

DUE LETTERE SUL PRE-ESPRESSIVO DELL'ATTORE,
IL MIMO E I RAPPORTI FRA PRATICA E TEORIA

Nota di F.T. Le due lettere sono legate a due libri e presuppongono un ambiente. L'ambiente è quello dell'ISTA – International School of Theatre Anthropology. I due libri sono: Eugenio Barba, *La canoa di carta. Trattato di Antropologia Teatrale*, Bologna, Il Mulino, 1993; Marco De Marinis, *Mimo e teatro nel Novecento*, Firenze, La Casa Usher, 1993. La prima delle due lettere non è stata scritta pensando alla pubblicazione. La seconda è una «lettera aperta». Le pubblichiamo per la centralità dei loro argomenti e per l'atteggiamento che propongono. La discussione fra uomini di teatro e teatrologi è spesso viziata e interrotta. Le due prospettive – chi fa teatro con gli spettacoli e chi lo fa con le pagine scritte – dovrebbero invece essere complementari e in tensione continua. L'ISTA è soprattutto questo: un riunirsi con accanimento attorno all'esperienza pratica del fare teatro, senza troppo sottolineare la differenza di tradizioni e mansioni. Ma non per raggiungere una visione comune, una teoria, e tanto meno un'estetica unificata. I momenti di incontro dell'ISTA sono momenti per il disorientamento. I pochi luoghi teorici comuni, peraltro legati a constatazioni empiriche, come la nozione di livello d'organizzazione pre-espressivo nel lavoro dell'attore, sono i necessari punti d'appoggio per divergere. È difficile trovare un ambiente in cui le regole del disorientamento diventino regole sottintese e comuni. Per questo l'ambiente internazionale, teatralmente multietnico dell'ISTA è unico. Ognuno poi s'orienterà per suo conto. Gli argomenti che vengono toccati nelle due lettere, che costituiscono un esempio di seria discussione teatrale, sono teoricamente e storicamente fra i più influenti. Si troverà per esempio l'esperienza (più che la metafora) della musica come base per comprendere la natura dell'azione dell'attore all'approdo dell'importante saggio di Luciano Mariti *Tra scienza dell'uomo e scienza dell'attore*, prefazione all'anastatica di J.J. Engel, *Lettere intorno alla Mimica*, Roma, Editori & Associati, 1993, pp. VII-LXXXIX (collana «Il fondaco dei teatri»). Sulle intersezioni fra atletismo e ricerca sull'attore, nei primi decenni del Novecento, è in corso di stampa (Bologna, Il Mulino) il libro di Franco Ruffini, *Teatro e Boxe. L'«atleta del cuore» nella scena del Novecento*. Tre libri dell'Ubulibri di Milano offrono i materiali per reagire alla leggerezza con cui si suole banalizzare nella routine della pubblicistica e dell'insegnamento teatrale il lavoro dei grandi maestri del Novecento: V.O. Toporkov, *Stanislavskij alle prove. Gli ultimi anni*, 1991; V. Mejerchol'd, *L'attore biomeccanico*, 1993; e Th. Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle*

azioni fisiche (con una prefazione e il saggio «Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo» di Jerzy Grotowski), 1993. Le Éditions Rumeur des Âges (7 rue Dupaty - 1700 La Rochelle - France) e Maison de Polichinelle (Saintes - France), hanno pubblicato nel 1993 *Les Fondaments du Mouvement Scénique*, atti del colloquio internazionale del 5-7 aprile 1991, con scritti su Delsarte, Laban, Mejerchol'd, Vachtangov, Tairov, Grotowski, Barba. Un'antologia degli scritti di François Delsarte accompagnati da una serie di interventi critici sono pubblicati a cura di Elena Randi: *François Delsarte: le leggi del teatro. Il pensiero scientifico del precursore della danza moderna*, Roma, Bulzoni, 1993. Nel 1992, l'ed. Marsilio di Venezia ha pubblicato, a cura di Claudio Vicentini, Mel Gordon, *Il sistema di Stanislavskij. Dagli esperimenti del Teatro d'Arte alle tecniche dell'Actors Studio*. Per tornare ai nostri due interlocutori, è utile ricordare, per quanto riguarda Marco De Marinis, un precedente libro da lui curato, *Mimo e mimi. Parole e immagini per un genere teatrale del Novecento*, Firenze, La Casa Usher, 1980: lì l'attenzione era attratta dal diffondersi d'un genere teatrale negli anni Settanta. A 13 anni di distanza, stanche le mode, lo sguardo dell'autore abbraccia un secolo intero e s'interessa al Mimo come arte pura, quindi soprattutto a Decroux, che è anche uno dei maestri con cui più intenso è il dialogo a distanza di Eugenio Barba ne *La canoa di carta*. Sul lavoro di Eugenio Barba, dell'Odin Teatret e dell'ISTA è stato recentemente pubblicato da Routledge (London and New York, 1993) il libro di Ian Watson, *Towards a Third Theatre. Eugenio Barba and the Odin Teatret*. Sempre Routledge, e sempre nel 1993, ha pubblicato il libro di E.E. Christoffersen, *The Actor's way*, dedicato all'esperienza degli attori dell'Odin Teatret. Bisogna infine ricordare che Routledge (che s'appresta a pubblicare la trad. de *La canoa di carta*) è la casa editrice del volume di Barba e Nicola Savarese che costituisce, servendosi dell'apporto anche di altri studiosi e sperimentatori, la summa delle conoscenze emerse attraverso i lavori dell'ISTA: *The Secret Art of the Performer. A Dictionary of Theatre Anthropology* (1991). Un volume di materiali informativi e documentari sull'ISTA è pubblicato in occasione dell'8ª sessione dell'ISTA a Londrina (Brasile), 11-21 agosto 1994: *The tradition of ISTA*, edito da FILO - Festival International of Londrina, a cura di Rina Skeel. Ciò che fa da sfondo a questi libri e a queste iniziative (e, ad osservare attentamente la questione, anche al dibattito su Antropologia Teatrale e valutazione dei risultati artistici) è nostalgia di futuro: il bisogno d'una «scienza» del teatro si fa più forte quando è forte la coscienza delle presenti miserie della scena. Oggi che gli attori son tenuti nell'ignoranza e nei teatri si servono perlopiù d'un lamentevole pidgin cinematografico, non sanno come camminare ed usano una voce di strillo priva d'ogni densità, quando sembra che per loro ed i loro abbonati il gioco non valga la candela, si pubblicano però libri di valore, ci si raduna di nuovo attorno a spettacoli e a ricerche che continuano la tradizione delle minoranze del Novecento, cioè quel che val la pena di chiamare la sua Storia.

LETTERA DI EUGENIO BARBA A MARCO DE MARINIS

Carpignano Salentino, 19 luglio 1993

Caro Marco,

eccomi lucertolare al sole nel cortiletto della casetta di Carpignano, leggendo il tuo *Mimo e teatro nel Novecento*, interrompendomi, riflettendo, tornando indietro a leggere e rileggere una pagina o una citazione che fanno emergere domande labirintiche e inani. Intanto un rammarico: che il tuo libro non fosse pronto per essere citato nella mia *Canoa di carta*. Innumerevoli sono le informazioni, i dettagli essenziali, le connessioni che fanno apparire la coerenza comune nella ricerca dei grandi artisti e pedagoghi del nostro secolo. Sembrano tutti applicare uno stesso modello pedagogico che descrivono con varianti appena individuali.

L'accostamento dei programmi di studio delle scuole di Dalcroze, Mejerchol'd, Copeau e Dullin, con liste delle materie di studio ed esercitazione, fa trapelare quasi una mancanza di originalità: insegnano tutti le stesse cose. Qui mi sono fermato per affrontare le prime domande.

Perché tutte queste scuole, con le loro nuove visioni, insegnano il balletto, la forma più leziosa e meno drammatica (Decroux dixit)? Perché tutte insegnano ginnastica, atletica leggera o sport?

Secondo te lo fanno perché «la ginnastica dovrebbe metterlo [l'attore] nelle condizioni di potersene [del corpo] servire facilmente» (p. 30). Non ne sono convinto. Quando questi sport vengono nominati esplicitamente essi si riducono alla scherma, al tennis, al lancio del disco. Perché no altri sport? Perché no il salto in lungo, i cento metri, l'equitazione (sarebbe costata più o meno come il tennis), il nuoto, lo sci? Perché non c'erano piscine pubbliche o era difficile trovare neve a Parigi o in Borgogna? Se la gente faceva il naturismo (Decroux ille) poteva anche nuotare nei fiumi. Se non altro i padri fondatori potevano accennare al nuoto come ad un'attività utile per l'attore.

Mi sono rimesso a fare un po' di sport. Alla Scuola militare avevo praticato la scherma. In Norvegia mi è capitato di sciare. Ancora adesso vado in piscina a nuotare per lenire i dolori della mia schiena. Mi sono ricordato le sedute di pugilato alle quali portai Torgeir a Holstebro (il suo partner gli assestò un bel colpo sul naso e lui rifiutò di continuare).

Durante la passeggiata serale nei dintorni di Carpignano ho raccolto una pietra pesante e l'ho scagliata secondo la dinamica che ho visto fare agli atleti alle Olimpiadi (e la «memoria affettiva» si è messa in funzione perché alla Scuola Militare facevamo questo tipo

di atletica, lancio del disco, del giavellotto e del peso). Ho fatto anche una partita a tennis, non giocavo da quando lo insegnavo ai miei figli che tra poco saranno trentenni.

Ecco che cosa ne ho ricavato: nel tennis o nella scherma devi divaricare le gambe (di lato o in avanti) per avere una base adatta ed essere pronto. Non sai mai se per spostarti in avanti, indietro, di lato. A volte agisci, a volte reagisci, a volte sei immobile pronto a scattare, difendere, offendere, fendere (e ci vuole una certa forza e tensione per trafiggere l'avversario con il fioretto o schiacciare una palla a fondo campo). È il continuo appoggio del peso da una gamba all'altra, con impulsi che variano, con balzi, saltelli, passi guizzanti, allungati, glissanti, «staccati», «legati», «pizzicati» (quegli «ornamenti della camminata» che si insegnavano a Hellerau). È danza il cui principio è lo spostamento periodico e irregolare del peso da una gamba all'altra. Un balletto dell'energia in azione, preciso e funzionale, ben differente dal balletto classico. Perciò, nelle scuole, si insegnava anche questo.

La stessa dinamica la si incontra nella boxe, ma non nel salto in lungo o nel nuoto.

Cosa succede invece nel lancio del disco: tu mulini intorno a te stesso e poi scagli lontano, facendo attenzione a controllare l'equilibrio e fermarti al limite di una linea che non devi oltrepassare se non vuoi essere squalificato. Lo stesso principio di innumerevoli esercizi nella danza moderna o di Decroux: eseguire una serie di azioni dal ritmo intenso e vigoroso per frenarle in un'immobilità improvvisa che contiene dinamicamente la direzione verso cui si protendevano (lo stesso principio dello «stop» delle danze di Gurdjieff che descrivi nella nota 27 a p. 121).

Un libro diventa radioattivo se le parole stampate si trasformano in domande astruse che si agitano nel cervello. Il tuo libro mi ha fatto godere per la sua radioattività. Te ne do un esempio.

Tu riporti a pp. 98-104 il sodalizio Decroux-Barrault. Ho apprezzato la tua capacità di ritrovare fonti diverse, a me sconosciute, per dedurre in maniera spassionata la relazione tra i due artisti. Citi anche gli scritti di Barrault. Una frase mi ha colpito (p. 99): «Impiegammo tre settimane per perfezionare la sola marcia detta "sur place" che abbiamo ripetuto tanto, di poi... Il problema della marcia in sé ci appassionò». In uno scritto posteriore Barrault riprende questa ossessione della *marche sur place*, questa volta definendola attraverso i suoi elementi tecnici. «È così che la famosa *marche sur place* ci prese tre settimane per essere calcolata: disequilibri, contrappesi, respirazione, isolamento d'energia» (p. 100). Però a far traboccare il vaso e riempire la mia testa di quesiti ecco una frase del libro di Chanceler (p. 101): «Il problema della camminata ap-

parve loro [Decroux e Barrault] come il problema essenziale; occorre risolverlo in primissimo luogo».

Oh inerzia e pigrizia del mio sapere: credevo che questa marcia *sur place* esistesse dal tempo di Debureau. Il creatore geniale, invece, ne è stato Decroux e in sole tre settimane... Oppure esisteva già? Ma allora perché Decroux si ostinava tanto, perché era diventato un problema essenziale la cui soluzione aveva la precedenza su ogni altro?

Nel mio cortiletto vi è una *bouganvillea* che le dita verdi di Judy hanno trasformato in un'amazzonia intricata di vegetazione e fiori. A volte un soffio di tramontana fa bisbigliare le foglie e una nube di neve vermiglia mi danza intorno e si adagia ai miei piedi: fiori staccati dal vento. Vestito di sole, tra neve vermiglia, con un libro. Sorrido immaginando di vivere tra ossimori e haiku.

Che cos'è esattamente la «*marche sur place*» se non una *contradictio in terminis*, o meglio una congiunzione di opposti? Cammini e non ti sposti, avanzi rimanendo sullo stesso fazzoletto di suolo (*et je tombe, je tombe, je tombe, avant d'arriver à ma tombe*, direbbe Aragon). È il «pensiero paradossale» che, essendo stato capace di trasformarsi in azione, permette di uscire dall'orbita dell'ovvietà e scoprire, cioè rende evidenti, relazioni prima invisibili. La *marche sur place*, nella sua essenza, è a teatro la prova dell'enantiodromia, della corsa dei contrari, dove la finzione può diventare autenticità (al contrario dei rituali che sono autenticità ma, messi su un palcoscenico, diventano finzione).

Per Decroux era essenziale risolvere questo problema perché ogni tecnica si radica in una visione del mondo specifica. Non era l'exploit che cercava Decroux, ma la conferma che attraverso il mimo, sulla scena, si doveva ricomporre il ritratto del lavoro, non l'imitazione ma la ricreazione di quelle leggi che sottostanno al fluire e all'agire dei fenomeni della vita. Anche Barrault sembra gettarci bagliori di comprensione (p. 99): «nulla è più difficile che camminare» (- SULLA SCENA, direbbe qualsiasi regista e pedagogo). Per creare a livello scenico è necessario accanirsi sulla falsa ovvietà del comportamento naturale, dimostrarne la complessità. Soprattutto superare la segmentazione e la meccanicità dei procedimenti tecnici (disequilibri, contrappesi, respirazione, isolamento di energia) per trovare la temperatura, la coloritura, il profilo individuale. «E s'identifica l'uomo al suo passo.»

Il rammarico di non aver potuto attingere dal tuo libro diventa struggente quando scopro che Decroux ha continuato fino alla fine a ricercare camminate, ben 250... oppure quando leggo l'espressione «zero di contrasto» che è esattamente il «sats» dell'Odin Teatret. Dietro la differente terminologia incontro le affinità dettate dalla concretezza del mestiere. Annuisco contento.

Poi scuoto la testa. A p. 138 e nella nota 10 a p. 158 ti dilunghi sulla pesantezza («un punto di avvio di una lunghissima ricerca [di Decroux]») e sulla *contrainte*, individuando simili concetti in Copeau e Appia. Distingui opposizioni instaurate tra attore e dispositivo scenico e autocostrizioni. Ma perché si ricercano queste costrizioni, dentro o fuori che siano? Perché la pesantezza è così importante? Ci lasci a bocca asciutta.

Forse è per questo che gli attori non leggono i libri degli studiosi. Anche in testi perspicaci e accurati, che ricreano con perizia e passione la mappa dei territori di lavoro, non trovano la prospettiva interessante e utile per loro. Il nucleo di qualsiasi apprendistato è come trasformare il peso in energia, cioè come *pensare* in un certo modo per animare la macchina (figura umana) che spesso, per ragioni operative, viene presentata come un a sé stante (finzione della dualità).

Per questo ho una doppia obiezione quando commenti nella nota 14 (p. 159) la formula di Mejerchol'd: N (attore) = A_1 (il costruttore che progetta e impartisce l'ordine) + A_2 (corpo dell'attore che realizza il compito dell'attore). Qualsiasi attore ti racconterà che è spesso A_2 a fare qualcosa che poi A_1 progetta o meglio giustifica e rielabora. Questo A_1 , il cervello, non risiede nella testa, quindi in una parte della macchina fisica? Perché attori e registi parlano in continuazione del corpo che pensa?

La seconda obiezione è rispetto alla tua deduzione: «la soluzione prevalente nella teoresi teatrale novecentesca, e ancora di più nella parallela prassi scenica, è stata quella di assegnare la funzione direttiva-creatrice di A_1 ad una figura *esterna* all'attore (il regista) e di ridurre quest'ultimo nel ruolo subalterno e meramente esecutivo di A_2 ».

Ma questa funzione (non l'appellativo) di regista esisteva esplicitamente o implicitamente anche nel modo in cui erano organizzate le troupes dei secoli scorsi.

Non è a questo che si riferisce la formula pericolosa (perché falsamente scientifica nelle sue vesti matematiche e solo generatrice di sterili equivoci) $N = A_1 + A_2$. Riguarda tutt'altro livello di organizzazione: il lavoro dell'attore per rendere vive e credibili le sue azioni fisiche e vocali, quindi la relazione tra partitura e sottopartitura.

La nostra esperienza di spettatori ci rammenta che è la «forma d'essere» (forma + essere) dell'attore il fattore che determina l'intensità delle nostre reazioni. È l'attore che ci fa credere ad una visione (consapevole o inconsapevole) del regista, non la visione del regista che ci fa credere in quello che fa l'attore. Questo tu lo metti in rilievo, in un altro contesto, quando giustamente sottolinei il peso che esercitavano le specifiche doti dei diversi assistenti sulla ricerca di Decroux (pp. 157-158).

Il capitolo su Marceau mi ha creato molti problemi. Da un lato alcune descrizioni tecniche sono equivocate, dall'altro vi è un sottofondo «moralistico».

Marceau sostiene (p. 237) che il gesto non deve ridursi «a una geometria in certo modo fredda e lineare [...] meccanico e freddo spostamento nello spazio, ma occorre che sia avvolto da un alone poetico che gli conferisca la sua vera dimensione, la sua risonanza». È una spiegazione chiara delle complementarità forma-precisione o meglio partitura-temperatura/giustificazione individuale che la anima (forma + essere). Con una certa condiscendenza tu domandi: «Ma che cos'è in termini più concreti, questo "alone poetico", per quanto è dato di capire da una prosa così vagamente lirica?». La risposta di Marceau è tecnica ed esauriente: «È la musica e quasi l'eco del movimento».

Come regista capisco perfettamente di che parla e so anche come lavorare con l'attore per cercare questo effetto (anche se non posso garantire di conseguirlo). Inoltre come spettatore mi sono annoiato mille volte con attori le cui azioni erano legnosi spostamenti, mentre ho danzato (anche se più raramente) con la musica dei gesti di altri.

Per te queste parole di Marceau sono la conferma che «la mimica del volto e la gesticolazione manuale tornano ad avere le preminenza sul tronco». Non è corretto, è una svista, perché in Marceau qualsiasi azione dell'avambraccio e della mano e delle dita viene regolarmente accompagnata o contraddetta dal tronco. La stessa svista si riscontra anche nella nota 19 a p. 247: «nel mimo marceauiano si instaura una contraddizione, quantomeno oggettiva fra una scelta *espressiva*, il primato di volto + mani appunto e una tecnica *pre-espressiva*, nella quale invece, anche per Marceau, la massa del corpo [il tronco] non può non restare l'organo-base». Come se esistesse una tecnica pre-espressiva (tronco) e una espressiva (mani e volto). Il pre-espressivo è un livello di organizzazione, non una tecnica e appena si presenta il lavoro su questo livello allo spettatore non può che diventare rappresentazione, quindi giudicato in base a criteri espressivi.

Tu stesso ammetti (p. 239) che Marceau usa il principio decrouiano del contrappeso piegandolo però ai fini opposti rispetto a quelli originari. Ma quali sono i fini originari del contrappeso? Sono appunto creare presenza (o musica o eco del movimento) e non intrecci drammaturgici le cui categorie estetiche appartengono al singolo artista. Con ragione ricordi che i principi tecnici di Marceau sono identici a quelli di Decroux. Poi dimentichi che ogni attore li usa per integrarli in una drammaturgia che è un altro livello di organizzazione della totalità costituita dallo spettacolo. Decroux e Marceau lavorano in sintonia a livello pre-espressivo, al livello di

montaggio e di racconto performativo seguono cammini diversi basati su gusti e visioni divergenti.

Questa confusione dei livelli di organizzazione ti fa scrivere che per Decroux «il contrappeso rappresenta un sistema di riequilibrio e di compensazione muscolare che ha lo scopo non già di imitare l'azione reale, ma di fornire degli equivalenti extraquotidiani, Marceau tende a spostare questo principio nell'ambito della mimesi riproduttiva» (p. 238).

Ora, questi equivalenti devono essere inseriti, drammaturgicamente parlando, in relazioni, contesti, successioni, cioè in una struttura performativa, magari senza una fabula, anti-illusionistica, epica o lirica, ma che si rivolge allo spettatore. Decroux concentra la sua attenzione sugli elementi di base del mimo (o come être sur scène). Tu stesso riconosci che il suo mimo è anti-illusionistico solo «nelle intenzioni» dati i pochi spettacoli che ha elaborato (però le foto di *Les Arbres* fanno pensare altre cose).

Marceau non svende (p. 231) né tradisce (p. 244), ma durante una vita intera applica questi elementi di base per costruire mimodrammi e situazioni la cui lista a pagina 240 è impressionante e il cui peso artistico tu stesso riconosci. Però quasi a malincuore. Chiami la sua «idea di teatro» conformista e accomodante (*Le fabricant de masques*, che vidi in Polonia negli anni '60 e a Amburgo al Teatro delle Nazioni nel 1979 rimane una delle mie esperienze forti di spettatore). Dimenticando o sottovalutando che siamo negli anni '50 e '60 e il modo in cui ha contribuito a fare accettare l'idea che spettacolo non era solamente interpretazione di testi.

Le tue conclusioni, nel capitolo finale, mi trovano d'accordo e mi hanno commosso. «La missione compiuta» del mimo con il suo capovolgimento da arte autonoma ad approfondita indagine delle fondamenta dell'arte dell'attore, diventa l'esemplare avventura della tecnica che si trasforma in ethos. Il destino di Decroux è emblematico e mi fa pensare, involontariamente, a quello di Grotowski. Penso cosa abbiano significato gli allievi di Decroux nelle loro culture e ambienti teatrali: da Asselin a Gilles Maheu in Canada, Ronnie Davis in California, Ingemar Lindh in Svezia, Luis Burnier in Brasile... Ogni volta che ne incontro uno, è come se nelle loro vene scorresse lo stesso tipo di sangue. Rivedo Decroux con i suoi pantaloncini corti dare dimostrazioni ad Holstebro, irritarsi ed indignarsi, tradotto da Ingemar sempre dolce e paziente. Ricordo come scrisse con scrittura un po' traballante una dedica su *Paroles sur le mime*, un libro che avrei letto e riletto e riletto ancora. Uno dei porti di origine della mia *Canoa di carta*. Incontri decisivi che la storia del teatro sembra ignorare, essenziali in questa cronaca sotterranea che ha deciso le sorti del teatro del nostro secolo.

Reputo che Marceau abbia influito immensamente su molti uomini e donne del teatro del dopoguerra, se non altro su Grotowski che l'aveva visto, me ne parlava con interesse, ne aveva fatto il punto di riferimento nella preparazione di spettacoli come *Akropolis* e voleva che io lo facessi venire ad Opole quando Marceau visitava Tomaszewski a Wrocław. Io ci andai ma non riuscii a convincerlo a interessarsi a quel giovane regista polacco sconosciuto. Eravamo nel 1963.

A quei tempi Grotowski ed io non conoscevamo Decroux. Io lo scoprii nel 1966 quando Ingemar venne a visitarci a Holstebro. Con profonda meraviglia guardavo Ingemar, Yves Lebreton, Maria Lexa: erano come dei fratelli cresciuti lontano, ma con gli stessi valori.

Alla cronaca sotterranea di rapporti e incontri si deve aggiungere la mia prima visita a Barrault. Ero a Parigi per trovare un editore per quella antologia che avevo messo su e si chiamava *Towards a Poor Theatre*. Volevo vedere uno spettacolo all'Odéon con Maria Casarés. Raymonde Temkine, critico teatrale, telefonò per chiedere un biglietto gratis «per un regista danese». Le passarono Madeleine Renaud. Questa, testualmente, la conversazione telefonica: – Come si chiama? – Eugenio Barba. – Ah, ma Jean-Louis lo cerca, ne ha sentito parlare. Dopo lo spettacolo che salga nel nostro ufficio –. Così dopo aver visto lo spettacolo (*Medea*) incontrai questo mitico personaggio storico, con il cuore in gola. Lui mi invitò al Théâtre des Nations per l'anno seguente. Che era il 1968... L'invito fu mantenuto dal nuovo direttore nel 1969 e l'Odin vi andò con *Feraï*. Così cominciò la nostra ventura internazionale.

Io invitai Barrault e Madeleine Renaud a Holstebro nel 1970, quando, scomunicati da Malraux, vagavano senza sede. Parteciparono a un seminario e lui presentò frammenti di *Autour d'une mère*. Erano veramente impressionanti. La sera dettero una rappresentazione di *Oh les beaux jours* di Beckett. Serbo una grande gratitudine verso di lui. Soprattutto perché si batté con le autorità polacche fino a quando riuscì a portare uno spettacolo di Grotowski a Parigi, al Théâtre des Nations. Per ottenerlo, dovette invitare anche il Teatro Nazionale di Varsavia con 60 membri... Era il 1966.

Caro Marco, il tuo libro è più che un atto di giustizia. E leggendolo mi sono rallegrato all'idea di rileggerlo. Ancora grazie per la tua fatica, un caro abbraccio

Eugenio

P.S. Agli inizi degli anni Ottanta, negli USA, fui obbligato a partecipare ad un'esercitazione. Detesto essere coinvolto attivamente, tutto il mio apprendistato è consistito nello star seduto e scrutare per ore, giorni, anni. Ma Edie Turner, antropologa anche lei come

il marito Victor, voleva farci conoscere la dinamica di una cerimonia nuziale in una tribù dell'Africa occidentale. Buon viso e cattivo gioco. Mi accodai a tutti gli altri uomini – tra cui il «promesso sposo» – e ci allontanammo, mentre le donne scomparivano per «preparare» la futura sposa. Dovevamo nasconderci, aspettare il corteo delle donne, attaccarlo, scompigliarlo per permettere allo «sposo» di rapire la «sposa».

Il tutto si svolgeva in un parco immenso, con alture e boschetti, radure, stagni e prati. Vi erano professori di università, studenti, attori, registi.

All'inizio ci siamo sforzati di essere leali verso i ruoli che dovevamo eseguire. Abbiamo cercato il posto migliore per l'agguato e noi tutti eravamo in guardia continua. Le donne si facevano attendere. Il nostro impegno si è rilassato, era primo pomeriggio, autunno, faceva caldo. Ci siamo rifugiati sotto degli arbusti e lasciato uno zelante studente di sentinella. Abbiamo cominciato a chiacchierare, ridacchiare, fare battute un po' equivoche prendendo in giro lo «sposo». Abbiamo mandato un altro studente a comprare birra. La conversazione generale si è infranta in piccoli rivoli, si sono creati piccoli gruppetti che discutevano sdraiati per terra, in piedi, camminando su e giù.

Richard Schechner ed io abbiamo approfittato per discutere cosa doveva diventare TDR, la rivista di cui era ridiventato direttore dopo un intermezzo di alcuni anni. Avevamo dimenticato Edie Turner, l'Africa, le donne, eravamo immersi in problemi reali e seri quand'ecco un urlo attonito, ci siamo alzati cercando di capire da dove veniva il corteo, ci siamo precipitati gridando per spaventare, io ho puntato su una giovane attrice, poi mi sono ricordato... e ho afferrato invece un'anziana assistente universitaria. Intanto lo sposo era riuscito a trascinar via la "sposa" dal corteo, tutti ridevamo, ci toccavamo, ci davamo spintoni, rotolavamo per terra, studenti, registi, professori.

Quando penso alla situazione creata da Edie Turner rimango confuso. Credo di aver esperito un *rite de passage*, la separazione degli uomini dalle donne, poi l'improvvisa riunione, così ricca in eccitazione. Raramente una situazione mi ha fatto vivere la mia identità maschile, prima tra soli uomini e poi nel momento dell'incontro/scontro con la donna tra impulsi incontrollati e inibizioni consapevoli.

Ancora adesso sono grato a Edie Turner. Non mi ha fatto esperto di rituali. Ma ha rafforzato una convinzione: il motivo per cui alcuni studiosi nordamericani di forme classiche asiatiche (Brandon o Hoff, per esempio) riescono a descriverle in modo tecnicamente interessante anche per me, regista europeo, è perché hanno esperito, anche se in maniera superficiale, queste tecniche.

Un pensiero ha attraversato la mia testa: che cosa sarebbe cambiato nel tuo libro se tu avessi cercato per un certo tempo di scrivere *nel tuo proprio corpo* quelle tecniche (*raccourci, fondu e saccade*, tripli disegni, contrappeso) che poi hai messo sulla carta?

LETTERA DI MARCO DE MARINIS A EUGENIO BARBA

Bologna, 1 marzo 1994

Caro Eugenio,

i nostri comuni amici di «Teatro e Storia» mi hanno chiesto di poter pubblicare la lunga lettera che mi hai inviato qualche mese fa su *Mimo e teatro nel Novecento* con la risposta da parte mia. Non voglio «barare»: quello che sto scrivendo adesso non è – come nel tuo caso – un testo privato al quale accadrà di essere reso pubblico ma una vera e propria «lettera aperta», alla cui stesura mi accingo in seguito appunto alla richiesta della rivista, rielaborando e sviluppando una prima, frettolosa risposta che ti mandai l'estate scorsa, con l'impegno a tornarci su più meditatamente in un'occasione successiva. Ora questa occasione è venuta.

Non immagini il piacere che mi ha fatto ricevere le tue dieci cartelle fitte di osservazioni e appunti: è una soddisfazione che mi ripaga ampiamente delle delusioni che sto patendo nel vedere il mio libro completamente ignorato dalla stampa, compresa quella specializzata, e dai cosiddetti critici teatrali (sola ma prestigiosa, e a me molto cara, eccezione l'articolo di Ferdinando Taviani su «L'Indice» del dicembre scorso). Del resto, sono convinto da sempre che siano i lettori a fare intelligenti e importanti i libri (non tutti naturalmente: in certi casi è proprio impossibile) e la tua bellissima lettera me ne ha dato una nuova, inequivocabile conferma. Ti sono molto grato per gli apprezzamenti, è ovvio, ma ancora di più per le osservazioni critiche, preziose e illuminanti come al solito. Il che non significa, tuttavia, che esse mi trovino sempre d'accordo.

«A bocca asciutta» – Riflettendoci nei mesi passati mi è diventato sempre più chiaro che questo nostro scambio epistolare è in realtà, e non potrebbe non essere, un dialogo fra i nostri ultimi libri: *La canoa di carta* e, appunto, *Mimo e teatro nel Novecento*. Si tratta di lavori che ci hanno occupato intensamente per diversi anni e che, a dire il vero, avevano cominciato a dialogare già prima di venire pubblicati. E credo che certe tue reazioni al mio libro derivino anche dall'oggettiva *asimmetria* di questo dialogo: infatti, da un lato c'è un testo, *La canoa*, con intenti dichiaratamente teorici-sistematici

(da «trattato», come esplicita il sottotitolo, al di là delle apparenze); dall'altro, c'è invece una ricerca storico-critica di tipo monografico seppur molto ampia nell'oggetto e soprattutto nel suo inquadramento. È probabile che, talvolta, la tua insoddisfazione di fronte a dei mancati approfondimenti, o a note non del tutto esaurienti, dipenda anche dal fatto di aver cercato in un'indagine storica ben circoscritta delle risposte ad assilli teorici generali: questo mi pare il caso, ad esempio, delle domande che mi poni sugli sports come materie d'insegnamento nelle nuove scuole teatrali d'inizio secolo, sulla nozione di pesantezza, sulla formula mejercholdiana per l'attore.

D'altro canto converrai con me che, trattando un argomento tanto vasto, anche se con un nocciolo unitario ben preciso, mi sarebbe stato impossibile, e comunque sarebbe risultato rischioso, cercare di andare a fondo su *tutti* i punti e su *tutte* le questioni toccate. A parte ogni altra considerazione di opportunità e di fattibilità, avrei dovuto pubblicare un volume di mole molto superiore a quella attuale, già piuttosto imbarazzante per l'editore (e, suppongo, anche per non pochi lettori). Per questa ragione, al saggio cronologico conclusivo e alle note (le cui dimensioni complessive risultano ugualmente fin troppo cospicue in rapporto all'insieme) ho assegnato soprattutto la funzione di delineare dei contesti e di suggerire spunti per ulteriori approfondimenti, demandati – perché no – anche ai lettori.

Come ho appena detto, la tua doppia obiezione a proposito della nota sulla formula che Mejerchol'd propone per l'attore ($N = A_1 + A_2$) è esemplare, al riguardo, ma merita anche una risposta specifica. Circa il primo appunto, rispondo di essermi limitato a riportare il testo di Mejerchol'd: è lui che parla così ed è quindi a lui che vanno rivolte le tue precisazioni antidualistiche sul «corpo che pensa», ovvero sul «corpo-mente» (per citare l'espressione da te «lanciata» nella *Canoa*). Inutile aggiungere che queste precisazioni troverebbero completamente d'accordo il teorico della Biomeccanica, capace fra l'altro di esclamare una volta: «A me non servono attori che sanno muoversi ma non sanno pensare» (*L'attore biomeccanico*, Milano, Ubulibri, 1993, p. 12). Quanto al secondo rilievo: quella che tu chiami «deduzione» in realtà non lo è perché si tratta di una *mia* osservazione storica (che risale fino a precedenti settecenteschi: Goethe, Schiller, Coquelin), fatta *nei termini* della formula mejercholdiana ma di cui mi guardo bene dal dare la responsabilità al grande regista russo. Trovo comunque molto belle e pertinenti le tue osservazioni sulla «forma d'essere» dell'attore.

Marceau e l'antropologia teatrale – Su Marceau, invece, il nostro dissenso è reale e netto. Ma può risultare interessante cercare di ca-

pire da che cosa dipende. Per parte mia, mi sento di confermare nella sostanza la valutazione che del lavoro di Marceau ho dato nel libro, anche se credo di comprendere le ragioni che ti spingono a richiamare l'attenzione sui suoi meriti artistici e storici (cosa che, del resto, io stesso non manco di fare). Tuttavia, una volta riconosciuti questi meriti, a mio parere non si può evitare – *da storici* – di riconoscergli anche la responsabilità per aver cercato di fare del mimo un genere rigidamente chiuso (come il balletto classico o la pantomima tradizionale, e molto di più della danza moderna), basato su di un linguaggio gestuale illustrativo, aneddótico, sentimentale e nostalgicamente passatista, ma soprattutto «più *bavard* del teatro parlante» (per dirla con il suo maestro Decroux, che nella scuola si pronunciava sempre in termini molto duri sull'ex allievo diventato famoso), proprio a causa dell'uso preminente di mani e mimica facciale (smorfie comprese).

Ecco perché ho parlato di «svendite» e «tradimenti» della lezione decrouxiana (ma sempre con le virgolette, mi pare) e mi è sembrato di poter ravvisare una contraddizione almeno oggettiva fra la tecnica pre-espressiva (che resta quella di Decroux) e certe decisive scelte espressive. A questo proposito tu mi rimproveri di fare «confusione» perché «il pre-espressivo è un livello di organizzazione, non una tecnica» ma appare evidente dal complesso del mio discorso che la dicitura «tecnica pre-espressiva» rappresenta un'abbreviazione per «tecnica del livello pre-espressivo» (insomma, quella che tu chiami «tecnica extraquotidiana»).

In ogni caso, anche ad ammettere una qualche disinvoltura linguistica da parte mia per l'occasione, la sostanza dell'analisi da me proposta per il mimo marceauiano risulta – credo – abbastanza chiara ed è quella che tu riassumi benissimo così: «Decroux e Marceau lavorano in sintonia a livello pre-espressivo, al livello di montaggio e racconto performativo seguono cammini diversi basati su gusti e visioni divergenti». Non si potrebbe dire meglio ma spero che sarai a tua volta d'accordo con me sul fatto che allo studioso non compete solamente di dar conto di questi «cammini diversi», spiegandoli analizzandoli eccetera, ma anche di *valutarli* storicamente, sulla base di un'adeguata contestualizzazione e assumendosi la responsabilità del proprio giudizio (che dev'essere, appunto, giudizio di valore *storico*, non semplicemente e astrattamente *estetico*). E qui mi sento di insistere: ritengo che le vicende del mimo-genere, dagli anni Cinquanta in avanti, autorizzino abbondantemente gli appunti critici che muovo al suo innegabile capofila; ma ciò – com'è ovvio – non esclude affatto che anche dopo quella data Marceau, attore-creatore molto dotato, abbia potuto talvolta raggiungere risultati artistici di altissimo livello (per esempio, con *Le fabriquant de*

masques, da te citato, o con *La cage*: tuttavia, per entrambi, non andrebbe sottovalutato l'apporto di Jodorowskij).

Ho comunque l'impressione che dietro a questo nostro dissenso su Marceau non ci siano soltanto gusti differenti e autobiografie diverse e neppure soltanto valutazioni storico-tecniche discordanti. Credo che ci sia anche qualcosa d'altro e di più interessante, perché legato a un problema generale d'ordine teorico (se poi mi sbaglio, poco male: vorrà dire che Marceau si sarà prestato, incolpevole, a un chiarimento che sentivo da tempo necessario). Questo qualcosa d'altro proverei a formularlo così, alla buona (in fondo sto scrivendo una lettera, seppur «aperta»): alla fin fine, l'antropologia teatrale, il cui campo d'indagine è costituito dal livello pre-espressivo del fatto teatrale, non è troppo interessata a distinguere tecnicamente, e tantomeno a introdurre differenze di qualità e di valore, fra Decroux e Marceau, perché non è a livello pre-espressivo che si possono fare queste differenze e introdurre queste distinzioni.

Un tale *agnosticismo estetico* (se davvero di ciò si tratta) mi crea qualche problema perché, se da un lato, così facendo, l'antropologia teatrale si garantisce una scientificità, dall'altro essa rinuncia a dire la sua riguardo ad aspetti decisivi del teatro, aspetti sui quali in ogni caso, da storici e da critici, non si può non intervenire. Di più, ho spesso l'impressione che l'approccio valutativo, oltre ad essere escluso dalle sue competenze, venga anche considerato dall'antropologia teatrale come secondario e marginale in assoluto, quando non improvvido.

Potrà sembrarti strano che questa obiezione venga da chi, in veste di semiologo del teatro, nel passato ha dovuto fronteggiare spesso critiche simili e si è sempre difeso ribattendo che non nella valutazione estetica ma nell'analisi del funzionamento discorsivo dello spettacolo e della relazione teatrale consiste il compito di un approccio semiotico. Tuttavia, la contraddizione è solo apparente: giacché, per quanto mi riguarda, in primo luogo non ho mai sostenuto che il giudizio di valore, per il fatto di fuoriuscire dalle prerogative del semiologo, non sia ugualmente legittimo e importante; in secondo luogo, ho sempre pensato (e anche scritto: per esempio in *Semiotica del teatro*, Milano, Bompiani, 1982) che l'analisi semiologica abbia fra i suoi scopi *anche* quello di fornire all'approccio storico-critico alcune delle condizioni per poter essere esercitato in maniera scientificamente più fondata.

D'altro canto, questa identificazione dell'antropologia teatrale con una scienza asettica e neutrale del pre-espressivo, che in quanto tale si limita a mettere in luce dei principi generali, senza preoccuparsi di esaminare criticamente i diversi risultati cui porta l'applica-

zione differente di quei principi, risulta tutt'altro che sicura e univoca nei tuoi scritti.

È così anche nella *Canoa* (un testo che considero comunque, fin da ora, uno dei riferimenti fondamentali per la riflessione teatologica dei prossimi anni) dove la domanda su *che tipo di scienza* sia l'antropologia teatrale, e ancor prima se di una vera e propria scienza (sia pure umana) si tratti, riceve almeno due risposte sostanzialmente diverse: a) l'antropologia teatrale è una *scienza analitica* (beninteso, sempre nei limiti entro cui questa espressione può avere cittadinanza nell'ambito della cultura e dell'arte), costituisce, cioè, «lo studio del comportamento scenico pre-espressivo che sta alla base dei differenti generi, stili, ruoli e delle tradizioni personali o collettive» (p. 23) – in altri termini, essa indaga ciò che accade all'attore (a ogni attore, *in quanto tale?*) quando è in scena e si trova di conseguenza alle prese con il problema (transculturale e transepocale) di conferire alla propria presenza fisica l'energia e l'efficacia necessarie ad attirare lo sguardo dello spettatore; b) l'antropologia teatrale è una *scienza pragmatica*, cioè «uno studio *sull'attore* e *per l'attore*» (p. 27), che non pretende «un'impossibile oggettività scientifica» (p. 75): essa «individua i principi che l'attore *deve* mettere in scena» (p. 65, qui il corsivo è mio), ovvero «intende «fornire regole per l'efficacia del comportamento scenico» (p. 76).

Mi sembra evidente che nel secondo caso l'obiettivo dell'indagine non sono più – come nel primo – i principi (costitutivi?) della performance attoriale ma soprattutto dei «buoni consigli» o, al massimo, delle «leggi pragmatiche» (Grotowski), e cioè dei principi ricorrenti che *possono* essere applicati o meno dall'attore (anche se, per te, *dovrebbero* esserlo sempre) e quindi permetterebbero in teoria di discriminare, assiologicamente, fra tipo e tipo di comportamento scenico.

L'oscillazione della tua indagine fra una prospettiva analitica e una pragmatica è costante, deliberata e di antica data (risalendo almeno alla *Corsa dei contrari*, Milano, Feltrinelli, 1981): ma io ho molti più dubbi di te, e non da oggi, sul fatto che esse possano sostanzialmente «equivalersi» (p. 76). Io le vedo piuttosto come due polarità divergenti, sempre in lotta fra loro per spingere il tuo approccio ora verso una generalità molto probabilmente vera, scientifica, ma non sempre in grado di incidere in maniera significativa sulla comprensione storico-critica dei teatri, ora invece verso una ben più soggettiva e circoscritta proposta di estetica teatrale che affonda nell'*humus* del «teatro eurasiatico» come «idea attiva nella cultura teatrale moderna [...] unità sancita dalla nostra storia culturale» (p. 74).

Che cosa c'entra tutto questo con il dissenso su Marceau dal

quale sono partito? Forse niente, forse molto: è il dialogo fra i nostri due libri che prosegue o si tratta, piuttosto, dell'anticipazione di un'altra puntata della nostra discussione sull'identità dell'antropologia teatrale?

In ogni caso, e per concludere davvero su questo punto, l'agnosticismo estetico che mi pare di riscontrare a volte nei tuoi scritti, e di cui questa discussione marceauiana è per me una conferma, non avrebbe nessuna ragion d'essere in un'antropologia teatrale intesa come scienza pragmatica, che cerca di stabilire dei «buoni consigli» utili all'attore (oltre che allo studioso): infatti, per verificare l'utilità di questi «buoni consigli», bisognerà pur valutare i risultati della loro applicazione, reale o presunta, corretta o meno, non ti pare?

Avere esperienza dell'arte – Anche la domanda con la quale chiudi il tuo *post-scriptum* (con il bell'«apologo» sull'esperimento di Edie Turner) mi riporta irresistibilmente alla *Canoa* e rilancia quindi ancora una volta il dialogo, sollecitandomi – al di là del caso specifico e personale – ad alcune considerazioni su quello che rappresenta, a mio avviso, uno dei maggiori nodi problematici del tuo ultimo libro: e cioè il rapporto teoria-pratica a teatro e, più esattamente, la necessità di una conoscenza anche pratica del fatto teatrale da parte del teorico e dello storico.

Ad un certo punto, nel formulare questa esigenza, tu ricorri a un'espressione di Stanislavskij: per capire il linguaggio particolare (figurato, bizzarro etc.) degli artisti-teorici, e più in generale per poter arrivare a una comprensione storica adeguata dei fatti teatrali, è necessario – sostieni a p. 209 – avere «esperienza dell'arte». Ma fin dal secondo capitolo (*Definizione*) il problema viene posto in termini molto netti ed espliciti, in particolare quando sostieni che uno dei vantaggi fondamentali dell'antropologia teatrale consiste proprio nel fatto di superare quella particolare forma di «etnocentrismo teatrale [...] che osserva il teatro ponendo il punto di vista solo dalla parte dello spettatore, cioè del risultato», e trascurando così il punto di vista complementare del processo creativo degli attori e degli altri *praticiens* (p. 25). «La comprensione storica del teatro – aggrungi alla pagina successiva – è spesso bloccata o resa superficiale dal trascurare la logica del processo creativo, dall'incomprensione del processo empirico degli attori, cioè dall'incapacità di superare i confini stabiliti per lo spettatore. [...] Non di rado [...] chi scrive la storia del teatro si confronta con le *testimonianze* sopravvissute senza avere un'esperienza sufficiente dei processi artigianali dello spettacolo. Rischia, così, di non fare storia, ma di accumulare deformazioni della memoria». (Su questo problema si torna spesso nel libro: per esempio, alle pp. 70-71 del capitolo *Appunti per i perplessi*.)

Indubbiamente la questione che sollevi è reale e importante. Vorrei provare ad affrontarla in maniera più sistematica prendendo come punto di partenza quello da te fissato e che riassumerei così: *non si può essere buoni studiosi di teatro senza possedere anche un'esperienza tecnica (artigianale) di questa arte*.

La prima domanda da porsi al riguardo non può che essere la seguente: che cosa significa «esperienza tecnica» (o «artigianale»), o, verosimilmente, a che tipo di esperienza tecnica (artigianale) ci si riferisce? Questa prima domanda ne suscita, a sua volta, altre due: una specifica e una generale. È possibile comprendere una tecnica teatrale, e in particolare la tecnica di un attore, senza esercitarla o averla esercitata direttamente, e cioè senza averne fatto in qualche modo un'esperienza attiva? È possibile capire un'arte, scrivere su di essa, studiarla dal punto di vista storico e teorico, senza esserne anche un produttore, o almeno un praticante (magari soltanto modestamente amatoriale e occasionale)?

Ritengo che, posta così, quest'ultima domanda non possa che ricevere una risposta affermativa, in prima istanza, la cui principale ragione teorica si fonda sulla distinzione fra *conoscenza-comprensione*, da un lato, e *uso*, dall'altro; detto altrimenti, fra sapere e saper-fare, fra competenza *passiva* (conoscenza *senza* uso) e competenza *attiva* (conoscenza *più* uso). Del resto, l'esperienza ci mostra continuamente esempi della dissociazione fra conoscenza-comprensione e uso, fra sapere e saper-fare, soprattutto nel caso di regole specialistiche, molto tecniche, difficili, come sono – di solito – quelle relative all'arte dell'attore (qui mi sto rifacendo, per la seconda volta, al mio *Semiotica del teatro*, cit., p. 160).

Questa precisazione mi consente di cominciare a rispondere anche alle prime due domande, affermando che non esiste *un solo tipo* di esperienza e di comprensione del teatro ma ne esistono almeno *tre*:

a) l'esperienza-comprensione dell'*artista di teatro*, e in particolare dell'attore, fondata su di una competenza attiva, più o meno esplicita;

b) l'esperienza-comprensione dello *spettatore comune*, fondata su di una competenza passiva e perlopiù implicita, intuitiva (cioè non-teorica, in termini tecnici);

c) l'esperienza-comprensione del *teatrologo*, fondata su di una competenza passiva ma fortemente esplicita (teorica).

Prima di tentare di definire meglio i caratteri specifici dell'esperienza-comprensione del teatrologo, mi preme proporre un'altra osservazione. Tutte e tre queste esperienze-comprensioni rappresentano modi diversi di *fare teatro*. Ciò significa che si può fare teatro non soltanto *producendo* degli spettacoli ma anche *guardandoli*, stu-

diandoli, scrivendo su di essi, facendone la storia, indagandone i processi. Questo lo dico in risposta a una certa sottovalutazione dello spettatore (in specie, di quello comune) che mi sembra di cogliere talvolta nelle tue parole. Lo spettatore non è un attore fallito, o mancato: è, in quanto tale, l'altro indispensabile protagonista della relazione teatrale (così come il lettore non è, ovviamente, uno scrittore fallito o mancato). Ma se *vedere* teatro è uno dei vari modi di *farlo*, allora «avere esperienza dell'arte» significherà non soltanto praticarla direttamente, in maniera attiva, ma anche, appunto, guardarla, studiarla e così via.

Con ciò, posso venire all'esperienza-comprensione del teatrologo e al suo *proprium*, che consiste fondamentalmente nel fatto di dover rendere conto degli altri due tipi di esperienza-comprensione teatrale: quella dell'artista di teatro, e in particolare dell'attore, e quella dello spettatore comune. In che modo? Per dirla in due parole, facendone la storia, vale a dire inserendole in uno sfondo più ampio, sia orizzontale (sincronico) che verticale (diacronico).

Tornando alla domanda di partenza (che cosa significa, per lo storico-teorico del teatro, «avere esperienza dell'arte»), adesso mi è possibile cercare di rispondere in maniera più analitica. Per lo storico-teorico del teatro (ovvero per il teatrologo), «avere esperienza dell'arte» significa nello stesso tempo:

1) avere esperienza dei *processi* teatrali, il che implica a sua volta: *a)* conoscere e seguire il lavoro dell'attore (e degli altri *praticiens*); *b)* fare anche esperienze pratiche dirette del lavoro dell'attore (e degli altri *praticiens*);

2) avere esperienza dei *risultati* teatrali, il che implica a sua volta: *a)* fare esperienza di spettacoli in quanto spettatore; *b)* fare esperienza della ricezione degli spettacoli, studiando gli spettatori.

In conclusione: sono d'accordo con te sulla necessità di sottolineare l'importanza, per il teatrologo, di una sperimentazione anche pratica, attiva, dei processi creativi a teatro, ma non condivido la tua scarsa considerazione per l'esperienza del prodotto e per la ricezione dello spettatore comune (verso il quale, da certe pagine della *Canoa*, spira un atteggiamento di vera e propria sufficienza). Più in generale, non sono d'accordo (e lo sai, perché l'ho già detto e scritto in varie occasioni) sulla separazione a mio parere troppo rigida, quasi dicotomica, che l'antropologia teatrale tende a postulare fra il processo e il prodotto e le loro logiche rispettive.

Tuttavia, al di là dei punti di dissenso, la fecondità della tua provocazione (nel *p.s.* della lettera e soprattutto nel libro) resta intatta. Credo che tutti noi studiosi di teatro ci dovremo fare i conti nei prossimi anni. Sono convinto che le possibilità attuali di elaborare un approccio scientifico serio al teatro, che sappia sottrarsi alle

impasses degli approcci tentati fino ad oggi (compresi quelli di parte semiologica), siano legate in buona parte a un ripensamento completo dei rapporti fra la teoria e la pratica teatrali e, più esattamente, a una revisione profonda dei concetti stessi di «teoria» e di «pratica» nel caso del teatro. Ed è in questo che consiste, a mio avviso, il contributo più prezioso dell'ISTA.

In un articolo pubblicato quattro anni fa dalla stessa rivista che ospiterà il nostro scambio epistolare, Ferdinando Taviani, uno dei più stretti collaboratori tuoi e dell'ISTA, sosteneva che le possibilità di «una scienza dei teatri» sono legate alla capacità di «riuscire a combinare l'indagine sulle tecniche con l'indagine storica, senza accontentarsi della scappatoia offerta da una "storia delle tecniche"» (*Lettera su una scienza dei teatri*, «Teatro e Storia», 9, 1990, p. 173). Due anni dopo, un altro membro influente dell'ISTA, Nicola Savarese, ha ripreso la proposta di Taviani aggiungendovi la seguente considerazione: «Non basta raccontare i fatti se i fatti non rispondono alle domande e ai dubbi professionali che si sono posti, e si pongono, coloro che il teatro lo praticano» (*Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Roma-Bari, Laterza, 1992, p. 451).

«Combinare l'indagine sulle tecniche con l'indagine storica»: questo programma potrebbe essere adottato come una delle divise (e delle sfide) per la nuova teatrologia ma è evidente che esso avrà qualche possibilità di venire realizzato solo a condizione di procedere anteriormente – come ho appena detto – a una revisione radicale non soltanto dei rapporti teoria-pratica ma anche e soprattutto – insisto – delle nozioni stesse di «teoria» e «pratica» a teatro. In altri termini, questa revisione non potrà limitarsi a spingere i teorici verso delle esperienze pratiche dirette e, viceversa, a esortare gli artisti a una maggiore consapevolezza culturale. Essa dovrà implicare anche, e soprattutto, la messa in luce della dimensione pratica, del fare, che è propria della teoria teatrale in quanto tale e, reciprocamente, della dimensione teorica che è propria, almeno in modo implicito, del lavoro pratico-creativo in quanto tale.

Voglio dirtelo ancora una volta nel salutarti: questo è stato per me – caro Eugenio – l'insegnamento più prezioso delle sessioni dell'ISTA alle quali ho preso parte, un insegnamento che spero stia «scritto nel mio proprio corpo», per usare la tua espressione, e almeno un po' anche nelle pagine di *Mimo e teatro nel Novecento*.

Anche di questo ti sono profondamente grato. Un forte abbraccio,
Marco