

«Arte povera» e teatro
interventi di:

Celant
Pistoletto
Rzewski
De Marchis
Kounellis

Marc Fumaroli
*L'attore comico o il
commediante mascherato*

Jerzy Grotowski
L'albero e il serpente

Filiberto Menna
Il teatro del Bauhaus

Eugenio Barba
Il Teatro Kathakali (II)

1969 numero 1

TEATRO

Rassegna trimestrale
di ricerca teatrale
diretta da
Bartolucci, Capriolo, Fadini

1969
numero 1

il Saggiatore
di Alberto Mondadori
Editore

il Saggiatore di Alberto Mondadori Editore

TEATRO

Prezzo del fascicolo, Lire 1000
Abbonamento annuo (4 numeri):
Italia, Lire 3600 - Estero, Lire 4000
Inviare l'importo a: il Saggiatore
di Alberto Mondadori Editore
20122 Milano, Corso Europa 5
c/c postale n. 3/37663
Gli abbonamenti possono
essere fatti anche presso
le più importanti librerie

Direttore responsabile:
Giuseppe Bartolucci
Autorizzazione Tribunale di Milano
n. 182-67 del 5-6-1967
il Saggiatore
di Alberto Mondadori Editore
Corso Europa 5, 20122 Milano
(marzo 1969)
Spedizione in abbonamento postale
gruppo IV

Teatro

rassegna trimestrale di ricerca teatrale
 diretta da
 Bartolucci - Capriolo - Fadini

Anno II (nuova serie) - Numero I - 1969

Sommario

- 3 Ettore Capriolo
Editoriale: A proposito di un teatro politico

Testimonianze:

- Strategia di una «diversa» scrittura scenica*
- 11 Introduzione di G. B.
- 13 Germano Celant
*Azione povera: conoscenza tecnico-linguistica,
prassi gnoseologica*
- 16 Michelangelo Pistoletto
Lo Zoo
- 18 Frederic Rzewski
L'improvvisazione, forma di dialogo perduta
- 24 Giorgio De Marchis
Temporalità dell'immagine
- 27 Jannis Kounellis
*Del corpo, del comportamento,
del «naturale»,
del «vivo» come autenticità teatrale*

Laboratorio

- 33 Marc Fumaroli
*L'attore comico o il commediante mascherato:
in margine a Towards
a Poor Theatre di Jerzy Grotowski*

- 58 Jerzy Grotowski
L'albero e il serpente
64 Carmelo Bene
Comunicativa e corruzione

Saggi e ricerche

- 71 Filiberto Menna
Il teatro del Bauhaus
83 Edoardo Fadini
*Teatro della contraddizione,
teatro dialettico, teatro della corruzione,
teatro della distruzione*
92 Eugenio Barba
Il teatro Kathakali (II)
101 Giuseppe Bartolucci
*Il Living dal «prodotto» all'azione:
Paradise now*

Attualità

- 115 Italo Moscati
Lo spontaneismo come silenziosa rivoluzione
122 Bando di concorso:
Premio Eugenio Ferdinando Palmieri

Editoriale:

A proposito di teatro politico

Ettore Capriolo

Anche da noi si torna a proporre e a praticare un teatro di impegno politico.

Lo impongono da un lato le vicende dell'ultimo anno in Italia e fuori – con la definitiva entrata in crisi degli schieramenti di opinione e milizia politica cristallizzatisi nel lungo dopoguerra, la messa in discussione organica dei postulati della civiltà del benessere e del costo umano della società che la incarna, le parole d'ordine rivoluzionarie sgorgate dagli ambienti più lontani e, a volte, più improbabili: i campus della California come le campagne cinesi, le officine di Nantes come la Freie Universität di Berlino, l'Università Cattolica del Sacro Cuore come gli stabilimenti tessili di Valdarno – dall'altro le sollecitazioni innumerevoli che giungono in questo senso dalle scene dei paesi ai quali si è soliti guardare con attenzione maggiore: il teatro-documento tedesco, *US* di Peter Brook e soprattutto la vastissima gamma del dissenso americano, dal ghigno feroce e beffardo di *MacBird!* (due anni, e già è preistoria) alle eccitanti esperienze condotte da gruppi lontani da Broadway e da Off quanto più non si potrebbe esserlo (la protesta e la presa di coscienza dei neri, l'agitazione sindacale dei contadini californiani, la guerriglia portata per le strade di San Francisco e di New York).

Sono soprattutto le esperienze americane (El Teatro Campesino, la San Francisco Mime Troupe, il Performance Group di New York, il Firehouse Theatre di Minneapolis, ecc.) che meritano attenzione, perché sembrano portare più avanti il discorso, almeno nel tentativo di arrivare a una nuova

definizione del lavoro teatrale e delle ragioni di far teatro. Le linee fondamentali della loro ricerca possono essere schematicamente così riassunte:

- 1 Rifiuto del teatro borghese, non soltanto nelle sue attuali forme commerciali degradate, ma nei suoi postulati fondamentali; e volontà di riallacciarsi a altri modelli quali, per citare Schechner «le celebrazioni civiche di Atene, le sacre rappresentazioni medioevali, la tumultuosa simultaneità degli elisabettiani, i rituali coinvolgenti di molti popoli pre-alfabeti»; in altre parole, l'aspirazione a un teatro di una comunità, e non solo al servizio della comunità, un teatro cioè al quale la comunità partecipi attivamente anziché accontentarsi di assistere.

- 2 Il conseguente rifiuto di tanti elementi della struttura teatrale borghese, primo fra tutti la sala di spettacolo tradizionale, con il suo rapporto gerarchico (e la sua comunicazione a senso unico) tra palcoscenico e platea, da sostituire con nuovi spazi in nuovi ambienti oppure «scendendo in strada» letteralmente o anche cercando di stabilire un contatto con il pubblico al quale ci si rivolge nei luoghi dove esso già si trova (le fabbriche, i campi, i circoli ricreativi, gli stadi, e così via).

- 3 L'altrettanto conseguente rifiuto dello schema piramidale del teatro borghese (al vertice il drammaturgo o il regista, autore e responsabile unico dello spettacolo, e man mano che ci si avvicina alla base un netto diminuire di responsabilità e di potere decisionale), per un'azione nata da una effettiva esperienza di gruppo, dove ciascuno sia, al limite, contemporaneamente autore, regista e interprete, dia cioè un contributo creativo nella fase di elaborazione come in quella di esecuzione.

Stabiliti questi presupposti, necessariamente generici, si può cominciare a parlare delle possibilità di un teatro politico in una società industrializzata e complessivamente opulenta del tardo Novecento, qual è appunto l'americana e, entro certi limiti, la nostra. È per questo che le esperienze statunitensi presentano per noi un interesse particolare, essendo la loro rilevanza sulla nostra situazione ben più concreta e diretta di quella, per esempio, dei paesi del Terzo Mondo.

Per cominciare, sono assai più varie le armi dell'avversario, di chi detiene il potere: manganelli, mitra e gas lacrimogeni esprimono soltanto una delle

sue facce, la faccia feroce da opporre a chi si ribella apertamente per ridurlo alla «ragione». Per tutti gli altri, per la grande maggioranza della popolazione, il cui appoggio, più o meno attivo, è indispensabile a mantenere in piedi il sistema, ci sono armi diversamente insidiose e efficaci, e è di queste che un teatro politico deve tener conto, se vuole agire con qualche risultato. Il monopolio di classe, pressoché totale, dei maggiori strumenti di informazione e comunicazione (tv, radio, cinema, stampa) permette di inondare l'opinione pubblica di dati, notizie e interpretazioni, scelti e accostati con sapiente accortezza e presentati con tutte le tecniche della persuasione più o meno occulta, sino a arrivare a un condizionamento dell'individuo, alla sua graduale trasformazione in pedina docilmente manovrabile, o al più in una sorta di oppositore di Sua Maestà, che rifiuta certi aspetti particolarmente offensivi o scandalosi o irritanti del sistema, ma non il sistema in sé. Che in altre parole è pronto a accettare caute riforme, ma si ritrae inorridito alla prospettiva di un mutamento radicale. È questa la condizione reale dello spettatore medio: non una nuda lavagna sulla quale è possibile scrivere ciò che si vuole, né il rappresentante di una categoria variamente mitizzata, ma un essere soggetto a un continuo bombardamento di sensazioni e indicazioni, condotto inoltre con scaltrezza, abilità e duttilità tali da soddisfarlo e divertirlo. Per reagire a questo condizionamento con qualche efficacia, il semplice metodo didattico, tuttora favorito da più parti, sembra chiaramente insufficiente. Il successo dell'insegnamento è, tra l'altro, direttamente proporzionale alla voglia d'apprendere di chi lo riceve, e alla sua capacità di non lasciarsi distrarre dalle infinite sollecitazioni che provengono dall'esterno. Di conseguenza un teatro politico, per sua natura teatro di minoranza e con mezzi tecnici e economici spesso assai ridotti, deve essere doppiamente ingegnoso e fantasioso. Non può accontentarsi di presentare un argomento (uno contro mille), ma deve renderlo incisivo e suggestivo; non può limitarsi a parlare alla ragione, perché razionalmente siamo convinti di tante cose che nell'esistenza quotidiana smentiamo con regolarità, ma deve scuotere i sensi e i nervi. Le sue armi sono l'aggressività, la violenza, la risata, le capacità evocative delle proprie invenzioni. Senza mai perdere di vista la natura reale del destinatario del discorso, le sue reazioni, la sua disponibilità all'ascolto e il

limite sino al quale arriva questa disponibilità, prima di diventare fastidio o noia. Si tratterà pertanto di dosare con cura la provocazione e l'ammicco, lo slogan e il ragionamento, l'immagine evocativa e l'azione la cui efficacia non è immediatamente traducibile in parole.

Altrimenti, il baratro della propaganda inascoltata o quello, forse ancor più patetico, del «messaggio» al quale si dice sì nel momento in cui lo si riceve, ma non lascia tracce profonde e è agevole da dimenticare.

Da noi i pericoli si moltiplicano. Da un lato non esiste una questione — come la guerra nel Vietnam o i conflitti razziali per gli americani, o la pesante eredità dei crimini di guerra nazisti per i tedeschi — che tocchi direttamente tutte le coscienze (vogliono o meno ammetterlo) e offra una corda che sia relativamente facile far vibrare. Al problema di affrontare con efficacia un argomento, s'aggiunge quello di trovare l'argomento da affrontare, considerando che non può essere di quelli che raccolgono facilmente l'unanimità su una sola risposta (esempi: i temi della bomba atomica, della guerra, del razzismo, tanto cari all'impegno teatrale italiano di non molto tempo fa) o che possono essere al più oggetto di discussioni accademiche, non mettendo per nulla in causa l'individuo nei suoi interessi vitali (esempi: oggi la guerra nel Vietnam, ieri quella in Algeria). Di qui le difficoltà di un teatro che intenda rivolgersi all'intera comunità, generica e indifferenziata, se uno specifico argomento — traducibile, mettiamo, in inchiesta giornalistica o in articolo di fondo — è la molla che dovrebbe farlo scattare. E, in questo senso, le possibilità indubbiamente maggiori di chi indirizza il proprio discorso a particolari settori di pubblico che hanno in comune un vocabolario e una serie di esperienze, di presupposti, di aspirazioni.

Poi c'è una tradizione ormai annosa di paternalismo didascalico (o didascalismo paternalistico): un teatro con il ditino alzato a ripeterci energicamente cose già ovvie, nel tentativo di raggiungere quel massimo comun denominatore che si può definire unanimità. Il conseguimento di questo obiettivo comportava (e comporta) una visione del mondo estremamente semplificata, una spartizione rigida tra bene e male (facile in questo artificioso contesto), una scelta di temi e slogan che attirassero molti e non ir-

ritassero nessuno. È ancora la strada più agevole per sentirsi fieri di se stessi, a patto di non preoccuparsi molto della efficacia nel tempo dei propri atti. Viva è perciò la tentazione di seguirla: dall'alto della propria posizione di privilegio, si offre alla gente ciò che essa vuole ascoltare, la si lusinga senza turbarla, la si travolge con affermazioni inattaccabili. E si obietta a chi protesta: se è vero quello che diciamo, che cos'altro si può, o si vuole pretendere? La giustezza del discorso come alibi per la sua sostanziale inefficacia.

Ma che cos'è teatro politico? Soltanto la sceneggiatura di un comizio, di un articolo di fondo, da rivestire di forme piacevoli con maggiore o minor talento? Soltanto un atto in se stesso incompleto che si giustifica per le discussioni che riesce a suscitare, non sull'atto in sé, ma sui temi che vengono proposti (indipendentemente dai modi in cui si propongono, che ne determinano necessariamente la forza e l'impatto)? Soltanto una maniera di presentare all'attenzione di un pubblico argomenti specifici di interesse immediato e attuale?

Ancora si preconizza un teatro «ottimista» e «progressista», nelle accezioni ottocentesche di questi termini, un teatro di buoni sentimenti, di parole consolanti, di prospettive luminose per un domani in fondo, con un piccolo sforzo, a portata di mano, lasciando sostanzialmente intatti i presupposti morali e ideologici sui quali si fonda il sistema che si vuole combattere e toccando l'individuo solo come essere sociale, con la più totale indifferenza per la sua realtà psicologica e etica, ovviamente considerata un particolare e complicato appannaggio di trascurabili minoranze. Ancora permane l'illusione «realistica», la visione di un uomo totalmente spiegabile e rappresentabile in termini immediatamente traducibili in concetti e parole, l'orrore sacro di fronte all'irrazionale, fantasma da esorcizzare fingendo che non esista per non misurarsi con esso. Quando è proprio sugli aspetti dell'uomo che la ragione meno controlla — i suoi sensi, i suoi nervi, il suo inconscio — che il teatro, con gli strumenti che si è forgiato in anni d'esperienze e con i suggerimenti che ha mutuato da altre arti elaborandoli nel linguaggio che gli è proprio, può soprattutto agire.

A quest'uomo totale, non solo a una grossa testa con un corpo di cui si

dimentica l'esistenza, deve essere indirizzato un teatro politico che voglia effettivamente contribuire al rinnovamento in atto nella nostra civiltà. Il che significa, e è qui il punto, svolgere sì un'azione a scadenza immediata di critica alle strutture della società e ai suoi mali più clamorosi, ma andare contemporaneamente più a fondo, investendo l'uomo nella sua totalità, nei tabù che si porta appresso da innumerevoli generazioni e di cui si rifiuta, contro ogni evidenza, di ammettere lo scadimento.

Testimonianze:

Strategia di una «diversa» scrittura scenica

Introduzione

La strategia di una nuova scrittura scenica sta facendo impazzire un po' tutti: dico, la strategia di una scrittura «povera» e «autentica» che da più parti e in diverse direzioni si sta organizzando. E dentro ci stanno in tanti: i pittori e scultori, da Ceroli a Kounellis a Pistoletto, e poi i cineasti americani dell'*expanded cinema* da Dewey a Vanderbeeck, da Gruen a Withmann a Geldzahler, e ancora i musicisti come Bussotti o Kagel o quelli in particolare di Musica elettronica viva. I critici teatrali nostrani parlano di terrorismo e fanno le barricate (dalla parte di Bramieri contro Bene), i registi nostri di grido proclamano «après moi le déluge» sulle proprie rovine storicizzanti, gli scrittori letterati vanno all'arrembaggio di qualcosa che sfugge loro di mano che è appunto tale scrittura scenica.

Per fortuna siamo arrivati alla legge del comportamento: ognuno è responsabile di quel che fa, per la prima volta in Italia, dal dopoguerra a oggi. Ogni gesto, ogni azione di teatro tende a confrontarsi e a relazionarsi con un gesto, con un'azione di vita. Saltano gli oggetti, le immagini, gli individui stessi, nel loro «alto» formalismo oltre che nel loro «vuoto» contenutismo; e vengono fuori i nuclei, le cellule operative. Questi nuclei, queste cellule si organizzano spontaneamente, e perseguono l'improvvisazione come procedimento; la loro lotta, la loro opposizione avvengono specificamente contro il formalismo estetizzante. La loro operatività diventa «autentica», da un lato, per dimostrazione di «povertà», dall'altro lato per testimonianza di «radicalizzazione». Ciò che conta è che al gesto, all'azione si affianchi la responsabilità, la partecipazione; così l'estensione dell'efficacia penetrativa loro dipende dalla sincerità e dalla profondità di quel gesto, di quell'azione. Il rischio è continuo e esemplare, nel momento in cui si sceglie l'elementare, l'effimero, come catapulta; quando cioè l'unico atto sociale è rappresentato dal confronto di se stessi con gli altri, come unico spazio agibile nella spontaneità responsabilizzata della proposta alternativa. Tanto più che l'esercizio della parteci-

pazione e della comunicazione in questo caso diventa una scelta precisa non soltanto di comportamento, ma anche di mutamento. A questo punto parecchie discussioni sullo spazio degli ultimi anni improvvisamente diventano accademia, e altrettanto sulla ambientazione (per non dire della putrefazione della guida registica).

Il filo di tensione viene preso in mano dagli attori-spettatori tutt'assieme, quanto più il nucleo, la cellula operativa acquistano forza e movimento, non più in uno spazio, in un'ambientazione, e non più sotto una guida per «mandato», ma in una partecipazione-relazione non corrotta intellettualmente o politicamente, ossia in una comunicazione di «alterità». Ciò che sorprende è l'approfondimento di tale ricerca strategica, appunto come esercizio di lavoro, e al tempo stesso come uccisione di tale esercizio, in un movimento alternante contestatore del «risultato» e continuamente rinviante alla possibilità di «azioni» non in termini di utopia (sebbene ancora in termini di «infelicità» e di «riduzione», per difetto di espansione di «azione» in termini di realtà). E è vero che ci troviamo di fronte a una scrittura scenica elementare e effimera, contro la quale si spuntano peraltro tutte le accuse e tutti i pregiudizi non tanto degli spettatori-critici tradizionali quanto di quelli antitradizionali legati ancora o al formalismo o alla politicizzazione a se stanti (e degli operatori storicizzanti, contaminanti, manieristici, estetizzanti, pseudoirrazionali, e altri ancora). Come è altrettanto vero che per quel che ci riguarda, scenicamente, in Italia, è la prima volta che ci vengono in aiuto esperienze e prospettive da altre arti, con la stessa strategia operativa e con lo stesso procedimento di lavoro. Siamo evidentemente ancora nell'ambito della puntualizzazione dei termini di tale strategia, ma già abbiamo alcuni elementi sul tavolo degni di costituire un «povero» ma «autentico» orientamento. Sono le testimonianze che qui si pubblicano, ringraziando gli amici e in particolare Celant, Kounellis, Rzewski, Pistoletto, che ne hanno permesso la pubblicazione, dopo un discorso *comune* che oramai risale a circa un anno.

G. B.

Azione povera: conoscenza tecnico-linguistica, prassi gnoseologica

Germano Celant

Inizialmente, 1966-67, era lo stimolo a verificare il proprio grado di esistenza, l'apporto del proprio esserci, il tentativo di proiettare e recuperare il represso, la necessità di costruire oggetti in cui riflettersi e focalizzare il rapporto osmotico tra pensiero e materia, intuizione e costruzione, era un procedere per binari paralleli, arte e vita, alla ricerca del valore intermedio; oggi è l'esigenza di identificarsi con l'azione e il processo in corso, la tensione a attivizzare la dimensione psicofisica del comportamento fattuale e mentale per sfuggire all'utilizzazione del prodotto originato e dell'oggetto creato, siamo cioè al tentativo di uscire dall'integrazione oggettuale per sbloccare ogni sperimentazione fattuale dall'alienazione all'oggetto e dall'oggetto.

Non più pensare e fissare, percepire e presentare, sentire e bloccare al tempo stesso la sensazione materializzandola in un oggetto che aggiunga energia al sistema, ma agire e togliere energia, mescolarsi alla realtà, attraversare il proprio corpo e la propria dimensione mentale, sino all'annullamento totale. Ricerca quindi dei rapporti vitali e dialettici con la realtà e rifiuto delle ricette e dei dettagli rassicuranti che rispondono alle aspettative del sistema e dell'intellettuale tecnologico, rifiuto dell'esserci come esporsi in un altro da sé per una completa osmosi tra azione e corpo, pensiero e corpo immediato dell'evento critico-estetico, direttamente posto fuori consumo, e passaggio diretto dall'arte povera all'azione povera.

Gli artisti e i critici oggi sembrano non credere più nel moralismo dell'oggetto, ma credere nell'estrema moralità del proprio fare e agire, giungono

anzi a annullarsi nel fattuale, tanto da soccombere drammaticamente dinanzi a una realtà più incalzante e presente, la realtà sociale.

Così, in noi tutti, la scelta si va spostando verso azioni contingenti che si presentano lontane da qualsiasi apologia oggettuale, l'attività critoestetica si traduce in un agire libero e eversivo, che dissolve la mimesi, e non ammette estensione oggettuale e non si concretizza in presentazioni addizionali e produttive, ma in atti che possono risultare soltanto critopolitici. Si sta cioè optando per un'integrazione sociopolitica del proprio fare al fine di eliminare la divisione specialistica e classista che porta alla frantumazione della carica eversiva e propulsiva.

Le azioni diventano contingenti, foniche e scritte, non lasciano tracce utilizzabili o strumentalizzabili, non più un episodio che dura un tempo lungo attraverso un oggetto, ma una storia continua di episodi variati e in continua trasformazione, un'accelerazione e una dilatazione della propria prassi operativa che seguono la spinta e gli stimoli del «movimento complessivo», una anarchia spontaneamente organizzata che rompe con i bisogni determinati e programmati, che dissolve l'equilibrio per uno spontaneismo che identifica modificatore e azione modificante, senza che questa rientri nel già acquisito e acquisibile. Così la vita diventa un continuo *tableau vivant* attraverso cui ognuno suggerisce, non più «la sintesi di quello che si ricorda e che si vede» e una rappresentazione in materia del proprio pensiero, ma una possibile strategia socioculturale, in cui processo eversivo e gnoseologico giungano alla frantumazione del sistema di dittatura industriale. Oggi, infatti, in cui il contesto quotidiano si è trasformato in «scena», in cui l'intellettuale, lo studente e l'operaio «recitano» sradicati e isolati, ancora privi di prensione affettiva sul reale, l'unica possibilità di vita sembra risultare il teatro, cioè il rapporto tra attore (l'operaio che sciopera, lo studente che incendia le macchine e alza barricate e l'intellettuale che collabora con ambedue) e la globalità.

Lo stimolo da prodursi è quindi da dirigersi non verso l'alto, ma verso il basso per ottenere una «recitazione» globale direzionata secondo linee spontanee sollecitate dalla collettività stessa: bisogna insomma offrire continuamente alla collettività l'occasione recitativa. Il problema non è più quello di offrire delle ricette, quali possono risultare gli oggetti estetici,

ma di sensibilizzare o agilizzare la sensibilità del pubblico attraverso azioni che conducano a una nuova immensificazione percettiva, realizzata mediante la corporeità e la coscienza.

Osmosi dunque tra le varie forze critopolitiche, operai più studenti più intellettuali, eliminazione del «corporativismo», chiaramente e pericolosamente reazionario e reattivo, compresenza di tutte le particolari cariche eversive, per un intervento che non sia più specialistico o specifico, ma che acquisti di volta in volta particolare funzione nella situazione contingente in cui viene a esplicarsi, nuova destinazione dell'azione eidetico-pratica per un'accelerazione dei punti di crisi e di attrito tra «classe che frantuma» e classe che costruisce per distruggersi. Tutto questo al fine di creare una nuova classe che al nomadismo linguistico e gnoseologico accompagni il nomadismo dell'azione. Niente più oggetti finalmente, ma fatti e azioni che esponcano la propria processualità, e che indichino una nuova metodologia di frantumazione, una metodologia che derivando dall'integrazione fra conoscenza tecnico-linguistica e prassi gnoseologica permetta l'organizzazione di un spazio individuale in cui si abbia l'identificazione totale tra atteggiamento e azione, tra dimensione psicofisica e lavoro.

Lo zoo

Michelangelo Pistoletto

Nello zoo entrano tutti quegli uomini che stanno al di là delle sbarre. Se andate allo zoo voi vedrete animali di tutti i tipi e le razze dietro alle sbarre o dentro ai recinti. Vi siete mai chiesti chi siano i veri spettatori, voi da una parte delle sbarre o gli altri al di là delle sbarre? Vi siete mai chiesti chi siano i nemici? Quelli che si fanno la guerra o voi che la fate a loro?

Io avevo pensato di creare una «Compagnia di Spettatori».

Lo zoo è nato da una battuta di Carlo Colnaghi: «Io mi trovo nello stesso posto del leone in gabbia.»

La cosiddetta civiltà ha relegato ogni animale nella sua gabbia. I meno pericolosi, più docili e sottomessi li ha messi in grandi recinti comuni: le fabbriche, le case popolari, gli stadi sportivi. Ora li lascia anche circolare per strada chiusi in gabbiette con ruote. Poi man mano i meno ammaestrabili li ha trincerati in luoghi sempre più piccoli e più sbarrati come le carceri e i manicomi. Be' gli artisti sono isolati nelle Biennali di Venezia, nei teatri, nei musei e nelle manifestazioni organizzate. Siccome gli artisti sono in numero un po' maggiore dei pazzi e dei criminali e minore degli studenti (fino a ieri animalotti docili) e degli operai, sono considerati una élite. Ma questa élite fa comodo a quelli che da sempre e ancora oggi vogliono essere gli unici spettatori e domatori del popolo in gabbia.

Gli artisti sono i più divertenti da domare, sono forse come le scimmie che assomigliano tanto all'uomo, così imprevedibili e strani che quando fan-

no qualche gesto che pare umano tutti si esaltano felici e poi danno loro da mangiare e li vestono come loro.

Questi spettatori sono quelli che costruiscono in ogni città, un museo, un teatro e uno zoo per illuderci che gli spettatori siamo noi.

La vera élite è quella che ci vuole far credere uomini per poterlo essere più di noi.

Ora noi sappiamo di essere *Lo zoo*.

Noi non lavoriamo più per gli spettatori, siamo noi stessi attori e spettatori, fabbricanti e consumatori. Tra noi che si riesce a lavorare insieme c'è un rapporto diretto, chiaro, percettivo e istantaneo, non c'è giudizio a posteriori, non c'è critica a posteriori. Quando voi vedete, sentite e fiutate uno spettacolo fatto insieme, *Lo zoo* e la Musica elettronica viva, quello che voi credete di capire sarà solo la corteccia, l'involucro, ma non saprete mai cosa è successo finché non sarete attori e spettatori al di qua delle sbarre.

Voglio dire per concludere che è inutile continuare a predire la fine dell'arte. L'arte è finita da cinquant'anni. Basta con questa lagna.

Arte è una parola. Arte vuol dire saper fare le cose, quelli che sanno fare sono da tempo gli architetti, i designer, i tecnici e gli scienziati. Noi non siamo artisti e basta. Noi alla parola arte possiamo sostituire la parola quaquà, così perché ci siamo trovati in dieci che mentre discutevamo e il discorso stava slittando e impantanandosi ci siamo messi tutti a fare quaquà e se qualcuno mi chiederà che cosa faccio (finché non diventerà di moda) io gli risponderò quaquà.

L'improvvisazione, forma di dialogo perduta

Frederic Rzewski

In periodi di emergenza gli uomini hanno dimostrato di saper compiere gli atti necessari alla sopravvivenza facendo a meno di burocrazia, polizia, denaro e di tutto ciò che normalmente intralcia la via a un comportamento efficiente. In momenti siffatti l'organismo, influenzato da forze estranee al suo controllo, è capace di agire e di comportarsi di fronte alla realtà in modo efficiente. È costretto a muoversi, a crearsi uno spazio per sopravvivere. Quando è messo di fronte alla possibilità di distruzione, scopre l'alternativa della creazione. Raramente gli uomini sono capaci di cogliere i frutti offerti da tali momenti di crisi. Il ricordo della loro escursione in sfere di sensibilità superiore si attenua con la stessa rapidità con cui è sorto il pericolo che l'ha causata. La mente, chiamata in azione nei momenti di paura, quando è in gioco la sopravvivenza fisica, è paga di rilassarsi in uno stato di assopita semioscienza nei periodi intermedi di tranquillità. Essa assume i ruoli che inventò in momenti di sensibilità creativa applicandoli a una realtà nuova che l'azione creativa porta alla luce. Essa fluttua in aree sconosciute del passato finché forze tempestose la ributtano indietro nella luce accecante del presente.

L'organismo è continuamente impegnato in un numero di equilibrio instabile, sul filo teso del presente, sospeso sull'abisso del passato, nel quale raramente ha il coraggio di gettare un'occhiata. In questa precaria impresa esso si impegna senza controllo finché qualche contatto più o meno doloroso con la forza di gravità lo costringe a muoversi in senso creativo. La esattezza di questo movimento, la misura della sua creatività sono deter-

minate dal livello di coscienza dell'organismo e dal grado di sensibilità al pericolo e alla salvezza.

Generalmente gli esseri umani sono aperti alla pena gioiosa della creazione solo quando incombe su di loro la paura per la sopravvivenza individuale. La civiltà crea forme di comportamento condizionate da tale limitata sensibilità al più largo processo organico e ne esclude altre che tendono a espandere tale sensibilità. Infatti, l'economia della minima capacità di sopravvivenza a livello dell'organismo individuale, allenato sistematicamente dalla civiltà con le sue gare concorrenziali, non è sufficiente a assicurare la sopravvivenza. E sbocca nell'accrescimento canceroso di tutto il processo vitale.

Negli ultimi sessant'anni cento milioni di uomini sono stati trucidati da altri esseri umani. Questo numero è superiore alla somma di tutti coloro la cui vita e morte sia stata conosciuta nel corso della storia fino ai nostri giorni. Per avere qualche possibilità di sopravvivere devo fare di più che semplicemente sopravvivere: devo creare. Creare significa essere qui, esserci ora; essere responsabile di fronte alla realtà sul filo teso del presente. Essere responsabile significa essere capace di comunicare a altri la presenza del pericolo.

Un artista è colui che pretende di avere una capacità di percezione superiore. Le sue percezioni sono atti di comunicazione dettati da un senso di responsabilità nei confronti del processo della vita. Egli crea il senso di pericolo in uno stato di tranquillità, dove non c'è timore per la sopravvivenza individuale e dove lo spirito è libero di emergere, di estendere le proprie dimensioni, di creare spazio.

Ora è necessario creare una forma nuova di comunicazione, per mezzo della quale si possa risvegliare la sensibilità umana alla presenza di un pericolo di altissimo livello e alla necessità di creare per evitarlo efficacemente. Questa forma non è rappresentata né dal telefono, televisione, stampa, né dal teatro, musica, pittura...

Come disse Baudelaire, la vera civiltà non è gas, elettricità o macchina, ma piuttosto la diminuzione delle tracce del peccato originale.

La forma di comunicazione più diretta e efficiente è il dialogo. Il dialogo nella sua forma più sublime è creazione dal nulla, la sola vera creazione.

Una forma d'arte che aspiri al massimo dell'efficienza in epoca di estremo pericolo deve essere basata sul dialogo. Deve respingere la possibilità dell'osservatore imparziale, presente ma non partecipe del processo di comunicazione, in quanto contraddittorio dell'idea stessa di comunicazione.

Un'arte di tale sorta deve implicare la creazione dal nulla. La sua decisione non può essere regolata da strutture e formule ricavate da momenti di ispirazione passata che ci si accontenta di riadattare e reinterpretare. Esse devono nascere dall'unione del momento, il momento creativo nel quale l'organismo avvicina la realtà con una tale immediatezza da essere benedetto con la percezione del futuro più alto possibile, che è la sua corsa naturale verso la gioia.

Un'arte come questa deve essere improvvisata, libera di muoversi nel presente senza essere intralciata dal peso morto del passato. L'improvvisazione è l'arte di creare dal nulla: una forma d'arte perduta. È ora necessario riscoprirla e reinventarne le regole. Occorre intraprendere una ricerca disciplinata di un'armonia nuova. L'armonia è un processo nel quale oratore e ascoltatore vogliono comunicare. La responsabilità di intraprendere questo viaggio di scoperta è di chiunque venga a contatto con queste parole.

MEV = *Musica collettiva*

La Musica elettronica viva (MEV) è ormai un nome familiare per quanti seguono da vicino gli sviluppi più recenti nel campo della musica. Costituito a Roma nel 1966 dai compositori americani Allan Bryant, Alvin Curran, John Phetteplace e Frederic Rzewski che si unirono per presentare nuove composizioni basate sulle tecniche elettroniche in esecuzione improvvisata, il MEV ottenne in breve tempo riconoscimenti in campo internazionale insieme a altri complessi simili (quali il New York Ensemble di Davis, il Gruppo di Improvvisazione «NC» di Roma, il Once Group di Ann Arbor, il Sonic Arts Group di New York e lo AMM Music di Londra), per il suo contributo a quello che è divenuto uno dei più importanti nuovi campi della sperimentazione musicale: quello della libera improvvisazione collettiva.

Spacecraft, prima loro opera, è stata concepita come una creazione collet-

tiva di un gruppo di persone che realizzano insieme una composizione musicale con un minimo di organizzazione compositiva. La struttura temporale, armonica e timbrale è il risultato imprevedibile e combinato delle libere scelte di tutti i partecipanti. Il fine dell'opera è di «sfruttare nella oscillazione collettiva quella energia che rimane inutilizzata nella collisione delle musiche individuali». Il fine desiderato poteva o meno essere raggiunto sia nella sfera dell'arte che nella realtà esistenziale; ciò che contava era la possibilità di realizzare una forma di musica fondamentalmente nuova (ma allo stesso tempo rifacendosi a una forma antica) affrontando un rischio ben calcolato.

La parola «rischio» rappresenta forse il concetto chiave per ogni discussione su questa e altra musica del genere. Infatti c'è, nella consapevolezza del rischio accettato dagli altri individui nell'ambito della collettività, una forza conservatrice che offre attraenti compensazioni per i pericoli che si corrono: «Wo aber Gefahr ist, wächst Das Rettende auch», nel caso che frustrazioni iniziali incontrate in tale attività nascano da un senso di perdita attuale o imminente, sia di tempo, di libertà, di personalità, di ordine, di chiarezza, e della sicurezza normalmente derivante dall'autorità, sia di qualunque altro valore che può essere ricercato dall'individuo.

La situazione del musicista improvvisatore può essere considerata analoga a quella del pilota di alianti: l'individuo, operando in un sistema totalmente atmosferico, può sfruttare, qualora lo decida, la presenza di una corrente ascensionale collettiva contro la naturale forza di gravità alla quale egli è normalmente soggetto. L'individuo, quanto più avidamente si espone, tanto più contribuisce a aumentare le risorse della collettività e ottiene per se stesso maggiore libertà di manovra nello spazio totale. Quanto più il campo della musica si allarga, sia dal punto di vista strutturale che umano, tanto più il concetto di «improvvisazione» diventa complesso e si rende necessaria una nuova definizione... Distinzioni categoriche, derivate da una tradizione che sostiene la relazione di autorità tra forma e sostanza, «compositore» e «esecutore», «musicista» e «ascoltatore», tendono a perdere il loro valore normativo. Comincia così a intravedersi la possibilità di una nuova tradizione orale basata sull'autodeterminazione di individui liberi nell'ambito di una collettività liberamente costituita, possi-

bilità che la musica occidentale, con rigido puritanesimo, si è negata per tanto tempo...

L'opera collettiva più recente del MEV, che si intitola *Play*, è la continuazione di *Spacecraft*, con questa differenza: che tende a abbandonare regole di qualsiasi genere, incluse le restrizioni derivanti dal ruolo preferenziale assegnato al mezzo elettronico. Le regole e la struttura sono state gradualmente smantellate e rimpiazzate dalla più fragile materia della fiducia umana; un passo pericoloso ma necessario come quello che porta dal volo simulato a quello vero.

L'uso dell'elettronica, che una volta era *conditio sine qua non* per una improvvisazione MEV, non ha più un'importanza capitale. Questo sviluppo è dovuto sia a cambiamenti avvenuti nella compagine del gruppo sia a esperimenti eseguiti nelle pubbliche piazze nell'estate e autunno del 1968, e nel corso dei quali si trovò modo di combinare sorgenti sonore elettroniche fisse con sorgenti sonore non-elettroniche mobili. L'elemento elettronico, comunque, non è stato eliminato, ma integrato in un sistema più aperto, in cui differenze di ampiezza non implicano incompatibilità. Un esempio: gli alti suoni elettronici provenienti da altoparlanti posti a una certa distanza dal pubblico potrebbero fornire una «copertura» per un musicista non-elettronico che produce suoni tenui a breve distanza da pochi ascoltatori «privilegiati».

In questo lavoro «forma» e «contenuto» sono variabili, infatti cambiano da una esecuzione all'altra, a seconda delle particolari caratteristiche dello spazio in cui avviene l'esecuzione, delle persone presenti e dei mezzi usati (di solito circa la metà delle sorgenti sonore impiegate consiste in oggetti trovati sul posto, amplificati o meno). In teatro l'esecuzione tende a ripetere la tradizionale situazione del concerto: i musicisti che suonano, l'uditorio che ascolta. In una situazione più libera – un ampio spazio senza sedie, per esempio – la musica può assumere una forma completamente diversa, che comporta la partecipazione dell'«uditorio» attraverso i movimenti del corpo e la produzione di suoni. In ogni caso l'intervento dell'uditorio non è considerato un'intrusione – si parte dal presupposto che lo ascoltatore sia un interprete, sia che rimanga silenzioso oppure no – ma, quando le condizioni ambientali lo permettono, è bene accetto.

Tra le persone che suonano o hanno suonato nel o con il MEV sono: Larry Austin, Steven Ben Israel, Allan and Barbara Bryant, Cornelius Cardew, Franco Cataldi, Giuseppe Chiari, Pierre Clementi, Ivan and Patricia Coquette, John Coppola, Alvin Curran, Hugh Davies, Vittorio Gelmetti, Steve Lacy, Jean-Jacques Lebel, Evan Parker, John Phetteplace, Michelangelo Pistoletto, Carol Plantamura, Frederic Rzewski, Edith Schloss, Richard Teitelbaum e Ivan Vandor.

Temporalità dell'immagine

Giorgio De Marchis

*Arte: abito di condurre con ordine
una serie di operazioni ad un fine.*
(Tommaseo)

Dopo «Realtà dell'immagine» nel 1965 e «Lo spazio dell'immagine» nel 1967, queste considerazioni critiche hanno per oggetto «il tempo della immagine» anche se come titolo è stato sciaguratamente bruciato da una defunta mostra di figurazione narrativa dedicata a tutt'altri problemi. L'oggetto di tali considerazioni è suggerito da certi caratteri che per comodità chiameremo «teatrali» e che si rilevano in alcune esperienze artistiche attuali senza per altro definire una tendenza o una situazione. È chiaro che tali caratteri non riguardano il genere artistico della scenografia cui gli artisti si sono sempre dedicati (e che anzi ha fatto il suo tempo) e tantomeno una messa in scena barocca delle arti, quanto piuttosto un senso e una dimensione nuovi cui sembrano aspirare *anche* le arti dello spettacolo. Va da sé inoltre che, come non si tratta di scenografia, non si tratta nemmeno di una mimesi o di uno scambio con modi e procedimenti del nuovo teatro, anche se molti artisti contemporanei se ne interessano e in alcuni casi vi partecipano vivamente: ciò è piuttosto il sintomo di un nuovo indirizzo nel pensiero e nella attività artistica che riconosce nelle esperienze del teatro-immagine certe affinità problematiche e strutturali. Del resto è un bel pezzo che l'esperienza di rinnovamento delle arti plastiche ha luogo in sede di polemica non più tra astratto e figurativo ma tra pittura e scultura (astratta o figurativa) e altri modi di attività. Certi caratteri «teatrali» delle recenti esperienze artistiche sono stati, almeno in Italia, messi a fuoco fin dalla mostra di Foligno dello scorso anno dedicata all'*environment*, ma erano già chiaramente intuibili in alcune opere esposte alla

Biennale 1966, come la «Cassa sistina» di Ceroli e l'ambiente bianco di Castellani. Durante il 1967 sono state mostrate a Roma varie opere nuove, come quelle di Pascali, Kounellis e Mattiacci, che hanno confermato e anzi moltiplicato gli indizi in questo senso, e lo stesso è avvenuto a Torino. Altre mostre allestite o in progetto l'anno scorso, nonché il convegno «Di un nuovo senso dello spettacolo» indetto a Pesaro in giugno, assumono il carattere di precisazioni critiche in quest'ordine di idee. Se vogliamo esaminare quali sono questi caratteri «teatrali» delle attuali esperienze artistiche e trarne qualche deduzione, dobbiamo aver sempre presente che certe radici sono ancora nell'informale e (forse di più) nell'*action painting*. Nella fisicità dell'informale materico e nella gestualità dell'*action painting* ci sono delle nozioni e dei problemi che si trasmettono al *new-dada* e alla *pop-art* quando il problema della comunicazione attraverso le immagini si ripresenta separato dalle strutture linguistiche proprie della rappresentazione. L'immagine come cosa, l'opera d'arte come evento, l'equivalenza di segno e oggetto si dilatano rapidamente nell'*environment*, mentre appare chiaro (eccetto che ai cultori della nuova figurazione) che il significato dell'esperienza pop non è quello di una novità meramente iconografica. Lo spazio fisico vissuto, già registrato nelle esperienze informali e gestuali diviene spazio agibile e si sostituisce allo spazio proprio della pittura tradizionale, astratta o figurativa. Le esperienze pittoriche più che la scultura (che anzi i caratteri plastici sono assenti da queste ricerche) sembrano essere state al centro della crisi di rinnovamento come se la pittura avesse (negando se stessa) lasciato il regno delle ombre espandendosi, oggettualizzandosi e invadendo uno spazio nuovo. Questo spazio, lo stesso dello spettatore, occupato spesso al livello del suolo, degli angoli delle stanze, a portata di mano, globale o frantumato ma agibile e non rappresentato, è uno dei caratteri teatrali delle nuove ricerche artistiche. Un altro carattere risiede nell'esecuzione dell'opera secondo procedimenti che nulla hanno a che fare con le tecniche tradizionali (montaggio, disposizione di oggetti e di elementi talvolta mobili) dove per esecuzione si intende non la realizzazione dell'idea in una sintesi stilistica secondo un linguaggio plastico costituito, ma piuttosto la qualificazione dell'opera dell'artista come attività invece che come produzione di un oggetto. Anzi molte di queste

opere, come il mare di Pascali e il tubo di Mattiacci, non esistono: esistono bensì gli oggetti che le compongono, ma esse sono ogni volta una esecuzione: nella loro misura entra così la durata, la temporaneità oltre alla temporalità. A questo «tempo» appartiene anche l'eventuale mobilità ben diversa dal movimento utilizzato nelle opere legate alle poetiche cinetico-percettive. Come si è accennato tale esecuzione è realizzata con procedimenti che non coincidono con le tecniche tradizionali e nemmeno con le poetiche dell'avanguardia storica che pure hanno usato mezzi e materiali nuovi, come il dadaismo e il costruttivismo. Da parte dell'artista c'è il rifiuto dello specialismo nella produzione di oggetti d'arte in favore di un tipo di gesto o di azione che abbia la concretezza e la singolarità dei gesti della vita (questa «esecuzione», detto per inciso, è quanto di più lontano dall'opera d'arte in serie con cui abbiamo creduto di esorcizzare il diavolo della civiltà industriale). Infine è da considerare il rapporto del pubblico con queste attività: il pubblico è chiamato, evidentemente, a partecipare (non di rado in forma collettiva) non solo per i dati spaziali di queste opere che spesso lo coinvolgono o lo introducono in un percorso, ma anche perché gli viene chiesto, invece di una contemplazione, una fruizione sincrona: l'equivalente direi del «tempo» di esecuzione che al limite coincide effettivamente con la durata dell'opera. Lo spettatore, impossibilitato a leggere l'opera secondo i valori permanenti dello stile affidati a una grammatica visuale costituita, deve accedere dai dati immediati dei più vari procedimenti volta per volta al significato secondo un processo di ricostruzione attiva dell'idea nella totale libertà da ogni cosa già detta. Di fronte al mutare dei gusti e degli stili, tante volte lamentato come un segno nefasto di crisi artistica, l'opera d'arte si pone oggi come mobilità assoluta, come momento originario di un significare continuo e continuamente diverso nel rifiuto del concetto stesso di stile e di gusto: essa precede il mutare dei valori accreditati e si mette fuori dal rischio di diventare una avanguardia verificata e dunque privata di quel potere eversivo che è lo unico elemento di progresso in un mondo di strutture date. Come ogni attività significativa anche questa produce il suo falso: sono le opere di impianto scenografico posticcio, gli prestiti puri e semplici di tecniche dello spettacolo, i surrogati iconografici e simbolici di un'azione drammatica.

*Del corpo, del comportamento, del «naturale»,
del «vivo» come autenticità teatrale*

Jannis Kounellis

Si può e si deve ricominciare dal proprio corpo, per l'attore, per lo spettatore, parallelamente (sul palcoscenico e nella vita). E si può e si deve ricominciare come comportamento alternativo, per l'attore, per lo spettatore (recitando e vivendo). Così il corpo e il comportamento non sono disgiunti, non agiscono l'uno per una via e l'altro per un'altra via. Ciò che è vecchio a teatro, cioè che è morto definitivamente, è proprio questa contraddizione esistente e persistente sul palcoscenico (e nella vita) tra ciò che si assume fisicamente e il modo come si reagisce a questa fisicità. Anzitutto tale «corporeità» è da intendersi non tanto come una tendenza a conquistare una forma espressiva «tecnicamente» quanto invece una tendenza a assimilare una «autenticità» moralmente; è da qui che nasce appunto l'esigenza straordinariamente «attiva» di una concordanza tra ciò che si fa in palcoscenico e il modo come si reagisce, dal momento che soltanto una autenticità di fondo può oggi correggere almeno, se non trasformare, il vecchio modo di far teatro, che è quello di stare dentro il «prodotto» e di non volersene mai disfare. E invero per autenticità di fondo si intende qui un continuo «gesto» ribelle all'incapsulamento dentro codesto «prodotto», ribelle sia come «materiale» sia come «espressività»: un gesto ribelle «materiale» e «espressivo» che metta in contatto, come disturbo permanente, l'attore di fronte e dentro al personaggio che sta interpretando, e altresì, ancora come disturbo permanente, lo spettatore di fronte e dentro l'azione cui è chiamato a partecipare. L'attore che deve cominciare a fare i conti con se stesso nel momento in cui è alle prese con

il personaggio, che deve ricercare una sua autenticità meno in senso tecnico drammaturgico e più in senso liberatorio morale, intanto «materializza» quel che gli sta attorno, nel senso che toglie agli oggetti e alle scene e alle luci quella patina di convenzionalità di finzione che non è altro che una proiezione di idealità verosimigliante, e poi rende espressiva questa «materializzazione» mediante una ricerca di spazio «vivente» all'interno del palcoscenico, che non sia fatto di appropriazione pura e semplice di nozioni drammaturgiche ma anche di assorbimento di gesti «ribelli» nei confronti anzitutto di sé oltre che di quello con cui deve confrontarsi.

Questa «autenticità» non è assolutamente da intendersi come una ricerca del naturale veristico, ma del «vero» e del «vivo», in quanto elementi propulsori di un'azione scenica che ha bisogno di togliersi di dosso convenzionalità e tecnicità al tempo stesso, e perciò l'uso di elementi come le piante, gli uccelli, carbone, cotone, pietre, nel caso specifico del *I testimoni* di Tadeusz Rozewicz (Teatro stabile di Torino, regia di Carlo Quartucci, novembre 1968), in quanto per loro conformazione e verità portatori di una «nostalgia» e di un «disturbo», sia per gli attori che per gli spettatori che ne sono condizionati positivamente dovendoli ricevere come «segnali» di alterità e come «indicatori» di non convenzionalità. Tale assorbimento di «autenticità» peraltro non può fermarsi a costituire uno spazio «vivente» per se stesso, cioè per determinazione puramente estetica, quasi che bastasse un po' di «vero» e un po' di «vivo» sulla scena, per determinare un'alterazione scenica, semmai, come si è visto avvenendo soltanto una correzione di carattere drammaturgico; esso cioè deve tendenzialmente inseguire una condizione di trasformazione dell'azione scenica qualitativamente, nel senso che lo stesso attore, su questo spazio «vivente» creato dagli elementi di «vero» e di «vivo» dall'atteggiamento anticonvenzionale in cui è stato disposto, è messo in condizione di assumere un comportamento che va al di là del «disturbo» per approdare all'«alterità».

Si tratta comunque della soglia dell'«alterità» non dell'«alterità» tutta quanta: si tratta in altre parole di una specie di rifiuto del «prodotto» al di dentro del «prodotto», che è tanto più dilagante e tanto più invasore del comportamento, quanto più viene esaltato e espanso dall'attore (e quindi dallo spettatore nelle sue condizioni di «complice» visivo-mentale

dell'azione scenica). Ne viene per il momento un'infelicità dell'attore stesso (e dello spettatore), colto di rimbalzo e contrastato dagli uccelli (il loro gridare disordinato e affluente), dal carbone, dalle pietre, dal cotone (che sporcano, che sono «inutili», che fanno da falsa «bellezza» rispettivamente) e per di più sottomesso a un movimento di «carrelli» che sono la loro struttura *portante* e la loro manifestazione *alterante* al tempo stesso (con l'impossibilità di vivere in uno spazio «unico» e di atteggiarsi secondo le regole verosimiglianti).

Questa infelicità è la coscienza della crisi tuttavia: è l'oggettivazione della consapevolezza di non poter più fare teatro all'altezza di uomo secondo la prospettiva designata dall'abitudine e dall'architettura «borghesi», e è anche l'esplicitazione di una «ribellione» che partendo dal «disturbo» del proprio corpo si estende alla «negazione» del comportamento abitudinario, con una desolazione di fondo non immobile e non mitica ma salutare in quanto in movimento e materializzata.

Nel momento in cui la coscienza della crisi si dilata e investe l'azione scenica tutta quanta, inglobando lo spettatore appunto come «complice» e come «testimone», ecco che l'attore comincia a essere in grado di «uscire» dal prodotto e di trasformarsi autonomamente come «portatore» di elementi «veri» e «vivi», nel momento stesso del suo riconoscimento di «infelicità» produttiva e del suo disarticolarsi dalla «tecnica» abitudinaria. Così non c'è che la sana testardaggine di Rozewicz (nel caso di questi *I testimoni*) nel credere anche lui disperatamente al «verbo» nel momento stesso del suo rendersi dolorosamente conto che qualsiasi azione teatrale oggi dedicata al «verbo» è dimezzata; e si tratta di una sana testardaggine, in quanto proviene da una matrice poetica «felicissima», nella quale il «vero» e il «vivo» hanno perfettamente posto, senza nostalgia poetica ma con profonda sensibilità realistica. Ma ciò che è «felice» va messo subito sottochiave, proprio nella misura in cui tale disposizione prospetta un comportamento nostalgico e non effettuale; e di questo è consapevole Rozewicz, al punto da combattere con lei in tutti i modi, dall'ironia al sarcasmo, dall'«estraneità» all'«ambiguo», e in una «azione» drammaturgica alla rovescia, quasi in un contare da dieci a zero, sino allo scoppio finale. Qui lo scoppio finale è il silenzio; e il vuoto della scena. Un silenzio che non è

sensibile ma duro, che non è approssimativo, ma acre; e il vuoto non ha alcun carattere simbolico o immaginativo, è semplicemente il vuoto della crisi di fare teatro anche come «disturbo», anche come «ribellione», se questo «disturbo» e se questa «ribellione» non inglobano il comportamento di ognuno, se non infilano l'«autentico», totalmente, e per sempre. E siccome questo non avviene, poiché il «prodotto» rimane anche se intaccato, poiché gli autori del «prodotto» non cambiano vita, arrivando soltanto all'infelicità: ecco che l'intera azione scenica è dissacratrice per disperazione, gli «operai» stessi che hanno ricamato il movimento dei «carrelli» indifferentemente non potendo (e non volendo) contribuire al dissolvimento dell'azione e all'introduzione del vuoto, senza peraltro chiedere a quest'azione e a questo vuoto, anche se infelici e coscienti di una crisi, alcuna salvezza o riabilitazione. Gli «operai» hanno del resto già dimostrato nel loro «riposo» di scena, in un silenzio estremamente pregnante e «vero», «vivo», che non soltanto quel teatro ma anche quel disturbo non rientrano nella loro mentalità e nel loro interesse; ma per fortuna per il momento nemmeno vogliono proporre qualcosa di altro, qualcosa di «morale» o di «politico» o che altro si veli di «impegnato», la loro indifferenza essendo soltanto una chiusura e non un'apertura, una chiusura peraltro anche con la «infelicità»; e semmai questo loro agire e questo loro mangiare e questo loro «riposare» naturalissimo può essere visto come un richiamo «autentico», nella misura in cui è se stesso, a teatro, sulla scena, e che non richiede alcuna spiegazione, alcuna determinazione, se non quelle della loro possibilità di stare insieme in silenzio e lavorando, per «naturalizza». Il limite di tale «naturalizza» sta nel fatto che non porta a alcun mutamento, questo spazio «vivente» de *I testimoni*, e pertanto il vuoto finale deve lasciarci ancora più inquieti proprio per l'estrema sottigliezza dell'operazione «ribelle», fatta di un simile ricamo «naturale» e di una simile «vera» naturalizza, al di dentro del «prodotto» e senza farlo «saltare», fuori di «ambiguità» peraltro, se non quella inerente al procedimento adottato, all'artificio seguito.

Pensieri e osservazioni raccolti da G.B.

Laboratorio

*L'attore comico o il commediante mascherato:
in margine a Towards
a Poor Theatre di Jerzy Grotowski*

Marc Fumaroli

Il teatro mondiale è in crisi. Un'altra volta ancora. Ma la cosa sembra ora più seria che mai. Perché? Perché nessuno ne parla se non a voce bassa. Ufficialmente i fascicoli speciali delle riviste teatrali sono quanto mai voluminosi e si affannano a segnalarci da tutto il mondo un numero impressionante di gruppi, gruppettini, geni e talenti traboccanti di vitalità e persino di idee. Ufficialmente si è anche fieri di pubblicare che qua e là un pubblico di massa, o, se non tale, un pubblico popolare, si è dato a frequentare il teatro. E, se a ciò non si è ancora giunti, si ricorre a ogni sforzo che sia giudicato necessario affinché tale risultato possa essere un giorno ottenuto. Come è possibile parlare del malato quando un personale ospedaliero così numeroso e così devoto veglia giorno e notte su di lui, quando una moltitudine impressionante di visitatori viene a testimoniargli la sua entusiastica simpatia?

Taluni malintenzionati faranno notare come tante premure e tanta agitazione, unita a un personale così folto, non sarebbero forse necessari intorno a una persona sana e di buona costituzione. E potrebbero anche giungere a sostenere che tanta inventiva e vitalità della gente di teatro non costituiscono che un modo più o meno abile di sviare l'attenzione, innanzi tutto la propria, da un fatto penoso e indecoroso: non soltanto esiste un malato, ma nessuno in realtà si interessa a lui giacché tutti sono più o meno coscientemente persuasi ch'egli sia morto o destinato a prossima fine.

«Dio è morto»; perché dunque il teatro dovrebbe sopravvivere? Senza dubbio esiste un rapporto di filiazione fra Dio e il teatro. Il teatro è figlio

di Dio. La drammaturgia ha per origine la liturgia e, allorché se ne distacca per diventare entità estetica autonoma, manifesta già, si può dire, un segno decisivo della morte degli dei, o di Dio. Quando gli dei o Dio cessano di essere gli interlocutori di un rituale propiziatorio, e diventano anche oggetto di una drammaturgia dilettevole, sono già finiti. Non è molto lontano il giorno in cui la loro morte, istante *mascherato* dai fasti e dagli artifici del teatro, si rivelerà nella sua fredda verità. Il patetico della tragedia greca o elisabettiana non è che sacralità già svalutata: non vi è che un passo da Eschilo a Euripide, da Shakespeare a Addison. Ogni grande mutamento religioso corrisponde a una prodigiosa fiammata teatrale: la morte degli dei della *polis* greca corrisponde alla fiammata della tragedia; la morte di Dio fondatore della cristianità medioevale corrisponde alla fiammata del teatro barocco. Una drammaturgia ancora tutta grondante dei prestigii della liturgia da cui proviene celebra un'ultima volta gli dei che si spengono, li offre come spettacolo; ma offrire gli dei come spettacolo significa riconoscere che essi sono già diventati degli attori docili e maneggevoli nelle mani del poeta-regista; significa già trattarli come defunti sontuosamente ornati, verso i quali l'ammirazione sale per l'ultima volta. Lo emblema del teatro potrebbe essere la storia di quel re del quale si voleva dissimulare la morte portandolo attorno, cadavere imbalsamato, rivestito dei suoi ornamenti di cerimonia, sotto un baldacchino, alla testa delle sue truppe.

La tragedia greca consacra la svalutazione dei riti dionisiaci e eleusini nella stessa misura in cui l'elemento religioso da essa ereditato diviene un aspetto del cerimoniale che si situa interamente nella sfera estetica. Parimenti la tragedia barocca consacra la svalutazione della messa cattolica: al centro della tragedia barocca vi è ancora, vi è sempre, un *sacrificio*, quello dell'eroe. Ma questo sacrificio è proposto al godimento e alla riflessione degli spettatori e non alla comunione. L'estetismo della tragedia barocca (fenomeno che non possiamo osservare nelle liturgie dell'antichità per mancanza di testimonianze), ha attinenza con la messa stessa che si fa teatro. Il teatro segretamente rode la fede nella Presenza reale, nella misura in cui la Consacrazione e l'Esposizione del Santo Sacramento diventano spettacoli al centro di sfarzi e artifici imitati dal teatro tragico. In fondo il fa-

moso baldacchino e *La Gloria* del Bernini sull'altare di S. Pietro non sono altro che catafalchi dove un Dio già morto tenta di sopravvivere a se stesso nell'immaginazione e nella memoria dei cristiani, grazie a tecniche d'imbalsamazione, di trucco e di messa in scena. La messa barocca è già un fenomeno estetico e non più religioso. Il teatro chiamato dai controriformisti alla riscossa di Dio è infatti la migliore impresa di pompe funebri cui ci si possa rivolgere per celebrare la morte di Dio.

Il teatro è figlio di Dio e la sua nascita segna la morte del padre dopo averla lungamente dissimulata. Ma che cosa avviene quando diventa evidente che questo figlio, il quale ha dapprima lealmente prestato il suo ingegno per mascherare il cedimento del padre, si rivela in definitiva il suo più sicuro assassino e affossatore? Allora il teatro di illusione è costretto a sua volta a sparire per ripartire da un punto nuovo, da una nuova verità che, almeno provvisoriamente, lo rigetta nei cimiteri della cultura.

Il Dio cristiano, il nuovo *Sol Justitiae*, si affaccia all'orizzonte della storia nel momento in cui il teatro antico, d'altronde degradato a spettacoli gran-ghignoleschi e sadomasochistici, diventa incapace di garantire una credibilità, almeno estetica, negli dei in onore dei quali esso viene celebrato. Nel momento stesso in cui gli attori pagani finiscono per degradarsi al livello di istrioni osceni e di gladiatori, si fa avanti una nuova razza di uomini, fondata dai martiri. Questi ultimi, in mezzo ai circhi e sui patiboli, *recitano anche*, senza dubbio, ma, identificandosi totalmente col loro ruolo fino alla morte, si offrono senza riserve al sacrificio il cui modello fu loro proposto *in illo tempore* dal Cristo in croce. E il loro sacrificio, ripetendo nel tempo il sacrificio originale di Gesù, fonda nella verità il sacrificio simbolico della Messa: i simboli liturgici ricevono dai martiri la loro autenticità e la loro serietà irrefutabile. Una nuova liturgia è quindi giustificata dal sangue dei martiri e, di fronte a questi attori che si immedesimano nel ruolo sacrificale a imitazione del Cristo, si capisce l'ironia e il disprezzo dei Padri della Chiesa, Agostino, Tertulliano e Cipriano, per le contorsioni grottesche degli istrioni pagani, aborti di preti, caricature demoniache degli dei da gran tempo scomparsi e nel cui nome essi pretendono di esercitare la loro arte. Ciò contro cui tuonano i teologi della nascente cristianità è lo sdoppiamento fondamentale che costituisce il principio stesso

del teatro antico, sdoppiamento che i Padri della Chiesa denunciano quale preda demoniaca.

A questo proposito esiste un'immagine che rende particolarmente chiara tale nozione di sdoppiamento storico denunciata dai teologi cristiani: è l'immagine dell'Anticristo dipinta da Signorelli nella Cappella di S. Brizio, nel Duomo di Orvieto (affresco celebre, fra altri, per l'autoritratto di Signorelli che ivi appare e che diede a Freud occasione per una importante rivelazione).¹ Nel centro dell'affresco, in piedi su uno zoccolo come su una scena, sta l'Anticristo: una maschera di antica tragedia posata su una vasta toga rossa e, dietro la maschera e la toga, un Suggeritore il cui avambraccio si confonde con quello dell'Anticristo, Satana. Satana è contemporaneamente il Suggeritore e il Regista dell'Anticristo, i cui occhi vuoti sono tesi soltanto a ascoltare la voce straniera che gli detta le sue parole e i gesti a commento di esse. Nello sfondo, come una visione simultanea, i falsi miracoli e i supplizi, quali spettacoli organizzati da questo Cristo demoniaco, questo Cristo di teatro e di illusione; e nel cielo S. Michele arcangelo che ripete il gesto col quale, al principio dei tempi, aveva precipitato Satana dalle sommità celesti. In tale contesto apocalittico l'immagine centrale dell'affresco assume tutto il suo significato simbolico: il mondo della fine dei tempi è posto sotto il segno dello sdoppiamento teatrale, identificato col peccato originale. La funzione di suggeritore e di regista attribuita da Signorelli a Satana è esattamente la stessa attribuitagli dalla *Genesi* dopo Adamo e Eva: il peccato è prima di tutto l'alienazione dell'identità originale a profitto di uno sdoppiamento di cui Satana è artefice e beneficiario. È la dissociazione dell'essere in maschera (*persona*) e in volontà calcolatrice che vi si dissimula e che se ne serve. L'esistenza delle maschere implica che la vita sociale sia ripartita in una serie finita di ruoli trasmessi ereditariamente e relativamente stabili, all'interno dei quali gli appartenenti alle generazioni successive si lascino scivolare bene o male e a esse si adattino. È questo *bene o male* che riassume in fondo l'incrinatura esistente fra la maschera e colui che la porta, il breve spazio esistente

¹ Cfr. S. Freud, *Für Psychopathologie des Alltagslebens*, Berlin 1904 (edizione italiana *Psicopatologia della vita quotidiana*, Boringhieri, Torino 1966), e il commento a quest'opera di Jacques Lacan in *Écrits*, Seuil, Paris 1937, pp. 378-9.

fra i due aspetti dell'essere dissociato, le possibilità di virtuosismo e di lacerazione contenute in una struttura di questo genere. Ma tale codificazione dei ruoli sociali, tale *sistema* drammatico relativamente chiuso, ha per garanzia e per giustificazione una mitologia archetipa, una drammaturgia teologica sempre più dimenticata ma necessaria alla salute del sistema. Quando questa mitologia archetipa ha perso troppo della sua credibilità; quando gli dei sui quali riposa in definitiva la vitalità di tutto l'insieme codificato della condotta e dei ruoli sociali incominciano a eclissarsi, allora compare il teatro come terapia della malattia teologica, come ortopedia degli dei pericolanti. Non soltanto il teatro rianima di vita artificiale e artificiosa i miti originali che i riti propriamente religiosi non sono più sufficienti a sostenere, ma esso infonde una vita artificiale ai ruoli sociali ai quali serve da riferimento sostitutivo; la drammaturgia come specchio conferma e perpetua la drammaturgia sociale che, senza il teatro, non sarebbe più sostenuta che dai meccanismi dell'abitudine e sarebbe destinata a una rapida disgregazione.

Lo sdoppiamento teatrale è dunque caratteristico del momento in cui una civiltà incomincia a mentire a se stessa. Essa non crede più ai suoi dei ma conserva una vitalità sufficiente per voler mantenere il sistema drammatico di cui i suoi dei sono fondatori e garanti. Il dubbio e l'astuzia, l'artificio e l'intelligenza si rifugiano dietro le maschere sociali e giuridiche ereditate da una tradizione veneranda e, con i prodigi della regia, conservano una credibilità artificiale in quei ruoli (e nei loro archetipi mitologici) il cui insieme costituisce l'ossatura di una civiltà.

Le maschere teatrali e la drammaturgia estetica hanno servito da specchio per confermare maschere e drammaturgia sociali e giuridiche quando gli dei stessi in declino non ne avevano più la forza necessaria. Tale fu la funzione di conservazione sociologica compiuta dal teatro nel corso dei suoi periodi più brillanti, in Grecia, a Roma, nell'Europa barocca e nell'Europa vittoriana. Soltanto in tempi molto recenti il teatro ha ricominciato a contestare se stesso, a mettere in scena, per accusarsi, i suoi artifici illusionistici, facendo a pezzi le maschere e la drammaturgia codificata che erano state la sua stessa vita e sostanza. Per capire ciò che avviene oggi, e il fenomeno attuale della morte del teatro, bisogna riferirsi ancora una volta

al IV secolo della nostra era, al momento in cui l'antica civiltà entrava in una fase di decadenza accelerata e in cui il suo teatro soccombeva con essa sotto i colpi dei Padri della Chiesa.

Tertulliano e Agostino capirono che bisognava affrontare lo sdoppiamento teatrale come principio d'arte e di civiltà per rendere evidente la frattura interna che causava la fine della civiltà pagana. Agli *stoici* (e questi attori professionisti rivelavano in definitiva il segreto di tutti gli uomini del tardo periodo della civiltà antica: l'*ipocrisia*) i Padri oppongono i martiri cristiani. E a buon diritto. Giacché il deterioramento delle radici religiose del mondo antico faceva di ciascuno dei suoi componenti un *histrion* volontario, interprete di un ruolo sociale e giuridico il cui senso originale era andato da tempo perduto, in una drammaturgia sociale e giuridica il cui modello archetipo non era più che oggetto di un'adesione superficiale e puramente intellettuale. Il dubbio, lo scetticismo, l'ironia avevano corrotto le regole di un gioco il cui cielo vuoto non rifletteva e non garantiva più l'equivalente divino: cielo vuoto di cui il teatro non era ormai che un sostituto deformante e esausto. E per un ben noto fenomeno di palindromia psicologica, il dubbio, lo scetticismo e l'ironia si mutavano in violenza e in brutalità persecutrice di coloro che, trovate nuove basi religiose, erano in grado di dire *la verità* sulla crisi. I persecutori pagani, quali ce li rivelano gli *Acta Sanctorum*, non credevano più ai loro ruoli di prefetti, di giudici, vicari dell'imperatore teatralmente divinizzato, e cercavano nella persecuzione l'ultima conferma ai loro ruoli; mentre i martiri fondavano una nuova drammaturgia religiosa, la cui nuova Regola si iscriveva sui loro corpi, nuova Tavola della Legge, in caratteri di sangue. Per i martiri non più sdoppiamento; il loro ruolo s'identificava con l'origine del ruolo stesso; non si trattava più di una maschera trasmessa attraverso una tradizione usurata e animata da una volontà esangue, puramente individuale, tagliata fuori dalle fonti divine (lasciamo da parte i saggi stoici e platonici, non risparmiati, tuttavia, dalla *contestazione* cristiana), ma dell'atteggiamento definito da S. Paolo con le parole: «Non sono più io che vivo, è Cristo che vive in me.»

L'identificazione fra i martiri e il Cristo suppliziato è totale; non è una imitazione, una rappresentazione, ma una identificazione senza riserve del-

l'uomo all'origine della nuova legge. Non c'è più l'esteriore e l'interiore, non più *finzione* giuridica o teatrale; la stessa nuova legge si manifesta direttamente e si fonda sulle piaghe della carne torturata; un nuovo linguaggio storico s'inscrive nel sacrificio, autentico fino alla morte, di coloro che lo proclamano. «Il sangue grida in faccia al cielo e agli uomini.»

I primi teorici del *teatro della crudeltà* (cioè della morte del teatro come preliminare alla nascita di un nuovo Dio) furono Agostino, Tertulliano, Lattanzio. Il *teatro della crudeltà*: contraddizione in termini, poiché la crudeltà è il segno della verità presa al suo inizio, al suo primo scaturire, che è un *getto di sangue*.

Lo spazio operativo che si era aperto a Atene con la nascita della tragedia (contemporanea alla nascita della sofistica) si richiude, provvisoriamente. La Parola non è più un accessorio teatrale fra altri, un orpello retorico fra gli altri artifici dello sdoppiamento; è una ferita mortale nella carne, è fondata nella verità irrefutabile, con il sacrificio di coloro che la riaffermano dopo il Cristo. I martiri si identificano con l'archetipo del loro atto stesso. Ma occorre ancora notare, per essere precisi, che tale atto ha un archetipo preesistente, cosciente e volontario. Se il sangue cola ciò non avviene soltanto perché i carnefici vogliono annientare questo archetipo che minaccia il vecchio ordine, nel corpo stesso di quelli che con lui si identificano; è anche spesso, e soprattutto, perché i martiri vogliono identificarsi per forza con un archetipo col quale i loro corpi rifiutano di identificarsi; hanno bisogno di essere squartati perché la loro realtà fisica e psichica possa entrare in questo nuovo letto di Procuste. Innumerevoli sono i martiri impazienti di morire affinché cessi la tragedia intima del loro sdoppiamento tra il corpo e la maschera sublime che essi vogliono imporgli. Taluni persino, i Circoncisioni,² condannati dalla Chiesa, ma giustamente, poiché rivelano ingenuamente questa faccia nascosta del martirio, provocano i pagani allo scopo di subire più rapidamente gli ultimi supplizi. In fondo lo stesso martirio, malgrado tutto il rispetto che ci ispira, è ancora un artificio, un sanguinante artificio, per superare lo sdoppiamento tra il *vecchio uomo* e il *nuovo Adamo*. E la soluzione di tale sdoppiamento è rimandata, con la

² Monaci erranti e mendicanti, «qui circum cellas ibant» (S. Agostino) (*N.d.T.*).

mediazione del supplizio, all'aldilà, all'altro mondo. Più ancora che i Circoncellioni, quello che rivelerà in maniera lampante la teatralità inerente al Cristianesimo (a parte la tradizione mistica la quale rientra in un'analisi del tutto diversa), sono gli *Esercizi spirituali* di S. Ignazio, il cui punto di arrivo è un prodigio di raffinata teatralità: l'interiorizzazione di una maschera e di un ruolo preesistenti, la biografia del Cristo, in uno psichismo e in un corpo che attraverso una *transustanziazione immaginaria* devono giungere a incarnarlo. S. Ignazio è il più notevole «maestro di teatro» che si sia conosciuto e in fondo tutti i metodi di formazione degli attori successivamente apparsi, compreso quello di Stanislavskij, risalgono a tale fonte. La teatralità barocca (essa stessa affascinata dalla teatralità più ingenua e meno raffinata dei martiri dei primi secoli) trova la sua origine negli *Esercizi spirituali* che le offrono un metodo per identificarsi con atti e situazioni che le sono sempre più estranei. Come Croce ha dimostrato in maniera definitiva, tutta la civiltà barocca è una civiltà di maschere e la prima di esse è quella dello stesso Cristo che i cristiani portano con maggiore o minore naturalezza a seconda del loro talento e della loro capacità di praticare gli *esercizi* necessari.

Non sarebbe difficile dimostrare che il *teatro della crudeltà*, secondo Artaud, non è che una reviviscenza impoverita e incosciente, sul terreno della decadenza cristiana, dell'autenticità già truccata dei Padri della Chiesa e dei martiri, in polemica contro l'autenticità troppo apertamente truccata di S. Ignazio e della sua innumerevole discendenza moderna. Grotowski stesso nel suo libro³ traccia una critica radicale di Artaud teorico del teatro e indica che per lui come per i martiri cristiani la vittoria sullo sdoppiamento è rimasta allo stato di intenzione. Intenzione feconda ma insufficiente per consentire da sola un superamento dell'uomo mascherato. Parafrasando il pensiero di Grotowski, si potrebbe dire, usando la terminologia metaforica di cui ci serviamo, che Artaud è stato un Circoncellione moderno, in fuga nell'angoscia e nella crudeltà volontaria da un'impotenza naturale a superare il dilemma di cui egli era eroicamente cosciente.

E è proprio a questa ammirevole lucidità che Grotowski rende giusto

³ Cfr. Grotowski, «He was not entirely himself», in *Towards a Poor Theatre*, Odin Teatrets Forlag, Holstebro 1968, pp. 117-25.

omaggio, giacché essa è quanto più possibile lontana dall'abituale agio intellettuale della gente di teatro, professionisti dell'illusione, i quali evitano con ogni cura di vedere su quale contraddizione poggia l'arte di cui vivono. Accettano senza difficoltà di proclamare la vecchia banalità: *Dio è morto*. Sanno più o meno che i tendaggi di velluto rosso, *trompe l'oeil* su tela che nasconde la scena dei teatri del XIX secolo, sono anche «il lenzuolo funebre di porpora nel quale dormono gli dei morti», di cui parla Roman. Ma in sale ipocritamente modernizzate essi continuano ostinatamente a evocare, anche mediante la derisione e la bestemmia e l'urlo, quegli dei morti che essi fanno sforzi per ringiovanire e truccare seguendo le tecniche moderne, semplici metamorfosi di quelle barocche. Tuttavia il puzzo di cadavere è diventato troppo intenso perché la nostra immaginazione e la nostra sensibilità possano ancora subire l'incanto, credendoci o non credendoci, dell'illusione o della non illusione teatrale, della magia delle apparenze e anche della non magia delle antiapparenze, dove aleggia ancora, se non il ricordo, almeno l'eco del riso inestinguibile degli dei.

Chi oserebbe dire che il teatro è morto se non per gridare poi immediatamente e a precipizio «Viva il teatro»? Qua e là, tuttavia, la tragica certezza incomincia a essere seriamente considerata: *I giganti della montagna*, di Giorgio Strehler, erano appunto questo: una cerimonia funebre in onore del teatro defunto. Ma aggiungiamo subito, e forse lo stesso Strehler soggiace alla tentazione: è la morte di un certo teatro, mentre quello che noi abbiamo appena reinventato o scoperto è ben vivo. E, come durante molti secoli vi fu, per dissimulare la morte di Dio, la regia illusionistica inventata dal Rinascimento, ecco oggi la regia di Sisifo, affrettata, improvvisata da una settimana all'altra, soggetta al saccheggio della moda e destinata a dissimulare la morte del Teatro, nel senso incurabilmente barocco del termine. Certamente, Pirandello è prima di tutto questo: il teatro morto messo sulla scena come su un catafalco; è la morte stessa del teatro che serve, con un ultimo colpo di prestidigitazione illusionistica, a dissimulare la sua verità. Altro colpo di prestidigitazione di un abile imbalsamatore: ecco la distanziamento brechtiano che, sotto il pretesto della verità, porta lo sdoppiamento teatrale al suo culmine e si sforza di renderlo sopportabile nel momento stesso in cui non lo è più. Ipocrisia di se-

condo grado che fa sfoggio di se stessa e vorrebbe, mediante questa raffinata ostentazione, farsi passare per sincerità. Ma Brecht è, se non l'inventore, il responsabile, ufficialmente celebrato, di un'altra terapia applicata al cadavere del teatro per dargli l'apparenza della vita: terapia della quale i veri padri sono i gesuiti, con la differenza, però, che essi non pensavano tanto di salvare il teatro con le idee quanto di salvare le idee con il teatro. Ma il principio è lo stesso: poiché in mancanza di fede vi sono idee che la *vox populi*, *vox Dei* va ripetendo, serviamoci di queste idee onde creare un legame fra noi e il pubblico. Il *brechtismo*, se non Brecht, è costituito da questo: facendo fuoco di ogni legna, volgiamo in spettacolo il giornalismo ideologico... nello spazio scenico tradizionale. O ancora, immettiamo temi ideologici di attualità nelle opere drammatiche ereditate dal passato. È evidente che per Brecht, artista autentico se non autentico rivoluzionario, quello era un modo per far durare il teatro «ancora un po' di tempo, signor carnefice». Per la maggior parte dei suoi discepoli si tratta il più delle volte di sfoderare una noiosa ideologia di *grande consumo*, orpelli che perdono i pezzi, ma ancora affascinanti, di un teatro del quale a nessuno importa un bel nulla.

D'altronde, al punto in cui è giunto il teatro ideologico, dimentico persino dei suoi recenti riferimenti brechtiani, esso è fortemente minacciato a sinistra dalla manifestazione di piazza, la quale, per un fenomeno di derivazione che non è ancora stato abbastanza studiato, tende in effetti a organizzarsi in spettacolo: informe, indubbiamente, ma spettacolo condannato allo sdoppiamento teatrale dall'occhio attento e dagli specchi innumerevoli del giornalismo, della radio e della televisione.

Altro metodo di rivivificazione artificiale che sembra a molti più efficace: inserire il teatro, a limitazione del cinema, nella drammaturgia erotica, i cui grandi maestri sono Sade e Krafft-Ebing. Là almeno c'è un dio, primitivo quanto si vuole, e tanto più virulento in quanto è stato tenuto nascosto per lungo tempo: Eros se non Dionysos. È difficile classificare autori come Arrabal e Jean-Jacques Lebel, tentati, quando le circostanze li favoriscono, a mostrare il loro gusto per il teatro ideologico o la manifestazione di piazza; ma la loro inclinazione li porterebbe piuttosto verso l'eroticismo teatrale. Si tratterebbe di creare una specie di Commedia dell'arte i cui sog-

getti si ispirerebbero come archetipo alle diverse varianti delle perversioni sessuali, in nome della liberazione dalle inibizioni di Freud o della trasgressione di Georges Bataille. Sarebbe d'altronde più onesto, per giustificare i soggetti di Arrabal o gli *happenings* alla Lebel, evocare la tradizione del Grand Guignol, del *gothic tale* trasposto per il «Boulevard du crime», o del cabaret di *strip tease*, stile «Crazy Horse Saloon», piuttosto che riferirsi alle teorie di chicchessia.

Ma come l'antiteatro ideologico è fortemente minacciato a sinistra dalle manifestazioni di piazza sotto l'obiettivo dei fotografi, così l'antiteatro dell'orrore erotico è minacciato a destra dalla seduta speciale a porte chiuse o dal film pornografico (ivi compresa la sua variante *underground*). Rispetto a una seduta speciale, stile balletti rosa o balletti blu, con nudi, uomini e donne in carne e ossa, o anche rispetto a un buon film pornografico, la drammaturgia di Arrabal e lo *happening* di Lebel non sono più che il voyeurismo dei poveri. Su questo terreno, la prostituzione professionale, sostenuta dalla fortuna di ricchi mecenati, la trascinerà sempre alle improvvisazioni meschine di amatori nostalgici dei *self-services* erotici. Si può già dirsi fortunati se non vi sono convegni con torture autentiche di ss professionisti, che vengano a fare concorrenza efficace alle scene in cui il neonaturalismo sadomasochistico propone a un pubblico ingenuo delle rappresentazioni di volgare truculenza.

In tutti i casi, sia che si riferiscano a archetipi ideologici sia che si tratti di archetipi erotici, il teatro politico e quello pornografico-freudiano hanno in comune un punto capitale, che li identifica nella loro essenza a quel famoso teatro borghese che essi vilipendono senza sapere come le cose veramente stiano: fanno entrambi appello a una drammaturgia codificata e prestabilita e chiedono tanto agli attori che agli spettatori di identificarsi con quel prodotto pronto che, malgrado la nostra ripugnanza, bisogna definire *culturale*. Cultura di *mass media*, ma tuttavia cultura, nel senso che essa è fondata su una scissione irrimediabile fra la sua esistenza autonoma e fossilizzata e coloro che usano il suo linguaggio e di essa si servono senza seria necessità interiore. Nel migliore dei casi, un teatro fondato sulla messa in scena dell'ideologia o dell'eroticismo fa appello a un frammento dell'esperienza e della realtà psichica dello spettatore, e così ne consacra l'aliena-

zione, col pretesto di liberarlo, in un avvenire che resta sempre incerto. Infine abbiamo visto la compagnia del Living Theatre percorrere l'Europa, come la tiiade delle *Baccanti* di Euripide, diffondendo intorno a sé l'estasi, l'entusiasmo, lo spavento. A che cosa è dovuto questo fascino? Il Living Theatre ha il merito di portare fino all'incandescenza le idee di tutti e contemporaneamente; esso gioca la carta ideologica e allo stesso tempo quella erotica, propende talvolta verso il Grand Guignol e gli orrori erotici (*Frankenstein*); talvolta verso il manifesto, o anche verso la manifestazione ideologica (*Mysteries*); oppure, con uno sforzo supremo, riesce a accordare le due tendenze: si ha allora quello che porta il nome di *Antigone*, vale a dire Sofocle, riveduto e corretto da Dracula, e Brecht adattato da W. Reich e T. Leary.

Il Living, contrariamente a quello che si potrebbe supporre dopo una sintesi così brillante, non si è fermato su una strada di tanto successo, spingendosi sempre più avanti. «In fondo all'ignoto per trovare il nuovo» il Living ha tentato a Avignone e negli Stati Uniti l'opera suprema: combinare, cioè, la manifestazione ideologica di piazza con lo *happening* ultraerotico, discendere nelle strade, mobilitare il non pubblico spogliandosi e facendo all'amore davanti ai suoi occhi mentre grida con spasimo: «Stop the war» e «Black Power». Malgrado questa estrema confusione che rende il Living infinitamente vulnerabile dalle mode intellettuali e dagli slogan dell'avanguardia internazionale, ciò che ha fatto del Living un fenomeno significativo della crisi attuale è la continuità ch'esso cerca di mantenere e di completare tra la sua realtà di tribù errante e gli spettacoli che rappresenta. Il fascino giustificato che il Living esercita deriva dal fatto che ogni spettacolo dà l'impressione di essere una festa che la tribù offre a se stessa, come ogni società primitiva o anche civilizzata, una festa che ha per caso gli spettatori venuti dai vicini villaggi ma che in ogni modo si svolgerebbe anche in loro assenza. Il Living è dunque soprattutto un modo di vivere, in cui il teatro si trova integrato a titolo di *potlatch* igienico, e questo rifiuto di dissociare la vita teatrale dalla vita tribale radica gli spettacoli del Living nella realtà della sua vita collettiva e conferisce loro una innegabile autenticità. Il male è che l'esperienza è quasi irripetibile; le numerose tribù più o meno *hippies* che solcano i cinque continenti danno

anch'esse delle feste in proprio onore, ma non hanno la fortuna di contare su professionisti del teatro notevoli e disinteressati come Beck e Malina. Ciò non toglie che questa autenticità degli spettacoli del Living sia dovuta a un'impressione affatto generica; nel particolare gioco degli attori, e nella ripetizione troppo frequente degli stessi spettacoli, si possono ravvisare senza difficoltà gli stereotipi, la meccanicità dei gesti e, soprattutto, lo sdoppiamento distratto dell'attore individuale in rapporto alla ripartizione collettiva.

È il momento scelto da un signore in abito nero, come il direttore di una impresa di pompe funebri, per venire a farci visita sempre più frequentemente dall'Est. È a Parigi, a Spoleto, a Edimburgo, a Bruxelles, a Città del Messico. Gente di teatro si interroga un po' smarrita: gli uni, scorgendovi un segno di cattivo augurio, diffidano e continuano come se niente fosse; altri si entusiasmano, forse un po' frettolosamente, e sperano che sia finalmente venuto il chirurgo serio e disinteressato il quale salverà quel teatro che il Living non esita a sotterrare, nel suo entusiasmo di tiiade dionisiaca. Viene a trovarci con un libretto color senape, al quale i suoi pensieri sono consegnati sotto il titolo: *Towards a Poor Theatre*. A volte è solo, a volte invece accompagnato da quelli ch'egli chiama, come un chirurgo che parlasse della sua équipe, i suoi *collaboratori*. Persone modeste anch'esse che offrono a un ristretto pubblico spettacoli conturbanti, definiti subito da tutti spettacoli d'avanguardia: probabilmente per antifrasi poiché vi si trova esattamente il contrario di quello che d'abitudine è da noi conosciuto con questo nome.

Quale senso assumono nella congiuntura attuale della storia teatrale tale presenza e tali spettacoli? Nel momento in cui il teatro maschera, sotto ogni genere di forma, la propria fine, ecco un uomo e una compagnia che sembrano voler negare l'evidenza e propongono, di fianco a un teatro da fine del mondo, un teatro da epoca piena, che si può evidentemente classificare come rampollo tardivo dell'espressionismo russo-tedesco, ma che merita di più di tale sdegno storicistico. Se è un rampollo, ha in ogni modo una magnifica vitalità.

Nei romanzi di Jules Verne, quando gli esploratori in pallone si rendono conto che la loro sfera gonfia di gas è forata, gettano giù la zavorra per

cercare di riprendere quota. Grotowski, in un periodo di sconforto, propone dapprima delle misure sanitarie di carattere altrettanto radicale: soppressione di tutta l'eredità del teatro barocco, teatro di macchinisti, di scenografi, di musicisti, la cui ambizione più o meno confessata, dopo i drammi musicali del Teatro Barberini nella Roma del XVII secolo e arrivando fino al Wagner di Bayreuth e ai suoi innumerevoli discepoli, coscienti o incoscienti, del XX secolo, tende alla sintesi di tutte le arti in uno spettacolo totale. Pittura, musica, scultura, coreografia, proiezioni fisse o cinematografiche, tutte queste manifestazioni di una civiltà mimetica vengono gettate da Grotowski fuori del teatro. Vi resta soltanto l'essenziale: uno spazio, degli attori, degli spettatori. Notiamo di passaggio che questo *impoverimento* delle condizioni materiali dello spettacolo non ha niente a che vedere con il *miserabilismo* moderno, il quale non è che un *trionfalismo* rovesciato. Sostituire l'oro col piombo, il velluto con la tela non modifica per nulla l'essenza dello spettacolo ma rivela tutt'al più la cattiva coscienza di un teatro che non riesce a reinventarsi se non in superficie. La povertà secondo Grotowski non è uno stile ma un atteggiamento etico, un ascetismo: rifiuto di tutte le forme canoniche di piacere estetico e illusionistico per l'occhio e per l'orecchio: rifiuto di tutti gli schermi che mediano e rendono indiretta la comunicazione della scena con la sala.

Nulla potrà dunque più distrarre lo spettatore dal concentrare la sua attenzione sull'attore. E qui si rinnova lo stesso ascetismo manifestatosi nella purificazione della scena da tutti gli elementi occasionali. Tutta l'eredità dell'attore barocco, costumi, trucchi, maschere, *actio* retorica fondata sull'imitazione, sia nella sfera della voce che in quella del gesto, tutto ciò che in definitiva è destinato a mettere in scena ciò che non è il corpo reale dell'attore e costituisce invece il suo *doppio* fittizio, tutto questo viene eliminato rigorosamente e radicalmente da Grotowski. Anche qui non bisogna confondere tale volontà ascetica con le manifestazioni moderne dell'ultima decadenza del teatro barocco: per sfuggire alla retorica non basta porre sulla scena un certo individuo che abbia imparato a comportarsi davanti al pubblico come in strada, giacché la strada è piena di retorica degradata allo stato di materia confusa e irriconoscibile, ma tuttavia retorica. Il teatro d'avanguardia dimentica troppo spesso che il rifiuto della retorica ac-

cademica può sfociare nella retorica quotidiana, tanto più incompatibile con la scena in quanto crede di essere spontaneità. Non ci si può liberare di una retorica morta se non sostituendogliene una completamente nuova, ove il linguaggio vocale e gestuale non sia più maschera, menzogna, cliché, bensì adesione, immediata e allo stato nascente, dell'impulso intimo, al gesto e al suono, da cui è resa manifesta.

In fondo Grotowski intende eliminare fra l'attore e la sua realtà lo stesso tipo di ostacoli, lo stesso genere di schermi che rendono indiretta e falsa la comunicazione fra l'attore e lo spettatore. Ciò che viene da lui chiamato *via negativa* nell'addestramento di un attore è quella prima tappa che fa piazza pulita di tutto quanto lo esime dal mettersi in comunicazione con i suoi impulsi profondi, con la sua verità. In questo senso Grotowski spinge fino alle estreme conseguenze l'ambizione della Scuola di Mosca, che già cercava di eliminare mediante tecniche appropriate lo sdoppiamento dell'attore di ascendenza barocca, e di ottenere che il ruolo diventasse quasi l'emanazione naturale della sua interiorità, frutto artificialmente maturato, ma nutrito dei succhi naturali della sua biografia e della struttura psicologica. L'inconveniente, con Stanislavskij, stava nel particolare che, malgrado tutto, tale ruolo preesisteva all'attore il quale doveva far corpo con esso. Vi era già una maschera pronta, fabbricata da Cecov o da Shakespeare, e occorreva mettere in opera degli accorgimenti straordinari affinché tale maschera finisse per identificarsi con il volto dell'attore. La novità di Grotowski è che, secondo la sua concezione, non vi sono maschere o ruoli pre stabiliti. L'autore drammatico e la creazione letteraria sono messi fuori gioco, per dare occasione all'attore di compiere un'opera creatrice che lo investa completamente, cioè di scolpirsi la propria maschera, la propria statua, il proprio mito secondo la formula stoica, o come manifestazione della sua intima totalità, fino a quel momento frammentaria e informe. Naturalmente ci sono sempre stati attori che sono sfuggiti alla loro condizione passiva e che sono diventati autori drammatici o registi, vale a dire rinunciando a se stessi come attori. Ma è proprio nella condizione di attori che Grotowski vuol fare raggiungere ai suoi *collaboratori* il titolo adulto e attivo di *creatori*. Naturalmente non mancano oggi delle compagnie d'avanguardia che cercano di improvvisare in gruppo uno spettacolo che non

sia fondato su una organizzazione scenica preesistente. Ma è in generale un tipo di lavoro che si limita a portare alla ribalta un soggetto confuso e informe, sul quale viene ricamata una messa in scena affrettata. Non ci si distacca cioè dall'antico procedimento: un'idea *ex abstracto* preesiste alla sua *illustrazione* scenica. Il gioco è lo stesso: e un gioco mal fatto, anche volontario, non è mai riuscito a passare per invenzione di nuove regole.

L'attore-creatore secondo Grotowski dispone dei mezzi che gli consentono di partecipare a una creazione autentica. È il secondo aspetto del suo addestramento. Egli impara a scrivere col suo corpo in geroglifici, a modulare la sua voce secondo sequenze sonore che non hanno nulla in comune con i cliché trasmessi dal codice naturale, e impara nello stesso tempo a inserire questo linguaggio fisico e sonoro sugli impulsi profondi che lo animano e che il linguaggio, codificato dall'abitudine, tradisce senza mai esprimere. Occorre poi precisare che questi geroglifici, queste sequenze sonore, non costituiscono per nulla un secondo linguaggio chiuso, simile a ciò che avviene nel teatro orientale. Se per necessità pedagogica viene proposto all'inizio un certo numero di atteggiamenti fondamentali e di esercizi sonori con lo scopo di rendere dinamica la fantasia dell'attore, e di insegnargli a far comunicare la sua parte più profonda con la sua exteriorità, tale grammatica elementare, come ogni grammatica, non rappresenta che un punto di partenza verso combinazioni sempre più personali, verso un'invenzione di segni e di sequenze corrispondenti a impulsi via via più autonomi e originali. Il solo limite a questa espressione, chiaramente formulata e contemporaneamente inserita in modo diretto sull'attore, è costituito dal carattere collettivo dell'opera. Gli impulsi dell'attore, i segni da cui vengono tradotti, non sono manifestazioni solipsistiche: fin dal momento dell'addestramento, prima ancora che l'opera sia messa in cantiere, l'attore viene incitato a rivelarsi attraverso le reazioni dei suoi compagni impegnati nella stessa opera di autorivelazione. La corrente del desiderio (secondo Freud), o dell'energia psichica (secondo Jung) circola all'interno di una comunità alla ricerca di una verità tanto reciproca quanto individuale. Di fronte a questo crogiuolo di creazione, dipendente dall'arte e non dallo psicodramma nella misura in cui è animato da una volontà di espressione chiara e coerente, qual è il compito del regista? Incontestabilmente

egli conserva buona parte dell'iniziativa che il teatro moderno è andato via via attribuendogli. Ma è lungi dall'esercitare la dittatura che la degradazione del mestiere di attore l'ha sovente portato a esercitare. Egli dirige l'addestramento degli attori e è così che impara a conoscerli e che essi imparano a conoscere lo spirito dell'impresa. Ma una volta iniziato il lavoro di creazione propriamente detto, dopo aver proposto il tema generale dell'opera e averlo fatto accettare, egli si mette da parte, tace, assume la posizione di testimone attento e di primo spettatore dell'opera in gestazione. Il suo contatto con la comunità degli attori che operano di fronte a lui, e con ciascuno di essi separatamente, è di natura tale che una parola, una indicazione sommaria qua e là, sono generalmente sufficienti per raddrizzare un orientamento che visto di fuori sia manifestamente sbagliato, o per incoraggiare e incitare le iniziative ancora in embrione ma di cui l'avvenire sembri fecondo. Il regista è in certo qual modo l'occhio che la comunità porta dall'esterno su se stessa; occhio critico, analitico, occhio che stimola e suggerisce. Il ruolo discreto ma di importanza capitale del regista nella creazione drammatica secondo Grotowski è: sguardo esterno ma volto verso l'interno; che sorveglia, orienta e riorienta lo svolgersi del processo creativo in seno al microcosmo in piena attività. Per usare una metafora alchimistica, il regista, nell'*atanor*⁴ ove matura la Grande Opera drammatica, svolge il ruolo del catalizzatore che permette la maturazione senza cercare di imporle una forma precostituita.

È in tale spirito che bisogna comprendere l'atteggiamento controverso di Grotowski di fronte ai testi letterari che servono di pretesto per gli spettacoli che portano il suo nome. È evidente che il principio creativo che anima la comunità da lui diretta non gli permette di limitarsi a una semplice illustrazione o a una interpretazione di testi canonizzati da una tradizione veneranda, e ancora meno di testi *moderni*, vale a dire appartenenti a una letteratura drammatica in piena decadenza. I testi dei grandi periodi letterari si presentano a Grotowski come inseriti sul fondo archetipo e religioso da cui la tarda modernità è letteralmente alienata. Se egli

⁴ Fornello a riverbero e a fuoco continuo per produrre la pietra filosofale (N.d.T.).

accorda loro la preferenza, è per farli esplodere subito dopo. Giacché ciò che interessa Grotowski è mettere a contatto l'uomo d'oggi con il *Grund*, il fondo, e il suo sistema è lo stesso, sia che si tratti di testi letterari che dello spazio scenico o del gioco dell'attore: allontanare gli schermi, le maschere, gli abiti. E per Grotowski lo splendore estetico di una grande opera letteraria dissimula e rivela il nocciolo originale attorno al quale è cresciuta. Così egli riconosce a se stesso il diritto sovrano di ogni autentico creatore: Shakespeare, per creare quella grande messa in scena del linguaggio che è per esempio l'Amleto, non ha esitato a rifondere interamente e a rivestire del suo stile il mito di Oreste. Il procedimento di Grotowski è esattamente il contrario: smascherare Oreste nascosto da Amleto, togliere il rivestimento elisabettiano per scoprire la violenza nuda della tragedia greca, e, sotto la tragedia greca, il nocciolo originale appartenente alla costellazione fondamentale dello spirito occidentale.

Ho scelto deliberatamente un esempio fittizio onde non ingombrare con particolari storici la ricostituzione del suo procedimento che io propongo. Esso si confonde molto rapidamente con quello della comunità creatrice che il regista forma con i suoi attori. Se Grotowski consente a se stesso il diritto di proporre loro un tema, un nocciolo nudo, libero dalla succulenta polpa letteraria, sta a loro trattarlo secondo la loro legge, e far scoppiare il guscio per liberare il frutto che sarà la sostanza dello spettacolo.

Non che essi discutano la proposta di Grotowski e che si instauri sul palcoscenico un torneo di parole. Il confronto fra gli attori e il tema si compie entro il lavoro stesso, nell'atto della continua creazione. Il tema è una specie di sfida che l'attore riceve come tale e che gli impone di estrarre dall'intimo della sua biografia impulsi abbastanza profondi e tali da frantumare e rimodellare la materia prima del tema. Non si tratta di svilupparlo o di illustrarlo ma di metterlo al servizio di una forza tanto autentica da imporgli una forma. Il combattimento fra gli attori e il tema, come quello tra la forma e la materia aristotelica, è il motore stesso della creazione.

Il nocciolo tematico scelto quale archetipo e originale cede sotto la pressione propria a attori che siano uomini contemporanei, legati indubbia-

mente all'origine ma anche alla loro storia e a quella del loro popolo e della loro epoca. Archetipi collettivi e miti personali si situano quindi gli uni in rapporto agli altri e si fondono a poco a poco secondo linee di forza e una struttura inattesa, imprevedibili anche e soprattutto per il regista-catalizzatore. Al ribollimento del conflitto succede la formazione definitiva della ripartizione collettiva e individuale, che costituisce qualche cosa di simile alle clausole di un trattato di pace tra forze in antagonismo. E come in un trattato di pace, tanto più prezioso in quanto preceduto da una prova di verità rigorosa, una volta firmate le clausole ciascun attore s'impegna a rinnovare ogni sera la parte definitiva: parte che gli appartiene in proprio, *come la sua firma*, e che nessun altro potrebbe riprodurre senza compiere una mistificazione.

L'opera è là. Essa riconcilia in sé le qualità di una forma rigorosa e quelle di una vitalità inestinguibile che le deriva dal fatto di riassumere la *ragione d'essere* della comunità e di ciascuno dei suoi componenti. Tale opera è un atto, un atto meditato lungamente e infine proferito con cognizione di causa, senza esitazione o riserva. Essa non sta immobile in un libro né in un testo trasmissibile. Una delle ossessioni di Grotowski è il rifiuto di creare per la posterità, quella posterità che ai suoi occhi non è che un alibi in più per evitare di agire *hic et nunc*, nel fuoco dell'attimo. L'opera è dunque un atto destinato a essere compiuto davanti ai suoi contemporanei finché c'è tempo. Scaturita dal corpo di uomini vivi, in essi e su di essi è inscritta come su altrettante pietre mortali di Rosetta, destinata a essere decifrata dai Champollion,⁵ per i quali è stata concepita, spettatori mortali. A essi si offre come un testamento che riassume la storia e lo slancio di tutti coloro che morirono, attori e spettatori. Con strana abnegazione Grotowski solidarizza con gli attori e rifiuta (contrariamente a uno Shakespeare o a un Molière) di vivere nella memoria degli uomini diversamente dagli attori stessi e di creare un'opera meno effimera della loro. Siamo qui nel cuore della drammaturgia di Grotowski: la sua concezione dell'attore-santo.

⁵ Jean François Champollion: egittologo francese (1790-1832), che riuscì per primo a decifrare la famosa iscrizione trilingue di Rosetta e i geroglifici dell'antico Egitto (N.d.T.).

Questa concezione paradossale riconcilia in sé due termini che incessantemente dall'antichità si sono opposti e non hanno smesso di soppiantarsi senza mai riuscire a raggiungersi. Il *concelto* vivente dell'attore-santo non può fare a meno di evocare uno degli argomenti centrali della drammaturgia barocca, quello, cioè, di *San Genesio attore e martire*, trattato numerose volte nel corso del XVII secolo dai gesuiti in latino, da Lope de Vega in spagnolo e da Rotrou in francese. Genesio incomincia presentandosi come un attore professionista dello sdoppiamento, virtuoso nell'interpretazione di ruoli che lo preservano dal riconoscersi. Un giorno è condotto davanti a Diocleziano per rappresentare la parte di un cristiano votato al martirio. E quel giorno il pagano che era in lui si identifica con la maschera cristiana in un modo così totale da rivelare la sua vocazione vera; assume la professione di fede del suo personaggio, si attira i fulmini dell'imperatore e muore martire. In origine questo racconto agiografico era un'illustrazione perfetta dell'insegnamento della Chiesa nei confronti del teatro: l'antitesi fra Genesio, attore che si spoglia del proprio ruolo, e S. Genesio, restaurato nella sua identità originale di figlio di Dio attraverso l'identificazione col Cristo, serviva da emblema del contrasto fra la teatralità pagana e il cristianesimo. Nel XVII secolo tale significato sussiste intatto, ma in apparenza soltanto. Giacché il fatto di portare sulla scena la storia dell'attore che rinuncia al teatro, se creava una vertigine estetica seducente per la sensibilità barocca, pervertiva profondamente il senso originale del martirio di questo attore diventato santo. S. Genesio infatti non poteva essere interpretato che da un attore per il quale questa parte non era che *una maschera in più*. E la caduta delle maschere diventava a sua volta il tema di una maschera sacra. Il teatro barocco raggiunge qui il suo limite estremo, la sua aporia invalicabile: sulla scena barocca anche la verità diventa lo spunto per una messa in scena dell'illusione e della menzogna.

Non è per caso che il nome di *San Genesio attore e martire* è stato riportato agli onori dei nostri giorni da Sartre come titolo del suo saggio voluminoso su Jean G  net.⁶ Non si tratta solamente di un motto di spi-

⁶ *Saint-Gen  t comédien et martyr*, Paris 1952.

rito: la categoria della «malafede» permette al filosofo di risuscitare con un linguaggio nuovo la vecchia analisi ecclesiastica del teatro come centro della dissociazione demoniaca fra l'essere e il sembrare; e Jean G  net, ultimo dei grandi autori drammatici barocchi, diventa per Sartre il simbolo dell'impossibilit   per l'attore, votato alla maschera, di accedere all'autenticit  . L'importanza, sia teorica che storica, dell'opera di Grotowski sta nel suo tentativo di sfuggire infine al logoro dilemma che continua a pesare sul teatro moderno come una maledizione ineliminabile, su questo teatro moderno il cui archetipo e la cui problematica restano in fondo quelli del teatro barocco e che muore a causa di essi. L'attore di Grotowski non cerca pi  di porsi quale antagonista della realt  per imitarla o per provare che l'imitazione   impossibile. Egli parte dall'*immanente*, senza riferimento al passato o al futuro, ideale o materiale; dall'*immanenza* cio  dal *suo corpo che vive nello spazio in presenza di altri corpi viventi*. E una volta compiuta l'ascesi necessaria agli eredi della cultura barocca per raggiungere la nudit  di tale *immanenza*, una volta in grado di assumerla senza pentimenti o rimorsi, lascia agire se stesso in uno stato di passivit  creatrice, lascia agire le forze reali del suo corpo, della sua psiche, che tendono a manifestarsi. Lo stato creativo   una condizione di *santit *, nella misura in cui presuppone l'assenza di intenzionalit  intellettuale, il vuoto della volont , il rifiuto del condizionamento, per consentire che avvenga ci  che deve avvenire.

In questo *stato* l'illusione stessa cambia senso. Con Stanislavskij, per esempio, l'attore tiene in mano un fiore artificiale con l'emozione viva di chi tiene un fiore vero. La sua memoria   ricondotta all'istante biografico in cui ha tenuto in mano un fiore vero e egli riproduce questo istante. Con Brecht l'attore tiene in mano il fiore artificiale senza emozione apparente, con un atteggiamento emblematico che rimanda lo spettatore all'idea di un mondo alienato del suo sapore nativo, il mondo della reificazione. Con Grotowski l'attore non tiene nulla nella mano ma gioca con essa come per far credere che vi esiste un fiore di cui il suo corpo intero   lo stelo e, nello stesso momento, rendere manifesta la *presenza reale*, nel suo amore, del fiore assente. L'illusione non   pi  trattata come un mezzo e non   neppure sistematicamente rifiutata;   invece trat-

tata essa stessa come un fatto, un dato costitutivo dell'immanenza dell'attore, il quale non cerca di ingannare lo spettatore nei confronti del suo proprio bisogno di ingannarsi.

La santità dell'attore di Grotowski non ha neppure a che vedere con la santità cristiana, che è l'identificazione con un modello prestabilito: il Cristo. Se gli capita di identificarsi col Cristo, ciò avviene perché egli *vi* trova tale mito, inscritto nella sua realtà psichica, particolarmente presente e pressante. Il Cristo allora non è più un mito applicato alla coscienza, una maschera che vi sia stata posta; o almeno, se è un mito e una maschera, lo è come dato costitutivo di una realtà *immanente*, che sta davanti ai nostri occhi indubitabile; l'attore è investito dal Cristo e gioca a rappresentarlo e, giocando con l'abbandono senza riserva proprio del fanciullo, con tutta la tragica serietà dei giochi infantili, *diventa* il Cristo *per noi* e *per se stesso*. Egli non recita per canzonare il Cristo e neppure per affermarlo: egli gioca semplicemente a fare il Cristo, manifestando così la *presenza attiva e reale* di una istanza che si chiama Cristo e che è in lui, ora, nella sua esistenza storica di attore che si offre senza veli allo spettatore venuto incontro a lui, e ch'egli suppone condivida la sua buona fede.

Questo riferimento al Cristo (che ha colpito o turbato gli spettatori de *Il principe costante*) chiarisce in modo inequivocabile il rapporto che la drammaturgia grotowskiana mantiene con il fatto religioso. Si può sostenere che l'opera teatrale di Grotowski è la prima che tenga conto della *morte di Dio* come *persona metafisica*, che giustifica tutto il sistema drammaturgico delle maschere sociali e giuridiche occidentali. E Grotowski, proprio perché accoglie questo fatto senza rimorsi né rabbia, è libero di accettarne un altro tanto importante quanto indubitabile: la realtà del divino quale istanza psicologica fondamentale.

Un'opera come *Il diavolo e il buon Dio* di Sartre, se tiene conto sul piano ideologico della morte del vecchio Dio, dimentica di fare altrettanto sul piano drammatico nella misura in cui la drammaturgia di Sartre non rimette affatto in causa gli elementi fondamentali del teatro barocco e retorico. Dio è eliminato come idea, ma sopravvive come principio formale di un gioco di maschere. E meno si riesce a eliminare le

conseguenze del Dio oggettivo e reificato della teologia, più ci si accanisce a negare, contro ogni evidenza, uno dei fatti psicologici meglio dimostrati, la cui repressione è stupida e nefasta come quella di Eros e di Thanatos: la presenza di Theos come una delle istanze della struttura psichica e emozionale dell'uomo. La drammaturgia grotowskiana tiene conto del fatto storico, traendo tutte le conseguenze che si impongono sul piano estetico; e tiene altrettanto conto del fatto psichico, non impedendo ai suoi attori co-creatori, né a se stesso, di rivelare l'intera verità, ma null'altro che la verità, sulle componenti *reali* del loro subconscio.

E, per cercare di dissipare maggiormente i malintesi *cristiani* moltiplicatisi intorno alla formula dell'*attore-santo*, citerò un aneddoto riguardante il seminario che Grotowski diresse a New York. Faceva lavorare un gruppo di attori sul tema dell'ultimo atto di *Otello*: l'assassinio di Desdemona. Una coppia di attori particolarmente dotati si staccò dal gruppo: invece di affannarsi come gli altri a dare l'impressione della realtà del delitto, si misero a rappresentare l'assassinio come se si fosse trattato di un gioco erotico. Per arrivare all'acme erotico la coppia inventò una scena sulla traccia di Shakespeare: l'uomo era Otello, cupo, minaccioso; la donna era Desdemona, spaurita, sempre più terrorizzata. La scena terminava con un assassinio simbolico: l'accoppiamento. Era proprio questa scena trattata come un gioco al quale gli attori si abbandonavano con intera dedizione che, vista dall'esterno, si imponeva con l'illusione della più terribile realtà; la violenza erotica rappresentata dagli attori, che sgorgava dal loro istinto profondo e dal tipo di rapporti particolari fra loro esistenti, riusciva a dare alla scena un rilievo incomparabilmente maggiore di tutti gli artifici corrispondenti alla retorica convenzionale dell'assassino e della sua vittima. Nulla di disordinato, naturalmente, nel risultato scenico; nulla ha più stile, per di più, che la serietà suprema dei giochi in cui il nostro subconscio è libero infine di manifestarsi.

Questo aneddoto, oltre a mostrare chiaramente che l'attore grotowskiano non esita a ricorrere anche alle proprie pulsioni sessuali, ha poi il vantaggio di togliere alla santità secondo Grotowski ogni connotazione ecclesiastica, ogni puzzo di sacrestia. Questa *santità* è insieme puramente metaforica e interamente fondata nella realtà. È l'eroica relazione dell'interno

con l'esterno visibile e leggibile, una esposizione senza riserve dell'altra parte nascosta dalle maschere sociali e culturali. Essa presuppone un atto di fiducia completa nell'Altro, nello spettatore, trattato con tale confidenza e abbandono da dimenticarne la presenza (come quella del regista) per consegnarsi senza riserve davanti a lui agli occhi più segreti, che mettono in lizza le energie e i conflitti reali dell'attore e dello spettatore, *suo simile e fratello*; ma tale *caritas* non è un alibi dell'esibizionismo, giacché questi giochi inventati, vale a dire ritrovati nel corso di un lungo lavoro di indagine della conoscenza intima e insieme dell'espressione scenica, danno alla verità una forma raggiunta, completa e pura, una forma simbolica, la cui sequenza pur non essendo letteraria non è meno rispettosa delle forme obiettive che reggono, secondo gli psicanalisti più avveduti, il linguaggio dell'incosciente così come ogni linguaggio umano. L'attore grotowskiano è dunque quello che osa smascherarsi, che rifiuta ogni alibi, ogni protezione, e che accetta il rischio supremo: esporre agli sguardi l'uomo e il suo volto, e il suo corpo, e il suo cuore, e nel suo cuore anche Theos, Eros e Thanatos. Ma il rischio supremo, più ancora che in queste istanze nascoste, sta nell'avere il coraggio di mettere in evidenza la *vocazione ludica* e di prenderla in tragico con la stessa serietà dei ragazzi. Giacché nulla è tanto nemico di ogni società e di ogni cultura codificata e chiusa quanto il senso autentico del gioco mediante il quale le energie cosmiche viventi e contraddittorie che attraversano l'uomo vengono risvegliate, messe in movimento e trasformate in spettacolo. Si perdona al gioco superficiale di assenza comica, poiché esso non impegna a nulla, poiché non è che una semplice contropartita del gioco immobile e pomposo delle *idee e delle cose importanti*. Ma lo sdegno grotowskiano per le caricature fossilizzate e complementari del Grande Gioco cosmico e microcosmico è veramente scandaloso e intollerabile.

Si sarebbe tentati di prendere come emblema dello spettacolo grotowskiano *La lezione di anatomia*, con la stessa punta polemica contro tutte le forme di teatralità barocca, o dal barocco ereditate, che si trovano già nel capolavoro di Rembrandt. Ma l'emblema sarebbe incompleto: giacché il chirurgo di Rembrandt, per svelare la verità del corpo rubensiano ch'egli analizza per i suoi allievi, sacrifica la vita, lo slancio e il libero gioco che,

malgrado tutto, anche trasposti nella retorica barocca, animano i corpi nudi di Rubens. Bisognerebbe trovare un emblema che non sacrificasse né vita né verità. È significativo, per indicare la novità europea dell'impresa di Grotowski, che un tale emblema non esista. Per Grotowski la messa a nudo del teatro non è un *ecce cadaver*, ma un *ecce homo*, un superamento delle aporie ereditate dalla cultura pagano-cristiana del Rinascimento: è l'insieme dell'uomo vivente, presente, teso con tutte le antenne allo stato del mondo *hic et nunc*, che si volge verso le sue forze costitutive, alienate dalla fossilizzazione dei ruoli sociali, giuridici e culturali. In un'epoca in cui la teatralità di tipo barocco, abbandonando i teatri, ha invaso la scena planetaria, e attraverso i *mass media* è arrivata a codificare nella sua drammaturgia i ruoli di contestazione, il rovesciamento eroico dell'attore grotowskiano invita lo spettatore alla stessa riscoperta della verità, alla stessa vittoria intima sul barocchismo trionfante.

Traduzione di Olimpia Saletti

L'albero e il serpente

Jerzy Grotowski

Questi appunti, presi da Marc Fumaroli nel luglio 1968 durante il seminario Barba-Grotowski all'Odin Teatret di Holstebro, sono specchio fedele delle indicazioni date da Grotowski agli attori che in quel seminario lavoravano sotto la sua guida.

Ciò che potete fare non conta nulla. Bisogna superare la barriera di resistenza. Se non andate oltre il possibile, ciò che fate è inutile.

Eliminate i pensieri. È il corpo che deve pensare: in questa fase del lavoro i pensieri sono l'ostacolo maggiore.

Voi credete che si possano comprendere le cose, poi farle. Credete che, dopo aver compreso, basti fare le cose a metà. E chiamate questo «fare un'esperienza». In realtà vi accontentate di sfiorare.

Voi compensate il vostro mancato agire con «pensieri», «idee» e comprensione. Ora questo deriva da un errore d'orientamento fondamentale: nel lavoro creativo, non è la filosofia dell'azione che conta, ma l'atto. Più importante di qualsiasi sistema, di qualsiasi teoria.

L'errore è voler capire, analizzare, e poi fare.

Ma non è solo questo. Voi cercate di arrivare al risultato con un sacrificio minimo. Voi evitate tutto ciò che assomiglia a un lavoro autentico. In fondo vorreste avere i benefici del risultato, senza aver dato che le apparenze del lavoro. È possibile, a rigore, nel sistema più o meno truccato della vita quotidiana. Ma quando si tratta di creazione autentica, il discorso cambia completamente. Creare presuppone di pagare con

tutto il proprio essere. Se volete invece pagare soltanto a chiacchiere, significa che cercate di evitare la sfida lanciata dalla creazione e dalla vita stessa. È segno di infantilismo. Rinunciate a presentarvi candidati al regno e ammettete di essere fatti per i giardini d'infanzia.

Voi vorreste essere adulti e impegnarvi in un lavoro creativo con leggerezza, ma è impossibile. Ciò che vorreste è un lavoro rilassato che si autoassolva con un sorriso affascinante, un lavoro dal quale sia soppressa ogni crudeltà reciproca, ogni istanza di verità. Per voi il tatto è più importante della verità. Buoni rapporti tra colleghi, un clima di gentilezza e illusione reciproca. E soprattutto nessuna conoscenza di ciò che accade all'interno del corpo. Idee, concetti vaghi nella testa, e un agitarsi di mani, piedi e gambe che non ha fonte e impulso nella colonna vertebrale: ecco che cosa fate voi, e ciò non ha nulla a che vedere con il lavoro. Voi in realtà, invece di lavorare, imitate il lavoro. Fate dei gesti, ma niente è più diverso dal gesto che l'azione.

Il punto più importante è partire dall'interno del corpo, è di lì che deve venire l'impulso. Perciò è soprattutto importante la colonna vertebrale: se essa non lavora, non esiste lavoro. Perché è lì l'origine di tutti i nervi, di tutte le reazioni del corpo.

Certo, anche i particolari sono importanti. Voi, a volte, riuscite a eseguire correttamente dei particolari plastici. Ma a che serve, se manca l'impulso fondamentale? Voi non vi date. Vi conservate e fate di tutto, persino una buona esecuzione dei particolari, per evitare il *donno*. Quindi è tutto tiepido, sbiadito, e per soprammisura noioso. Non si può liberare l'impulso se non lottando, e è la liberazione dell'impulso che rende possibile la lotta. Impossibile vincere restando nel tepore. Il tepore è anzitutto questa tentazione a lavorare a metà per pensare e comprendere con la testa. Ma otterrete tutto, se vi deciderete a un atto, a un atto vero. Bisogna correre il rischio, anche se si va incontro a un incidente. In un lavoro vero gli incidenti sono inevitabili. Andiamo, mica siamo più ragazzi! È la fatica che vi spaventa. Ma la fatica, la grande fatica nel momento dell'iniziazione, è benefica, è a questo punto che l'attore, ancora bloccato dai suoi pensieri, è finalmente in grado di mobilitare le proprie risorse inconse; la stanchezza tocca le sue energie coscienti e chiama a raccolta

energie inconse, quelle che dormono inutilizzate o male utilizzate, e adesso affluiscono. Certo i meccanismi del pensiero sono bloccati, ma zampillano le fonti. E non zampillano fin quando si sentono osservate. Per lavorare con tutta la propria persona, cioè per giungere all'atto, bisogna quindi anzitutto stancarsi. Fin quando si offre a se stessi delle caramelle, non può esistere lavoro autentico. Siete quasi «morti di stanchezza»: e è proprio ora che non dovete cedere, perché avverrà la trasfigurazione. Dovete sapere, ripeto, ciò che desiderate: raggiungere la forza creativa oppure accontentarvi dell'allegria dei fantocci disarticolati.

Anche quando eseguite in modo corretto i particolari, siete sempre dei fantocci disarticolati, poiché vi manca l'impulso delle profondità. Non fate del vero lavoro. Barate. Vi cullate nell'illusione di fare ciò che si può fare. Ma non avete neanche cominciato! Si comincia a lavorare, quando si comincia a rompere le resistenze, a superare i propri limiti. Ma cosa sono i limiti, le resistenze? Il corpo. Il corpo deve essere assorbito, non spinto sino alla stanchezza. Bisogna superare la stanchezza, superare la soglia del dolore, superare l'impossibilità. Allora, soltanto allora, quando tutte le risorse del corpo saranno state mobilitate senza riserve, senza imbrogli, oltre la soglia della sofferenza, la sofferenza stessa non sarà più necessaria e riceverete la ricompensa, lo zampillare dell'impulso.

Che importano i particolari finché non avete varcato il limite? Essi hanno senso solo quando agisce l'impulso: sono la traduzione in forma dell'impulso, non un modo di mascherare l'assenza. Nel momento in cui compare il rischio, bisogna abbandonarsi a esso, rinunciare a qualsiasi forma d'autoassicurazione per conquistare il premio, la ricompensa del rischio. Vi ho visti lavorare sotto la guida dei fratelli Colombaioni:¹ è un tipo di esercizio che implica un certo orientamento acrobatico e quindi un elemento di rischio. Ma voi, appena eravate un po' stanchi, interrompevate lo sforzo. Volevate risparmiarvi. Accettavate di sforzarvi un poco, e

¹ I due fratelli Colombaioni, e il cognato Alberto Vitali, sono tre clown da circo italiani la cui famiglia trasmette senza interruzioni dal Settecento una tradizione di lazzi e acrobazie della Commedia dell'arte. Hanno lavorato spesso con Dario Fo, e Eugenio Barba li ha invitati al suo seminario per dimostrare, davanti a professionisti del teatro scandinavo, che la Commedia dell'arte, prima di essere colonizzata dalla letteratura drammatica, si fondava soprattutto sul virtuosismo fisico degli attori. Cfr. *La vérité ne va pas sans cruauté*, resoconto del seminario '68 Barba-Grotowski, in «Le Journal de Genève», 30 agosto 1968.

ciò bastava a riempirvi di soddisfazione. Oh, guardate il nostro caro Giovanni, ha fatto un salto! Non riuscivo a soffocare la mia irritazione: neanche una volta qualcuno ha corso veramente un rischio. In queste condizioni, non sono possibili né evoluzioni, né progressi. Non potete varcare la soglia che precede il sorgere dell'impulso. Vi siete di nuovo accontentati di movimenti esterni, decorativi, senza rapporti con il corpo. Ora il corpo è un albero, un albero che deve vivere, e perché viva non basta agitare l'aria con i rami. Vive alle radici, che si situano nella parte bassa della colonna vertebrale, donde sgorga l'energia primordiale, quella sessuale tra le altre. Di qui parte l'impulso che s'irradia a tutte le membra. Ma l'intera colonna vertebrale è come un serpente di linfa che anima tutto il tronco e tutti i rami del corpo. Non ha niente a che vedere con i gesti parcellari, come rami rotti. O con l'intellettualismo, che può generare soltanto gesti parcellari. Bisogna dunque affrontare la vera difficoltà: ristabilire l'unità vivente del corpo.

Nulla è più estraneo a ciò che insegno del balletto, della danza; nel suo lavoro, il danzatore lotta contro il *compensat* del movimento. Se qualcuno fa un movimento inconsueto con il braccio, deve evitare che il resto del corpo faccia compensazione, dia un impulso contrario, e contribuisca così al movimento. Se ciò avviene si verifica quello che in gergo si chiama un *compensat*, e l'effetto del movimento del braccio viene cancellato.

Ogni membro deve quindi vivere una vita artificiale e autonoma, regolata esteriormente dalla coreografia, facendo violenza al corpo. Qui invece è tutto il contrario, ma è ancor più difficile.

L'attore deve vivere, e di una vita che sia quella di tutto il suo corpo.

Questa vita del corpo sorge dal punto che io chiamo la «croce» e che si situa alla radice della colonna vertebrale.

Per mettere in moto questo centro di energia, bisogna fare tutta una serie di esercizi, ma farli superando i propri limiti.

Ci sono due tipi di recitazione: la recitazione illusoria, fondata sul mimetismo. I gesti nascono dalla mano, dalle estremità, non sono l'efflorescenza dell'energia che sgorga dal centro del corpo, dal fondo di voi stessi. E c'è la recitazione autentica, basata sull'impulso. Ci sono anche qui dei gesti, ma a conclusione del processo; ci sono anche qui riflessioni, autocritica,

ma dopo. Se non si lavora oltre le resistenze, il corpo non acquista vita; si accontenta di specchiare e riflettere una vita a lui esterna, concezioni formate dal vostro cervello o da quello di un altro, autore o regista. La «croce» non lavora. La colonna vertebrale è legno morto. L'impulso esiste, e compare quando c'è superamento della stanchezza e dei limiti del corpo, quando c'è risposta positiva alla *sfida*; se voi rifiutate la sfida, o anche se fingete soltanto d'accoglierla, non esiste impulso, né vita. Una vita presa a prestito, un'apparenza fallace, una parodia della creazione.

Se evitate la sfida, vi condannate all'alternativa dell'inerzia, o della forza cieca, che è solo un'altra forma di inerzia. In entrambi i casi, al rifiuto di affrontare la resistenza, di superarla. L'inerzia, come la forza cieca, disorganizzata, è un rilassamento, una fuga davanti all'ostacolo.

Qual è il senso degli esercizi? In che modo possono servire, come vi avevo proposto, quale punto di partenza per una creazione? Certo non è possibile fare gli esercizi, e utilizzare poi gli stessi particolari nell'opera. Sarebbe far uso di stereotipi. Gli esercizi sono esattamente il *compensat* dell'opera eventualmente fondata su di loro. Sono la sede di un'attività, di un rischio nel senso che abbiamo indicato. Si tratta di liberarsi del riflesso della vita. L'opera è una partecipazione attiva realizzata con passività. Come di chi si dà, di chi si sottomette, di chi non si risparmia. I particolari adatti all'opera devono apparire nel momento finale del lavoro, come un risultato del lavoro.

Ci sono, ripeto, due orientamenti, quello del cattivo attore, che recita sempre frammenti, incapace di assumere l'intero processo. Cerca la spontaneità, imita la spontaneità, giunge ben presto agli automatismi. Sempre per la stessa ragione, non vuol superare la barriera di resistenza.

Ma se lavorate tutti i particolari, superando tutti i vostri limiti, in piena coscienza (che è l'opposto della concettualizzazione), se accettate la grande sfida, non siete compensati solo dall'afflusso di impulsi, ma dall'apparizione di grandi ritmi.

Che non hanno niente a che vedere con i ritmi concettuali o con gli automatismi. Se si rimane a questo livello, non appaiono particolari importanti, apporti veramente creativi. L'attore cattivo non sa creare un'apparizione ma può farlo l'attore interprete.

I particolari di un programma, tutti possono impararli e eseguirli. Se si ritiene possibile conservare particolari di questo genere, fissarli, e nonostante questo liberare l'impulso, si è solo dei dilettanti.

Si è ornato l'esterno, e si crede che adesso basti aspettare che all'interno cominci la festa?

No: bisogna sí badare ai particolari, eseguirli con molta pulizia, ma contemporaneamente superare i limiti, conservando gli elementi, superare con tutti noi stessi i limiti del nostro corpo, della nostra forza, senza cecità, con coscienza e disciplina, sino a superare noi stessi, a superare i limiti della nostra resistenza e a trovare una sorta di passività superiore: è questo il *metodo*. È soltanto questo, niente altro. Tutto il resto è ricetta.

Non evitare la sfida.

Comunicativa e corruzione

Carmelo Bene

«Elène, la plaine Helleine est pleine d'amour!»

Alfredo patafisico aveva ritrovato la scienza delle soluzioni immaginarie, e i sacrestani di Parigi unanimi dissero che la combinazione si stava nella etimologia e pattuirono che una accademia non avrebbe nuociuto alla elugubrazione. Si fu che il padre Ubú fu dimenticato di rabelesianesimo, e perciò non bruciato, ovverossia non piú rappresentato se non, molto piú tardi, da noi già circonfusi di una opinione che ne dice di indole provata al biastemare. Dormi tu se hai sonno.

L'uomo e l'artista – la bella e la bestia, ecc...

(vissero sempre insieme un momentino...)

Al levarsi del sipario, il pubblico, nell'euforia generale, si suicida dai palchi (incendio al cinema Eden)... Il programma era offerto dalla dolce «incazzina». Ma ora, se Eraclito ha ragione – salvo per la critica per cui la ustione è una conseguenza – se il principio è il fuoco, procedere alla cremazione dei cadaveri significa stabilire una identità col principio.

«È amara ma ti farà bene!»

«Quel mandorlo io vorrei essere...»

«Va bene, dopo.»

In principio era il fuoco e dunque un movimento A, da cui le piú scintille o particelle si smarrirono, e il movimento A si frantumò in movimenti B che, invece di scaldare se stessi, si diedero (i bambini fanno tutti

tenerezza, anche se non era nato il nostro) alle opere di bene, si cioè applicarono, impiegarono, movimenti ormai funzionali di lavoro, rapporti = impiego = impietà = captivitas reciproca, incattiviti, abbruttiti, bruti, brutti, sempre piú brutti, figli di puttana, cafoni, servacce, analfabeti, leccapiatti, magniaccia, teste di rapa, bacarozzi, proletari, fottuti, tuttirotti, cornuti, contadini – come mi fa schifo il contadino – sudicioni, cadaveri, castrati, vicetutto, pederasti, bestie da soma, ebreacci, «ma il primo a cominciare la sua giornata è stato Rocco Spatu».

Che quasi quasi mi viene voglia pure a me di diventare un mandorlo.

Insomma un casino così non l'avevo mai visto. Ma non mi dire!

Ah, ah, sarebbe bello che fossi anch'io in polemica! Ma io ho fatto come 'Ntoni.

Io da «Cazzilòro» me ne sono andato. (Cazzilòro, paese del Sud.)

J'arrive.

Cos'è teatro?

Teatro è uno sciopero di coscienza nella dimensione che l'ozio ha saputo inventare.

Ora togliamo i letti e diamo spettacolo continuato, risveglio di energie dimenticate, senza vizi messianici, o confondere la portata con la parabola della saliva. (A tutti quegli atleti di scena, affetti dal secondo male: tutte le mattine, appena alzati, dire 140 volte «È questione di fortuna.»

Agli altri affetti dal primo vizio succitato: 600 volte «Accidenti a me!», a alta voce, immemori degli inquilini circostanti.)

Dopo, no, adesso, se no non andiamo avanti.

Pubblico – La madre o il bambino?

Tutti e due, anzi, tutti e tre. Come mi sento stanco, cara, stasera. Vestiti che ci svaghiamo.

Alfredo, io non capisco come mai dopo tutto quanto, tu abbia potuto porti la domanda «Il teatro deve stare alla folla o la folla al teatro?!».

Andiamo avanti per gradi a grandi gradi, come la grandine.

Declamiamo alcune parole belle.

La prima parola bella è *disabitudine*. Come quando fuori piove, disabitua la piazza = una x del sistema scenico.

Ahh, non te ne importa che non sei bella, squadrina, perché ci hai il ganzo pittore? Lo so, tuo marito faceva il fotografo.

La scena è il Saharah e il cammello è morto. Siamo disarmati...

Allora (lo so, finisce sempre che me ne innamorò) l'ambientazione è il primo ostacolo alla disabitudine. E gli scenografi? Ti facciano bella se ci riescono. Niente ambientazione. Questa scelta favorisce il disarmo = conditio prima al linguaggio drammatico. Per cui l'officiante può peripatetizzare coi divoti nel deserto, come nei vangeli. Nulla ha da muoversi negli apparati. Muovere che? L'importante è muoversi (anche stare fermi, ma poi passa un angelo).

Bisogna, a questo, timorare i divoti. Qualora uno di questi si rifugiasse nel dirsi che per fortuna non eran pesche o simil cose, in tal caso, siffatto divoto ha creduto l'officiante un giocherellone e si lascia da quello baloccare finché ne ha voglia, pur serbando intatto il proprio equilibrio.

L'attore ufficialministeriale, di provata indelicazzitudine, guadagna il pane così ripensandoci senza averci pensato: Che mi frega di fregarlo? Freghiamolo così e così lui mi frega. Sembra facile, sembra facile. Ma come fanno? Gli è che si coltivano.

Tu non sai trattare con la gente.

– Padre mio, non ho parole. – Piaciuto? Sì. Oggi stesso sarai con me in paradiso. Questo no. È inutile fare progetti.

Finito lo spettacolo – la disabitudine dura tanto – al massimo si può andare a mangiare. Anche se una figliola ti ha capito, non è che dopo capirebbe di più. Chi lo sa a frequentarlo? E infatti tuo padre che non può sposarti se ne torna al paese.

Comunicativa è la seconda x del sistema.

La seconda parola bella è comunicativa.

(Altrove proclamammo che la comunicativa è immaginata dai divoti, essa pure gratuita – ma questo è negli spettacoli universali, «quando cioè tutti i vivi saranno oramai tutti morti». Sì, ma allora Orfeo si prenderà Euridice, e l'artificio infernale sarà stagione morta.)

Comunicativa non è quando «la virtù stessa al vizio deve chieder perdono, curvarsi e impetrar licenza di beneficiarlo». No, perché quando nella fossa pubblica si sarà assisa la disabitudine, il discorso non sarà più pari o dispari, ma impari, in ogni senso. Ecco perché, la comunicativa, i divoti se la dovranno figurare. Figuratevi i divoti che si figurano, non già perché hanno riconosciuto la combinazione, o perché apostrofati, vi si sobbarcano, ma perché, annientandosi come movimenti B, ascoltano il messaggio dell'imperatore, un messaggio A. E i divoti bevono un'ora e due e più un vino dimenticato. Vita nova antica antica. Rosa mistica. La vie en rose. (Il discorso di Valery sulla poesia.) Guardami. Ti guardo.

(Un minimo di gusto, di sacrificio. Vendere Margherita per l'anima, invece dell'anima per Margherita.)

Corruzione – chi è cieco intenda. – Ecco la terza x del sistema.

Comunicativa è corruzione.

(Romeo corrompe Giulietta in una notte d'estate e in una notte d'estate Giulietta corrompe Romeo e ancora una volta in una notte d'estate Giulietta e Romeo si corrompono insieme dentro una fossa.) Un atto e conseguenze. Ma no, perché qui, a teatro, abbiamo scongiurato il fatto. Abbiamo, attraverso la già provata *corruzione*, ottenuto da una parte l'espressione e dall'altra la *provvisoria revisione della vita*.

xxx è vergogna d'averti scritto tutte queste cose.

Saggi e ricerche

Il teatro del Bauhaus

Filiberto Menna

Una via dell'arte moderna porta al superamento dell'opera intesa come unità autosufficiente, come un oggetto in sé concluso da possedere e contemplare; una via che conduce – vuole condurre – l'artista alla creazione di uno spazio estetico totale, di un ambiente in cui la struttura dell'opera-oggetto si espanda e imponga la sua legge formale. L'interpretazione di questo spazio che si vuole realizzare è certamente diversa: si pensi alla interpretazione dei futuristi, così aggressiva e mobile e scenografica, e poi a quella di Mondrian, sorretta dall'arduo, eppure così fermo, equilibrio tra emozione e ragione, azione e contemplazione. Comune è invece l'esigenza di creare modelli, strutture plastiche dimensionalmente limitate che abbiano però in sé la matrice formativa di più ampi e più complessi spazi e strutture. L'architettura, intesa come punto di incontro e di sintesi delle arti e il teatro totale, proposto dall'avanguardia storica, rappresentano le due proposte più rilevanti di siffatti modelli, in quanto sia l'una che l'altro pongono l'armonica struttura del proprio funzionamento come analogia della struttura che si vorrebbe reggesse l'intero ambiente. Si tratta di una esigenza laica, immanente, sociocentrica, mirante a trasformare l'esteticità in modello di comportamento e in vita vissuta.

Il teatro totale, come ideale e come problema, pone quindi la questione del rapporto tra arte e vita e si identifica con uno dei tentativi, compiuti dall'arte moderna, di sconfiggere per il tramite di un modello unitario la separatezza e la frammentarietà che affliggono l'esistenza individuale e collettiva nella società moderna. È l'ideale comunitario che muove i pio-

nieri del teatro, sorretti dalla consapevolezza della perdita dell'unità dell'io con gli altri e delle diverse facoltà della persona umana. È anche l'ideale di Schlemmer, il quale vede nel teatro il luogo privilegiato dove è possibile ristabilire una relazione tra individuo e ambiente, tra arte e vita: «Quasi nessun altro campo artistico – egli scrive nel suo saggio *Elementi scenici* del '29 – è così polivalente come quello scenico, quasi nessun altro comprende – simile a un complesso orchestrale – tanti elementi in sé, ragione per cui nacque qui il concetto dell'opera d'arte totale (*Gesamtkunstwerk*), come ideale e come problema.» L'unità dello spazio scenico, di cui lo spettatore è parte integrante, si allarga in cerchi concentrici, include entro di sé ambiti più vasti e complessi, si pone insomma come modello di una spazialità e di un'esistenza comunitaria. Ma è necessario che il teatro recuperi le proprie matrici remote e si situi nuovamente nel punto di intersezione tra il culto religioso e lo svago popolare. Il teatro totale si presenta allora come sintesi del sacro e del grezzo, del cerimoniale codificato e del sorgivo, del razionale e dello spontaneo, del conscio e dell'inconscio. Nella poetica di Schlemmer, la nozione di teatro totale assume allora il significato di uno scandaglio antropologico inteso a ritrovare «i temi comuni di rappresentazione che hanno fatto un tempo la forza e la grandezza delle antiche civiltà». Schlemmer, cioè, è pienamente consapevole, come lo è Klee quando constata con amarezza l'assenza di una struttura comunitaria in grado di accogliere e far proprie le acquisizioni delle nuove ricerche della scuola di Weimar, che il teatro totale non può essere realizzato con una semplice riforma tecnica, ma solo ritrovando un nuovo fondamento comunitario. Ogni altro tentativo di «creare artificialmente e con metodo questo stato in realtà riconosciuto ma non esistente» è destinato a fallire, perché si tratta di una condizione, di uno stato che «non può essere evocato ma deve crescere e diventare. Deve scaturire dall'interno, non dall'esterno». L'artista muove quindi alla ricerca di questo nuovo fondamento, di questo *punto fisso* e lo trova nella struttura stessa del vitale. «Da un lato nei fondamenti della vita, nel fondo di se stessi, nella profondità del sentimento e della sensazione, dall'altro nell'ordine creato dallo spirito umano: numero, misura e legge. Nell'inconscio e nel consapevole.» L'arte, e per essa il teatro, ha il compito di risolvere questa struttura diadica in

uno schema triadico in cui quelle opposte polarità non siano più separate ma finalmente riunite insieme in una nuova unità fatta di natura e cultura, di organico e di artificiale. Lo spazio perfetto del teatro totale acquista così non solo il significato di modello di un nuovo spazio sociale, comunitariamente intenzionato, ma, proprio per le relazioni armoniche che lo sorreggono, anche il senso analogico di una più profonda e remota struttura armonica: sicché le motivazioni in prevalenza sociocentriche della didattica del Bauhaus si complicano in Schlemmer di intenzioni chiaramente metafisiche.

Il teatro non perde, per questo, la propria gravidanza fisica, il suo carattere di spettacolo: Schlemmer sa bene – e lo dice esplicitamente – che il teatro è e deve restare spettacolo, *Schau-Spiel*, visione-gioco, e che «all'occhio deve esser dato ciò che all'occhio compete». Ma come si verifica nella poetica di altri artisti, come Mondrian e Klee, Kandinskij e Malevic, in cui la gravidanza fisica della forma diventa il veicolo di una dimensione metafisica, così anche nella poetica di Schlemmer il *gioco visivo* rende visibile e concreto ciò che è il di là delle apparenze immediate e trasforma il teatro in una operazione magica, in una epifania dell'invisibile. Il compito del teatro consiste, allora, nel reinventare il proprio linguaggio, nel sottrarre gli *elementi scenici* alla tradizionale e tenacissima investitura naturalistica, per fare un'altra cosa, per creare – come dirà di lì a poco Artaud con una significativa concordanza con i pensieri di Schlemmer – «una metafisica della parola, del gesto e dell'espressione». Su questa via Schlemmer prosegue l'opera intrapresa dai pionieri del teatro moderno ma opera una scelta precisa tra le soluzioni proposte: tra il teatro meccanico, astratto, in cui l'uomo-attore è sostituito o dalla marionetta o da puri congegni cinetici, e il teatro che punta sempre sulla componente umana (sia pure radicalmente rivista e trasformata), Schlemmer sceglie la seconda soluzione in quanto crede in un teatro in cui l'elemento centrale è dato dall'uomo e dal suo darsi come figura fisica, come corporeità pregnante di significati e di rimandi analogici.

Per queste ragioni, il teatro di Schlemmer si discosta dalla riforma teatrale – in particolare quella del balletto – realizzata dagli artisti di avanguardia intorno a Diaghilew e a Rolf de Maré: con i *Balletti russi* e con

i *Balletti svedesi*, il teatro di Schlemmer ha tuttavia questo in comune, che per la prima volta l'artista diventa il perno intorno al quale ruota l'intera macchina dell'allestimento scenico. Ma, pensati e realizzati da pittori, i balletti di Diaghilew e Rolf de Maré erano soprattutto *pittura in movimento* e in questa il ballerino non era altro che un elemento dell'insieme, una componente del *décor*. È appunto questo che Schlemmer non accetta: la danza come pittura in movimento non lo soddisfa perché il ballerino (l'uomo) si trova in posizione assolutamente subalterna. Nello stesso tempo, e per gli stessi motivi, il teatro di Schlemmer si discosta anche dal teatro inteso come *architettura in movimento*, come una grande macchina cinetica di luci, forme, colori, suoni. In *Mensch und Kunstfigur* l'artista è molto esplicito in proposito: «La scena come luogo di eventi temporanei si presenta come un movimento di forma e di colore; nella sua configurazione iniziale, come singole forme in movimento, colorate o no, lineari, piatte o plastiche. Questo gioco caleidoscopico, infinitamente variabile, ordinato in un processo che segue certe leggi, sarebbe, in teoria, la scena-spettacolo. L'uomo, l'essere animato, sarebbe bandito dal campo visivo di questo organismo meccanico. Egli si troverebbe invece, come il *macchinista perfetto*, al quadro comandi della centrale, dal quale governerebbe la festa degli occhi.» Schlemmer, perciò, non accetta la definizione di balletto meccanico per il suo *Balletto triadico* in quanto si tratta di una danza imperniata su figure-manichini e quindi ancora legata alla presenza dell'uomo, cui il regista affida il compito di scandire lo spazio per il tramite dei movimenti del corpo. L'uomo e lo spazio possiedono, secondo Schlemmer, ciascuno le proprie leggi, e il teatro, la danza, hanno appunto il compito di stabilire un rapporto tra le leggi che governano l'organismo umano e quelle che reggono la struttura dello spazio: «Il ballerino è implicato invisibilmente in tutte queste leggi. Egli segue tanto la legge del corpo che la legge dello spazio; segue tanto il sentimento di sé che il sentimento dello spazio.»

Ma la danza può stabilire questo rapporto empatico tra uomo e spazio solo a condizione che il primo termini superi il più possibile i suoi limiti naturalistici, potenziando le proprie possibilità cinetiche attraverso una adeguata preparazione atletica e sconfiggendo con l'aiuto della geometria,

del meccanico e dell'artificiale ogni residuo sentimentale e psicologico. Il costume, la maschera, in una parola il travestimento dell'attore, sono gli elementi indispensabili per realizzare questo sconfinamento dell'uomo dai propri limiti naturali: così egli potrà porsi in relazione con le leggi dello spazio tridimensionale trasportando le forme cubiche sulle forme somatiche (testa, corpo, braccia, gambe). Si tratta di un processo di tipizzazione ottenuto mediante un procedimento di riduzione all'essenza, di invenzione della struttura primaria che sorregge insieme il corpo umano e lo spazio: la forma a stella della mano, il segno «infinito» delle braccia conserte, la forma a croce della spina dorsale e delle spalle sono gli elementi primari della struttura corporea e nello stesso tempo assumono il valore di simboli che rinviano alla struttura dello spazio stabilendo per analogia il rapporto tra micro e macrostruttura, tra micro e macrocosmo. Come Cézanne, e dopo di lui gli artisti della grande astrazione, anche Schlemmer opera una riduzione della natura al cubo, al cilindro e alla sfera. Da questo atteggiamento antinaturalistico, comune a gran parte degli artisti a lui contemporanei (si pensi soprattutto all'antinaturalismo e all'antindividualismo di De Stijl), Schlemmer deriva la sua tendenza all'astrazione, che non deve essere intesa come chiusura solipsistica nell'«arte per l'arte», ma, al contrario, come uno strumento per perseguire un'arte più autentica, capace di ricondurre a sé, alla sua legge essenziale e armonica, il caos dell'esistenza quotidiana. L'astrazione, o, meglio, l'*astratto*, significa per Schlemmer «riduzione all'essenziale, all'elementare, al primario». L'astratto «contrappone un'unità alla molteplicità delle cose», segna «la scoperta di un denominatore comune, del contrappunto (non solo quello della musica), della legge dell'arte». In Schlemmer, la via verso l'astrazione (l'assoluto in arte) è quindi la via che gli consente da una parte un'analisi strutturale del linguaggio teatrale al fine di ricondurlo ai suoi elementi primari, e dall'altra, lo riporta indietro nel tempo e gli permette di realizzare alcune istanze fondamentali del primo romanticismo tedesco, quella soprattutto di ricondurre la vita soggettiva del sentimento nel dominio armonico, serenamente oggettivo, dell'arte. Questo universo armonico, sintesi perfetta di soggettivo e oggettivo, di consapevole e inconscio, di organico e meccanico, di razionale e irrazionale (non dimentichiamo che per Novalis l'arte — ma an-

che il mondo futuro – altro non sono che *caos razionalizzato*), può essere attinto appunto dal teatro, luogo ideale in cui la sintesi delle arti apre la via alla integrazione di scena e spettatore, di spazio estetico e spazio vitale. Nel costituirsi della poetica teatrale di Schlemmer, simultaneamente aperta alla vita moderna e alla nuova civiltà meccanica (i rapporti con la poetica dell'«*Ésprit nouveau*» sono assai evidenti) e alla cultura tedesca del secolo scorso per la sua aperta vocazione metafisica, gioca un ruolo importante la formazione culturale dell'artista nell'ambito del gruppo di avanguardia raccolto intorno alla rivista «*Der Sturm*». Attraverso l'insegnamento di Hoelzel e la poetica del gruppo berlinese, aperta a tutte le esperienze dell'arte di avanguardia, ma profondamente legata alla cultura tedesca e in particolare al primo romanticismo, Schlemmer può assimilare gli umori ancora vitali della tradizione e fonderli con le nuove esperienze della vita e dell'arte moderna. Dalla cultura tedesca egli eredita inoltre alcuni degli insegnamenti fondamentali della teoria della «pura visibilità», che intendeva ricondurre la comprensione dell'arte alla analisi oggettiva delle forme. Forse la dottrina purovisibilistica era giunta a Schlemmer attraverso la mediazione di Hoelzel, il quale considerava l'opera «un mondo a sé, che vuole essere indagato espressamente, e a fondo» e tendeva a realizzare una «arte assoluta» in cui «le forze dei mezzi artistici si pongono in risalto soggiacendo il meno possibile a influenze estranee». E queste erano per lui, come per i teorici purovisibilisti e, più tardi, per Schlemmer, tutte le componenti psicologiche e sentimentali dell'arte. Naturalmente, si trattava di una presa di posizione polemica, da intendere come reazione storicamente motivata a una critica psicologica e a un'arte che rischiava di smarrirsi se stessa per una eccessiva, morbosa inclinazione sentimentale. Era, insomma, una reazione salutare simile a quella che si era verificata anche nella critica musicale per merito dello Hänslich. Schlemmer rifiuta perciò la danza non astratta, legata intimamente a fonti sentimentali e psicologiche, e dichiara la sua predilezione per la figura-manichino del ballerino e, sia pure entro certi limiti, per la marionetta. In questa egli intravede, infatti, la possibilità di superare definitivamente il naturalismo della danza non astratta e la mera soggettività dei sentimenti che la ispirano. Nella marionetta, pertanto, egli non ricerca il patetico, come Strawinsky, ma la possibilità di

scandire lo spazio con le stesse leggi che lo governano e di venire così a contatto con esso «avendo come ausilio la geometria». Ma anche questa esigenza oggettivante della poetica teatrale di Schlemmer può essere ricondotta a una matrice romantica, poiché la marionetta o la figura-manichino di Schlemmer giungono al teatro del Bauhaus direttamente dal *Teatro delle marionette* di Heinrich von Kleist. Questi vedeva nei movimenti meccanici della marionetta un mezzo sicuro per evitare quelle accentuazioni espressive che nella danza portano inevitabilmente alla affettazione. Il burattino consente, infatti, di trasferire l'espressione dei sentimenti nel «regno delle forze meccaniche». «Nella marionetta – scrive Kleist – ogni movimento ha un centro di gravità; basta dominare questo, nell'interno del fantoccio; le membra, che sono soltanto pendoli, seguono meccanicamente da sé, senza bisogni d'interventi... Questo movimento è molto semplice; ogni qualvolta il centro di gravità è messo in linea retta, le membra descrivono già linee curve; e spesso, a una scossa fortuita, l'insieme si mette già in una specie di movimento ritmico, simile alla danza.» Ma il desiderio di oggettività, che muove Kleist, lo porta anche più lontano, fino a auspicare che «anche quest'ultima frazione di spirito (l'intervento del burattinaio, cioè) si possa eliminare dalle marionette e che la danza possa essere interamente trasferita nel regno delle forze meccaniche e prodotta mediante una manovella». L'impersonalità e l'oggettività della marionetta rappresentano, allora, una sorta di stato anteriore dell'uomo, il simbolo, si direbbe, di una unità originaria, che il sorgere della coscienza individuale avrebbe irrimediabilmente distrutto. Sia in Kleist che in Schlemmer l'*artificio* della marionetta segna il rifiuto della natura e dell'uomo come individuo, ma solo in quanto l'una e l'altro ci appaiono nella loro condizione separata, di perdita della loro unità originaria. Una unità che possiamo, tuttavia, ancora recuperare in un *al di là* o in un *al di qua* della natura, ossia, come diceva Kleist «in quel corpo umano che o non ha affatto coscienza o l'ha infinita, cioè nella marionetta o nel dio».

Nei confronti della poetica teatrale di Schlemmer le proposte di Moholy-Nagy fanno registrare uno scarto assai sensibile. In apparenza, i termini del problema non mutano di molto, ma in realtà è profondamente mutato

il significato che viene ora attribuito agli *elementi scenici*. Si tratta di uno scarto che sottolinea, dal punto di vista particolare del teatro, l'evoluzione della didattica del Bauhaus dalla prima fase, ancora intrisa di umori espressionistici e di intenzioni metafisiche, al momento di più decisa impostazione scientifica e tecnologica. Il nuovo corso coincide, del resto, proprio con l'arrivo a Weimar di Moholy-Nagy, la cui mentalità tecnica si scontra subito con quella dei maestri più anziani: ne abbiamo una testimonianza eloquente in uno scritto di Lothar Schreyer, predecessore di Schlemmer nel laboratorio del teatro. Il breve *ricordo* che Schreyer dedica in *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus* al suo primo incontro con Moholy-Nagy è la registrazione precisa dello scontro tra due mentalità diverse, tra due opposte concezioni culturali. Lo stesso Schreyer ne è pienamente consapevole: dopo aver congedato il suo giovane collega, ripensando alle obiezioni che Moholy-Nagy aveva mosso alla didattica dei vecchi maestri, egli si chiede se questa era la fine del Bauhaus. Le osservazioni dell'artista ungherese erano state, del resto, estremamente radicali: «Da quel poco che sono qui (è Schreyer che riporta l'obiezione di Moholy-Nagy) mi sono già reso conto che siete affetti da romanticismo e da naturalismo. Questo dovrebbe appartenere già da tempo al passato e non mi aspettavo di trovare proprio qui al Bauhaus questo mondo che ritengo superato. Sono molto grato a Gropius che mi ha chiamato come docente nel laboratorio dei metalli. Qui bisogna conoscere la matematica e il calcolo. E la matematica la so.»

Per quanto riguarda il teatro, le osservazioni di Moholy-Nagy non sono meno dure. Il giovane artista dimostra un certo interesse per le *sequenze teatrali* di Schreyer, consistenti – come dice lo stesso autore – in «rappresentazioni grafiche della totalità e dell'unità delle parole, del loro suono, delle figure-suono, delle figure colore-forma e delle figure in movimento dell'opera scenografica». Moholy-Nagy condivide in parte un tipo di ricerca come questa, tendente alla visualizzazione e alla oggettivazione delle diverse componenti sceniche. Ma, all'accento di Schreyer a una serie di «esercizi di respirazione della superficie, per cui una superficie diventa per così dire cosciente della sua vita», Moholy-Nagy oppone una risposta – «Perché vita?» – già molto significativa nella sua quasi ironica laconicità. Né risparmiava Schlemmer, di cui attacca indirettamente il *Balletto triadico*

rivolgendo la propria ironia contro le marionette di Kleist e la ripresa del balletto in chiave espressionista e romantica. Al suo interlocutore, infine, rimprovera l'impiego delle maschere, i richiami all'arte negra e la presenza dell'uomo nelle *sequenze teatrali*: «Solo se lei lascia da parte gli uomini, può nascere l'opera teatrale del xx secolo. Costruisca piuttosto un meccanismo fantastico di luci e di ombre, in cui luce e ombra, colori, forme, suoni e degli uomini tutt'al più le grida (meglio però senza esse) siano riunite insieme per dare una immagine meccanica del mondo, tale da poter essere messa in moto con un pulsante e una manovella.»

Nel '23, quando entra nella scuola di Weimar, Moholy-Nagy mostra quindi di avere idee già molto precise sulla linea da seguire per una nuova messa in scena intesa come realizzazione di un complesso meccanico in movimento composto di luci, colori, suoni, forme. Si tratta di un'idea di evidente derivazione futurista che lo stesso Moholy-Nagy aveva già messa alla prova nella sua *Dinamica di una città*, uno schema per un film scritto nel 1921-22 e pubblicato nel '24 all'insegna del Bauhaus. In questa proposta, l'artista ricorre a molti dei suggerimenti teatrali e cinematografici di Marinetti e dei futuristi: l'insistenza su puri effetti visivi e sonori, il ricorso alla sorpresa mediante la tecnica dello spiazzamento delle immagini, l'impiego di parole in chiave di *tavole parolibere*, la rinuncia a ogni elemento logico-discorsivo a favore di una visualità pura, sono tutti elementi di estrazione futurista, anche se Moholy-Nagy poteva attingerli in territorio dadaista e costruttivista.

Questa riduzione del linguaggio a una visualità pura costituisce il fondamento della poetica teatrale di Moholy-Nagy espressa nel saggio *Teatro, circo, varietà*. L'artista propone infatti una lettura evolutiva del linguaggio teatrale come progressione da un tipo di teatro in cui prevalgono i fattori logico-discorsivi, narrativi, illustrativi, ecc., a un tipo di teatro inteso come puro movimento, svincolato da ogni comunicazione di ordine letterario. Si tratta, in sostanza, di una riduzione del linguaggio teatrale agli elementi specifici della scena, intesa, quest'ultima, come una «configurazione creativa di uno sviluppo in azione», libertà da ogni «zavorra letteraria». Moholy-Nagy riconosce esplicitamente l'apporto futurista in questo processo di riduzione del teatro ai propri elementi specifici: il *Teatro del-*

la sorpresa rappresenta infatti, anche per l'artista ungherese, la prima tappa di questa evoluzione, in quanto esso libera il teatro dalla componente letteraria, logico-teoretica, anche se non rinuncia del tutto al contributo della componente umana. Il secondo momento del processo è dato dalla rappresentazione scenica costituita dal puro movimento di elementi meccanici. L'intervento umano vi è totalmente escluso in quanto reca con sé una componente soggettiva che può compromettere la messa in scena intesa come «configurazione oggettiva del movimento». Si tratta, come è noto, dei due tempi fondamentali della poetica teatrale futurista, quale si configura soprattutto nel *Teatro della sorpresa* di Marinetti e nel *Teatro antipsicologico e astratto* di Prampolini. Il terzo tempo del processo evolutivo verso un teatro puro nasce dai primi due, ma recupera, sia pure sotto un aspetto nuovo, la componente umana. Una volta spezzato il predominio logico-discorsivo del teatro tradizionale, scrive Moholy-Nagy, «non è più consentito eliminare le connessioni associative e la lingua dell'uomo, e pertanto l'uomo stesso nella sua totalità, in quanto mezzo di configurazione teatrale». Naturalmente, la posizione dell'uomo è mutata in maniera radicale rispetto al teatro tradizionale: innanzitutto, l'uomo perde il proprio ruolo preminente nell'azione scenica e si situa «accanto agli altri mezzi di configurazione, con valore equivalente»; in secondo luogo, non si presenta più come interprete di una situazione preesistente, ma contribuisce a creare lo *evento configurativo* impiegando «i mezzi spirituali e corporei a sua disposizione in modo autonomamente produttivo».

Con la rivalutazione del fattore umano, quale componente necessaria dell'azione scenica, Moholy-Nagy si discosta, in qualche misura, dalla posizione iniziale, espressa nel colloquio con Schreyer e soprattutto in *Dinamica di una città*. È probabile che abbia influito su di lui la presenza di Schlemmer e l'insistenza di quest'ultimo sulla importanza del fattore umano e sulla conseguente irriducibilità della scena a puri fatti meccanici. Come Schlemmer e Prampolini, Moholy-Nagy si trova di fronte a un problema di base, «in qual modo inserire ordinatamente le sequenze umane di movimento e di pensiero entro la compagine di elementi dominati, assoluti, di suoni, luce (colore), forma e movimento, assicurandone l'equivalenza». La soluzione proposta da Moholy-Nagy sembra escludere le posizioni estreme

di Schlemmer e di Prampolini per attestarsi su un piano empirico, in modo da trovare caso per caso un equilibrio tra le polarità opposte: sicché egli rifiuta sia l'investitura metafisica della presenza umana, operata da Schlemmer, sia l'eliminazione totale propugnata da Prampolini e realizzata nel *Teatro magnetico*. Il regista farà, allora, ricorso agli espedienti più diversi, attingendoli anche al repertorio del circo, dell'operetta, del varietà, della *clownerie*, né avrà timore di allestire grossi spettacoli destinati a un pubblico di massa. Secondo Moholy-Nagy, infatti, «sarebbe superficiale liquidare i grossi spettacoli e azioni sceniche di questo tipo con la semplice parola *kitsch*», le masse sono state finora troppo trascurate e il compito del regista – dice Moholy-Nagy – consiste soprattutto nel coglierne creativamente le aspirazioni e i bisogni autentici.

Nei confronti della poetica teatrale di Schlemmer, le proposte di Moholy-Nagy prendono in considerazione un fattore nuovo, di estrema importanza, ossia l'enorme aumento quantitativo del pubblico moderno, che non è più costituito da un ristretto ceto sociale, ma viene assumendo sempre più le caratteristiche di un pubblico di massa. Moholy-Nagy, quindi, pone il problema della comunicazione estetica sul piano della comunicazione di massa, auspicando un impiego larghissimo degli strumenti posti a disposizione della regia dalla tecnica moderna: sicché luce e colore, suono e movimento, macchine complesse e inserti cinematografici, così come una radicale ristrutturazione della architettura teatrale, contribuiranno a creare un nuovo spettacolo totale, in cui il pubblico abbandoni ogni atteggiamento puramente contemplativo e venga coinvolto nell'azione scenica in maniera globale.

L'intervento di Moholy-Nagy si colloca, pertanto, nel momento in cui la regia teatrale, svolgendo alcune premesse dell'avanguardia, punta sulla tecnica per fare del teatro un'arte di massa e sconfiggere, così, la condizione d'élite dell'avanguardia storica. L'evoluzione ulteriore del teatro, lo sviluppo del cinema e l'avvento della televisione hanno posto in crisi questa esigenza, che, ancora avvertibile nella poetica di Artaud, presenta le prime irrimediabili incrinature nella concezione teatrale di Beckett. Il cinema e la televisione assumono, ormai, in proprio l'ufficio di una comunicazione estetica come *mass medium*, mentre il teatro prende una direzione oppo-

sta, rinuncia sempre più alle meraviglie della tecnica, spogliandosi asceticamente di ogni apparato e affidandosi alla immediatezza riconquistata della mimica, del gesto e della parola. La scena subisce una sorta di furore iconoclastico e il *teatro totale* sprofonda nella *catacomba grottesca*, di cui parla Grotowski, si trasforma in un luogo appartato e iniziatico per «individui che nell'atto collettivo, nell'autoritratto della propria specie, desiderano affrontare una immagine più autentica di se stessi».

Prefazione al volume Il Teatro del Bauhaus, Lerici editore

*Teatro della contraddizione, teatro dialettico,
teatro della corruzione, teatro della distruzione*

Edoardo Fadini

L'artista, finalmente presente sulla scena, riafferma giusto quel senso di responsabilità personale che il naturalismo e il verismo sembravano avere tolto all'uomo di teatro. Da questo punto di vista avanguardia e neoavanguardia sono termini ormai privi di senso, dal momento che la stessa sperimentazione tecnico-formale è superata ai fini di una scrittura complessa, dove l'artista si pone, esso stesso, al centro della ricerca.

Il teatro nuovo, degli anni settanta, non è avanguardia perché, in primo luogo, non si oppone a una tradizione, in secondo luogo perché esso ricerca e si muove già in una precisa struttura linguistica e semantica. Il nuovo teatro può essere marginale o profondo, riuscito e completo oppure frammentario e inutile. È tuttavia, sempre, un esatto insieme di *mondo*, di corporeità, di mente, di emozione, di idea. Le contraddizioni gli stanno all'interno, non più fuori.

L'opera è comprensiva delle contraddizioni che produce. Che *essa stessa* produce.

Ecco, infine, dove questo teatro può essere sociale e popolare: nel cumulo del suo stesso prodursi, nella sua precisa oggettività. Il linguaggio «corrente» non sta *contro* o *a favore* suo. Semplicemente fa parte del mondo dell'artista. Può suggerire cose pessime e cose ottime, la ricerca sta all'interno del pessimo e dell'ottimo.

La divisione in personaggi tende a annullarsi perché si tratta di recuperare elementi linguistici e semantici ormai deteriorati. Ma anche perché la dimensione stessa della persona è mutata. Il dialogo si frantuma perché

non vi sono più segni di riferimento immediatamente percepibili. Oppure questi segni (segnali) sono difficilmente collegabili tra loro, oppure degradati e deteriorati da un uso, nella quotidianità, che li rende immediatamente consumabili e quindi immediatamente deteriorabili. A tempi accelerati (il rapporto quantitativo tra informazione e canale o mezzo di comunicazione è noto che influisce sensibilmente sulla qualità del messaggio). Altro elemento nuovo: la scarsa importanza del verbo personale, ipostattizzato. La categoria aprioristica dell'immutabile, del continuo è messa in causa. Sono vecchie proposizioni già ampiamente verificate in altri campi dell'arte, ma che solo ora sembrano invadere l'opera di teatro (la lezione «dialettica» brechtiana non è stata capita fino a ora, proprio nella sua carica più intima di contraddittorietà, nell'ampio spazio che in essa esisteva per un teatro della contraddizione, come vedremo in seguito).

Altri elementi concettuali ancora: la tendenza al lavoro di gruppo corrisponde in teatro a ciò che, sul lavoro e più in generale nella vita societaria, rappresenta il potere della base, il regime assembleare, il controllo dal basso della vita della comunità. Ma questa istanza di base è in pratica la nullificazione del «dettato universale», della regola valida per tutti. Ma soprattutto della legge di ispirazione divina. La degradazione del materiale linguistico le corrisponde in maniera assolutamente evidente. Essa trova la sua ragion d'essere da un lato nella necessità di procedere alla formazione caratteriale e culturale dell'individuo, dall'altro nella verifica di una situazione obiettiva. Che è quella sopra descritta: calarsi nella diversificazione assoluta, nella contraddizione permanente, nella quotidianità che è vivenza del deterioramento materiale (ragione tragica dell'ironia, altro elemento prevalente del teatro contemporaneo).

La copertura di questa operazione è data dalla presenza di un'azione conoscitiva precisa, che è quella dell'artista: un responsabile materiale della formulazione obiettiva. Materialità e conoscenza sono due elementi determinanti in questa fase dell'operazione. I principi fondamentali sono: quello *dialettico* (come principio di ragione) e quello *di corruzione* (come principio di espressione verbale). Essi vanno, tuttavia, presi nella loro dimensione reale: il primo come lotta e contraddizione, il secondo come effetto immediato (non mediato) del primo.

Una visione sintetica (dialettica) di una situazione conflittuale non può, d'altra parte, portare in teatro alla pacificazione e alla stabilità. Porta al massimo alla catarsi, com'era per i greci, e alla conoscenza, com'era per gli elisabettiani. Porta, inoltre, al sistema policentrico degli uomini del Seicento, e alla loro tendenza fondamentale verso una rappresentazione del mondo in quanto *insieme* diversificato, e non in quanto struttura verticistica, con un principio e una fine.

Il nuovo teatro recupera, tra le sue finalità specifiche, il *procedimento* (la meccanica «agita» del congegno) staccando nettamente i momenti dell'espressione. Questa tecnica corrisponde, sul piano della riflessione, a una realtà a segni polivalenti. Le contraddizioni (e le contrapposizioni) del reale nei suoi vari elementi costitutivi: i «condizionamenti» sulla riflessione e sull'opera sono visti a livello inconscio, razionale, di costume, sociale, politico, espressivo, psicologico, ecc. (La lezione di Carmelo Bene si rivela feconda fino al punto di stravolgere persino il piano ideologico e didattico del teatro contemporaneo.) Il materiale verbale (parola, musica, suono, oggetto scenico, immagine, movimento scenico, ecc.) è calato in una realtà obiettivizzata come strumento di conoscenza e esperienza esistenziale. Il processo di obiettivizzazione è teatro laboratorio, teatro saggistico, teatro critico. Il processo di sperimentazione esistenziale (l'unico tipo di sperimentazione possibile) è teatro dialettico, teatro sociale, teatro popolare, teatro individuale e poetico, teatro della contraddizione.

Il teatro della contraddizione costituisce il superamento radicale dell'esperienza del teatro dell'assurdo. Una giusta negazione di Ionesco e una rivalutazione di Beckett. Il suo teatro della negazione che era teatro del silenzio e non dell'insignificanza, aveva già in sé questo teatro della contraddizione e della corruzione, che è il fondamento *razionale* (ma anche *emozionale*) del teatro dialettico e sociale.

Il terrorismo ideologico dei riformatori di oggi (il terrorismo è di uso corrente nell'era dell'informazione quantitativamente accelerata, il Futurismo ne prese atto fin dagli inizi del secolo), è innanzitutto calato nella testa medesima del riformatore. L'autocontestazione è la sua arma più nuova, quella che egli sa più repulsiva per il borghese-naturalista, più micidiale per accelerare il processo di decomposizione già in atto della regia.

È quanto non si vuole intendere nel campo della critica marxista o cosiddetta tale nel nostro paese. Ciò che si rifiuta, in realtà, è il processo di formazione di una coscienza critico-pratica (secondo la corretta dizione marxiana) che è il livello *autoformativo*, *autoeducativo* cui perviene la classe lavoratrice. Ancora una volta la lezione brechtiana: la razionalità è «predicata» *al di fuori* del testo, al di fuori dello spettacolo medesimo. Che ci viene presentato nel suo procedimento, smontato nella sua stessa meccanica perfettamente obiettivizzata. Quindi non predicazione, non apprendimento. Non greggi e applausi, non costrizione mistica all'illuminazione nel Tempio (Il Piccolo Teatro e i suoi accoliti) ma *urgenza* («scandalosa» identificazione Carmelo Bene-Brecht) al di là dell'artista, nella testa di chi vede e ascolta.

La colpevole confusione provocata con la sopravvalutazione dello *spontaneismo* (si accetta il teatro «spontaneo», non quello problematico, ancora stolidamente tacciato di «sperimentalismo» in base a tutte le scusanti tecnico-formali che pur si troverebbero per esso pur di non accettare in nessun modo la sua reale, concreta carica eversiva e distruttiva nei confronti del sistema di potere stabilito) è frutto di un falso, un patente falso ideologico già esistente (e equivalente) nel teatro «di massa». Le cose dette, riferite *come sono fuori* del teatro, cioè del linguaggio e del sistema di segni usato (la bomba è una cosa cattiva, non è bene ammazzare gli ebrei, i capitalisti sono il male sociale del mondo, l'elettrodomestico mi condiziona persino quando faccio l'amore, ecc.) *fanno il gioco del potere, il gioco della classe al potere*. Sono, invece, *contro* il potere di questa classe la frantumazione del linguaggio, la contestazione della unicità della persona, lo svilimento dei rapporti interpersonali, la violenza sociale, ecc. In altre parole è contro il potere l'accettazione della *frattura* e la negazione della allusività. Quell'allusività pacificatrice nel seno della quale la mia coscienza dorme tranquilla, e per mezzo della quale io *riconosco* il male (e non lo conosco). Ecco la vigliaccheria di un teatro «politico» ruffiano e ammiccante.

È contro l'allusività mistificatoria e predicatoria che viene affermata nel nuovo teatro la negazione del «rapporto con il pubblico». La mancanza di un rapporto con il pubblico (la mancanza di un rapporto qualsiasi) è la

qualità di un discorso che esige la presenza di autonomie diversificate. Così come l'imposizione «violenta» di una individualità precisamente determinata (quindi anche di classe, di razza contro il razzismo, ecc.) prelude all'affermazione di una individualità precisamente *sociale*. L'esigenza di capovolgere i termini tradizionali di convivenza «convenzionale» (basata su patti, contratti, affari, convenienze, stipulazioni, ecc.) si pone al momento in cui la società è negata al livello della contrattazione e è affermata, invece, al livello della responsabilità individuale e personale. La coscienza critico-pratica nasce in rapporto alle *cose* e non in rapporto a *altre* coscienze. La formazione caratteriale dell'individuo è *sempre* anticonvenzionale perché nasce *prima* e *contro* la contrattazione. Nasce, comunque, *al di là* della contrattazione.

Questa presa di coscienza è quanto distingue il teatro attuale dalle avanguardie «storiche»: il soffocamento tecnologico, la tecnica del predominio attraverso il coinvolgimento consumistico, il terrorismo commerciale e la persuasione per mezzo di analisi raffinatissime e perfezionatissime dei ritmi di intensità e di ripetitività dei messaggi, le tecniche «di riproduzione» del sistema sociale all'interno di una razionalità esattamente circoscritta, ecc., pongono in primo piano la *fisiologizzazione* del mezzo tecnico-espressivo (macchina o voce umana, strumento riproduttore o presenza fisica, ambiente, spazio teatrale e figurativo, ecc.) per delle precise ragioni di *riemersione* della persona umana contro il Potere gestito dai burocrati o affidato alla macchina economica. Siamo più avanti della rivolta antisimbolistica e antirealistica che dai formalisti russi giunge sino a Brecht oppure che da Artaud giunge sino a Kaprow e all'*happening* e fino a Judith Malina e Julian Beck e Schechner e Lebensold. Siamo molto più in là della «tradizione del nuovo», alla Rosenberg, o della frantumazione verbale, alla Marowitz. Ma la fisiologizzazione del mezzo espressivo (i cineasti del New American Cinema riportavano, fino a pochi mesi fa, questa esigenza a quella di «ripulire» il mondo, di andare verso un «luogo pulito», di «mettersi di nuovo in viaggio») non è altro che un *procedimento distruttivo*. Brecht trattava il teatro in termini logici, morfologici, semiologici; gli interessava un lavoro critico nel quale, attraverso la «conoscenza morfologica» (gli strumenti e gli oggetti scoperti nella loro dinamica esteriorizzata,

«agita») si annullasse, in primo luogo, la suggestione e l'illusione, quindi la magia e l'adesione irrazionale (fonte del potere razionale, inteso come predominio di una classe sull'altra). Il momento attuale impone una tecnica diversa: la stabilizzazione del sistema (borghese) e le degenerazioni burocratiche negli stati socialisti portano in primo piano il tema dell'autoe-ducazione delle masse, dell'autogoverno, della partecipazione diretta delle masse alla gestione del potere. Per quanto possa sembrare lontano, questo tipo di problematica condiziona, invece, direttamente e immediatamente, la capacità espressiva dell'artista di oggi. L'arte «povera» non è che il mascheramento di una tendenza interna alla società, che al livello razionale, conoscitivo, sa bene quale cammino la attende: quello della distruzione della ricchezza sociale (all'interno della società borghese) e quello della democrazia diretta (all'interno del sistema socialista). Per capire questi obiettivi basta riportare una sola citazione, di per sé sufficientemente illuminante: «La richiesta di una democratizzazione della produzione scientifica nell'università non è la proposta per una maggiore efficienza o per la migliore pianificazione dell'aumento della prestazione. La liberazione delle forze produttive, cui tende questa richiesta di democratizzazione dell'università, è in antitesi con il concetto decaduto di aumento della produttività basata sulla morale dell'efficienza per la stabilizzazione del sistema. Perché la liberazione delle forze produttive che qui si intende, non consiste in un aumento ulteriore di capacità produttiva, priva di contenuto, bensì nella emancipazione della forza produttiva vivente uomo, verso la determinazione e l'appropriazione dell'intero processo di produzione della sua vita.»¹ *La distruzione del mezzo tecnico* (e si intenda per mezzo tecnico il mezzo di comunicazione qualsiasi esso sia, compreso quello fisico dell'attore, dell'autore) *corrisponde esattamente all'interiorizzazione del mezzo stesso, alla sua fisiologizzazione*. Questa distruzione è il punto di passaggio obbligato per una liberazione *reale* dell'artista *in quanto uomo*. Corrisponde a una «riforma degli studi come distruzione della ricchezza sociale», così come viene intesa da Wolfgang Iefèvre nel saggio del volume citato.

¹ Cfr. «Risoluzione sull'università della XII Conferenza dei delegati dell'sds, 1967» in *La ribellione degli studenti*, Feltrinelli, Milano 1968, p. 134.

È interessante puntualizzare questa tendenza che si trova ancora allo stato inconscio nei Mekas, nei Brakhage, nei Kubelka, nei Conner, nei Vanderbeek, ecc., ma che affiora già più chiara nei tre migliori teatranti di cui dispone oggi l'Italia, Carmelo Bene, Mario Ricci e Leo De Berardinis (al festival di Nancy del '68 i due ultimi – Bene non vi partecipava – erano uguagliati come serietà di ricerca e rigore stilistico soltanto da due gruppi americani, il Bread and Puppets di New York e il Firehouse di Minneapolis).

Cito a caso da conversazioni (registrate e riportate in un volume attualmente in preparazione). Sia in Carmelo Bene che in Ricci che in De Berardinis il concetto di «rapporto come non rapporto» è costante. Il teatro è «l'errore come colloquio». Il teatro è «l'impegno sociale» attraverso la «comunicativa come corruzione». «A chi si autocontesta, a chi si autocritica, a colui la cui comunicativa è corruzione, non puoi chiedere che tecnica adopera. Ti può rispondere che questa tecnica cambia il mondo. Il rapporto con il pubblico è l'incomprensione del pubblico nei nostri confronti. Sopravaluti e sottovaluti il pubblico a seconda che lui, il pubblico, faccia la stessa cosa nei tuoi confronti. La critica è la tua seconda madre e aspetti di rinascere e ti diverte pazzamente rinascere. Non riesco a essere solo. Questa è la condizione dell'uomo europeo. Dal momento che tu ti esprimi stai già tradendo te stesso. Perché siamo europei. Se fossimo orientali godremmo il silenzio. Noi ci esprimiamo, divertendoci, però l'errore è l'esposizione. Quando si parla di errore si parla di esprimere.» Le notazioni dei tre hanno una progressione costante proprio verso quel concetto di distruzione del mezzo tecnico espressivo che è la caratteristica più marcata della fase di passaggio alla liberazione delle forze produttive nel senso indicato dalla risoluzione della SDS riportata sopra. «L'errore come colloquio», dice Leo De Berardinis. «Contaminazione del pubblico. Tecnica dell'assassinio, come morfologia del congegno teatrale. Il teatro è un errore. Positivo al livello teatrale, negativo al livello storico (e questa è la definizione più interessante e chiarificatrice, sulla quale bisognerà tornare). È la fine del teatro.» Carmelo Bene ribatte a Leo che un tale discorso «è viziato perché presuppone un atteggiamento polemico nei confronti del pubblico». Risponde Leo: «No, perché attra-

verso questo *errore* si fa teatro, oggi. Faremo finire il teatro, bisogna scollarsi di dosso il teatro.» La tesi di Leo, che tende a superare quella del *fraintendimento volontario* di Bene, si articola sulla base di una concezione del teatro come *presenza*, come espressione *jazzistica* della personalità dell'artista. La «comunicativa come corruzione», tipica di Bene, viene portata alle sue conseguenze estreme: la rappresentazione teatrale realizzata per *manca di vita*, l'eliminazione totale della «contaminazione», la ricerca, non più delle «corde latenti» nel pubblico (le «corde vergini» che venivano ricercate nell'*Amleto* e nel *Macbeth*), ma di nuove «corde» da inventare, da creare. Questa è la tensione *utopistica* del nuovo teatro. Ma, arrivati a questo punto, il teatro cesserà di esistere, *perché è una convenzione*. «Se vivessi, il mio teatro non lo farei. Il mio teatro è la negazione della vita», dice Leo. I tre sono d'accordo sul fatto che quanti fanno teatro lo fanno «perché non sanno vivere».

Affiorano concetti come i seguenti: il teatro come *scandalo*, come *fatto sociale* per eccellenza, in quanto non esiste senza la presenza di un pubblico, ma anche come contraddizione e polemica, dove lo spettatore invece di contemplare se stesso nello spettacolo, critica te che lo stai facendo (senso *diverso* della polemica e implicazione della «reinvenzione» presupposta).

Giusto, infine, il concetto, pure emergente, di un *teatro di comportamento*, che si contrappone al *teatro in polemica con il pubblico* (lo stesso Living, il teatro pseudopolitico, ecc.). La ritualità teatrale viene negata come *mascheramento* dell'esigenza di autocontestazione, che invece, il nuovo teatro rivendica a se stesso. Umoreismo anche nei confronti di se stessi; un gesto diventa immediatamente un *altro*; questo è il massimo *impegno sociale*, perché implica la messa in causa, effettiva, non simulata, non simbologgiata, della persona, integralmente; creazione di una *falsa comunicativa*, ecc.

I due gruppi concettuali sopra esposti li enucleerei (ma solo per pura funzione di comodo) sotto alcuni schemi di tendenza che potrebbero stare tra due diversi gruppi di coordinate: *a)* contraddizione – dialettica – urgenza; *b)* corruzione – distruzione – liberazione.

Non si tratta, com'è ovvio, di ingabbiare concetti o metodi o tecniche, bensì di stabilire *funzioni* che possano chiarire alcuni complessi problemi lin-

guistici (l'applicazione dei principi dello strutturalismo alla drammaturgia contemporanea – proprio sul piano critico-creativo – esigenza posta chiaramente in luce da Arbasino già nel '66² non è rinviabile, come non lo è l'immissione di una più corretta visione *tecnologica* del teatro, una visione, cioè, che porti a utilizzare in modo *determinante* e *sostanziale* le risorse dei mezzi meccanici, elettronici, ecc., ove questi, poi, *correggono già di per se stessi e sostanzialmente* lo stesso spazio teatrale e i rapporti che in esso si stabiliscono tra i vari elementi costitutivi della «cosa» spettacolo; la musica e le arti figurative hanno ormai da lungo tempo assimilato l'insegnamento e le risorse della moderna tecnologia).

Queste *funzioni* debbono, però, anche portarci a una più corretta prospettiva sociopolitica: i processi di *corruzione* e di *distruzione* del mezzo espressivo non sono valutabili (com'è stato finora) unicamente sul piano dei *materiali verbali*.

L'apparizione in lingua italiana del volumetto di Richard Schechner, *La cavità teatrale*³ mette a disposizione della tetragona critica teatrale nostrana (tutta ancora storicistica, idealistica, crociana, e maledettamente, proprio nell'era dei moduli lunari) la possibilità di verificare come queste *funzioni* siano intimamente connesse tra loro e indispensabili per capire il senso e la direzione in cui si muove il teatro contemporaneo: ambiente e «scoperta di funzioni sociali utili», tendenza a «ricostruire un mondo percettivo» e studio dei «rapporti interagenti» nel fatto teatrale, sono elementi di un discorso, *critico e drammaturgico* allo stesso tempo, che supera nettamente i «distinguo» e, soprattutto, i bolsi contenutismi della critica tradizionale di destra e, purtroppo, di sinistra.

La *tendenza distruttiva* mi pare, infine, quella linguisticamente e sociopoliticamente più notevole e precisa. Forse quella che congloba in sé tutte le altre e che caratterizza più marcatamente e in profondità il teatro di questi anni, forse il teatro degli anni settanta.

² A. Arbasino, *La maleducazione teatrale*, Feltrinelli, Milano 1966.

³ De Donato, Bari 1968.

Il Teatro Kathakali (II)

Eugenio Barba

Uno dei caratteri del teatro orientale risiede nella sua significazione visiva.¹ Ciò è dovuto al fatto che la trama della rappresentazione è nota al pubblico che apprezza in primo luogo il virtuosismo fisico dell'attore, il quale interpreta una successione scandita di segni corporei sanzionati da una lunga tradizione e da severe convenzioni.

In ogni arte, l'espressività è in diretta connessione con la deformazione. Deformazione artistica che amplifica, iperbolizza, attacca il mondo fenomenologico e ipofenomenologico per analizzarlo e scomporlo e far così esplodere i limiti dei condizionamenti e dei cliché mentali e emozionali. La funzione del costume in un tale teatro è non tanto un tentativo di ricostruire una realtà storica o sociale, quanto un mezzo per colpire il pubblico con la ricchezza, i colori, il taglio dei costumi che escono dalla realtà quotidiana e aiutano l'attore.

Il Kathakali, con il suo linguaggio scenico, che è una pura «semantica» corporea, deve soddisfare e colpire gli occhi per poter toccare l'immaginazione e la sensibilità degli spettatori. I maestri di questo spettacolo, nel corso dell'evoluzione delle forme di recitazione, hanno sottolineato e accentuato con una *deformazione cosciente* lo strumento espressivo dell'attore, cioè il suo corpo, cosicché tutti i suoi movimenti mirano a dotarlo di una forma nuova, e a dare ai movimenti stessi un significato più profondo di quello dei riflessi quotidiani.

Questo «ridimensionamento» o iperbolizzazione del corpo non è in realtà

che teatralizzazione, prendendo il termine teatro nel suo significato etimologico di spettacolo. È il caso del trucco che trasforma in una maschera pressoché disumana, e tanto più penetrante. L'andatura scenica, ginocchia scostate, gambe piegate e sostenentisi sulle estremità esterne dei piedi, permette all'attore di andare oltre i limiti di un normale atteggiamento corporeo e di impegnarsi in una recitazione che è una vera e propria composizione di ciascun gesto e di ciascun movimento. Il costume non serve solo a colpire con la sua vivacità policroma e la sua foggia favolosa, esso è anche uno strumento pressoché organico, che l'attore utilizza attivamente per raggiungere effetti dinamici: il costume trasforma, amplifica, rimpicciolisce il suo corpo e lo mette in grado di esprimere e di comunicare simultaneamente tanto il luogo dell'azione quanto le caratteristiche di questo luogo, le azioni del protagonista quanto le sue reazioni emotive. La funzione del costume è più di «accessorio» che di «ornamento».

A prima vista il costume Kathakali dà l'impressione di un'enorme gabbia che inghiotte la parte inferiore del corpo dell'attore, e sembra impedire il più semplice movimento. Questa impressione è dovuta soprattutto alla sottana sproporzionata e alla corona-acconciatura, il cui equilibrio sembra aleatorio, caratteristiche di tutti i ruoli maschili. Simile al costume femminile del periodo elisabettiano, questa gonna-campana che termina sotto il ginocchio, è formata da una serie di larghe fasce di stoffa inserite l'una vicina all'altra nella cintura. Al di sotto di questa prima «gonna» lo attore ne mette un'altra più voluminosa, sebbene più corta, che somiglia a una specie di tutù. Per dare un'eccezionale larghezza a queste due gonne e, nel medesimo tempo, per impedire che ostacolino i movimenti delle gambe, l'attore fissa intorno al ventre una lunga fascia di cotone larga 25 centimetri e lunga all'incirca 15 metri, nella quale inserisce anche dei corti pezzi di tessuto. All'inizio, senza dubbio, quando l'attore recitava e cantava il testo, questa fascia costituiva una «base» per la colonna d'aria che portava la voce. «Base» ottenuta dalla compressione dei muscoli della fascia addominale, che assolveva la medesima funzione che ha ancor oggi la cintura per l'attore del teatro classico cinese.

L'impressione di acconciatura non funzionale data da questo costume sparisce allorché l'attore comincia a recitare. Le ginocchia piegate e discoste

¹ La prima parte di questo studio è apparsa in «Teatro», prima serie, n. 2, 1967, pp. 148-57.

tengono la gonna ben distesa e questa accompagna e sottolinea ciascun movimento con delle oscillazioni graziose. Allorché l'attore è immobile, questa enorme gonna lo delimita architettonicamente, per divenire, appena l'attore si muove, il trampolino dal quale egli si tuffa con i movimenti più complicati e più acrobatici. Questo costume lo avvolge perpetuamente in un alone affascinante di oscillazioni che sembrano un'emanazione di potere sovranaturale, del *mana* del personaggio divino.

Ciò che sembrava un impedimento, un fardello inutile, si è trasformato sia per la maestria dell'attore nell'utilizzare questo costume sia per la sua capacità di controllare il proprio corpo, in uno dei mezzi più efficaci per mostrare uno spettacolo affascinante e suggestivo. Gli è sufficiente abbassarsi un poco per coprire le caviglie e i piedi e divenire una specie di tronco smisurato, dal volume accresciuto, che ricorda le immagini in legno del pantheon celeste indiano ancora impiegate in certe cerimonie rurali. O, ancora, gli basta camminare normalmente (in generale l'attore tiene le ginocchia piegate) per divenire un trampoliere dalle gambe smisuratamente lunghe, altro effetto la cui semplicità non manca di teatralità.

È sufficiente vedere come l'attore sa impiegare la sua gonna per suggerire l'andatura di una fanciulla o di animali, il tremito delle onde o ancora un sentiero stretto e pieno di ostacoli, per essere convinti che il corpo non è prigioniero del costume, e che il costume non è che prolungamento, amplificazione, completamento del linguaggio corporeo. Vera prestazione di forza, o meglio, di destrezza, il costume così integrato al corpo diviene realtà tangibile dello spettacolo, accessorio e panorama, metafora e realtà, simbiosi naturale di un organismo vivente e di materiali variopinti che subitamente prendono vita e approdano a un linguaggio magico.

Alla voluminosa gonna nella quale si ingoffa la parte inferiore dell'attore, si aggiunge il corsetto bianco o colorato, che copre la parte superiore del corpo. La sua semplicità è arricchita da numerosi ornamenti: nastri colorati, lunghe sciarpe bianche e rosse alle quali sono attaccati piccoli specchi a forma di campanelli che l'attore manipola con disinvoltura nel corso dello spettacolo. Le spalle sono allargate da spalline dorate; pennacchi rossi e verdi, braccialetti, e collane di lunghezza differente coprono le braccia e il collo. Attorno alle caviglie, dunque ben visibili, sono legati dei cam-

nelli che scandiscono il minimo movimento delle gambe. Delle lunghe unghie in argento deformano la mano sinistra. Se producono un effetto quasi elegante nelle gesticolazioni vivaci e aggraziate, esse acquistano una connotazione feroce quando sono utilizzate da personaggi demoniaci. Questi ultimi fanno anche uso di denti falsi che trasformano in un'orrida smorfia il loro viso dal trucco spaventevole.

L'equilibrio formale di questo costume, sotto l'aspetto puramente visivo, è ottenuto grazie alle acconciature. Simili a coni, sovente circondate da un disco dal fondo dorato e decorato in rosso e verde, una specie di alone, esse ornano la testa dell'attore di un'imponente corona, simbolica nel suo splendore, che, con il trucco e il resto del costume, contribuisce alla disumanizzazione (o sovraumanizzazione) dell'attore. Le acconciature sono scolpite in legno dorato e abbellite con centinaia di piccoli pezzi di metallo e specchi il cui scintillio accompagna ogni movimento della testa. Spesso ornate di penne di pavone,² la loro forma, così come le vibrazioni di tutti gli ornamenti di cui esse si compongono, sprizzano continuamente dei raggi e producono effetti cromatici secondo l'illuminazione e i movimenti.

Così il volume proporzionato del costume è compensato dall'altezza maestosa che l'attore acquista grazie a quest'aureola.

È interessante notare come, nel Kathakali si sia presa una speciale cura dei personaggi maschili. Ciò è tanto più sorprendente se si nota che nel Malabar il matriarcato era molto diffuso e lo è ancora. Il costume femminile è di una semplicità e di un realismo che contrasta (forse si è voluto quest'effetto) con la ricchezza opulenta e variopinta dei costumi maschili. Una specie di *sari*, larga pezza di stoffa bianca o color pastello che ricade fino ai piedi, un corsetto del medesimo colore, un velo che copre i capelli e che termina sulle spalle, collane e qualche altro ornamento, mai eccessivo: ecco in generale il costume femminile. Ogni personaggio ha i suoi attributi, i suoi ornamenti, i suoi colori. Sono le divinità le più coperte

² Delle lunghe penne come ornamento delle acconciature sono impiegate anche nel teatro classico cinese. Simili a *mobiles* esse sottolineano con le loro vibrazioni ogni movimento dell'attore.

di ornamenti. I mortali sono rappresentati con un realismo frammisto di elementi grotteschi.

Attraverso l'uso che ne fa l'attore, il costume assume una funzione multipla di «accessorio». La scena è vuota. Si vede solamente lo sgabello menzionato più sopra.³ Talvolta, giungendo a un realismo che approda automaticamente in artificioso, tanto la rappresentazione e il costume sono stilizzati, si impiegano degli accessori quali il liquido rosso figurante il sangue (nelle scene di battaglia e di omicidio) o delle lunghe viscere (pezze di stoffa) che si tolgono con soddisfazione dai cadaveri dei demoni sventrati. In realtà, il costume è il solo ornamento, il solo accessorio dello spettacolo. Dal punto di vista teatrale si può sottolineare:

1 La sua ricchezza di colori, che alla luce della semplice lampada a olio, non manca di colpire.

2 Il suo carattere architettonico, statuario, che modella in maniera suggestiva il profilo dell'attore soprattutto quando egli assume atteggiamenti statici.

3 La sua capacità di «ridimensionare» il corpo dell'attore (si deve ricordare che gli indiani del Sud sono deboli e fragili).

4 Il suo impiego particolare che permette all'attore di ampliare le composizioni espressive del corpo e della sua dinamica.

Taluni di questi elementi sono comuni a tutti i teatri religiosi (maschere e costumi della tragedia greca, costumi rigidissimi e sproporzionati del Nô giapponese). Essi sono soprattutto dei mezzi di teatralità pura. L'ovale magico del trucco, i costumi con la loro ricchezza policroma, la corona maestosa permettono all'attore di comunicare con un linguaggio suggestivo di colori e di forme, e di disumanizzarsi in un'espressività artificiale che richiama le *Übermarionetten* proposte da un riformatore del teatro europeo.

Formazione e allenamento dell'attore

L'insegnamento impartito all'attore Kathakali si fonda sul sistema pedagogico impiegato nel *Kalamandalam* di Cherutteruthy-Kerala, il miglior istituto di preparazione professionale.

³ Cfr. «Teatro», prima serie, n. 2, 1967.

Per esservi ammessi, i giovani candidati devono superare un esame. I bambini – perché sono bambini, essendo l'età limite dodici anni – sono scelti in base allo stato di salute, alla bellezza fisica, al senso del ritmo e della musica, alla loro agilità. All'istituto essi vivono insieme in cassette, predisposte ciascuna per quattro persone. Niente letti, niente armadi o altri mobili. Le stuoie sulle quali dormono, una valigia contenente gli effetti personali, ai muri delle immagini di *guru* (maestri) e di dei: ecco lo interno austero e modesto delle loro abitazioni. Mangiano tutti insieme in un refettorio. Lavorano tutti i giorni a eccezione della domenica, dalle quattro del mattino alle nove di sera. Hanno due mesi di vacanza all'anno. Gli studi sono a loro spese, con un'eccezione: quando la famiglia è troppo povera l'istituto li accoglie gratuitamente. Gli studi durano otto anni. I giovani sono divisi in due gruppi: novizi per i primi quattro anni, anziani in seguito. Tutta una serie di esercizi basilari (dinamica delle gambe, esercizi degli occhi e del viso) sono effettuati quotidianamente dai due gruppi. Dei *guru* dirigono i corsi. La disciplina è molto severa, il *guru* ispira un vero terrore. Io non ho mai visto percuotere i giovani al Kalamandalam, ma nelle altre scuole questa abitudine è frequente e si accompagna a altre punizioni corporali molto dure: per esempio delle posizioni fisiche dolorose che l'allievo deve conservare per un'ora e più. La minima infrazione può portare al definitivo allontanamento dalla scuola.

Alle quattro del mattino gli allievi si alzano e passano in capanne dove, al lume di lampade a olio, cominciano i loro esercizi. Non c'è il *guru*, ma il silenzio e la disciplina regnano in modo assoluto. I loro primi esercizi sono di ginnastica e di acrobazia, eseguiti secondo un ritmo che i giovani s'impongono da soli pronunciando delle frasi senza significato, con valore ritmico ben definito.

Questi esercizi sono eseguiti collettivamente e comprendono:

1 Il complesso saluto dell'attore alla divinità e al pubblico.

2 Numerosi salti molto precisi, in avanti, indietro, di fianco. A volte l'allievo si blocca all'improvviso nel mezzo di un salto, una gamba levata in aria e conserva in equilibrio questa posizione per qualche tempo.

3 Apertura laterale delle gambe, fino a toccare terra con la parte interna delle cosce (spaccata).

4 Un «ponte» dinamico. L'allievo, in piedi, curva il suo dorso indietro, piega le ginocchia e con slancio cade all'indietro sulla mano destra. Passa subito il peso del corpo sulla mano sinistra e con un colpo di reni, ritorna nella posizione iniziale. Le gambe, nel corso di questo esercizio, restano immobili.

5 Gli esercizi che costituiscono una serie ritmata di salti e di flessioni delle ginocchia.

Questi esercizi durano all'incirca un'ora. L'ora successiva è dedicata all'allenamento delle gambe. Ordinati in fila e scandendo il tempo, gli allievi effettuano, senza spostarsi, dei passi a una velocità sempre maggiore. Le gambe sono piegate, le ginocchia divaricate in fuori, gli allievi poggiano non sulla punta ma sul bordo esterno dei piedi. Questi esercizi servono per abituare l'attore futuro a questa posizione fondamentale della sua recitazione, posizione innaturale e molto dolorosa, e per dotare le gambe di una resistenza fisica e di una agilità eccezionali.

Sono intanto le sei del mattino. Gli allievi vanno a bagnarsi in un fiume vicino. Alle sei e mezza mangiano e alle sette e un quarto riprendono il lavoro. Fino a mezzogiorno e mezza, sotto la direzione dei loro rispettivi *guru*, ripetono senza interruzione sequenze staccate o scene complete di un dramma.

Alla fine dei suoi studi un attore Kathakali conosce perfettamente la partitura dei gesti, delle mimiche e dei salti, dei *mudras* di tutti i personaggi (uomini e donne, ruoli principali e secondari) di una sessantina di testi teatrali. Queste cinque ore di lavoro sono dedicate all'apprendimento di tali partiture. Gli allievi possono ripetere il medesimo passaggio di un pezzo, cinque dieci volte fin quando il *guru* non sia soddisfatto. Se i novizi e gli anziani hanno dei *guru* differenti, la disciplina è la stessa.

A mezzogiorno e mezza essi interrompono le loro esercitazioni e vanno a pranzare. Fino alle tre gli allievi sono liberi. Dalle tre alle cinque seguono dei corsi teorici: storia del Teatro Kathakali, biografie dei *guru*, religione, inglese, malayam (lingua dello stato del Kerala), sanscrito, geografia e storia. Dalle cinque alle sei e mezza, seduti in *padmasana* (gambe incrociate) gli allievi esercitano gli occhi e il viso. Dopo una mezz'ora di riposo, alle sette cantano per mezz'ora degli inni religiosi, l'ultimo dei

quali fa l'elogio di un grande *guru* Kathakali. Dalle sette e mezza alle otto e mezza si esercitano sui *mudras*. Seduti in *padmasana* essi ripetono i *mudras* che i *guru* mostrano loro e che costituiscono la partitura delle scene che essi interpreteranno l'indomani. Ripetono i *mudras* seduti, cioè impiegando solo la parte superiore del corpo, viso compreso. Dopo di che essi cenano e alle nove vanno a dormire.

Almeno due volte al mese gli anziani con i loro *guru* recitano per intero delle opere teatrali alle quali è invitata la popolazione locale. Essi hanno così occasione di familiarizzarsi con la tecnica del trucco e con i costumi: I novizi assistono alle operazioni di trucco e alla vestizione dei loro compagni più anziani e li aiutano. Essi tritano e mescolano i colori, preparano le diverse parti del costume. In generale queste rappresentazioni sono date il sabato poiché durano tutta la notte. Pertanto la domenica gli allievi possono riposare. Si ha anche tutta una serie di spettacoli che commemorano la data di nascita o la morte di un grande *guru* o un anniversario religioso. In queste occasioni tutti i costumi, i numerosi ornamenti, i colori del trucco sono esposti in una specie di camera adibita a tempio, dove ardono delle lampade a olio e dove troneggia la foto del *guru*, o l'immagine del dio. Le radici di questa tradizione affondano nella magia mimetica: la grandezza e la potenza dei *guru* o del dio devono passare agli indumenti che l'attore porterà più tardi nel corso della sua recita. Si possono distinguere due parti nell'addestramento dell'attore Kathakali. La prima di assimilazione mnemonica dei *mudras*, delle mimiche e dei movimenti relativi a un ruolo, in una parola, la parte ideografica di ogni personaggio di un'opera. La seconda parte la si può definire elementare o propedeutica rispetto a questa parte «assimilatrice». Essa comprende una serie di esercizi che devono sviluppare nell'attore le sue capacità fisiche e permettergli di realizzare con agio e precisione le diverse partiture. Con esse si giunge al controllo assoluto di ogni muscolo del viso, del più piccolo movimento degli occhi, dell'agilità delle gambe e del resto del corpo; infine, grazie agli esercizi ginnastico-acrobatici, a una condizione fisica che permette di compiere con facilità lo sforzo richiesto dallo spettacolo. È interessante notare che non vi sono esercizi per sviluppare l'agilità e la espressività delle dita. Queste parti del corpo che, nel corso della recita,

assumono un ruolo preponderante reggendo il filo narrativo non sono sottoposte a un addestramento particolare. La loro agilità e la loro espressività sono ottenute con una ripetizione continua dei medesimi *mudras* fino a che si ottiene la precisione desiderata.

Così non ci sono corsi per il trucco. I giovani si familiarizzano con questa tecnica nel corso degli spettacoli che essi danno durante i loro ultimi quattro anni di studio.

È chiara l'utilità della divisione degli allievi in due gruppi. Nel gruppo dei novizi, si può avere un ragazzo che in tre o quattro anni di lavoro ha già raggiunto un livello tecnico elevato. Vicino a lui si esercita un fanciullo di dodici anni che comincia appena il suo apprendistato. Così i più giovani sono continuamente messi a confronto con i loro compagni più vecchi, stimolati, invitati a non fare cattiva figura vicino a loro. D'altronde, il *guru* esige il massimo sforzo da tutti i membri del suo gruppo.⁴

Il Living dal «prodotto» all'azione: Paradise now

Giuseppe Bartolucci

Per agire l'operatività teatrale ha bisogno anzitutto di sottomettersi a un procedimento: non essere intanto più un gioco «interno» sia di palcoscenico verso la platea sia della sala in tutta la sua interezza, ma un gioco che *massacri* pubblico e attori proiettandoli fisicamente fuori della sala dove si svolge l'azione-relazione; in secondo luogo fuggire a ogni identificazione di «prodotto» sia che quest'ultimo sia altamente formalizzante e vivente per sé come abbiamo visto per l'*Antigone*¹ dello stesso Living, sia che venga organizzato a livello istintivo e con forza pedagogica di comunicazione come normalmente avviene a teatro, per essere e manifestarsi come azione e come metodo di azione, come propulsione e come metodo di propulsione, in definitiva come nocciolo-catapulta che si irradia verso la società, verso la vita. In verità tale azione può essere efficace e avere validità teatrale soltanto se si rappresenta appunto come nocciolo-catapulta, ossia se riesce a trasformare il senso e la qualità della ribellione che ne sta alla base in una serie di dati tecnico-formali che ne garantiscano non tanto l'autenticità quanto la penetrazione, per una «durata» che non sia semplicemente di sollecitazione momentanea e inerte, ma coordinante e permanente.

Ora il procedimento cui in *Paradise now* il Beck e la Malina fanno riferimento e da cui partono, è sorretto ancora una volta dalla tecnica di im-

¹ Un'analisi penetrante, pari a quella dedicata a *Antigone* («Teatro», n. 1, 1967) è stata condotta da Franco Quadri, a proposito di *Paradise now*, col titolo *Il rito-manifesto della rivoluzione non-violenta* («Sipario», n. 268-69, agosto-settembre 1968). In particolare mi è stata di aiuto la sua esatta distinzione dello spettacolo in riti, visioni, azioni.

* L'articolo proseguirà nel prossimo numero di «Teatro».

provvisazione e dal lavoro di «gruppo», ma come elementi primi di una organizzazione del materiale e di una relazione di comportamento, affinché dal nocciolo-catapulta di cui si è detto si trascorra all'azione senza soluzione di continuità, ossia conservando e contestando al tempo stesso la sua alta carica estetica e il suo alto impegno morale. In effetti il lavoro di «gruppo» correttamente inteso non può che dare forza al nocciolo-catapulta e nel senso più originale e schietto, in quanto immette nella azione teatrale tutto lo stare assieme e il dividere responsabilità, tutto il sentire e il pensare comune; e questo lavoro nel Living avviene al livello di esiliati e di anarchici al tempo stesso, come contrasto di fondo verso quel che è lo svolgimento capitalistico della società e verso quel che è implicitamente lo svolgimento morale dell'individuo in questa società neocapitalistica. Ciò avviene con una opposizione, e non correzione, di fondo, al movimento della società contemporanea singolarmente e collettivamente; e di essa viene subito investita l'azione teatrale, allo scopo di toglierle qualsiasi possibilità di correzione appunto del sistema. Allora la tecnica di improvvisazione nella sua duplice versione di operatività apertissima e innovatrice e di scelta rigorosa del materiale così inventato, di istintività creativa poggiante sulla vita e di riflessività critica intesa come procedimento tecnico formale, può intervenire sul lavoro di gruppo e può dal lavoro di gruppo essere completato; in quanto provenendo da una collettività e da una relazionalità di più individui essa immette in questo lavoro quel materiale di vita di ogni giorno e quell'insieme di dati di coesione morale con cui vengono sperimentate l'opposizione e la rivolta prima ancora dell'azione teatrale per se stessa, in un'accezione di recupero del comportamento all'interno del procedimento di lavoro, costituendone la salvaguardia e la prospettiva al tempo stesso, come elementi operativi che fanno esplodere il «prodotto» altamente formalizzato.

Così si ritorna questa volta alla società, più che al pubblico, dal momento che viene tradito anche lo stesso luogo teatrale, e cioè dal momento che l'azione elevantesi per tecnica di improvvisazione e per coesione di gruppo, non sopporta alcuna ambientazione tradizionale, e però non esige nemmeno una suddivisione dello spazio scenico o una com-

penetrazione totale del movimento, quanto un riversamento verso la società, che è specificatamente anche il non pubblico, oltre che quel «mondo» da rovesciare. Allora *Paradise now* è propriamente un tentativo violentissimo e predisposto, irritantissimo e sconvolgente di andare al di là del «prodotto» per violenza congenita e pertinente al «prodotto» stesso e di imporre all'azione teatrale una intenzionalità di rovesciamento di valori e di comportamento, per forza del procedimento, dell'artificio specificatamente; e anzitutto l'andamento di *Paradise now* è contraddistinto da una continua e esplicita tensione tra quel che sinora da parte del Living stesso e della nuova drammaturgia è stato il lavoro di ricerca e quel che invece ne è il suo rovescio e completamento al tempo stesso; il richiamo al «prodotto» altamente confezionato essendo costante seppur forzatamente frammentarizzato e la tendenza a superare questo «prodotto» per forzare l'azione teatrale nella sua stessa comunicazione essendo altrettanto costante seppur discontinuo.

Frammentarizzazione e discontinuità sono le due prime caratterizzazioni, infatti, di *Paradise now* a una prima lettura: una frammentarizzazione di ordine rituale rovesciato che mette di continuo in discussione l'elevazione del movimento drammaturgico mentre lo riporta orizzontalmente a forma di stravolgimento di comportamento, e una discontinuità che da norma di spezzettamento dell'azione fuori del «prodotto» tende a farsi strada con difficoltà per perdita di equilibrio e di forza. Ma è anche vero che, all'interno di tale frammentarizzazione e di tale discontinuità esiste un movimento di fondo di eccezionale invadenza interna collettiva con un riscontro di azione comportamentistica verso il «fuori», di cui non si ha per il momento altra testimonianza in campo teatrale.

L'invadenza interna collettiva è determinata da una vera e propria «occupazione della sala»: e ecco che gli interpreti d'improvviso, da un rituale iniziale di parvente legittimazione del comportamento artistico esclusivamente, dopo un buio e un silenzio «rivelatori» come cesure e come sospensione, vengono dal fondo sala, lentamente e a gruppo, espandendosi a macchia d'olio. E dapprima lanciano soltanto qualche frase, via via variandola, e sovrapponendola a altre frasi, e tutte hanno lo scopo di capovolgere alcuni concetti del vivere borghese, dal denaro alla guerra

all'assenza all'odio e altro ancora, con una contaminazione del luogo scenico ampia e profonda, e con una compenetrazione del pubblico, per la quale sono fatti saltare l'udito e la mente progressivamente. Essi pronunciano infatti quelle frasi sempre più a alta voce, e sempre più ripetitivamente, conquistando e facendo reagire per così dire testa dietro testa, orecchio dietro orecchio, mente dietro mente, sino a radere tutta la superficie della sala a guisa di falciatrice implacabile, via via sino al podio; in un crescendo di voci e di gesti che sfocia in un alt inatteso e in un silenzio profondo per poi riprendere con gli stessi urli e con gli stessi gesti, sino all'eccitazione e allo sconvolgimento di ciascuno e di tutti progressivamente.

La scomposizione delle voci come provenienza e come intensità si abbina allora alla distruzione dello spazio scenico, in una specie di funerale del teatro, sia nella sua accezione di teatro tradizionale sia in quella di teatro antitradizionale, che acquista via via una diminuzione di cerimonia liturgica per diventare manifestazione di vita, conservando quel tanto di ritualità che gli è indispensabile per non essere sorpreso dal meccanismo dell'istinto e altresì assorbendo quel tanto di vitalità con cui proporsi non soltanto come materiale scenico. E pertanto il funerale diventa qualcosa di mostruosamente vitale e di maestosamente profondo, il tutto dando luogo a un'azione proliferante e traumatica, estensiva e travolgente, dove non soltanto la corporeità ha assorbito la scrittura scenica nella sua interezza e nella sua globalità ma ha anche capovolto se stessa, offrendosi non più come un segno assorbente della intera rappresentazione ma anche come un segno devastante di questa stessa rappresentazione. La durata del movimento drammatico in questo caso non si offre più «decelerativa» come nel *Frankenstein* o «frantumata» come nell'*Antigone*, ma «espansiva» sostanzialmente, dilagando a raggiera per tutto lo spazio e scoppiando verso il «fuori», per naturale concezione oltre che per specifico procedimento, cioè come si è già detto per frammentarizzazione e per discontinuità di elementi rituali e di elementi di vita. Un teatro «espanso» di tale natura è virtualmente un teatro di azione, intendendosi qui l'azione come un movimento che ferisce e che scatta, come un movimento che determina e altera sia lo spazio scenico all'in-

segna della corporeità, sia questa stessa corporeità all'insegna dell'alterità; e si tratta specificatamente di un'alterità che riversa nel luogo teatrale una carica di umanità e di ribellione, questa carica venendo immediatamente presa e contratta dalla tecnica di improvvisazione e dalla modalità comportamentistica; e il tutto appunto come azione si altera scenicamente per una provocazione che non può più comunicativamente rimanere dentro il gioco teatrale ma deve espandersi per deflagrazione al di «fuori». In effetti tutto lo spasimo e tutta la sofferenza del pubblico nella sala, e implicitamente anche degli attori, è di uscire dall'ambito sia pure antitradizionale della rappresentazione teatrale, il rituale servendo qui di elevazione pregiudiziale del materiale drammaturgico, tanto è vero l'abbiamo visto frammentarizzarsi via via in tanti segni esorbitanti da se stessi non tanto per riflessività quanto per sovrabbondanza, e il vitale arricchendosi di volta in volta di tanti elementi significanti che presi uno per uno non darebbero luogo se non a un normale accrescimento di passione e di rivolta, ma che nella loro discontinuità di crudezza e di opposizione, di brutalità e di rivolta, nel loro svolgimento scoppiano per eccesso e quindi deflagrano inevitabilmente al di «fuori», almeno come proiezione di movimento se non come effettualità presente.

In effetti l'andare verso il «fuori» (e il Living, alla fine, realmente porta sulle spalle il teatro «fuori») ciascun attore sollevando sulle spalle e mettendo a cavalcioni su di sé uno spettatore, trascinandosi verso l'uscita, e liberandolo soltanto all'aria aperta, mentre gli altri spettatori stanno attorno e idealmente sono tutti a cavallo di questo o quell'attore; questo andare verso il «fuori» non comporta un evasivo e superficiale rinvio del pubblico alla società, ma intende porsi come un accompagnamento particolare di questo pubblico verso l'azione. Infatti tutta la rappresentazione uscendo dal «prodotto» in cui si è predisposta già nel farsi in quanto «prodotto», è proiettata verso l'agire, l'uso della corporeità come si è detto, varcando e bruciando l'oggettivazione sua formale per riproporsi alternativamente e continuativamente come materiale drammaturgico in stato di emergenza e di ricomposizione al tempo stesso, di autodistruzione e di ristrutturazione contemporaneamente.

In verità ci troviamo di fronte a una visione «anarchica» della vita che

il Living intende proporre traumaticamente e razionalmente al tempo stesso, con un'accezione di tensione deflagrante dell'azione drammaturgica su quella «visione» anarchica; parole e gesti e comportamenti politicizzandosi comunicativamente nella misura in cui vengono fuori da riscontri di vita quotidiana ribelle e nella misura altresì in cui sfuggono alla stessa organizzazione artistica di cui sono gli elementi progettuali. Un teatro politico di questo genere, l'unico proponibile correttamente, implica una assimilazione di ribellione a livello di gruppo, cioè a livello degli interpreti, che ne sono materialmente portatori e testimoni, per singolo e collettivo comportamento di fronte alla vita e di fronte a se stessi; e implica anche una prospettiva di esplosione del materiale scenico organizzato e progettato su questo nocciolo-catapulta di base come stravolgimento dell'azione drammaturgica di nuovo verso la vita. La visione «anarchica» allora è di ordine scenico e di ordine sociale, e implica una traumatizzazione comunicativa con fini di conoscenza e d'azione; e tutto il rituale che si trova dentro il «prodotto» non può né deve essere mai fine a se stesso, ma proporsi come strumento di qualcosa d'altro, che è appunto la presa di coscienza razionale dell'«anarchia» della vita e trasformazione di questa presa di coscienza in possibilità e effettualità di movimento per l'azione.

Paradise now da questo punto di vista tende a disporsi su un movimento che porti sensibilmente all'azione, sia con il bombardare lo spettatore con gesti, suoni e atteggiamenti anarchici, virtualmente in grado di mettere in moto questo movimento, sia con il predisporre l'interpretazione sulla scia di questo movimento mediante la frammentarizzazione e la discontinuità «anarchiche» della sua tensione. I termini anarchici di vita peraltro si riferiscono non soltanto alla richiesta di una libertà politica, ma anche di una libertà economica e ancora clamorosamente di una libertà sessuale, con una provocazione del comportamento borghese che proviene da punti di vista complementari: la libertà politica venendo richiesta brutalmente e crudamente con una ripetizione di parole-suono che non vogliono uscire dal loro significato ma sprofondarvi anzi visibilmente; la libertà economica venendo proposta mediatamente, per riferimenti di correlazione, e per rapporti di confronto quotidiano, cia-

scuno soggiacendo a persuasioni di consumo e a disposizioni di merce senza alcun ingiungimento se non quello di una assuefazione edonistica dei beni; la libertà sessuale infine venendo proiettata come un amalgama di risorse fisiche e spirituali assieme, non per un crudo e nudo bisogno di soddisfazioni «libere» del sesso ma per un accompagnamento e per un miglioramento della libertà politica e della libertà economica, con una trasformazione dei gesti e delle parole in immagini in movimento emblematiche di una simpatia e di un abbraccio generali per un esercizio di pulizia mentale oltre che fisica. L'insieme di questi dati «anarchici» per ripetizione, per riferimento, per immagine, sottopone, come si è detto, lo spettatore a un bombardamento a tappeto, volendolo uccidere fisicamente per tutte le sue costrizioni, e al tempo stesso volendolo far rinascere con tutte le sue libertà per espansione relazionante collettiva. Così la nozione di cellula all'interno della rappresentazione come difesa della tensione anarchica si accompagna alla frammentarizzazione e alla discontinuità del procedimento su una constatazione di base che è perfettamente consona alla qualità della lotta che nella vita quotidiana una cellula altrettanto anarchica deve affrontare di fronte alla società, per rimetterne in questione i principi e per offenderne le negatività operando in termini di particolarità collettiva. E ecco allora il movimento dell'uccisione politica in termini di ripetizione, sparo caduta ritorno sparo caduta ritorno definitivamente, con esattezza orribile e con devozione profonda, moltiplicare se stesso per senso di vita e per procedimento, con una metaforizzazione del comportamento della società borghese in termini di divisione del movimento drammaturgico e di inanità del suo sviluppo su una rete di gesti e voci che esigono alla fine un basta emblematico cui segue un moto di liberazione di fronte alla identificazione stessa del carnefice-vittima non più soltanto come relazionalità di colpa ma anche come ipotesi di trasformazione del rapporto intersoggettivo negativo in un progetto di amore (peraltro quest'ultimo momento non dovendo né potendo prevalere nel movimento drammaturgico se non come immaginazione, la realtà richiama a quello sparo caduta ritorno sparo caduta ritorno senza vera fine se non quella della società che la sottende). Così il movimento della negazione economica risulta di una sospensione

tragica, nel momento in cui la intera cellula interpretativa va alla ricerca traumatica della condizione di incendio di un biglietto di banca mediante la ripetizione politicizzata della scomparsa del denaro, e mediante l'alternazione fonetica della indegnità del denaro come strumento di potere; e ciò che si vuole ottenere è l'iniziativa singola della partecipazione spontanea di un individuo e di un gruppo che materialmente brucia un biglietto di banca tra la costernazione di quegli spettatori che hanno seguito il movimento drammaturgico come una esibizione forsennata di vita o come una formulazione specificatamente estetica; pertanto la tensione, nel momento dell'accadere dell'avvenimento si scioglie e anche se non si libera, per una specie di disintossicazione momentanea, confronta tutti con il denaro, nel suo significato di strumentalizzazione e di deformazione del rapporto tra uomo e società, sotto forma di scandalo che si sa non potrà mai essere realmente ripetitivo e che soprattutto non potrà realmente mai essere imitato generalmente.

Infine il movimento della libertà sessuale viene prospettato su una duplice trascrizione, non potendo essere che metaforico immaginativo e al tempo stesso dovendo significare quella specifica condizione di rapporto nudo e istintivo; e ecco che l'insieme dei gruppi di amore si offre alla pari di geroglifici immaginosi con una lentezza indistinta e contemporaneamente come momenti oggettivi e realisticamente trascrivibili di una «ripresa», il tutto procedendo come scandalo e come verifica della realtà al tempo stesso, come provocazione e come iniziazione, per una specie di ripetizione onirica e di individuazione naturalistica dalle quali lo spettatore deve rimanere affascinato e contaminato, sedotto e provocato, a livello psicofisico e onirico-visivo contemporaneamente. Il ritmo drammaturgico che ne viene non è altro che la trascrizione espansiva della cellula, la proiezione deflagrante della sua effettualità di eversione; e la frammentarizzazione e discontinuità che lo contraddistinguono si rivelano e si negano come momenti politici, economici, sessuali da incidere e cancellare ripetitivamente e continuativamente, per variazione di intensità e non di procedimento; il momento politico estendendo il gesto e i suoni orizzontalmente e a raggiera, il momento economico elevando l'uno e gli altri per nudità compositiva e per scandalo, il momento sessuale amplian-

do e temperando l'orizzontalità e la verticalità per tendenza immaginativa.

Ma è un ritmo questa volta che viene prima e dopo il «prodotto», che cioè viene fuori direttamente e profondamente dalla vita nella sua duplice accezione di interiorità e di vitalità, e che come tale attraversa e sfascia il «prodotto» stesso rispettandone per altro il procedimento, di cui disaltera e uccide la forma drammaturgica come immobilità e come non invenzione; e esso si ritrova costantemente come interiorità e come vitalità, ancora una volta, alla fine, tendendo verso la vita non soltanto come interiorità e come vitalità ma come comportamento e come socialità tutt'insieme. In questo attraversamento la vita, in altre parole, si è rivelata a se stessa come cellula portatrice e assorbitrice di rivolta; e però nel momento in cui essa sfascia il «prodotto» corrodendolo da cima a fondo, ecco che si intride di cultura che inventa teatro, divenendo scrittura scenica come movimento frammentarizzato e discontinuo, per potersi distanziare e rendere consapevole, di fronte alla società e di fronte a se stessa. L'insieme non è quindi una denuncia di una realtà dentro un artificio come accadeva a *The Brig* e non è una composizione immaginativa come era *Frankenstein* sempre dentro un artificio, e non è nemmeno la denuncia di una letteratura in nome della corporeità come era *l'Antigone* all'interno di una forma, ma è la denuncia e la composizione e la materializzazione di un materiale di vita e di cultura portato avanti drammaturgicamente dalla sua propria tendenza deflagrante nell'ambito di una struttura che è messa di continuo in discussione dall'afflusso di elementi di cultura e scenici e che è destinata a spaccarsi e a violentarsi proprio per non venire presa e soffocata e resa immobile e inattiva da questi stessi elementi di cultura e di vita, proiettandosi dunque verso il di «fuori» con tutta la carica culturale e scenica collettivamente che via via ha acquistato e assimilato in virtù del suo processo eversivo.

Inevitabilmente quando la discontinuità e la frammentarizzazione non legano tra loro e cioè non si conformano al movimento per eccesso di cultura o per eccesso scenico, a detrimento della interiorità e della vitalità, ecco che prendono la mano o l'immaginazione intellettualistica o la provocazione istintiva, con una perdita di tensione che è progressiva-

mente identificabile in uno smarginamento o in una sedimentazione di «durata»; il movimento gira allora un po' attorno a se stesso, per agglomeramento di significati culturali o di segni scenici, impedendo all'azione di estendersi e di proiettarsi da un momento all'altro, mediante una specie di cesura anziché di anello, e quindi acquistando e rinforzando una forma, al posto di distruggerla e di ricrearla. Ma ciò che importa notare è la diminuzione in questi casi della provocazione e della contestazione del comportamento, la penetrazione del pubblico e la forzatura del luogo scenico rivelandosi o un fatto letterario ancora una volta, sia pure di stampo innovatore ma sulla linea della «tradizione del nuovo», oppure un dato scenico innovatore per se stesso sul piano della «corporeità» con le conseguenze formali che ne derivano; ma in ambedue i casi si è incapaci di «forare» il «prodotto» attraverso la relazionalità, cioè attraverso la reazione «collettiva» al movimento, come qualità di offesa della società e di proposta di una nuova società, si intende utopisticamente, per una combinazione di negatività e di positività, che tutt'insieme dovrebbe scendere in strada a «rivelare» il miracolo di una trasformazione non soltanto individuale, ma generale.

Questa trasformazione è peraltro tutta da impostare, una volta che si sia scesi in strada come si è visto, addirittura a cavalcioni degli interpreti; con una cultura che non può essere semplicemente intellettuale e con una non teatralità che non può essere sufficiente, in questo caso la scrittura scenica debordando da se stessa e dalla forza che si è venuta dando, anche per negazione e contrasto al suo stesso movimento, la frammentazione e la discontinuità fermandosi nel momento dell'azione prospettivamente, per una necessità non di parola d'ordine o di programma sia pure anarchici, ma per una tensione di altissima moralità attaccata al comportamento di tutti, spettatori e attori essendo divenuti maestri e giudici non più dello scarto esistente tra immaginazione e realtà, tra contemporaneità scenica e vita quotidiana, ma della coesistenza loro e della loro responsabilità in divenire.

Paradise now può essere considerato una specie di iniziazione al comportamento, una specie cioè di ponte di passaggio dall'alterità all'utopia, con i mezzi che sono propri al Living di esoterismo e di brutalità, di

orazione e di sogno, di liberazione dai pregiudizi e di immaginazione; e questi mezzi non sono necessariamente quelli di cui dispone lo spettatore, il quale può benissimo rinunciare a alcuni di loro e invece utilizzare al massimo altri, importando soprattutto la qualità del movimento drammatico prima e dentro e dopo il «prodotto», come progettazione e prospettiva di un rinnovamento utopistico in quanto legato all'iniziazione anzidetta e alla sua liberazione. Lo spettatore diviene allora autonomo e, essendo già responsabile, può accrescersi e liberarsi al tempo stesso di mezzi espressivi che gli sono stati dati e ai quali ha collaborato, non più solo e smarrito ora, in quanto erede e continuatore di quel movimento drammatico nella vita e nella società finalmente.

A Ginevra, dove ho assistito a due delle tre rappresentazioni (mentre il Quadri si riferisce a quella di Avignone) il cast-programma era così composto:

The Living Theatre, Paradise now (Création collective).

Distribution: Jim Anderson, Pamela Badyk, Cal Barber, Julian Beck, Carol Berger, Mel Clay, Rufus Collins, Pierre Devis, Echnaton, Carl Einhorn, Gene Gordon, Roy Harris, Jenny Hecht, Frank Hoogeboom, Henry Howard, Steven Ben Israel Sandy Linden, Birgit Knabe, Judith Malina, Michele Mareck, Mary Mary, Gianfranco Mantegna, Gunter Pannewitz, Dorothy Shari, William Shari, Luke Theodore, Steve Thompson, Jim Tiroff, Diana Van Tosh, Petra Vogt, Souzka Zeller.

Attualità

Lo spontaneismo come silenziosa rivoluzione

Italo Moscati

Forse è artificioso tutto questo parlare che si fa intorno al teatro. Il risarcimento necessario, considerati i vuoti che permangono non soltanto a livello d'informazione (direi che in molti casi c'è soltanto l'informazione, però), non è sufficiente a spiegarlo e a giustificarlo. Mi pare, anzi, che il gusto masochistico dei discorsi inutili venga così messo maggiormente in risalto. Sullo sfondo resta ciò che varrebbe la pena di discutere e, magari, di approfondire mentre si alza una fumosa cortina in cui non si distinguono quasi le figure che passano, si odono le voci. Ognuno modula la sua e non sta a ascoltare quella degli altri. Non mancano gli scontri, è vero. Sono gli scontri che diventano inevitabili quando la visibilità è pressoché nulla e, invece degli antiabbaglianti, si usano le luci di posizione. Niente di grave, una scaramuccia, una richiesta di scuse e si passa alla cassa delle assicurazioni. Le assicurazioni — poiché parliamo di teatro — sono, beninteso, le sovvenzioni dello stato che piovono provvidenziali come la manna sul popolo che sta cercando il palcoscenico promesso, in apparenza, e che, in realtà, vaga disperso, confuso, lamentoso. Cerca colpevoli e si sente vittima. Non si guarda mai allo specchio. C'è sempre il sistema di attaccare e, come si sa, il sistema tollera pazientemente perché, ripeto, con una mano toglie e con l'altra imbocca.

Le polemiche, se ci fate caso, trascinano oggi non più i difensori di un teatro malato di tradizioni o di professionismo nauseato, e corporativo, contro i sostenitori di un nuovo teatro che nasca come nasca purché faccia dannare i primi; o viceversa. Trascinano gli scontenti, diciamo così, della corrente tradizionale, in un gioco per loro quasi del tutto sconosciuto e quindi suggestivo, affascinante. Questi cari vecchi hanno imparato che molto spesso è sufficiente brontolare per far credere di essere vivi: prendono la penna, la intingono nel calamaio del curato a lungo tenuto nel cassetto e si vendicano delle amarezze accumulate nel breve spazio di tempo in cui la loro piccola poltroncina ha cominciato a scuotersi, appena appena. Sono, principalmente,

i critici dei quotidiani che avvertono sulle povere spalle di cronisti colti e responsabili il peso della divulgazione culturale con relativo e prudente giudizio di opportunità. Hanno atteso per anni, riempito cartelle, versato tonnellate di aggettivi, spasimato alla ricerca di un rapporto d'elegante inutilità con la gente del teatro, ambito di farsi accettare come le qualificate antenne di una intelligenza che preferisce riposarsi e demandare ogni cosa all'amico critico che si presenta con il cappello in mano la mattina dell'appuntamento. Ora si sono decisi a reagire con l'impennata, la battuta, il riferimento rancoroso. Sono in buona fede: pensavano di avere il teatro dalla loro parte; il teatro invece li rifiuta, non sa più che farsene. Gli abbonamenti con lo stabile sono già stati sottoscritti, come pure quelli dell'altro circuito statale, come pure quelli dell'iniziativa privata che ha compreso la necessità di aggiornarsi alle tecniche del neocapitalismo (i soldi si fanno con le masse). Colonne e colonne si addensano di inchiostro e pochi le leggono e, se lo fanno, alzano le spalle poiché l'impegno l'hanno preso e dell'opinione di un serio signore che cerca troppa confidenza con il pubblico possono fare tranquillamente a meno. Non meno drammatica è la situazione del critico che ha davanti qualche giorno per ponzare, bilanciare, equilibrare. Il distacco con il lettore che prende il giornale con il latte o con la metropolitana o con l'autobus è molto ampio. Nessuno si cura di riempirlo. Non certo questo tipo di critico che edifica, o nidifica, in un angolo stretto al quale si può accedere attraverso una porticina aperta su un angusto corridoio. Ma la selezione, anche in questo ambito, è piuttosto dura. Un pugno di uomini toccano la parola, si abbeverano alla fonte.

Se è così la critica, è perché è così anche il teatro. Passato il vento della demagogia populista, alle sale viene consentito l'ingresso ai pochi ma buoni di ieri e di ieri l'altro. Non contano i borderò, le statistiche che un apposito servizio s'incarica di comunicare come se il teatro fosse la fiera di Milano, il cui successo si giudica dall'affluenza dei visitatori con cestino da viaggio giunti dalla provincia. La gente che va a teatro è la solita vecchia gente che non perdeva colpi in passato e che attualmente è riuscita a convincere i figli a marinare il cinema o qualche passatempo più intonato allo sviluppo delle cose (che so: le inchieste dicono che sono in aumento le spese per il ballo e per i flipper). E ecco che, sull'onda del disinteresse e della scelta classista compiuta dal teatro (solo in Italia? no, ma è mistificatorio andare a pescare in casa d'altri quando basta guardare in casa propria), sull'onda del disagio tornano a galla i luoghi comuni del reazionarismo nazionale sempre pronto a prendere la palla al balzo per inserirsi e consolidarsi. Luoghi comuni che seguono altri luoghi comuni che si sono formati nell'immediato dopoguerra. Sono le due facce di una stessa medaglia. Da un lato, sta il teatro

aperto programmaticamente a tutti, con paternali dei direttori e scuse dei registi che si sentono in dovere di spezzare il pane ai poveri. È il trionfo della ideologia degli stabili che si impone perché la morte stimola gli ultimi istinti di conservazione: il teatro va al cimitero, la cultura segue a ruota, bisogna fare qualcosa, la società non può volere che il teatro sparisca, la società deve provvedere, c'è la benzina, ci dev'essere anche il teatro. Ma il teatro non compete con la benzina, finisce per diventare la benzina che qualcuno si incarica di travasare con la prima pompa che gli capita tra le mani. L'alibi della politica culturale copre l'operazione da stazione di servizio che gli stabili, piano piano, arrivano a assolvere. Dall'altro lato della medaglia, c'è il teatro che si nega alla grande platea, il teatro cosiddetto per pochi. Lo trovano assolutamente d'obbligo gli intellettuali che dall'Ottocento hanno ereditato la mentalità in taluni casi vessatoria della aristocrazia pensante. Gesto fondamentale di questi intellettuali, critici per lo più, è quello di torcere il naso e di non arrendersi neppure di fronte alla evidenza. Si direbbe che nascono con due o tre convinzioni e che pretendano di imporle con esasperata regolarità. Se la realtà contrasta, smentisce o muta, la faccenda anziché complicarsi si trasforma in un divertimento assai eccitante. L'esercizio del giudizio pesante si fa comodo, dà lustro, crea i piccoli e grandi mostri da venerare. Il teatro italiano è preso in mezzo. Vive già abbastanza una esistenza artificiosa e artificiale, e deve, per giunta, farsi triturare da chi punta sui molti, perché ha in mente qualche calcolo elettorale compiuto per conto del partito che gli ha affidato il bidone di benzina, e da chi invece punta sui pochi perché gli dà ribrezzo il solo pensiero di un teatro che accetti la realtà contemporanea e si sforzi di trarne le dovute conseguenze a ogni livello. A questo punto, i nomi sono superflui. Il gibli soffia di giornale in giornale portando i pulviscoli di una polemica sovente senza costrutto e, ancora una volta, dedicata a una classe che va adulata facendole credere che il suo feticismo culturale va protetto a costo di perdere copie e di chiudere. I nomi volano vorticosamente davanti ai nostri occhi. Se ne prende atto pur avendo nel cuore il desiderio di urlare che non è proprio il caso.

Due esempi sono, tuttavia, possibili e sono sufficientemente recenti per esprimere contributi di un qualche interesse. *L'istruttoria* nella versione del Piccolo Teatro di Milano, è una tipica macchinazione del teatro per molti (senza contare, poi, la sua comparsa in televisione). Invece della solita sala, lo spazio di un palazzo dello sport. Bene, uscire dagli stucchi e dai velluti fa sempre bene. Ma non è questo che conta, qui. Il palazzo dello sport è scelto perché lo si ritiene una sorta di banca del pubblico. Accorrono per vedere i pugni o i cesti di un due metri, accorreranno per uno spettacolo che promette un allucinante viaggio nella sfruttata notte del nazismo (il nazismo, a proposito,

come il fascismo, è ancora la droga del potere che contro di essi ha cercato legittimità e giustificazione?). La notte hitleriana, come la definiscono i critici in vena di fosche immagini poetiche, è la sola cosa che un certo tipo di teatro per molti era e è disposta a contestare. Un palazzo dello sport per una contestazione può, dunque, funzionare a meraviglia. Nel rito che conforta i sogni a occhi aperti e chiusi di una classe di teatranti faticosamente arrancanti di fronte ai nuovi problemi, vi possono essere coinvolti molti. Per l'occasione *L'istruttoria* subisce pure qualche modifica nel finale perché la rappresentazione delle nefandezze del nazismo – altra frase retorica, scritta con impavida emozione: sul giudizio storico è andato a appoggiarsi il moralismo utilitaristico – avvenga senza ambiguità e equivoci. Come se fosse possibile. Al testo di Peter Weiss viene messo un nuovo paio di scarpe e il brivido può correre nella ampia platea convogliato nel senso voluto. E cioè, in una società che non si muove, la consolazione che rimane è quella di contemplare il passato e trarne una lezione per il presente. Meglio se la lezione è impartita ai desiderabili molti. L'altro esempio è *Orgia* di Pasolini. Sia per quanto riguarda il quadro teorico in cui l'autore ha pensato di inserirla, l'insegna porta scritto: per pochi. Pasolini, in un suo manifesto, ha detto chiaramente che lui lavora per gli intellettuali avanzati della borghesia. *Orgia* dimostra che lavora per la borghesia *tout court*. Senza tante storie. Il testo cola di lirismo e i felici che non resistono alla curiosità e alla mediocre soddisfazione di un consumo colto o poetico, nel senso più corrotto del termine, sanno di avere un interlocutore che non soltanto li capisce ma li interpreta. C'è tutto quanto serve a stimolare un'attenzione compiaciuta; persino il pessimismo, la disperazione diventano, a causa del linguaggio, un ingrediente non sgradevole, anzi, perfettamente intonato alla disponibilità delle poche personcine che un certo fastidio esistenziale prepara in maniera adeguata. Al contrario di quanto accadeva ne *L'istruttoria* dove il mosaico della persuasione occulta era organizzato per dare una dignità corale (previo consenso) al plagio che si stava operando, in *Orgia* non esistono segni di un tentativo subdolo di «integrazione» nel sistema – semplicemente il sistema che si regge sulla provvisoria spartizione del potere tra due partiti – ma esistono gli elementi ai quali sono affezionati i mediocri cacciatori di esaltazioni individualistiche.

In entrambi i casi, la regola di tagliarsi fuori dalla realtà viene rispettata fino in fondo. S'impone o si corre incontro in nome di interessi o per colpa di una velleità non repressa, si spera di fermare un giro di avvenimenti, più o meno scoperti, che mettono in forse davvero un teatro che ancora domina perché strutturalmente appartiene alle varie forme di dominio espresse da una cultura rinunciataria, sostanzialmente codina. Non credo che si possa fare

a meno di vedere la questione al di fuori della politica. La politica, oggi, può diventare un patrimonio da non abbandonare alle élite. È attraverso di essa che gli studenti sentono l'esigenza di elaborare nuove sintesi e quindi di svilupparle in azioni non contaminate del tutto e, preferibilmente, inventate. Non soltanto gli studenti ma i giovani che danno un calcio alla *boutique* culturale con manifesti e slogan, alla politica annettono una notevole importanza. Cercano di recuperarla come una materia viva in cui travasare interrogativi e pescare risposte. Ma non si tratta di mettere e togliere con il gusto di una bassa razionalità che concepisce e disfa maggioranza o si danneggia nell'individuare un paio di prospettive con le quali sopravvivere. Si tratta di andare più in là, cercando e perfezionando uno strumento che sia globale nel senso che sappia restituire un sapore concreto alle cose. Attenti: gli elogi ai giovani si sprecano da due anni a questa parte. Il teatro italiano, pur con testi di trattenimento (*Meno storie e Due più due non fa più quattro*), non è arrivato ultimo, si è accodato buono buono. La pubblicità dà il suo consenso. Non si fa nulla che non veda come protagonista il giovane con o senza capelli lunghi. Il giovane, per gli speculatori, è diventato una specie di eroe mitico. Gli si dedicano un'industria, la televisione, il cinema, la stampa; perché no anche il teatro? C'è, tuttavia, una differenza considerevole. La politica che i giovani mostrano di voler praticare porta ben chiara la caratteristica dello spontaneismo. Si conoscono le critiche che si fanno allo spontaneismo. Sono giuste, talvolta giustissime, ma non sempre si riesce a evitare l'impressione che vengano motivate dalla preoccupazione di vedere sfumare una reale o potenziale egemonia. Comunque, non sembrano minacciare una tendenza che diventa ogni giorno più sicura, nonostante i vari tentativi di cattura. Lo spontaneismo è avversato anche perché significa autogestione, scelta dal basso, formazione di criteri diversi e di sbocchi non consacrati in una liturgia. È una parola che fende le cristallizzazioni e supera la burocrazia istituzionale. Dico una parola poiché lo spazio si restringe momento dopo momento, e se le intenzioni corrono più veloci della realtà è anche vero che la realtà stessa s'impone. Ma il timore che si vada troppo avanti non è poco, anzi. Alla scuola che educa nel rispetto della repressione e dell'autoritarismo questa risposta contrappone, teoricamente almeno, una forte apertura sperimentale. Credo che il teatro abbia un ruolo da giocare all'interno dello spontaneismo proprio grazie alla apertura sperimentale. Non c'è altro mezzo per cogliere direttamente, contro e malgrado la scena ufficiale o quella che la contesta semplicemente perché vuole sostituirla, la volontà politica di restare fuori o di andare oltre che appartiene alla esperienza dello spontaneismo. Persino il cinema, in alcuni film (da Godard a Bertolucci) ha avvertito la spinta dei gruppi teatrali che «giocano» a fare la rivoluzione

e che nello stesso gioco denunciano non semplicemente uno stato di insofferenza o di protesta ma un disperato bisogno di strumenti espressivi di pronto impiego, esportabili nelle strade, tra la gente. Questi gruppi non sono importanti tanto perché esistono quanto perché suppongono che, grazie alle (spesso) ingenue provocazioni di guerriglia, si possa determinare un qualcosa di analogo, restituire validità al concetto e ai processi della politica, riabilitare reazioni immediate e non condizionate. Una «stretta» di sentimenti e di idee. Il teatro vivo nasce così. Sul palcoscenico arrivano le foglie morte, visto che non è consentito altro che la ripetizione stanca di una tradizione o l'esplosione isolata di un talentaccio senza destino. I gruppi riescono a evitare di farsi trasformare subito in prodotti in virtù di una attività non professionistica. Non da oggi è noto che il teatro italiano «soffre» di professionismo, cioè di ciò che passa per professionismo. Vale a dire una preparazione accademica e un «apprendistato» passivo. L'attore non è altro che un pezzo dello spettacolo che non ha mai avuto un vero e proprio rodaggio, non è mai stato revisionato o rettificato; è stato preso con le sue malformazioni (imputabili ai corsi che ha seguito), non ha partecipato mai a un lavoro comune per cui diviene un animale intollerante e incapace di correggersi oltre che di dare un contributo agli altri. Un po' di dizione non serve a compensare le carenze che s'incontrano a questo livello. Colui che pensa di fare l'attore ha scelto alla vecchia maniera, sentendo la vocazione, quasi dovesse fare il sacerdote, il ministro di un rito laico, un ministro che pretende di gestire il rapporto tra il pubblico e la vita attraverso il teatro. Non così accade nel gruppo, e si può comprendere perché nella critica esiste tanta sufficienza nel considerare queste esperienze.

Anche la critica si muove nel professionismo, ne accetta le regole più viete, a rimorchio, contenta di fabbricarsi un piccolo mondo che la pone al riparo e le conferisce, come al ministro, il potere di gestire anch'essa il rapporto tra il pubblico e il teatro. Lo spontaneismo è un antidoto contro un professionismo che si colloca dalla parte dei manipolatori e che si chiude in interessi corporativi. È un antidoto che non ha nulla da spartire con il dilettantismo. Dilettanti sono i cattivi professionisti, vale a dire buona parte degli attori che recitano nei teatri di sangue blu. Dilettanti sono tutti coloro che soltanto per il fatto di avere in tasca il pezzo di carta emesso da una qualsiasi accademia, ritengono di sottrarsi alla fatica di aggiornamento e di scavo che richiede il teatro. Dilettanti sono tutti coloro che occupano un teatro, citano il Che e Mao, se la prendono con i fantasmi e regolarmente trascurano di innestare nel lavoro il rigore e la necessità che, al momento delle scelte, dà un senso preciso agli atteggiamenti assunti; e non cedono alla tentazione (perché no?) di stabilire un contatto autentico con quanto

avviene fuori dalle quattro pareti e che chiama in causa *tutto* l'attore. Dilettanti non sono, invece, coloro che fanno delle prove, non una parentesi di sacrificio e di noia, ma una bollente e drammatica sperimentazione di emozioni e di idee. Lo spettacolo non assume così le caratteristiche di un prodotto, è la coda di un qualcosa che è già avvenuto e di cui non possono non rimanere i segni.

Alla proposta dello spontaneismo si è arrivati dopo che la resistenza alla integrazione nella scena ufficiale era cominciata con il cabaret e i teatrini. Questi non hanno mai rappresentato una seria opposizione, fungevano da officine di periferia dove il regista andava e pescava qualche volto nuovo, dove si scaricava la patetica reviviscenza della comicità dialettale prontamente assunta dalla televisione ormai stanca della sepolcrale rivista. Fughe o, come si è detto, integrazioni, piccole scoperte gradevoli che non davano alcuna manifestazione di aderenza con la nuova e inattesa esplosione politica. Questo perché, anche quando il cabaret voleva essere impegnato, andava a prestito dal fratello maggiore e si accontentava di aggiungere quel poco di pepe in più che serviva a far venire sete agli ospiti. Il teatro spontaneo ha spazzato via il cabaret. Sono rimasti i teatrini ma la crisi li ha profondamente toccati perché si affidano alle squallide compagnie che garantiscono la riserva delle «primarie» e vengono evitati dai gruppi che pretendono, intanto, strutture diverse, non fradice di borghesia e di buone maniere. È ridicolo, di fronte a questi gruppi spontanei, citare il Living o l'Open o Grotowski o chiunque sia. La suggestione c'è stata, ma la novità vera consiste nella qualità politica di una ricerca che informa anche il linguaggio. Gli imitatori si trovano fra i dilettanti e fra gli uomini di teatro (spesso celebrati) che colgono nell'aria l'odore di un espediente alla moda e lo inseriscono senza tanti complimenti in un loro spettacolo. Mancano dei punti di riferimento con il nucleo della società che si muove, sono sterili ripetitori. Lo spontaneismo, anche quando tiene presenti dei precedenti, non risulta mistificante o povero di originalità. Considera le forme, poi, va avanti per conto proprio. Prende e scarta. Non può essere che la premessa di una silenziosa rivoluzione. Che importa se i giornali o le riviste parlano d'altro? Una esistenza non si cancella, tacendo. Lo spontaneismo resta un campo di studio. Ne ripareremo.

*Bando di concorso:
Premio Teatro - Eugenio Ferdinando Palmieri*

«Teatro» nell'intento di rendere l'attività critica teatrale sempre più vigile e attenta nei confronti della scrittura scenica contemporanea, sia nel campo giornalistico che in quello saggistico, come pure nell'ambito degli studi universitari, istituisce il Premio Teatro-Eugenio Ferdinando Palmieri da assegnare a un critico o studioso o operatore teatrale di età non superiore ai trentacinque anni che con la sua attività di recensore o con saggi o con una tesi di laurea, pubblicati o eseguiti nel periodo 30 giugno 1967-1 luglio 1969, abbia dimostrato uno spirito di indipendenza, una maturità di giudizio, una serietà di ricerca, su argomenti attinenti la scrittura scenica contemporanea dal 1945 ai nostri giorni, sia in Italia che all'estero.

La Commissione giudicatrice è così composta: Lodovico Zorzi, presidente; Giuseppe Bartolucci, Ettore Capriolo, Edoardo Fadini, Italo Moscati, Franco Quadri. I lavori dovranno pervenire alla direzione di «Teatro» presso il Saggiatore di Alberto Mondadori Editore, corso Europa 5, Milano, entro il 30 agosto 1969, in triplice copia. La Commissione peraltro si riserva di prendere in esame lavori di cui non siano pervenute le copie anzidette, sempre per lo stesso periodo di lavoro o di pubblicazione.

La premiazione avrà luogo entro il 30 ottobre 1969, in occasione del Festival internazionale della prosa a Venezia; all'autore del lavoro prescelto sarà consegnata una somma di lire 200 mila, e il lavoro stesso (parzialmente o integralmente a seconda della lunghezza) verrà pubblicato su «Teatro».

Sommari di «Teatro»

I numeri arretrati di «Teatro» possono essere richiesti a «il Saggiatore», corso Europa 5, 20122 Milano, e saranno spediti contrassegno. Il prezzo di un numero arretrato della prima serie è di lire 1300.

Numero 1 - Mario Baratto, Pirandello oggi; Ettore Capriolo, Dopo «I giganti»; Julian Beck, The life for the theatre; Franco Quadri, Nota ad «Antigone»; Jerzy Grotowski, Verso un teatro povero; Roger Planchon, Storia e metafisica in Grotowski e nel Living Theatre; Peter Brook, L'attore e il «teatro dei fatti»; Giuseppe Bartolucci, Materiali scenici e struttura di US; Edoardo Fadini, Il teatro politico di Armand Gatti; Susan Sontag, Marat-Sade-Artaud.

Numero 2 - Editoriale - Ragioni di un convegno; Elementi di discussione (Convegno per un nuovo teatro - Ivrea, giugno 1967); Roberto Lerici, Il linguaggio drammaturgico; Giuliano Scabia, Nello spazio del teatro; Carlo Quartucci, Sette anni di esperienze; Mario Ricci, Teatro rito e teatro gioco; Franco Molè e Leo de Berardinis, Il lavoro su Amleto; Jean Genêt, L'étrange mot d'O; Corrado Augias, L'antiphysis di Carmelo Bene; Giuseppe Bartolucci, Preistoria e punti di riferimento per un rinnovamento del teatro italiano; Dario Fo, Teatro per pochi e teatro per molti?; Ludovico Zorzi, Alle origini del teatro veneto del Rinascimento; Eugenio Barba, Il Teatro Kathakali (I).

Numero 3-4 - Teatro «No Man's» Land; Italo Moscati, Esiste una «nuova» critica?; Ettore Capriolo, Tynan tra Oxford e Osborne; Giuseppe Bartolucci, Dort: l'illusione della storia; Edoardo Fadini, Al di là della critica formale; Benno Besson, Conversazione di lavoro (a cura di André Müller); Jan Kott, Molière nostro contemporaneo; Alberto Arbasino, Una teoria del teatro; Carmelo Bene, A proposito di Kenneth Tynan; G. B., Per un nuovo «senso dello spettacolo»; Oskar Schlemmer, L'uomo e la figura d'arte; Luciano Damiani, Il teatro nuovo di Trieste: una proposta (con presentazione di E. C.).

Prossimamente su «Teatro»

Numero 2 - Vsevolod Mejerchol'd, *Alle origini del teatro politico* (a cura di Fausto Malcovati); Jean Louis Moreno, *Il teatro della spontaneità*; Gino Rizzo, *Pirandello e il teatro totale*; Richard Schechner, *Eventi pubblici per un teatro rivoluzionario*; Peter Hartmann, *Il ricatto drammaturgico*; Germano Celant, *La manipolazione linguistica*; Eugenio Barba, *Il Teatro Kathakali* (III).

Nei numeri successivi - Di Brecht, *del postbrechtismo e di noi* (a cura di Ettore Capriolo); *A che punto siamo con il futurismo?* (a cura di Giuseppe Bartolucci); *Tecnologia e scrittura drammaturgica* (a cura di Edoardo Fadini).

Lerici Editore

collana **Marcalibri**
a cura di Magdalo Mussio

Teatro delle mostre

Lamberto Pignotti, *Istruzioni per l'uso degli ultimi modelli di poesia*

Gian Pio Torricelli, *Coazione a contare*

Gianfranco Baruchello, *La quindicesima riga*

Magdalo Mussio, *In pratica*

R.B. Fuller, *Education Automation*

Giuseppe Bartolucci, *La scrittura scenica*

Di prossima pubblicazione:

Giuseppe Chiari, *Musica senza contrappunto*

Giovanna Sandri, *Capitolo zero*

Mario Verdone, *Spettacolo futurista*

Lucio Saffaro, *Teoria de l'est*

Rubina Giorgi, *La riflessione simbologica*

Felice Accame, *Parta labore*

Achille Bonito Oliva, *L'immaginazione radicale*

Schlemmer, Moholy-Nagy, Molnar, *Teatro della Bauhaus*

Ugo Carrega, *Poemi per azione*

Max Bense, *Teoria del testo*

Luciano Caruso, *Tabulae*

Leonardo Savioli, *Ipotesi di spazio*

Juvenilia Loeti a cura di Luciano Caruso e Giovanni Polara

Gaetano Testa, *Sospiro come progetto*

Leonardo Ricci, *Città della Terra*