Claudio Meldolesi

SCRITTI RARI: BRECHT, TEATRO DI GRUPPO, TEATRALITÀ [1]

1) *L'ultimo Brecht e il cinema-utopia-del-teatro* [2]

La critica continua a fare il nome di Brecht per dare un precedente al lavoro di Syberberg e di altri registi tedeschi di questo dopoguerra, ma non pochi, soprattutto i cineasti di provenienza teatrale, rifiutano la parentela: per loro Brecht è stato, nel bene e nel male. Achternbusch afferma: «Amo Brecht come combattente politico, allorché attacca la società. Ma l'opera letteraria [brechtiana] è terribilmente debole». E Schlöndorff: «[Non bisogna] fare lo stesso errore di Brecht: incastrato in un modello, qualsiasi testo incancrenisce» [3]. Il «nuovo» cinema tedesco questa è la mia spiegazione si è emancipato guardando al patrimonio brechtiano, ma coltivando la mancanza del «poeta-regista».

Lo sforzo che la cultura del teatro sta facendo è volto, invece, a capire le modalità di una ripresa pratica di Brecht, nel momento in cui opportunamente si mette in discussione il suo sistema di pensiero e irragionevolmente si riducono e si banalizzano le messinscene dei suoi testi. Il teatro del nostro tempo ha ancora bisogno dei maestri novecenteschi.

Per non affannarci attorno a un Brecht inesistente, l'ispiratore del brechtismo, occorre muovere dal presupposto dell'esistenza di

[1] Ancora tre scritti «rari» di Claudio Meldolesi, dal contenuto non omogeneo, ma imparentato. Sono stati composti dal 1983 al 1991, e sono saggi d'intervento in convegni o discussioni. Offrono una riflessione sulla vita contemporanea del teatro, che riguarda le sue tre facce principali: teatranti, spettatori e studiosi.

[2] Pubblicato in «Cinema & Cinema», n. 60, gennaio-aprile 1991, pp. 3-7.

[3] La dichiarazione di Achternbusch è tratta da un'intervista pubblicata in «Le Monde», 9 novembre 1990 (ora in Herbert Achternbusch, *Teatro*, Genova, Costa & Nolan, 1983, p. 121). Quella di Schlöndorff, da *La scena ottica*, a cura di Elfi Reiter, Bologna, Dipartimento di Musica e Spettacolo, 1989, p. 38.

vari Brecht: cioè dal fatto che egli giocò su più tavoli, sia per spirito libertario, sia per opportunismo. Brecht fu dunque drammaturgo e teorico, letterato e organizzatore, poeta e regista; ed è soprattutto il regista che ha messo in discussione il simulacro brechtiano.

D'altro canto, nella produzione di teatro la regia è storicamente un elemento artificiale, non facente parte della struttura genetica, naturale degli spettacoli, come il lavoro dell'attore: essa si aggiunge al processo produttivo, tende ad avere un'evoluzione contraddittoria e i suoi valori sembrano perciò ricorrenti nel tempo, verticali. Sicché possiamo dire che il nostro secolo non ha mai smesso di lavorare alla fondazione della regia; e, d'altro canto, che la verticalità costituitasi con la nuova arte scenica nel primo Novecento, con le grandi sperimentazioni di Stanislavskij o di Craig, è restata riferimento essenziale per l'attività e la produzione della regia oggi. Il tempo «lento», che ci permette di ammirare ancora da vicino le regie di un Copeau, non si è staccato dal nostro tempo artistico. I quaderni di lavoro e i libri illustrati di questi registi ci parlano di un tempo diverso dal nostro epperò non datato, cioè ancora pregnante.

Non a caso questo effetto di attrazione scatta anche nel caso di Brecht: nel Brecht regista ritroviamo componenti storicizzabili accanto a forti effetti di verticalità, di classicità vivente, che ancora ci spingono a un rapporto di contemporaneità con la sua produzione registica. Possiamo guardare al Berliner di Brecht come al teatro che ha trasmesso riferimenti verticali a buona parte della regia europea, compresa la regia italiana: si pensi a Strehler e agli altri registi che, tramite Brecht, hanno potuto trovare un loro pur tardivo rapporto con la regia storica. Ciò spiega come la presenza di Brecht sia rimasta in qualche modo latente nella produzione artistica fino agli anni '80: presenza sovversiva e insieme schermata, fatta di forti coloriture, percepibili a mezza via fra emozione e ragione, e perciò stranianti. Esempio paradigmatico: lo spettacolo di Eugenio Barba *Ceneri di Brecht*, che utilizzava soluzioni sceniche brechtiane come fossero citazioni da un libro: tali soluzioni si inserivano perfettamente nella nuova messinscena, come fossero pirandellianamente predisposte alla nuova rilegatura spettacolare.

Ora, il tema «Brecht e il cinema» è forse più complesso, perché una cosa è parlare delle ricorrenze di una certa creatività teatrale nel sistema teatro, e una cosa è parlarne in rapporto alla produzione cinematografica. Tuttavia ci sono delle esche all'interno della produzione teatrale di Brecht che rimandano al cinema, indubbiamente. (E non dico così per quella sorta di allucinazione culturale che prese le

generazioni precedenti alla mia e la mia stessa, quando il bisogno di un leader passe-partout creò attorno a Brecht un effimero culto della personalità in ogni campo).

Circoscrivendo il discorso al periodo in cui Brecht lavora come regista, negli ultimi anni di vita periodo in cui la produzione dello «scrittore di drammi» diviene significativamente marginale e frammentaria , possiamo constatare la presenza di vari elementi cinematografici nella sua scrittura scenica: mi riferisco innanzitutto alla regia della *Madre*, il dramma brechtiano tratto dall'omonimo romanzo di Gor'kij.

Già nella stesura del testo lo ricorda la Rülicke [4], una dei principali collaboratori al Berliner , l'inventore del teatro epico si era rifatto alla *Corazzata Potëmkin*. Ed effettivamente nella *Madre* il processo narrativo si svolge per contraddizioni, così come progredisce per contraddizioni di senso la *Corazzata Potëmkin*. Ma è poi la messinscena del '51 che esalta il momento del conflitto in senso filmico, fornendo uno schermo di leggenda a una spettacolarità tramata di contrasti, di contrapposizioni.

Brecht si scoprì regista, allora, oltre i suoi drammi: un regista teatrale alimentato dal cinema di Ejzenstejn. Significativamente quello spettacolo era corredato di espliciti momenti cinematografici. Proiezioni d'ambiente incombevano sulle azioni dei personaggi; un film di un minuto e quaranta secondi ripercorreva la marcia delle rivoluzioni proletarie; dalla narrazione per immagini scaturivano, con coerenza di montaggio, le azioni epico-gestuali del dramma; perfino alcune gag da cinema muto raccordavano questi livelli della composizione. La narrazione visiva, inoltre, stabiliva un secondo rapporto temporale: con la rappresentazione della *Madre* avvenuta nel '32. Questa rappresentazione, svoltasi con modalità agitatorie durante la resistenza antinazista, era citata riproducendo raggruppamenti di fondo e movimenti coreografici; e da questo rispecchiamento nel passato militante del dramma derivavano altri richiami al cinema sovietico.

Non solo. Brecht allora stava pensando alla resa filmica di *Madre Courage*: studiava particolari meccanismi di sgranamento delle immagini, perché a tutti i costi voleva figurare ciò che solo la poesia gli aveva consentito: l'immagine del tempo che trascorre, una dimensione che il teatro difficilmente riesce a produrre atmosfere cechovia-

[4] Cfr. Käthe Rülicke-Weiler, *Since then the world has hope. 1968*, in Hubert Witt, *Brecht as they knew him*, Berlin, Seven Seas, 1975, p. 75.

ne a parte con la fisicità immanente degli attori. Brecht era interessato a una materializzazione del tempo in senso politico; e in questa direzione realizzò degli esperimenti di viraggio della pellicola insieme al chimico Robert Havemann (proprio il «comunista tedesco» passato all'Est perché colpito da *Berufsverbot* all'Ovest, che ebbe un'esperienza prima di dirigente e poi di coscienza critica della RDT).

Così egli andò oltre le sue vecchie «distrazioni», come sceneggiatore e co-regista di film: ora non solo pensava al cinema, ma in qualche modo lo «praticò» facendo teatro.

Era però troppo affaticato (e pigro) per portare avanti questa sperimentazione disinteressata, e la tenne come una ruota di scorta. Per un paio d'anni non ci pensò più. Fece poi altre sperimentazioni ispirate al cinema lavorando al *Coriolano* e al *Faust*, però senza dichiarazioni d'intenti. Forse perché considerava il cinema l'arte dei grandi compromessi, mentre già si sentiva sopraffatto dai «piccoli» compromessi del suo teatro con l'autoritarismo della Repubblica Democratica. Infine quasi dimenticò quel suo vecchio bisogno di modernità espressiva.

È il periodo in cui il Berliner sembra perdere i suoi caratteri avanzati e in cui Brecht agisce più spregiudicatamente, fino a sfiorare l'amoralità. Ma il nuovo dirigente aveva ancora il sangue dell'emigrato. E quando sopravvenne l'insurrezione del '53, Brecht, dopo un'istintiva reazione opportunista (era ormai un'autorità della Germania Orientale), entrò in una fase di forte ripensamento, la fase delle *Elegie di Buckow*. Si chiuse allora con se stesso a scrivere versi in campagna. Versi sintomatici: sequenze poetiche superatrici dell'io lirico, come le sequenze cinematografiche.

A questo punto, per dare conto di tale modificazione determinatasi nello spazio di pochi mesi e senza passare per un qualche gesto clamoroso, potrà soccorrerci il concetto sociologico di «struttura della vita individuale» che Daniel Levinson ha anche definito il «disegno di base della vita di una persona in un periodo dato»[5]. Levinson ha fatto notare che le scelte importanti di vita non possono essere capite né partendo solo dalle circostanze esterne, né isolando la svolta comportamentale: si tratta di cogliere, piuttosto, l'elemento di mobile interrelazione con l'esterno che l'individuo secerne dalle

[5] Il lavoro di Levinson, *The seasons of a man's life* (New York, Ballantine, 1978), è stato parzialmente tradotto in *Età e corso della vita*, a cura di Chiara Saraceno, Bologna, il Mulino, 1986.

componenti centrali della sua struttura di vita. Ed eccoci al punto importante per la nostra analisi. Le componenti centrali in ciascun individuo sono generalmente due o tre, e in ogni periodo si verifica un cambiamento della loro posizione strutturale: una componente prima centrale diviene periferica, o scompare, e il suo posto viene preso da un'altra componente, senza che la sfera delle motivazioni coscienti ne controlli il movimento, sulla base di una nuova organizzazione del rapporto di sé con il mondo. Torniamo a Brecht avendo in mente questo schema. È mia convinzione che dopo la rivolta popolare del '53 si determinò in lui una profonda «dinamica di adeguamento». La scossa dell'evento comportò un evento-stimolo di tipo personale, e la fedeltà partitica divenne meno centrale nel militante. Così Brecht, pur non cambiando «idea» e non modificandosi come uomo pubblico della RDT, prese a contraddirsi come mai in passato; cosa che, per conseguenze successive, lo portò a spezzare il filo degli adeguamenti politici. Nuove esigenze artistiche si sostituirono alle precedenti strategie verso il mondo esterno. Nell'equilibrio degli interessi brechtiani l'elaborazione ideologica divenne misurata, mentre prese molto più peso la pratica poetica e registica. L'attività poetica tese ad assimilare così l'elaborazione concettuale (per cui il pensiero teorico di Brecht si fece molto frammentario dopo la stesura delle totalizzanti *Elegie di Buckow*), e, con la sua nuova arte, il regista del Berliner rigenerò la sapienza dello scrittore di drammi. Infine lo ha osservato Besson , poesia e drammaturgia trovarono un loro punto di fusione nell'ultima elaborazione teorica brechtiana, che si distinse dalla precedente per la sua illuminante frammentarietà.

Torniamo alle parole di Schlöndorff: «[Non bisogna] fare lo stesso errore di Brecht: incastrato in un modello, qualsiasi testo incancrenisce». Ma già l'ultimo Brecht cerca un'altra via. È lui stesso a spiazzare questo «errore», eliminando il confine tra poesia e pensiero teorico e agendo come regista epico in senso lirico, sempre riportando in primo piano l'elemento della sperimentazione.

È qui che inizia il capitolo della messinscena del *Cerchio di gesso del Caucaso*: esperienza essenziale che in questa sede non avremo tempo di analizzare adeguatamente (in cui comunque la teoria di Levinson trova un solido riscontro). D'un tratto Brecht diventa uno strenuo sperimentatore, che impiega un anno per mettere a punto una regia, considerando in senso euristico la pratica del teatro. È il Brecht che arriverà a teorizzare il teatro come luogo del cambiamento.

E in questa fase, non a caso, anche il suo pensiero sembra riaprir-

si al cinema. Per esempio, la nuova meta registica di Brecht diventa la simultaneità della perfezione rappresentativa, dell'osservazione sociologica esatta e dell'evento percettivo. Categorie sintomatiche, di pertinenza cinematografica più che teatrale.

È nel quadro di questa utopia che Brecht sottopone a verifica Azdak, il personaggio del Giudice sottoproletario nel *Cerchio di gesso*: soggetto per antonomasia eccentrico che, visto sotto la lente della precisione rappresentativa, rivela tratti di inopinata attualità. Con la sua miscela di immoralità e di desiderio rivoluzionario, egli rispecchia e motiva un significato della rivolta di Berlino [6].

Brecht s'interroga come poeta militante sulla capacità politica del sottoproletario, che all'interno della commedia è appunto il giudice, il liberatore degli umili e l'immorale. Ecco: l'impulso registico di Brecht si può forse riassumere in questo tentativo di verifica dell'umiltà obliqua di Grusa e di Azdak; ma contemporaneamente egli agisce come poeta, ed è portato a creare da una forma: da una forma attiva quale si conveniva a uno sperimentatore, da una risultante alla maniera del «campo fisico» teorizzato da Schönberg, situazione di riposo fra due forze contrastanti.

Dunque la forma come situazione di riposo fra due forze contrastanti, la semplicità come cancellatura che elimina il non necessario, l'io lirico come segreto dell'oggettività della «poesia». Questo Brecht mira a una forma che abbia caratteristiche binarie, di oggettività.

Ma questa precisione, questa forma realmente compiuta del teatro, direbbe Ejzenstejn, è il cinema. Non diceva Ejzenstejn che il cinema è la forma attuale del teatro, nell'epoca della precisione comunicativa?

2) *Unificazione e politeismo* [7]

In questa relazione affronterò tre questioni interconnesse: la riunificazione dei teatri, la memoria degli anni Settanta e la cultura professionale degli attori di gruppo.

[6] Chi scrive ha pubblicato con Laura Olivi un libro sull'ultima fase brechtiana: *Brecht regista*, Bologna, il Mulino, 1989. Il lettore interessato vi potrà trovare, fra l'altro, vari approfondimenti analitici e una vasta documentazione su questo allestimento del *Cerchio di gesso*.

[7] Pubblicato in *Le forze in campo. Per una nuova cartografia del teatro*, Atti del Convegno (Modena, 24-25 maggio 1986), Modena, Mucchi, 1987, pp. 33-40.

1. Sulla riunificazione dei teatri. La legge Lagorio ha confermato l'ipotesi avanzata per tempo da alcuni di noi, che si dovesse ricominciare a considerare il teatro in termini istituzionalmente unitari. Unitario è ormai il contesto: questa stessa riunione di «nuova cartografia» dovrà essere bilanciata dall'assessore nostro ospite con altre riunioni di vecchia cartografia. Sempre più unitaria è la base economica del far teatro. E sempre più si faranno confronti artistici fra gli spettacoli delle stabili pubbliche e private, e fra gli spettacoli delle stabili private e dei gruppi. I critici migliori da tempo fanno così (i peggiori si rifiuteranno ancora di recensire il teatro di gruppo, ma non importa).

Ciò ha già fatto cadere un cardine del vecchio modo di ragionare, il concetto di teatro ufficiale. Ad esempio, il successo di Carmelo Bene non potrebbe essere compreso con la categoria di teatro ufficiale, che di per sé comportava un'idea di passatismo artistico. Cosa dovrebbe intendersi per teatro ufficiale? Il più sovvenzionato? Il più antico? D'altro canto, questa situazione ha fatto sì che la diversità teatrale non sia più postulabile a priori, come attributo dovuto al porsi fuori delle mura tradizionali. Siamo nella confusione. Teatro normale, di gruppo e d'avanguardia si confondono. E allora vuol dire che ci serve un adeguamento generale del pensiero. Perché certo ha senso trovarsi qui a ragionare sul teatro in cui crediamo, che non è quello della vecchia tradizione, ma le categorie che abbiamo in mente non sono ben registrate; esse ci spingono verso incoerenti perdite d'identità o verso usurati alternativismi: tendono a farci ragionare da politicanti di minoranza, anziché da uomini di teatro.

Lo spettacolo più amato, ultimamente, dagli animatori di questo convegno, *Il Vangelo di Oxyrhincus*, è stato presentato a Milano, all'Elfo. Forse che l'Elfo, come stabile privato, non avrebbe dovuto ospitarlo? O dovremo farci sospettosi per il fatto che l'Odin Teatret quest'anno non abbia scelto le periferie e le palestre? Sarebbe assurdo. In verità, l'unificazione dei teatri è un processo istituzionale che non impedisce la mobilità artistica: *l'unificazione dei teatri è più che un teatro solo*. Attraverso l'unificazione può esserci perdita di pluralità e può esserci perdita di emarginazione. Non si è più cose, ma non si è una cosa sola. Dunque, il ristabilimento di un piano istituzionale attraverso l'unificazione non è un male di per sé (così come non è un male, a livello di istituzione letteraria, che si considerino scrittori tanto Borges quanto Piero Chiara); diventa un male se l'una cosa, l'unificazione, nega il non essere una cosa sola, la molteplicità dei teatri.

Qui si dispiega lo spazio di una nuova conflittualità. In generale la conflittualità, come condizione odierna dell'unificazione, appare giustificata, data l'esistenza di irriducibilità artistiche, ideologiche, progettuali. Nonostante il suo solenne torpore, il teatro normale è il primo ad assestare colpi vigliacchi, come la montatura del cavallo di Riccione. Esso non ammette che possano esserci altri teatri nel processo di unificazione. Per questo attacca, appena può. Cosa vuole in definitiva? Dentro alla legge Lagorio e fuori di essa, vuole un riconoscimento definitivo della natura museale del teatro.

È che i vecchi teatranti, tranne rare eccezioni, non credono più a quello che fanno. Sanno di esercitare dei modi produttivi esauriti, non sono stati capaci di formarsi degli allievi, sono sprovvisti di un pensiero teatrale rigoroso. Il teatro museo è davvero la loro chance, per cui hanno fatto scrivere a Lagorio che il teatro di prosa è come l'opera lirica: un bene culturale. La loro logica non è nemmeno priva di ragioni. Se la società tecnologica ha reso anacronistico il teatro essi dicono , che male c'è a farne un museo? L'arte del teatro ha tante vecchie tecniche da riesporre, sera per sera, al fuoco della ribalta. E ha una memoria drammaturgica da preservare. Ed è in grado di richiamare folle di spettatori.

Il museo, dunque, come soluzione per riconferire credibilità al teatro di vecchia tradizione. Ma attenzione: il processo dell'unificazione comporta che un po' tutti, nessuno escluso, abbiano addosso un'impronta di museo. Nel testo-invito di questo nostro incontro ho letto con imbarazzo questa frase soddisfatta che trent'anni fa sarebbe stata sottoscritta dallo stesso Paolo Grassi: oggi «c'è una regia critica che riattraversa il repertorio e conduce gli elementi della tradizione alla verifica del contemporaneo».

Dalla conflittualità con il teatro tradizionale siamo così passati alla conflittualità tra di noi; passaggio obbligato, come dimostrano vari episodi degli ultimi tempi. Ma io non credo che qui si debba tanto consumare il nostro periodico rito di litigiosità, quanto trovare una strada per andare oltre la condizione oggettiva di conflittualità in cui ci troviamo, per far sì che l'uno non sia una cosa sola.

2. Questa urgenza mi porta al riferimento mancante nel documento di convocazione del nostro incontro, il teatro degli anni Settanta: intendendo, con questa definizione, l'esplosione teatrale che ebbe luogo nel mondo intero fra il 1965 e il 1975. Se si vuole contrastare la tendenza al museo, si fa ineludibile il riferimento agli anni Settanta, con la loro opposta idea-forza del teatro vivente e con la

loro angoscia per le difficoltà dell'esprimersi. È strano. Fino a pochi mesi fa, nelle discussioni teatrali non si parlava che di restaurazione, e ora il panorama sarebbe mutato al punto da non prevedere nemmeno l'esistenza di difficoltà? «Molti gruppi si legge presentano oggi un raccolto di opere forti e suggestive, che aprono a un pubblico popolare [...]. Si chiude una fase, se ne apre un'altra. L'attraversamento del teatro dopo le incursioni di piazza e le apparizioni urbane, dopo l'uso dei trampoli e delle maschere e dopo il proliferare delle performance, approda infine a una scena nuova, sensibile, aperta». Personalmente sono d'accordo solo in parte. Mi domando se sia davvero utile ai buoni spettacoli degli ultimi tempi considerarli iniziatori di una nuova fase.

Dicono i sociologi: è quando ci si scosta dalla norma stabilita che la norma appare. Ecco, il teatro degli anni Settanta, pur con tutte le sue inadeguatezze, ha rappresentato lo scarto dalla norma stabilita che ci ha fatto vedere finalmente la norma del nostro teatro nazionale: e cioè il monolitismo, quell'arteriosclerosi teatrale che oggi si rideterminerebbe spontaneamente se nel processo dell'unificazione prevalesse la logica museale della riduzione a uno. Gli anni Settanta, insieme agli anni Venti, hanno rappresentato l'unico periodo in cui il nostro secolo ha saputo rompere la sua compattezza teatrale: rottura del condizionamento nazionale, rottura della logica ministeriale, rottura del teatro come privilegio della classe borghese e della grande città, rottura dell'univoca tradizione professionale, rottura del dogma del teatro interpretativo a base testuale, rottura della sottomissione al mercato degli spettacoli. Negli anni Settanta il teatro di nuova esperienza ha sfondato le resistenze, al punto che lo stesso teatro tradizionale ne è rimasto per anni disorientato. E oggi, esaurita quella forza propulsiva, è rimasta la memoria di un cambiamento di condizioni, la quale ha certamente influito anche sulla realizzazione dei buoni spettacoli di cui parla il documento di convocazione del nostro incontro. Il teatro degli anni Settanta, questo tempo della rottura che ci ha fatto essere compagni di Beck e di Grotowski, è memoria di civiltà.

Prima degli anni Settanta, in Italia era considerato solo il teatro primario, con alcune poche ammirevoli eccezioni che gli si contrapponevano. Il teatro degli anni Settanta è andato al di là delle contrapposizioni, ha trovato una strada autonoma dal teatro ufficiale, nel parallelismo di tante e tante iniziative indifferenti al teatro come norma. E ha così ritrovato il filo di una logica diversa: *il non tradizionale come questione storica del teatro italiano*. Non è poca

cosa avere dalla propria parte una ragione storica, perché la storia non si stanca di far riemergere le condizioni per l'affermazione dei bisogni reali. E se questo è vero, stiamo attenti agli atteggiamenti antistorici che ci porterebbero facilmente a bruciare i buoni spettacoli degli ultimi tempi. Troppo spesso in passato si è arrivati a dei buoni risultati, cui non si è dato il tempo di decantarsi per l'urgenza di farne delle bandiere alternative.

La memoria degli anni Settanta ci invita a un altro tipo di ottimismo: cioè a non nasconderci le difficoltà, che semmai si sono aggravate sia a livello economico, tranne che per alcuni, sia a livello politico: il teatro museale di Lagorio, con la sua propaganda del non vivente, è evidentemente omologo alla politica nucleare del governo. Per questo si ripropone urgentemente il bisogno della memoria vivente degli anni Settanta. Abbiamo bisogno di saperci continuatori di quella sensibilità e di quel parallelismo nel processo dell'unificazione.

Così, i teatranti dei gruppi potranno rivendicare a sé il senso generale del far teatro. Non diranno, come diceva la vecchia avanguardia: il teatro sono io e basta. Continuando a dimostrare che il museo non è l'unica strada, essi evidenzieranno quello che è già implicito e che è il sale del presente teatrale: la possibilità di un autentico politeismo. Il teatro museo va benissimo, ma non c'è solo il solenne Giove, dio dei vecchi teatri, c'è anche Cerere e c'è Minerva e c'è Mercurio e c'è Vulcano. Penso a Santagata e Morganti e a Luca Ronconi, a Leo de Berardinis e ai Magazzini, e ovviamente non solo a loro. E non solo a teatranti italiani. Sarebbe un modo di opporsi alla disuguaglianza aumentando le uguaglianze del teatro diverso.

Il politeismo, il diritto a credere-praticare diverse fedi e diverse forme, in un sistema che sappia essere ordinatore e disordinatore, è la vera posta in gioco dell'unificazione. Un politeismo, però, non indiscriminato: rigoroso e astuto, perché l'unificazione sta comportando da tempo un rimescolamento del buono e del cattivo, ed è ancora carente la disponibilità a riconoscere il buono nel campo avverso e il cattivo nel proprio; così com'è ancora carente la capacità di rubare. Ci sarebbero tante cose utili da rubare nei musei.

3. Il politeismo non significa solo: esistono vari tipi di teatri; significa: il teatro è la compresenza di vari tipi di teatri, ognuno dei quali tipi poggia su una mentalità diversa. Questa possibilità, che è stata per secoli la realtà del teatro italiano, nel Seicento, nel Settecento, e che tutti risentiamo a portata di mano, tuttavia continua a sfug-

girci. Ci sentiamo a disagio nel dire che il teatro è naturalmente uno e che, anzitutto, va giudicato con le categorie del teatro, come buono o cattivo. Abbiamo pudore a parlare del teatro in nome del teatro in generale, anziché dei teatri particolari di cui facciamo parte. Stentiamo a riconoscere che il teatro può essere insieme antico e moderno. Cos'è dunque che ci impedisce di assumere una posizione organicamente politeista?

Al di là delle fedi e delle forme spettacolari, le quali già si manifestano nel segno del molteplice, credo che l'impedimento provenga dal livello intermedio tra fedi e forme, dal livello delle culture professionali, la cui inadeguatezza fa sì che la nostra visione subito si ideologizzi, che ondeggi fra chiusure di setta e aperture parlamentariste, e che perciò continui a involversi in varianti dei luoghi comuni del vecchio teatro.

In altre parole, e per capirci meglio. A mio parere, l'operatività dei gruppi negli ultimi cinque, dieci, quindici anni si è svolta attraverso una serie di costanti, fino a costituire una nuova tradizione. Le tante e tante iniziative, con l'emersione di alcuni spettacoli esemplari, i festival, con la formazione di un pubblico diverso, e la compresenza ormai di due generazioni di teatranti, hanno prodotto delle abitudini consolidate, cioè delle forme di resistenza al mero fluire degli avvenimenti. Siamo diventati così una tradizione basata su delle nuove abitudini. Ora le abitudini ci insegna Gombrich hanno due facce; da un lato, sono un elemento essenziale per poter fare delle esperienze, dall'altro, spingono ad agire a un livello inferiore a quello della coscienza. A questo modo la nostra tradizione ha potuto accumulare esperienze politeiste, tenendole al di sotto della coscienza. Ho parlato di incoscienza ma avrei potuto parlare di insensatezza, malattia che unisce lo svagato al folle, che i migliori hanno forse patito di più e che nasce dall'ansia di essere altrove.

Abbiamo quindi un duplice problema: di adeguamento del senso e di rivalorizzazione del disadattamento. Problema di conoscenza materiale, che pertanto non potranno risolvere gli uomini di libro (i quali hanno anche loro qualche responsabilità nella non formazione delle culture professionali dei gruppi). Dovranno essere i teatranti a risolverlo, perché si tratta di cogliere e di trasmettere le leggi concrete chiamatele come volete: consigli, principi che permettano di non disperdere i risultati dell'esperienza professionalmente sovversiva che è stata fatta. Ci siamo abituati a una pratica teatrale che continua a perdersi e a ritrovarsi senza darsi dei punti di appoggio, se non di tipo programmatico. E ora l'interessante della situazione in cui ci

troviamo è che non sono più possibili i semplici aggiustamenti. O si scioglie questo nodo culturale, dando vita a una tradizione politeista cosciente della sua materialità professionale, o si diventa una tradizione abitudinaria, più o meno in svendita. Perché? Evidentemente per via dell'unificazione in cui e di cui siamo.

Il teatro normale ha risolto il problema delle culture professionali surrogandolo con un sistema chiuso di principi recitativi, con un certo culto della personalità del regista e con un sostanziale misconoscimento delle problematiche pedagogiche del teatro. Soluzione al negativo che tuttavia «funziona», perché è facilmente riconoscibile dal pubblico, facilmente riproducibile da una compagnia all'altra, e che nelle mani di buoni registi consente ancora risultati di ricerca. Perciò il teatro normale sembra professionalmente più forte del teatro di gruppo, anche se non è vero.

Vorrei concludere parlando dei nostri attori, prime vittime di questa inadeguatezza di culture professionali: è doloroso riconoscerlo, ma il teatro dei gruppi, nonostante la sua diversa sensibilità, non ha trattato gli attori molto meglio del teatro normale. Oggi, mediamente, essi possiedono la cultura del loro gruppo, ma non possiedono la cultura della loro professione. Il che li rende deboli e, in certi casi, li imprigiona.

Eppure, la messa a punto di una cultura attorica di nuova tradizione è il cardine di tutti i discorsi che stiamo facendo, e non solo per quanto riguarda il rapporto unificazione-politeismo. Infatti, anche il diritto alla memoria degli anni Settanta passa attraverso il fatto che una generazione anomala di attori, quale quella di cui parliamo, giunta ai 30-35 anni riesca a darsi una cultura professionale compiuta. E dicendo generazione, intendo l'insieme di tutti gli attori dei gruppi, non solo gli attori e le attrici simbolo dei gruppi maggiori. Non dimentichiamo che un buon poeta può non aver niente in comune con un qualsiasi scrittore di versi, ma un buon attore è anzitutto un attore qualsiasi che ha acquistato una particolare autocoscienza. Se dimenticassimo questo principio, che senso avrebbe parlare ancora di gruppi? Il problema dei gruppi è, alla fin fine, il problema degli attori di gruppo.

Detto questo, non mi compete indicare soluzioni, bensì rilevare una situazione di fatto che, grosso modo, appare così riassumibile.

1) L'attore dei gruppi, in quanto attore nato da una rottura dell'unità del teatro, si è costruito un mestiere da zero, spesso ignorando il teatro normale. Perciò il suo sapere risulta disomogeneo. Egli sa fare più cose dell'attore di vecchia tradizione, il quale, però, nei suoi

limiti sembra un professionista completo. Mediamente, c'è un problema di completamento delle abilità dell'attore di gruppo, ma soprattutto c'è il problema di allargare la sua conoscenza degli effetti teatrali, in quanto *effetti oggettivi*.

2) Molti gruppi considerano le tecniche dal punto di vista industriale e se ne riempiono la pancia. Ora è vero che esiste un sistema generale delle tecniche teatrali, ma l'esteriorità delle tecniche rimanda all'interiorità del loro uso; all'interiorità del gruppo che le seleziona sulla base della sua cultura, e all'interiorità dell'attore che le fa proprie con un processo largamente inconscio. Il che spiega perché l'arte dell'attore non può che esprimersi per frammenti. Se ne ricava un'esigenza opposta a quella del punto precedente: la cultura professionale dell'attore dei gruppi richiede criteri di asciugamento e di personalizzazione del rapporto con le tecniche.

3) L'attore dei gruppi ha poche occasioni di recitare durante l'anno e pertanto, a differenza dell'attore di vecchia tradizione, ha problemi di allenamento e di autoritrovamento. Come risolverli?

4) Il radicamento fisso in un gruppo particolare è un suo punto di forza, ma anche di debolezza. Qualsiasi cultura professionale richiede una certa assimilazione di esperienze esterne, un uscir fuori per stare poi dentro più profondamente. Come promuovere rapporti fra gruppi affini che superino la superficialità degli scambi seminariali? E come andare oltre i condizionamenti nazionali?

5) Nell'ottica del politeismo, quanti sono i tipi di teatro esistenti? È logico pensare che ogni tipo di teatro dovrebbe darsi la sua variante di cultura attorica.

Questi punti ci dicono, poi, che la questione dell'attore nel teatro dei gruppi e nel teatro normale ha molti elementi in comune, e che, pertanto, una soluzione politeista della cultura dell'attore di gruppo avrebbe delle conseguenze rilevanti per tutti gli attori. Perché il teatro normale, a suo tempo, si costituì in opposizione al teatro degli attori, disperdendone l'esperienza collettiva e poi costringendo i singoli a prestazioni di sempre più alienata funzionalità. E chi ricorda la nascita del teatro dei gruppi sa bene quanto vi contribuirono la ribellione degli attori scontenti e la critica degli ex attori scappati dalla professione.

Sarebbe tempo di riannodare questo filo, partendo dall'autonomia ormai raggiunta dal teatro dei gruppi. Non si tratterebbe di conquistare attori del teatro normale, anche se questo capitolo ha una sua piccola storia da non sottovalutare; si tratterebbe di considerare l'impegno culturale dell'attore di gruppo come un modello di inte-

resse generale. E di affermarlo in un mondo teatrale come l'attuale che ha abbandonato i suoi attori, tenendoli disoccupati, usandoli come esercito di riserva.

Il processo dell'unificazione dei teatri apre anche spazi di questo tipo: di controffensiva e di nuovo, fecondo disordine.

3) *Teatralità*[8]

«Il corpo dell'attore rivela la sua vita allo spettatore, mettendo in pratica vari principi». Così si legge in *Antropologia teatrale*, che segnala, fra gli altri, i tre caratteri del «principio dell'opposizione». Primo: il corpo si rivela teatralmente vivo attraverso la contrapposizione di «forze» a lui interne (come «l'alto e il basso» e «l'avanti e il dietro») o interne-esterne (esterna nel teatro giapponese, per esempio, è la forza dell'orchestra). Secondo: i singoli elementi, contrastandosi e allontanandosi, non arrivano mai a perdere «il particolare legame che li oppone», legame che in ultima analisi costituisce il canale di manifestazione dell'energia attorica. Terzo: il principio nel suo complesso, codificato in Oriente, «ovviamente appartiene anche all'esperienza dell'attore occidentale».

Questi caratteri non trovano diretto riscontro nella percezione dello spettatore occidentale, il quale si rende conto sì della vita del corpo dell'attore, ma confusamente; anche a voler imitare la lucidità di Barba, le simmetrie descrittive non reggerebbero: di norma, lo spettatore percepisce solo il risultato delle contrapposizioni attoriche, crede di essere in presenza di una quotidianità eccezionale, ed è portato perciò a disinteressarsi del corpo per giudicare l'anima. Si rifletta però al fatto che, se lo spettatore agisse a sua volta come una «forza contrapposta», in rapporto di organica influenza con le forze corporee dell'attore, il teatro non avrebbe più delle utopie da perseguire e finirebbe per condannarsi a una circolarità ripetitiva; in una parola, all'infelicità.

Il comportamento dello spettatore non presuntuoso è da giustificare, a mio giudizio, quanto quello dell'attore non funzionale. Sarebbe sbagliato screditarne le difese e ignorarne la complessità parteci-

[8] Pubblicato in *Anatomia del teatro. Un dizionario di antropologia teatrale*, a cura di Nicola Savarese, Firenze, la casa Usher, 1983, pp. 201-203. L'intervento di Meldolesi compare solo in questa prima edizione del «dizionario di antropologia teatrale» di Barba e Savarese, che verrà poi ripubblicato più volte, in genere con il titolo *L arte segreta dell attore*.

pativa, ovvero la capacità di contraddirsi. Il letterato-spettatore Savinio si dimostrò davvero in sintonia con il corpo che aveva visto recitare, scrivendo che l'attore comunica per frammenti, che la sua arte è «minutaglia». Quali teatranti allora erano altrettanto consapevoli? La mia ipotesi è che lo spettatore viva in un altro mondo, con altre abitudini, e che la sensibilità però possa consentirgli una dialettica sui generis con i principi dell'attore.

L'individuazione di questa dialettica non è facile, perché richiede un'investigazione a mezza altezza, non coincidente cioè né con il livello generale delle culture (le culture dell'attore e dello spettatore non sono comunicanti), né con quello empirico degli spettacoli. Dal punto di vista dell'attore, il livello intermedio da investigare è stato individuato da Barba con criteri induttivi tecnico-antropologici. Dal punto di vista dello spettatore, sappiamo che lo stesso livello andrà cercato indirettamente, per negazioni successive: altrimenti, in assenza di tecniche che rendano omologabile la ricezione, il vetro delle metafore e delle poetiche interromperebbe il ragionamento, o per contrasto lo costringerebbe a ritrarsi nell'inesprimibile delle emozioni personali. Mentre da Brecht sappiamo che la dialettica sui generis dello spettatore è solo enunciabile, non descrivibile, perché comincia dove ha termine l'«elemento coercitivo al quale noi ci siamo perfettamente abituati» (*Sulla pittura dei cinesi*). Brechtianamente, in questo senso, il mio enunciato farà centro sulla categoria di teatralità.

Cominciamo da ciò che ci siamo proposti di evitare. Nuovo e tradizionale, razionale e irrazionale, teatro di parola e teatro-spettacolo: quanti equivoci sono passati attraverso queste contrapposizioni culturali degli spettatori (e anche le contrapposizioni recenti, a partire da quella fra vecchia e nuova razionalità che ha informato la dicotomia avanguardia/post-avanguardia, non hanno certo contribuito a un chiarimento dei rapporti spettatore-attore). D'altro canto, gli stessi teatranti, spiegando le loro tendenze, hanno abituato a pensare che al teatro poetico si contrappone il teatro politico; al teatro di consumo, quello d'arte; al teatro popolare, quello metropolitano eccetera; ma come non vedere in quelle qualificazioni delle sintesi logiche a scapito del teatro? E cioè che il teatro poetico è per lo più il lirismo che ha divorato la comunicazione teatrale, che il teatro politico è per lo più l'insieme delle parole d'ordine che hanno divorato la comunicazione teatrale, e via dicendo; e che, di conseguenza, gli elementi concretamente poetici o politici presenti negli spettacoli non possono che provenire dalla sfera del teatrale, non da quella qualificativa, non da quella delle sintesi. Dunque, nel mondo a parte dello

spettatore, l'analogo del principio dell'opposizione appare individuabile nel contrasto fra il senso della teatralità e il normale apriorismo della fruizione, di cui nonostante tutto lo spettatore non può fare a meno (così come la corporeità extra-quotidiana dell'attore, per vivere, non può fare a meno della corporeità quotidiana).

Penso al senso della teatralità come a ciò che non coincide con la sintesi dello spettacolo sottoposto a consumo, e anche questo elemento potrebbe essere messo in parallelo con il punto di vista dell'attore: Barba non parla del corpo recitante in rapporto al personaggio o al montaggio registico, la sua osservazione è concentrata su uno spaccato particolare fatto dalle capacità attoriche a monte e alla base dello spettacolo; e anche il senso della teatralità (prescindendo dall'esserci di una drammaturgia e di una regia) è come uno spaccato dei momenti di concreta attrazione dello spettatore, che presuppongono una sensibilità/competenza a monte e un coinvolgimento di base (senza tali presupposti lo spettatore attratto non si distinguerebbe dal consumatore qualsiasi). Di qui la somiglianza più profonda: come il principio dell'opposizione informa il preconscio tecnico-antropologico dell'attore vivente, così il senso della teatralità rimanda al preconscio cultural-psicologico dello spettatore attratto; vedrei in questa somiglianza l'elemento a mezza altezza capace di consentire la dialettica sui generis dello spettatore.

La teatralità, ovvero ciò che permette l'attrazione dello spettatore, trova riscontri anche nella ricerca storica. Gli storici del teatro sanno bene (essendosi formati in questo allenamento) che per rapportarsi agli spettacoli trascorsi occorre perlustrare le loro pieghe documentarie, cercando dettagli e asperità incoerenti con il giudizio ufficiale dei contemporanei: le perlustrazioni possono comportare, oltre ai disoccultamenti ordinari (riguardanti le sovrapposizioni ideologiche dei cronisti e delle circostanze), anche dei disoccultamenti straordinari, nel caso di documentazioni e memorie di eccezionale pregnanza, tali da far intuire il godimento suscitato. La vita della teatralità nel presente è, però e paradossalmente, più complicata, perché gli spettacoli vengono sempre più confezionati come delle sintesi calligrafiche e di tendenza; tanto che ormai non siamo sorpresi dal dover godere della teatralità a dispetto degli spettacoli, che per la loro globalità salvo pochissime eccezioni risultano prevedibilissimi.

La teatralità vive dunque, per lo più, di flussi individuabili come i corpi estranei nell'organismo umano, che attraggono per il loro sottrarre frammenti di presente alle sintesi scontate della comunicazio-

ne spettacolare; frammenti che sono intimamente diversi dagli acuti degli attori ottocenteschi, perché non corrispondono ai nodi drammatici degli spettacoli, e che lo spettatore percepisce per rapporti di consonanza con le sue personali attese. Questa mi pare la condizione odierna: la teatralità non può esistere con continuità allo stato puro, e tuttavia essa può vivere controcorrente, dentro e in opposizione ai contesti tecnici, ideologici, produttivi e di mercato che pure, per la loro quotidianità, le consentono di venire alla luce.

Ci sono casi in cui la teatralità avviene casualmente: lo spettacolo di Fo sul rapimento di Agnelli era un'antologia di capacità già mostrate, di bravure già esibite; lo spettatore era ben a suo agio nel consumarlo; ma il Fo-Agnelli a un certo punto a Bologna, dove mi è capitato di vederlo, cominciava a far l'arlecchino oltre il previsto, e questa dimensione fuori tema innestata dal corpo dell'attore metteva come in ridicolo la farsa, la normalità dello spettacolo: gli attori di contorno sbandavano, la farsa naufragava nonostante Fo facesse più di un a-parte per dire che tutto era sotto controllo e lui, il corpo-spettacolo, diventava sempre più attraente. La teatralità di Fo quella sera arrivò ad agire per mezz'ora almeno.

E ci sono casi in cui la teatralità programmata non avviene: Brecht riteneva *Il signor Puntila e il suo servo Matti* un esperimento di teatro popolare (scrisse delle splendide pagine in proposito); per questo programmò un allestimento di dettagli vistosi, come quello della maniera puntilesca di Steckel di abbottonarsi il soprabito: egli prevedeva che il pubblico attratto dalla «minutaglia» sarebbe progressivamente arrivato al senso della sua teatralità popolare; invece, il pubblico fu soprattutto colpito dagli aspetti estravaganti dello spettacolo, e cioè dalle interferenze occulte, autobiografiche, che vi percepì: sentì in qualche modo che dietro la fantasia puntilesca c'era il piacere dell'esule di orinare all'aria aperta.

Il teatro epico ha posto il problema della difesa dello spettatore dalle sintesi-spettacolo. Brecht, per parte sua, arrivò a decentrare l'interesse dell'ascolto, fino a dislocarlo in modo che il senso della teatralità da lui supposto avesse spazio per attivarsi; non è detto però che fosse poi lo spazio previsto a essere ripercorso dall'attrazione dello spettatore. Giocando con i termini della logica induttiva, Brecht si autorizzava a prevedere troppo, specie quando lavorava per modelli. D'altro canto, l'altro Brecht, quello amico degli attori, era capace di smentirsi: la linea brechtiana più avanzata puntò a dotare la lingua del teatro di una costruzione poetica, distante dalla lingua dell'uso teatrale, solo apparentemente formalizzabile (sintetizza-

bile in termini logici), e capace perciò di corrispondere con lo scambio fenomenico della teatralità. Solo in questo senso mi sembra che la teatralità sia programmabile: creando le condizioni materiali perché dal lavoro di allestimento possano nascere dei minuti di effettiva attrazione; la discriminante rispetto al teatro di messinscena sta nel privilegiamento dei minuti e nella diffidenza per gli spettacoli che corrono filati sui binari della bellezza.

A priori esiste il preconscio tecnico-antropologico del recitante, fatto per individualizzarsi o perdersi di volta in volta in quel teatro, in quello spettacolo, in quel minuto; ed esiste il preconscio culturalpsicologico dello spettatore, fatto per reagire o consumare ogni volta. Se l'incontro attori-spettatori è prevedibile a livello culturale e a livello di «spettacolo» (è relativamente prevedibile l'esito delle nuove produzioni in questa o in quella città), lo è molto meno al livello dei preconsci; ed è forse questo il lato bello, difficile e perciò sovversivo del teatro. A fronte della prevedibilità dei comportamenti spettacolari e sociali, la teatralità si distacca con l'energia dell'opposto, del non pianificabile: sicché il teatro ricco di teatralità può essere definito il luogo dove i conti non tornano (al contrario di quanto pensava la vecchia critica filotestuale e antiattorica), e dove la banalità, l'ineffabile e le pretese razionalizzatrici risultano immediatamente insopportabili.

Lukács riteneva che l'essenza dell'opera d'arte, comunque intesa, fosse a sua volta fenomeno di un'altra essenza; in rapporto alla dialettica sui generis dello spettatore si potrebbe dire esattamente il contrario. Per il suo finale risolversi nel fenomeno, lo scambio connesso alla teatralità, indefinibile una volta per tutte, chiede di avvenire in forme frammentate e decentrate, come lo scambio poetico. La teatralità tende a decentrarsi; quando invece tende a sintetizzarsi, come la poesia che ambisce a un'interiorità superiore a quella dei versi, la teatralità rifluisce o si snatura.

In termini critici, questo concetto fluido ma non mistificante di teatralità potrebbe servire a problematizzare i discorsi sulla qualità degli spettacoli, che risultano quasi sempre vaghi e poco convincenti perché indirizzati a definizioni di sintesi o perché troppo soggettivi (e potrebbe fornire anche qualche aggancio materiale in più agli approcci soggettivi non arbitrari). Inoltre, potrebbe comportare un maggiore rispetto per gli attori: sarebbe davvero opportuno che, prima di giudicare, si cercasse e si ricercasse il gusto dell'attrazione, contraddicendosi.