

Claudio Meldolesi

QUESTO STRANO TEATRO CREATO DAGLI
ATTORI ARTISTI NEL TEMPO DELLA REGIA,
CHE HA RIGENERATO L'AVANGUARDIA
STORICA INSIEME AL POPOLARE

Come un editoriale

(con una *Nota in quattro punti* di Franco Ruffini)

Le riviste di teatro culturalmente fondate, che non rincorrono l'effimero, hanno bisogno di periodici ripensamenti; e se giungono a varcare la soglia dei dieci anni, come «Teatro e Storia», quel bisogno è sovrastato da un altro, di verifica: fatalmente, col tempo, la linea seguita induce a trinceramenti ideologici, specie nello studio del Novecento, il secolo delle istituzioni sistemiche nell'arte drammatica che nella complessità italiana non hanno visto e fatto vedere altro che Maestri e Routine. Persino Apollonio, sulla sua «Drammaturgia», dovette fare i conti con questa restrizione del campo visivo, riuscendo a distanziarsene solo per eccezionalità di approfondimenti; e persino l'internazionalizzazione attuale degli studi ne è toccata, nonostante abbia cercato di ricollegare le sue storie col sapere in presa diretta. Quell'entropia ha alienato la storia qui riabbozzata, connivente con la difficoltà di operare sulle forme mobili, poco istituzionalizzate, degli attori popolari, delle azioni di frontiera e del teatro d'arte non identificato con la ragione del regista. Ma il «ritardo» italiano – intuì Craig – si configurò anche come differenza: per l'istinto che spinse la nostra scena a non rinunciare, a tenere ancora in vita le sue radici antiche.

Ricominciamo dal titolo. Qui si tratta di due coppie dialettiche, composte da grandi contesti – il Novecento della Regia e il Popolare – e da durevoli esiti apicali del secolo – l'Attore artista e l'Avanguardia storica. Lo stesso inquieto Novecento teatrale italiano sarebbe inspiegabile, se non si prendesse in considerazione la contiguità dell'Altro con l'evento d'arte: è così anche per le nostre scene recenti, refrattarie per eccesso di varianti e di vitalità a chiuse classificazioni. E si tratta di una concordanza resa sintomatica dal fatto che sono stati gli uomini di teatro, più dei critici e degli studiosi, a intuire per primi le epifanie novecentesche di cui parliamo. La superba Ristori, alla fine dell'Ottocento, percepì che era ormai in atto, con la Duse, la svolta del-

L'Attore artista e, temendo per la memoria del Grande attore, la rivelò denunciandovi una «perdita»: come se le intime creazioni dell'arte nuova impoverissero il patrimonio rappresentativo appena accumulato dando «grandezza» all'arte di differenziare-caratterizzare i personaggi. Da un'«involontaria» intelligenza storica fu dettata quella sua pagina; e i personaggi tutti «simili» della Duse, annunciando l'avvento della Modernità, avrebbero accresciuto la fortuna della Ristori, della sua vecchia, eroica «nuova scuola». Più ostinata sarebbe stata la chiusura della maggioranza dei registi degli anni '60 all'avvento del Nuovo teatro, quando intuì che negli anni '40 il suo interesse all'avanguardia non era stato vano e che le sue autocritiche di un tempo ora erano rovesciate da artisti come Bene e dal nuovo corso di Beck e Grotowski. Alcuni rivendicarono, allora, il primato della loro riforma con una aggressività che la Ristori non si era permessa.

Quando gli artisti intuiscono il futuro teatrale più acutamente dei critici, vuol dire che si è messa in movimento qualche forza invisibile, che solo il sentire della scena è in grado di percepire. Lo Strehler che ricusò la novità di Grotowski era lo stesso uomo di teatro che, per ammirevole incoerenza, si era dimesso dalla direzione del Piccolo nel radicalizzarsi del '68; dunque, non fu solo corporativa quella sua «scomunica» per «misticismo». Certo, memorie e archivi possono attestare fino a un certo punto, quando si tratta di uno spettacolo davvero nuovo, ma possono dare chiarimenti in margine: ad esempio, l'ammirazione che Brook poi manifestò per il maestro Grotowski e per il regista Strehler, insieme, fa capire che il luogo del conflitto per Strehler fu interiore; mentre a monte della ricusazione della Duse da parte della Ristori c'era stata una più interessata preoccupazione: che la nuova attrice guida stesse rilanciando il Gestus sovversivo che lei riteneva di aver superato storicamente, quello del visionario Modena, l'attore del coinvolgimento vita-teatro.

Resta da dire della natura dei secondi appunti. Proponendo di ridefinire il Nuovo teatro internazionale (visto dall'Italia) come seconda Avanguardia storica, non si è qui inteso imporre un punto di vista, bensì sciogliere nodi che altri orientamenti hanno intrecciato. E per stimolare discussioni non è mai opportuno fornire delle tesi troppo armate, perché i percorsi obbligati inducono a semplici prese di posizione.

Sul Novecento degli Attori artisti e, in particolare, sulla Duse e Artaud

Di Grande attore si parlò, poi, a proposito di ogni presenza scenica esuberante, soprattutto nel male, anche se i colti raccomandavano di distinguere i maestri. Quindi, Apollonio distinse anche un dopo: quello della Duse, quale «artista». E se questa svolta valutativa stentò a imporsi, per la maggiore urgenza negli anni '50 di far luce sulla differenza delle differenze novecentesche, quella della Regia, oggi, divenuto indiscutibile il valore della rivoluzione scenica di Stanislavskij e Craig, la definizione di «attore artista» va assunta anche al di là della Duse. Parliamo di una dimensione fondamentale, divergente da quella dei Grandi attori perché intimamente contemporanea della Regia, che tanto orientò il teatro d'arte in Italia, da permanervi anche dopo il radicamento registico del nostro dopoguerra.

Ma non fu la Duse un unicum? Non degenerò la sua collaborazione con Craig? E non aveva scelto di provare da sola, separata dalla compagnia? Dunque, come pensare fondatrice di un'identità teatrale questa artista della nevrosi, amica dei poeti? Tali interrogativi, un tempo sussunti dal partito dell'incommensurabilità dusiana, sono stati sciolti, alla luce della prima, anti-conformista cultura novecentesca del teatro europeo, da Molinari e dalla Schino: che, al fondo della singolarità, hanno scoperto la tipicità della Duse, del suo rifiuto dei limiti del «teatro» quando la nuova arte vi si rivelò incontenibile. Un mosaico di enigmi ha lasciato perciò la Duse, tanto affascinante anche per lo «sguardo» lontano che Guerrieri, giunto a penetrarlo, non riuscì a scriverne: un po' come agli allievi intimi era sembrato impossibile scrivere di Vachtangov, dopo la morte.

È singolare quanto nella storia del teatro gli argomenti più ardui resistano agli a fondo degli studiosi devoti, mentre per linee esterne si può arrivare a coglierne degli aspetti. Benché «esterno», così, chi scrive ha avuto qualche incoraggiamento a esprimersi sul posto della Duse nel nostro Novecento. L'incoraggiamento decisivo gli è venuto dalla «teoria del passeggio» che Eugenia Casini Ropa ha riproposto all'attenzione degli «ottocentisti»: che Balzac formulò passeggiando per Parigi, quando si scoprì notomizzatore delle anime cui i corpi, ignari, danno visibilità per strada. Perché, allora, non ricollegare con un colpo d'occhio analogo la Duse degli ultimi studi con il primo Novecento della Nuova storia? L'idea di questo secolo che nasce come «tempo di nessuno», ulteriore nelle azioni e ancora ottocentesco nell'intimo, dà sfondo prospettico al contesto del vec-

chio teatro che plagia il nuovo, inducendo i rinnovatori a tentare strade più ardue. Ciò introduce alla singolarità della Duse, come a quelle di Nietzsche, Freud e Joyce nonché di Stanislavskij, quale vero fondatore della differenza novecentesca del teatro, mentre il tarlo dell'Ottocento non cessava d'indurre squilibri nell'arte di recitare al futuro. C'era allora, da un lato, un mare di stordite attese; dall'altro, l'impazienza solitaria: ma quella specie di non tempo favorì azioni marcanti quanto e più delle rivoluzioni programmate. E la Duse, nonostante la cattiva fama delle scene, lo segnò nei - e oltre i - confini del teatro: toccando l'arte visiva quanto aveva attratto d'Annunzio; così, pirandellianamente, innescò «trasmutabilità» pedagogiche poi rimaste attive oltre la sua stessa vita. Nacque in tal modo la figura dell'Attore artista, dall'intimo della stranierità teatrale, capace di tragici pronostici, poi inverati dal Novecento, e segnata da un bisogno di purificazione che fu anche di Appia - altro grande del secolo che creò oltre la pratica realmente esercitata, fino a identificare in disegni le sue invenzioni di regia. Di fatto, la Duse, donna della famiglia recitante, perlustrò il crinale opposto a quello delle nude decantazioni ritmiche di Appia, da cui anticipò il tema «novecentesco» dell'impedimento alla purezza; ma, come sui monti, a teatro i crinali opposti convergono verso la cima.

Il suo teatro della persona fu in tal senso «contemporaneo» del divenire registico, fornendo antidoti alla prevista degenerazione che le scene patirono nel fascismo. E non sorprende che si rimanifestò in artisti fuori misura: in Maria Fabbri, come nel diletto Benassi; quindi in Guerrieri e nella regia fuori corrente di Visconti e, poi, in vari attori-autori. Gli attori artisti odierni hanno eletto la Duse ed Eduardo a loro riferimenti: il secondo per influenza diretta; la prima per il suo senso dell'oltre ovvero per la sua familiarità con la mancanza. Se Carmelo Bene per tempo si è rifatto ad ambedue, con la sua arte sintonica, e se poi Cecchi si è «trovato» tramite Eduardo, a Pontedera e altrove i repertori dusiani sono stati (variamente) riattraversati in contrasto con la regia di routine, mentre lo stesso bisogno di «andare in scena per liberarsi dal teatro» alla maniera della Duse, centrale in De Berardinis, si sta radicando.

Eppure è rischiosa, oltre che difficile, la prassi mentale dell'attore artista, che richiede adeguamenti della persona stessa, minutamente coinvolta dalle azioni, come correlativo dell'infinita disponibilità a dirsi dell'uomo.

Se ogni area teatrale ha conosciuto, lungo la storia del professionismo rappresentativo in Europa, sue proprie sperimentazioni del «vero», l'area italo-francese si distinse nel tempo per la

dialettica di varietà e rigore fiorita nel Seicento dei comici dell'arte e del dramma classicista; lo stesso Attore artista nacque dal suo seno, ché la Duse, da colta figlia d'arte e attrice sovversiva, insieme, arrivò a rilanciare quella dialettica estenuata, fino a rovesciare il suo culto dell'antico. E soffrì per la rottura quando, liberata dai vincoli «all'italiana», giunse a creare, finalmente, da sola come i poeti. Al pari di Stanislavskij, allora, sentì le sue interpretazioni prender forma attorno a un vuoto, più profondo di quelli lasciati dalla tradizione.

Venne poi Artaud, l'attore che ebbe la forza di fare a meno della scena, restando però tale, a dispetto della vulgata che lo vuole calato nell'identità del regista, e per intero. Iniziamo a pensarlo in fuga dal convenzionalismo, come la Duse aveva fuggito l'improvvisazione superficiale, ma diversamente attore artista perché grande poeta da subito. Affiancando questi maestri del Novecento teatrale di opposta formazione, si crea una specie di campo magnetico. Leggere Artaud è come leggere Molière insieme a Stanislavskij e più ancora: ecco il luogo dell'affinità.

Chi è stato intimamente attore resta tale, almeno in parte, anche se assume poi visioni «totali», da regista: è il caso dello Stanislavskij in lotta con l'altra adolescenza venuta a turbarne le certezze da artista fatto; soltanto gli ex attori che si sono sentiti liberati passando alla regia, come Ronconi, possono ricominciare, ma non riuscendo a far fruttare del tutto il loro sapere passato. L'Artaud non più attore, conservando i meccanismi del recitare, poté invece realizzare la più alta ricombinazione dello stesso corpo e della stessa mente scrivendo e facendosi, allo stesso tempo, regista altro: è impossibile immaginarlo dirigere «dall'alto» una troupe. Questo sembra il nocciolo della sua comparabilità con la Duse, che appare ricca anche di motivi e articolazioni di grande e piccola scala.

In primis, il nesso Duse-Artaud può considerarsi il canto del cigno dell'«area italo-francese»: il contesto prima citato, che da tre secoli almeno fungeva da principio equilibratore, fra tradizione e rinnovamento, per quelle scene nazionali. Liminare era stato l'insediamento italiano a Parigi nel Settecento, alternatamente visitato dalla follia e dalla effervescenza: se le avesse lette, certo la nostra attrice si sarebbe specchiata nelle osservazioni di Riccoboni padre sulla riforma teatrale e sulla sua urgenza di salvarsi dall'infezione spirituale delle scene; e non era un teatro del Doppio quella Comédie Italienne segnata da infamie e portentosi, che fin dall'intitolazione si rivelava irriducibile a una sola appartenenza nazionale?

Una diversa inquietudine assoluta, tipica della prima moder-

nità, dispose i nostri attori artisti al loro tragico destino. La Duse si cercava sulla scena e non avrebbe saputo recitare senza donare: Gestus – si badi – che andava oltre la sua stessa coscienza, in ciò comparabile a quello del martire Artaud. Il quale sembra dar voce anche alla Duse con la sua volontà di resistenza all'entropia, questa potenza più forte dell'ordine storico che fece della prima guerra mondiale l'evento inaugurale del nostro secolo.

«Altro» è il teatro che ha nella mente l'entità regolatrice della vita degli spettacoli e che ne garantisce la memoria, quando la legge dell'effimero viene contraddetta da un fattore di eccezionalità o quando il preconcio per affinità se ne nutre. Le stesse ferite della mente stabilirono un sentire concorde fra Artaud e la Duse e fra la Duse e Riccoboni padre, in senso attivo. Così, nel «luogo delle morti finte», come Modena chiamava il teatro alludendo anche alle morti invisibili nella vita, l'arte di far mondo per potenza evocatrice di dettagli poté infrangere i rapporti spazio-temporali dati o, meglio, poté eluderli sostanzialmente. Questi artisti erano destinati a creare dialoghi ancora fondamentali con l'oltre: con l'inconscio e l'Oriente.

Non a caso, dopo la Duse e Artaud, l'area teatrale italo-francese si esaurì.

Richiami per la prima discussione

La figura dell'attore artista va posta al centro della discussione sia per l'incidenza storica del suo avvento, sia per la vastità delle esperienze ad essa riferibili, sia, soprattutto, per la dialettica che stabilì poi con la Regia e che oggi impone una rilettura del *Tramonto del Grande attore* (1929): il libro testimone di Silvio d'Amico che, pur non isolando la sua identità e non prevedendo la continuità maggiore che poi conobbe, fa ben capire perché la fine del Grande attore non avrebbe trascinato con sé la sua cultura aperta, intimamente novecentesca. Non a caso, poi, d'Amico scelse i docenti dell'Accademia nazionale d'arte drammatica fra gli attori sensibili ancora all'arte della Duse, certo del loro «incontro» con il regista docente, uno soltanto.

Poi, dopo la devozione di Apollonio e d'Amico, la Duse attirò per sempre quella di Guerrieri, mentre l'*Antologia del Grande attore* di Pandolfi (1955) confermava la ricchezza dell'eredità dusiana: ad aprire gli occhi di Pandolfi erano stati i massimi attori dialettali della prima metà del secolo e Ruggeri, con cui lui stesso, come regista, aveva collaborato.

In tal senso si può istituire una continuità post Duse, ma una continuità di maestri: cosa non chiara allo stesso Pandolfi, troppo attento al teatro «medio» per suggestione «educazionista». E che si sviluppasse dagli anni '20 una «catena» di attori artisti (o ad essi vicini) in tutti gli ambiti del teatro, prevalentemente segnata dal richiamo alla Duse, bastano a confermarlo trenta nomi: Petrolini, Musco, le Gramatica, Ruggeri, Moissi, Benassi, Totò, i tre De Filippo, con Eduardo in veste di rifondatore, Tofano, Randone, i tre Gobbi, Gassman, Bene, Peragallo e De Berardinis, Cecchi, Lombardi, nonché le coppie Ricci-Magni, Morelli-Stoppa, Tieri-Loiodice, Fo-Rame.

Si stenta a ripensare il nostro teatro senza questi nomi, pur scelti per difetto: ché avrei potuto citare anche altri artisti creatori e interpreti «forti», quali i Maggio e Carraro; avrei dovuto, anzi, citare Pupella e anche altre signore della scena, dalla Ferrati alla Degli Esposti, e altri maestri in dialetto e attori guida dei gruppi. Ma, imperfezioni classificatorie a parte, è indiscutibile l'organicità culturale che lungo il secolo hanno istituito quegli attori-non-solo-interpreti, impegnati nelle più varie decantazioni e contaminazioni attorno a costanti tragiche, anche nel teatro comico. Perché più degli altri teatri europei il nostro ha trovato negli attori i testimoni dello squilibrio di civiltà in cui viviamo, che Elias ha ricollegato all'impossibilità di sintonie immediate con le odierne società complesse per menti come le nostre, ancora improntate ai rapporti sociali di mille anni fa.

Perciò nell'arte della Duse, che cresceva in solitudine i personaggi assimilandoli alla sua carne, come nella capacità di svuotarsi che ebbe Benassi, per fare posto alla fantasia del teatrale, nell'attitudine di Totò a «patire il riso» come nell'orrore maieutico di Eduardo per i «salti metafisici», ritroviamo un Gestus di difesa vitale che ci tocca. Anche i primi attori artisti, la Duse e Petrolini, Benassi, Eduardo, sono, come Bene e Leo, nostri contemporanei?

Un'altra avanguardia storica con il teatro popolare alle spalle

«Popolare» e «avanguardia» non furono termini contraddittori fino agli anni '10: nella Russia che «dava l'assalto al cielo» come nel più audace Pirandello, mentre Gramsci scriveva con entusiasmo del primo Futurismo e Marinetti ricorreva alla forma farsesca per figurare dal vivo la sua poetica. Quei due termini si dissociarono, fino a farsi antagonisti, con lo pseudo-avanguardismo fascista e con il populismo di destra e di sinistra, restando

tali per mezzo secolo; poi, se il '68 sembrò riavvicinarli, negli anni '80 la cultura delle strutture sancì che inducevano a una dialettica ottocentesca: considerando «casuale» la loro presenza nelle combinazioni del geniale Bachtin. D'altro canto, il Novecento è stato anche il secolo delle differenze radicali, e la vita teatrale ne è risultata un luogo epifanico per gli impulsi controcorrente e popolari di Mejerchol'd o Garcia Lorca, di Vilar o del primo Fo, fino alla svolta di Beck e Grotowski (mentre in Italia c'erano già Bene e Scabia). E questi rilanciarono i due termini con un ulteriore, dinamico investimento del luogo e del senso che toccò tutto il teatro occidentale, e da noi fu rivelato con forza nel convegno di Ivrea del '67, d'impostazione prevalentemente d'avanguardia, e dieci anni dopo in quello popolare di Cascina Terme.

In verità, si preferivano allora le dizioni «neoavanguardia» e «di base», ma assunte nel senso qui riferito già prima della precisazione della forma-gruppo; che ne specificò e distinse le insorgenze, poco presenti alle arti «maggiori»: sensibili al '68, salvo eccezioni, solo nel tempo degli scontri. Laddove il teatro dei gruppi, benché diviso per tendenze - specie riferite all'antropologia culturale, al racconto immagine e al pensiero negativo - si costituì in Movimento quando gli stessi gruppi politici nati dal '68 si scioglievano. Divenne così, dai secondi anni '70, l'unico insieme artistico organico avverso ai mass media e alle folli simmetrie innescate dalle BR e infiltrate dall'Antiterrorismo. Per natura il teatro è prassi a mani nude.

Commuove ricordare come in quel contesto di grovigli degenerativi alcuni gruppi arrivassero a produrre ulteriori principi di realtà, rifacendosi alle svolte storiche del teatro con l'energia del loro vissuto. Oltre l'idea della fantasia al potere, essi si scoprirono *extra moenia* nell'arte, nelle idee e nella vita quotidiana: popolari e d'avanguardia, di nuovo.

È certo rischioso rimotivare i movimenti artistici a distanza, ma in questo caso abbiamo evidenziato impulsi certi, che non furono dichiarati programmaticamente perché considerati impliciti. In tal senso fu vissuta la sintomatica dissolvenza incrociata degli anni '60-'70, per cui alla nascita del Nuovo teatro corrispose la fine, o quasi, degli spettacoli intimamente popolari. Di questi si nutrono vari gruppi, fino a prolungarne la memoria: come non pensare, quindi, a un loro trapianto nell'autodrammaturgia di quei gruppi? E anche di altri, ché molti ne nacquero in periferia e in provincia, con logica alternativa a quella dei teatri di città, essendosi formati un po' per caso e un po' per reagire, sull'onda del folk e della poesia beat. Ed è sintomatico come questi due ri-

ferimenti, richiamando all'antico e all'utopia, portassero naturalmente al teatro, l'arte che vive di incontri fra passato e futuro e che per questo rende concreta, «realizzandola», l'utopia condivisa (Bloch): anche il pubblico scopriva di produrre quel teatro, sentito necessario, e ancor più l'avrebbe sentito tale con la crescita della disoccupazione e del declassamento giovanili.

Giovani della borghesia povera, prima soggetti sociali del '68, poi spaesati testimoni del fallimento dei gruppi rivoluzionari, legarono la memoria dell'avanguardia politica, così, di fatto, all'attrazione del teatro: di quel teatro nuovo che socializzava finalmente le loro abilità, all'opposto dei lavori saltuari loro destinati. Perciò tanti segni popolari sono poi entrati anche negli spettacoli di rottura.

Si è poi distinta l'attività comunitaria dei gruppi anche per la tecnica, basata su una diversa cultura del corpo, capace di dar forma per sé. Mentre da filoni popolari dell'Oriente quei gruppi spesso presero ciò che loro mancava, basi tecniche altre e forme generative dell'arte «povera».

Concordano i libri dedicati alla cultura della povertà sul fatto che a distinguerla sono i comportamenti di completa adesione al tempo in atto, che si riproducono anche se i soggetti conoscono la «condanna dell'indomani»: quando, spesi quei pochi soldi, si farà ancor più esiguo il limite di resistenza. Questa condizione tragica e edonistica, insieme, fa pensare al giuoco con il destino che ingaggia ogni invenzione sulla scena, entità per eccellenza dissipatrice che l'arte fa nemica della dissipazione. E la povertà è stata soprattutto una musa del maggiore teatro contemporaneo: di Beckett e di Grotowski, di Beck e di Barba, di Genet e di Kantor, quanto del teatro in Kafka e di Pirandello: ma in Italia è stata assunta da alcuni gruppi anche come interlocutore globale, per la sua identità internazionale che già le esplorazioni pionieristiche di Fersen avevano rivelato. Per il suo impulso, così, in spazi e strade di Bergamo, di Padova e Pontedera o nelle periferie di Bari, Bologna e Firenze sono affiorati, tramite contaminazioni rigorose, frammenti di teatro originario in forme tragiche e tragicomiche. Non senza eccessi di imitazione o di spavalderia, ma in salute, capaci di giungere dove il teatro popolare d'Occidente ben di rado era giunto: fra la gente schiva e nella città nascosta delle carceri e dei luoghi di sofferenza, dove oggi sembra quasi naturale farsi attori. Vi sono impegnati attualmente, come attori e tecnici, circa duemila reclusi e duecento pedagoghi di gruppo, ognuno con la sua testa; e soltanto la disinformazione e la saccente sicurezza dei fabbricanti di opinione ha impedito di vedervi un ritorno in vita di quel teatro popolare che si sapeva

irrimediabilmente contagiato dal populismo. Per non dire degli innumerevoli spettacoli di scuola e di quartiere o dei laboratori di lavoratori e di anziani: molto si potrebbe aggiungere, ma queste note sono principalmente destinate a lettori esperti – gli interlocutori del dibattito prima proposto – sicché sembrano sufficienti dei cenni per attestare la matrice popolare nei teatri di gruppo. Che non hanno avuto questa sola matrice, naturalmente.

Ma cosa penserebbe uno Straniero meno interno degli Arlecchini senegalesi di Ravenna: un persiano curioso come l'Usbek cui Montesquieu attribuì le sue Lettere sulla «civiltà», se assistesse a una rappresentazione di Nuovo teatro? La fatica non solo artistica incorporata smentirebbe presto ogni sospetto sulla sua legittimità, e la sorpresa di vedere pubblico «altro» e attori così diversi dai divi della televisione lo farebbe sentire a suo agio. Ma come si giustificerebbe, scrivendone agli amici ignari in patria, della debolezza di non ribadire la condanna islamica del teatro? Senza scomodare le teorie di Bayatly, gli basterebbe forse questa osservazione: ai giovani, che da noi sognano l'onore di partecipare al rito della verità, qui è concesso di «officiare»; e officiano meglio di certi fanatici. Un pensiero del genere già lo aveva avuto Gustavo Modena, un secolo e mezzo fa, sostituendo la Regola con la Ragione nella Compagnia dei Giovani. In parte, i giovani dei nostri gruppi degli anni '70 hanno rilanciato la sua «pazzia», come continuatori della cultura popolare che non vuole stare al suo posto, e, animati dalla sua differenza virtuale, sono arrivati a imporre – primo settore giovanile in Italia – l'erogazione di sussidi di disoccupazione alternativi, in forma di sovvenzioni per la sperimentazione; e hanno sperimentato tanto che, lungo una storia ventennale, dal loro seno sono venuti alcuni straordinari artisti e una professionalità socializzata e pregnante.

L'orientamento di Barba e dei pochi altri maestri di questa «invenzione» è stata e resta sostanziale in tale ottica, e c'è poi da considerare il di più delle specificità locali, segnato da peculiari parentele con le scuole alternative, ispirate all'esempio di don Milani, spesso, o alla pedagogia «selvaggia» o ad altri principi e differenze culturali.

Se il declassamento è dominato dal senso della perdita, il bisogno di uscirne – è questo un nucleo dall'esperienza popolare di questi gruppi – ha fatto sì che ogni formazione dovesse «negarsi» come entità in sé, a differenza dei gruppi giovanili studiati dai sociologi; non a caso, la nozione di popolare che abbiamo qui evocato è culturalmente plurale e sempre in disequilibrio. Non a caso, è nata da impulsi esterni collettivi, quali:

- a) la contiguità del non garantito con la società del benessere;
- b) la coesistenza della marginalità sociale con alti livelli di scolarizzazione;
- c) le dilatazioni ideologiche del '68 e del '77, basate sulla dialettica del gruppo partecipe con il Movimento;
- d) il richiamo dello spettacolo come attivazione delle risorse alternative della fantasia, in contrasto con illusionismi istituzionali.

Quanto agli impulsi interni, essi hanno determinato negli incontri d'arte, per analogia, una riconsiderazione articolata del teatro:

- a) dalla parte di Dioniso, come giuoco di valorizzatore del vissuto, oltre le regole sociali, e come luogo deputato dello sconfinamento;
- b) tramite il bisogno di raccontarsi indirettamente per rispetto della identità scenica, forzandone l'usanza. Anche l'esserci del corpo e il divenire dei suoi viaggi sono così diventati teatro, una volta umiliata, come fanno i poeti, l'invadenza delle autoimmagini.

Questi punti, suggeriti dalle permanenze popolari nel Nuovo teatro, chiedono però del distinguo: il Nazional-popolare ortodosso sarebbe certo insufficiente al nostro bisogno di riflettere anche sull'arte dei gruppi più sperimentali ed euristici. La non sufficienza nel nostro caso può essere compensata solo da altri approcci al popolare, come quello accennato di Gramsci, per non chiamare in causa Balázs e Bartok, Artaud e Brecht. La bibliografia sul giovane Gramsci è cresciuta nel tempo per studi soprattutto settoriali: quelli politici, che hanno (variamente) protetto la sua figura dalla omologazione «comunista»; quelli ideologici e culturali, più liberi dal bisogno di far fronte comune contro le «vendette» capitaliste; quelli teatrali, singolarmente interni, dato il rispetto con cui egli tenne la critica drammatica sull'«Avanti!»; quelli d'inchiesta operaia. Ne è derivata una riduzione dell'ammirevole organicità gramsciana, capace di verticalizzazioni interculturali ancora orientatrici. Ma non sempre.

Dobbiamo a Bermani la possibilità di riconsiderare alcuni testi d'epoca da cui emerge la centralità del futurismo dei primi tempi nella sua formazione. Egli parla come Mejerchol'd e Majakovskij, quando descrive il dinamismo interiore che l'arte futurista può innescare nell'avanguardia operaia, intenta a eliminare gli orpelli dalle sue visioni. Si badi: erano gli stessi anni in cui la Duse fondava la figura dell'attore artista, con un repertorio selezionato per affinità ora nevrotiche, ora materne, ora uto-

piche, agendo già da prototipo della Ilse pirandelliana. Il sé: ecco una fonte dell'avanguardia nel divenire teatrale alto in Italia, in assenza del vissuto alternativo che in varie forme le grandi nazioni europee avevano conosciuto.

Ho usato la formula vaga «vissuto alternativo» perché il teatro europeo partecipò direttamente solo ad alcuni «movimenti» letterari e di arte visiva dell'avanguardia storica, come il futurismo russo e italiano, ma quest'ultimo limitatamente agli incroci d'eccezione, come quello con Petrolini. Di fatto, in Occidente il teatro del primo Novecento trovò altrove il suo stadio di necessario sovvertimento, nell'avvento della Regia, che stabilì rotture verticali nell'immaginario e nel modo di produzione; e senza esaurirsi negli anni '20, ché la sua «storica» identità fu proseguita dall'ex surrealista Artaud e all'ex espressionista Brecht. Di fatto, il processo di rigenerazione del teatro nel segno della Regia assorbì nell'Europa teatralmente sviluppata varie istanze delle avanguardie storiche anche nell'Italia isolata dal fascismo, grazie alla modernità parallela degli attori artisti in lingua e in dialetto, specie di quelli prossimi a Pirandello, e grazie al vissuto degli anni '10-'20, quando i giochi teatrali erano ancora aperti.

Questa riflessione potrebbe sembrare deterministica, se le cose del teatro non fossero mosse da misteriose dinamiche di memoria, per cui le anomalie ben fondate finiscono sempre per ricomparire; ed è indubbio che anche il Nuovo teatro in Italia ha questo prius. Come spiegare, altrimenti, il suo radicamento e il fermento che gli fece riscoprire il «fiore» della Regia, rendendo indiscutibile il bisogno di ricominciare, di darsi una prassi-pensiero internazionale e «intera»? E sia Beck che Grotowski, al culmine della *quête*, toccarono questa incandescenza polimorfa italiana. Fino a indurli a trovare in Italia una seconda patria, mentre l'esule Barba vi aveva ritrovato l'altra metà di sé, come artista.

Risarcimento certo non totale: ché non è sanabile la ferita per la morte della Duse, costretta dal bisogno a una tournée suicida, come per le morti terribili di Mejerchol'd e Artaud.

Del resto, gli incontri delle nostre scene con i movimenti culturali internazionali sono stati quasi sempre sfasati dal Settecento, e a volte per ritardi felici: il romanticismo degli attori giunse ad affermarsi da noi, così, solo alla metà dell'Ottocento.

Per l'Italia, come paese guida, non sembra perciò assurdo parlare di avanguardia storica a mezzo secolo dai manifesti e dalle opere della sua fondazione.

Si tratta di un'avanguardia questa volta polarizzata dal teatro (e in parte, dal cinema, di cui però non parleremo); dunque, di

una nuova nascita, a differenza delle neo-avanguardie letterarie e visive, che non patirono, oltre la tirannia politica, specifiche incompiutezze nella prima metà del secolo. Anche per questa surdeterminazione negli anni '60-'70 il Nuovo teatro italiano ha acquisito un'identità per sé, fattasi ormai organica la sua composizione interartistica, al punto da non dover più stringere compromessi come in passato: con il letterato filodrammatico, come con l'artista visivo non ostile alla scenografia. Cosa che, su basi di teatro povero, non ha impedito sontuosi incroci interartistici (Bartolucci).

Usano così anche i teatri orientali dove la dimensione popolare è assunta come abbassamento del sistema delle convenzioni, come «veicolo» per interagire con la realtà del grande pubblico, e dove l'avanguardia agisce per spezzature di quella forma: che si dispone, così, a trasmutarsi.

Successivamente, però, la coscienza di questa dialettica è da noi sfumata, come se essa non fosse coniugabile con la professionalizzazione; e i gruppi sono dovuti tornare allo stadio originario, collocandosi sulla linea più popolare – Santagata e Morganti – o su quella sublime – la Valdoca; mentre i neo-maggianti di Buti inducevano Bacci e i suoi a cercare intrecci in strada: esito opposto – consanguineo dei recuperi magici di Barberio Corsetti, di Ravenna Teatri e del Tascabile di Bergamo. La dialettica Alto-Basso non è stata così ricomposta, ma radicalizzata per cavarne nuovi statuti. Mentre altrove l'identità è diventata fluida: sia per i gruppi che hanno diversificato l'offerta, come i Magazzini, con la loro sorprendente coerenza a posteriori, sia per quelli che si sono organizzati per assimilare nuovo alimento sul tronco comunitario, come i Teatri Uniti, sia per quanti hanno viaggiato, oltre che per sopravvivere, per restare inquieti e ri-trovarsi, come il Potlach, sia per i viaggiatori del/nel sociale, come gli Alfieri, il Nucleo, Manfredini e gli altri che non hanno assecondato la fine dell'avanguardia che era in loro.

Finita l'avanguardia, non si è affatto esaurito il piacere di sperimentare e, d'altro canto, di rilanciare il popolare: la sua memoria – è il caso di Neiviller dopo *Titanic* – come la sua intelligenza sociale – è il caso degli spettacoli sui/dei poveri, inaugurati a Bologna dal Ridotto e da Eugenio Ravo. Sembra, così, che sia in atto una nuova ricerca di radici: l'avanguardia non può essere abbandonata – si può dire con Copeau – senza essersi dati una ulteriore «tradizione del nuovo». Forse è questa meta inconscia che sta spingendo i gruppi a svelarsi.

Richiami per la seconda discussione

Le omissioni e la parzialità con cui sono stati qui presentati gli artisti di questa nostra avanguardia storica non devono irritare, poiché confusamente sta decantandosi il Nuovo teatro italiano all'uscita dell'esperienza collettiva dei gruppi. Possiamo conoscerne bene solo i profeti, la tempra di Beck, Eduardo e Grotowski, di Fo, Ronconi e Brook nonché la forza contagiosa di quanti lo hanno orientato: fra Barba, Kantor e Wilson, fra Bene e Leo, fra Quadri, Bartolucci e Taviani. Ma è davvero finito, con l'Avanguardia, anche il Movimento del Nuovo teatro?

Comunque, non se ne è esaurito l'impulso, e, quindi, il flusso scandito per generazioni, a dispetto della sfiducia. Si è creata, piuttosto, una sordità reciproca fra vecchi e nuovi gruppi che impone di riprendere le peregrinazioni d'inchiesta per capire, aprendosi ai nuovi. Un vuoto di analisi adeguate impedisce di rendersi conto: se spesso il popolare vi risulta regredito a ibridazione dialettale e se la conoscenza è impossibile nell'insieme, come questi gruppi vogliono essere considerati, alcuni loro spettacoli sono freschi e sorprendenti. Perché, allora, quel fronte difensivo?

Attenzione: «popolare» e «avanguardia» hanno brutte contropartite. Ma il richiamo vale anche per il gruppo esperto che, finita l'avanguardia collettiva, deve conservarne in proprio l'orientamento, come ha conservato l'incompiutezza popolare salvandola dall'estinzione o, peggio, dal «popolare di tutti»; come il teatro popolare precedente è stato salvato da Copeau e Brecht, da Beck e Grotowski in senso originario: come contraente per eccellenza, come radice, come forma essenziale e come entità pre-teatrale.

Certo l'incompiutezza non è un valore in sede di estetica teatrale, ma in sede interculturale lo è. Ed è indiziario il fatto che ad essa ci abbiano portato ambedue le nostre interrogazioni: anche quella sulla prima avanguardia storica, tanto da suggerire che non fa al caso nostro la nozione di «neo avanguardia», coniata al riguardo delle rotture-ridefinizioni dei codici narrativi-poetici e visivi degli anni '60. Di un'invenzione senza precedenti organici si è fatto carico il teatro sovversivo di quel decennio e del seguente: non a caso, un poeta forte come Sanguineti, collaborando con Ronconi, allora, mise a punto un congegno drammaturgico più «storico» che «neo», quale quello dell'*Orlando furioso*.

Certo, è arduo supporre un'avanguardia che, a distanza, si limita a proseguire, decentrandola, l'identità di un'avanguardia

madre. Tale però era stata solo fino a un certo punto, a parere di chi scrive, l'avanguardia storica del teatro, che agì all'ombra dell'avvento registico persino in Francia. Sicché, a rigor di termini, si dovrebbe affermare che in senso teatrale gli anni '10-'20 furono segnati dall'avanguardia della Regia e da un'avanguardia interartistica volta ad altre mete, per lo più, dunque, poco definibile «storica» a teatro. Qui l'avanguardia che ha dato all'altro Novecento visibilità storica è stata quella sovranazionale di mezzo secolo più tardi. O si dovrà parlare di una seconda Avanguardia storica?

Prima, l'esperienza del teatro era troppo legata, da noi, alla matrice ottocentesca del Grande attore e alla forma drammatica (i fattori interni che si opposero alla missione registica), perché potesse dar vita a una rottura generale incentrata sulla Regia: la quale non a caso si concentrò in Russia, data la giovinezza delle sue istituzioni sceniche, e a Parigi, per la ragione opposta, qualificata dalla incomparabile disponibilità dei letterati d'ingegno e da un diffuso gusto per il nuovo: quella disponibilità e quel gusto che solo gli anni '20 e gli anni '70 del secolo hanno conosciuto intimamente solidali.

E non a caso, principale luogo di diffusione della seconda avanguardia storica è stata l'Italia, forse la più lenta delle nazioni teatrali europee a rinnovare le sue istituzioni e, perciò, la più bisognosa di radicali avventure sceniche-sociali nel nostro tempo. Come spiegare altrimenti le sue ultime rotture in compagnia del sapere antropologico e della fisica quantistica, in spazi peculiari e in strada, con cantanti e danzatori orientali, con Kafka e con maestri affini di tutto il mondo?

NOTA IN QUATTRO PUNTI (di Franco Ruffini)

1) Ricorre nel 1996 il centenario della nascita di Antonin Artaud. Questo numero di «Teatro e Storia», che dal 1994 è un annale, gli è dedicato. Del senso non retorico di questa dedica dirò in chiusura della mia nota.

2) Nel 1996 «Teatro e Storia» ha compiuto dieci anni. Della ricorrenza Claudio Meldolesi fa il punto di partenza – tematico, e non solo compositivo – del suo saggio, che si presenta *Come un editoriale* per l'inizio del secondo decennio della nostra rivista. Tra gli attori artisti che sono il centro propulsore di «Questo strano teatro», Meldolesi indica in particolare Eleonora Duse e Antonin Artaud, affratellandoli in nome del comune «rifiuto dei limiti del "teatro" quando la nuova arte vi si rivelò incontenibile».

Ad Artaud non piaceva parlare di teatro in termini di arte; senza

farsi impaurire dalle parole, diceva che il teatro era piuttosto della specie della vita. Meldolesi dice arte però «nuova», e pone il problema della impossibilità per questa nuova arte di stare tutta dentro il teatro. Questo, Artaud l'avrebbe sottoscritto pure nelle parole. Meldolesi fa ancora una cosa; pone il rapporto tra «nuova arte» e teatro come uno dei temi centrali del Novecento.

Fabrizio Cruciani, che ha costruito «Teatro e Storia» dieci anni fa, diceva che il Novecento è il secolo da cui veniamo, ben sapendo che esso è il secolo in cui siamo. Nel presente, per lui il Novecento era l'orma del nostro passato e la prospettiva del nostro futuro. Interrogando il passato del Novecento e interrogandosi sul suo futuro, Meldolesi fa un ragionamento solido e inquieto sull'oggi: del teatro e oltre.

Questo di più, questo fuori campo, in cui un'«arte nuova» concepita e nutrita nel teatro ne deborda in coerenza e per coerenza a se stessa; questo differenziale tra il teatro e una vita che gli è interiore e ulteriore allo stesso tempo, lo possiamo chiamare valore.

È del valore del teatro che parla l'Editoriale per il secondo decennio di «Teatro e Storia».

3) Giustamente Artaud, allora, anche se il discorso di Meldolesi si riferisce particolarmente all'Italia.

La crudeltà non è un genere o una poetica; è il nome che Artaud dette al valore del teatro. La crudeltà sta tutta in quella smarginatura in cui il teatro, uscito da se stesso, si fonde con la vita, e la rifonda nella sua pienezza.

Il messaggio di Artaud è contro lo svilimento del teatro in ciò che programmaticamente non ne deborda mai: lo spettacolo-prodotto, da mostrare e consumare subito e basta. È nella scelta deliberata ed esclusiva del prodotto-spettacolo, che sta il senso deterioro dell'effimero.

E la scelta dell'effimero – come rinuncia allo sconfinamento – possono farla sia gli uomini che fanno teatro attraverso la scena sia quelli che lo fanno attraverso i libri, secondo l'utile specchio proposto da Ferdinando Taviani.

4) Nel 1995 «Teatro e Storia» ha deciso di estendere la propria azione facendosi anche promotore di iniziative di cultura teatrale. Ne do notizia nei «Parerga» di questo numero.

Nel 1995 Claudio Meldolesi è stato accolto come membro dell'Accademia Nazionale dei Lincei.

Che «Teatro e Storia» abbia deciso di non essere più solo una rivista, che alla cultura del teatro sia stata riconosciuta per la prima volta la pari dignità con i più accreditati campi della conoscenza, sono due fatti che hanno storie, protagonisti, collocazioni e fisionomie differenti, è chiaro. Però hanno lo stesso senso.

È in questo senso non retorico, nel senso del valore del teatro, che è stata fatta la dedica di «Teatro e Storia» ad Antonin Artaud.

P.S. La *Lettera da Port-Bou* che introduce questo numero di «Teatro e Storia» è stata indirizzata da Eugenio Barba a Fabrizio Cruciani (morto il 31 agosto 1992). Spedita alla redazione della rivista da Carpi-gnano Salentino il 30 giugno 1995.

TUTTI SI SONO CREATI IL PROPRIO ARTAUD

Nota di Franco Ruffini. Il 1994 registra un picco di presenza della questione Artaud (la questione è più, e meno, dell'«artista» o dell'«uomo»). Morendo, nell'ottobre 1993, la curatrice delle Oeuvres complètes Paule Thévenin aveva lasciato all'editore Gallimard i volumi XXVI, XXVII e XXVIII pronti per la stampa. La pubblicazione fu (ed è) ritardata dagli eredi di Artaud, che hanno intentato azione legale contro Gallimard. Una sentenza del 6 luglio 1994 (subito oppugnata) ha dato ragione all'editore, per cui il XXVI volume, contenente i materiali della Conferenza di Artaud al Vieux Colómbier, del 13 gennaio 1947, è potuto uscire (il 14 settembre, prima della data prevista del 23, per aggirare l'appello degli eredi). Il XXVII e il XXVIII volume sono annunciati. Al tempo, era stata da poco pubblicata (febbraio 1994), per i tipi di Flammarion, una nuova edizione del libro di memorie di Jacques Prevel, *En compagnie d'Antonin Artaud*. I curatori, Jérôme Prieur e Gérard Mordillat, avevano chiesto i diritti dell'edizione esistente (a cura di Bernard Noël, Paris, Flammarion, 1974), per realizzare un adattamento cinematografico del diario di Prevel, che descrive giorno per giorno il periodo della vita di Artaud dal 27 maggio 1946, data del primo incontro, fino all'11 agosto 1947, quando Prevel venne ricoverato in ospedale per emottisi. Artaud era stato dimesso da Rodez e viveva in condizioni di semilibertà. Morirà il 4 marzo 1948; ci sono solo poche note nel diario di Prevel, dopo l'11 agosto '47. Il previsto adattamento cinematografico si trasformò, oltre che nella nuova edizione del diario («un tributo del cinema alla letteratura»), la definiscono i due curatori; vi sono pubblicate anche tutte le poesie di Prevel), in tre film (1994): due documentari, *La véritable histoire d'Artaud le Momo* (170', colore), *Jacques Prevel, de colère et de baine* (22', colore), e una fiction *En compagnie d'Antonin Artaud* (90', b/n), con Sami Frey e Marc Barbé (i film sono disponibili in cassetta per le edizioni «Le Sept/Vidéo»). In particolare, gli eventi legati alla riedizione del libro di Prevel hanno avuto vasta eco nella stampa.

Rolande Ibrahim-Delguste è la vedova di Jacques Prevel (1915-1951); fu testimone – talvolta vittima – delle vicende descritte nel diario del marito. La sua è comunque una testimonianza intensa e significativa. Fernando De Nuccio l'ha raccolta e trascritta come conclusione della sua tesi di laurea *Antonin Artaud. La scena della follia* (Facoltà di