

SCRITTI RARI DI CLAUDIO MELDOLESI

DOSSIER

A cura di Laura Mariani
e Ferdinando Taviani

Il Dossier comprende: *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più*; *Un incontro fra storici e attori*; *Una madre ragazzaccio. Il diario di Maria Teresa Presenzini*; «*La cosa autentica*» e *il grande attore italiano*; *La poesia delle azioni*; *L'attore artista*; *Sulle diversità culturali della regia*.

Qui raccogliamo un primo gruppo di scritti di Claudio Meldolesi, a volte molto citati, noti ma difficili da reperire, in altri casi poco conosciuti. Rari non solo perché di raro valore, e non perché specialistici e defilati, ma perché militanti. Questo vale per un saggio divenuto celebre, ma anch'esso raro, come La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più. E vale per uno scritto apparentemente «fuori tema» come Una madre ragazzaccio, che pure abbiamo voluto inserire in questa scelta. Per due ragioni: perché le riflessioni teatrali dell'autore nutrono in maniera pertinente anche questo scritto sul diario della «vecchia compagna di Foligno» Maria Teresa Presenzini; e perché in questo caso risalta il carattere della militanza di Meldolesi, che è sempre critica e pensosa senza lasciar prevalere le ragioni dell'appartenenza o addirittura della propaganda. Lo scritto Sulle diversità culturali della regia è inedito. Risale al luglio del 2009, per un convegno nei cui Atti non compare. A esso si connette il pensiero sulla «mancanza» che è stato pubblicato nello scorso Annale. Nei prossimi Annali di «Teatro e Storia», Meldolesi continuerà a essere presente, con altri scritti rari.

1. *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più*
(pubblicato in «Inchiesta», n. 67, gennaio-giugno 1984, pp. 102-111)

Marc Ferro ha parlato di «cecità» a proposito dell'indifferenza degli storici per i film. Lo storico – egli ha scritto –, eccitato dalla scoperta di fonti impreviste e di tematiche parcellizzate, non si accorge di essere circondato da immagini che sono di per sé fonti e sto-

ria, le immagini appunto dei film¹. Un discorso analogo potrebbe farsi sul rapporto storia-attore teatrale.

PRIMA PREMESA

Di quale spettacolo si sono occupati gli storici negli ultimi anni? Del carnevale, inteso come appuntamento simbolico e naturale – come una specie di estate artificiale –, e della festa, per le sue strategie ideologiche. Al di là di questi approcci: poco o niente. Perciò, niente attore. Lo stesso *Carnevale di Romans* di Le Roy Ladurie, libro scrupoloso e affascinante, non si interroga sulle abilità festaiole dei suoi «regni» carnevaleschi in guerra. Non sappiamo, così, se a Romans ci fossero dei maestri animatori, né se l'arte di far spettacoli vi si fosse diversamente esercitata: con sacre rappresentazioni o festeggiamenti civili. E le danze? Chi guidò le danze provocatorie della Pernice? È da escludere l'arrivo di specialisti stranieri? Non si tratta di interrogativi inessenziali, perché l'analisi proposta – correndo sui binari di un carnevale tutto folklorico e di una drammaturgia tutta politica – fa affidamento su un'idea di spettacolo più nostra che primocinquecentesca, fino a presentarci la successione dei fatti in una luce troppo forte di unicità: i divieti delle maschere carnevalesche – allora frequenti in Europa – e il carattere premeditato delle feste cittadine, invece, ci dicono che il carnevale era un'occasione ordinaria di vendette, e che il massacro dei contadini di Romans costituì, forse, l'esplosione scellerata di una pratica diffusa.

Ora, non credo ci sia bisogno di molte parole per lamentare l'omissione delle fonti attoriche dal catalogo della storia generale. Nel passato moderno le attività teatrali costituirono la chiave dell'immensa volta della spettacolarità, il cui dominio si stendeva dalle cerimonie pubbliche a varie abitudini quotidiane. Un buon numero di nobili passò la metà del suo tempo con gli attori; e in alcune città italiane un cittadino su venti campò di rappresentazioni. Ce n'erano tante da esercitare in tanti modi diversi, e non c'era gruppo urbano che non fosse di tanto in tanto pubblico di qualche cosa. Tutto ciò è

¹ Marc Ferro, *Il film: contro-analisi della società?*, in *Problemi di metodo storico. Antologia delle «Annales»*, a cura di Fernand Braudel, Roma-Bari, Laterza, 1982, pp. 602-610. Ferro ha forse estremizzato in qualche tratto la sua argomentazione («lo storico ha finito per dimenticare la propria funzione»), ma è innegabile che i pregiudizi anti-cinema della vecchia cultura accademica hanno lasciato delle tracce fra gli storici; così come ne hanno lasciate i pregiudizi contro il teatro, antico bersaglio dei malumori e delle paure della civiltà europea.

vero, al punto da sembrar banale; ma perché lo storico è reticente a parlarne?

L'omissione chiama in causa due tipi di reticenza, limitando il discorso alla «nuova storia». Quella dei rinnovatori del metodo storico, che in mezzo secolo di audaci revisioni non hanno avuto il tempo di rivangare adeguatamente alcune aree del sapere ereditato; e quella di coloro che, postisi il problema, han creduto di risolverlo alla svelta, con una variante o una sottostoria. La prima reticenza – largamente involontaria – invita al confronto: il fatto di proporre una storia-«somma delle storie particolari» suona per gli storici del teatro come il più ospitale degli inviti. Braudel – a mio parere – non ha abbastanza aperto la sua nozione di civiltà materiale alle abitudini dello svago; ma Braudel è il primo a sapere che il tempo sfuggente del «gioco» è effimero solo in apparenza, nell'apparenza della vecchia storia, e che la quotidianità del mangiare e del vestire ebbe anche il suo spazio economico per lo svago organizzato². Altra cosa è la seconda reticenza, quella dei «metodologi», di coloro che coltivano – anziché una storia fatta di storie particolari – una storia per articolazioni astratte della «storia». Quando si vuol ricacciare il passato in una qualche serialità simbolica, il fatto di dir festa al posto di *attività* spettacolare comporta un pregiudizio: la realtà scenica non può che uscire dimezzata dalla *Storia dell'immaginario* così inquadrata da Évelyne Patlagean: «Il campo dell'immaginario è costituito dall'insieme delle rappresentazioni che superano il limite posto dai dati dell'esperienza e dalle associazioni deduttive ad esso legate»³.

LA MICROSOCIETÀ

Torniamo per un momento al cinema. Non è soltanto questione di fonti – ci dice Ferro: gli storici, disinteressandosi ai film, chiudono gli occhi su molti indizi. Ed è vero. Andando al cinema con in mente la storia degli attori, ho notato che molti degli ultimi film non commerciali raccontano vicende e fatti ai margini del teatro. Szabó, Edwards e Pollack, e più recentemente Bergman e Fellini, come Truf-

² In questo stesso senso, mi piacerebbe discutere con Alberto Tenenti sul suo saggio apparso in «Intersezioni» (n. 1, 1981), *Il concetto e la forma: il teatro in Italia fra '500 e '600*. Tenenti non ha disconosciuto l'ambito teatrale, ma perché i suoi risultati nell'occasione sono rimasti indietro rispetto al rigore e all'acutezza del *Senso della morte*?

³ In *La nuova storia*, a cura di Jacques Le Goff, Milano, Mondadori, 1979, p. 291.

faut e Saura, hanno provato a narrare delle storie di vita attraversando il «mondo piccolo» dell'attore. Non solo, alcuni di loro hanno accompagnato questo spostamento di identità dall'uomo normale all'uomo di teatro con un leggero spostamento delle vicende nel passato, per lo più nell'altro ieri del primo Novecento. Non hanno voluto fare dei film di genere (secondo la solita formula: il mondo da sempre è un teatro). Hanno pensato alla nostra presente patologia umana, e hanno scelto – per narrarla – lo strabismo di un quasi presente e di una quasi normalità, quella degli attori appunto. Di qui l'indizio: il cinema odierno recupera un'idea sull'attore già affermata dai teorici del Barocco e già intuita dai Padri della Chiesa: l'attore come uomo simile all'uomo, figura-enigma capace di dilatare il senso del vivere normale. E il recupero si ridimostra attivo ed efficace, come lo fu per gli artisti alla Decroux, or è qualche decennio, e come lo sentirono gli spettatori in genere dal Seicento in poi.

Ecco un'idea particolare di lunga durata, interessante anche gli studi di storia globale: quella prerogativa dell'attore sembra segnalare una dinamica generale dei rapporti fra gli uomini e, benché nasca dentro alle mura dei teatri, acquista senso uscendo da esse. Osserviamo un attore qualsiasi del passato. Come definire la sua diversità? In quanto individuo anagrafico? Ma l'attore uomo è afflitto dagli stessi problemi degli altri uomini. In quanto artista? Ma la sua non è solo un'arte. Ciò che differenzia l'attore è la sua asimmetria rispetto ai livelli di cultura del suo tempo. Scaramouche è un uomo-simbolo dell'epoca di Luigi XIV, ma in pieno classicismo si comporta a corte come un buffone. Gustavo Modena è il precursore dei Grandi attori italiani, ma in pieno romanticismo agisce come un illuminista visionario. Di norma, la «presenza» attorica appare intellettualmente atardata, ma il momento della rappresentazione la renderà più che attuale, spostata rispetto alle capacità d'immaginazione del pubblico.

Questa collocazione fra un passato più vitale del previsto e un presente spostato e suggestivo (passato che crea l'intesa, soddisfacendo il bisogno di certezze degli spettatori, e presente che attrae per le sue novità verosimili) ha bisogno di spiegazioni non contingenti, perché ci si possa affrancare dalle fantasie che ogni epoca ha messo sul conto dei suoi commedianti. Con gli attori non siamo di fronte a un miracolo, anche se ha del miracoloso la loro prerogativa di tener la distanza dal pubblico, modificando di generazione in generazione le attrattive esibite e riconfermando al contempo le leggi dell'arte antica. Ferdinando Taviani, il più acuto indagatore di questa storia particolarissima (il suo *Segreto della Commedia dell'Arte* è un libro insostituibi-

le non solo per il nostro discorso), ha indicato a suo elemento essenziale l'organizzazione socio-artistica degli attori: l'attore è potuto essere com'è stato in virtù della sua «microsocietà», per metà esterna e per metà interna alle società degli uomini normali.

La definizione di microsocietà presenta dei margini di imprecisione. Per certi versi sarebbe stata più pertinente la definizione antropologica di sottosocietà, ma la sottosocietà fa pensare a qualcosa di sedentario, all'opposto dell'infaticabile nomadismo attorico. Per altri versi sarebbe stata preferibile la definizione sociologica di raggruppamento particolare, ma come dar conto così delle mille facce delle compagnie? Senza contare che l'organizzazione degli attori fu anche una setta. Personalmente sono d'accordo con la definizione di Taviani, per la sua maggiore indeterminatezza; purché con essa non si voglia designare – come qualcuno ha fatto – la socialità generica della compagnia al singolare: per microsocietà dovrà intendersi l'insieme sociale delle compagnie di tutti i Paesi in cui attecchì il seme della Commedia dell'arte. Fu dunque una società paradossale, fatta di dislivelli qualitativi, di difformità linguistiche, di frastagliate abilità, epperò fu una società capace di offrire all'occhio dello storico dei prevalenti tratti comuni. L'attore – si diceva durante la Rivoluzione francese – è prima attore e poi cittadino; fu questa la matrice dell'anomala collocazione attorica di cui parlavamo.

Come immaginare una società del genere? Sarebbe impossibile, se non si considerasse la viscerale forza di coesione determinata dalla finalizzazione del recitare: godimento, fonte di sopravvivenza, esperienza ininterrotta, principio sociale ordinatore e mito generale di ogni cittadino della microsocietà sotto ogni cielo. Senza questa forza, le nazionalità ospiti avrebbero finito per incorporare le compagnie nel sistema dei loro gruppi devianti, ai margini ma pur sempre al loro interno. Invece, conquistate con duttilità delle norme di soggiorno e di integrazione limitata – nazione per nazione –, le compagnie diedero vita col tempo, quasi senza accorgersene, a una loro organizzazione sociale, originale più che anomala, che raggiunse la sua compiutezza fra il XVII e il XVIII secolo⁴.

⁴ Ho scritto «originale più che anomala» pensando ai modelli di società proposti da Ralph Linton, il teorico delle sottosocietà, e da Georges Gurvitch, cui dobbiamo la teoria dei raggruppamenti particolari. Linton mi ha fatto capire la conciliabilità della frammentazione delle compagnie con un'effettiva coesione sociale («Nessuna persona conosce mai l'intera cultura della sua società; eppure i gruppi organizzati di individui che compongono la società sono in grado congiuntamente

Non si pensi dunque alla microsocietà come a un'entità generata da una determinazione storica improvvisamente favorevole; essa fu il risultato di una lenta acclimatazione: di oscure e per noi poco comprensibili dedizioni. Le compagnie itineranti del Cinquecento non si distinguevano – sono le cronache a dircelo – dalle povere carovane degli zingari; ed era logico che certe autorità locali facessero alloggiare le «donne di compagnia» nel quartiere delle prostitute. Costretti nelle abitudini di precedenti raggruppamenti sociali, gli attori (molti fra loro erano gli intellettuali) si adeguavano; pativano e godevano anche di quella condizione, la cui precarietà risultava alla fin fine protetta dalla consuetudine delle società passate con tante forme di devianza e di nomadismo. La microsocietà cominciò a delinearci più tardi, quando le compagnie si moltiplicarono e si diffuse al loro interno un diverso bisogno organizzativo: di ordine e di regolamentazione prima ancora che di difesa. Per approssimazione, si ripensi al film della Mnouchkine su Molière, alla parte dell'adolescenza, sfrondata di qualche nostalgica bellezza.

Quello stadio embrionale della microsocietà risultava già antropologicamente orientato. Fin da allora l'istinto collettivo aveva individuato il principio base del suo futuro: se il prestigio dell'attore dipende dalla capacità personale di distinguersi, ne discende che il suo habitat sociale deve essere scarsamente formalizzato. Inoltre, una certa labilità di centralizzazione era necessaria alle compagnie, che dovevano continuamente districare delle situazioni d'emergenza. Spesso i poteri cittadini erano tenuti ad attaccarle (o a fingere ostilità): in una città le compagnie trovavano delle processioni espiatorie; in altre, la polizia schierata; in altre ancora, dei nobili pronti a corromperle perché andassero via. La normativa della microsocietà dovette dunque formarsi in rapporto a esigenze diverse – spesso contrastanti –, che imposero un secondo principio: la separazione dell'e-

di conoscere e praticare l'intera cultura»: *Cultura, società e dimensione individuale*, in *Il concetto di cultura*, a cura di Pietro Rossi, Torino, Einaudi, 1970⁶). Gurvitch mi ha fatto pensare alla microsocietà come a una risultante sovranazionale dei raggruppamenti particolari di attori, che contemporaneamente dentro a ciascuno Stato si presentavano come raggruppamenti fra gli altri («Ogni società è un “macrocosmo” di raggruppamenti particolari, e ogni gruppo costituisce un “microcosmo” delle “forme di socialità”, dei legami sociali»; «in ciascun raggruppamento particolare, per non parlare delle classi sociali, si manifesta una visione diversa della società, e un particolare modo di interpretare la sua natura». «Ogni gruppo particolare dispone, a diversi gradi di intensità e di attualità, di tutti i piani sovrapposti del sociale»: *La vocazione attuale della sociologia*, Bologna, il Mulino, 1965, pp. 39 e 344).

sterno dall'interno. In termini di politica estera, le compagnie si assomigliarono a forza di esercitare la scaltrezza, imparando a giocare sulle contraddizioni dei poteri locali; mentre in politica interna, per contrappeso, si regolarono su valori etici e tradizionalisti.

L'atteggiamento degli attori nei confronti dei poteri locali e nazionali fu programmaticamente di non o di solo relativa identificazione: la microsocietà, costituendosi per successivi adattamenti, non si stancò di vigilare perché ogni suo membro non varcasse la soglia, distruttiva per tutti, delle integrazioni. Nel tempo breve del rapporto con le autorità e i pubblici, l'attore poté sentirsi sinceramente naturalizzato (inutile ripetere che anche lui è un uomo come gli altri). Ma su una scala temporale più ampia la sua estraneità appare inequivocabile: come si poteva esser cittadini di una nazione, quando l'indomani si sarebbe passati «al servizio» di una nazione nemica? La storia della microsocietà offre una ricorrenza illuminante in proposito, quella degli attori in pensione o disoccupati o al culmine del successo che si offrono a questo e quel governo per lavorare da spie.

In ultima analisi, quel tipo di politica estera dipendeva dalla forte presa di una politica interna totalizzante e, nonostante le apparenze, compiutamente organizzata. La gerarchia: non avendo un governo e degli apparati centrali, la microsocietà trovò una sua regolamentazione gerarchica nelle differenze del merito, del guadagno e della committenza (i teatri di corte divennero le università degli attori; e i teatri sovvenzionati di Parigi l'università delle università). Si usa dire che la gerarchia delle compagnie si limitò a discriminare i professionisti dai dilettanti e dai ciarlatani; in realtà, fin dall'inizio si determinarono una decina di livelli gerarchici, differenziati tanto che fra Isabella Andreini – l'attrice accademica cara ai poeti – e gli attori «portentosi» dei mercati sembrò non esserci alcunché in comune: la microsocietà riproduceva così le dinamiche delle classi sociali esterne, con tutto il loro carico di separatezze; le riproduceva e le amplificava, in assenza di altri principi di governo. Per cui la nobiltà degli Andreini e degli altri comici sommi sembrò aver diritto, legittimamente, a un piedistallo mitico. La nobiltà attorica possedeva a pieno titolo le tre peculiarità caratteristiche – secondo Bloch e Febvre – della nobiltà sociale: l'eredità, il prestigio e una certa normalità d'eccezione nei modi di vivere. In più, il suo carisma corrispondeva davvero agli interessi di tutti i professionisti, dato che l'esercizio dell'arte rappresentativa ne derivava un maggior decoro, e perché l'esserci stesso di una nobiltà accreditava la permanenza e il rispetto delle regole anti-

che. Già nel Seicento non si conosceva esattamente l'origine di tali regole, ma la professione non cessò di rispettarle e di servirne la leggenda con opportuni arricchimenti.

Le regole riguardavano fondamentalmente la filosofia del mestiere, la salvaguardia degli interessi comuni, il comportamento di scena, la condotta da tenere in caso di liti, l'uso delle proprietà di compagnia (a cominciare da quella del repertorio), il rapporto anziani-giovani. Per il resto, per tutto ciò che riguardava la vita extra-artistica, non c'erano regole ma norme mediamente libertarie, diversificate di compagnia in compagnia a seconda del nomadismo praticato. In definitiva, le regole artistiche garantivano l'uniformità microsociale, e l'uniformità permetteva che i rapporti di vita (familiari, di istruzione eccetera) trovassero soluzioni istituzionali decentrate. Tanto è vero che l'unità della compagnia non coincise necessariamente con l'unità familiare.

Eccoci tornati in argomento, all'uomo simile all'uomo. Nella microsocietà gli attori, come uomini oltre che come artisti, presero a offrire una strana immagine di sé. Il comportamento li rivelava quasi parenti, come se avessero una somiglianza biologica nell'oscura zona caratteriale che presiede alla trasmutazione della commozione in gesto (lì è il nervo scoperto dell'attore – avrebbe detto Stanislavskij); epperò i gesti, una volta compiuti, risultavano incredibilmente difformi. La vita degli attori, fra santità e scelleratezza, fra nobiltà e plebeaggine, diede luogo a una sorprendente varietà di sfumature per ogni grado della classificazione etica e sociale. E a volte non fu basso il prezzo personale da pagare perché la microsocietà agisse davvero come un'organizzazione funzionalizzata a produrre la diversità «artistica».

Siamo a teatro, in un qualsiasi teatro del passato. Un attore ci affascina con la sua somiglianza; pensiamo induttivamente che sia dotato di una bravura eccezionale. Chi, se non un grande e generoso artista, potrebbe farci vedere il mondo degli oggetti e dei gesti quotidiani con occhi diversi? Invece il cittadino della microsocietà sta compiendo il percorso inverso: il suo sforzo maggiore in quel momento consiste nell'avvicinare la sua diversità alla norma delle nostre abitudini: non sta dilatando, sta circoscrivendo il suo livello estravagante di realtà. (Forse Diderot, presentando il suo poco probabile attore di testa, intuì tuttavia un riflesso della diversità microsociale).

Considerazione in margine. Gli attori del passato, uomini simili agli uomini, cittadini di una microsocietà primitiva a ridosso della

nostra, furono un popolo attivissimo che per secoli riuscì a commuovere le sensibilità esistenziali e che – almeno dagli esordi della stampa periodica – fu chiacchierato più di qualsiasi altro raggruppamento sociale. Oggi le nostre società gli negano una storia, come si fa con i popoli-copertina del Terzo mondo.

SECONDA PREMessa

Quando gli storici studiano il passato contadino, non lo fanno da consumatori di prodotti agricoli; essi non dimenticano che la sopravvivenza umana fino a tutto l'Ancien Régime si sostenne sulle strutture elementari della vita materiale. Quando invece i loro studi s'imbattono in avvenimenti teatrali – il che non capita di rado –, non si estraniano quasi mai dalla logica degli spettatori-consumatori. E poiché secondo le istituzioni attuali del teatro non sono gli attori a qualificare gli spettacoli, questo punto di vista appare ulteriormente viziato. Dunque, esiste una catena di depistamenti fra l'attore e lo storico. Esiste il depistamento di considerare lo spettacolo come un libro o un quadro, cioè come un oggetto sprovveduto di vita immanente. Esiste il depistamento di ritenere l'attore un mero esecutore del regista o dell'autore. Esiste un depistamento del giudizio: i parametri con cui si giudica un attore di teatro non passano dalla considerazione del lavoro specifico, bensì dalla maggiore familiarità che si ha con il cinema e la televisione. Il depistamento sostanziale è però ancora un altro: lo storico, come ogni spettatore di oggi, crede che lo spettacolo sia l'unica dimensione del teatro. Egli non sospetta che la sua attenzione è limitata a una conseguenza dell'attività dell'attore; sicché, quando va a leggere i documenti teatrali del passato, crede di ritrovare un'analoga attenzione nei cronisti. Così, da un lato trascura le divagazioni e gli aneddoti sugli attori e, dall'altro, non si accorge di altre conseguenze: trascura ad esempio il fatto che uno spettacolo sia stato visto e raccontato da due cronisti in modo diverso. Laddove le divagazioni e gli aneddoti dovrebbero farlo riflettere sulla natura dello spettacolo, che è anzitutto un'*esperienza* di preparazione e di incontro interumano, mentre le difformità di racconto – evidentemente connotate da autoimmagini dei cronisti – dovrebbero interessarlo al dislivello esistente tra la microsocietà del teatro e le società normali.

Queste considerazioni però ne comportano altre contestuali sui vizi e i debiti degli studi storico-teatrali. Non parlerò dei teatrologi

che ragionano anche loro da spettatori-consumatori, mi soffermerò piuttosto su una nostra malattia ambientale: il settorialismo per cui si dimentica che ogni storia particolare deve essere coltivata, all'interno dei suoi confini (peraltro poco delimitabili), come una storia globale. Chi scrive ha avuto la fortuna di lavorare con un gruppo di storici del teatro – attenti anche all'antropologia teatrale – che ha riproblematizzato e ricostruito molte questioni di rilievo. Anche noi però non riusciamo a lavorare compiutamente da storici globali; sicché, quando Taviani ha individuato l'esistenza della microsocietà degli attori, abbiamo rischiato di farne una metafisica.

Di qui la necessità di alcune avvertenze, contrastanti le «spontaneità» storiografiche, in vista del confronto fra storici cui prima accennavamo. Dal punto di vista della nostra storia particolare, sembrano fondamentali due considerazioni. Prima: i riferimenti storici all'attore chiedono preventivamente che si restituisca al «sacco» della parola teatro la sua materialità, la mutevole ricchezza delle sue esperienze (che è l'avvertenza argomentata precedentemente). Seconda: lo studio dell'attore, con i suoi riferimenti alle storie strutturali, comporta una piccola rivoluzione: tante tracce del mondo attorico e le diverse attrazioni sentite dagli spettatori – di epoca in epoca – spingono ad approfondire la conoscenza dei *livelli intermedi* fra civiltà materiale e sensibilità sociali (che è l'avvertenza argomentata dai prossimi paragrafi). Dal punto di vista della «nuova storia», il confronto sembra già in atto. E qui cade opportuno un rendiconto del mio debito di storico dell'attore nei confronti di Braudel e della sua scuola.

NEI TRE SECOLI

Senza contare il contributo particolare offerto dal suo studio *L'Italia fuori d'Italia* (in cui si legge: «Proprio il teatro spiegherebbe e giustificerebbe molte altre cose»⁵), Braudel con le sue ricerche e riflessioni di metodo ha sollecitato almeno tre chiarimenti specifici.

⁵ In *Storia d'Italia. Dalla caduta dell'Impero romano al secolo XVIII*, Torino, Einaudi, 1974, vol. II, t. II, p. 2188. Nella stessa pagina, a proposito del Barocco – «questa moda di lunga durata» –, si legge: «Bisogna immedesimarsi con questa passione per il teatro. Qualcosa di simile a una rivoluzione». E ancora: «L'Italia ha conosciuto allora una straordinaria tensione. La cultura è diventata nella Penisola – verso la metà del Cinquecento – un grande affare, una grande industria. [...] Nel periodo barocco attraverso l'Italia va manifestandosi, in realtà, un'esuberanza, una pienezza di vita, un'orgia di giochi intellettuali. Il pubblico è diventato un orco, che bisogna nutrire di continuo» (pp. 2173-2174). Un punto di vista così illuminante fa

Primo: a proposito della nascita del professionismo attorico. Le pagine braudeliane sulla distinzione tra «oceano della vita materiale» ed economia di mercato, sul lusso (come «mezzo per reggere, affascinare» la società), sulle città seicentesche (che crescono «nonostante la cattiva congiuntura [...] attirando uomini e privilegi») e sulla vastità del territorio europeo⁶ ci hanno insegnato a considerare l'avvento della professionalità degli attori come una frattura, contraddistinta da una doppia dissolvenza incrociata. L'attore seicentesco, l'artista del mercato ricostruito da Taviani, diventa altra cosa dal non professionista che gli ha fatto da profeta, in quanto rompe *contemporaneamente* con la ripetitività della vita materiale (quella dei piccoli commerci teatrali e degli appuntamenti carnevaleschi) e con l'autocontemplazione del lusso cortigiano (il lusso delle feste e del teatro classicista di cui egli ha goduto indirettamente), e in quanto sa mettersi in sintonia con le dinamiche sociali corrispondenti alle sue roture. Gli attori italiani, cioè, sanno individuare istintivamente le città europee in crescita, dove le modernità del teatro all'improvviso possono far soldi come arte di attualità; e, quando la concorrenza di altri attori diminuisce il guadagno, non hanno paura di scoprire l'Europa delle periferie, dove vendere come novità le copie degli spettacoli del centro. E similmente, nelle corti, essi sanno adeguarsi alle ultime dinamiche del lusso, quando questo – attenuando la sua precedente natura simbolica e «illusoria» – è disposto a trasformarsi in stipendi e in diritti civili per chi sa «aggraziarlo»; mentre i comici di minor rango individuano a colpo d'occhio i dislivelli sociali inferiori e non disdegnano di allestire farse all'antica per piccole borse di denaro.

L'attore italiano, già professionista *in pectore* fin dal secondo Quattrocento, ebbe bisogno di una crisi economica e di una centralizzazione continentale del potere monetario per mettersi in viaggio: da un'impennata dell'economia di mercato vennero la sua arte e la sua microsocietà. Matrice, questa, durevole: le dinamiche di mercato, finché lo spettacolo non entrò nell'orbita del capitalismo, conti-

del saggio di Braudel uno strumento di orientamento; anche se, in mancanza di una bibliografia aggiornata, esso non risulta sempre sorvegliato: con il Barocco italiano non nacque tanto il «teatro moderno» – concetto pericolosamente evolucionista per gli studi teatrali –, quanto la professionalità del teatro; né è del tutto vero che «musica e teatro trionferanno alla fine insieme nell'opera» (p. 2181), perché queste due anime della vita spettacolare continueranno a scontrarsi fino a negare il «nuovo genere» nel primo Novecento.

⁶ Cfr. soprattutto *La dinamica del capitalismo*, Bologna, il Mulino, 1981, *passim*; *Capitalismo e civiltà materiale*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 129, 249, 417-418; e *I giochi dello scambio*, Torino, Einaudi, 1981, p. 59 e sgg.

nuarono a svolgere una funzione stimolatrice per il gioco degli attori. La microsocietà, incalzata da una domanda variabile nello spazio e nel tempo, dovette reagire periodicamente, rinnovare la sua offerta, farsi più ingegnosa; laddove la sua natura di raggruppamento separato l'avrebbe spinta a riproporre burocraticamente i cliché spettacolari escogitati dai primi comici inventori. (Sicché una chiave per aprire la porta misteriosa degli attori è ancora oggi quella di cercare nel loro comportamento il dislocarsi personale della contraddizione anzidetta fra inerzia e spregiudicatezza mercantile. Allora, la vita teatrale si riempì di comici pentiti, inclini alle conversioni religiose, e di avventurieri pronti a derubare i colleghi e a ingannare gli spettatori-consumatori, pur di tenere la cresta dell'onda di mercato).

Secondo: a proposito dei tempi dell'attore. Su questo punto la lettura di Braudel è servita a contrastare un'altra tentazione metafisica. La storia e la sociologia che sostengono l'esistenza di una quantità non definibile di tempi storici sembravano consentire una maggiore aderenza alla fenomenologia delle compagnie teatrali. Di qui la mia messa a punto di uno schema ternario moltiplicabile, pensato in rapporto al teatro seicentesco e adattabile alle realtà teatrali successive. Eccone la logica di base. Ogni compagnia agisce anzitutto nel tempo brevissimo degli spettacoli, che gli esiti artistico-economici sono decisivi per la sua sopravvivenza. Ma è questo il suo tempo fondamentale? No, perché per produrre la compagnia ha bisogno di un modo di produzione suo e non solo suo: il modo di tutte le compagnie che affidano il loro destino ad analoghe forme di piacere. Ma anche questo tempo più collettivo e lento – che può durare fino a mezzo secolo – non è il suo tempo fondamentale. Non lo è perché i modi produttivi presuppongono delle abilità più antiche. Tempo fondamentale delle compagnie è dunque quello delle abilità, che non possono nascere solo con il tempo degli spettacoli e con la durata dei modi di produzione: gli attori in scena esercitano le loro abilità riutilizzando gesti, trucchi, suoni, procedure accattivanti, finzioni e sincerità di cui è impossibile fissare una data di origine.

Ora, questo schema risultava utile all'analisi e appariva effettivamente moltiplicabile: per i tipi di compagnia esistenti e per una serie di variabili, anzitutto della variabile politico-geografica (è evidente che i tempi si diversificano quando i modi di produzione assumono una base nazionale); epperò diventava poco utile e metafisico quando era applicato come un sistema di spiegazione⁷. A farmene capire

⁷ Se usato per spiegazioni prudenti, lo schema diventava quasi inutile: tutti

la ragione è stato appunto Braudel: «Ogni realtà sociale secerne il suo tempo storico o le sue scale temporali; ma che cosa ne viene a noi storici?». Di prezioso, dalle storie particolari possono venire – è lo stesso Braudel a suggerirlo – un «ritmo», un «respiro» e delle variazioni cronologiche⁸. È in rapporto alla storia di tutti che i tempi dell'attore acquistano senso, respirano.

I tre tempi delle compagnie ci si ripresentano così nella luce di varianti intrecciate dei tempi della storia: l'avvenimento, la congiuntura, la lunga durata. E come non vedere allora in quei tempi specifici uno stare al passo con le società, esercitando la somiglianza anziché l'identificazione? L'attore cammina al fianco degli uomini normali, condizionato dai loro impulsi momentanei; a volte riesce ad anticiparli con i suoi spettacoli, a volte rimane indietro. Ogni spettacolo contrassegna il livello del suo rapporto con l'arte e con la fame. Sempre camminando a quel modo, poi, egli deve stare attento a non confondere le modificazioni del gusto con le correnti non epidermiche – congiunturali – del sentire sociale: se non vuole diventare anacronistico deve innescare un processo di riprecisazione del suo modo di produrre, fidando sull'istinto che lo lega a quel sentire e che rappresenta buona parte del suo talento. Processo che si compirà – magari dopo la sua morte – in un altro modo di produzione. Ciò che tuttavia gli consente di tenere il passo è una debolezza dell'uomo normale: il non saper dominare le emozioni, se non attraverso dei riti istituzionali. L'attore, che da sempre ha posto il suo banco di mercante sulla piazza delle emozioni, a questo riguardo possiede una sapienza superiore, di lunga durata. Può giocare con le inettitudini dello spettatore e divertirsi ad attrarlo e a spaesarlo. Ma i tempi più brevi sono poi sempre là, a ricostruirlo alla rincorsa.

Questo intreccio temporale distingue i fenomeni attorici e mette in condizione di capirne la portata e le implicazioni. Servendocene, cominciamo a intuire perché l'attore, anche quando ha raggiunto il piedistallo del personaggio simbolo, non è fino in fondo un uomo dell'attualità; e perché, anche quando ci si presenta come comico politico del momento presente, egli avvicina il pubblico con sapienza

sanno che nel gioco di ogni attore confluiscono un tipo di recitazione e delle eredità professionali. E diventava virtualmente dannoso, se lo si inseriva in un sistema epistemologico.

⁸ *Storia e sociologia*, in *Scritti sulla storia*, Milano, Mondadori, 1976, p. 122; e *Su una concezione della storia sociale*, in *Ivi*, p. 179.

lontana. Dunque, volendo rapportarci attivamente a un attore, non dovremo limitarci a godere dei sentimenti da lui simulati. L'attore ci offre una dimensione primitiva del presente; seguirlo significa fornire le proprie emozioni al gioco delle sue abilità, per catturare qualche riflesso di un'emozionalità non solo contingente e non solo istituzionale. Intuiamo infine – mi sia consentita l'osservazione – perché i critici, questi specialisti del tempo breve, raramente sanno sintonizzarsi con gli attori.

Terzo: a proposito della lunga durata professionale. Abbiamo presentato fin qui un artista dell'economia di mercato, ricco di abilità senza data; il passaggio successivo cui ci invita Braudel è quello di entrare nel regno delle date, per delimitare la «grande corrente sottostante» del professionismo attorico, altrimenti poco percepibile. Basta questo invito, al punto del discorso cui siamo arrivati, per aprirci gli occhi. In superficie abbiamo una successione di definizioni svolgentesi in un tempo lineare: comico dell'arte, attore del classicismo tragico, commediante nazionale, nuovo attore inglese, attore riformato, Grande attore. A che serve però questa scala temporale? Tutt'al più a riempire dei vuoti di classificazione. Guardando invece all'attore nell'ottica delle sue persistenze microsociale e di abilità, ci si apre una prospettiva storica: ci fu un tempo, la fine del Cinquecento, in cui soltanto gli attori italiani sapevano rappresentare con duttilità e tempismo; capacità che la precettistica del secolo seguente avrebbe chiamato Commedia dell'arte; in verità, si trattava di un modo vario di far teatro, che si sarebbe diversificato ulteriormente naturalizzandosi in tutti gli Stati europei. Con ciò le regole rappresentative si rifezionarono, non divennero altre: l'attore di questo e quel Paese imparò a mimetizzarsi, a mettersi da parte e a tornare in salute a intervalli di tempo, sotto altro nome. In verità, le morti e le nuove nascite dei teatri degli attori non ebbero luogo nel tempo fondamentale: furono immaginate dagli spettatori-consumatori sulla base del deterioramento e dell'avvento di questa o quella compagnia. La microsocietà conobbe solo delle crisi congiunturali, cui seppe sempre reagire accentuando un diverso aspetto delle vecchie regole o inventandone di nuove o modificando la sua gerarchia o spostando il centro dell'arte rappresentativa in una nuova nazione: la Francia prima, poi l'Inghilterra, poi l'Italia ancora, e poi la Russia e la Germania. Ed ecco il chiarimento decisivo: per studiare la professionalità dell'attore occorre ricostruire le sue tracce in un'unica durata di tre secoli di vita europea, dal primo Seicento al primo Novecento, quan-

do le verticalità della regia e dello spettacolo neo-capitalistico ridimensionarono lentamente il suo primato. Comico dell'arte e Grande attore furono cittadini di una stessa società. (In parte l'aveva già intuito Mario Apollonio).

Il professionismo seicentesco fu una novità nella storia sociale: se la presenza di intrattenitori viventi del proprio lavoro non aveva cessato di riprodursi in forme disorganiche, quel triangolo abilità-mercato-identità degli attori *tout court* (specialisti di un tipo fisso di intrattenimento) non si era visto né nelle società antiche con i loro obblighi schiavistici, né in quelle medievali con i loro obblighi dilettanteschi, né nelle corti rinascimentali con la loro «economia della festa» (Cruciani). Quale fu il bisogno collettivo che spinse le società occidentali a darsi una società specializzata nell'intrattenere? Ovvero, in forza di quale nuovo mandato sociale gli attori poterono rompere l'anello che li legava al destino dei vagabondi, dei buffoni e dei dicitori? L'appiglio più solido per rispondere è fornito dal nostro mestiere di storici del teatro. Quasi tutti i documenti sull'attore ci mettono sotto gli occhi – come abbiamo visto – delle individualità sui generis. L'attore è un individuo notevole sia in scena che nella vita, sia che si dedichi alle sue relazioni private, sia che corra per il mondo a esibire i suoi fantasmi: nessuno studio sull'attore può eludere lo spazio biografico. Perfino la sua socializzazione, la sua appartenenza alla microsocietà – all'opposto che nelle società normali –, gli impone di restar fedele a una singolarità di comportamento: la singolarità è l'elemento dell'attore. L'ipotesi è che le società seicentesche lo professionalizzarono proprio a patto che si adattasse individualisticamente a esse.

Con il suo splendido libro su Rabelais, Febvre ha ricostruito l'attrezzatura mentale di una società che si sarebbe annoiata con gli attori professionisti: nessuna «preoccupazione d'obiettività» e di esattezza, una finezza intellettuale esercitata a mescolare le pulsioni; perciò, meglio i buffoni. Altri storici delle mentalità hanno poi individuato la soglia fra il passato e l'oggi, nella tolleranza o meno per «la quasi simultaneità di emozioni contraddittorie»; e hanno visto una manifestazione iniziale dell'intolleranza nella razionalità delle riforme religiose cinque-seicentesche. Ecco, personalmente ritengo che anche la nascita dell'attore professionista abbia avuto a che fare con quella svolta. I due acerrimi nemici – il religioso coerente e l'attore di professione – fecero il loro ingresso sulla scena delle società europee spinti da un unico movimento storico (movimento sintomaticamente

intuito dall'ultimo Bergman). L'attore, cavalcando con dolcezza la mentalità da superare. Il religioso, con il fanatismo di chi si crede artefice del superamento; e si potrebbe supporre che fosse questa illusione a riscaldare la teatrofobia clericale: molte sue argomentazioni stigmatizzarono infatti l'attore in quanto ipocrita, continuatore camuffato del teatro sregolato di prima.

Il tempo lento che consolidò la soglia delle distinzioni emozionali vide agire degli attori molto diversi tra loro. Li vide impegnati in molteplici processi di adattamento alle società degli spettatori; e poiché ogni adattamento segue una dinamica circolare, si determinò un caleidoscopio di interazioni fra il piccolo mondo teatrale e il grande mondo delle società. Ora, nei frammenti di un caleidoscopio non è possibile trovar risposte a domande circoscritte come quella – sul mandato professionale degli attori – che ci siamo posti all'inizio. Possiamo però trovarvi una costante: l'attore si professò sempre più individuo, sia come comico – identificandosi in una maschera sola –, sia come uomo – ai religiosi che attaccavano la professione egli usò contrapporre la sua personale moralità; mentre le società si dimostrarono incoerenti, cioè più vecchie di lui, ancora portatrici di passioni in contrasto. Volevano per lo più gli attori, ma a parole per lo più li diffamavano.

L'attore italiano del Seicento è un uomo di punta. Benché le sue abilità provengano dal passato, dal tempo in cui le passioni contrastanti non si elidevano, egli – con il metodo dell'improvvisazione – ha codificato il fatto spettacolare in modo da presentarsi al pubblico in vesti sentimentali coerenti, in forme apparentemente sempre nuove, e per di più – tratto questo della sua ambiguità – senza anestetizzare l'emozionalità. Con questa sicurezza egli attraversa e incanta l'Europa degli Stati, appesantita dall'inerzia delle sue mentalità. Il nostro attore non possiede un'intelligenza superiore, i religiosi sono spesso più intelligenti e sempre più coerenti; epperò lui ha conosciuto di persona e dal basso le difformità del vivere, i dislivelli di civiltà, nazionali e di classe. Il suo mestiere si è esercitato a passare dai lazzi alle tirate petrarchesche, dalle tragedie alle marionette; andando e riandando dai mercati ai teatri pubblici, dalle fiere alle corti; al centro e alla periferia degli Stati. L'attore insomma si è messo in condizione di stabilire paragoni, di creare contatti fra i popoli, sperimentando la relatività e complessità del vivere.

Dunque, quando l'Europa degli Stati riconobbe la professionalità del nomadismo artistico italiano, dovette intuirvi la possibilità di un nuovo «rapporto funzionale» alla sua esistenza, da aggiungere

agli altri rapporti a lei funzionalmente vantaggiosi, economici, religiosi eccetera. Non riconobbe l'individuo attore di per sé, ma l'individuo specializzato a trattare determinate relazioni interumane: in alcuni Stati egli fu esplicitamente accettato e stipendiato per creare una resistenza alla parallela attività dei religiosi nel dominio delle emozioni e delle coscienze.

Così il teatro dell'attore si inserì nel processo di rivalutazione dell'individuo, che fece tutt'uno con lo «sfaldamento dei valori tradizionali» determinato dall'efficienza seicentesca dell'economia di mercato. Cioè, divenne un punto di riferimento per quella «certa libertà di scelta» che allora si determinò nella vita quotidiana⁹. All'Europa degli Stati il teatro degli attori portò in dote uno specchio, in cui imparare a distinguere il soggetto dall'oggetto – passaggio essenziale per poter guardare il mondo più freddamente –, un piano pregiudiziale di raffigurazione delle identità sociali (le maschere e i ruoli), un fardello di vecchie trame da rimodellare sul rapporto individuo-società (si pensi alla linea drammaturgica che culminerà in Marivaux); in breve, un modello di simbolizzazione sociale risalente al teatro classicista, limpido e astratto, adattato a designare e a nominare con duttilità (altra prerogativa dell'improvvisare) le insorgenze emotive del presente individuale degli spettatori.

Tutti noi – credo – abbiamo amato alcuni film western per la centralità che davano al fattore personale e per lo spostamento simbolico che producevano, inserendo la variabile di una natura selvaggia e semplificatrice fra l'individuo e la società. Diamoci, se può servire, questo riferimento. Il teatro dell'attore professionista costruì un modello analogamente attraente e perfetto. Si consideri un solo suo dettaglio: la galleria delle maschere fondamentali non cessò di arricchirsi bizzarramente di simbolizzazioni dei ruoli sociali. Un solo ruolo ne rimase fuori, quello del prete. Gli attori conoscevano i limiti da non varcare. Ma all'occorrenza il Dottore – che non a caso è la maschera più generica – ben si prestava ad alludere con il suo abito e con il suo latino.

Solo che l'euforia innovatrice dei primi tempi, consumandosi, non poté più nascondere la realtà di fondo, la contemporaneità dell'attore professionista e del religioso coerente. L'individuale ridiventava il sociale dentro l'io, mentre il sociale degli Stati poneva «limiti

⁹ Traggio i riferimenti generali dal *Mondo attuale* di Fernand Braudel, Torino, Einaudi, 1981⁶, pp. 376-377.

ristretti» alla libertà concessa: «i doveri dell'individuo verso lo Stato, il rispetto dei privilegiati e dei privilegi»¹⁰. E lo spettatore, abituatosi a vedere i trucchi dietro l'improvvisazione, cominciò a volere un comico anestesista, cerimoniere di emozioni non emozionanti, al servizio dei suoi gusti di breve durata. L'attore, di conseguenza, dovette restringere i margini della sua originalità nelle imprecisioni dei gusti del pubblico e nelle inadeguatezze di quello che era ormai il «teatro». Grazie al retroterra della microsocietà, egli riuscì tuttavia a trasformare quella fine in una eclissi, a tener teso il filo della sua filosofia interindividuale. Anzi, per certi versi la radicalizzò, rendendo più oscura e insinuante la sua arte di piacere e risolvendo l'attenzione in forme questa volta febbrili. L'attore sette-ottocentesco si salvò dalla fagocitazione istituzionale diventando individuo più di quanto le società potessero prevedere.

Questa seconda rivoluzione della recitazione occidentale meriterebbe un'attenzione a parte: allora – per quel bisogno di stranierità – l'attore arrivò a raffinare il capitolo delle automodificazioni psicofisiche, che nel passato remoto aveva sancito la fortuna volgare dei maestri del carnevale e dei buffoni. Fu un raffinamento essenziale. A mio giudizio, esso pose le basi di un'acculturazione ancora latente nella sensibilità antropologica dell'attore. Penso al modo in cui oggi, dopo un'altra rivoluzione, ci si riferisce all'identità attiva dell'attore: parlando di rottura degli automatismi quotidiani, di spostamento dei punti di equilibrio del corpo, di alterazione dei ritmi che rendono naturale il comportamento, e di controllo delle energie mentali definibili e non definibili a parole¹¹.

Considerazione in margine. Nonostante tutto, si continua a ritenere che l'individuo occidentale si pensò «modernamente» a un certo punto della storia, grazie alla genialità dei giusnaturalisti, ai moralisti che individuarono il tema della dissimulazione, e agli artisti barocchi che misero in dubbio il principio di spontaneità. L'esserci dell'«individuo» coinciderebbe con la delineazione di una zona del pensiero dedicata all'autoamministrazione dei diritti, delle idee e dei sentimenti. Ma a un tale scatto culturale come reagirono le strutture psicologiche collettive? Per lo storico un problema come questo, destinato a rimanere aperto e inesaurito, non può non chiamare in cau-

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ A questo proposito, vedi Eugenio Barba, *La corsa dei contrari. Antropologia teatrale*, Milano, Feltrinelli, 1981.

sa l'insieme dei rapporti individuo-società. In questo quadro, il mandato professionale degli attori non costituì un fenomeno secondario. Tanto è vero che il teatro occupò una parte rilevante del tempo degli innovatori: Ugo Grozio scriveva tragedie, i moralisti per esprimersi dovettero saccheggiare il vocabolario teatrale, mentre gli artisti visivi e i poeti teatralizzarono le loro forme di espressione; e non si trattò di un altro teatro (il teatro è in definitiva sempre uno), come dimostrano i casi del comico Gian Lorenzo Bernini. La teatralità degli attori poi, con tutte le sue sensualità, fu l'opposto della severità giusnaturalista. Ma anche questa contraddizione appare stimolante: trovando le stesse parole sulla bocca dei teorici del diritto naturale e degli attori di piazza, potremo figurarci un passato più «ibrido», il passato che serve per arrivare a sfiorare i movimenti delle mentalità.

TERZA PREMessa

Certe disattenzioni alle vicende dell'attore comportano anche una forzatura ideologica. Quando Mona Ozouf scrive il suo libro sulla *Festa rivoluzionaria (1789-1799)* – peraltro intelligente – senza nemmeno citare Talma, non omette soltanto un riscontro. Piuttosto, compie una scelta, perché essenzialmente le preme (e sono confortato nel giudizio da Vovelle) di presentare un sistema festivo portatore di avvenire e di simulazioni ideologiche. Talma voleva dire David, e voleva dire soprattutto la concezione di spettacolo dei suoi spettatori, che certo non dimenticarono il suo modello al momento di dar vita alle feste rivoluzionarie. Se l'analisi della Ozouf si fosse estesa alla recitazione che il «prototipo dei Grandi attori» aveva cominciato a precisare proprio dall'89, il suo punto di vista si sarebbe complicato: dovendo se non altro fare i conti con gli indizi di un passato altro rispetto alle feste aristocratiche e religiose che ci si proponeva di negare.

La funzione della festa è di «fare il popolo» per le leggi – dice la Ozouf all'inizio del suo libro; e poi: la festa è «testimone inappellabile di questa falsa coscienza di sé che la rivoluzione ha ereditato dalla sua sudditanza psicologica verso l'utopia»¹². Ma è solo questo? – ci domandiamo. Andando a vedere le caratteristiche ricorrenti delle feste rivoluzionarie, emerge la corrispondenza che sospettavamo: gli animatori delle feste perseguivano un'alternativa alle forti emozioni suscitate

¹² Cito dall'edizione italiana, Bologna, Patron, 1982, pp. 15 e 17. Nel prosieguo si farà riferimento soprattutto alle pp. 115, 137, 229, 259, 314 e 317-318.

dalle immagini oscurantiste (a cominciare da quella del Cristo martoriato); negavano perciò i codici ripetitivi del teatro – ma senza rinunciare ai suoi apparati –, cercavano soluzioni spettacolari dal vivo puntando sugli elementi visivi (ricorsero ai *tableaux* teorizzando che la vista è il senso umano meno fallace), e si davano un doppio piano drammaturgico, quello delle azioni collettive volte a occupare gli spazi cittadini e quello della risacralizzazione rivoluzionaria. E l'attore Talma? Anche lui si proponeva l'incarnazione di un «terrore» alternativo; anche lui negò i codici declamatori, scoprì la solennità di camminare e agire naturalmente in scena, introdusse a teatro la sapienza visiva dei pittori e la verosimiglianza storica dei costumi, e – a detta di Mme de Staël – produsse una drammaturgia seconda con il suo pathos personale. Ho parlato prima di indizi: Talma certo non fu l'ideatore occulto delle feste rivoluzionarie; epperò le sue strategie spettacolari – provenienti dall'antica cultura attorica – ci dicono che la festa rivoluzionaria, non nascendo solo da un retroterra ideologico, cristallizzò un intreccio non contingente di punti di vista: borghesi – come sostiene la Ozouf – e non solo borghesi (come pensare a un ruolo meramente passivo delle masse?), né solo illuministi (non era stato l'immaginario seicentesco a reinventare le azioni coreografiche?), né solo macrosociali. Inoltre, l'ipotesi che certe feste finissero per somigliare agli spettacoli di Talma fa pensare che esse producessero turbamento, più che autocontrollo; donde il senso del loro «fallimento» nell'ottica del dirigismo rivoluzionario. Le esplosioni rivoluzionarie imprimono un movimento centripeto alle mentalità sotterranee, rimescolando col pensiero vincente embrioni e detriti di ogni genere. È ipotizzabile perciò che gli appuntamenti festivi fossero nel concreto sempre meno pedagogici, e che nella loro sfera gli strateghi del «nuovo» scoprissero con sgomento l'enorme difficoltà delle rivoluzioni. Da un'omissione apparentemente secondaria siamo così arrivati – capita spesso con gli attori – a un problema di fondo.

GLI ATTORI E LE STORIE

Gli attori-simbolo, come Talma, non dovrebbero mai uscire dal quadro referenziale degli storici delle mentalità, in quanto individui simili a uomini, capaci di far vedere al pubblico una grandezza del passato in divenire. Quelle grandezze, se messe a fuoco, si offrono allo storico come una lente di ingrandimento: per rivelare le «mentalità comuni» ben funzionerebbero da integrazione ai documenti privilegiati da questo tipo di storia, ai documenti – ad esempio – sui

«comportamenti parossistici o marginali»¹³, che di per sé comportano un eccessivo particolarismo. Si consideri poi che gli attori-simbolo riceverebbero una specie di delega a impersonare il meraviglioso sociale, e che tale delega individuale fu interpretata – specie nel XVIII e XIX secolo – sottolineando sulla scena, di volta in volta, una gamma limitata di «sentimenti d'epoca». Lo studio di quelle mentalità emblematiche deve essere ancora fatto, ma è certo che i suoi risultati sarebbero essenziali per un aspetto delicato della storia delle mentalità: quello delle «variazioni a intervalli molto brevi» dentro alla modificazione molto lenta delle strutture psicologiche. Un esempio: cosa significò nell'Inghilterra vittoriana la scoperta da parte di Irving del sentimento del rimorso?

L'attore qualsiasi, invece, ci offre dei materiali mimetizzati, di diversa utilità. Penso, così dicendo, alla nozione braudeliana di mentalità, come «frutto di lontane eredità» culturali che, quasi insensibili alle circostanze storiche, tengono separate fra loro enormi masse umane¹⁴. Uno studio quantitativo dei repertori degli attori qualsiasi, svolto per aree geografiche, rivelerebbe delle sintomatiche differenze fra nazioni, e fra zone di una stessa nazione. Infatti, che cos'è un repertorio se non la memoria tematica di un teatro che scandaglia le particolarità del suo pubblico? Il repertorio non è una somma di testi: visto a distanza, esso rivela qualcosa di simile a una psiche, una psiche riflessa dalla mentalità sociale che ha fatto parlare i suoi attori come maniaci, solo della morte o dell'antichità romana o della scaltrezza dei servi.

Quella strana lunga durata dell'attore, tessuta alla base da costanti antropologiche, offre poi l'uniformità di una pietra di paragone allo studio delle modificazioni di sensibilità¹⁵. Il tempo non modifica la natura delle emozioni, ma le loro combinazioni e la coscienza

¹³ Cfr. Jacques Le Goff, *Le mentalità: una storia ambigua*, in *Fare storia. Temi e metodi della nuova storiografia*, a cura di Idem e Pierre Nora, Torino, Einaudi, 1982², p. 251. Inutile dire che la vita teatrale offre anche molti significativi esempi di comportamento deviante.

¹⁴ «Questa mentalità, che ispira gli atteggiamenti, orienta le scelte, rafforza i pregiudizi, indirizza i movimenti della società, è un fenomeno peculiare di civiltà. [...] Questi valori fondamentali, queste strutture psicologiche sono decisamente quello che le civiltà hanno di meno facilmente comunicabile tra loro, quello che le distingue e le isola maggiormente» (*Il mondo attuale*, cit., p. 40).

¹⁵ Mio riferimento principale, entrando nel dominio della sensibilità, è stato il saggio di Lucien Febvre, *La sensibilità e la storia*, oggi raccolto nell'antologia citata *Problemi di metodo storico*. Che splendidi studi teatrali avrebbe potuto darci Lucien

che se ne ha. Il teatro, in questo senso, è una specie di laboratorio di analisi. Anche il teatro istituzionale, fatto per privare lo spettatore del turbamento, dominato com'è dalla «paura delle emozioni».

Eugenio Barba ha parlato di una «zona del silenzio» nel gioco dell'attore, e ha definito il teatro un «vuoto di verità». Più precisamente, ha osservato che il recitante deve essere artificiale (deve «mentire») per potersi avvicinare «ad una verità su di sé» non superficiale, e che la sua offerta effettiva è come un'ombra. Verità del teatro diventa quindi l'ombra, presenza sfuggente della persona che agisce, e diventa il vuoto che richiama il pieno: la partecipazione emotiva dello spettatore¹⁶. Altrimenti, confondendosi le due soggettività, l'elemento emotivo degenera nel sentimentalismo, in un lasciarsi andare privo di processualità (Grotowski). È questo il principio base del teatro-pietra di paragone delle sensibilità. Ora, leggendo le impressioni sull'arte della Ristori lasciate da Garibaldi, Cavour, Wagner e dalla Sand, sembra di aver a che fare con quattro attrici diverse: anche la Ristori – come l'attore di Barba – evitava di pilotare direttamente gli spettatori; anche lei costruiva delle plastiche immagini di sé che ogni spettatore era tenuto a seguire con le sue proprie emozioni. Le impressioni anzidette presentano però un tratto comune: quell'attrice controllatissima, che dosava i movimenti perché risultassero memorabili, fu percepita da tutti come colei che sa trasfigurarsi (anche fisicamente – giurò la Sand; o fino a sembrare un uomo – dissero i suoi oppositori). Ecco l'elemento di sensibilità collettiva, ecco il tratto da paragonare. L'esempio Ristori ci dice che, passata la metà del secolo XIX, nelle capitali europee ci si commuoveva al pensiero della trasfigurazione. Una cosa è in realtà un'altra cosa: era la sensibilità delle fotografie d'arte, della poesia per metafore, dello spiritualismo incantato dalle tecniche. Qualche decennio prima, in un'attrice simile alla Ristori si era vista l'impronta della purezza; e prima ancora, un possesso pieno dei sentimenti umani.

L'attore del tutto professionalizzato pungola e snida le sensibilità collettive, le avvicina e le distingue dalle mode. D'altro canto, questa peculiarità è resa poco limpida dal fatto che egli sa di essere una

Febvre. Questi i suoi concetti chiave: l'emozione come disturbo normalizzato dalle istituzioni rappresentative; la storia come approccio indispensabile per rapportarsi alle sensibilità in movimento: storia come studio delle condizioni di possibilità nelle distanze dall'oggi. Cfr. la guida a Febvre di Hans-Dieter Mann, *Lucien Febvre. La pensée vivante d'un historien*, Paris, Colin, 1971, parte II («Cahiers des Annales», 31).

¹⁶ Eugenio Barba, *op. cit.*, pp. 35 e 57-58.

«struttura di civiltà»: la sua microsocietà nel Sette-Ottocento svolgeva ormai una funzione più che d'intrattenimento. Qui si apre e si dispiega il campo documentario delle memorie, professionali e insieme ideologiche, degli attori.

La memorialistica dell'attore sgorga dalla consapevolezza materiale che fra le emozioni provate dallo spettatore nel qui e ora della rappresentazione e il ricordo che ne rimane corre un tempo di alienazione. Questo è lo spettacolo. È nel ricordo che il rapporto attore-pubblico diventa spettacolo: prima che il sipario si chiuda non si può dire che ci sia spettacolo, c'è un gioco interindividuale dall'andamento imprevedibile. La memorialistica, appunto, nasce in rapporto al dopo dello spettacolo. Sentendosi struttura di civiltà, in quanto «artista affermato», l'attore si illude di poter improntare a suo modo anche il ricordo; di qui la sua mania di raccontarsi, di teorizzarsi come fabbricatore della società. E di conseguenza egli è portato a travestirsi più di quanto non faccia per animare i personaggi. Non si dissimula però, perché è necessario che il pubblico dei lettori lo riconosca; nei fatti si fa più grande, più artista, più immune da difetti, seguendo il modello che ha creduto leggere negli occhi degli spettatori emozionati (o ricorrendo alle cure socializzanti di un giornalista in incognito). Il che consente allo storico di trovare motivi d'interesse in tutto il corpo di questa letteratura.

Esistendo altre fonti descrittive su quel singolo attore memorialista, egli potrà estrapolare per approssimazione il nucleo di verità dell'autoritratto, cavarne qualcosa di simile a un epistolario (non si dimentichi che, nell'ottica rovesciata dell'attore, il momento individuale corrisponde alla gravidanza del suo rapporto col sociale); mentre la sostanza sovrapposta, la parte squisitamente ideologica, entrerà a far parte del suo schedario alla voce: il pubblico applaudito dagli attori, ovvero traduzioni conformiste di desideri collettivi. Solo i sociologi finora hanno lavorato in questa direzione, con scarsi risultati però, per sfiducia nel disordine, nell'anima di quelle incongrue proiezioni di sé. Di qui, ad esempio, la definizione superficiale di «attore delle società liberali» avanzata da Duvignaud a proposito del Grande attore. Le sistematizzazioni, evidentemente, non le si addicono: la memorialistica può offrire problematizzazioni, non sistematizzazioni.

L'attore, quest'uomo che vuole essere conosciuto con precisione come persona e come idea di persona, chiede che gli si dedichi uno sguardo tutto suo, radente i fenomeni. Ci chiede di non partire dagli inquadramenti, di saper registrare la simultaneità delle tracce e dei giudizi, e di non disprezzare l'eccentricità personale: sul palcosceni-

co, persino i suoi oggetti sono stati attraversati da un soffio di vita. Quest'uomo paradossale, sballottato dai tempi storici degli altri uomini, potrà poi tornare a far parte della dialettica delle grandi identità. Una tesi di laurea che ho seguito, e i cui risultati sono purtroppo ancora inediti, ha ricostruito le vicende di Placido Adriani, monaco benedettino del primo Settecento, noto per aver scritto qualche commedia e una fonte essenziale per la Commedia dell'arte, un grosso zibaldone di materiali teatrali anche di contenuto osceno. L'autore, Claudio Lepore¹⁷, ha dimostrato che l'Adriani non fu un monaco per caso o un antesignano degli spregiudicati abatini settecenteschi: egli girò di convento in convento recitando, facendo recitare altri religiosi e intrattenendo rapporti con attori di professione; e che – come scrittore – non ebbe disagi a passare dalle pulcinellate alle dissertazioni di costume, alle meditazioni spirituali. Fu un attardato cultore delle emozioni non distinte o l'interprete di un teatro-struttura di civiltà già più forte di alcune norme sociali e religiose? La sua figura, certamente, fa nascere dei problemi sulla natura delle dipendenze individuali nell'Ancien Régime, problemi che sarebbero rimasti fra le righe della storia della Chiesa, se il nostro monaco-pulcinella non fosse stato studiato come attore.

Considerazione in margine. Il sociale determina l'individuale, ma anche l'individuale non è ininfluente. L'attore, individuo per eccellenza, ha un punto di forza che contrasta le sue servitù: mentre dall'individuale si può risalire al collettivo per coglierne nuove profondità, il collettivo non può che spiegare i contorni dell'individuale. Forse fu il senso di questa possibile secondaria superiorità a rimotivare di continuo la scelta professionale degli attori lungo i tre secoli della microsocietà; finché il neo-capitalismo non soggiogò del tutto la sua economia di mercato, pur mantenendone in vigore alcune sembianze: ci si può distinguere anche producendo delle sottoculture. Cominciò allora una storia diversa, a responsabilità personale.

EPILOGO

Spesso nei salotti s'incontra un invitato vanitoso, che parla ad alta voce per dar peso alle pause e che ricorre a citazioni poco pertinenti, per pronunciare il nome di un classico. Lo si sta a sentire sor-

¹⁷ «Placido Adriani uomo di teatro», Università di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1982-83.

presi, finché ci si accorge che vuol fare impressione con il pretesto di un racconto qualsiasi. Allora scatta il riconoscimento: è un attore. Sono stato a disagio per anni in frangenti del genere; ora, la mia attenzione si accende al contrario, a riconoscimento avvenuto. Perché quella goffaggine è un segno di ingenuità antica. Viene dal passato microsociale e custodisce una forma di saggezza: l'attore ha ancora bisogno di conservarsi simile a un uomo, a dispetto di tanti registi e amministratori teatrali che vorrebbero vedergli addosso la naturalezza stereotipata dell'uomo dabbene.

Dirigere un attore significa voler comandare una mente, come fa con i matti la psichiatria autoritaria. E l'attore, individuo ormai senza microsocietà, si difende esagerando. La particolarità degli attori è oggi troppo immersa nel presente capitalistico del successo o dell'oscurità per essere di solito interessante; a volte però, nei casi in cui la professione non è subita, è sorprendente e generosissima: lo sforzo autopedagogico attraverso cui l'attore riesce a recuperare la propria personale indipendenza, passando attraverso le resistenze di una compagnia o di un gruppo, manifesta una luminosità, uno spessore collettivo, un'intesa innovatrice con il sociale. Per lavorare sulle fonti attoriche, l'orientamento non può che venire da queste e altre simili suggestioni e ridondanze.

2. *Un incontro fra storici e attori*

(pubblicato in «Negli spazi oltre la luna. Stramberie di Gustavo Modena», programma di sala, Bologna, Teatro La Soffitta, 1983, pp. 10-11)

1) Gli attori avevano tutto l'interesse a dirsi eredi della tradizione italiana: come continuatori della Ristori o di Petito, venivano ad acquistare un prestigio superiore al loro merito. E anche i registi avevano interesse a parlare genericamente della tradizione: quanto più si fosse identificata la tradizione italiana con il gigionismo analfabeta, tanto più, per opposizione, sarebbe risaltata la loro missione stilistica. Fra il '40 e il '65, venne a formarsi così quel concetto di tradizione, mediocre e labile, trasformista o – nel migliore degli usi – inerte, con cui ancora oggi abbiamo a che fare.

2) Il senso della lunga durata è consustanziale ad almeno due mestieri del teatro: quello di attore e quello di storico. In sede teatrale, la storia delle mentalità, delle abitudini e delle autorappresenta-

zioni ha determinato delle fondamentali aperture. Ciò è noto a molti. Pochissimi invece hanno riflettuto al legame dell'attore con i tempi lunghi del teatro. L'attore si forma per imitazione di altri attori e, anche quando si stacca dai modelli, le sue invenzioni ridondano di riferimenti al passato. Togliete all'attore la tradizione intesa come senso della lunga durata, e il suo mestiere si ridurrà a un cumulo di effetti inanimati.

3) Alcuni attori e storici, cinque o sei in tutto, hanno dato vita al «Progetto Gustavo Modena» per recuperare qualche energia sopita sotto la crosta della tradizione italiana. Il riferimento a Modena non è stato affatto ideale: abbiamo usato Modena, ci siamo appoggiati a lui e di lui ci siamo innamorati, sapendo di aver ragione a dispetto dei teatranti e dei letterati che continuano a ignorarlo. Modena come figura simbolo dell'antitradizionalismo; come rivoluzionario mazziniano, esiliato prima e critico della politica poi; come inventore dell'arte grande-attorica e fustigatore della sua mercificazione; come utopista popolare dall'umanità vivamente contraddittoria, figlio d'arte e polemista formidabile; nostro contemporaneo nel farsi prendere dal fegato la mano.

4) Si sono cercate nuove sorgenti teatrali nelle tradizioni orientali o nell'universo dei media; noi ci siamo incamminati a ritroso nello spazio del passato, seguendo il filo degli scritti modeniani (soprattutto delle lettere) e della pratica attorica fra i due secoli. E da subito siamo arrivati a convincerci, storici e attori insieme, che la tradizione italiana non andava considerata come un blocco univoco, bensì come un'entità al plurale costituita da cinque successive stratificazioni.

5) *Prima stratificazione: il grande attore delle origini (1840-1860)*. Suoi caratteri principali: netta sfasatura del gioco attorico dalla narrazione del testo, rifiuto della lingua letteraria e della dizione colta, continui passaggi dalla leggerezza comica alle pulsioni primarie del tragico. Teatro del sudore. *Seconda stratificazione: il grande attore (1860-1890)*. Il grande attore presume di «incarnare» il personaggio, le sue sfasature perciò tendono a poggiare su valori di illustrazione e su meccanismi di mitizzazione personale. Per affermarsi come eccezione, egli è portato a creare un ricchissimo codice di movimenti memorabili, di rapporti dialettici gesto/voce, occhi/capelli ecc., e di soluzioni a sorpresa: tipici i passaggi dalle composizioni plastiche alle in-

sensatezze del corpo. Teatro di mercato internazionale. *Terza stratificazione: il mattatore* (1890-1910). È ormai in voga il teatro di repertorio (Ibsen, verismo, d'Annunzio) e i margini della sfasatura non possono che restringersi. Il mattatore cerca di allargare i margini imposti con varie somatizzazioni, portando nel drammatico i trucchi del teatro comico e, soprattutto, trasferendo l'arte grande-attorica del movimento nella dizione delle battute. Teatro di modulazioni vocali, di effetti e di dettagli caratterizzanti. *Quarta stratificazione: l'attore passatista* (1910-1930). Il mestiere attorico è arrivato al virtuosismo, ma, stretto com'è fra diritti della tradizione e diritti del repertorio, non può più esprimersi con pienezza. L'attore passatista, perciò, cerca delle nicchie tutte sue nei testi che rappresenta. Preferisce creare dal nulla, partendo da tratti secondari del personaggio, per evocare come un medium delle teatralità ingiustificate, metafisiche. Teatro di atmosfere. *Quinta stratificazione: l'attore funzionale* (1930-...). È l'attore elegante, pensoso e disinvolto, la cui massima preoccupazione è di non sbagliare. Ha bisogno di essere continuamente diretto, come un impiegato estraniato dal ciclo produttivo. Vede tutto in scala ridotta e crede di poter tutto rappresentare. Teatro industriale.

6) Gli attori del «Progetto Gustavo Modena» hanno dimostrato, con esemplificazioni concrete, che le cinque stratificazioni non riguardavano solo il passato, la storia trascorsa. Ciascuno di loro, per la sua formazione tradizionale, possedeva un bagaglio di «gesti rappresentativi» riconducibili ora alla funzionalità, ora al passatismo, ora al mattatorismo e ora, in qualche caso, alla recitazione grande-attorica. Si trattava dunque di acquisire un rapporto attivo con le stratificazioni d'origine, e di cercare ancora nel profondo, per esplicitare le virtualità più antiche, nell'oggi più nuove. Ma per intraprendere questa specie di avventura speleologica – dal lavoro degli attori è emerso con particolare nettezza – occorre sfondare prioritariamente, in ciascuno, il muro difensivo epperò assolutamente frustrante della funzionalità.

Gli attori hanno dimostrato inoltre che, pur con qualche variante, lo stesso discorso delle stratificazioni poteva farsi per il mestiere popolare, e che perciò non era improprio rimescolare le due tradizioni, fino a far rappresentare una scena alfieriana all'interprete di Pulcinella.

7) Dal 3 gennaio al 15 febbraio [1983] si è svolto poi il laboratorio degli attori, con gli storici in seconda fila. [...] L'incontro attori-storici,

comunque, ha continuato a dare dei risultati. Un esempio: il pretesto scelto, Modena a Napoli nel '60, si è dimostrato pregnante anche sul piano teorico. Napoli: la città dei «cadaveri del progresso», come diceva Modena; il 1860: l'anno delle istituzionalizzazioni vincenti, anche a teatro. Fu intorno al '60 che la Ristori e i grandi attori codificarono definitivamente la loro arte buona per tutto il mondo, non più con, ma contro Modena. Fu allora che le invenzioni luminotecniche coronarono il teatro dell'illusionismo, che l'operetta ridusse in un'unica pastiglia il fascino dei diversi teatri, che Antonio Petito cominciò a perdere.

8) Il copione dello spettacolo [*Negli spazi oltre la luna*] è stato steso al termine del laboratorio, montando le attrazioni trovate da ciascun attore. Non è stato difficile precisare la trama, comporre i casi e dar voce al personaggio di Modena: gli scritti di Modena sembravano fatti apposta per essere derubati e piegati al racconto, e ci sembrava che molte frasi sapessero ancora della sua recitazione. Non è stato difficile nemmeno prendere dalla drammaturgia popolare alla Petito. Per gli altri personaggi, però, l'ostacolo restava lì, inaggrabile. Come tenere il livello degli scritti di Modena, senza ricorrere a scritture di restauro? Serviva un linguaggio da attori, riportato da commedie fatte e consumate, ma i testi dell'epoca, quelli recitati da Modena e dalla Ristori, risultavano desolatamente inadeguati: quale più evidente dimostrazione della casualità del repertorio dei grandi attori? Si trattava di abbandonare quella pista e di cercare, invece, dei correlativi verbali davvero all'altezza della bravura recitativa. Di qui la scelta di far parlare l'antagonista femminile di Modena con le parole della *Tentazione di Sant'Antonio* di Flaubert (capolavoro drammaturgico alla rovescia, ispirato fra l'altro al sublime dei grandi attori, e proprio per questo irrappresentabile nell'insieme); e di qui la scelta di ricorrere agli autori amati da Modena (Shakespeare e Alfieri riletto alla Dumas), più che a quelli da lui rappresentati.

Con questa stessa logica gli attori italiani di due secoli fa componevano i loro copioni per casi e cassetti. *Negli spazi oltre la luna* è stato sceneggiato così, per funzionare da copione di passaggio, verso uno spettacolo leggibile in più modi: come una storia di vita o una vicenda d'attori, come una parata o un sogno eccetera.

9) Abbiamo fatto finta di non sapere che la Ristori non recitò *La signora delle camelie*, perché immorale. Ma quando la pertinenza documentaria corrispondeva al rigore dello spettacolo siamo stati perti-

nenti e filologici, come nel primo accompagnamento di violino alla recitazione dell'antagonista di Modena, come nell'uso delle luci a gas e come nella recitazione dell'*Otello* ricalcata sul rendiconto salviniano di Mason.

10) Dalla seconda metà di febbraio la collaborazione degli attori e degli storici è proseguita a distanza. Da un lato le prove, dall'altro il seminario *Reperti del grande attore* (che ha costituito una buona occasione di confronto con altri storici, per lo più esterni al progetto). La distanza era necessaria, le interferenze sono state vietate e gli scambi sono avvenuti solo per risultati acquisiti. Su questa linea è stata fatta un'ultima scoperta a due facce. Continuando a prendere sul serio e alla lettera le parole del teatro ottocentesco vissuto di persona, contemporaneamente, siamo arrivati a considerare fondamentali *la recitazione per eccesso e la mescolanza dell'alto e del basso*, dimensioni riscontrabili nell'allora e nell'oggi, in Modena e, ad esempio, in Julian Beck.

Si è già detto della lunga durata, ma come riconoscere il passato senza coraggiose attribuzioni di senso?

3. *Una madre ragazzaccio. Il diario di Maria Teresa Presenzini* (pubblicato in «Quindi», novembre 1989, pp. 29-31)

Maria Teresa Presenzini, una vecchia compagna di Foligno, mi ha consegnato il diario dei suoi ultimi diciassette anni, cinquemila facciate di quaderno, un dono impegnativo. Ho provveduto a depositarlo presso l'Archivio diaristico di Pieve S. Stefano (Arezzo), e ora vorrei darne un rendiconto.

Prima di cominciare il diario, a cinquantasette anni, Teresa aveva condotto una vita come tante altre, dieci anni di fabbrica tessile e venti di servizio da cameriera. In mezzo lo spartiacque della resistenza (cui partecipò con attività di sostegno) e dell'immediato dopoguerra: Teresa vi perse due fratelli partigiani e i genitori (il padre era maestro elementare). Restavano, oltre a lei, due fratelli e due sorelle.

Già figura forte di casa per età e vocazione, Teresa, divenuta capofamiglia, si rese conto che anche gli altri fratelli, quelli caduti, le «appartenevano». Allora cominciò a sentirsi madre-continuatrice della lotta di Alpinolo, il fratello più giovane (quante volte si parla di maternità nel suo diario). E come «mamma dei compagni» io l'ho

conosciuta negli anni Settanta, quando riprese a fare la «ribelle», militando nei gruppi.

DIVERSAMENTE DA PELAGIA VLASSOVA

L'immagine ideale che Teresa dà di sé è la stessa di Pelagia Vlassova, la protagonista della *Madre* di Gor'kij (1906) e dell'omonimo «aggiornamento drammatico» di Brecht (1932). Il mio dialogo con il diario di Teresa comincia da qui.

Questa mattina ho bestemmiato, l'ho presa con il Padre Eterno. Perché se il Padre che sta nei cieli fosse veramente buono non farebbe tante fregnacce, come per esempio di dare il castigo a chi ha sbagliato [15 marzo 1970]. Morale: al mondo non c'è altra merda puzzolente che la gentucola benestante [25 maggio 1971].

Si cena con pesce, minestra di brodo di pollo ruspante, insalata e formaggio pecorino fresco e vino. Ma mia sorella Arabella per avere tutta questa roba in casa deve lavorare come una negra e quando è la sera dalla stanchezza non ha voglia di mangiare [15 luglio 1972].

Io sono nata il 1° maggio del 1913, quando c'erano i primi scioperi, le prime sommosse [1° maggio 1972]. Quando siamo andate in piazza tra i palazzi di pietra scura, lo splendore delle bandiere rosse ravvivava quelle tenebre [24 novembre 1972].

L'austerità si fa sentire in tutte le maniere. Ma cosa si sta aspettando per la rivoluzione? Questa non è una buona scintilla? Freddo, fame, emigrazione. Cosa si sta aspettando ancora? [4 dicembre 1973]. Ho dato i volantini alle massaie, ai contadini e operai, a tanti ragazzi che mi sorridono e mi vengono vicino per avere il volantino dalle mie mani. Oggi sono felice perché i giovani mi sorridono [11 luglio 1974]. Questa mattina nella cassetta delle lettere c'è un libro pornografico che fa schifo come chi ce l'ha messo. Anche un'altra volta è successo come oggi durante la campagna elettorale [16 giugno 1976].

Se la gente riflettesse un po' e ritornasse nel tempo passato! [22 aprile 1978].

Nella tradizione comunista le madri sono state sempre un po' così, e anche nei movimenti avvenire ci saranno delle madri che proseguono il cammino dei figli con umanità e asprezza, contraddicendo le loro precedenti servitù. Eppure nei brani ideologici di Teresa, come in tutta questa letteratura, si sente l'interferenza di una figura politica alienata: la figura della madre-avveratrice della filosofia della storia.

Come liberarsi da questa interferenza? Brecht, verso il '50, volle fare un'inchiesta sulle madri di alcuni operai comunisti per verificare

l'attualità del suo vecchio dramma, e cominciò a capire che quel «modello» di madre era destinato a esaurirsi da sé solo, con un estremo gesto di generosità. Forse Brecht pensò qualcosa di simile a quello che personalmente vorrei dire: che, a differenza di altre «figure» della tradizione rivoluzionaria, la madre non sarebbe potuta diventare trasformista; e che perciò, a partire dalla sua fedeltà, essa sarebbe diventata o una specie di santa bizantina, chiusa nel suo dovere come poi certe madri di «nuovi partigiani», o una madre contestatrice del suo stesso modello e, quindi, anche del metodo rivoluzionario disumanizzante.

Nel diario di Teresa troviamo tutte e due queste immagini, ma in ordine rovesciato. Teresa è la madre contestatrice, che a volte si riaggrappa al modello votivo-rivoluzionario.

All'inizio non riesce a essere come la sua immagine ideale vorrebbe: la vediamo avventurarsi fuori della protezione del modello, inerme e orgogliosa, fra le contraddizioni di una vita difficile. E quando, nel '72, l'incontro coi gruppi ravviva la sua maternità ideale, pure allora Teresa non diventa un'altra persona, uscendo dall'isolamento.

Sono 40 anni che abitiamo a Foligno. Questa città mi è molto antipatica perché i partiti la rendono schiava. Ci sto perché tutti i miei morti sono qui, a Foligno, in questa città di pianura [15 dicembre 1974].

Lungo gli anni centrali del diario (gli anni dell'impegno effettivo sono quelli fra il '72 e il '76), Teresa collabora con i giovani militanti senza interrompere le sue abitudini da pensionata: mescola ancora l'alto e il basso, il culto dei morti e i racconti sul sesso. Un misto di apatia, di spirito contemplativo, di suscettibilità da donna ferita e di pasoliniano candore era diventato la sua «religione» (la sua arretratezza) nel corso della maturità; e ora la politica, pur non acquietandosi in questo contesto (non potrebbe acquietarsi perché è l'opposto del «quotidiano»), non ne sconvolge le regole. La politica si integra nella vita precedente di Teresa, sostituendone alcuni elementi; la militanza toglie tempo ai passatempi, alle «stronzate», e a sua volta è condizionata da ciò che sostituisce.

Di qui la patente di Teresa-comunista stravagante. Così dice la gente, e lei se ne compiace, con un gusto che non è dei «militanti politici di base». Prima s'impegna per un'occupazione di case, dicendo che bisogna «battere forte», poi non vuole che i «ragazzi» si esponano: a sfondare devono essere gli interessati, quelli che «hanno pau-

ra di perdere il prestigio di brave persone». Insulta i ragazzini che giocano a pallone sotto casa sua e poi decide di lottare per loro.

Sobilla i pettegolezzi da bottega e poi difende le ragazze rimaste incinte («Io mi meraviglierei se fosse rimasto gravido un uomo»). In Teresa non c'è nessun tipo di linearità, nemmeno la linearità morale di Cesarina Carletti, la madre di piazza Statuto. Per Brecht, il personaggio della Madre doveva risultare simpatico, prima che eroico: era indispensabile per non cadere nell'oleografia. Ma come conciliare simpatia ed eroismo al tramonto del movimento operaio? Nel nostro diario incontriamo una simpatia diversa: combattiva e slegata dall'eroismo. Infatti, quando Teresa parla in nome dell'eroismo, non è simpatica. Sono i suoi momenti di scoramento e non di entusiasmo, di debolezza e non di forza.

Questi ragazzi sono più che altro propensi a fare l'amore con le loro compagne che a fare qualche atto eroico [15 marzo 1975].

Perché non attaccare più in alto, i gerarchi clerico-fascisti di 32 anni fa? [8 gennaio 1978].

Sono i momenti in cui sentiamo Teresa più vecchia, così come eravamo vecchi noi, nei momenti in cui confondevamo la lotta con l'attivismo terzinternazionalista. La Teresa che predicava la purezza rivoluzionaria del 1944-50 ricercava, senza saperlo, un risarcimento personale; e si mescolava ai giovani per poter rivivere i riti della sua vecchia militanza.

Il modello della Madre corrispondeva così alla Teresa più egoista e autolesionista. La madre militante era l'altra Teresa, quella non chiusa nel suo passato, la stravagante che aveva rinunciato a un'identità definitiva e che pure, nel disordine della vita quotidiana, non aveva perso il senso della ribellione.

Come le madri di piazza di Maggio, presenti alla lotta ciascuna con la propria personalità; e non come Pelagia Vlassova, personaggio bellissimo, ma persona inattuale, madre di una coerenza ormai conservatrice. Con tutti i suoi limiti, il diario di Teresa testimonia di questa differenza, contenendo dentro di sé il vecchio e il superamento del vecchio, non senza una costante tentazione pessimistica, di rinuncia alla realtà.

Non abbiamo fatto brindisi per il nuovo anno. Penso all'anno 1947 che morì nostra madre, era passato da un minuto l'anno vecchio e lei moriva. Volevamo vestirla, ma in ospedale non ci dettero il permesso di farlo perché per loro era festa. Ho riveduto quel triste passato, mentre nel cortile i ragaz-

zi sparano le castagnole contro i muri delle case e piccole girandole illuminano il cortile. Questa notte è freddo, gela [1° gennaio 1978].

LA VITA COME UN CINEMATOGRAFO

Chi è dunque Teresa? Non una compagna di tempra particolare, bensì una pensionata che ha cominciato a scrivere con il puntiglio di chi attende al lavoro più importante della sua vita, che è diventata scrittrice senza avere dei lettori e che, proprio per questa sua posizione inusuale, ha trovato il coraggio di parlare oltre misura. Ora straparlando, come si fa tra sé e sé, ora intuendo verità inconsuete, in un ondeggiamento di contrastanti atmosfere, fra senso del tempo e culto dei piaceri, fra amor di natura e angoscia, fra tradizione comunista e immediatezza umana. In questa contraddittorietà, vicina ai giovani, come altre più note rivoluzionarie della sua età.

A noi anziani ci sembra di essere il rifiuto della società. Si pensa a fare qualcosa solo per i giovani, poi neanche per loro si fa niente. L'Italia è la nazione più ridicola d'Europa [10 agosto 1976].

Il presidente della Repubblica ha fatto gli auguri per il nuovo anno al popolo italiano. Che altra porcheria sarà? [31 dicembre 1976]. Si è corsa la Quintana, ha vinto il rione Spada, vediamo ritornare gli sconfitti, tamburini donne e cavalieri. Che cazzata è la Quintana. Anche la Quintana è politicizzata [9 luglio 1978]. Con Oliviero tutti i fratelli sono morti. Mi comunico. Vorrei urlare la mia disperazione, ma con questa società che ci circonda non si può gridare, ma solo piangere e di nascosto, perché la società ti canzonerebbe e direbbe: che ti manca? Che vorresti? Risponderei: protezione e amore.

Chi ti può dare tutto questo? Tu sei pazza! Ora basta, parlo del tramonto del sole [12 gennaio 1979]. Quando me ne andrò io mettete sopra la mia carcassa la mia bandiera rossa, che è nella cassa in camera mia. Voglio tanti garofani rossi, e i miei compagni che mi portano a spalla per il corso Cavour. Quanti cazzi vuoi Teresa! Chi ti ascolta? Fracazzo?! [10 luglio 1979].

Dove ci porterà questo stato di imbecillità umana? [10 maggio 1979].

Mi affaccio alla finestra della cucina, dalla finestra di rimpetto mi sorride il mio antico amore che si è molto invecchiato, sono restata stranamente contenta, lui ancora mi vuole bene, a me mi è indifferente, non gli voglio male, ma mi è indifferente [15 marzo 1979].

Il lettore rimane catturato dagli sforzi di Teresa per aderire alla vita, nonostante tutto. Le pagine scorrono contraddicendosi: sui giovani, sulla droga, sulle persone del quartiere, sui parenti, sulla religione, sul lavoro, sulle donne, sulla famiglia, sul terrorismo, Teresa è portata sem-

pre a cambiare idea, anche riproducendo giudizi reazionari, pesantissimi. Ma poi ti accorgi che quelle sono chiacchiere, ritmo di fondo, e che la banderuola degli stati d'animo contingenti rimanda a un egoismo inquieto («Sì forse sarò anche prepotente ma non lo so») e sognatore («Oh uomo sii uomo nella pienezza della tua umanità»).

Madre-sorella carnale, già provata dalle disillusioni del dopoguerra, dalla povertà, dal grigiore del quartiere, e poi dagli anni («il sole scotta, ad un tratto mi si mette a dolere un piede»), Teresa è diventata a suo modo un'esistenzialista, quando si è resa conto che il conformismo della quotidianità e l'ideologia senile – per cui più si vive più si perde – la stavano annullando («Tu non sei qualche cosa se non per la tristezza dell'anima tua»).

Io le dico: «Cara zia Lauretta, perché devi pensare tutte queste cose te-tre? Perché non ti metti a scrivere un diario? Tu alla tua mente devi pensarci perché altrimenti ti ammalerai e piangerai». Quando io metto i miei pensieri in questo quaderno parlo da sola e mi tengo compagnia. Faccio anch'io i miei paragoni. Ma non ne soffro. La mia giovinezza è stata come un cinematografo [2 luglio 1975].

Questa l'origine del diario di Teresa, che si interrompe quando prevalgono gli estremi: l'avvilimento o l'appagamento (nel riposo, nell'azione). Scrivendo, Teresa registra i suoi modi di giocare con la vita.

Spesso non ha voglia: di uscire, di fare, di ricevere persone, ed è un modo. Un altro modo è quello – più da vecchi – di vivere attraverso le esperienze altrui: Teresa non ha solo figli politicizzati, ci sono altre tre o quattro persone che le riempiono la giornata con racconti d'avventure e di varie stravaganze; con loro Teresa classifica i casi che si ripetono e talvolta si divaga, partecipando di persona. Soprattutto c'è Valeria, la sorella convivente, politicamente più attiva. La politica è il modo principale, la ragione giustificativa delle risalite di Teresa nel vivere sociale. E la politica porta nel diario la storicità. È la fine del fascismo in Grecia e in Spagna, la rabbia per la strage di Brescia, la lotta di liberazione dei popoli. Anche quando Teresa allenta i rapporti con la militanza, la sua osservazione delle cose politiche risulta ingigantita, come quella di «chi ha visto il diavolo»; è il rapporto interiorità-bisogno sovversivo («la lotta che fa il poveretto è lotta a denti stretti col bisogno») che spinge Teresa a esprimersi per metafore: per lei il PCI «è latifondista», il finanziamento ai partiti la fa pensare a una chiesa universale abitata da «religiosi di ogni colore», «Andreotti – scrive – non ha abbastanza merda per fare il gover-

no». Poi, per ridondanza, ribattezza il suo libretto bancario «con questo segno vincerai».

Vivendo così nell'«Italia delle tombole», a questa altezza polemica, Teresa sa uscire dalle vecchie usanze della madre brechtiana: facendo l'autostop, riappropriandosi nei supermercati (ma una volta le andò male), arricchendosi delle ragioni dei giovani.

Metterò il testamento al cesso [6 marzo 1976].

Questa nostra casetta da scapole estrose, se non è pulita e ordinata, sembra una spelonca da banditi [18 marzo 1978].

Andiamo con i cartelloni legati al collo con scritte contro la legge 513. Io sono come un ragazzaccio, fischio e urlo slogan, quanto è bello pensare che non ci arrenderemo mai davanti a nessun ostacolo [25 ottobre 1978].

Di qui le sue rotture anche dentro i gruppi.

Chi verrà? Mammasantissima? Per me non darò il mio voto a nessuno. Perché chi andrà sarà sempre un ladro. Se andranno su i marxisti sarà anche peggio [29 dicembre 1974]. E se viene la guerra? [31 ottobre 1976]. La rivoluzione vuol dire protesta non pulire il sedere ai bambini [5 luglio 1975].

I compagni ci hanno chiesto di fare le tessere, le abbiamo fatte. Abbiamo fatto le tessere per farli contenti, ma dentro di noi c'è solo una grande confusione [31 gennaio 1981].

FOLIGNO

Il genere è quello contemplativo dei diari borghesi primo-Novecento. Teresa però tutto fa tranne che distinguere lo spirito e la materia, con quella sua attenzione trepidante per le cose fuori del comune o segnate da un declino. Né si traveste da scrittore, come altri narratori operai: diverse sono le sue necessità. In genere si ferma prima che l'emozione si decanti. Accenna una bella frase e poi lascia sulla pagina delle parole trattenute, dure o sboccate. Per Teresa la libertà della letteratura sta nel gesto di scrivere, prima che nel risultato; sicché le parti vive del diario conservano la loro motivazione iniziale, quella di non voler più stare nell'isolamento. Per questo forse, leggendo, mi sono tornati in mente i romanzi del dissenso: anche il diario di Teresa – pensionata fuori dalle regole nella periferia di un Comune rosso – persegue un'idea di «clandestinità», quando registra gli «scontri minuscoli», i casi troppo piccoli per poter essere indicizzati dalla società ufficiale; quando la sua stanchezza riesce a guardare fuori di sé e a percepire le deformazioni.

In questa Foligno, dove «il sindaco viaggia con la scorta come i

diplomatici» e dove le guardie comunali «si danno arie di generali» per aver ucciso un cane, intorno a Teresa si agitano venditori a domicilio di libri, di lotterie («che si vincono solo a Milano»), di biancheria a rate; ispettori che vengono a riprendere la merce non più pagata; propagandisti di medicinali che alla mutua passano avanti a tutti; ispettori delle assicurazioni; funzionari del CREM, dove ci si prenota per farsi cremare; carabinieri che arrivano per le elezioni, «neanche se fossimo dei delinquenti».

Poi c'è la donna bella dei racconti amorosi che è stata ricoverata sessantatré volte in ospedale, c'è la vedova alcoolizzata che a sessantatré anni torna a innamorarsi, c'è il compagno «che si innamora sempre delle donne sbagliate» e che «sta addosso» a Teresa perché gli faccia i solitari, c'è la compagna che tenta il suicidio per amore, e c'è il funerale di una coppia di giovani uccisi dalla droga.

I funerali, le code alla posta per la pensione (che non si sa se c'è), la ronda dei soldati al fiume, la festa organizzata di nascosto in una corsia d'ospedale che finisce con la crisi di nervi di una disgraziata.

Sono tante le disgraziate: Giovanna, l'insensata del quartiere che ruba la posta dalle cassette; c'è Imelda, la villeggiante che si crede la duchessa di Amalfi reincarnata. C'è una serie di derelitti, mendicanti e ubriachi che non si sa da dove vengano. E ci sono le nemiche: la «strega di Cantalupo», che «si para di fronte» a Teresa come «la reclam [sic] della China Migone», o la signora «con le cosce giovanili».

Foligno, città di destini segnati e di gente in pericolo.

Nella camera mortuaria del cimitero è stata fatta l'autopsia alla vittima dell'incidente mortale avvenuto sulla strada di Spello, era un giovane ferroviere. Nel collo una ferita gli ha squarciato la carotide, il viso è stato lavato e, rimessi gli occhi dentro le orbite, gli chiudono le palpebre, il corpo è gonfio e le mani sono ancora piegate come se guidasse la macchina [10 febbraio 1979].

Teresa è parte di questo mondo «grottesco», perché è destinata a non vincere mai. Percepisce una nuova pensione e le tolgono la prima. I gruppi in cui milita ricevono pochi consensi e poi degenerano. Restano gli slanci, gli affetti, il bel tempo per passeggiare, e un principio: «Odio le persone che comandano».

«Grande» è l'insulto più forte: per Teresa non è oppressiva solo la grandezza dei movimenti collettivi o la solennità della natura («Mi fanno pietà le grandi querce che restano senza foglie»; «Ho visto gli alberi con le gemme e ogni gemma una goccia di pioggia attaccata, vedi come braccia piene di gioielli»).

Grande nell'altro senso è chi si impone alla gente, i grandi della

scena politica (compresi i dirigenti dei gruppi), i parenti ricchi, gli uomini-copertina come Lucio Dalla. Teresa comincia a dubitare anche della Cina, quando il grande Forlani parte per Pechino.

Poi le chiacchiere rituffano Teresa nei giudizi ripetuti, nella sottomissione ideologica alla tradizione, al telegiornale, alla provincia, al suo arcaico maschilismo. Quelle pagine vanno lette con «particolare gentilezza», come raccomandava Brecht, ricordandosi della «miserabile condizione dei vecchi». E si tratta di aspettare: Teresa perde spesso la pazienza senile, spesso ricomincia il lavoro dei suoi imprevisi accostamenti.

Vado a letto presto ho tanto sonno, però nella notte non posso dormire, mi giro nel letto, sogno, rivedo lo spaventoso spettacolo di mio fratello che tossiva e dal cannello gli veniva fuori la materia, i suoi occhi chiedevano aiuto, mi sono alzata per non sognare più. Israele vuole lo sterminio del popolo palestinese: cosa c'è di bello nel mondo? [21 gennaio 1979].

L'indomani ricomincerà a parlare di rivolta.

Ha scritto Ernst Bloch che il bello della religione è che da essa nascono le eresie. Così è per Teresa con il suo diario: la vecchiaia produce stanchezza per la vecchiaia, anche per la vecchiaia teatralizzata come rivoluzionaria.

4. «*La cosa autentica*» e il grande attore italiano (pubblicato in «*Quindi*», aprile 1987, pp. 20-21)

Chi è il grande attore? Dovendo dire in breve chi è il grande attore, mi rifarò a *La cosa autentica* di Henry James, un racconto che, parlando d'altro, miracolosamente permette di approssimarsi all'arte grande-attorica. Ma non poi tanto miracolosamente, dato che un secolo fa l'esperienza del teatro era centrale per tutte le pratiche artistiche, e dato che Henry James fu, più che un sostenitore, un amico dei grandi attori.

La cosa autentica si apre su questa situazione. A un pittore disegnatore di libri è stata commissionata un'importante serie di illustrazioni; ed eccolo nel suo studio, dove usa accumulare prove e bozzetti ritraendo dei modelli da quattro soldi: dei disgraziati che non si sa bene cosa facciano la sera, ma che nell'atteggiarsi dimostrano eccellenti doti di spontaneità e di versatilità sentimentale. Dunque, il nostro disegnatore è lì nel suo studio, quando gli vengono annunciati «un signore e una signora». Sono elegantissimi. Lui svetta nella stan-

za con un portamento impeccabile, lei è fin «troppo distinta». Tutto lascia supporre che chiederanno del pittore, per commissionargli un ritratto in posa, e invece no; è il disegnatore che cercano. Non sono che un ufficiale e sua moglie caduti in disgrazia: hanno dissipato i loro soldi frequentando la migliore società e ora, per sopravvivere senza sporcarsi le mani, si stanno offrendo come modelli.

Il disegnatore, abituato ai più spregiudicati travestimenti per far sembrare i suoi modelli dei gentiluomini, incuriosito dall'opportunità opposta che gli si offre, decide di metterli alla prova. Così comincia la storia emblematica della *Cosa autentica*, dei modelli autentici.

Da subito il lavoro del disegnatore cambia sensibilmente, perché è tutt'altra cosa fare delle illustrazioni con dei modelli corrispondenti ai personaggi, già interni al mondo da illustrare. E cambia in peggio: per chi disegna è innaturale dover dipingere dal modello fin nei dettagli, dover ricalcare; il risultato non può non risentirne. Ad accorgersene è un critico amico, che mette bruscamente sull'avviso il disegnatore: il risultato è allarmante; continuando a copiare le cose autentiche, le fattezze autentiche, la sua mano si rovinerà. Già si sta rovinando, perché i personaggi di quelle illustrazioni dal vero risultano sproporzionati, sempre troppo grandi.

Troppo grandi perché? Anzitutto perché i modelli dal vero tendono a identificarsi con i loro abiti, che di per sé magnificano chi li indossa intimidendo la fantasia di chi osserva, e poi perché le cose autentiche non sono riducibili, se non arbitrariamente.

Il nostro artista sta disimparando a disegnare. Eppure qualcosa di inspiegabile lo trattiene dal licenziare i due signori. E come un incantesimo, che sarà sfatato solo quando gli si presenterà per caso un altro modello rozzo, un giovane italiano ignaro di tutto ma incredibilmente ricco di freschezza espressiva. Ed ecco ritornare la luminosità, la seduzione, l'arte, con intensità insperata, senza precedenti.

Il racconto ora tende a ripiegare su se stesso. Il nostro disegnatore si è ritrovato, il suo studio si è ripopolato di talenti equivoci, e i due poveri signori si sono trasformati in servitori dell'atelier: alla fine saranno messi alla porta con una manciata di monete in mano.

Questo il racconto sulla cui falsariga cercherò di svolgere alcune considerazioni teatrali, per analogia, autorizzato dal fatto che storicamente, nel secondo Ottocento, il grande attore fu soprattutto un maestro di invenzioni visive, come gli artisti figurativi: non a caso tanti documenti d'epoca ci restituiscono Salvini e la Ristori impegnati a escogitare quadri scenici memorabili, a prescindere dalle battute scritte.

Dunque, alla domanda su chi è il grande attore comincerò a rispondere citando il triangolo narrativo ideato da James, il triangolo composto da quei rozzi modelli portatori di naturalezza, dal disegnatore depositario del mestiere rappresentativo e dalla coppia dei signori, la quale sta per me a simboleggiare il bello già codificato che inibisce le fantasie ulteriori (penso che gli attori ottocenteschi sentissero a quel modo, con attrazione e timore, i capolavori della letteratura drammatica, a cominciare da *Amleto*, e che per questo li sfigurassero a forza di tagli).

Vediamo ora la dinamica interna a questi ingredienti grandi-attorici. Alla base il grande attore ha sempre e comunque, anche nel caso degli interpreti raffinati, una manifestazione di rozzezza: è il fluido spettacolare che di sera in sera attrae il pubblico, prodotto da persone che nella vita non sono generalmente votate alla spiritualità. L'aura spiritualizzante, così tipica delle interpretazioni grandi-attoriche, viene evidentemente dal secondo lato del triangolo di James, dal mestiere di chi raffigura, o meglio dal superamento della rozzezza prodotto dalla capacità di selezionare la materia prima e di raffigurarla. Ma un attore siffatto non è ancora un grande attore, perché gli manca il *che cosa* peculiare dell'espressione artistica, elemento che però non può essere direttamente identificato con il terzo lato del triangolo di James, con la cosa autentica che di per sé intimidisce l'arte rappresentativa fino a farla degenerare per eccesso di grandezza; è chiaro: un attore succubo della cosa autentica non potrebbe che essere un declamatore.

D'altro canto, se il rapporto fra rozzezza (i modelli da quattro soldi) e capacità raffigurativa (il disegnatore) identifica l'ambito operativo dell'attore qualsiasi, è necessariamente quello strano rapporto col terzo lato che produce la «grandezza» artistica. E piace pensare che per questo James non abbia intitolato il suo racconto «l'illustratore»; ovvero che, intitolando «la cosa autentica», egli abbia voluto ribadire che l'autentico è comunque l'elemento decisivo. Dunque, con l'autentico l'artista grande deve avere un rapporto complesso: di apertura, di rifiuto e di inconscia memoria. Senza l'interferenza dell'autentico non ci sarebbe arte in senso proprio, non sarebbe possibile superare le proporzioni ordinarie del rappresentare; epperò, solo quando la coppia dei signori esce dallo studio, noi lettori abbiamo la certezza che il disegnatore farà delle illustrazioni da artista e che l'attore che gli corrisponde non diventerà un vuoto declamatore; epperò ancora, il risultato alto che è ormai maturo verrà in quanto il disegnatore si è intestardito a trattare con i due signori; perciò – sembra

dirci James – la più appropriata definizione del *che cosa* dell'espressione artistica è: un'assenza visibile o la traccia invisibile di un'identità autentica certamente vissuta. Il che evidentemente vale per il teatro come per l'arte delle illustrazioni. A teatro il terzo lato, il misterioso, l'autentico, l'elemento che c'è a dispetto delle apparenze, sembra agire come un lievito sugli altri due elementi: la rozzezza per suo tramite si fa di nuovo appassionante (se non ci fossero stati i signori, il modello italiano non sarebbe risultato così seducente), e il mestiere, parallelamente, sembra rinascere (senza i signori, il disegnatore non avrebbe avuto motivi per imparare di nuovo a disegnare, per rigenerarsi).

A questo punto, il commento nell'ottica del grande attore potrebbe portarci lontano, ma basta che si fissi questa immagine, questo triangolo, questa figura in cui l'alto e il basso si uniscono, pur negandosi a vicenda, e per cui grande attore è chi sa far procedere di pari passo delle spinte opposte, inconciliabili, tendenti altrimenti a una routine da mestieranti o ad alate declamazioni; ovvero chi sa rifondare il teatro in rapporto a un segreto, a una grandezza risentita a dispetto della logica. (Così come era apparsa illogica al critico-amico la testardaggine del disegnatore nel voler tenere i signori come modelli, rischiando il suicidio artistico).

Splendida metafora davvero, a supporto però di una storia data. E qui vorrei passare alla conclusione del ragionamento.

Sarebbe sbagliato vedere nel grande attore l'inventore del teatro nostro contemporaneo, così come sarebbe sbagliato vedervi il teatrante finalmente giunto all'altezza di *Amleto*. Altro è il discorso: in un'esperienza fondamentale dialettica, come quella dell'attore moderno nell'Occidente, il grande attore inserisce un elemento di particolare audacia, distanziando al massimo i poli della dialettica rappresentativa, la rozzezza e la signorilità, in modo da giungere a dei risultati incredibilmente nuovi. Ma il suo tempo non può ritrovarsi direttamente nel tempo attuale, come impropriamente qualcuno vorrebbe riferendosi al tradizionalismo di un Gassman o di un Albertazzi, attori anch'essi distanti dalla tradizione profonda del teatro italiano: come si potrebbe collegare la loro arte esibitoria con il triangolo di James?

Oggi quel teatro non esiste più, è un vuoto nella nostra esperienza; e tuttavia preferirei dire che si tratta di un mondo inabissato più che scomparso; altrimenti non se ne potrebbe parlare che in termini archeologici. Di fatto, tutte le abilità teatrali che hanno inciso nell'arte dell'attore tendono a permanere culturalmente, perché mentre i

singoli modi di far teatro svaniscono, la cultura storica dell'attore permane, vivendo di accumuli straordinari quanto incoerenti e temporalmente irriconoscibili.

Dunque per restare in argomento, per trattare del grande attore oggi, dovremmo essenzialmente occuparci del suo contenitore culturale. E da questo punto di vista, la latenza grande-attorica nella vigente cultura dell'attore potrebbe tornare illuminante: come riferimento altro rispetto alla prassi presente, in particolare rispetto al monolitismo perseguito dal nostro regime teatrale; è evidente il fatto che il triangolo rozzezza-mestiere-autenticità, sviluppando una dialettica aperta, dovette spingere, un secolo fa, al non monolitismo, al politeismo, a percorrere tutte le strade possibili, dato che le cose autentiche possono lasciar tracce di ogni genere e di ogni tendenza a teatro. La latenza grande-attorica, perciò, non deve farci pensare al monolitismo all'antica italiana di Gassman o di Albertazzi, bensì al lavoro non da «grande attore» – epperò pregno di cultura attorica – per cui abbiamo amato soprattutto Eduardo, con il suo pluralismo implicito, esplicitato da quanti si sono riferiti a lui in tanti modi diversi: Fo, Bene, de Berardinis, Cecchi... Ma Eduardo stesso alla fine ha esplicitato il suo pluralismo, riproponendo Pirandello e Shakespeare (forse le sue cose autentiche, fuggite per tutta la vita).

Invece, chi parla oggi di un ritorno del grande attore generalmente non ha a cuore la cultura attorica. Generalmente si tratta di uomini del governo teatrale che, verificata la sterilità della regia all'antica italiana, puntano sull'aura del riferimento grande-attorico per ridare un po' di ossigeno al loro sistema. Quella loro idea di un'uscita grande-attorica dal formalismo risulta davvero poco credibile e, in ogni caso, scientificamente falsa e poco favorevole a un'effettiva valorizzazione della cultura degli attori.

P.S. Ringrazio Leo de Berardinis che mi ha invogliato alla stesura di questo intervento.

5. La poesia delle azioni

(pubblicato in «I quaderni di Santarcangelo», n. 2, 1995)

Per farsi arte, il teatro ha bisogno di mobilitare tecniche alte e basse: bassa può esserne perfino la cultura di riferimento.

Accerchiato da panorami di infinita estensione storica e ideologica, il vero teatro resta artigiano e continua a creare, come in passato,

con sforzi non programmabili; forse per questo la mentalità calcolatrice che presiede all'ordine borghese ha potuto devastare interi settori della vita scenica e sfigurarne tradizioni secolari, sempre però finendo col far reagire questi anomali artisti per «trovarsi» oltre il limite previsto. La scelta dell'altrove ha familiarizzato il teatro alla poesia, così.

1. Ciò ha sorpreso i poeti, immemori di pur recenti intese, sicché i più hanno scelto di limitare la fratellanza scenica a un paio di casi, come unici possibili discendenti, pur meschini, del bizzarro Shakespeare: come spiegare altrimenti il connubio di una prassi sociale – quale quella degli attori – con l'intima, caparbiamente individuale esperienza del mondo degli autori? Altri poeti, più aperti, hanno supposto nell'atto scenico meccanismi di autosuperamento, tali da indurre l'attore artista a imitare la poesia, fino a farsene interprete-continuatore sulla scena. Poeti come d'Annunzio ed Eliot hanno valorizzato questa disposizione mimetica, allargandone l'incidenza coi loro innesti drammaturgici dalla *Commedia* e dalla Bibbia. Su tale linea, certi poeti pensatori, però, da Brecht in poi – nel poi italiano vedo Sanguineti –, hanno riaperto il caso chiamando in scena sintonie orientali e più puntuali incroci greci, orientali e popolari. Si è rivelato nelle origini della poesia, così, il luogo dell'interazione, pur senza sbilanciati dichiarazioni. Intanto, sull'esempio di vecchi e nuovi attori artisti, un altro pensiero cominciava a formarsi, con sensibilità, senza insulti ai denegatori cui riconoscevano comunque il merito di parlar chiaro e con impegno.

Era nelle cose che si arrivasse a valorizzare anche all'inverso il principio shakespeariano della parola come scena (per dirla con Masolino d'Amico); e cosa vuol dire la scena che si fa parola se non che la convenzione dell'agire scenico può farsi metrica, condizione indotta alla poesia? Perciò la Duse aveva avuto bisogno di staccarsi dai compagni durante le prove – che erano intese nel senso della «prosa» – per dare altra forma ai suoi fantasmi, e lo stesso avrebbe fatto Totò. E anche oggi il nostro Leo crea le sue interpretazioni a distanza, limitandosi a presentare tecnicamente il personaggio, mentre dirige la costruzione dello spettacolo coi suoi compagni, finché il suo ritorno nel gruppo non dà compimento al flusso della forma, superatrice delle convenzioni entro cui si è decantata. Ogni gruppo di vocazione poetica ha poi la sua via, all'interno di costanti che i Magazzini per primi hanno individuato.

2. Proviamo a definire qualche luogo e stranezza nel panorama intravisto. Ha certo ragione Luzi: il teatro di poesia non è un genere. Non a caso, dalla poesia sono nati e rinati i più tipici teatri d'Oriente e d'Occidente. La stessa specificazione di teatro «di prosa» si affermò per tenere a distanza il teatro recitato da quello in musica, noto come «lirico», eppure non si lesinavano allora le iperboli. Stranezza: si faceva dunque poesia teatrale senza saperlo, come Monsieur Jourdain non sapeva di far prosa parlando?

L'origine rituale dei teatri nostri, d'Occidente, andrebbe ricompresa. *Res citans* è già l'officiante liturgico, come il narratore di lontane meraviglie. Fu forse, di volta in volta, un principio di memoria poetica, prim'ancora della comparsa di un «risponditore», a generare l'attore? È noto, del resto, che la memoria orale tende alla poesia per intimo bisogno di autorganizzazione. E un grande teatro di tradizione a base poetica, l'Opera dei pupi, è nato proprio così (ora è un secolo e mezzo o poco più): dal *cuntu* poeticamente ritmato.

Non si potrebbe fare storia dell'attore, anche del professionista, in Italia, senza considerare il retroterra delle accademie di poesia, in cui il comico dilettante ebbe spesso posti di riguardo; e ci furono fasi in cui questi recitanti passarono in massa al professionismo o esercitarono decisiva influenza sui professionisti: Alfieri insegna. E nelle accademie si formarono attori di ogni tipo e ogni tipo di teatro ebbe i suoi poeti «fiancheggiatori». Fu lì che nacquero le prime scuole di declamazione e d'arte drammatica, e lì la metrica divenne riferimento comune, degli attori e degli autori.

C'erano accademie alte e basse, e oggi possiamo meglio capire l'importanza di simili discrasie: conosciamo gruppi teatrali attivi per autodrammaturgia che, senza saperlo, hanno riattivato nuova intelligenza, antiche relazioni alte e basse, di res-citazione e/o invenzione. Si continua a generare così la vocazione comune al poeta e al creatore scenico, la *quête* delle bellezze segrete di cui si coglie il richiamo solo con l'esercizio tecnico. Sicché se non esiste una metrica nel nuovo teatro, esiste certo un artigianato consapevole e sperimentato in ogni gruppo e in aree di gruppi, come quella del Terzo teatro. E a cosa porta la pratica laboratoriale, di cui sono promotori i gruppi più consapevoli, se non a forme di addestramento per creare «giochi normati» (Renzi) come fa il poeta?

3. Lo spazio ci impedisce di riferire del nuovo interesse al teatro che attraversa poeti e studiosi di poesia. L'intelligenza artistica di un

Sanguineti e di un Luzi e quella critica di un Macchia e di un Raimondi è oggi relativamente fiorita in studi di confine sulla metrica, in nuove indagini sulla poesia diffusa, nonché negli insegnamenti universitari di Letteratura drammatica. E anche nuovi studi di scienze sociali hanno posto al centro temi analoghi.

4. Dalla fenomenologia creativa del teatro vengono comunque i più forti impulsi all'incontro, perché un'antica struttura di civiltà come la scena mal sopporta di farsi ancella della comunicazione economica e del mero rispecchiamento ideologico; essa esiste invece per dilatarsi, sia in rapporto agli universi mentali, sia alle varietà geografiche. Non a caso, due fondamentali trasferimenti di poesia a teatro li ha provocati Peter Brook: prima conducendo il *Mahābhārata* oltre la sua origine di poema religioso (per farne lo specchio di ogni fede, di ogni bisogno umano di penetrare le ragioni della sofferenza), e poi con *La tempesta*, come viaggio iniziatico, di purificazione.

Il teatro – sembra dire Brook – è organico alla poesia in quanto può *far vedere* le realtà ulteriori che la poesia intuisce: viaggi e trasmutazioni, storie di popoli ed eventi epocali restituiscono così la vita-prima-della-vita allo sguardo della mente, ponendo la poesia e il teatro in un rapporto di continuità euristica.

Perciò, per bisogno di verità, il teatro delle esperienze di poesia tende al «teatro povero», all'opposto del melodramma, destinato al godimento mitico. Viene in mente il *Teatro degli Artigianelli* di Saba, commossa «poesiola» che incanta dicendo di un'umile rappresentazione postbellica; e viene in mente l'essenziale aristocratica suggestione del teatro Nō. L'odierno teatro di poesia è arrivato a coniugare questi due mondi estremi.

6. *L'attore artista*

(pubblicato in «I quaderni di Santarcangelo», n. 3, 1996, pp. 9-10)

Nel 1986, stimolato da un incontro promosso da Leo de Berardinis, scrissi alcune note sul Grande attore e a lui le dedicai, per la sua capacità di far dialogare sulla scena il basso e il sublime, Totò e Shakespeare, nonché il visibile e l'invisibile, Ilse e Cotrone. Che Leo fosse già preso dall'ultimo capolavoro pirandelliano? Viene da pensarlo, vedendolo oggi così abile a teatralizzare quei confini, capaci di farci intuire perfino l'esserci della Duse, in continuità d'angoscia. Anche Pirandello la ricordò come l'anima del teatro italiano, benché

si fossero ignorati per tanti anni: ma cosa può fare l'artista di teatro – direbbe Leo –, se non cercare di liberarsi dallo spettacolo, facendone un sacrificio del tutto proprio?

Queste riflessioni sono interessate, perciò, all'indeterminatezza dell'arte drammatica e all'identità dell'attore artista.

Il primo interesse ha a che fare con l'incontro dell'86, dove intervenni commentando il racconto di James intitolato *La cosa autentica*. Questa la sua situazione. A un disegnatore di libri è venuta la cattiva idea di sostituire i suoi geniali modelli plebei, di volta in volta camuffati alla bisogna, con un ufficiale (decaduto) e la sua signora. Conseguenza: i disegni risultano troppo grandi e manierati, come le declamazioni di poesia che gli attori continuano a fallire. Morale: guai all'artista succube della grandezza, guai alla sua smemoratezza per le rozze radici delle cose viventi. Ma come attingere a esse? Lo si può solo insistendo nei tentativi dal basso: come fa infine il disegnatore, tornando ad affidarsi ai suoi vecchi modelli autenticamente simulatori e, perciò, veri quant'altri mai. Senza l'interferenza dell'autentico non ci sarebbe arte in senso proprio, non sarebbe possibile superare le proporzioni ordinarie del rappresentare; epperò, solo quando la coppia dei signori esce dallo studio, noi lettori abbiamo la certezza che il disegnatore farà delle illustrazioni da artista e che l'attore che gli corrisponde non diventerà un vuoto declamatore; epperò ancora, il risultato alto che è ormai maturo verrà in quanto il disegnatore si è intestardito a trattare con i due signori; perciò – sembra dirci James – la più appropriata definizione del *che cosa* dell'espressione artistica è: un'assenza visibile o la traccia invisibile di un'identità autentica certamente vissuta. Il che evidentemente vale per il teatro come per l'arte delle illustrazioni. A teatro il terzo lato, il misterioso, l'autentico, l'elemento che c'è a dispetto delle apparenze, sembra agire come un lievito sugli altri due elementi: la rozzezza, per il suo tramite, si fa di nuovo appassionante (se non ci fossero stati i signori, il modello italiano non sarebbe risultato così seducente), e il mestiere, parallelamente, sembra rinascere (senza i signori, il disegnatore non avrebbe avuto motivi per imparare di nuovo a disegnare, per rigenerarsi).

Splendida metafora davvero, a supporto però di una storia data. E qui vorrei passare alla conclusione del ragionamento.

Sarebbe sbagliato vedere nel Grande attore l'inventore del teatro nostro contemporaneo, così come sarebbe sbagliato vedervi il teatrante finalmente giunto all'altezza di *Amleto*. Altro è il discorso: in un'esperienza fondamentale, come quella dell'arte moderna dell'Occidente, il Grande attore inserisce un elemento di particolare auda-

cia, distanziando al massimo i poli della dialettica rappresentativa, la rozzezza e la signorilità, in modo da giungere a risultati incredibilmente nuovi. Ma il suo tempo non può ritrovarsi direttamente nel tempo attuale, come impropriamente qualcuno vorrebbe riferendosi al tradizionalismo di un Albertazzi, attore anch'egli distante dalla tradizione profonda del teatro italiano, come dal triangolo di James.

Oggi quel teatro non esiste più, è un vuoto nella nostra cultura. E tuttavia esso ha trovato continuità nelle creazioni degli attori artisti. È accaduto dunque che, inabissandosi, l'arte del Grande attore italiano si è incontrata con l'inquietudine dei continuatori della Duse. Da Benassi a Moissi, a Marisa Fabbri, fino a Bene, de Berardinis e Perla Peragallo (ma potremmo fare anche altri nomi), la figura dell'attore artista, che la Duse fece nascere dal ceppo del Grande attore, non ha cessato di esistere e di riformularsi; tanto da divenire contemporanea, da noi, alla figura del regista nel senso più alto. Fenomeno unico nel teatro europeo, che sembra destinato a proseguire con alcuni talenti del teatro di gruppo o con artisti isolati come Manfredini. Devo a Leo questa riflessione che nell'86 mi mancava.

Leo come Ilse ci ha mostrato questa continuità commovente, fatta di sacrificio all'arte scenica e, al tempo stesso, di quel «trovarsi» che già Pirandello aveva indicato a metà degli artisti di teatro, dentro e anche oltre il teatro stesso. Perciò l'attore artista è contemporaneo della cultura della regia e, nel teatro del Novecento, costituisce la più significativa specificità italiana.

Siamo ben oltre la vecchia antinomia stabilita dal regista con l'attore di tradizione. L'attore artista italiano, che fa drammaturgia, forma nuovi attori, scopre spazi teatrali inopinati e crea altro pubblico, senza mai perdere di vista il suo carico di complessità sociale e culturale, è al centro del nostro sistema teatrale, anche quando agisce nell'emarginazione.

7. Sulle diversità culturali della regia

Mi è stato chiesto di sostare sul complesso rapporto che si determinò alla fine dell'Ottocento fra le pratiche di messinscena e di regia; ma nel vivace contesto elaborativo in corso non mi è sembrato tanto utile riproporre le posizioni riferibili a questa dialettica, quanto rilanciare problematiche a mio parere generative, rifacendomi per questo alla Schino, a Mango o Artioli più che a Perrelli. D'altro canto, data la natura introduttiva di queste note, non potrò limitarmi a

proporre degli esempi, volendo soprattutto fornire – pur sottovoce – un orientamento¹⁸.

IL RAPPORTO ITALO-FRANCESE

Dal tardo Settecento il teatro francese si pone come suscitatore europeo verso quello italiano, che magari giunge alla grandezza con artisti capaci di diversificare tali impulsi. Ciò è stato anche in rapporto all'assimilazione registica, dato il ruolo assunto da Jacques Copeau e dai suoi nella formazione di Orazio Costa e il valore dell'insegnamento non solo cinematografico che Luchino Visconti ricevette da Jean Renoir. Ci stiamo però riferendo a eventi anche contraddittori, dato il fatto che l'affermazione della regia in Francia non conobbe una comparabile svolta linguistica, per cui il lavoro di allestimento vi è nominato di «mise en scène» sia che lo diriga un qualsiasi direttore o un regista dall'identità nuova, di per sé indiscutibile: cosa che porta a focalizzare gli impulsi registici dal passato, inducendo talvolta a fraintendimenti. Il che si è dato anche nell'area teatrale inglese, in cui il regista è dichiarato semplicemente «the director».

Ciò è noto, ma si tende a dimenticare qualche corrispondente retroterra: in particolare il fatto che possono derivarne significazioni compromissorie o visioni temperate della radicalità registica. Non si dimentichi che fu rimosso in patria Copeau, come fondatore della regia europea e persino di quella nazionale. Ma non solo: ancora nei primi anni Sessanta, all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica di Roma, solo Orazio Costa, Giorgio Bassani e talvolta Sergio Tofano, insegnanti rispettivamente di Regia, Storia del teatro e Recitazione, parlavano a noi allievi di alta prassi registica. Mentre la prima raccomandazione che sembra perciò imporsi riguarda la coscienza della discontinuità storica, partecipe di questa nascita. Quella della regia

¹⁸ Mi riferisco a Mirella Schino, *La nascita della regia teatrale*, Roma-Bari, Laterza, 2003; Lorenzo Mango, *La nascita della regia: una questione di storiografia teatrale*, «Culture Teatrali», n. 13, 2004, pp. 129-186; *Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione (1870-1950)*, a cura di Umberto Artioli, Roma, Carocci, 2004; Franco Perrelli, *La seconda creazione. Fondamenti della regia teatrale*, Torino, Utet-Libreria, 2005. Per il prosieguo vedi i miei saggi *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984 (ristampa: Roma, Bulzoni, 2008), e *Questo strano teatro creato dagli attori artisti nel tempo della regia, che ha rigenerato l'avanguardia storica insieme al popolare*, «Teatro e Storia», n. 18, 1996, pp. 9-23.

non fu solo una rottura teatrale all'interno della storia della sensibilità artisticamente intesa.

LA REGIA E LA QUESTIONE DELL'AVANGUARDIA

Il secondo stimolo che vorrei fornire rimanda all'entità di una tale posta in giuoco. Come definire un avvento sostanziale come questo? Lo stesso Gordon Craig in Inghilterra fu contrastato come rinnovatore e poi rimosso. Va però aggiunto che nell'Europa novecentesca ogni nazione tese a definire un suo particolare rapporto con la nascita registica: la quale si manifestò direttamente solo in Russia, in Germania e in pochi ambiti ristretti. Ma ciò vuol dire che una nuova storia della regia dovrà valorizzare diversamente le effervescenze protoregistiche: il prima di Stanislavskij, il come e il perché questi percepì vicini i Meiningen tedeschi, anch'essi creatori senza vincolante retroterra; e appunto in questo contesto si potrà parlare di Copeau in quanto annunciato anche da Antoine, quale regista in rapporto con il naturalismo. Come si vede, il divenire della regia va anzitutto legato ai suoi esercizi concreti, anche se a rischio di perderne di vista ogni volta l'identità, dato che stiamo dicendo di esperienze destinate a completarsi oltre le soggettività coinvolte, pur restando la regia riconoscibile a monte di ogni risultato.

Come contestualizzare allora un tale *post quem*? Propongo di rileggere l'avvento di questa prassi come l'equivalente teatrale dell'Avanguardia storica. Insieme alla rottura della figurazione mimetica nelle arti visive e nel Nuovo romanzo, la regia fiancheggiò attivamente essenziali novità espressive, anche se non solo in rapporto con il teatro. Il nesso della regia *in statu nascendi* con quei movimenti aveva potuto riassumersi comunque nella cooptazione futurista di Ettore Petrolini decisa da Tommaso Marinetti e compagni per autopromozionalità. Ma non bisogna stancarsi di cercare, perché tale corrispondenza fu persino valorizzata in Russia; e se si guarda ai registi autenticamente in cerca lungo il Novecento, questo rapporto si avvalora come non solo letterario né solo pittorico. Il teatro futurista era teatro.

Ma dovendo fare ordine, a questo punto può aiutarci il parere di Edoardo Sanguineti, che ha messo in rapporto l'Avanguardia storica, come premessa globale della modernità, con la Rivoluzione francese, perché vi si ruppero gli schemi codificati anche degli spettacoli. Ed

era questo il passaggio necessario perché la volontà di rinnovamento stessa, già cresciuta nel Settecento, si disponesse alle future decantazioni. La ricchezza che abbiamo individuato nel divenire novecentesco del teatro non sarebbe stata così solida senza un tale assimilarsi.

Una contestualizzazione culturale maggiore emerge così a favore della conoscibilità della regia. Ma l'Ottocento può portarci ancor più in argomento, se dissociato dall'ostilità al Novecento attribuitagli per eccesso da qualche manuale. Se ne veda la definizione fornita dalle «Annales» di «secolo dei secoli», nel bene e nel male. E in tal senso il rapporto fra questa scansione temporale e la regia può farsi finanche binario, consistendo quest'ultima di visioni e di artigianato, ed essendo determinata da un sistema di modi produttivi. Ma attenzione a non estendere a dismisura l'ambito della protoregia. I portatori di stimoli a questa transizione non andranno considerati predecessori: la protoregia era un'entità non necessariamente proiettata verso la regia.

D'altro canto, un imponente sviluppo di risorse risulta in via di elaborazione da prima della Rivoluzione francese, con una certa continuità di esperienze, perché il Settecento scenico si prospettò ricco di audacie poco sistematizzabili, mentre l'arte teatrale dell'Ottocento, da un lato, fece della molteplicità un suo fattore distintivo, essendo poco disposta a sviluppi per vie estremizzatrici, e, dall'altro, animò una grande pittura come i sommi versi allora creati. Ma questo secolo riassumeva anziché preconizzare, tanto che suo risultato sintomatico può essere considerata l'Opera dei pupi per il suo balzo nell'immaginario; per cui Giuliano Scabia l'avrebbe più volte definita il più bello spettacolo del mondo. E si tratta di un'altra creazione ottocentesca, nonostante la provenienza in parte medievale di sue risorse.

Così ogni secolo sembra aver contribuito a spettacoli come questo in forma irregolare: laddove irregolarmente Goethe giunse a definire le sue *Regole*. Certo queste rompevano con le abitudini degli attori – non solo dei «lazzaroni» –, ma non ridavano agli attori stessi strumenti raffigurativi. Con il *Faust*, piuttosto, Goethe nutrì la messinscena del futuro, comunque senza abbandonare il Settecento. Agli attori artisti otto-novecenteschi bisogna allora rifarsi per chiudere questo cerchio.

FRAMMENTI REGISTICI: DI ATTORI E DI PUPÌ

Si può dare qui per scontata la conoscenza da lontano dei valori registici che si diffusero nel divenire del Novecento. Parliamo di arte e di modi produttivi, di visioni e di tecnica, influenti soprattutto in Germania; e poiché si tratta di una prassi direttiva, è naturale che essa avesse sviluppato dinamiche influenti anche sulle sue frontiere o al di là degli intendimenti soggettivi. Così il valore delle sintonie autentiche di Stanislavskij finì per nutrire la stessa ricerca del suo «nemico» Evreinov, l'artefice del teatro nella vita; come la grande dramaturgia austriaca nel tardo Ottocento incoraggiò quella terapeutica di Moreno. Ma si può ben supporre che questa effervescenza raggiungesse nell'intimo la cultura di alcuni attori in cerca e che di qui la regia acquisisse anche natura ulteriore, quella degli attori artisti fondata da Eleonora Duse, ma che conobbe anche altre articolazioni novecentesche.

Viene inoltre da pensare ad Artaud in quanto creatore a partire soprattutto dalla recitazione. Ma nel caso italiano, emergendo questa novità quarant'anni prima della regia nazionale, si determinò uno slittamento di senso o un fenomeno di transizione delle presenze; per cui la catena che dalla fondatrice portò a coinvolgere Memo Benassi, Ruggero Ruggeri e, poi, Eduardo De Filippo e Carmelo Bene nonché Leo de Berardinis, Marisa Fabbri e Carlo Cecchi può dirsi un fenomeno assoluto di decantazione espressiva, con forti ricadute nell'esercizio registico. Si pensi che persino il rinnovamento ronconiano conobbe qualche incipit non immemore di questa provenienza.

Mentre l'organicità con cui la regia si dispose ai suoi sviluppi passò lungo l'Ottocento da aperture provvisorie, ora discontinue e ora incompiute, per cui l'Opera dei pupi assunse quei caratteri di sistematica ricollocazione della distanza temporale e del disordine spaziale. Cosa che non può non far ripensare coerente la disposizione filosofica con cui musulmani e paladini furono esibiti intenti a continui scontri e in cerca di utopie.

La dimensione straordinaria con cui l'Opera dei pupi si riqualificò quale fulcro di un intero teatro giunse poi a un'inopinata dialettica con la dimensione filosofica dell'Attore artista, per cui la Duse assunse la scena come spazio di riqualificazione dell'identità di genere, alla luce della sua ricerca di poesia; e Eduardo si proiettò a sua volta in una ricerca della differenza dalla condizione meridionale, finché Carmelo Bene fece di questa alterità un luogo più esplicitamente

problematico. Così nell'Opera dei pupi, dall'interno di un unico piano espressivo, sembrarono scontrarsi valori d'ingenuità e di sapienza in forme destinate a rimanere aperte, sempre in cerca di una sintesi vertiginosa.

Naturalmente, parlando di Opera dei pupi ho inteso rifarmi alla varia fenomenologia del teatro popolare artisticamente fondato, manifestatasi un po' in tutte le arti lungo il passaggio al Novecento, e tramite esperienze paradigmaticamente estreme non intendevo riandare a una sola esperienza di cultura tendenzialmente registica. Cosa tanto più notevole in quanto stiamo dicendo di esperienze relazionali: in rapporto con semplici manovratori nonché con attori inclini ad andare oltre in quanto capopupari. Ma poiché l'Opera dei pupi torna qui al centro di un meccanismo forte in senso specifico, giunto a definitivi stadi di perfezionamento e disposto a sviluppi forse ancora significativi dalla nostra ottica, vi si percepisce l'esistenza di nessi corrispondenti, inopinati in quanto possono riguardare eserciti e fedi come amori e avventure, a partire da dati indefinibili o frontalmente considerati.

Non a caso, parliamo sia di sintesi giunte a far interagire figure di paladini fissate su palazzi di Palermo e di Bruxelles sia di presentimenti persino mejercholdiani, rivelatori di energie preziose. Così l'oro poteva essere rimanifestato dall'ottone e qualsiasi ricchezza poteva essere imitata, tanto più in quanto animabile da meraviglie musulmane. E ciò emergeva in quanto non c'era soluzione di continuità fra i mondi esibiti, fin nelle loro lontananze, pur essendo queste d'impronta persino etica. Mi riferisco comunque alla rigenerazione pupara di cui è stato artefice Mimmo Cuticchio: sicché il popolare è stato da lui coltivato in vista di affrancamenti che lo sottraessero dai soliti sviluppi seriali delle premesse, mentre l'avventura espressiva giungeva a tradursi in paratattiche storie ulteriori. Cosa anche questa da sottolineare in quanto, a partire da sviluppi frammentati, Stanislavskij era pervenuto a fondare le sue continuità espressive sull'interiorità: fra la propria e quella del personaggio. E, di fatto, Cuticchio stesso lo avrebbe dichiarato, quei racconti e spazi, quei personaggi e gruppi umani non sarebbero stati altrimenti presentabili con modalità codificate nei ritmi orientativi di ciascuna presenza: tanto da rendere laboratoriale persino l'agire di questo Mimmo in silenzio, alle prese con ogni invenzione.

L'approccio qui proposto sarebbe potuto passare per altri incroci qualificanti, riferibili ad esempio a come la scena ha potuto favori-

re felici forme recitative o a come questo risultato fosse stato storicamente raggiunto per impulsi ritmici, tali da nutrire la recitabilità di ardui passaggi scenici. Ma sembra appunto che questi orientamenti siano stati sufficienti a far emergere qualche punto nodale. C'è un bisogno registico degli attori e c'è il riconoscimento del necessario passaggio a una complessità scenica che l'attore può sostenere solo per eccezione. Per cui la protoregia non può essere assunta come una soluzione generale per tutta l'arte scenica preregistica. Agli attori registi vanno affiancati gli attori capaci di fiorire in quanto diretti, che sono la maggioranza. Quanto all'Opera dei pupi, essa richiama il quid registico per la disponibilità dei suoi elementi originari a ricomporsi e a raggiungere una forma, come il teatro di regia in genere.

LA MESSINSCENA NON SOLO COME SOMMA DI COMPETENZE E LA MANCANZA COME MOTORE DELLA REGIA

L'operosità della regia più degna di questo nome si è distinta nel valorizzare verticalizzazioni espressive e tematiche. Così, si sono potuti coniugare imprevisi nessi storici – in primis le radici del Settecento fiorite nell'avanguardia novecentesca – come analogie del sentire, fino a prospettarci l'indefinito o a «costringere» gli spettatori partecipi a straordinarie collaborazioni fantastiche. Come esplicitare altrimenti le connesse intese propiziate da Copeau?

L'entità analogica può dirsi quindi il giacimento necessario per nutrire questi sviluppi. Mentre l'entità della mancanza, da quest'ottica, ci si ripresenta come uno status disposto a coniugarsi con quello di bisogno: ché essa fa agire mentre innesca dinamiche di fantasia/rottura.

Laddove, di fatto, uno dei primi insegnamenti di questa vita teatrale induce a ripensare al mancante come a un «esserci» nascosto, mimetizzato in parte. E si direbbe appunto che questo «esserci» non essendoci in apparenza fosse fondativo di un segreto implicito nell'argomentazione precedente. Il quale, del resto, potrebbe essere anche affrontato interrogandoci sugli abbandoni più clamorosi d'inizio Novecento, ma rivelatisi poi quasi necessitati dalle diversificazioni in essi emerse: dell'espressionismo da parte di Brecht e del surrealismo da parte di Artaud.

Ma al punto in cui la precedente analisi ci ha portato possiamo concludere principalmente sul fatto che la nostra prassi ha continua-

to a colorarsi di richiami popolari quali quelli dell'Opera dei pupi come della filosofia dialettica con la mancanza stessa. Cosa tanto più notevole in quanto sembra aver rafforzato il bisogno di protoregia emergente dalla contestuale vita scenica.

Laddove, oltre ogni semplice identificazione, dovrà essere prospettata questa scoperta della regia: al di là della sua appartenenza al novero delle abilità intellettuali. Tale prassi non è definibile come somma di competenze, nemmeno in tal senso: solo l'esplicitazione di ogni sua componente – dal ritorno in vita del testo alle qualificazioni recitative, al porsi della dimensione visiva a vari livelli di percepibilità – come ambito della mancanza ci indirizza verso il quid che la diversifica dalla generica messinscena e fa della regia stessa il sigillo della cultura teatrale del Novecento. Siamo così in grado di definire la dimensione della mancanza quale protagonista del nostro orientamento conclusivo: ci si riferisce a questa entità come spazio deputato all'esserci dell'artista che cerca liberamente, e come luogo in cui la composizione resta aperta, pur esplicitandosi, e la creazione mira alla pienezza, oltre il rapporto stesso con il testo.

Avremmo potuto riferire così anche di tracce altre, nascoste, ad esempio di origine romanzesca, ma sembra aver contato maggiormente una possibilità di rifarsi con freschezza alle conflittualità drammatiche. Per cui andranno ancora elaborate le modalità di nascondimento della scrittura romanzesca nella drammatica, con richiami più o meno espliciti a Mejerchol'd e alla scena tedesca con risonanze goethiane. Si tratta di una mobilità paradigmatica, incline a coinvolgere identificazioni non solo d'autore, riferibili allo status di regista stesso, oltre che di attore. E al punto di prospettare diverse linee di transitività, qualificate come luoghi fondativi della mancanza di cui parlavamo. Quasi il teatro potesse ritrovarsi negando le proprie premesse comunicazionali e interrogandosi sui propri vuoti. Da quest'ottica sembra essersi mosso il panorama anzidetto, fino a risultare in piena ridefinizione: tendendo a farsi così attiva la coscienza di ciò che è venuto a mancare.

Di fatto, la dimensione suddetta della mancanza non si sarebbe data senza nuove consapevolezza della possibilità di riaffioramenti; e appunto si direbbe che di qui si rivelasse il capitolo conclusivo della stessa vicenda. Perché si è di nuovo approssimato ai creatori lo stadio dell'avanguardia in termini di possibilità di pienezza; mentre la filosofia può avviare alla comprensione del teatro, ma solo parzialmente alla sua esperienza, e l'effervescenza corrispondente ha saputo disporsi a un saper fare di pregnanza non minore.

Questa tematica, che chiede di essere trattata oltre l'intersezione suddetta con l'Attore artista, a partire dal pieno riconoscimento della dialettica emersa fra la matrice filosofica e quella popolare, prospetta infine un'incursione riferita al futuro in forma di domanda: l'esperienza della regia potrà risultare infinita?



Il giovane Claudio Meldolesi (1942-2009) in una foto di famiglia (1968?).