifesto del Terzo Teatro, una realtà teatrale diffusa in tutto il pianeta, con alcune caratteristiche comuni, estranea all'opposizione Tradizione/Avanguardia che fino a quel momento sembrava la sola articolazione dell'insieme teatrale. Ha raccolto e organizzato un ambiente per la ricerca in cui entrano in contatto studiosi di discipline scientifiche e teatrali, attori, registi, maestri dei teatro classici asiatici e delle tradizioni occidentali dei teatro codificati (mimo, danza, balletto). Questo ambiente, a partire dal 1980, è l'ISTA (*International School of Theatre Anthropology*).

Nell'ISTA per "antropologia teatrale" s'intende lo studio dell'essere umano in una situazione di rappresentazione organizzata. La ricerca si concentra quindi su quei principi che ricorrono eguali nei teatro delle diverse tradizioni e che permettono di trasformare la *presenza* dell'attore, il livello pre-espressivo del suo comportamento scenico. Fra il 1980 e il 1995, l'ISTA ha tenuto 9 sessioni in Italia, Francia, Danimarca, Gran Bretagna, Brasile, Svezia. In queste sessioni la ricerca empirica sul lavoro dell'attore si alterna a momenti di spettacolo e alla produzione di spettacoli di tipo interculturale, dove gli attori delle diverse tradizioni, conservandone i tratti distintivi, si uniscono in un'azione comune. Fanno parte dell'ISTA – oltre a Barba e agli attori-pedagoghi dell'Odin Teatret, Torgeir Wethal, Iben Nagel Rasmussen, Roberta Carreri e Julia Varley, maestri dei teatro di balinese, cinese, giapponese e indiano. Sanjuncta Panigrahi, attrice-danzatrice che sta all'origine della codificazione in danza classica della danza indiana di stile Orissi, fa parte dell'ISTA fin dalla sua fondazione. Naturalmente l'antropologia teatrale, concentrandosi su quel livello di organizzazione elementare che per l'attore sta alla base delle distinzioni degli stili e delle scelte estetiche, considera globalmente teatro e danza, recitazione e canto, rappresentazione in stile verosimile e rappresentazione convenzionale e poeticamente deformata della realtà, efficacia sensuale ed efficacia intellettuale dell'azione scenica. E perciò può essere vista come il tentativo di preservare il pregio del sapere dell'attore di teatro nel momento in cui esso si stempera e si perde nella pletora degli spettacoli registrati e teletrasmessi.

L'ambiente o piuttosto la rete di relazioni internazionali che s'intrecciano nell'ISTA sono una risposta al problema della marginalizzazione del teatro nella società e nella cultura di fine secolo. Oltre a ciò, Barba e l'Odin Teatret organizzano incontri di gruppi di teatro soprattutto nei paesi dell'America latina, e diffondono capillarmente, attraverso seminari e dimostrazioni di lavoro, i rudimenti del sapere attorico fra quei ceti teatrali che non possono disporre (anche per il fatto di lavorare in gruppo) delle scuole teatrali o di danza. A Holstebro, in un momento in cui le tensioni xenofobe tornano a percorrere l'Europa ricca, e quindi anche la democratica Danimarca, l'Odin Teatret organizza nel 1991 e nel 1993 due settimane di festa in cui raduna gruppi teatrali e artisti di differenti culture per portare allo scoperto, a livello locale, i fecondi risultati dei "matrimoni misti" materiali e metaforici. Il teatro, anche in questo caso, diventa politicamente efficace per il suo valore d'uso, per la sua capacità di far crollare certe barriere difensive e quindi creare relazioni, corroborare il coibente sociale. Gli spettacoli dell'Odin Teatret non partecipano, invece, dell'ottimismo della volontà che caratterizza

la sua azione pratica fra il teatro e nel suo contesto sociale. Sono piuttosto combattimenti con l'ombra, un confronto con le forze oscure del tempo storico e biografico.

Dopo *Ferai e Min Fars Hus* (1969 e 1972) – gli spettacoli che portarono all'Odin la fama internazionale – e dopo un periodo di viaggio nelle "regioni senza teatro" del Sud d'Italia e dell'America latina, l'Odin Teatret produce tre spettacoli che sono una tragica e beffarda relazione di viaggio nella storia e nella geografia del nostro tempo, una contemplazione della distruzione delle culture, della crescita del fanatismo e dell'intolleranza (*Come! And the day will be ours*, 1976; *Millionen*, Il Milione, 1978; *Brechts Aske*, Ceneri di Brecht, 1980). Con *Oxyrhyncus Evangeliet* (Il Vangelo di Oxyrhyncus, 1985) scatena fra due ali di spettatori una ridda di rituali crudeli e totalitari, una ricostruzione attenta e colma quasi di orripilata e disperata allegria di fronte al ricorrere dei fanatismi, inventando la figura chagalliana di un ebreo che continua a cercare il suo Messia malgrado gli orrori cui assiste attraversando i popoli che il loro Messia già l'hanno trovato. Else Marie Laukvik, che impersona l'errabondo ebreo chassid, nel 1990 recita *Memoria*, tre racconti dai campi di concentramento, tre storie tremende e a lieto fine sullo sfondo dei suicidi di Jean Amery e di Primo Levi, in anni in cui cominciano a levarsi voci non solo per dimenticare, ma per revisionare ed edulcorare le pagine più tremende e insopportabili della nostra storia recente. In *Talabot* (1988) la biografia d'un'antropologa danese quarantenne (Kirsten Hastrup, collaboratrice da quel momento dell'Odin Teatret) si svolge sullo sfondo parallelo dei conflitti storici dei suoi anni. Le figure dei morti (in grottesche fattezze ispirate ai comici dell'Arte così come vengono descritti da Craig, non si saprebbe dire se corpi buffi o corpi di martiri) si mischiano a quelle dei vivi. Alla fine, dopo il provvisorio lieto fine della storia della protagonista, quando il popolo dei vivi abbandona la scena (il pianeta) lasciandovi le tracce del suo tracotante pic-nic, lo spazio viene di nuovo occupato dal popolo nascosto, i Morti, che leopardianamente irridono gli esseri effimeri che credevano a una terra fatta apposta per loro. Dopo *Talabot*, Barba e l'Odin Teatret scoprono il sentiero per l'autobiografia come opera d'arte teatrale. Lo spettacolo di Roberta Carreri, *Judith* (1987), ne è stato il preannuncio, penetrando, al di là del mito di Giuditta, nei meandri apparentemente incoerenti d'una fantasticheria femminile tenera e feroce, una versione nostra di Durga o Kali. Puro vagabondare dei sovrappensieri è *The Castle of Holstebro* (Il castello di Holstebro) di Julia Varley (1990), un *tour de force* dell'attrice e del regista, che riescono a dar coerenza drammaturgica a un'assoluta incoerenza narrativa, mentre *Itsi-Bitsi*, scritto e interpretato da Iben Nagel Rasmussen con la regia di Barba (1991), è una vera e propria autobiografia, dove una testimone che s'è salvata rievoca le generazioni perdute dei "figli dei fiori" e ne trasmette la cruda dolcezza, e soprattutto qualcosa che si direbbe trascendere la storia raccontata, perché mentre le parole sono documenti d'un'epoca e d'una vita vissuta, le immagini trasportano lo spettatore verso una realtà senza più nomi propri. Con *Kaosmos* (1993) la demenza sembra non far più paura, perché è demenza dentro la demenza, follia del mondo di ieri incapsulata nella follia del mondo venturo, fra personaggi che vestono costumi che paiono usciti dalle illustrazioni di un libro di favole e lasciano pensare di quei favolosi paesi del centro Europa di cui pure ci parlano, prima e dopo lo spettacolo, i nostri giornali e le nostre televisioni. Un paese di favole, un'Arcadia rammodernata, infestati dalla guerra e dalla modernità. Lo spettacolo si presenta – nel sottotitolo – come un "rituale". Lo spettatore non può decodificarvi l'intreccio di storie che lo compongono, può solo divinarne l'una o l'altra e soprattutto può penetrare il senso generale – storico – di quelle figurine romantiche ironiche e suicide in lotta contro il nulla. Barba parla oggi spesso del teatro – del suo teatro – come d'un rituale "vuoto", nel senso che in esso gli spettatori possono scoprire l'imminenza d'un senso che è loro proprio. "Vuoto" perché nessuna dottrina, ideologia o setta l'ha usurpato o può usurparlo. L'immagine del "rituale vuoto", del teatro come liberazione dalla pretesa comunitaria, ci permette quel che oggi è forse la migliore risposta alla nostra sete: il gelo e il calore, il senso di vicinanza e di mistero che s'instaura fra persone che pur abitando uno stesso spazio e una stessa trama d'azioni, sono alla ricerca di una sacralità senza la violenta pretesa di capirsi.

Per individuare un segno del futuro, sarà bene gettare uno sguardo all'intorno, alla ricerca di quelle che oggi possono parere anomalie, stranezze di creatori umili e marginali, e che pure hanno in loro quella paradossale robustezza che è il segno degli organismi in vita.

In Italia, a Settimo, presso Torino, il gruppo Laboratorio Teatro Settimo da alcuni anni mette in scena classici come *Romeo e Giulietta* di Shakespeare, la trilogia della *Villeggiatura* di Goldoni, *Tartufo* di Molière, lasciando i personaggi trascorrere dall'uno all'altro attore, come se narrazione e azione potessero convivere in una serie di contrappunti che sono, in fin dei conti, il contrappunto fra presente e passato che dà volume e risonanza alla parola teatrale. A Bergamo, un gruppo con più di vent'anni alle spalle, Teatro tascabile di Bergamo, insiste nel mettere a punto tecniche sempre più raffinate di teatro di strada, costruendo spettacoli che hanno la stessa forza e la stessa poesia degli spettacoli che si tengono in spazi raccolti. Contemporaneamente i suoi attori sono diventati professionisti di forme classiche di teatro-danza dell'India. Il loro modo di essere extraterritoriali consiste nel danzare Kathakali o danza Orissi nei teatri indiani, nello sconfiggere, insomma, il

fascino dell'esotico. Di Ravenna Teatro si è già parlato. Non lontano, a Cesena, un gruppo che è quasi una compagnia familiare, col nome stralunato di "Raffaello Sanzio", spinge i propri spettacoli fin sul limite dell'intollerabilità sontuosa, trasformando in arte inquietante quella che altrimenti parrebbe una gelosamente conservata rabbia, angoscia, perversità ingenua e adolescenziale. A Pontedera, Roberto Bacci dirige un centro le cui iniziative hanno avuto grande importanza per la cultura teatrale italiana degli ultimi decenni. Ma mentre al teatro viene predicato di riorganizzarsi aziendalmente, Bacci costruisce in tre anni una *Trilogia (Laggiù soffia, Era, In carne ed ossa)* che prevede la presenza di non più di cinque o dieci spettatori, per i quali lo spettacolo non è la rappresentazione d'una storia, ma un lavoro sulla propria percezione, mentre gli attori, con tecnica consumata, fanno loro attraversare più volte la sottile linea di demarcazione che divide e identifica il finto (non il falso) e il vero.

Tutti questi esempi hanno un elemento in comune: sono teatro che pensa in grande ma è fatto in casa. E nell'umiltà di quest'espressione c'è forse un futuro.

**[Per chi desidera approfondire:]** Bibliografia: Lo strumento migliore per un aggiornamento sulle vicende del teatro nazionale e internazionale negli ultimi decenni del Novecento sono i volumi del *Patalogo*. Annuario dello spettacolo, edito da Ubulibri di Milano e diretto da F. Quadri. Dal 1979 al 1994 sono stati pubblicati 17 volumi.

Le indicazioni bibliografiche che seguono si riferiscono esclusivamente alle citazioni e ai riferimenti specifici compresi nel testo: F. Quadri, *Nomadismo*, in *Patologo* 3, Milano 1981; J. Kott, *Le sérieux au théâtre*, in *L'Art du Théâtre*, 1 (1985), pp. 123-30; R. Schechner, *Between theater and anthropology*, Filadelfia 1985; E. De Filippo, *Lezioni di teatro*, a cura di P. Quarenghi, Torino 1986; F. Quadri, *San Genet è passato di qui*, in *Patalogo* 9, 2, a cura di O. Ponte Di Pino, Milano 1986, pp. 155-58; R. Bacci, P. Brook, F. Cruciani, F. Ruffini, F. Taviani, *Intorno a "il Performer" di Jerzy Grotowski*, in *Teatro e Storia*, 5 (ottobre 1988), pp. 249-86; P. Brook, *Il punto in movimento. 1946-1987*, Milano 1988; J. Grotowski, *Il Performer*, in *Teatro e Storia*, 4 (aprile 1988), pp. 163-69; V. Di Bernardi, *Mahabharata. L'epica indiana e lo spettacolo di Peter Brook*, Roma 1989; J. Kumiega, *Jerzy Grotowski. La ricerca nel teatro e oltre il teatro. 1959-1984*, Firenze 1989; P. Pavis, *Le Théâtre au croisement des cultures*, Parigi 1990; G. Banu, *Peter Brook. Da "Timone d'Atene" a "La tempesta"*, Firenze 1991; E. Barba, N. Savarese, *The secret art of the performer. A dictionary of theatre anthropology*, Londra-New York 1991; P. Giacchè, *Lo spettatore partecipante. Contributi per un'antropologia del teatro*, Milano 1991; AA.VV., *Luca Ronconi e il suo teatro: settimana del teatro, 8-15 aprile 1991*, a cura di I. Innamorati, Milano 1992; F. Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Roma-Bari 1992; N. Savarese, *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, ivi 1992; V. Weijie Yu, *Il teatro cinese dopo il 4 giugno 1989*, in *Teatro e Storia*, 13 (ottobre 1992), pp. 249-73 (Nota introduttiva di N. Savarese); E. Barba, *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, Bologna 1993; P. Brook, *La porta aperta*, Milano 1993; M. De Marinis, *Mimo e teatro nel Novecento*, Firenze 1993; G. Manzella, *La bellezza amara. Il teatro di Leo De Berardinis*, Parma 1993; Y. Oida, *L'attore fluttuante*, prefazione di P. Brook, Roma 1993; TEATRO Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Milano 1993 (contiene in appendice: J. Grotowski, *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo*); S. Sontag, *Godot arriva a Sarajevo*, in *La Rivista dei Libri* (dicembre 1993), pp. I-VII; I. Watson, *Towards a third theatre. Eugenio Barba and the Odin Teatret*, Londra-New York 1993; J. Beck, *Theandric. Il testamento artistico del fondatore del Living Theatre*, Roma 1994; C. Meldolesi, *Immaginazione contro emarginazione. L'esperienza del teatro in carcere*, in *Teatro e Storia*, 16 (annale 1994), pp. 41-68; L. Jones, *Nothing except ourselves: the harsh times and bold Theatre of South Africa's Mbongeni Ngema*, Londra 1995; M. Schino, *Storie e voci da una "generazione invisibile" del teatro italiano. Attraverso Pontedera*, Roma 1995; F. Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, Bologna 1995.

Hans-Thies Lehmann

## COSA SIGNIFICA TEATRO POSTDRAMMATICO?

[da «Prove di Drammaturgia» n. 1, giugno 2010, pp. 4-7]

[...] Incominciamo col chiarire gli equivoci: Il teatro postdrammatico è stato a volte interpretato in maniera erronea come un teatro *dopo* il testo o *senza* il testo. Non capisco come sia potuto accadere. In realtà, nel mio libro si afferma il contrario. Anche dal punto di vista logico è abbastanza irrazionale pensare che un attore come me, che per decenni ha lavorato su Brecht, Heiner Muller e altri drammaturghi, possa rinunciare completamente al testo e ipotizzare il suo superamento. [...] Da Robert Wilson a Tadeusz Kantor, da Jan Fabre e Jan Lauwers, dalla Società Raffaello Sanzio fino al Théâtre du Radeau, al gruppo Forced Entertainment, a René Pollesch, da ogni parte si sono stabiliti nuovi linguaggi teatrali che non hanno nulla a che vedere con il dramma tradizionale. C'è il teatro delle immagini, il teatro delle voci, il teatro dei cori, il teatro monologante, la performance a lungo termine (o *long time performance*), il teatro multidisciplinare e multimediale, nuove forme di documentarismo, il teatro con attori non professionisti, il Verbatim Theatre dai forti contenuti informativi, e il teatro pop. In modo parallelo a quanto accade sul piano delle arti figurative, della video arte e della danza, si sono presentate forme che utilizzano i nuovi mezzi, come internet e il computer, che ricorrono al gioco dell'archeologia, sviluppano le ibride soluzioni dell'installazione teatrale; ma si sono anche prodotti processi e strutture organizzati in maniera narrativa, performance e azioni recitative, teatri del corpo, contaminazioni tra film e teatro, aperture del teatro alle dinamiche della festa politica, spettacoli che esibiscono elementi di carattere documentario, situazioni intime che avvengono all'interno di una casa privata o di una camera d'albergo. Peter Szondi, che naturalmente quasi tutti voi conoscerete, aveva indagato teoricamente la crisi del "dramma moderno".

Gli aspetti problematici di questa questione riflettono la realtà sociopolitica del mondo contemporaneo, dove le decisioni – come è ormai riconosciuto – risultano da tensioni tra blocchi di forza anonimi, da conflitti fra strutture, da geostrategie, da coalizioni economiche. È come se sulla scena storica non agissero quasi più protagonisti personali; in realtà, i protagonisti della politica si sono ridotti a funzionari delle relazioni che influiscono ben poco sulle dinamiche sociali ed economiche. [...]

Nel momento in cui le decisioni rilevanti per l'intera società vengono prese in maniera sempre minore dai protagonisti evidenti della politica, e non scaturiscono più da un dialettica, da uno scambio dialogico, il dramma come forma avrà serie difficoltà a includere e comprendere gli elementi del punto di vista sociale. [...]. La forma drammatica vive essenzialmente di conflitti, che possono essere astratti, filosofici, religiosi, oppure concreti, incarnati dagli interessi o dalle rivalità tra gli antagonisti. La categoria della contrapposizione è visibile nei poeti dell'antichità e attraversa i classici della tradizione europea fino ai conflitti morali dell'età borghese e al Novecento. La sua crisi vuole forse significare che le figure postdrammatiche alludono o sottintendono un'epoca sociale senza veri conflitti? Non possiamo negare il sospetto che la stanchezza della forma drammatica sia in qualche modo collegata all'incapacità di pensare la realtà come connotata dal conflitto. Anche i discorsi pubblici, molto spesso, sono pervasi da problematiche superficiali ripetute fino alla nausea, mentre le domande fondamentali sulla convivenza e sulla forma da dare alla vita sociale vengono improntate allo schema del *politicamente corretto*, che ne esaurisce la pregnanza e impedisce di trasformarle in discorsi di conflitto.

I rapporti fra l'incapacità sociale di fondare un discorso sulla conflittualità e le forme del teatro postdrammatico dovrebbero venire ulteriormente analizzati. È abbastanza facile comprendere che ci troviamo ancora in un'epoca di pesanti conflitti, e che i conflitti sono veramente alla base della coesistenza sociale, ma la loro natura si è talmente modificata che anche la situazione più conflittuale non trova più modo di rispecchiarsi nella forma drammatica della collisione. Non si riescono più a identificare gli agenti delle azioni sociali, non è possibile individuare un nemico. Gli aspetti sociali e politici sembrano rispecchiarsi in modo più efficace e adeguato nelle forme filmiche, multimediali e documentarie, piuttosto che in quelle del dramma, reso inattuale dalla sua immanente vocazione alla personalizzazione.

Anche semplicemente in base a questi sviluppi socio-politici, si possono dedurre le ragioni della crisi del dramma, estendendole, in linea di principio, agli sviluppi del discorso filosofico, che decostruisce i concetti di dialettica, sintesi e significanza, oppure li sostituisce addirittura con un pensiero fatto di blocchi, di linee di fuga e di molteplicità.

Sembra che il teatro, quindi, ritenendosi ancora un'arte, debba trovare forme adeguate in risposta alle sollecitazioni del presente. E questo pone una difficoltà ulteriore, perché, senz'altro, esiste un desiderio del dramma, che oggi tende a soddisfarsi sempre più al cinema, nei film per la televisione o nelle forme di documentazione drammatizzata, sempre meno a teatro. Le dinamiche compositive per fare film di successo sono già evidentemente incluse nelle regole drammatiche della tradizione. Qualche anno fa è uscito un libro di Ari Hiltunen intitolato *Aristotele ad Hollywood* (2002): lì si spiegava come, con piccole variazioni, le regole della poetica potessero venire utilmente impiegate per fare un film di successo, che piacesse al pubblico. Molto spesso i film – anche se, naturalmente, esistono numerose eccezioni – non si pongono il problema di svolgere una approfondita riflessione artistica sulle realtà, e non cercano di problematizzare la visione che ne abbiamo né di mettere in discussione le ingannevoli modalità di approccio che schematizzano le forme dell'esistente, ma si pongono il compito di divertire il pubblico distraendolo da una realtà che è diventata più seria e problematica che mai. Dal momento che il teatro si vede come qualcosa di più che un'industria del divertimento e si considera piuttosto una pratica che ha l'obiettivo di costruirsi in quanto forma d'arte, considerando le differenze che intercorrono tra la conoscenza, la percezione e l'esperienza della realtà, da un lato, e la struttura del drammatico, dall'altro, non può far altro che cercare diverse e più adeguate forme espressive.

Le forme del dramma ci appaiono ovvie e scontate perché, in realtà, corrispondono alla specifica tradizione europea; si deve, quindi, sempre ricordare che esistono anche altre culture teatrali, che non hanno sviluppato il modello tipicamente europeo della rappresentazione drammatica. In Asia, India, Indonesia non si può parlare del dramma come di una rappresentazione dei caratteri dei personaggi e dell'azione drammatica come di una mimesi basata sulla parola parlata. In realtà, anche in Europa, la durata del teatro drammatico è stata estremamente breve. Rispetto al teatro antico, con le sue maschere, i suoi cori, i suoi caratteri festivi e molto prossimi al rituale, le sue azioni reattive e spesso ridotte alla lamentazione, il dramma, così come lo conosciamo fin dal Rinascimento, è qualcosa di molto lontano, tanto che ne potremmo parlare, facendo solo una piccola forzatura, come di una forma *predrammatica*. Molto spesso la nostra percezione di teatro antico è sbagliata e falsificata, perché tendiamo a vederlo con gli "occhiali" di Aristotele, che non prendeva in considerazione la musica, i cori e altri elementi fondamentali come i movimenti danzati e le macchine. In questo senso, la nostra immagine delle tragedie antiche può dirsi letteralizzata.

È solo a cominciare dal Rinascimento che il teatro sviluppa il nucleo centrale del dramma, emancipandosi dalle narrazioni religiose e dalla cultura della festa, dove la danza, la celebrazione dei principi, la pompa, la meraviglia visiva e la musica erano gli elementi principali. Un teatro essenzialmente drammatico è fiorito in forme relativamente pure fino al diciannovesimo secolo, poi, già nel Novecento, è stato messo in discussione. Sottolineo, in maniera un po' provocatoria, che la forma drammatica dello spettacolo, nella storia del teatro europeo, si è sviluppata e compiuta nell'arco di circa due secoli. Il teatro, prima di allora, è stato a lungo una forma d'arte sui generis, nell'ambito della quale il testo e la messa in scena della finzioni dialogico/drammatiche erano soltanto un aspetto, neanche il più importante. L'utilizzo degli spazi, gli elementi simbolici, gli oggetti, i corpi, il ritmo, la musica e i suoni erano la vera sostanza dell'atto comunicativo, sia che questo si svolgesse nell'ambito della festa, sia che fosse essenzialmente politico, sia che valorizzasse l'intima psicologia di una determinata comunità.

Facciamo un balzo dalla fase del predrammatico alla situazione attuale. Molti elementi del teatro postdrammatico erano già presenti nelle avanguardie storiche, ma, pur essendo restati sostanzialmente gli stessi, hanno acquisito un valore ancora più significativo nell'epoca della multimedialità diffusa a livello di massa. Se diciamo, con Guy Debord, che il problema politico di fondo della nostra civiltà è forse quello di essersi convertita in una *società dello spettacolo*, si potrebbe allora ritenere che non c'è una funzione più importante, per l'arte di oggi, che quella di mettere in discussione lo stato del borghese come spettatore, come voyeur, come ricevente passivo di processi di messa in scena della realtà. La problematizzazione dei modi percettivi e di comprensione può sia passare attraverso una complessità che esige la partecipazione attiva dello spettatore, che venire veicolata da modi giocosi che sottolineano i contatti stabiliti dalla situazione teatrale. Bisogna però precisare che anche in questa forma giocosa ci possono essere, esattamente come nell'altra, impulsi a disturbare o a interrompere l'evento. È infatti fondamentale, per gran parte del teatro postdrammatico, evidenziare enfaticamente quella che potremmo chiamare *l'asse del teatro*, intendendo con tale espressione quella linea di contatto che si stabilisce con l'attore, o colui che agisce, e il pubblico. La linea assolutamente predominante rispetto all'*asse della messa in scena*, cioè al dialogo fra i protagonisti che avviene all'interno del dramma realizzato. Può trattarsi di una reazione conflittuale, polemica o provocatoria, di un dibattito virtuale o anche reale, di momenti di lotta e opposizione; oppure può essere un contatto festoso, com'è proprio del teatro pop. Porto l'esempio d'uno spettacolo che ho visto recentemente; si intitolava *No dice*



ed era realizzato da un gruppo americano dell'Oklahoma che aveva ricavato la propria denominazione da un titolo di Kafka: *Nature Theater of Oklahoma* (capitolo del romanzo *America*). I membri del gruppo avevano registrato centinaia di ore di telefonate reali ricavandone una performance di conversazioni sulla scena. Si trattava di testi molto quotidiani, che, in qualche modo, riuscivano a trasmettere la poesia e la tragedia della quotidianità. Ma la cosa fondamentale per la ricezione del lavoro era che, appena entrato a teatro, ricevevi un panino spalmato e qualcosa da bere. Non alla fine, all'inizio. Si veniva così a stabilire, in modo affatto naturale e spontaneo, un rapporto comunitario in cui si esperiva qualcosa insieme agli attori. Se si ritiene che l'evento vissuto in rapporto di collettività sia più importante dell'opera, si potrebbe anche riconoscere che, in un certo qual modo, la pratica teatrale è sempre stata lungo questa linea. Non è dunque azzardato dire che *il teatro è stato sempre, o in molte delle sue espressioni, postdrammatico*. Vorrei infine ricordare che studi recenti riconoscono che l'aspetto selvaggio, disordinato, interattivo e festoso del teatro è sempre stato dominante nel corso della storia; molto più di quanto gli stessi teorici del teatro abbiano voluto accettare.

Negli anni Sessanta, le pratiche teatrali avevano veramente assunto aspetti arcaici, selvatici e festivi, che non avevano nulla a che vedere con la letteratura. Questo aspetto del teatro, che dal punto di vista estetico e teorico è stato sempre considerato di secondo rango, è immediatamente diventato *a-priori* imprescindibile nell'ambiente della cultura mediatica. Non esiste, in questo senso, nessuna contraddizione tra l'asserzione secondo cui il teatro postdrammatico è esistito da sempre – e (nota bene) anche il predrammatico – e l'asserzione che vede nel postdrammatico la connotazione culturale di un'epoca e non semplicemente un indice di contemporaneità. Questo vocabolo indica che nel teatro si è verificato quello che in altre arti è già successo e continua a succedere, e cioè che si è aperta una fase completamente collegata all'emersione della cultura mediatica, la quale porta lo stesso teatro all'interno di una prospettiva che si situa, per l'appunto, al di là di quella drammatica. Per Aristotele, la messa in scena del resto era l'aspetto meno artistico della tragedia, e riteneva, come si sa, che l'effetto della tragedia, cioè la catarsi, si potesse conseguire con una semplice lettura. All'ombra del pensiero aristotelico, nel Rinascimento l'azione teatrale viene sostanzialmente intesa come una declamazione del testo, anche se, in ogni caso, svolta davanti a imponenti sfondi scenografici. L'attore, all'epoca, è essenzialmente un declamatore che riesce a dominare l'azione retorica. Il teatro, il dramma, la retorica, non dimentichiamolo, erano strettamente connessi gli uni agli altri. Quando il corpo dell'attore, nel diciassettesimo e diciottesimo secolo, incomincia a entrare in gioco in maniera significativa, si sviluppa un'*eloquentia corporis* basata sugli elementi visibili della comunicazione.

Nel mondo mediatico della contemporaneità, l'aspetto dominante diventa, invece, il *face to face*, la situazione in atto, l'accadimento del teatro. Si affermano perciò le realtà fisiche, corporee; la tensione a condividere il loro irradiarsi energetico; la sovversione di ogni significato ad opera della sensualità della performance; i piccoli e grandi sconvolgimenti che possono venire provocati dal coinvolgimento dall'*asse teatrale* performer/spettatore.

La poetica aristotelica prevedeva che la composizione tragica si risolvesse in un'unità con un inizio, un centro e una fine. Voi forse conoscete questo simpatico aneddoto, che illumina l'incongruità di tale unitarietà drammatica a fronte della spersonalizzazione e del carattere inafferrabile del presente. Godard viene attaccato da un critico che gli dice: «Signor Godard, voi dovete sapere che un film deve avere un inizio, un centro e una fine». E lui: «Sì, è vero, ma non necessariamente in questa sequenza». Non è un caso che il modello drammatico di inizio-centro-fine si sia storicamente apparentato con la percezione cristiana del tempo, che comprendeva il percorso del mondo tra la genesi e l'apocalisse. Paul Ricoeur ha sottolineato come la teologia cristiana abbia continuamente portato nuove forze vitali al modello aristotelico, rendendo convincente ed energica la forma classica del dramma. La domanda che si solleva a questo punto è la seguente: inserito nei paradigmi artistici e culturali di altre civiltà, come si sarebbe sviluppato lo specifico europeo dramma? Ai giorni nostri, il teatro deve logicamente disinteressarsi al concetto aristotelico di unità, perché, come è stato precedentemente esposto, il rapporto tra osservatore e oggetto è diventato centrale, mentre l'opera conclusa in se stessa ha perso senso e importanza. Anche nelle più abituali pratiche registiche, laddove il dramma viene conservato e messo in scena, si può cogliere come la definizione delle situazioni teatrali prediliga la possibilità di nuove chance comunicative rispetto alla mera rappresentazione di un'opera. D'altra parte, le implicazioni dell'opera come composizione drammatica *chiusa* veicolano asserzioni e modalità obsolete. Partire da personaggi individuali prevede e limita le possibilità della significazione drammatica: gli accadimenti vengono spiegati come azioni dei soggetti e non si rivelano in quanto identità processuali; la centralità del dialogo ribadisce l'illusoria essenzialità della sfera intersoggettiva e del discorso interpersonale. Quindi, si può anche paradossalmente dire che il dramma è stato superato, nonostante esista un certo desiderio del dramma.

La psicologia della percezione insegna che gli apparati ricettivi dell'essere umano traducono spontaneamente in strutture e forme gli impulsi ricevuti. Addirittura l'informale ticchettio di un orologio viene da noi sentito

nel momento in cui lo drammatizziamo automaticamente in un movimento ternario tic/-/tac, tic/-/tac. La percezione costruisce un piccolo dramma con un inizio, una modesta genesi (TIC), una pausa, e infine una altrettanto modesta apocalisse (TAC). Inizio/centro/fine. È un esempio che illustra molto bene come il desiderio di una forma drammatica si faccia strada e manifesti anche in un'apparente mancanza di forma. Una produzione dei Forced Entertainment di Tim Etchells, un gruppo che lavora costantemente con il concetto di postdrammatico sperimentando col pubblico impulsi e giochi relazionali molto complessi, aveva un titolo decisamente significativo: *Bloody mess*. Lo spettacolo presentava un caos meraviglioso di rumori e silenzi, pause e cronometrie; e dentro questo caos si svolgeva il tentativo di un clown che cercava, sempre sconfitto, di raccontare la storia del mondo con un inizio e una fine. Naturalmente, veniva di continuo interrotto, ma non si dava per vinto e riprendeva a raccontare. Che cosa ci dice il suo comportamento? Possiamo avere a che fare con la frammentazione, l'anarchia, il disordine, il labirinto, la decostruzione, il montaggio discontinuo, il collage, e, nonostante tutto, il nostro stimolo alla drammatizzazione trova comunque il modo di soddisfarsi. E allora, perché creare enormi e ordinate costellazioni drammatiche che hanno implicazione sull'ordine del mondo e alle quali non possiamo più credere, quando la funzionalità del nostro apparato percettivo già, in qualche modo, sopperisce al nostro desiderio di dramma? E allora, perché non cedere con molta tranquillità ai media dell'intrattenimento il dramma, e mantenere nel teatro degli spazi di riflessione che possono trovare nuove forme rappresentative?

--

I concetti di "postdrammatico" e "regia" vengono spesso usati in maniera equivalente. Anch'io riconosco che fra l'uno e l'altro vi sono molte aperture e possibilità di rapporto. L'evoluzione della regia, ad esempio, dipende dalle grandi avanguardie che vedevano nel teatro un'arte autonoma dal testo e provvista di propri valori.

Penso che un teatro possibile si debba sempre definire in relazione ad una possibile società, ma in questo momento, dal punto di vista sociologico, non abbiamo modo di prevedere gli sviluppi del mondo sociale. È per questa ragione che insisto su un teatro del disturbo e dell'interruzione piuttosto che su un teatro della visione come quello di Brecht. Credo sia profondamente vera l'affermazione di Heiner Müller secondo cui il compito dell'arte è di rendere la realtà impossibile. È questo gesto che ci fa felici o scontenti, e che, nella scontentezza, ci riunisce comunitariamente.

Gli esponenti dell'avanguardia si vedevano proiettati nel futuro, facevano parte di una cultura che stava nascendo e che, come dice la stessa parola, precedeva il presente, gli stava davanti. Adesso gli esponenti del postdrammatico non condividono la stessa fiducia in qualcosa che avverrà. [...] per me esiste una continuità che è quella dei mezzi, ma esiste anche una cesura legata al cambiamento degli aspetti tecnologici e dell'aspetto politico globale.

[da *Incontro con Hans-Thies Lehmann*, ivi, pp. 8,11]

RAFFAELLA DI TIZIO

*L'Estetica del performativo e la Scienza del teatro  
Appunti per una riflessione sulla storiografia teatrale  
e lo studio del contemporaneo\**

Di norma, nota Stefan Hulfeld nelle ultime pagine del suo *Storiografia teatrale come pratica culturale*<sup>1</sup> – studio dedicato a comprendere, spiega il sottotitolo, come si crea il sapere sul teatro –, la storiografia teatrale e l'analisi del teatro presente procedono su strade parallele. Anche le carriere accademiche tendono alle specializzazioni nell'uno o nell'altro settore, secondo una curiosa superstizione: quella per cui il presente potrebbe pensarsi come qualcosa di separato dalla storia.

Forse perché interessate a stare al passo coi tempi e a cogliere sul nascere i fermenti innovativi, le ricerche sull'oggi tendono a valutare molto l'effimero: un grande interesse è posto nel carattere di evento dello spettacolo, del suo farsi nella contemporaneità dell'esperienza di attori e spettatori – e si tende a perdere di vista, di contro, la sua persistenza, la capacità dei teatri di durare nel tempo (quello delle vite, delle tecniche, delle memorie di attori e spettatori), tutto quanto, insomma, vada oltre il “tempo breve” dello spettacolo<sup>2</sup>. Questo approccio

\* Il presente saggio è stato scritto in connessione alle attività del progetto *ATTIMI – Atlante del Teatro di lingua Tedesca in Italia – Mediatori e Interpreti*, coordinato da Marco Castellari presso l'Istituto Italiano di Studi Germanici.

<sup>1</sup> Cfr. S. Hulfeld, *Theatergeschichte als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht*, Chronos, Zürich 2007, pp. 339, 350.

<sup>2</sup> Il riferimento è ai tre tempi della storia identificati da Braudel, che Claudio Meldolesi applicò al teatro in *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più*,

è stato ultimamente incoraggiato dal successo dell'*Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte* di Erika Fischer-Lichte, volume pubblicato nel 2004 in Germania per la Suhrkamp, e dal 2014 disponibile in traduzione italiana<sup>3</sup>. Qui si proverà a porre qualche domanda sulla sua efficacia per la storiografia teatrale, ragionando in particolare sulla natura del suo legame con la “scienza del teatro”.

### *L'Estetica del performativo e la Theaterwissenschaft*

Fabrizio Cruciani divideva la storiografia teatrale secondo due macrosettori: «quello che si fonda su una estetica normativa e che orienta e organizza le proprie conoscenze in funzione di un “modello”, determinando così le varianti come anomalie, eccezioni; e quello in sostanza storicistico e fenomenologico che costruisce i “modelli” in base agli eventi, con ottica pluralistica»<sup>4</sup>. Provando a collocare lo studio della Fischer-Lichte in questo spettro di possibilità, dovremmo inventare una terza categoria: studi fenomenologici che costruiscono un modello estetico generale, capace di inglobare ogni variante secondo un'unica prospettiva.

Di cosa tratta la Fischer-Lichte? Precisamente della «Fondazione di un'estetica del performativo»<sup>5</sup>, cioè di un'estetica che sia in grado di descrivere nel suo complesso la svolta performativa compiuta dalle arti negli anni Sessanta, che ha cancellato, o per lo meno messo profondamente in questione, i confini tra i diversi generi. Più che in quello della storia, siamo nel campo della filosofia, che mette alla prova le

in «Inchiesta», n. 63-64, gennaio-giugno 1984, pp. 102-111 (ora in Id., *Pensare l'attore*, a cura di L. Mariani, M. Schino, F. Taviani, Bulzoni, Roma 2013, pp. 57-77).

<sup>3</sup> E. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2004, trad. it. *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, a cura di T. Gusman, Carocci, Roma 2014.

<sup>4</sup> F. Cruciani, *Problemi di storiografia dello spettacolo*, in «Teatro e Storia», VIII, n. 1, aprile 1993, pp. 3-11: 9.

<sup>5</sup> Titolo del primo capitolo di E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, cit., p. 21.

sue categorie conoscitive reinventandole a partire dal “continente teatro” – o meglio, di fronte a quella zona in cui le esperienze teatrali tendono a fondersi e confondersi con le altre pratiche artistiche. L'esempio di partenza è la performance di Marina Abramović *Lips of Thomas* (24 ottobre 1975), descritta come pratica estetica conturbante, capace di rompere le regole consuete del sociale e del teatrale: di fronte agli autoferimenti dell'artista, il pubblico deve decidere se agire in base all'etica, interrompendola, o secondo estetica, senza intervenire in quanto accade<sup>6</sup>. Si troverà insomma in condizione liminale, sospeso tra norme dell'arte e regole del quotidiano. Questo sconfinamento verso la vita rende obsolete, rileva l'autrice, le vecchie categorie estetiche di riferimento. Il suo lavoro vuole quindi identificare categorie nuove, in grado di descrivere i processi di interrelazione tra attori e spettatori. Ma, pur includendo nello sguardo tutti i partecipanti al momento performativo, la Fischer-Lichte osserva i fenomeni da un unico e ben determinato punto di vista: quello del pubblico<sup>7</sup>.

Trattandosi di uno studio sulla percezione, non ci sarebbe nulla da obiettare. Ma la Fischer-Lichte, strutturando le basi della sua nuova «teoria del teatro e dell'arte» (questo il sottotitolo dell'edizione italiana) ha scelto di porre le fondamenta all'origine degli studi teatrali europei. Il suo punto di partenza sono le ricerche di Max Herrmann, l'autorevole fondatore, nella Germania di inizio Novecento, della *Theaterwissenschaft*: la “scienza del teatro”. Herrmann, in connessione con le innovazioni della regia, propose agli studi di cominciare a considerare gli spettacoli come “opere”: non echi della letteratura – come si continuava, e a volte si continua, a considerarli – ma realtà in sé. Era un rivendicare la concretezza di un oggetto specifico, e quindi la necessità di una disciplina per analizzarlo.

<sup>6</sup> Cfr. *ivi*, p. 23. Il riferimento della Fischer-Lichte sarà alla situazione liminale descritta da Victor Turner, che segna, in ambito rituale, il verificarsi di un'esperienza trasformativa (cfr. *ivi*, pp. 301-302), ma la situazione di indecidibilità tra realtà e arte ricorda anche aspetti della nota teoria del fantastico di Todorov (dove il dubbio, in ambito letterario, è tra spiegazione razionale o soprannaturale).

<sup>7</sup> L'attore è considerato solo in quanto oggetto di percezione, o perché a sua volta spettatore degli spettatori, o di altri attori.

La Fischer-Lichte riprende le sue teorie perché, dice, vuole portarle alle dovute conclusioni, ma fa un cambiamento sostanziale: all'idea di *opera* sostituisce quella di *evento*, ovvero sposta maggiormente l'accento sul carattere irripetibile dello spettacolo, sul suo accadere sempre diverso tra attori e spettatori, con lo scopo di osservare nel dettaglio i processi estetici che ne fanno parte nel momento in cui accadono. L'idea è di costruire un'estetica applicabile a tutto il vasto e difficilmente delimitabile campo delle esperienze performative, ma la sovrapposizione con l'origine degli studi teatrali crea uno strano cortocircuito.

Che gli spettacoli varino sera per sera non è, e non era, una novità ermeneutica. La novità era l'attenzione al valore delle pratiche che li costituivano, valide quanto quelle di scrittori e pittori. Era il riconoscimento di uno specifico tessuto di elementi teatrali, costruito ad arte, per quanto impermanente, e a cui si poteva dare valore come se ne era sempre dato alle opere letterarie o di arte plastica o visiva. Non sintetizzava la contraddizione tra costruzione e irripetibilità Adolphe Appia, ben noto rifondatore del linguaggio della scena, quando scrisse di un teatro come «opera d'arte vivente»<sup>8</sup>? Colpisce che il suo nome, nell'*Estetica del performativo*, non abbia neppure un'occorrenza. Si citano altri registi, come Georg Fuchs o Max Reinhardt, ma soprattutto per il loro sottolineare, dello spettacolo, la natura di festa e di esperienza, tema centrale dell'analisi.

Tancredi Gusman, nell'introdurre l'edizione italiana, nota che la Fischer-Lichte non nega il carattere di "messinscena" dello spettacolo. Eppure la sua filosofia pone con evidenza l'idea di una certa irrilevanza della componente programmata e ripetibile di ogni performance rispetto al suo carattere esperienziale<sup>9</sup>. Nell'estetica conta quello che si percepisce, non le dinamiche al di sotto della superficie.

<sup>8</sup> A. Appia, *L'Œuvre d'art vivant*, Édition Atar, Genève-Paris 1921.

<sup>9</sup> Cfr. ad esempio E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, cit., pp. 62-63, dove si evidenzia il carattere di irripetibilità dell'evento teatrale sottolineato già da Herrmann. Ma allora era un rivendicare pertinenza contro le letture testocentriche: cosa ne ricaviamo, se al posto del testo mettiamo ora le estetiche?

Non ci sarebbe nulla di male in una filosofia che trovasse spunti, per avviare i suoi ragionamenti, nelle basi di un'altra disciplina. Ma la Fischer-Lichte, spiega ancora Gusman, per fondare l'*Estetica del performativo* «si pone in modo chiaro e determinato all'interno della prospettiva della *Theaterwissenschaft*»<sup>10</sup>. Lo studioso vi vede un rinnovare il senso del «gesto fondativo» di Herrmann, e un elevare la scienza del teatro a nuovo paradigma conoscitivo. Leggendo si fa però strada il dubbio che si tratti piuttosto di un capovolgimento, e di una dissoluzione.

Negando peso al primo oggetto conoscitivo della *Theaterwissenschaft*, e assumendola come materiale per i discorsi della nuova estetica, la Fischer-Lichte ne pone in questione l'autonomia. L'avvicinamento delle due discipline, sovrapposte nelle loro basi, impedisce che possa istituirsi un dialogo. Crea un equivoco nel suo senso etimologico: chiamare uguale ciò che uguale non è.

### *L'estetica del performativo e gli studi sul contemporaneo*

Quando non ridotti a formule di comodo, gli studi che tentano sguardi di complesso sul teatro contemporaneo sono tra i più difficili. Come restituire la molteplicità delle esperienze del presente? A volte ci si adegua allo spirito del tempo, costruendo sintesi sulla base di quanto si ritiene sia maggiormente innovativo<sup>11</sup>. Si valuta ad esempio fattore determinante l'utilizzo delle nuove tecnologie, anche se in questo campo (di lunga data, se si pensa alle sperimentazioni di Erwin

<sup>10</sup> T. Gusman, *Introduzione*, in E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, cit., pp. 9-19: 10.

<sup>11</sup> Un esempio sembra il recente O. Ponte di Pino, *Un teatro per il XXI secolo. Lo spettacolo dal vivo ai tempi del digitale*, FrancoAngeli, Milano 2021, dove si legge che per comprenderlo oggi «è necessario inserire lo spettacolo dal vivo nella mediasfera, ovvero l'universo della comunicazione – che ormai è soprattutto digitale» (p. 16). Ma dove poggia le sue fondamenta, il teatro? Nell'universo massmediale? O in una particolare rete di relazioni e di pratiche – vive, più che “dal vivo”, e in presenza?

Piscator o anche a quelle, meno ricordate, di Leopoldo Fregoli a fine Ottocento) agiscono ora fattori economici condizionanti, tra cui la richiesta di elementi tecnologici negli spettacoli come prerequisito per ricevere finanziamenti europei<sup>12</sup>. (Fatto che pone almeno il dubbio che non sia oggi più innovativo – se mai la cosa in sé può essere considerata un valore – proprio un teatro che vada in direzione contraria, concentrandosi sulla forza del proprio artigianato scenico).

Quale che sia il criterio adottato, i panorami tendono per definizione a cancellare parti del reale: astraggono dalla realtà delle linee di confine e di orientamento, condizionate, come le carte geografiche che i colonizzatori dedicavano alle colonie, da punti di vista e contesti di appartenenza. Quanto più si cerca di costruire paesaggi complessivi, raccogliendo e sintetizzando il massimo di informazioni possibili su modalità teatrali e prospettive di analisi, tanto più si rischia di far credere che non abbia peso e valore ciò che non viene nominato o segnalato. Le mappe insomma, anche quelle fatte di parole, più pretendono di farsi esaustive, più probabilmente escludono ampie parti del reale dai loro territori.

Un'alternativa è guardarsi attorno e indietro, osservando le esperienze significative che la Storia sembra aver selezionato: approccio tanto più utile quanto più ammette la parzialità del proprio punto di vista, mettendo in guardia dal credere che il campo visivo proposto esaurisca le alternative del passato e del presente, o le possibilità del futuro. Così si mosse ad esempio Ferdinando Taviani nella voce *Teatro* scritta nel 1995 per l'*Enciclopedia italiana*, proponendo una sintesi per esempi chiave sulla “pluralità dei teatri” del XX secolo<sup>13</sup>.

È bene allora che siano espliciti i valori secondo cui il teatro è osservato, le scelte che presiedono alla selezione, ma che valgano

<sup>12</sup> Devo l'informazione ad Alberto Grilli, regista del Teatro Due Mondi di Faenza (gruppo teatrale con alle spalle più di quarant'anni di preciso artigianato teatrale, normalmente invisibile nelle sintesi sul teatro contemporaneo italiano).

<sup>13</sup> F. Taviani, *Teatro*, in *Enciclopedia italiana*, Appendice V, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1995, *ad vocem*, disponibile anche online all'URL <[https://www.treccani.it/enciclopedia/teatro\\_res-36566cc4-87eb-11dc-8e9d-0016357eee51\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/teatro_res-36566cc4-87eb-11dc-8e9d-0016357eee51_%28Enciclopedia-Italiana%29/)> (13 maggio 2022).



insieme a criteri oggettivi, come il peso evidente che certi teatri hanno avuto nel tempo (altro fattore, però, che ha a che fare anche col punto di vista – o con la posizione – di chi scrive).

All'opposto dei tentativi di mappatura dall'alto stanno percorsi totalmente in soggettiva: un esempio in Italia l'abbiamo avuto nel 1953, con *Spettacolo del Secolo. Il teatro drammatico* di Vito Pandolfi (Pisa, Nistri-Lischi, che avrebbe dovuto chiamarsi, nella prima versione rifiutata da Einaudi, semplicemente *Teatro contemporaneo*). Era un viaggio alla ricerca del valore del teatro – o del teatro riscoperto in base a specifiche scale di valori (come il suo rapporto con le dinamiche sociali, della vita collettiva e individuale, cioè, gramscianamente, la sua efficacia nei momenti di svolta della Storia). Partendo dall'esperienza di rifondazione culturale del «Politecnico» di Vittorini, a cui aveva partecipato con fervore, Pandolfi mostrò un modo di guardare del tutto irrispettoso del senso comune del teatro del suo tempo (il Piccolo Teatro di Milano o l'Accademia d'arte drammatica non erano nemmeno menzionati, mentre si dava attenzione a esperienze ritenute marginali, individuando un futuro possibile in un esperimento *sui generis* come *Carosello napoletano* di Ettore Giannini). E comprendeva nella sua analisi elementi eterogenei, non solo spettacoli ma immagini, echi personali, racconti di vita, mescolando discorso scientifico e biografia. Non ricevette benevola accoglienza. Ma Mario Apollonio, padre riconosciuto della storiografia teatrale italiana, sottolineò il valore della sua lontananza «dal beato dilettantismo di certa critica teatrale: del cronista che afflosciato nella sua poltrona [...] riposava nella certezza che il teatro (o l'arte tutta quanta) [fosse] un mondo chiuso»; e paragonò quello di Pandolfi al proprio lavoro critico e storiografico per un aspetto essenziale: lo spostamento di «ogni attenzione al centro creativo dell'opera di teatro»<sup>14</sup>. Se pure c'erano dei limiti al suo discorso, Pandolfi dimostrava la necessità di un cambio di posizione, e il fatto che per studiare il teatro occorresse allenarsi a uno sguardo in più direzioni, attento a ogni aspetto della realtà, capace di intrecciare le competenze di diversi campi del sapere.

<sup>14</sup> M. Apollonio, *Il teatro drammatico*, in «Il Popolo», 29 marzo 1953.

Semplificando, potremmo considerare il teatro come un iceberg, di cui lo spettacolo costituisce l'estrema punta visibile, la parte che emerge dall'acqua. È una zona che appartiene al presente, è l'effimero del teatro, una sua componente essenziale e sfuggente. Al di sotto, non separabili ma sostegno e radice, stanno le pratiche, c'è tutto il mondo "al di là della ribalta" con le sue storie e memorie, un insieme di complesse dinamiche e relazioni rintracciabili tanto su un vasto asse orizzontale che risalendo a un profondo asse verticale (i punti di riferimento, le tecniche, le tradizioni). Un ponte attraversa insomma la montagna fino alla cima, e la collega alla storia. La parte ampia della montagna è un promemoria anche sulla la mole di tutti i documenti necessari per tracciare la storia dei teatri (presenti e passati), per comprendere "modi di operare"<sup>15</sup> e modi di pensare la scena, contesti di azione, biografie... Un elenco di elementi difficile da circoscrivere<sup>16</sup>, e di cui, si ripete, l'evento-spettacolo in sé rappresenta solo un "emergenza", ciò che emerge.

Necessariamente gli studi teatrali si collocano al confine e nella zona di dialogo di diverse discipline. Ma dove pongono il loro centro? Se si sceglie di osservarlo esclusivamente da spettatori, lo spettacolo sarà una semplice superficie. Anche costruendo nuove complesse possibilità di analisi, non vi vedremo riflesso che il nostro sguardo.

Le sintesi più ambiziose sul teatro del presente, interessate a descrivere nel suo complesso un cambiamento orizzontale delle pratiche teatrali, non si allontanano dalle poltrone di platea. Data la loro tendenza a inventare nuove parole o sintagmi (anche se non sempre per dir cose nuove) potremmo chiamarle "prospettive di rifondazione terminologica". Sono studi che, pur partendo dall'intento di descrivere le pratiche, si mutano rapidamente in teoria – come *Il teatro postdrammatico* di Hans-Thies Lehmann (del 1999, pubblicato in Italia in versione ridotta per la Cue Press nel 2017). O sono teorie che sembrano citare le pratiche alla ricerca di elementi di conferma.

<sup>15</sup> F. Cruciani, *Problemi di storiografia dello spettacolo*, cit., p. 4.

<sup>16</sup> Si rimanda in proposito a R. Guarino, *Il teatro nella storia. Gli spazi, le culture, la memoria*, Laterza, Roma-Bari 2005.

Anche se la Fischer-Lichte non manca di raccogliere riferimenti esplicativi al passato teatrale – richiamando la nascita della regia, precedenti teorie e filosofie, o spesso, semplicemente, inserendo frammenti di cronache teatrali<sup>17</sup> – non è la storia a guidare il suo ragionamento. La sua analisi è interessata a svelare i meccanismi dell'iper-presente della percezione. E i riferimenti valgono come *exempla* estratti dal contesto.

Può così avvicinare esperienze che, dal punto di vista delle pratiche, sono diametralmente lontane – come quella di Ryszard Cieślak nel *Principe costante* diretto da Grotowski (richiamando la recensione di Józef Kelera che descrive «una specie di luce psichica che emana dall'attore», trasfigurato dall'interno) e quelle degli attori che Bob Wilson “trasfigura dall'esterno” tramite effetti di luce e partiture ritmiche di corpo e voce – sulla base del fatto che simile sarebbe l'effetto “di presenza” sugli spettatori<sup>18</sup>.

La Fischer-Lichte ammette comunque una differenza di grado, vedendo in ognuna delle pratiche evocate (molto citati registi importanti in Germania come Einar Schlee o Frank Castorf, o teatri italiani noti internazionalmente come la Societas Raffaello Sanzio) diverse modalità in cui gli attori appaiono come «*embodied mind*»<sup>19</sup>, permettendo allo spettatore di fare su di sé la stessa esperienza. *Embodied mind*, mente incarnata. E perché non “corpo-mente”? Il vocabolo

<sup>17</sup> Qua e là citazioni di critici vengono riportate come prove sufficienti per le proprie argomentazioni, singole testimonianze di spettatori che valgono con principio di autorità. Cioè senza contraddittorio.

<sup>18</sup> E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, cit., p. 174. Anche accettando la premessa – una considerazione puramente estetica degli elementi dello spettacolo – non sembra che l'equivalenza sia dimostrata a sufficienza. Andrebbero interrogate maggiori testimonianze di spettatori, e perché non anche quelle – nel caso di Cieślak ben note (cfr. F. Taviani, *Cieślak promemoria*, in «Teatro e Storia», VI, n. 1, aprile 1991, pp. 179-201, ripubblicato in più lingue e più sedi, e ora in Id., *Le visioni del teatro. Scritti sul teatro dell'Otto e Novecento*, a cura di M. Schino, Bulzoni, Roma 2021, pp. 165-184) – sulla percezione interna delle azioni da parte dei diversi performer?

<sup>19</sup> E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, cit., p. 174, ma è espressione ricorrente.

segna uno dei passaggi in cui la sua filosofia sembra far da specchio, da diversa prospettiva e con altre parole, all'antropologia teatrale. O meglio, sembra guardare alcune delle stesse dinamiche ponendosi "al di là dello specchio", selezionando quello che pertiene puramente ai processi percettivi.

Anche Lehmann, cercando nel teatro del suo tempo elementi di innovazione ricorrenti, si muove sul piano dell'estetica, ma sceglie un taglio empirico, di ricerca pratica: racconta solo di spettacoli che ha visto<sup>20</sup>, per tirarne fuori i segni del cambiamento di direzione che definisce "postdrammatico". È chiaro che, volendo costruire «*un breviario dell'esperienza visiva*»<sup>21</sup>, rischia di elevare a norma quella che è invece una distillazione delle realtà osservate. Ma il suo studio ha il merito di preservare il disordine: per quanto si sforzi di definire e catalogare, la vastità e complessità della materia contraddice lo schema.

La Fischer-Lichte pone invece le basi di una sistematica filosofia. Il suo discorso procede per argomentazioni e sillogismi. E raggiunge, con tono elegante e distaccato, una precisa sintetica chiarezza. Il suo approccio è certamente più "digeribile", ma la materia teatrale sembra ridursi a esempio di un discorso che procede da sé.

Se non ci sono dubbi sull'interesse e validità della sua ottica per la filosofia della percezione, o per rinnovati studi di semiologia dello spettacolo, viene da chiedersi perché le definizioni che propone tendano a diffondersi come linguaggio aggiornato negli studi sulla scena contemporanea.

### *Punti di vista*

Le ricerche sulla scena contemporanea si avvalgono spesso di densi riferimenti filosofici, secondo l'idea (espressa o meno) che il modo migliore per afferrare l'oggetto sfuggente del teatro presente

<sup>20</sup> Cfr. H.-T. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 1999, trad. it. *Il teatro postdrammatico*, Cue Press, Bologna 2017, p. 8.

<sup>21</sup> Ivi, p. 91.

sarebbe applicarvi la solidità già provata di altre discipline. È chiaro che si tratta, in ottica teatrologica, di un sintomo di recessione.

Perché si dovrebbe rinunciare, guardando al presente, ai metodi della storiografia teatrale?

Se in Germania l'estetica è stata un punto centrale dei discorsi sul teatro, in Italia dalla fine degli anni Settanta si è sviluppata una particolare attenzione alla specificità degli studi teatrali, campo del sapere che rivendicava la possibilità di un dialogo alla pari con le altre discipline<sup>22</sup>. Tornando oggi a queste letture, viene il dubbio che certe acquisizioni non siano state accolte, o difese, con sufficiente consapevolezza.

Quando Roberta Ferraresi ha ripercorso la storia degli studi teatrali italiani<sup>23</sup> ha evidenziato alcuni snodi divenuti presto conquista generale: il riconoscimento del valore dell'*oggetto-spettacolo*, cioè il punto di partenza per la fondazione degli studi teatrali in Germania e per la loro successiva rifondazione nostrana; lo spostamento d'attenzione, negli anni Sessanta, dall'*oggetto-spettacolo* all'*oggetto-teatro*, un passaggio ricco di conseguenze, che ampliava il bacino delle fonti e le categorie di indagine degli studiosi. È rimasto però in ombra – perché non evidenziato a sufficienza – un altro snodo fondamentale, che risale agli anni Ottanta dello scorso secolo: il passaggio dall'*oggetto-teatro* al *soggetto-teatro*.

Non fu un cambiamento diffuso, né pacifico: avvenne tramite un preciso gruppo di studiosi, andando contro ad altre modalità di osservare la storia teatrale. Trovò profonde sintonie, pur tra necessità di affinamenti e revisioni, col rinnovamento del metodo della storiografia francese delle *Annales*; si confrontò da vicino con le diverse prospettive offerte dall'antropologia, riconoscendo il valore conoscitivo degli spaesamenti offerti dalla ricerca sul campo<sup>24</sup>. E affondò le

<sup>22</sup> Cfr. ad esempio C. Meldolesi, *Ai confini del teatro e della sociologia*, in «Teatro e Storia», I, n. 1, ottobre 1986, pp. 77-151.

<sup>23</sup> R. Ferraresi, *La rifondazione degli studi teatrali in Italia dagli anni Sessanta al 1985*, Accademia University Press, Torino 2019.

<sup>24</sup> Cfr. ad esempio F. Taviani, *L'acritica, gli attori. Lettera dal campo*, in «Quaderni di Teatro», II, n. 5, agosto 1979, pp. 17-25 (poi in Id., *Contro il mal occhio. Polemiche di teatro 1977-1997*, Textus, L'Aquila 1997, pp. 64-67).

radici in un'esperienza condivisa: quella dell'ISTA, l'International School of Theatre Anthropology fondata da Eugenio Barba nel 1979, che creò uno specifico contesto culturale e una concreta convergenza, sul terreno dell'osservazione delle pratiche, di teatranti e di studiosi<sup>25</sup>.

Sulla scorta di quelle esperienze (ma si dovrebbero citare anche l'apertura accademica al teatro del francesista Giovanni Macchia, l'ambiente creato presso la Sapienza Università di Roma da Ferruccio Marotti, o le ricerche di Ludovico Zorzi) si concretizzò per studiosi come Fabrizio Cruciani, Claudio Meldolesi, Franco Ruffini, Ferdinando Taviani l'idea di poter "pensare i teatri con la testa dei teatri".

Ragionando sugli studi del presente mi trovo a ripetere cose da loro spesso dette: l'inconsistenza della pretesa di esaustività, quando si guarda al teatro, ovvero il rischio delle semplificazioni dei manuali, o la scoperta, connessa al rinnovamento degli anni Sessanta e Settanta, che il teatro è in realtà un termine plurale, fatto di teatri molteplici e di molteplici mentalità.

Mentre l'antropologia teatrale metteva a fuoco le ricorrenze interne al teatro – quelle dell'essere umano in situazione di rappresentazione, costruite per modellare l'attenzione dello spettatore – nella storiografia teatrale si scopriva una maggior esigenza di pluralismo: non più storie a prospettiva unica, ma capacità di mettere in questione la relatività del proprio punto di vista. Una nuova attitudine socratica che aveva a monte il ribaltamento dei saperi degli anni Sessanta e Settanta<sup>26</sup>, e la sua spinta a contestare le categorie consolidate per inseguire una maggiore aderenza degli studi alla complessità del reale. Non ne nascevano nuove storie normative, ma si accresceva la consapevolezza dei metodi usati, e la necessità di costruire nuove

<sup>25</sup> Su questo tema cfr. R. Guarino, *Appunti sull'Odin Teatret e gli studi teatrali in Italia*, in «Teatro e Storia», XXVIII, n.s. VI, n. 35, 2014, pp. 101-116.

<sup>26</sup> Cfr. *ivi*, p. 104, dove si ricorda il fondamentale contributo di Michel Foucault. Anche la proposta isolata e precoce di Pandolfi era nata da un ribaltamento dei valori, ma di più breve durata: i due anni successivi alla Liberazione, quando si era creduto, prima dell'instaurarsi dei nuovi equilibri politici della Guerra fredda, di poter rifondare il Paese su una nuova cultura.

prospettive conoscitive ripartendo da un fondamentale elemento di base: il *rispetto*, il riconoscimento cioè «che dietro il sipario non c'erano immagini, ma *persone*, non oggetti, ma *soggetti*»<sup>27</sup>. Ovvero, pratiche ma anche punti di vista, tradizioni, memorie, culture e linguaggi specifici<sup>28</sup>.

Nel 1990 Taviani indicava il saldarsi dell'«analisi teorica con l'esperienza di chi fa teatro» come uno dei punti fermi di una possibile *scienza dei teatri*<sup>29</sup>. Recentemente Hulfeld ha dimostrato che questa stessa esigenza era stata una premessa metodologica del lavoro di Max Herrmann<sup>30</sup>. C'è quindi, alle origini degli studi teatrali europei, qualcosa in più dello stabilirsi del concetto di *opera*: c'è l'esigenza di saper intrecciare i saperi accademici con quelli delle pratiche<sup>31</sup>.

Guardare il teatro dall'interno o dall'esterno implica un'evidente scelta di campo. E comporta opposte dilatazioni dell'angolo di visuale. Ad esempio Lehmann, che identifica il teatro con lo spettacolo<sup>32</sup>, scrive che nessuno ha influito sulla scena del suo tempo quanto Robert Wilson<sup>33</sup>. Trova invece sorprendente la presenza di Grotowski

<sup>27</sup> F. Taviani, *Il gesto del riguardo. Presentazione*, in C. Meldolesi, *Pensare l'attore*, cit., pp. XI-XXII: XIII. Non sembra invece di riscontrare rispetto nella prima nota dello studio della Fischer-Lichte, in cui si legge che Artaud – assimilato a un performer che pratici autoferimento – realizzò non sul palco ma «sul proprio corpo martoriato dagli elettroshock e dalle droghe» il suo teatro della crudeltà (E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, cit., p. 24).

<sup>28</sup> Un saggio di riferimento per questo cambio di prospettiva è, ad esempio, C. Meldolesi, *L'attore, le sue fonti e i suoi orizzonti*, in «Teatro e Storia», IV, n. 2, ottobre 1989, pp. 199-214 (ora in Id., *Pensare l'attore*, cit., pp. 79-90).

<sup>29</sup> F. Taviani, *Lettera su una scienza dei teatri*, in «Teatro e Storia», V, n. 2, ottobre 1990, pp. 171-197: 172.

<sup>30</sup> Cfr. S. Hulfeld, *Theatergeschichte als kulturelle Praxis*, cit., p. 339.

<sup>31</sup> Questa esigenza dovrebbe portare con sé l'attenzione alle persone che quelle pratiche mettono in atto, e al valore conoscitivo della loro esperienza teatrale – cioè la necessità di far sì che l'osservazione da vicino dei fatti teatrali non si riduca a suggestioni di superficie.

<sup>32</sup> «Il teatro è un tempo di vita condiviso e consumato da attori e spettatori» (H.-T. Lehmann, *Il teatro postdrammatico*, cit., p. 13).

<sup>33</sup> Cfr. *ivi*, p. 86, dove si legge che nessuno ha influito «sul teatro, sui suoi mezzi e contemporaneamente sulla possibilità di reinventarlo», «così profondamente

«nel pensiero e nelle figure più radicali del teatro»<sup>34</sup>. È chiaro che l'immagine sarà rovesciata per chi ritiene che il teatro non funzioni “per spettacoli”, ma “per ambienti”, «per grandi e piccole tradizioni che creano attorno alla produzione teatrale un contesto culturale e una rete di relazioni»<sup>35</sup>. Per chi, cioè, decide di guardare l'iceberg-teatro partendo dalla sua parte sommersa, dalle sue pratiche e dai suoi valori.

### *Linguaggi*

Una delle scorciatoie degli studi (sul contemporaneo e non, dato che le semplificazioni tendono a far fortuna) è l'utilizzo di formule a effetto,  *cliché* e giri di parole che si credono nobilitati dalla loro apparente complessità. Accade così che espressioni come «loop autopoietico di feedback», che la Fischer-Lichte usa per descrivere lo scambio energetico tra attori e spettatori (esperienza ben nota a pratiche e teorie<sup>36</sup>)

come ha fatto Robert Wilson», e che, data la pervasività della sua estetica, «si può dire che alla fine del secolo il teatro deve forse più a lui che a qualunque altra personalità teatrale».

<sup>34</sup> Ivi, p. 195. Nello stesso tempo ritiene “significativo” «il rispetto che il suo insistente approssimarsi al sacro ha saputo conquistare», e ne trae la conclusione di un teatro che resta, anche in epoca di tecnologia, «luogo elettivo della metafisica» (*ibidem*). Conclusioni che si avvicinano a quelle di Taviani sul teatro come «dimora a-religiosa» (cfr. F. Taviani, *Quei cenni famosi oltre la fiamma*, saggio introduttivo a M. Borie, *Antonin Artaud. Il teatro e il ritorno alle origini*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1994, ora in Id., *Le visioni del teatro*, cit., pp. 197-234, in particolare pp. 200-201, dove però è proprio l'influenza di Grotowski a essere posta al centro del cambiamento profondo del teatro del Novecento. In questo volume, se fosse tradotto, Lehmann troverebbe molte risposte a questioni che pone nel suo *Epilogo*, come quella sui modi in cui il teatro può essere politico). Per una discussione delle proposte critiche di Lehmann, cfr. G. Guccini, *Lehmann e l'Italia. Con una antologia di osservazioni e dialoghi*, in H.-T. Lehmann, *Il teatro postdrammatico*, cit., pp. 226-244, e i due numeri di «Culture Teatrali», n. 20, 2010 e n. 22, 2013.

<sup>35</sup> F. Taviani, *Teatri, società, modi di produzione*, in Id., *Le visioni del teatro*, cit., pp. 311-340: 312.

<sup>36</sup> Ad esempio, Pandolfi utilizzava, per indicare la stessa cosa, l'espressione *testo psicologico* (cfr. V. Pandolfi, *Spettacolo del secolo. Il teatro drammatico*, Nistri-Lischi, Pisa 1953, p. 23).



diventino patenti di legittimità, segni di una competenza al passo coi tempi. Ma procedendo per formule, invece che per riformulazioni sulla base delle esperienze, si rischia di costruire un'antilingua – strumento di uno studioso disinvoltato come l'attore funzionale di cui scriveva Meldolesi, piegato all'uso acritico di un'«antilingua teatrale»<sup>37</sup>. Dovremmo invece continuare a costruire modi di guardare e linguaggi che ci tengano vicini alle cose, accanto allo scandalo della loro concreta realtà.

Il problema spesso non è nelle teorie, valide nei limiti del loro ambito specifico, ma nell'uso che se ne fa. Lehmann ha proposto il termine “postdrammatico” per rendere visibili, difendendone il valore, alcune caratteristiche innovative del teatro del suo tempo, ma considerando la categoria come assoluta si rischia di farne un canone delle “giuste estetiche”<sup>38</sup>.

La Fischer-Lichte ha costruito un manuale anatomico dello spettacolo nel suo farsi, studiando le dinamiche della percezione dell'evento, teatrale e non. L'estetica del performativo porta ad alcuni risultati di certo interesse – non da ultimo, è un'articolata spiegazione del perché le documentazioni video degli spettacoli (o i loro surrogati offerti sul web) non possano in alcun modo restituirne l'effettiva esperienza fisica. Ma fino a che punto le sue strutture ermeneutiche possono dialogare con gli studi teatrali? O meglio, è davvero *compatibile* con una scienza del teatro?

<sup>37</sup> Il riferimento è alla riflessione di Italo Calvino sull'antilingua delle burocrazie, «da cui le parole e le azioni concrete son messe al bando per sospetta turpitudine» (C. Meldolesi, *Gesti parole e cose dialettali. Su Eduardo Cecchi e il teatro della differenza*, in «Quaderni di Teatro», III, n. 12, maggio 1981, pp. 132-146, ora in Id., *Pensare l'attore*, cit., pp. 189-203: 189).

<sup>38</sup> Rischio che l'autore corre quando vuole distinguere ciò che ritiene passato (come un teatro che dia voce ai conflitti sociali) e ciò che è presente (un teatro che accetta la disgregazione del mondo qual è). Come se la contemporaneità fosse solo sintonizzarsi con lo spirito del tempo, e non anche andarci contro scavando in faccia alla realtà altre strade possibili. Cfr. H.-T. Lehmann, *Il teatro postdrammatico*, cit., p. 212. Lehmann stesso, d'altra parte, non è ortodosso con le sue teorie: cfr. la discussione con Marco Martinelli riportata in G. Guccini, *Lehmann e l'Italia*, cit., pp. 241-242.

A tratti il suo contributo sembra limitarsi a riportare in ambito di filosofia della percezione, adeguandole al suo linguaggio, dinamiche già note. Ad esempio, non è certo una novità che «la co-presenza corporea di attori e spettatori»<sup>39</sup> sia la condizione minima perché si possa parlare di spettacolo (lo sottolineava Copeau – aggiungendo però: qualcuno che abbia qualcosa da dire, qualcuno che abbia bisogno di starlo ad ascoltare; lo disse Grotowski, parlando del suo “teatro povero”, e si potrebbe continuare). Ma affermazioni come queste, messe in campo come postulati di base per una nuova filosofia, sembrano far storia a sé, e imporsi come riferimenti primari degli studi più aggiornati.

Può essere allora utile ribadire l'ovvio: che per le scienze umane non vale il discorso che si fa per le scienze esatte, per cui i nuovi studi rendono i vecchi obsoleti. Le scienze umane vivono nella complessità di un rapporto dinamico con la storia.

Voler guardare il teatro secondo i parametri di una scienza esatta vuol dire osservarne solo una parte minima: si ha l'illusione di una rinnovata chiarezza, ma il prezzo è aver tagliato via intere dimensioni della sua concreta realtà. Si dirà che l'estetica del performativo si concentra sulla relazione attori-spettatori, su processi che fanno comunque parte del teatro. Ma un conto è analizzare filosoficamente le dinamiche di percezione che formano l'evento-spettacolo, tutt'altro è muoversi alla riscoperta delle relazioni, delle pratiche, degli intrecci, delle vite che stanno dietro e intorno e sotto al fenomeno teatrale, includendo anche come dato d'analisi il complesso campo delle memorie.

Tra chi pone dubbi sugli approcci estetici allo studio del teatro – a volte connessi all'ottica dei performance studies – c'è almeno uno degli studiosi che Gusman cita come corrispettivi italiani del punto di vista offerto dalla Fischer-Lichte: Lorenzo Mango, che già nel 2015 ha messo in guardia dal voler isolare il teatro nel suo aspetto di “prodotto estetico” evidenziando il rischio connesso alla ricerca di categorie

<sup>39</sup> E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, cit., p. 56.

«assolute e assolutamente valide»<sup>40</sup>. Le nuove perimetrazioni, anche se appaiono aperture, possono rivelarsi vecchie chiusure.

Ferma restando l'utilità del dialogo con altre discipline, uno dei cardini della scienza teatrale, assumere ottiche estetiche all'interno degli studi teatrali vorrebbe dire tornare, dopo aver scoperto la pienezza di una realtà (storica) a più dimensioni, ad accontentarsi della superficie piana. Cosa che non riusciva al quadrato protagonista di *Flatland* (1884), il romanzo del matematico Edwin A. Abbott, che, dopo aver conosciuto la sfera, ricavava il dubbio che le dimensioni fossero non solo tre, ma di numero indefinibile. Così lo sguardo estetico dovrebbe essere consapevole della limitatezza – rispetto alla complessità dell'esperienza e della storia teatrale – del proprio punto di vista.

Non è in effetti nemmeno sensato porre un dibattito tra estetica e storia del teatro: si tratta di voler vedere il teatro fuori dal tempo – eccettuato il tempo presente dello spettacolo – o inserito nel tempo, e quindi nelle storie, nelle pratiche, nelle tradizioni, nelle vite umane.

Non si discute qui sulla validità o meno di un'*Estetica del performativo*, piuttosto ci si interroga sulla legittimità della sua collocazione nella *scienza del teatro*. La Fischer-Lichte riporta nel campo dell'estetica acquisizioni di lunga data della *Theaterwissenschaft*, ma lo fa da una prospettiva precisa, l'unica possibile per uno studio sulla percezione: un'ottica di spettatrice. Laddove la vera conquista degli studi teatrali – intuiva in Germania da Herrmann e rivendicata con forza dagli studiosi italiani citati – è stata nel superamento di questa posizione, a favore di uno sguardo che ripartisse dall'interno delle pratiche. Dove il centro non è l'"evento"<sup>41</sup>, e dove non possono essere sottovalutate necessità e ricerche di chi il teatro lo fa.

<sup>40</sup> Cfr. T. Gusman, *Introduzione*, cit., p. 18. La citazione di Mango è dalla relazione *Una questione di confini, perimetri e barriere culturali* per il convegno *Thinking the Theatre – New Theaterology and Performance Studies* (Torino, 29-30 maggio 2015), riassunta in A. Petrini, *Nuova teatrologia e performance studies I*, in «Culture Teatrali», n. 26, 2017, pp. 92-97: 93.

<sup>41</sup> Cfr. R. Guarino, *Il teatro nella storia*, cit., p. VII.

### *Presente e anacronismi*

Anche se non assume la prospettiva dei performance studies<sup>42</sup>, l'estetica della Fischer-Lichte concorda con la tendenza, diffusa in quest'ambito, a negare specificità al fare teatrale, e comprende nel suo sguardo manifestazioni politiche e religiose o competizioni sportive<sup>43</sup>. Il suo volume è in Germania, nel suo genere, quasi un best seller, e in Italia non sembra aver avuto minor fortuna. È forse anche sulla sua scorta (anche se il riferimento diretto è agli studi di Fabrizio Deriu) che Valentina Valentini può dichiarare, in apertura del suo *Teatro contemporaneo 1989-2019*, che «Il fenomeno che chiamiamo “teatro” è diventato un termine anacronistico», dato che al suo posto si utilizza da un decennio “arti performative”<sup>44</sup>. Il nuovo approccio estetico e certe tendenze dei performance studies fanno sì che si allarghi sempre più lo spettro dell'analisi, al limite tale da non riuscire più a ipotizzare – sia pure modificando di volta in volta il confine – quali attività umane appartengano effettivamente al campo del teatrale. A ben vedere però a essere diventato anacronistico non è “il fenomeno teatro”, ma un certo modo di osservarlo.

La tendenza ad ampliare i confini del teatro fino a renderli inconsistenti porta ad accettare come un dato della scena contemporanea una confusione del teatro con le pratiche della vita, che corrisponde a un azzerarsi del livello delle tecniche e delle potenzialità dei percorsi

<sup>42</sup> Il concetto di *performativo* messo in campo dalla Fischer-Lichte si riferisce più agli studi di John L. Austin e a Judith Butler che alle proposte di Richard Schechner, come ha sottolineato Roberta Gandolfi in un'approfondita recensione (cfr. R. Gandolfi, *Erika Fischert-Lichte, Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, in «Arabeschi», n. 5, gennaio-giugno 2015, pp. 164-169: 165). A questo articolo si rimanda per un'analisi puntuale delle diverse proposte critiche della Fischer-Lichte, qui messe da parte per concentrare il ragionamento sull'impostazione di fondo del suo studio.

<sup>43</sup> La distinzione che la Fischer-Lichte pone è tra “spettacolo artistico” e “non artistico”, un discrimine che in ultima analisi può essere deciso soltanto dal «quadro istituzionale di riferimento» (E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, cit., p. 346).

<sup>44</sup> V. Valentini, *Teatro contemporaneo 1989-2019*, Carocci, Roma 2020, p. 13.

di ricerca personali<sup>45</sup>. Anche gli studi teatrali sono consapevoli della natura sconfinante del proprio oggetto di ricerca, ma ne rivendicano – o dovrebbero rivendicarne – il carattere specifico.

Forse si può fare un passo avanti ragionando per ipotesi: se c'è un limite interno alla ricerca teatrale, per cui si ritiene che Grotowski, cessando di fare spettacoli e utilizzando l'“arte come veicolo” per un percorso di ricerca che appartiene solo ai performer, sia uscito dal teatro, non si può egualmente ipotizzare che esista anche un limite esterno, per quanto mobile, oltre il quale il teatro non è più riconoscibile come tale? Si potrà forse utilizzare come discriminante la presenza dell'artigianato teatrale (fortissimo anche in chi inaugurò una nuova negoziazione del rapporto con gli spettatori, sconfinante nella rivolta sociale, ovvero nel Living Theatre di Beck e Malina), della ricerca (pratica e di valori), o di un particolare tessuto di relazioni umane. In proposito Ferdinando Taviani scrisse di una «nostalgia per i valori scenici che rischiano di essere dissipati o misconosciuti» come di «un atteggiamento scientifico che riproduce su un diverso piano quella minuziosa attenzione per ogni aspetto del mestiere che guida l'attore che ha davvero un'etica professionale»<sup>46</sup>. Un'etica, è chiaro, ha a che fare anche con le nostre scelte di studiosi.

In due giornate alla Sapienza, nel febbraio del 2022, dedicate al ricordo di Taviani, Raimondo Guarino ha indicato un punto centrale della sua opera nella comprensione della complementarità delle teorie e delle pratiche: separandole non si potranno avere che visioni dimezzate<sup>47</sup>. Invitando i giovani ricercatori presenti a osservare le radici della storiografia teatrale italiana (citando Croce, Gramsci, De Martino, e la fondamentale spinta di Apollonio), ha sottolineato l'importanza di tornare a considerarne la portata metodologica e le aperture cul-

<sup>45</sup> Cfr. ad esempio *ivi*, p. 57.

<sup>46</sup> F. Taviani, *Lettera su una scienza dei teatri*, cit., p. 172.

<sup>47</sup> *Ferdinando Taviani: la storia e la vita del teatro*, giornate seminariali a cura di R. Ciancarelli e M. Schino organizzate nell'ambito del Dottorato di ricerca in Musica e Spettacolo (Roma, ex Vetrerie Sciarra - Sapienza Università di Roma, 10-11 febbraio 2022). Ma cfr. anche R. Guarino, *I libri e il teatro di Ferdinando Taviani*, in «Teatro e Storia», XXXV, n.s. XIII, n. 42, 2021, pp. 128-141.

turali. Rilanciare al futuro queste spinte conoscitive appare più che necessario: affacciandosi verso certe modalità diffuse nel ragionare sulla scena del presente si ha l'impressione che la storiografia teatrale, o la scienza del teatro, sia ancora *in statu nascendi* – o meglio, che sia sempre e di nuovo sull'orlo della non esistenza. Assalita da ogni lato, rischia continuamente di smettere di credere al valore delle proprie prospettive.

Queste pagine saranno forse accusate di arretratezza. Ma lo aveva insegnato Braudel: la storia – anche quella contemporanea – è sempre la compresenza di tempi diversi. Il punto è quindi, come studiosi, non solo in quale posizione intendiamo porci, ma anche quale tempo scegliamo di abitare.

Ragionando sul contemporaneo, Agamben ha posto la questione in questi termini: ci vuole un certo anacronismo, per comprendere il proprio tempo. L'anacronismo è ciò che permette di essere davvero contemporanei. Chi coincide interamente col presente, non riesce a vederlo<sup>48</sup>.

<sup>48</sup> «La contemporaneità è, cioè, una singolare relazione col proprio tempo, che aderisce ad esso e, insieme, ne prende le distanze; più precisamente, essa è *quella relazione col tempo che aderisce a esso attraverso una sfasatura e un anacronismo*. Coloro che coincidono troppo pienamente con l'epoca [...] non sono contemporanei perché, proprio per questo, non riescono a vederla [...]» (G. Agamben, *Che cos'è il contemporaneo*, Nottetempo, Milano 2008, pp. 9-10).

Claudio Meldolesi

## L'ATTORE, LE SUE FONTI E I SUOI ORIZZONTI

Nell'ultimo decennio, in Italia, la storiografia dell'attore — intendendo dell'attore professionista dal Seicento in poi — ha ritrovato una sua centralità all'interno della storia del teatro. Penso alla politica culturale del Museo-Biblioteca dell'Attore di Genova, ai libri recenti di Molinari, a certe rivisitazioni di Ferrone e di Livio, alle aperture tematiche della Aliverti sull'iconografia settecentesca e di Savarese sui teatri orientali, alle acquisizioni di Taviani e della Schino poi confluite nella linea programmatica di «Teatro e Storia». Con lo scritto seguente vorrei chiarire come l'onda lunga di queste ricerche abbia determinato una frattura nello studio dell'attore nel nostro paese e come lo storico specialista si trovi oggi di fronte a scelte di orientamento che in passato non si ponevano o non sembravano così qualificanti.

Entriamo subito in argomento, per grandi linee. Col pretesto del carattere effimero degli spettacoli, si guardava all'attore come a un soggetto non studiabile di per sé, bensì in rapporto a ciò che permaneva al termine del suo lavoro: il testo e il pubblico. Di qui il dogma dell'attore-mediatore, riconsiderabile soltanto nell'ottica delle sue mediazioni. Gli studiosi che non si accontentavano di questa concezione erano pochissimi, li si poteva contare sulle dita di una mano. Ora, negli anni '80, l'idea dell'attore-mediatore non è affatto scomparsa — i pregiudizi maggioritari non scompaiono mai — ma ha perso di egemonia. Oggi è possibile porre come discriminante storiografica il fatto che nessun attore si sente un mediatore. Nessun attore si è mai considerato tale, nemmeno nel pieno del teatro di tradizione. Ernesto Rossi, di passaggio da Stoccolma, volle rappresentare *Amleto* con la più famosa attrice finlandese del tempo, incurante del fatto che gli interpreti non si capissero fra loro e che il pubblico non capisse gli interpreti, ovvero che le lingue del testo e degli spettatori fossero influenti. Un attore-mediatore non avrebbe mai fatto così. Dunque, l'importante oggi è questo: che nonostante sopravviva l'idea dell'attore-mediatore, la storiografia

specifica ha messo all'ordine del giorno la scoperta di nuovi orizzonti, di altre esistenze teatrali.

L'attore — si legge nei manuali — dà voce e gesti all'opera dell'autore, ma questa funzione è una delle tante che può esercitare. Nella Commedia dell'Arte non c'è l'autore; nel Sei-Settecento c'è l'attore completo, di volta in volta commediante, poeta, musicista, saltatore, trasformista, burattinaio; l'attore ottocentesco, dal canto suo, recita il testo sovrapponendogli il suo mondo personale o il mondo della sua comunità. Come recitante, l'attore è l'artista delle tante funzioni, delle tante facce; al punto che interrogarsi su di lui, in generale, è come chiedersi chi è l'uomo. Per questo l'attore non è da considerare soltanto nel ruolo dell'interprete e del pubblico intrattenitore. Egli è anche colui che, con le sue abilità sceniche, con le sue stravaganze di comportamento, con il suo spirito mercantile, restando se stesso, riesce a riattivare nel presente la vita antica del teatro. Da questo punto di vista, che ci porta a guardare sia dentro che fuori scena e sia nella breve che nella lunga durata, l'attore chiede di essere considerato *un artista impegnato a mobilitare in senso spettacolare le risorse espressive del corpo e della mente nelle condizioni date*, cioè un artista attivo contemporaneamente a quattro livelli: il livello delle immagini esterne (degli spettacoli), il livello delle immagini intime (delle risorse), il livello delle tecniche (della mobilitazione) e il livello contestuale (delle condizioni date).

#### *Storiografia tradizionale e documenti degli attori*

Parlando polemicamente di storiografia tradizionale, non ci si riferirà agli studiosi-fondatori cui continua ad andare la nostra ammirazione, a Rasi e a Monval, a Mantzius e ad Apollonio, bensì al grigiore prodotto successivamente dal mescolarsi di tutti i colori della storiografia e al prevalere finale di uno sguardo portato dall'esterno e dall'alto, lo sguardo della recitazione di routine e della regia mediocre. Come in tutti i campi in cui si è guardato più agli orizzonti di comodo che al concreto terreno a disposizione — si pensi alla politologia — qui i difetti della tradizione, rinsaldandosi, hanno prevalso sui pregi.

In materia di fonti documentarie, la storiografia tradizionale

considera informatori reali solo i soggetti del rapporto spettacolare: gli attori — se colti idealmente nell'atto di recitare — e gli spettatori — ivi compresi anche gli storici. Gli spettatori sono presi in considerazione come portatori di 'verità': come autori di recensioni e descrizioni, saggi biografici, voci di almanacco e di dizionario e, eccezionalmente, per un numero ben selezionato di trattati e documenti iconografici. Gli attori, dal canto loro, sono presi in considerazione come portatori di dati tecnici e di costume, per cui generalmente i loro trattati sono distinti in utili e inutili: trattati utili sarebbero quelli che gettano 'un po' di luce' nell'andirivieni delle esperienze sceniche, come l'*Art du théâtre* di A.F. Riccoboni o *An Apology for Actors* di Heywood; inutili — ovvero da nominare soltanto — sarebbero invece quelli intaccati dall'impurità culturale degli attori, come *De la réformation du théâtre* di L. Riccoboni, opera non a caso assai stimolante nella nostra ottica.

A questo punto si potrebbe affermare che la storiografia tradizionale ha stabilito un rapporto superficiale con i documenti sugli attori; dicendo superficiale, però, si direbbe poco perché essa, di fatto, ha mutilato la vicenda attorica.

Per valutare l'entità e il senso della mutilazione basterà ripensare ai quattro livelli costitutivi del lavoro dell'attore. Se è vero quanto vedevamo prima, che la storiografia tradizionale ha accettato — come tali — solo le fonti del livello esterno o spettacolare e del livello tecnico, il suo atteggiamento risulterà sostanzialmente caratterizzato dall'aver ignorato il livello intimo e il livello di contesto. Mutilazione non è parola troppo forte: non ci troviamo in presenza di una scelta critica, come potrebbe essere quella di uno studioso di poesia che sceglie di interessarsi solo alla metrica; nel nostro caso la storiografia tradizionale ha sfigurato il suo oggetto, come lo sfigurerebbe chi teorizzasse che la metrica è la poesia.

I livelli tagliati via non risultano solo radicati in cospicui ambiti documentari, certo più ricchi di quello delle tecniche; il loro interesse deriva anche da una particolare reciprocità. Petrolini affermò che l'attrazione del pubblico dipende dalla dimensione più intima della recitazione, dai «sentimenti e punti di vista» personali dell'attore, che l'attore stesso «trucca» e «insinua». Come a dire che il livello intimo interagisce naturalmente col livello di contesto, ossia che all'origine dell'interesse per l'attore sta la confusione arte-vita.



Concetto estraneo, questo, alla storiografia tradizionale, che fa capire come nei vecchi libri non ci sia vero contatto con il livello contestuale, nonostante vi si riferiscano spesso aneddoti d'ambiente. Usando l'aneddotica come riserva di colore locale, la storiografia tradizionale sottintende che fuori dal lavoro scenico l'attore non vive che di mitizzazioni romanzesche. Laddove dagli studi non mutili emerge il contrario: che i documenti di contesto, se ben rapportati al livello intimo, tendono a costituire interrelazioni paragonabili a quelle dei sintomi con le pulsioni nei fenomeni psichici. Considerare l'attore senza i livelli intimo e di contesto è un po' come immaginare l'esistenza di un uomo senza vita inconscia.

Tutto ciò autorizza ad avanzare un'ipotesi per contrasto: è verosimile che l'abitudine a mutilare sia nata dall'interesse a inquadrare il mondo dell'attore in una cornice non sua.

I documenti del livello contestuale trasmettono concitati fatti di vita, spesso drammatici, spesso vissuti con ostinato distacco dalle norme. I documenti del livello intimo testimoniano che tanti attori possedevano una buona cultura, esercitata in forme non solo eccentriche. Ma per la storiografia tradizionale l'attore deve essere un istintivo; essa ha bisogno che il commediante abbia un fascino rozzamente avventuroso, per poterlo poi presentare in contraddizione col poeta. Non è forse vero che nei manuali teatrali e letterari gli attori non compaiono quasi mai per la loro bravura, bensì per il fatto di aver opposto resistenza a questa o a quella riforma etico-estetica del teatro? Evidentemente, se avesse dovuto farsi carico della vita intima e contestuale degli attori, la storiografia tradizionale si sarebbe trovata a non poter inquadrare tante cose e a non poter concludere tanti discorsi. (Come fare i conti con quella dannata miscela di disordine e cultura?)

Dall'insieme di tali storicizzazioni ad hoc si è configurata la strana «storia» dell'attore che tutti conosciamo: ignorante (mutila) in alcune sue parti, erudita nelle altre e incorniciata da valutazioni etico-artistiche estranee, riguardanti l'onestà o meno, la naturalezza o meno, la modernità interpretativa o meno, degli attori.

### *La memoria delle memorie*

La cornice delle valutazioni estranee serve ancor oggi allo storiografo frettoloso per mascherare il salto esistente fra l'identità e i documenti dell'attore studiato. È comodo e rassicurante presupporre che l'attore abbia il suo *prius* nella 'cultura', nel repertorio dei testi e nella società degli spettatori. Il vero punto d'appoggio della tradizione storiografica è questo *prius*, che oggi risulta rigoglioso anche di inquadramenti sociologici, di deduzioni dalle 'arti colte', di sinossi degli avvenimenti teatrali e politici contemporanei. Ma se davvero consideriamo l'attore un artista a sé stante, suo *prius* diventa l'arte degli attori che lo hanno preceduto, la cornice estranea perde senso, e il suo venir meno non può non far crollare la compattezza dei ritratti e delle storie attribuite ai recitanti.

Per lo storico dell'attore ne consegue un salto di dimensione, ché la sua materia prima è costituita di fatto, incontrovertibilmente, da detriti e frammenti: l'analisi deve accettare come costitutivo il dislivello fra identità e documenti. Il panorama, al confronto delle ben coltivate distese immaginate dai vecchi libri, appare disarmonico; la condizione, pauperistica. Tuttavia balza agli occhi che questo stato di fatto avvicina di molto lo storico dell'attore allo storico generale, abituato alla frammentarietà documentaria, alla disomogeneità delle fonti e al carattere effimero degli avvenimenti. In termini scientifici si tratta di un cambiamento in meglio; tanto più in quanto, dall'interno di questa nuova credibilità, sembra possibile riaccreditare la sua specificità: come memoria delle antiche memorie degli attori.

La memoria al centro: a dispetto di chi paventa ondate di soggettivismo, questa centralizzazione riallarga la base materiale del nostro sapere.

Dai nomi dei dizionari biografici ci siamo abituati a pensare che nell'Europa del professionismo teatrale siano esistiti circa duemila attori, più o meno quanti furono gli scrittori contemporanei di un certo spessore. Ma mentre i nomi degli scrittori risultano parte di una catalogazione più generale — la letteratura dei diversi paesi — studiabile anche nei termini collettivi dell'istituzione letteraria, il teatro degli attori non contempla nemmeno una parola atta a designare la sua identità collettiva: sotto i duemila attori di cui è rima-

sto il nome si presuppone il nulla o un traffico di infami commerci. Così fa pensare la cornice della storiografia tradizionale. Ora l'assunzione della memoria alla base dell'analisi può rimettere le cose coi piedi per terra: in un quadro di memoria delle memorie si è portati spontaneamente a pensare che i duemila nomi fossero parte di un più grande insieme.

La categoria di memoria pone da subito il problema di come si seleziona la memoria. Come si sono selezionati quei duemila nomi dal popolo degli attori? E, dai duemila, come si sono selezionati i cinquanta che nelle «storie dell'attore» riempiono tutto lo spazio? Basta interrogarsi così, che già ci si trova avviati a studiare la realtà collettiva dell'attore: problema senza nome istituzionale epperò essenziale per nominare gli altri problemi. Difatti, questo tipo di approccio ovviamente non chiede che si allarghi il parco dei nomi degni di menzione; piuttosto chiede l'analogo in termini critici, e cioè che il ragionare storico rompa la catena delle spiegazioni deduttive che sono state date fingendo che gli attori del passato fossero cinquanta. In questo senso esso riconsidera i frammenti documentari esistenti: come memorie in contrasto con la selezione storiografica, incerte del futuro, da leggere pensando a una realtà collettiva.

Lo storico ha di fronte a sé più vuoti che pieni documentari, ma è un esperto delle dinamiche del ricordare; pertanto, studiando i pieni, può anche occuparsi dei vuoti: può cercare il generale nel particolare, distinguere fra mancanze e mancanze — ci sono mancanze tipiche nello studio dell'attore che, come tali, possono essere analizzate e valorizzate — avanzare ipotesi interpretative secondo logiche di probabilità. Ad esempio, egli sa poco del Grande Attore, ma quel poco è in netto contrasto con l'immagine, fissata dalla storiografia tradizionale, di un artista istintivo, prevaricatore e vocante: a lui risulta che quell'artista studiava minuziosamente le pose e i movimenti coreografici dei suoi spettacoli. Che fare? Lo storico può non limitarsi a dire quello che sa per certo, può ipotizzare che il Grande Attore fosse un creatore essenzialmente visivo e, se questa probabilità stesa sui vuoti documentari farà sì che i pieni prendano a trasmettere ulteriori segnali, allora potrà rilanciare la sua ipotesi: ricorrendo a più liberi confronti documentari, guardando alle arti visive o alla letteratura visionaria o alla fenomenologia del romanticismo positivo. Poi, perché questo impulso non

degeneri, dovrà naturalmente operare una verifica di tipo teorico: la consequenzialità teorica, se rigorosamente intesa, non ha minor valore probante dei documenti; nel nostro caso, potrà concludere confrontando le dinamiche espressive del Grande Attore con quelle della spettacolarità pre-cinematografica, assunta come modello teorico per eccellenza.

Abbiamo così abbozzato un esempio metodologico di memoria delle memorie. In questa luce proviamo a riconsiderare i quattro livelli dell'attore, per prospettare qualche linea di superamento della storiografia tradizionale. Non senza ricordare che alcune di queste linee sono già state messe in pratica con successo nello studio della Commedia dell'Arte che, negli ultimi anni, è diventata l'area più avanzata della ricerca sull'attore.

*a-b)* — Nei due livelli praticati dalla storiografia tradizionale, che per senso comune dovrebbero fornire maggiori informazioni, si registra una certa opacità memorialistica. Per il livello delle immagini esterne, cioè dei rendiconti degli spettacoli, non c'è bisogno di commento. Taviani ha dimostrato in modo definitivo che questo tipo di documentazione tende a riferire non tanto degli eventi scenici, quanto dell'ideologia e dei gusti dello spettatore cui dobbiamo il ricordo: critico, cronista, cerimoniere o illustratore che sia. Lo storico dell'attore sa per esperienza che le recensioni raramente possono funzionare da prima fonte, da fulcro testimoniale per il suo lavoro. Molto meglio esse si prestano come documentazione comparativa: occorre avere altri tipi di fonti per avviare delle ricerche non superficiali. Un commento, pur breve, richiede invece il livello delle tecniche, forse il livello più buio del nostro sapere sull'attore, come mostra il fatto stesso che il teatro di prosa non possiede un vocabolario tecnico, a differenza della lirica e della danza, sue arti sorelle.

Quando si incontrano informazioni tecniche nei trattati degli e sugli attori, bisogna farsi diffidenti: quasi mai si ha a che fare con informazioni di tipo artigiano e produttivo, bensì con precetti camuffati. (Non a caso, come vedevamo, in questa letteratura si confondono le osservazioni tecniche e di costume). Oppure si ha a che fare con tecniche d'eccezione, dato che le tecniche abituali degli attori sembrarono ai trattatisti non degne di nota. Si rifletta: nei periodi di maggior perizia tecnica degli attori furono scritti trattati tecnicamente poco dettagliati; il secondo Seicento non ci ha lasciato

qualcosa di paragonabile ai dettagliatissimi *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* di Leone de' Sommi, semplicemente perché i comici di allora si impegnarono soprattutto a inventarle, le tecniche: fecero così un po' tutti, da Molière a Baron in giù. Perciò lo storico dell'attore dovrà preoccuparsi di rivalorizzare questo livello documentario, debole quanto indispensabile al suo lavoro, allargandone l'area di pertinenza. Occorre che per tecnica si cominci a intendere qualcosa di più delle regole per ben rappresentare. Tecnica come nocciolo della *presenza* dell'attore, suo elemento di forza e di armonia; tecnica come dialettica particolare, nell'attore, di ciò che è materia e di ciò che è energia. Elevandosi, il problema si farà aggredibile in termini di memoria delle memorie.

c) — Passiamo al livello delle immagini intime. Chi frequenta gli attori sa che ciascuno di essi, specie se bravo, esercita le tecniche con un'impronta *tutta sua*, coinvolgente tratti personali, di carattere, di comportamento individuale. Per questo la conoscenza dell'attore come persona fa sentire l'osservatore più partecipe del suo risultato artistico. La ragione potrebbe essere la stessa che scoprirono i biologi del secolo scorso indagando sui principi dell'ereditarietà: i fattori trasmessi al nuovo organismo conservano la loro precedente individualità. Così sembrano conservarla i fattori trasmessi dall'interprete al personaggio.

Dunque, cercare nell'opera dell'attore la persona dell'attore non ha niente a che vedere con il biografismo dei manuali di letteratura; al contrario, è la porta più diretta per entrare in contatto con un'arte di per sé misteriosa. Dell'opera prodotta e consumata in scena, sera per sera, la cosa più concreta che rimane è il corpo dell'attore; e il corpo è la persona dell'attore. Conoscendo la persona, si può dire di conoscere una dimensione dell'opera, e dai frastagliamenti di questa dimensione si può trarre qualche indicazione sui frastagliamenti di ciò che nell'opera non è personale. Lettere, diari e scritti vari sono perciò luoghi di disvelamento per gli attori teatrali, più di quanto possano esserlo per altri tipi di artisti. Il resto, sebbene sia lì, a portata di mano, è inconoscibile: potremmo conoscerlo solo se avessimo l'abilità di vedere al buio.

Le pubblicazioni critiche interessate al livello intimo degli attori hanno anch'esse una loro gravidanza testimoniale in rapporto all'arte recitativa. L'hanno perfino i dizionari biografici e le raccolte

di documenti. Libri come quelli del Campardon sulle *Comédies* parigine coprono stranamente lo spazio che negli studi letterari è occupato dalle antologie. Come meravigliarsi che somiglino ad antologie letterarie, dato che vi si parla del corpo degli attori e che gli attori sono artisti del corpo? Il livello intimo conferisce una base di 'naturalità' alla memoria delle memorie, aiutando quest'ultima a distanziarsi dalle convenzioni esteriori, di pubblico dominio, della storia del teatro.

d) — La problematica del livello di contesto era presente alla storiografia studiosa a cavallo fra Otto e Novecento ma, mancandone un pieno riconoscimento culturale, venne poi inflazionata da generici discorsi sul potere. Di recente si è cominciato a riprenderne il filo, studiando gli incassi, le paghe, le abitudini di mestiere, i rapporti gerarchici, la vita quotidiana, le ingerenze statali nella pratica dei comici; e in qualche caso si è affermata la necessità di analizzare questa documentazione cosale come una rete di riferimenti e di influenze: il livello del contesto non può esaurirsi in un sistema di dati senza spiegazione.

Alla base di questo livello, inteso in senso materiale, sta il fatto che l'attore professionista non è mai stato un artista puro e si è sempre trovato a lavorare a fianco di qualcun altro: come attore-mercante, a fianco di venditori di altre mercanzie (speciali, imprenditori di fiera) o di organizzatori e mediatori (agenti, cortigiani, amministratori); come membro di una compagnia, a fianco di altri artisti, di scrittori e direttori; come nomade, a fianco di avventurieri, zingari, poliziotti, albergatori.

Gli aneddoti, ovvero i racconti e i detti proverbiali degli attori incentrati su casistiche comportamentali e di co-esistenza, costituiscono la spina dorsale di questo composito livello documentario. La maggioranza degli aneddoti è spuria, perché ha per soggetto la reazione del pubblico a una circostanza o a un avvenimento di scena, e non l'esperienza diretta dei comici. Il non autentico lo si riconosce subito dal tono. Niente di peggio del tono da foyer fatto proprio da un attore a cena: in questa aneddotica di riporto l'atteggiamento pettegolo e il bisogno di corrispondere ai luoghi comuni della vita teatrale ottundono il ragionare comico che, di per sé, sarebbe invece folgorante e ambiguo. Basta però eliminare gli aneddoti del pubblico e l'aneddotica di riporto, perché questo coacervo documentario

ritrovi la sua peculiare fisionomia. Cos'è che assomiglia di più ai *fatti* nella dimensione dell'effimero attorico? Anche in certi aneddoti sciocchi e romanzeschi, al fondo, si trova un riscontro fattuale e collettivo. Diceva Paola Borboni, al termine di un racconto di vita: «Il rancore è la faccia inservibile dell'odio». Questo detto, che potrebbe sembrar rimasticato, non risulta più tale se lo si pensa in rapporto alla vita di compagnia; esso ci segnala che l'odio fece parte della normalità delle compagnie tradizionali e poté tradursi in stimoli positivi di competitività e di passione, mentre il rancore, con i suoi irrigidimenti, fu solo portatore di disastri per le comunità comiche.

Il vissuto degli attori continua a emettere impulsi illuminanti, cogliendo di sorpresa la nostra capacità di memoria. Ne abbiamo già accennato parlando del rapporto del livello di contesto con il livello intimo, generatore di una dialettica simile a quella dei sintomi e delle pulsioni. E ora possiamo aggiungere che gli aneddoti sono in quanto spingono a cercare il loro significato nel profondo, in qualcosa di più profondo del senso contestuale. Stefano Geraci ha osservato che l'aneddoto pulsa, comprimendosi sulla «povertà» di un fatto quotidiano per poi espandersi filosoficamente.

### *La memoria del corpo*

I quattro livelli dell'attore rivelano il cattivo uso che è stato fatto delle fonti specifiche. In questa ottica si vede subito che alcuni affluenti documentari sono stati testardamente ignorati: conosciamo la memorialistica e la corrispondenza degli attori in una percentuale irrisoria; e che altri affluenti sono stati appena sfiorati: specie quelli in comune col romanzo, col melodramma, con l'arte visiva. E quando si conosce così poco, evidentemente si conosce male. Si conosce male nei paesi stessi in cui è stato più vagliato il patrimonio documentario dei teatri, come in Inghilterra e negli Stati Uniti. Infatti, in termini di analisi critica, è subito evidente anche il limite della deviazione pragmatica, quella degli storici convinti di poter risolvere tutti i problemi con vagli documentari più severi e con l'istituzione di neopositivistiche banche dati. Si pensi al tema delle falsificazioni. Alcuni studiosi si sono impegnati a censurare le falsi-

ficazioni nelle autoimmagini memorialistiche degli attori, come se queste non contenessero delle indicazioni preziose: laddove la storia degli attori è in prima istanza storia di immagini artificiali, per cui è indispensabile sapere come i comici del passato hanno inteso lasciare memoria ideale di sé secolo per secolo, forzando la realtà. Edmund Kean era uno straordinario attore quasi normale ma, volendo passare per sregolato come il pubblico gli chiedeva, sposò questa immagine artificiale che lo portò a morte prematura. Fu una falsificazione?

Dunque, se lo storico dell'attore dovrà passare più tempo negli archivi ed essere metodologicamente più agguerrito, sarà bene però che anzitutto pratici un'altra virtù, il rispetto: la storiografia non ha quasi mai avuto un atteggiamento rispettoso per la specie degli attori, con quella loro strana cultura apparentemente subalterna ai luoghi comuni diffusi di epoca in epoca, in realtà (nel caso degli attori artisti) assai poco datata, sempre pronta a reagire alle risollecitatezioni degli studiosi.

Oltre a questo, e senza perdere di vista il valore problematico e di collegamento dei quattro livelli, lo storico specialista potrà rifarsi alla memoria del corpo dell'attore, essenziale strumento integrativo della documentazione scritta.

È un po' lo stesso principio per cui gli storici del metodo globale hanno affermato che la storia nasce dal presente. Non a caso, non c'è miglior correttivo antiburocratico, per lo storico dell'attore, del coltivare un interesse sperimentale nei confronti degli attori viventi, di quelli che più lo attraggono.

Anche se il discorso richiederebbe una più articolata spiegazione, ci limiteremo a ricordare, a scopo propedeutico, che la cultura dell'attore è anzitutto cultura di accumulazione. Il nuovo attore si forma imitando il vecchio, per poi offrirsi all'imitazione dei successori, e ad ogni passaggio, insieme alle varianti dell'arte personale, si accumulano delle eredità nei corpi dei recitanti. È l'elemento culturale della condizione dell'attore come specie, in perenne contrasto con la logica dell'effimero attorico. Giungendo fino a noi, dunque, questa memoria del corpo dell'attore si offre alla sensibilità dello storico, educandola a ri-pensare. Così il corpo di Eduardo ha fatto ripensare all'arte seicentesca di Scaramouche.

Ripensamenti di questo tipo, oltre che dal presente al passato,

possono andare da un certo passato ad un altro passato, evidenziando sintomatici scarti nelle continuità teatrali: da generazione a generazione, da genere a genere, da fase a fase di uno stesso attore. Senza memoria del corpo, non potremmo renderci conto di certe straordinarie mutazioni all'interno di un mestiere sostanzialmente unitario, e viceversa: di certe assimilazioni all'interno di mestieri diversi. Ai primi dell'Ottocento Joseph Grimaldi inventò la maschera del clown inglese partendo dal suo vecchio mestiere di saltatore. Trent'anni dopo Frédérick Lemaître, attore 'tipicamente francese', ridiede magicamente vita con il suo corpo all'arte del defunto Edmund Kean, attraverso il personaggio appositamente scritto da Dumas padre. Questi due esempi dimostrano che il corpo dell'attore possiede virtualità espressive superiori a quelle messe in mostra negli spettacoli, e che la memoria è più ricca della coscienza: senza saperlo appieno, Grimaldi doveva avere dentro di sé l'ombra di un super-Arlecchino; e Lemaître, gli automatismi di un Grande Attore in generale. D'altro canto certi attori odierni, poco consapevoli delle loro vere qualità, mettono in grado di capire un altro fenomeno della memoria del corpo: la sua capacità di comunicare in forme latenti e inopinate.

In definitiva, la memoria del corpo ha il pregio di mostrare, secondo varie angolazioni, che la vita del teatro non è lineare, che la linearità appartiene allo sguardo dello storico e non all'orientamento imprevedibile dei fatti, e che però, in questa imprevedibilità, è possibile trovare delle logiche. Passaggio fondamentale per arrivare a dire che la memoria della recitazione è misteriosa, ma non insondabile, e che perciò dell'attore si può fare storia, sebbene in forme metonimiche e con ampie zone oscure.

La memoria del corpo è tanta parte del fascino del teatro in generale. Quando Descartes si definì «sostanza pesante», rinnegò il corpo come macchina forse illusoria e certo «opaca alla mente». La storia dell'attore, da questo punto di vista, è storia di una contrapposizione nella pratica, storia di un'altra possibilità di essere. Alito indispensabile perché la memoria scritta riprenda i suoi sensi.

### *Sensibilità collettiva e qualità artistica*

Perché Antonio Morrocchesi, l'attore alfieriano, l'autore delle *Lezioni di declamazione*, scrisse anche delle commedie lacrimevoli? Nella storiografia tradizionale questa contraddizione trova una risposta facile: il pubblico voleva quel tipo di commedie e l'attore, per favorire l'avvento della sua riforma, ritenne di dovergli dare un segno di rispetto; Morrocchesi, cioè, avrebbe agito un po' a freddo mirando al cuore. La memoria delle memorie però ci avverte che erano e sono in molti gli attori abituati a comunicare con due linguaggi. Prima di Morrocchesi, tutti gli attori esercitavano due linee rappresentative intercambiabili: la linea dell'imitazione di fatti sociali o personali e la linea dell'interpretazione artistica. Nel nostro teatro, invece, i due linguaggi sono soprattutto praticati per diversificare l'offerta di spettacoli. Si pensi al Dario Fo di *Mistero buffo* e delle farse. Dunque, anche in Morrocchesi l'uso dei due linguaggi fu un fatto di attrezzatura mentale tipicamente attorica.

Questa divergenza dalla storiografia tradizionale, a proposito dei due linguaggi, rimanda ancora una volta alla questione del *prius*. Si legge nei vecchi libri che, tale essendo la società, tale doveva essere il teatro e tale, naturalmente, doveva essere anche Morrocchesi, l'alfieriano. Ma una società così univocamente integratrice non è mai esistita. Inoltre l'attore, come essere sociale, era tenuto anzitutto a sorprendere dall'esterno la sensibilità collettiva. La storia del teatro è lì a dimostrare che le comunità degli attori — le compagnie della microsocietà teatrale — hanno sempre cercato di 'affrancarsi' socialmente per poter stabilire un rapporto sorprendente con le società civili, rapporto in parte esemplificabile con l'uso dei due linguaggi. (Si guardi, d'altra parte, alla varia patologia delle trasgressioni teatrali o al fenomeno, oggi più comune, dell'ecclettismo ideologico degli attori).

La personalità di un attore artista non è deducibile. Per affascinare il pubblico, gli attori tendono a valorizzare le simultaneità, gli accavallamenti, le compresenze di sensibilità. Essi interagiscono col movimento delle sensibilità collettive, e non con i ruoli e con le visioni sociali rigide.

Ci sarebbe poi da dire dell'ombra corrispondente a questa luce, della capacità attorica di strumentalizzare i luoghi comuni sociali. A

questo punto del discorso, però, converrà insistere sul rapporto attori-sensibilità collettive per poter affrontare, senza soluzione di continuità, il problema della qualità artistica. Infatti, il concetto principale di questo ultimo ragionamento è il seguente: per l'attore la dimensione artistica non si colloca su un piano diverso da quello del rapporto con la sensibilità collettiva. Che è quanto dire: rapporto con la sensibilità collettiva, mestiere e qualità artistica nell'attore formano una triade; per cui a teatro, a differenza che in altre arti, può determinarsi un'osmosi tecnica fra attivizzazione sociale e qualità formale, come ha osservato Barthes a proposito della regia di Brecht.

La storiografia tradizionale postula che il mestiere, inquinato da vecchi convenzionalismi, fa degenerare la qualità dell'attore e che questi, di conseguenza, non può creare se non andando contro il mestiere, grazie all'aiuto dell'autore e del regista. Nemmeno un buon interprete avrebbe però diritto al riconoscimento di 'artista', perché la sua creatività non potrebbe andare oltre la produzione di analogie condizionate: cioè oltre l'interpretazione, pur ricca di effetti e dettagli, di un personaggio letterario. In questa ottica, la qualità artistica si determinerebbe solo come eccezione, con l'avvento di personalità superatrici della norma, prima fra tutte la Duse, col suo mito indispensabile agli storiografi.

La posizione qui espressa ricorre invece a una nozione semplice di arte o, meglio, di disposizione all'arte. In ambiente letterario, è stato notato che la re-citazione e il fare poesia hanno una matrice comune nel produrre mondi finti attraverso un «gioco normato». Questo punto di vista ci è utile per sgombrare il terreno dalla metafisica dell'attore-non-artista in quanto interprete: la poesia dell'attore nasce come la poesia dello scrittore, solo che poi la diversità delle norme la diversifica. Ma come dar conto dell'eventualità artistica della recitazione, dal momento che le norme del gioco dell'attore sono essenzialmente di mestiere?

Intanto, la somiglianza con la poesia avvalorava un elemento presentissimo nella pratica degli attori: che esistono forme diverse di esercizio del mestiere e che, pertanto, anche la qualità poetica può essere pensata al plurale, a partire dalle grandi differenze della recitazione tragica e di quella comica, così come dalle differenze personali fra i singoli attori artisti. Inoltre, il gioco recitativo possiede un

elemento utile all'analisi formale nell'essere composto di momenti relativamente autonomi, che possono andare dalla brevità di un lazzo alla lunghezza di un'azione. Dunque, si potrà dar conto dell'arte di un attore riferendosi a conclusi momenti espressivi.

Il momento è anche recepito come elemento qualitativo dalla sensibilità collettiva del pubblico, chiamato a collaborare alla sua realizzazione. L'attore, di fatto, non può del tutto dominare i dettagli, i segni che porta nella memoria e che re-cita; a differenza degli altri artisti, egli non comunica un risultato, bensì la sensazione fisica corrispondente a un risultato espressivo preordinato. L'attore, quindi, è parzialmente cieco se non ha con sé degli spettatori sensibili che gli rimandano l'energia ricevuta. Avendoli, invece, egli vede e può trasformare il momento in un frammento di spettacolo intensamente vissuto. Il frammento, e non lo spettacolo nel suo insieme, è il luogo della qualità artistica della recitazione. Totò usava recitare per frammenti in contrasto con lo spettacolo di appartenenza.

Detto questo, bisogna però tornare a ribadire che né il momento ben premeditato né il frammento intensamente vissuto costituiscono la base della recitazione. Ogni giorno il buon attore ricomincia, facendo i conti con le forme del mestiere e con le sensibilità collettive; da quattro secoli egli sa che il suo primo problema, ogni giorno, è di spiazzare la normalità banale per preservare la sua capacità di sorprendere. L'attore resta anzitutto un uomo simile agli altri uomini.

\* \* \*

Forse la pars destruens di questo scritto avrebbe potuto svolgersi più rapidamente: segnalando che la storiografia dell'attore si è formata senza rimettere in discussione la sua origine positivista; che l'avvento della regia, determinando una interruzione di interesse specifico, ha riavallato le vecchie idee con un segno di modernità; e che pertanto si impone una revisione.

Viene da domandarsi, però, se revisione sia parola sufficiente. Oggi gli storici dell'attore sono divisi fra coloro che operano per un adeguamento critico della storiografia tradizionale e coloro che pensano che la storia dell'attore sia ancora in via di fondazione. Gli uni e gli altri si riconoscono debitori della vecchia erudizione, ma

con atteggiamento divergente: i primi ritengono i libri della tradizione superati, i secondi li ritengono sbagliati.

Chi parla di limiti positivisti intende dire che finora tanti documenti sono stati usati ingenuamente, che bisogna tornarvi sopra e allargarne i riferimenti di lettura. Agli altri queste osservazioni sembrano di respiro corto: chi ritiene la storia dell'attore non ancora pienamente fondata è portato a guardare in altro senso, a cercare un impatto vivo di questa storia con la storia e la cultura in generale.