

Claudio Meldolesi

CON E DOPO BECKETT:  
SULLA FORMA SOSPESA DEL DRAMMA,  
LA FILOSOFIA TEATRALE E  
GLI ATTORI AUTORI ITALIANI

Per legittima diffidenza verso le sistemazioni generali la cultura del teatro ancora non ha ben rivisto i conti fatti di recente in suo nome con la problematica qui proposta: ma non sembra altrettanto legittimo insistere al riguardo, come sta accadendo in Italia non solo nei teatri più istituzionalizzati, dove si ritiene al fondo che la natura del dramma sia invariata: a dispetto del Pirandello contemporaneo della drammaturgia registica perseguita da Mejerchol'd. Persino nel Nuovo teatro alcuni misconoscono l'esistenza odierna di uno stadio altro del dramma, come se la sua forma fosse morta da tempo e le informalità del suo dopo fossero da considerare adeguamenti alle rotture storiche delle altre arti: estranei agli sviluppi dell'azione che si decantano con il lavoro di scena nei gruppi maggiori, sempre in Italia: la nazione teatrale qui privilegiata. Ciò posto, il nostro incipit non può che muovere da due teorie di difforme approccio filosofico, ma coinvolte dalle problematiche teatrali e dalla verifica della fragilità rivelata da questo cardine storico. Alla vigilia della rivelazione di Beckett, Peter Szondi concepì infatti da maestro la prima parte dell'ormai celebre *Teoria del dramma moderno* coniugando richiami induttivi, anche riferiti ai fondamenti classici e ottocenteschi in materia; costitutivo della sua visione, così, divenne il bisogno dei nuovi autori contemporanei di superare le entità regressive, come la finzione dialogica già spiazzata da Ibsen; mentre dopo un quarto di secolo Hans-Thies Lehmann ha ragionevolmente supposto la successiva prevalenza di un oltre degenerativo, sistematizzandolo<sup>1</sup>. Solo che ambedue hanno sottovalutato il bisogno di continuità altra dell'esperienza alle spalle e corrente.

<sup>1</sup> Il primo libro è apparso in Italia, per Einaudi, nel 1962; il secondo, *Postdramatisches Theater* (del 1999), è stato letto da chi scrive nell'edizione francese: Paris, l'Arche, 2002.

Le loro linee esplicative degli sviluppi contemporanei del dramma, così, ci accompagneranno fruttuosamente, ma non fino alle generalizzazioni conclusive; ch  in seguito   stata smentita dai fatti quella di Szondi, circa la «soluzione» di tale crisi dovuta agli ultimi capolavori del Brecht autore e all'articolata rivelazione di Arthur Miller. Szondi stesso ne avrebbe verosimilmente preso atto se non avesse scelto di abbandonarci tragicamente. Laddove il caso di Lehmann   sintomatico dell'azzardo proprio alle teorizzazioni teatrali fondate, ma di astratto sviluppo nelle conseguenze.

Da vigenze relative possono muovere grandi stagioni del dramma, come ci ricordano gli straordinari «salvataggi» della sua forma evidenziati da Szondi nell'Otto e Novecento; mentre l'articolazione teorica di Lehmann stimola la cultura del teatro pi  generale, ma rilutta a trasmettere epicentri stessi delle sue ricchezze, se non coincidono con l'approdo previsto. Cos  sembra almeno a chi scrive, dopo essersi arricchito di pi  di un motivo, anche esplicito, delle sue analisi. Un'altra prospettiva di studio meno sistematica, ma lo stesso debitrice di questi filosofi,   parsa allora perseguibile: che la struttura multipolare sostenuta dal plurilinguismo scenico e poi dagli spettatori motivati resti ancora da considerare adeguatamente in materia: potendo interagire con la morfologia stessa del dramma, risultandone dialettiche impreviste.

Non a caso, la regia giunse a focalizzare ulteriormente la natura estesa della disposizione drammaturgica riqualificando il lavoro attoriale: fino a stimolarlo in vari modi alla stesura di testi e/o partiture drammatiche, poi felicemente realizzati anche da *Ensembles* esterni, come gi  i canovacci. Ma non solo: la rinascita teatrale d'impronta registica aveva subito prospettato alla drammaturgia un mobile luogo ulteriore nell'invenzione scenica, essenziale per aprire prospettive o per articolare-intensificare sviluppi imprevisti del gi  noto. Oggi diversi attori divenuti autori, del tutto o in parte, cos , pi  ancora dei drammaturghi tout court, cercano per il dramma una forma pi  aperta alla scena, disposta a interagire con essa per contrasti elettivi, da specificare naturalmente di volta in volta.

Ma poich  il nostro non   un tempo di soggettivazioni programmatiche, come le espressioniste, sembra che le odierne fenomenologie, analogamente a quelle degli antichi comici, abbiano pure bisogno del sostegno di filosofi quali quelli or ora richiamati: tramite il loro diretto sapere attratti dalla vita teatrale in genere e disposti ad aprirsi. La presenza di Szondi e Lehmann, cos ,   stata costitutiva perch  la nostra cultura del teatro si ripropone la problematica

del dramma come forma. E a partire da ciò le pagine seguenti porranno sviluppi dei loro approdi. La nostra idea stessa della *forma sospesa* è di essi debitrice, dato che la conseguente vigenza solo implicita di essa nella scrittura drammatica odierna, alla base, aveva bisogno del loro sapere per essere isolata; mentre l'altra categoria guida che stanno per darci, quella dell'*individualizzazione* del fare dramma, pur più decifrabile, sarebbe forse risultata accidentale o di tendenza.

La filosofia ha da sempre svolto un ruolo maieutico, variabile, in Occidente, per l'autocoscienza teatrale, fino al primo Novecento; ma non senza opporre resistenze a fioriture sceniche in quanto – oggi lo sappiamo grazie all'Antropologia Teatrale – poco disposta a vedere la sua scienza destrutturata e ricomposta dalla «testa» di esperienze teatrali in cerca di specifiche interazioni con il «vero», poi da Stanislavskij assunto a stella polare del lavoro di scena. Ecco, la continuità investigativa di Lehmann da Szondi ed esperienze come quella del nostro Tito Perlini fanno supporre una ripresa interattiva più aperta perché favorita da corrispondenti ricerche di nuova identificazione filosofica.

### 1. *Prima parte. Riscontri orientativi*

*Sguardi a ritroso in compagnia di Sarrazac* – La dedizione scenica a Kafka di Barberio Corsetti, essenziale quanto di stimolo per corrispondenti aperture di gruppo, e il rinnovamento di quelle a Dostoevskij operato da Salmon con la Molinari nonché le assimilazioni di romanzi elettivi in diverse imprese *artistiche* di Luca Ronconi e Barba hanno definitivamente relativizzato in Italia la centralità del dramma nel «nuovo» lavoro teatrale: varie altre esperienze potrebbero poi richiamarsi a dimostrazione della natura corale del fenomeno: tanto più notevole in quanto motivato da ciascun regista realizzatore in modo diverso, fra i richiami alla concordanza antimimetica delle arti, e le dichiarazioni di sfiducia nelle novità drammatiche odierne.

D'altra parte, non mancando da noi autori notevoli e originali, anche se su molti non ci soffermeremo in dettaglio per il limitato spazio a disposizione, e potendo essere affiancati a essi drammaturghi registi autori dei gruppi come Romeo Castellucci o Marco Martinelli, salta agli occhi che ci prepariamo a dire di una realtà carica di energie in contrasto, anche con i drammi segnati dall'origine rinascimentale, sapendoli contaminati da impulsi di fede e dalla forza del-

l'oratoria. Anche in ragione di ciò, il teatro contemporaneo è giunto alla possibilità di fare a meno della letteratura specifica e, dunque, di estendere come mai in passato verso la letteratura in sé disposizioni assimilatrici; sicché è d'uso rifarsi altresì a forme giapponesi-alte come basse-indiane quanto a Shakespeare. Perciò la considerazione attuale del dramma dall'ottica della scena dipende oggi anzitutto dalle tendenze personali degli artefici; poi dai principi codificati: ma sempre lungo diverse discontinuità e corrispondenze.

Così, saremmo rimasti forse impediti dalla difficoltà del primo passo, se non ci fosse venuto in soccorso l'ultimo contributo di Jean-Pierre Sarrazac e della sua équipe, *Lexique du drame moderne et contemporain*<sup>2</sup>. Grazie all'organicità interna di questa raccolta di voci teoriche abbiamo potuto collegare le novità anzidette, senza perdere di vista l'insieme delle determinazioni teatrali. Ecco una preziosa apertura panoramica e ben memore della prassi, anche se da essa siamo ora costretti a richiedere che il lettore non specialista si documenti altrove su alcune premesse: come l'idea hölderliniana di «morte della tragedia» e quelle di Hegel e Wagner in rapporto.

Sarrazac, che pure non sembra un sostenitore di Lehmann, ci ha anzitutto orientati a non contrapporre a priori le teorie della crisi e della fine del dramma: richiedono ambedue un approfondimento e una verifica unitari, data la comune rottura del sapere ereditato. Non a caso, le rispettive premesse rimandano allo stesso incrocio di fatti: avviato dalla definitiva apertura di Beckett al teatro. *Aspettando Godot* rese in tal senso gli anni '50 del dramma l'opposto di quello che erano per la vita sociale: un tempo di robuste premonizioni; da semi d'arte alternativa, così, vennero per il dramma completamenti delle rotture teatrali rimaste incompiute lungo l'avanguardia storica; e infine presero a scoprirsi Bene e il Living Theatre nonché gli scritti di Artaud. Emergenze, tutte, rivelatrici al futuro dell'affrancabilità del teatro dalle ipoteche tradizionaliste e della letteratura in sé. In quegli anni la questione del dramma si ripropose, mentre oscuramente si coglieva il nesso correlativo dell'avvento registico con la rottura storica delle altre arti, anche se in scena la fisicità dell'attore era considerata dall'insorgente ripresa dell'avanguardia musicale e visiva poco conciliabile con le rigenerazioni avviate nel segno dell'atonale e dell'astratto.

Laddove, con gli attori rimasti al centro, allora tutti videro un oltre nel teatro antidialogico impropriamente generalizzato all'insegna

<sup>2</sup> Belval, Circé, 2005.

dell'Assurdo, appunto, e poi in quello di Neoavanguardia; pur contraddittoriamente, per tali vie, tornò in vita il bios radicale della regia, con il dramma che si riqualificava muovendo spesso dallo scenico al letterario: ché il senso stesso proprio a Beckett come al Brecht regista e poeta negli anni finali, al Berliner, abbandonata la scrittura di drammi compiuti. Fondativo per noi è questo ideale incrocio dell'ultimo Brecht, del primo Beckett e di Szondi nella prospettiva delle emersioni or ora ricordate; al cui riguardo va però aggiunto un richiamo essenziale in questa sede: a tutti noto, ma non considerato dai teorici specifici. Di fatto, la forma di cui parliamo ha trovato sempre realizzazioni parziali nel divenire storico, salvo eccezioni classicistiche; la mancanza di analisi sistematiche in proposito ha disabituato gli studiosi a interrogarsi su linee, tecniche e ricorrenze costitutive di tale parzialità.

In ragione di ciò hanno assunto centralità ai nostri occhi la fluidità drammaturgica di Artaud, sulla quale poi diremo, e la ricerca sempre aperta di Beckett, che, pur ignorato da Szondi, aveva preso a rivelare l'incurabilità della forma dramma dalle spalle di Čechov.

Analogamente, il libro anzidetto del collettivo di Sarrazac assume questa crisi fin dall'introduzione con logica ulteriore: riferendola non solo a priori a quattro cardini della forma dramma – dialogo, favola, mimesi e personaggio – e può quindi indurre il lettore a interrogarsi su quali possano essere ancora i luoghi in salute di tale struttura, proprio mentre nega la possibilità di appoggiarsi a classiche voci come «composizione» e «intreccio». Sarrazac provoca stimolando, considera questa una crisi ormai metabolizzata, essendo comunque intervenuta «la morte del bell'animale» donatoci dalla classicità. Resta aperta però la domanda sulla possibilità che questa crisi si risolva in un'ulteriore nascita drammatica. Anche da ex dramaturg, questo indagatore è portato a non escludere nessuna evenienza.

Ma dai fatti, naturalmente, vengono in tal senso i riscontri significativi. Ricominciamo da Beckett. Il tempo sta rivelando in questo maestro di maestri l'artista sintetizzatore delle istanze di rigenerazione novecentesca rimaste sui margini del *post quem* registico, a cominciare dalle pirandelliane, e l'uomo teatro che allora seppe più scommettere sulla molteplicità delle risorse.

*Sulle dominanti di quest'analisi dall'ottica beckettiana* – Il fatto che Beckett si è aperto alla drammaturgia da narratore e ha poi agito da drammaturgo, artefice di film, regista ed esperto in azioni pure, artista radiofonico e cercatore con lo stesso teatro sociale nonché

teorico e pedagogo risulta connesso a un progetto: di mettere in campo complessità imprevedute, che in questa sede inducono una considerazione d'insieme.

Egli giunse a spiazzare il disequilibrio naturalistico, considerato da Lehmann il limite veicolato nell'intero organismo teatrale dalla stasi scenica. Il che colpisce in quanto non si limitò a elaborare il costringimento clownesco per i realizzatori del suo primo capolavoro; ma, isolati i loro corpi, voci e primi piani, chiari al futuro che, se questo agire non può prescindere da una figuratività, lo stesso può rompere la mimesi prescindendo dai modelli delle arti visive; anche quando a scriverlo sono Kokoschka o Picasso, il buon dramma si affida per esistere ai corpi fenomenici di attori capaci di non risultare infine tali. Il teatro non è un'arte come le altre. Si manifesta divenendo con i suoi realizzatori; e, al contempo, è disposto alle sfide: non meno globali, anzi, sono state le rotture sceniche. Artaud per giungere alla teoria del doppio è dovuto uscire dalla teorizzazione surrealista così come Majakovskij per scrivere *Mistero buffo* ha dovuto volgere le spalle al futurismo. Il teatro ha una testa propria. E sicuramente il dramma esiste in rapporto a questo pensare-sentire, benché possa essere volto anche al tradizionalismo e alla soddisfazione dello spettatore non motivato, fino a consustanziarsi-mortificarsi con l'attore elegante che lo interpreta. Perciò la regia, nascendo, si è rivelata il correlativo dell'avanguardia storica per il teatro: un'avanguardia globale, che dovette rimanifestare l'arte teatrale dalle radici e non giunse perciò a occuparsi della crisi del dramma dall'interno. Mentre, dopo Mejerchol'd, nemmeno Brecht e Artaud ebbero bisogno di creare un dopo-dramma come già Copeau, postosi piuttosto in cerca con la scena del «primo grido» umano, nonostante avesse un'eccezionale competenza letteraria, e come poi Beck, pur già pittore informale. È sintomatico di un'altra fase, dunque, che Beckett intuisse subito nella forma dramma, spiazzandoli, i fattori degenerativi: l'assolutizzazione del presente, la finzione degli accadimenti e quella dell'intersoggettività nei dialoghi; e, pur non venendo tale sua svolta solo dal teatro, presto s'intese con registi vicini agli originari: non solo tramite Blin, il suo primo realizzatore non dimentico di Copeau, l'ex letterato. Lo stereotipo del Beckett rigeneratore del nostro teatro perché formatosi da grande letterato va anzitutto rovesciato: da creatore filosofo egli ha investito la drammaturgia anche di uno sguardo di bambino, essendo a ciò disposto da un abbandono, pur relativo, della letteratura. Ed eccolo imprevedibilmente far intuire un dopo-Lukács con i suoi clown, estranei agli stessi Arlecchini di

Benjamin; mentre il fatto che riteneva scomparsa la forma dramma per malattia localizzata nella finzione lo spingeva a non rinunciare a sue risorse a lui gradite. Anche per questo sarebbe stato così vario il quadro dei suoi continuatori: Koltès, il primo Pinter, Testori e successivi autori come Moscato. Oggi viviamo nell'epoca della moltiplicazione del dramma in quanto esso si è personalizzato nella forma. Lo stesso teatro di narrazione può divenire solo in quanto si è rotta la forma dramma, ma non la *possibilità di rimanifestare a distanza drammi, con modi e/o vie altre*.

Ecco l'epicentro del dopo avviato da Beckett, artista di un patimento così in-genuo ed elaborato fra scena e vita da diventare infinitamente giuocabile, come poche volte si era dato; e senza il quale tanto Nuovo teatro non avrebbe conosciuto la sua articolazione della stessa eredità stanislavskiana. Se decisivo fu il suo fare per l'individualizzazione del dramma ovvero per l'avvicinamento del suo bios creativo a quello scenico, profetizzato da Pirandello, unico è risultato il suo rifarsi al classico nesso del particolare con l'insieme del tutto; chi scrive, così, ha potuto ipotizzare assimilati nei personaggi guida di *Aspettando Godot* Lenin in Vladimiro e un omonimo, proverbiale cuoco francese del tempo in Estragone: in modo che tali creatori di sommo materialismo nella vita mantenessero solo suo il preconcio della coppia. In Beckett agivano terribili dinamismi ludici di questo tipo, fino a dare continuità al dramma dal di fuori della sua forma. Lehmann sembra dunque aver poi ipotecato troppo il futuro considerando esaurite questa svolta e la costellazione del dramma, che ha rilanciato la stessa drammaturgia della scena. Non a caso l'abbiamo visto eccedere dichiarandosi per la superiorità del danzatore sull'attore, dopo che il Nuovo teatro aveva coniugato queste figure.

D'altro canto i nostri cenni di ripensamento rimarrebbero monchi, se non si misurassero anche con il laboratorio implicito che Beckett si diede, dopo le prime sue scritture per le scene. Non si trattò evidentemente di un'organizzazione costitutiva della sua ricerca d'autore o comparabile a quella psicologica di Moreno e sociologica di Gurvich, operanti sui margini della vita scenica vera e propria, ma certo di interazioni liberamente in cerca e condotte fra immagine e scrittura, perché necessarie. A ciò fa già pensare l'avvio della serie *Atto senza parole*, in quanto registra una precondizione di questi scavi: l'isolamento di una o più competenze fisiche d'attore, in modo da farle divenire al di qua di una logica: volte a prospettare inopinati sviluppi di oggettività.

Perciò l'arte di Beckett poté conoscere a sorpresa anche sviluppi radiofonici e da artista visivo, fino alla coinvolta appropriazione, tipica e preverbale insieme, di *Film*, un esito da cinema antigirato, il cui giuoco contrappone l'autore che «gira» a Buster Keaton. Esso non è né uno sviluppo per trasposizione delle *clowneries* già rubate al circo né solo un omaggio all'attore maestro del muto, bensì la registrazione anzitutto di una schiena ed è qualificato dall'attivismo del regista. Avrebbe potuto intitolarsi «Come interagiscono due vite estranee oscuramente motivate».

Beckett doveva pensarsi anche attore come Pirandello e come poi riuscì a essere l'ultimo Testori. Ma mentre questi tendevano così a ricongiungersi con i loro fantasmi, in Beckett percepisci il richiamo di un ascendente. Si può ben supporre che le interazioni citate e altre, quale quella con l'attore ergastolano Rick Cluchey, si componessero nella sua esperienza teatrale come i romanzi incompiuti, indotti dalla loro virtualità a comunicazioni oltre misura, in rapporto appunto con l'arte d'attore.

Avviamo allora la conclusione del paragrafo con un frammento di dialogo simulato per noi più riassuntivo. In un luogo qualsiasi due disparati competenti stanno parlando come se ciascuno fosse Beckett.

Non è venuto dal nulla lo stadio attuale delle scritture per le scene. Già in Pirandello il dramma individualizzato corrisponde a una rottura. Ma lungo gli anni '50 del Novecento la nuova avanguardia si prospettò come una via inevitabile per la drammaturgia non chiusa al Nuovo teatro. E si direbbe che gli scrittori che promuovevano questa prospettiva facessero esperienze, pur disperse, di filosofia teatrale e che su questo terreno si creasse un rapporto fra le negazioni di Beckett e del Beck attivo fra le essenzializzazioni liriche della scena e i riattraversamenti militanti dei classici. Ciò non fu abbastanza notato perché si trattava di ricerche anche diverse. Solo da Barba, poi giunto a decantare così la drammaturgia registica di Mejerchol'd in Antropologia Teatrale, sarebbe potuta nascere una tale filosofia del teatro.

*Beckett sembra avvicinarsi in solitudine, piuttosto, alla «drammaturgia registica» nella seconda fase della sua produzione, negli anni '60-70, quella dei drammatice e dei mediaplay, inevitabilmente influenzata dalla sua attività di regista. Ma lo ha poi fatto separando dramma e regia.*

Ma, essendo giunto a creare così una sua regia drammaturgica, da altri volta poi alla fede o alla rivolta, tramite quella filosofia, Beckett è arrivato per primo all'idea del dramma che non è oggettivo uscendo dall'oggettivazione della «forma».

*Questo tipo di riappropriazione era solo implicito nella cultura registica e attoriale, però.*

A partire da questa individualizzazione del dramma inopinate energie si liberano e tendono a combinarsi a sorpresa. Ma si badi: il fatto che ciò ha luogo soprattutto fra autori al contempo artisti della scena comporta un chiarimento ulteriore.

*Posso anticiparlo? Certo ti riferisci all'inscindibilità della posta in giuoco conoscitiva dalla scritturale che qualifica il suo teatro. Ciò pure lo ha reso di riferimento per la vigenza individualizzata della forma dramma, pur senza aggregare una posizione.*

Eppure la sua presenza culturale è restata più che fenomenica, anche attestandosi oltre le frontiere del dramma.

*Laddove, circa la voce sul postdrammatico nel citato Lexique, si direbbe che Sarrazac l'abbia voluta per esigenze documentarie: sapendo che tutte le escursioni teatrali si sono definite oltre i loro nomi previsti; e venendo questo approccio da un dizionario, l'équipe realizzatrice non ha dovuto prendere posizione sul divenire del suo presente. Ciò merita attenzione per il rischio implicito che Beckett e il teatro dei gruppi, in genere, siano filosoficamente catalogati come post-teatrali.*

Va sottolineato infine che il Nuovo teatro, pur avendo avuto molto da Beckett, agli inizi come nel recente ritorno ai testi con proprie modalità, non lo ritiene un suo maestro, salvo eccezioni. L'intercorso rifiuto dei drammi ha comportato eccessi generalizzatori al suo interno. Chi recita dalla nostra stessa ottica ha bisogno di sospendere le determinazioni testuali, la loro consequenzialità, per farsene artefice a sua volta; mentre semplici partiture abbiano sorretto spettacoli capolavoro. Anche in generale lo stato di sospensione della forma dramma può favorire il rapporto del regista e degli attori in cerca; per cui ritorna nell'esperienza di questi persino durante le ore precedenti l'ingresso in scena. Benché in questo caso si tratti del bisogno di vuoto mentale, necessario a esiti più che realizzativi, di ritorno in vita della messinscena, ciò ha determinato reciproci impulsi di avvi-

cinamento con l'autore in più casi, garantiti dalla cultura della regia. Ché a tutto campo risultano relazionali gli effetti di questa sospensione; e già in tal senso predisposti si direbbero gli esercizi richiesti agli attori da Stanislavskij, aperti a svolgimenti autorientati, o le «offerte» che Brecht chiedeva ai suoi al Berliner nelle prove iniziali, realizzate sulle azioni di drammi ancora ignoti alla compagnia.

## 2. Seconda parte. Una individualizzazione necessaria

*Un dopo ancora nutrito dal prima* – Quello qui proposto non è un limitato ripensamento rispetto alle teorie che lo hanno stimolato in senso dialettico. Piuttosto, è un generale abbozzo, mosso dal principio per cui il pensiero teatrale può vivere solo se in armonia con il vissuto scenico. Anche in vista della corrispondente verifica, pur imprevedibile nei tempi e nei modi, non si è prima ragionato in principale rapporto con la chiave individualizzatrice, ma rispetto a quella per noi fondante di forma sospesa; perciò non coinvolgeremo le varianti barocche presto disturbatrici della forma rinascimentale del dramma, se non per richiamare con Benjamin la natura ibrida da essa acquisita in Europa e, quindi, la discutibilità di connessi paradigmi generali, come quello trasversale proposto da Duvignaud, basato su conflitti di regolarità e «anomalia». Per la natura degli sviluppi teatrali già la forma dramma s'era imposta nei paesi latini coesistendo con permanenze altre: di sacre rappresentazioni e farse, di novità spagnole o di oratoria esibita; persino i caotici banchetti animati rimasero nel preconcio della nostra esperienza scenico-drammatica. Poi, in quanto fondativi valori classici vennero dall'immediatezza delle «azioni» (F. Taviani), dai comici dell'Arte stessi tale forma fu sussunta; e ancora oggi sviluppi imprevisi-immediati sono cercati dagli autori, anche se diversamente volti a un «vero» in guerra con il convenzionalismo.

Ciò ci riporta a Beckett e a una prospettiva più angolata di quella seguita dal libro di Mucci<sup>3</sup>, che in senso quasi militante ha scelto di far interagire *Eleutheria*, *Aspettando Godot* e *Finale di partita* con il Beckett che giunse definitivamente ad arricchire le condizioni del

<sup>3</sup> Lorenzo Mucci, *Beckett, l'ultimo drammaturgo rifondatore*, Roma, Bulzoni, 2000. Qui in forma di Postfazione chi scrive ha già proposto tratti del nucleo beckettiano di questo saggio.

dramma individualizzato sperimentando sistematicamente disarticolazioni possibili della forma dramma.

Se questi nel *Godot* aveva rilanciato il topos non reversibile della maschera comica che produce il tragico, fino a negare lo sviluppo dell'azione quasi *motu proprio*, il dialogo e il monologo stessi furono da lui spiazzati nell'*Ultimo nastro di Krapp*, tanto da incoraggiarlo al divenire *senza parole*. Proprio la prima fase notomizzatrice della forma dramma che Beckett realizzò, quindi, mostra verosimile la voce che nutrì il desiderio di recitare come compimento del suo passaggio al teatro; e se si fece regista alla Copeau, per assunzione della *contrainte* a condizione espressiva, ciò avvenne dopo essersi realizzato oltre, da drammaturgo rifondatore del secondo Novecento, come lo erano stati del primo nei fatti Pirandello e Brecht. I drammaturghi creatori del secolo agirono perciò anche da teorici come al di là del teatro, e pure un richiamo di ciò può vedersi nel Keaton che si fa *Film* negandosi, di schiena, analogamente al personaggio interrato di *Giorni felici*. Anche così questo Beckett trovò la via perché il dramma restasse praticabile con/oltre la sua forma, a dispetto di George Steiner che, sancito nel metafisico il fattore di *Morte della tragedia*, lo disse «monotono»: nemmeno sospettando che specie per la sua via la scena potesse rivelare suo autore Kafka stesso.

Perciò la situazione italiana passò dalle assimilazioni dinamiche di Beckett alle diversificazioni originarie del Nuovo teatro; la stessa rottura isolata di Carmelo Bene uomo teatro persino vi entrò in circolo grazie a prove come l'*Aspettando Godot* realizzato da Cinieri-Leo-Quartucci disposti a giuocare ulteriormente con i clown beckettiani; e nemmeno si diede discontinuità nei primi anni '60 fra prove come questa e l'autodrammaturgia dei gruppi contaminatori. Ma su esperienze recenti converrà volgere il nostro osservatorio, per favorire il dialogo con i lettori, dall'ottica del policentrismo creativo come delle disposizioni intertestuali: i due poli fra cui questo teatro ha agito oltre la forma dramma appoggiandosi a Testori.

*Sulla via testoriana e sulla specificazione attorale oggi in Italia* – Preparandosi a dire della ricerca testoriana sembra indispensabile chiedere a chi legge di considerare contestualmente in azione la fedeltà a Beckett di un attore appartato, quale Virginio Gazzolo. Grazie a lui, anzitutto, chi scrive ha ripreso a interrogarsi sull'importanza dei richiami impliciti a drammaturghi elettivi per gli attori in cerca, essendo magari di tutt'altra personalità. Beckett è stato per questo una tale guida, forse come Testori per l'ultimo Lombardi. Anche da

tale ottica stiamo per presentare quello che è forse il nostro artefice del dramma sospeso e, poi, i successori di matrice attorale assunti a coppie, così tenendo teso il filo dei nessi autorali con Beckett. Infatti è parso che il rapporto a distanza fissato da Testori con il maestro irlandese fosse dialettico a partire da sintomatiche affinità, essendo oscura la presenza stessa del bios drammatico del nostro autore – oltre che disposta a rifarsi alla globalità sarcastica del superclown Fo, del suo *Mistero buffo*, da proiezioni del tutto estranee. C'erano fra loro sintonie personali che a teatro contano e che qui possono collegarsi al fatto che Testori infine recitava e Beckett si fermò all'esercizio della regia solo per eccesso di pudore. Riservatezze differenti li distinguevano. Comunque, anche Testori percepì insopportabile la regolarità drammatica, dopo aver elaborato *L'Arialda*, e aggirabile il vincolo mimetico tramite la lingua, essendo l'alterità del suo milanese in rapporto con il francese scelto da Beckett.

Naturalmente l'autoproiezione del nostro autore nella fede cattolica creò un baratro fra lui e il nichilista Beckett sul piano delle motivazioni; ma non nelle premesse implicite, che in Beckett restavano legate talvolta al cattolicesimo socializzato in patria e che anche con Testori potevano specchiarsi nella Bibbia. In quanto si pensavano ambedue esuli; e tale condizione a metà Novecento stabiliva sintonie ancora intime. Non sorprende poi che il teatro, quale mondo dei disequilibri, tendesse a qualificare tali corrispondenze, insieme ai vissuti letterari corrispondenti: relativizzando le estraneità reciproche. Esso conferì, anzi, natura rifondatrice all'assimilazione dell'arte visiva nella lingua di Testori, finanche nei sempre memorabili passaggi in scena della *Trilogia degli scarrozzanti* (1977), come l'aveva conferito il sapere filosofico al dettato di Beckett incline a profetizzare.

Dietro queste convergenze di sguardi, comunque i due autori potevano coltivarsi con opposto sentire. Perché nella vita il secondo usava guardare il mondo a distanza – essendo stato forse a ciò indotto dalla collaborazione letteraria con Joyce –, mentre il primo era indotto al silenzio, spesso, dalla stessa scelta di avvicinare le estreme sofferenze umane, a cominciare da quelle dei ricoverati gravi negli ospedali, anche se tali sue visite potevano farlo supporre in cerca di appropriazioni del terribile come l'Alfieri, in vista di una bilanciata scrittura del caos. Così, coltivava ancora negli ultimi anni la continuità da Gadda nelle stesse opere religiose, da lui considerate in rapporto con quelle d'arte perché animate da visioni della sua scena mentale; e, così, delle poste in giuoco di verità assegnava anche alle sue

scritture da scena. Comunque, in tal modo, i suoi sviluppi alti, di matrice barocca, istituirono esperienze ulteriori del dramma, specie quelli a base immediatamente lirica, in gara con aspirazioni di spettacolo corale o sintetizzatrici di «più modelli di teatro» della porta chiusa<sup>4</sup>. Eccoci alla potenza di Testori, giunto a ridrammatizzare Shakespeare come a conquistare alla scena la *Divina Commedia* e *I promessi sposi* per giuochi di agilità paradrammatica.

Così, fra le letture possibili del Testori drammaturgo, stiamo sostenendo quella di supporre centrale l'artefice di piazzamenti del «dramma» sempre più vicino al bios attorale, naturalmente capace di far interagire il metafisico e l'espressivismo materializzato. Ché, nonostante tutto, questo solitario maestro ha saputo affidare anche l'anima rituale delle sue visioni alla scena, fino ai *Tre lai* in cui si fece carico della antica sottomissione femminile al terribile per dissociarsi dal contemporaneo annientamento del sentire. Il che aiuta a cogliere come mai la sua esperienza ha particolarmente contagiato per vie dialettiche l'area napoletana, grazie ad artisti laici, ma provenienti anch'essi dalla pittura e/o poesia, come Neiwiller e Moscato, ambedue al contempo attori.

Anche per il primo il dramma era monologo e coro, in quanto presenze dell'oscuro e visione divenuta da segni del patrimonio pittorico, mentre la voce lirica sembrava affiorare soltanto per citazioni perché garante dell'attore e dell'individuo, dell'esserci personale e della forma. Fecero così catena tali artefici della nostra individualizzazione; ed è possibile che Neiwiller dialogasse con Testori tramite l'amato Pasolini, ma se ciò non fosse, risulterebbe ancor più sintomatico il suo rapporto: che si direbbe animato dalla volontà di esplorare visioni di vita, scena e arte volte a trapiantare nello spettatore partecipe, cercato soprattutto nella Napoli povera dei giovani sbandati, smisurate effervescenze etiche-di poesia. Così, nel suo teatro la forma sospesa poté rendersi necessaria anche per sostituire la trama degli avvenimenti con quella dei richiami, pur altri dai testoriani. Il dramma con Neiwiller maturava da impulsi d'arte come di concreto comunismo utopico laddove Moscato, temperata la distanza ideologica da Testori focalizzando alterità linguistiche, sembra aver vissuto un *Gestus* analogo d'incontro con il caos, incarnato prima dalla Napoli dei «femminelli» e, poi, soprattutto dalla moltiplicazione delle sue presenze da uomo teatro: da autore fattosi attore per via lirica,

<sup>4</sup> Annamaria Cascetta, *Invito alla lettura di Testori. L'ultima stagione (1982-1993)*, Milano, Mursia, 1995, p. 57.

come cantante per bisogno di globalità relazionale. Come distinguerlo dai suoi drammi, anche in senso oscuro?

*Altri esempi: Fausto Paravidino ed Emma Dante* – A sua volta, l'ipotesi del dramma sospeso nella forma sembra avvalorata dalla permanenza d'impulsi comparabili all'interno di esiti diversissimi, nati da estranei richiami; e di nuovo l'interesse a questa verifica ci ha indotto a considerare come una coppia due nuovi autori in apparenza opposti, Fausto Paravidino ed Emma Dante: «nuovi» autori distanziati dalla geografia, oltre che dal sesso, ma non dal vissuto attorale: si concentrò nel Nord Italia anche quello dell'autrice.

Del primo, noto per essersi imposto con *Due fratelli* ancora ventitreenne, è sintomatica la dissimmetria rispetto alla rottura, benché per lui stesso fondativa, di Testori; infatti, le sue visioni interartistiche sono piuttosto in rapporto con lo sperimentalismo beckettiano, per il suo vuoto dialogare, il gusto dei microsviluppi anche visivi e, soprattutto, i mutamenti delle premesse narrative imposte dalle partiture richieste alla scena: dinamica di spiazzamento, secondo Quadri, costitutiva per questo autore e qualificante anche dalla nostra ottica in senso stretto perché incline a passaggi indeterminati della forma dramma lungo conflitti di alienazione e socialità. Mentre la stessa via del teatro socialmente contestualizzato di un tempo con Emma Dante si fa premessa contraddetta *in re*.

Andando oltre i fattori di crisi del dramma, quelli dell'azione, del personaggio e del dialogo, meno della mimesi, quest'attrice-autrice-regista ha giuocato con le false vigenze del «dramma», tuttavia prospettandone il nucleo necessitato a ulteriori rapporti con la scena dopo Kantor. E pure da lei, recitante cresciuta fra i «due teatri», per il ricordo di fondali siciliani suoi propri, vennero le premesse di questa costruzione ulteriore, ma tutt'altro che postmoderna. Sulla cui corrispondenza alla nostra prospettiva è stato Guccini a orientare chi scrive. Di fatto in lei ciò diversifica il rapporto stabilito fra dramma e scena da altri autori con un vissuto anche scenico, quali appunto il già attore Paravidino e il regista Perriera, che usa precisare alcuni suoi testi in itinere con gli attori. Ché la Dante sembra farsi testo lei stessa, fondendo richiami dialettici di vissuto a Palermo e Catania nonché scintille di fantasia pura; tanto che un libro voluto e curato da Andrea Porcheddu per indagare sulla sua soggettività può dirsi uno studio del suo teatro<sup>5</sup>. Di fatto tale bipolarità pure qualifica ne-

<sup>5</sup> Si tratta di *Palermo dentro. Il teatro di Emma Dante*, Civitella in Val di Chia-

gli esiti scenici i suoi «drammi», fino a muoverli oltre la maniera rappresentativa, dato che ne sgorgano affioramenti più disposti a sviluppi che in altri coetanei, pur trattandosi di una leva artistica segnata da impulsi eccedenti.

Ancora giovanissima, la Dante era stata toccata da Perriera e la sua scuola, «devastata» dall'ammirazione per l'Odin Teatret, attratta dalla *Classe morta* al punto da farle dire «le spalle di Kantor sono il teatro» e, al contempo, coinvolta a Roma dagli insegnamenti dell'Accademia nazionale, per diventare poi attrice con il Gruppo della Rocca, con Vacis, non senza imparare da Cesare Ronconi e dalla Gualtieri. Però, nel concreto, per la Dante passata ad agire da autrice la sospensione della forma dramma fu un veicolo decisivo: avendole permesso di non ridurre *ad unum* le diversificazioni culturali e i raddoppiamenti di vita da lei avviati relativizzando la sua sicilianità fino a poterla oggettivare. Cosa cui dovette contribuire anche l'esperienza della regia, rigeneratrice dei rapporti fra le sue competenze di donna teatro, con la disposizione a disordinarli: fino a fare del laboratorio un buon «caos», insieme ai suoi compagni, come aveva disordinato il confine del Nuovo teatro con quello della rappresentazione.

Così Emma Dante ci segnala che lo stato di sospensione può risolversi in circoscritta pienezza drammaturgica, purché l'autore sappia aprirsi a ciò che è per lui impreveduto; e Guccini, ancora, ha connesso questo valore a una ricerca della Dante: quella di continuo dedicata da lei ai passaggi fra «uno spaccato di storia quotidiana» e montaggi di «frustrazioni esistenziali». Come non ribadire, quindi, che in genere eloquente è la ricorrenza degli autori attori fra gli artefici di sviluppi del dramma sospeso in Italia? È persino verosimile che, approfondendo spunti come questo, si scopra che l'individualizzazione del dramma è stata promossa in Italia da istanze anche di scena. Perciò il primario contributo attorale in materia è qui posto, a conclusione di questo paragrafo.

Cosa viene a mancare agli autori con la sospensione della forma dramma? Evidentemente, la dialettica fra strutture rigide e liberi sviluppi, fondativa per l'esperienza drammaturgica precedente, ivi considerata anche quella all'improvviso, secondo Taviani; di conseguenza la presente ipotesi orientativa collega l'articolata capacità di far drammi impreveduti propria agli autori attori con il fatto che l'esperienza attorale è fondata anch'essa su strutture rigide, pur disposte a

particolari compensazioni dei cedimenti della forma dramma. Conta qui il fatto che l'indole operativa dell'autore attore non è solo inversa a quella dell'attore autore; ch , anzi, la fortuna drammaturgica della seconda figura ha incoraggiato la prima a cercare nella sua esperienza l'analogo antidoto all'appoggio venuto meno per le creazioni di scena del futuro.

Tale prospettiva rimanda anzitutto alla capacit  dell'attore non (solo) esecutivo di costruire con il personaggio anche le resistenze del suo habitat; e di fatto in et  registica tale potere analogico si   esteso, tanto da consentire autentici rispecchiamenti d'attore nella Commedia dell'arte come la scelta della «scena nuda» di Copeau, perch  stimolatrice di surplus d'energia evocativa e connesse a fantasie scenografiche-attive. In questo stesso senso, appunto, la disposizione dell'attore a simultanee ricreazioni, interne ed esterne, del suo corpo favor  l'esplicitazione drammaturgica delle linee attoriali, a cominciare dalla drammatica degli attori di Stanislavskij.

Perci  lo studio dell'arte scenica trascorsa   favorito dal richiamo di fonti multipolari, fra teatro e vita. *Quest'arte   rigida e fluida come la natura dei drammi.*

*Una nota sull'Artaud precursore di queste diversificazioni* – Pre-scindendo dalle linee originarie, predrammatiche, e da quelle liminari odierne, come i teatri di narrazione o in *real time* pi  o meno importato dagli Usa, il dramma sospeso risulta un dopo coerente, pur fatto di difformi sviluppi. Al Beckett che manifest  praticabile questa via per spiazzamenti, gi  con lo scrivere per le scene soprattutto in francese, avremmo potuto cos  affiancare i drammi tronchi di Bernhardt o quelli romanzeschi di Koltès<sup>6</sup>; ma tornando a una visione europea   preferibile guardare a ritroso al fine di orientarci ancora. Non incontreremmo se no il recitante dell'oscurit , mentre proprio Artaud cos  emerge precursore, per aver cercato da drammaturgo quasi fuggendo da questa forma unificatrice; sicch  la sua interiorit  oscura risulta qualificante nei suoi testi surrealisti come nei *Cenci*, non solo in implicito contrasto con il suo *prius* elisabettiano. Per cui gli stessi impulsi lirici delle sue prose conclusive avrebbero

<sup>6</sup> Il richiamo a Bernhardt   motivato dalla rottura da lui operata fra teatro e percezione della vita, per cui i suoi drammi sembrano scritti da un meta-attore, individualizzato, e dal creare per disgusto della «stupidit », anche drammatica, mentre quello a Koltès si fonda sui suoi posizionamenti fra lirica e romanzo, atti a rendere il teatro un oltre del dramma stesso.

tenuto oltre misura in scena sul vuoto rimasto della tragedia. Mentre il fatto che da lui poterono ricevere stimoli dei creatori scenici fra loro incompatibili, tali già da artisti visivi, come Beck e Kantor, conferma la sua matrice attorale, anziché registica – com'è d'uso considerarla anche se abbiamo richiamato due registi, al contempo attivi in scena e valorizzatori del suo «fondo» di artista visivo. Artaud fu il maestro storico del Novecento che più diede sviluppo alla rivoluzione registica agendo e pensando *in primis* da attore, dato che non distinse i suoi contributi scenici e di teoria rispetto all'identità teatrale da lui di volta in volta attivata. Le stesse coniugazioni di Jouvét in materia non si volsero così energicamente a una riconsiderazione del teatro quale entità materializzata da chi lo agisce, piuttosto, come un altrove. Decroux avrebbe posto la sintesi del mimo contemporaneo sulla sua scia. Ciò sostanzia la sua riconsiderazione.

Di fatto, le rifondatrici categorie conclusive di Doppio o di Metafisica configurarono un diverso teatro scritto di questo assoluto creatore, ma che si direbbe lo stesso non estraneo alla drammaturgia dichiarata dai suoi testi, compresi i surrealisti, ancora in rapporto con il dramma; e si può supporre che fosse poi la scoperta del bios scenico balinese a rivelare tale nuova via originaria ad Artaud, in ragione dei suoi rapporti con la parola e il teatro mentale, compreso l'onirico. La particolare, più aperta relazione con l'esperienza teatrale dei suoi ultimi scritti, da quello monologico – come un po' tutto questo suo teatro – di sfida agli dèi, sembra infine l'approdo dello sdoppiamento in atto che Artaud aveva notomizzato rivoltandosi contro la psichiatria. E anche se questo divenire risultasse agli specialisti forzato, sembra incontestabile il fatto che in più luoghi degli scritti artaudiani il raddoppiamento della coscienza fa dramma anticipando l'individualizzazione qui emersa: scaturendo da corrispondenze con un vissuto che teatralmente si elabora non solo per auto-difesa.

*La discendenza per allontanamento di Scabia* – Non importa che un tale *prius* fosse noto a Beckett, ma che con lui si decantassero in esplicito dramma individualizzato visioni terribili del vivere in rapporto con quelle artaudiane e, in genere, non solo dell'autore: essendo quel dramma reso anche tale da impulsi recitativi impliciti nei decorsi; per cui Scabia l'avrebbe poi volto finanche in farsa, pur sempre a doppio fondo. (Mentre in senso più diretto tale seguito sarebbe stato riferibile, per l'internazionalizzazione scenica in particolare riferimento con l'Italia, all'operosità dell'attrice poetessa Iben Nagel

Rasmussen, dell'Odin: anche lei maestra in sviluppi dell'azione elaborati con allievi). Da attore guida Scabia nutre la scrittura del suo dramma all'infinito, di base in-genua, in cui coinvolge autori elettivi con suoi fili di farsa o tragedia, connessi soprattutto con il primo romanticismo. Così sembra moltiplicarsi articolando le sue figure d'artista in rapporto con i diversi spettatori sociali cui ama rivolgersi; e se anche gli autori di cui abbiamo detto e stiamo per dire ci sono apparsi in rapporto con lo status attorale, questo suo esserci cercando senza soluzioni di continuità mondi teatrali può dirsi al contempo più in sintonia con Beckett, perché non si stanca di fondare drammaturgie. Diversa è risultata solo quella da lui creata all'università con gli allievi, ma non meno vera, imprevedibilmente, data la sua diversa soggettività in rapporto lirico e interartistico con Artaud. Al punto che anch'egli fa teatro agendo all'aria aperta, oltre ad aver creato al contatto di psichiatri attivi nell'ex manicomio di *Marco Cavallo*. E di nuovo la sua presenza in questo paragrafo è introduttiva, non rimanda a un sistema teatrale, ma a una disposizione, la stessa che lo ha reso maestro di teatro gareggiando con la sfera qui interrogata.

Nel suo caso, il dramma sospeso è fatto di poesia che si rimanifesta per flussi di discontinuo spaesamento. Era agli inizi più partecipe di conflitti come quelli fra la musica classica e l'oltre del Living, e, quindi, fra rotture della linguistica e della politica; ma fattosi poi di disturbo affettuoso e fantastico, essendo rivolto in maschera a passanti umili di strada, a giovani e a «matti», ha infine focalizzato un epos ridente come ricco di richiami d'amore, patimento e avventura mascherata d'angoscia; mentre da poeta del teatro già d'avanguardia ama ricongiungere il teatro della vita comune con diavolerie e bestiarri all'aria aperta. Il suo teatro giuoca così fra lo sguardo infantile e l'impegno politico, per sviluppi estremi. L'arte di Scabia si incontra.

Rodrigo García è anche regista, invece, ma i suoi esiti d'autore lo fanno sembrare tale in quanto scrivendo richiama la realtà da personali memorizzazioni, anche di scritti altrui, riattivate dal preconcio. Come creatore coinvolto e artefice di transiti scritturali emerge del resto dall'intervista più nota in Italia che ha concesso, e tanto che la foga dell'argomentazione può indurlo persino a contraddirsi: ad esempio, dove afferma che il drammaturgo non può trovare in altri degli ausili nel creare, mentre in più luoghi richiama proprio i maestri attivi fuori dall'Italia qui presi in esame facendoli intuire talvolta specchi per lui necessari<sup>7</sup>. E avrebbe potuto prendere a colmare la

<sup>7</sup> Cfr. Juan Magoga, *L'estetica del reale ovvero Come raccontare il mondo par-*

stessa mancanza di richiami italiani chiamando in causa Perriera: in rapporto con lui per il gusto della scrittura impreveduta e miscidata, al contempo.

Ciò non è per noi secondario, perché lo prospetta autore in disequilibrio, ma insieme portato dalla scrittura oltre le sue stesse attese a ricercare al di là della forma dramma. Ché i suoi testi sembrano essersi liberati da forme previste un po' come la drammaturgia registica di Ronconi nel suo campo; e se egli si dice «classico» per evitare che la realizzazione scenica dia ai suoi testi sviluppi propri, anzitutto per tagli, ciò corrisponde tuttavia a loro premesse. Quei drammi alla base attraggono perché formulati agli antipodi del «dramma da trasportare», forniscono piuttosto stoffa drammatica nella quale la scena può isolare ciò che la interessa.

Tuttavia a Scabia è dedicato questo paragrafo perché portatore di un'istanza più strategica e risolta. Se Rodrigo Garcia è giunto a sperimentare forme scritturali estranee a quelle del dramma, strutturalmente di prospettiva, l'esperienza ci ha dimostrato primaria la disposizione della poesia scabiana fiorita oltre le forme del dramma per tornare a socializzarsi.

*Anche l'ultimo Leo raccomandava di non far estinguere questa risorsa* – La nostra finale apertura a Leo De Berardinis richiede anzitutto un'uscita temporanea dall'impersonalità del soggetto: chi scrive non può non manifestare di persona, come ogni amico-allievo, il rapporto con questo attore-uomo teatro. Dunque, ritenevo di aver concluso con il paragrafo or ora proposto il mio studio, quando il conferimento del premio Viviani 2006 a Leo De Berardinis e ai suoi attori da parte di «Benevento città dello spettacolo» mi ha disposto al seguente pre-epilogo, che è nato come se la voce di Leo mi orientasse ancora dicendo: non hai trattato dei rapporti del dramma implicito con il preconcio del lavoro di scena, che fanno rivivere lo scritto nello spettacolo. Per i suoi sviluppi unici nelle fenomenologie delle arti, fatta eccezione per la musica, è parso essenziale questo richiamo rivelatore di un'attorialità per intimo debordamento, partecipe della nostra problematica. E l'ultimo Leo, poi condannato da una colpevole operazione cosmetica di cinque anni or sono allo stato di sopravvivenza fisiologica, era giunto a una valorizzazione ulteriore della forma sospesa del dramma: d'integrazione di classici assoluti in

*lando di se stesso*, testo annesso a Rodrigo Garcia, *Sei pezzi di teatro in tanti round*, Milano, ubulibri, 2005.

parametri realizzativi propri; ch  nel suo spazio buio disegnato da luci, tramite riaffioramenti testuali in un gruppo di giovani compagni elettivi, di fatto quei drammi divenivano dall'interno ancora. Il suo Tot  poteva cos  rifare persino Amleto come questo poteva dichiarare persino ombre di spettacolo sociale. Dal disordine del creare in assoluto si dilatavano questi spettacoli, per cui Leo poteva diventare Ilse nei *Giganti della montagna* pirandelliani, senza camuffamenti recitativi, come Eduardo poteva essere rivelato drammaturgo virtuale di nuove «cantate» contemporanee. Erano Dante, Shakespeare, Molière, Mozart come Pirandello, Eduardo e Beckett quei suoi classici.

Leo cercava con il mistero del teatro, tanto che il suo testo *L'uomo capovolto* diede seguito a una serie di studi drammaturgici profetizzando la sua attuale condizione di mente-corpo «prigioniero»; e quando allegger  il suo lavoro drammaturgico, lo si scopr  giunto a un'ulteriore capacit  di scrittura scenica. Si direbbe infatti che nutrissi anche quell'operosit  del magma creativo delle sue invenzioni attoriali e che, quindi, la sua arte primaria si definisse col tempo, per assimilazioni drammaturgiche, come arte dei contrasti. C'era continuit  fra tali sue corrispondenti figure, pur essendo l'una intenta a definire i conflitti della vicenda e l'altra a rendere sorprendente la loro presenza, che la forma sospesa del dramma avrebbe permesso di realizzare in senso drammaturgico-esplicito la sua realizzazione stessa. Leo era un vero autore di riproposizioni frammentate. Era per  consapevole della fragilit  del dramma individualizzato, bench  *Novecento e mille*, nato da lui per portare Pirandello nella realt  che aveva previsto, rimanesse uno dei testi pi  intensi del secondo Novecento – ch  non diede seguito organico nemmeno alla sua corrispondente drammaturgia a collage e cos  recitata gi  all'origine. E in tal senso i suoi ultimi contributi d'attore autore sembravano riportarlo, pur con intendimenti nuovi, mitopoietici, a negazioni di nuovo in rapporto con i suoi primi. Perch  l'attore in lui era restato pi  radicale: non avendo bisogno di specchiarsi nel sapere dei fisici e degli psicologi per pensare la scena presa a modello dalla vita.

*Una questione ecologica aperta al nesso teatro-filosofia* – L'idea che l'esercizio individualizzato del dramma costituisce possibilit  altre da quelle proprie alla forma canonica non deve far sospettare ricorsi a una distinzione di comodo. L'ambito di cui parliamo, non a caso, oggi confina con esperienze operative assai diverse fra loro e tutte transitive: riguardanti l'autore drammatico e quello di romanzi o liriche non distanti dalla scena, il regista drammaturgo e quello de-

finibile artefice di drammaturgia registica, l'attore autore e quello che usa creare anche drammaturgicamente nonché l'adattatore di tradizione e quello in rapporto con messinscena nella veste di consigliere del regista o di dramaturg: questo elenco (proseguibile) fa capire che la distinzione anzidetta è necessaria. E se dall'ottica del Nuovo teatro la categoria di forma dramma può essere supposta anacronistica, non abbiamo così orientato la nostra analisi, comunque, per non buttare il bambino con l'acqua sporca. Infatti questa individualizzazione è feconda oggi in quanto è dialettica con l'antica forma, vivente ancora, dato che la nostra esperienza non è in grado di considerare le opere scritte per la scena basate su un'eventuale altra forma o non forma. Dal canto suo, la categoria di forma sospesa del dramma dichiara questa condizione; non a caso, ci ha aiutato, anche se sospettabile di illegittimità o, peggio, di istigazione all'inerzia. Resta di fatto essenziale che si scrivono testi da scena ancora notevoli – comunque li si definisca –, fermo restando che la categoria di «post-drammatico» risulta troppo determinata da consequenzialità logiche connesse alla crisi per aprire una prospettiva ulteriore, a nostro parere. Piuttosto, l'unicità di artisti come Scabia è stata precorritrice.

Viviamo in un tempo di dispersioni che consiglia di tenere in vita le forme costitutive non conservatrici; e appunto la prassi riferibile alla «forma sospesa» è parsa corrispondere a ciò, anche per chi predilige gli spettacoli senza testi o capaci di trarre vantaggio da loro ombre. Non a caso, non potrà avvenire un chiarimento conoscitivo al suo riguardo, se non dall'effervescenza scenica connessa. In questo caso può pure applicarsi il consiglio dato da Grotowski ai suoi collaboratori durante le prove: di addestrarsi all'ascolto, imparando ad aspettare. Nemmeno sulla fluidità dimostrata dai nuovi drammi si può scommettere per principio.

Di una questione anche ecologica per il teatro abbiamo detto, poiché appunto è fondata anche questa ragione; e chi scrive ne è indotto a formulare un'ultima ipotesi: che il sospendersi della forma dramma, troppo vincolante per gli stessi teatri rappresentativi, tenda alla determinazione di un più adeguato ordine di scrittura per le scene: meno vincolante e univoco negli sviluppi, disposto a interazioni aperte, romanzesche come di poesia, saggistiche o altre e disposto altresì a stimolare partiture attoriali. Ma questa vuole essere un'ipotesi solo a titolo personale, anche se è riscontrabile qua e là.

Un ultimo chiarimento *in re* è richiesto dalla contestuale pubblicazione di un libro sul dramaturg di chi scrive e di Renata Molinari: ché in rapporto al suo soggetto esso pure suppone una matrice atto-

rale. Si tratta di coincidenze? Di fatto la ricchezza recitativa nella storia contemporanea ha stimolato in senso sapienziale più dramaturg e drammaturghi. Laddove oggi non si dà teatro specificamente nutrito dai filosofi, non solo per la diversa centralità assunta dai rapporti di sapere, ma soprattutto per come si è ridimensionato il luogo teatrale nella società e per l'incerto stato di salute della filosofia stessa. D'altro canto, non si è detto qui di Carmelo Bene per non portare oltre l'analisi: salvo che nelle eccezioni come la sua, di attore filosofo, il pensiero a teatro si fa estraneo alle modalità con cui lo si esercita professionalmente, a conferma del convincimento di Brecht della corrispondenza con la scena della «filosofia alla mano». In tal senso, dall'ulteriore ottica di Barba, è possibile una ripresa di questo rispecchiamento reciproco della filosofia e del teatro oggi attivo soprattutto sui margini antropologici. Qualche intellettuale ha già avviato interazioni in divenire a riguardo: si pensi per la Francia a Badiou, per non chiamare in causa il Novarina ormai naturalizzato anche nella drammaturgia. Ma posta in giuoco dovrebbe divenire una filosofia fantasiosa, oltre a una scena di radicale antillusionismo.

Persino qualcosa del Platone fondatore del teatro filosofico è riaffiorato con il Boal giunto a far prevalere il bios maieutico sulla propaganda dei diritti dell'Oppresso. Laddove oggi non sarebbe fruttuoso comunque per il teatro guardare oltre i suoi confini dalle spalle delle «ricerche avanzate» del sapere speculativo. Di un altro porto hanno bisogno gli artisti della scena.

Questi non possono che tendere a proprie, organiche scoperte, per dare prospettiva a sintesi filosoficamente nutrite. Non a caso, la rigenerazione registica della vita teatrale è stata animata dalla psicoanalisi come dalla filosofia, dalla letteratura come dalle arti visive; e la differenziazione delle dominanti di volta in volta fornite da questi saperi ha prodotto capacità di avvicinamento al vero sempre diverse. E come Szondi, appunto, ci ha aiutato a vedere nella filosofia la prima scienza stimolatrice della *quête* scenico-drammaturgica qui considerata, potrebbe essere utile ai filosofi puri oggi riflettere di nuovo sulla differenza con cui l'arte conoscitiva del teatro ha saputo creare territori comuni con i loro, quali quelli dell'interculturalismo elettivo e della capacità di visione. Si direbbe che l'attore e il filosofo alla mano sono così divenuti parte anche di un rispecchiamento che li contestualizza, che pone enigmi più che personali giorno per giorno.

Il Brecht dell'*Acquisto dell'ottone*, almeno, dovette essere animato da questa immagine. Ma fra i nostri teatrologi solo l'indimenticabile

Fabrizio Cruciani e il ricercatore Umberto Artioli avevano la competenza per dare risposte ulteriori a spunti problematici come questi.