

zia. Da quindici anni, le retate vanno a vuoto. Alla vigilia di cinque procedimenti giudiziari, uno dei responsabili ci dice fiero che il segreto sta nella parola, nella cultura della favela, appunto. Nella comunicazione che per il potere è clandestina, per la gente, libera.

Scilla, giugno 1995. Un gruppo di partecipanti ad un seminario teatrale si sofferma sulle difficoltà dell'autonomia artistica. Sono attori senza regista, studiosi che portano la teoria alla ricerca della pratica, registi senza un gruppo. Decidono di chiamare Linea Trasversale i loro incontri futuri, per discutere i problemi del fare teatro comuni alla realtà di ognuno, ansiosi di mettere in gioco il bagaglio accumulato lungo la strada e la storia personale di teatranti soli.

APPUNTI SUL RAPPORTO TRA CINEMA E TEATRO

La questione dei rapporti tra teatro e cinema viene generalmente impostata secondo una logica di tipo materiale. Si cerca per lo più di rintracciare i prestiti, le citazioni, le sovrapposizioni, le inclusioni che ci vengono presentate dalla storia dei due linguaggi, considerati come territori, secondo un criterio topografico: il teatro nel cinema e il cinema nel teatro.

Questo approccio presenta il vantaggio che è proprio delle descrizioni: permette cioè di elencare i materiali culturali manipolati dal testo e consente di stabilire nessi, cogliere sintonie tra mondo del cinema e mondo del teatro che siano proprie degli autori, o che agiscano a livello produttivo o a livello spettatoriale, con la conseguenza quindi di fornire anche utili indicazioni sui contesti culturali di determinati momenti della storia del teatro e del cinema.

Esso tuttavia ci dice poco o nulla circa lo statuto formale dei due linguaggi, circa la loro diversa «specificità», circa la diversa natura delle loro rispettive «materie dell'espressione», come direbbe Hjelmslev.

L'approccio tradizionale non si pone questo problema. Con la conseguenza che gli restano estranee alcune importanti implicazioni formali, non prive di una qualche produttività sul piano sia teorico che critico, come cercheremo di mostrare.

Possiamo considerare come esempi di intersezioni tra i due linguaggi coglibili in prima istanza sulla base dell'approccio tradizionale sia le numerose inclusioni del cinema all'interno di spettacoli teatrali che troviamo nel teatro del Novecento, dalle avanguardie in poi (si pensi a *Il diario di Glumov* di Ejzenštejn, o a Piscator e alle diverse forme di «teatro totale»), sia gli adattamenti cinematografici di testi della letteratura teatrale (lo Shakespeare di Olivier o di Branagh, alcuni film di o da Mamet, il *Riccardo III* di Loncraine, ecc.), sia la messinscena cinematografica della messinscena teatrale di un testo di letteratura tea-

trale (che abbracci l'intero film, come accade in *Vanja on the 42nd Street* di Malle, in *Looking for Richard* di Pacino, o in *Teatro di guerra* di Martone, o che ne occupi solo una parte, come accade in *La bande des quatre* di Rivette o in *Bullets over Broadway* di Allen o in *For Ever Mozart* di Godard).

Quest'ultimo tipo di esempi – la messinscena della messinscena – presenta spesso un elemento metalinguistico esplicito, un interrogativo sulla natura del teatro e su quella del cinema, che sollecita nuove formulazioni della domanda tradizionale sui rapporti tra i due linguaggi, poiché apre, con maggiore o minore intensità a seconda dei casi, alle problematiche inerenti alla diversa specificità del cinema e del teatro.

Vedremo infatti che l'approfondimento della questione della specificità e la riformulazione dei rapporti tra cinema e teatro si alimentano a vicenda: il tema della specificità funziona da spinta verso una possibile riformulazione della questione dei rapporti tra teatro e cinema, e, reciprocamente, l'approfondimento delle specificità viene stimolato da un rinnovato studio dei rapporti tra i due linguaggi.

E tuttavia, una volta messa a punto la nuova prospettiva – in questa sorta di procedimento circolare (la considerazione delle specificità ci sollecita a mettere a punto una nuova domanda, la nuova domanda ci permette di approfondire le specificità) – saremo sollecitati a un ulteriore approfondimento, saremo spinti a uscire dalla nuova prospettiva, per lavorare su livelli non specifici, generativi, del rapporto cinema-teatro, recuperando in parte la domanda tradizionale ma collocandola su un piano diverso e forse più produttivo.

Il primo passo sarà caratterizzato da un lavoro sul concetto di «corpo», il secondo da un lavoro sul concetto di «drammaturgia».

Il «corpo» nel teatro e nel cinema

Le pratiche teatrali del Novecento e le loro teorie ci lasciano la consapevolezza che «materia dell'espressione» dell'arte teatrale è in definitiva il corpo dell'attore. È in esso, nella sua relazione «qui e ora» con lo spettatore, che risiede la specificità del teatro.

«Materia dell'espressione» del cinema è invece l'immagine in movimento su uno schermo.

Tra i due linguaggi vi è dunque un'incompatibilità ontologica: da un lato la fisicità, dall'altro la virtualità. Con diverse importanti implicazioni, anche per quanto riguarda la posizione spettatoriale. Nel caso del teatro, infatti, questa è caratterizzata dal fat-

to che il sentimento di propriocettività non abbandona mai lo spettatore, che viene attivato in relazione al tempo e allo spazio reali della rappresentazione. Mentre invece, nel caso del cinema, la funzione spettatoriale è caratterizzata da una forte attenuazione della propriocettività e dal conseguente costituirsi, nella mente dello spettatore, di un mondo immaginario che si dà come realtà sostitutiva del reale fenomenico (si vedano gli studi dei filmologi Leirens, Michotte e Wallon, poi ripresi, tra gli altri, da Morin, da Barthes e da Metz).

Questa riflessione sembrerebbe spingerci a considerare possibili, tra i due linguaggi, solo rapporti per così dire materiali, del tipo di quelli cui abbiamo accennato a proposito della domanda tradizionale e del criterio topografico.

Senonché, come la storia del teatro del Novecento mette in primo piano il corpo dell'attore, mediante un lavoro di contrapposizione al concetto classico di drammaturgia basato sulla letteratura teatrale e sulla parola, così anche la storia del cinema presenta al suo interno una linea antagonista a quella maggioritaria costituita dal ricorso programmatico alla virtualizzazione.

È la linea di quella che altrove abbiamo chiamato «modernità» cinematografica, caratterizzata da un lavoro di carattere metalinguistico (una riflessione sul cinema) svolto *attraverso il recupero dell'elemento riproduttivo* insito nel dispositivo cinematografico.

Come la riscoperta della corporeità (ivi compresa la corporeità degli oggetti e della scena) ha costituito nel Novecento l'asse portante di una polemica contro il teatro di parola di una certa tradizione trionfante nel secolo precedente, con la conseguenza di mettere in primo piano il «qui e ora» della rappresentazione, così il «moderno» nel cinema si contrappone al *découpage* classico proprio nella disattivazione che compie dei meccanismi di identificazione spettatoriale che il *découpage* classico ha messo a punto nel corso della sua storia (una storia che ha inizio molto presto, a ridosso dell'invenzione del dispositivo e che conosce l'apice del proprio consolidamento e della propria stabilizzazione con l'avvento del sonoro).

La sfasatura tra tempo del testo filmico e tempo della fruizione che è propria del cinema, esaltata nel *découpage* classico, viene contraddetta in modo esplicitamente paradossale nel cinema «moderno». Questa sfasatura è massima, per così dire, nel cinema ed è minima nel teatro, dove il «qui e ora» della singola rappresentazione tende a sopravvivere sempre, anche nel caso del più narrativo dei testi e della meno creativa delle messe in scena. Nel cinema essa traccia invece le coordinate spazio-temporali del linguaggio, in un modo che viene esaltato, come si è detto, ancor

più che accettato, dalle strategie (anche ideologiche, oltre che di tecnica narrativa) del *découpage* classico.

In questo corpo virtuale il «moderno» introduce un elemento di contraddizione: esso si riappropria dell'elemento riproduzione insito nel dispositivo e lo eleva a fattore estetico, con la conseguenza di problematizzare la concezione classica del tempo e dello spazio cinematografici. Del tempo, riproducendo il tempo reale (strategie del piano-sequenza, ricorso minimo alle ellissi temporali); dello spazio, riproducendo la materialità del referente in modo autonomo rispetto al racconto, vale a dire tentando di conservare quella materialità come un di più di senso rispetto al plot, fino a costruire il soggetto stesso del film sulla base di un'esplorazione dello spazio reale e degli oggetti (corpi) che vi si iscrivono (strategie della profondità di campo, cinema-verità, ogni forma di documentarismo, lezione di un certo neorealismo e dello zavattiniano «cinema del soggetto pensato durante»; ma anche certe forme di adattamento come il caso di Bresson/Bernanos o di Straub/Schönberg o Straub/Pavese o Straub/Fortini, ecc., fino all'esplicito e creativo montaggio di materiali culturali di Godard).

Modo esplicitamente paradossale, si è detto, poiché i «moderni» sono del tutto consapevoli della sfasatura e del fatto che essa è connaturata al cinema: solo, essi la provocano in un gesto estremo, che sonda il limite in cui l'immaginario si costruisce dal reale. Operazione che non può essere fatta se non spingendo in modo radicale, da un lato, nella direzione della riproduttività del dispositivo e dell'annullamento delle drammaturgie tradizionali, e dall'altro esasperando l'essere immagine dell'immagine proprio grazie a questa matericità che la depura di scorie letterarie, impressioniste o espressioniste, e fa apparire il funzionamento nudo e crudo di quello che Metz ha chiamato il «significante immaginario».

È questo il paradosso esplicito dei moderni, in virtù del quale essi ci appaiono come coloro che spingono al limite il problema della forma, portandosi molto vicini a una sorta di grado zero della scrittura cinematografica, al di là delle operazioni delle avanguardie storiche (ma riprendendone più o meno consapevolmente alcuni degli assunti di fondo, per esempio una concezione immanentista del senso).

Il paradosso in virtù del quale essi ci appaiono quindi anche come i cineasti più interessati (pensiamo ad Antonioni, per esempio) al problema epistemologico della percezione e della formalizzazione, al di là dello stesso cinema.

Ed è il paradosso in virtù del quale siamo indotti a pensare in modo nuovo, formale, la «teatralità» del cinema. Se pensiamo infatti a pratiche di regia «moderne» per eccellenza, come quelle

di Renoir o di Rouch, di Rivette, di Eustache, di Garrel, di Rohmer, ci accorgiamo che la relazione al teatro, oltre ad esservi dichiarata nelle forme dell'inclusione territoriale – in diversi dei film di Renoir e di Rivette i protagonisti mettono in scena pièces teatrali, è qualcosa di più interno, attiene alla loro stessa pratica di regia, alla loro idea di cinema. In questi autori il set cinematografico diventa una sorta di palcoscenico teatrale, un palcoscenico sul quale le funzioni attoriale e spettatoriale si intersecano costantemente, e che perciò fa pensare alla scena grotowskiana o a quelle di Barba o di Brook, anche quando il luogo in cui si svolge l'azione raccontata dal film è esteso alla città e oltre. Su questa scena opera il gruppo costituito dal regista, dai suoi attori, dalle maestranze, e la cinepresa si fa personaggio tra i personaggi, occhio attivo che registra un vero e proprio happening, un'azione che ha un suo forte valore in se stessa, oltre che per le sue finalità narrative (e a questo proposito non va dimenticata la pratica di regia di Bernardo Bertolucci).

La rappresentazione, nei «moderni», fa problema. La sua finalizzazione alla narrazione non è data per scontata. Ed essa non si dà come messa in immagini di un soggetto, come accade nel cinema classico, ma piuttosto come una ricerca del soggetto stesso del film: il «soggetto pensato durante» del film inchiesta di Zavattini.

Indice di questa avventura del set è anzitutto la particolare direzione degli attori che è propria di questi cineasti, basata sulla presa diretta del sonoro e sull'inquadratura lunga, vale a dire sul rifiuto della frammentazione della recitazione tipica del cinema classico.

Il corpo dell'attore, il lavoro sul suo processo di identificazione col personaggio, il senso prodotto dalla sottile sfasatura tra personaggio e attore (le forme, fino alle meno ortodosse, di cinema-verità), introducono nel film una matericità che la presa diretta del sonoro sancisce in modo inequivocabile, e che lega intimamente questo cinema alle ragioni più profonde del teatro del Novecento.

Ma di questa avventura del set, di questo «soggetto pensato durante», sono indici anche la ricerca sull'occhio e sullo sguardo svolta in relazione alla cosiddetta «realtà», che meglio possiamo definire come materia del profilmico: la materia dell'espressione e la materia del profilmico sottoposte simultaneamente a riflessione critica e creativa; anzi, meglio, la materia del profilmico messa in discussione *attraverso* la messa in discussione della materia dell'espressione e viceversa. Non è un gioco di parole: per i «moderni» discutere il reale e discutere l'occhio che lo percepì-

sce sono operazioni interconnesse; l'una si svolge attraverso l'altra e viceversa.

Di qui l'appartenenza alla medesima famiglia di cineasti come Ozu e Rossellini, il Wenders di *Tokyo-ga* (e di altri film, almeno di quelli della «trilogia della strada») e Antonioni, ma anche – proprio attraverso la matericità del set e la sospensione problematica della rappresentazione classica – come Kiarostami, i taiwanesi Hou Hsiao-hsien e Tsai Ming-liang, fino a Scorsese, Tarantino ed Abel Ferrara, e fino al cinema di vagabondaggio dell'ultimo Robert Kramer, e alle pratiche di Godard e di Chris Marker, che esibiscono l'essere l'immagine lavoro costruttivo su materiali culturali.

Questo è ciò che, in relazione al rapporto cinema/teatro, ci viene dal confronto tra un certo cinema, quello della modernità, e un certo teatro, quello del corpo. Ne risulta un rapporto formale tra i due linguaggi, una domanda che ci sembra produttiva in relazione agli statuti dei due tipi di procedimenti semiotici, e che ci spinge, come si è visto, ad andare oltre il livello della «citazione».

Specificità e aspecificità della «drammaturgia»

A questo punto può essere utile reinterrogare gli approcci tradizionali al tema dell'adattamento.

Quando questi descrivono le modifiche che un testo di letteratura teatrale (per esempio una tragedia di Shakespeare) subisce, in superficie, nella riscrittura operata dalle sceneggiature cinematografiche, possiamo supporre che sotto questa descrizione vi siano due domande propedeutiche implicite: quella relativa al processo generativo profondo dei due testi e quella relativa alla loro comune destinazione al vasto territorio dello «spettacolo». Senza queste domande non sono infatti pensabili quelle relative alle trasformazioni che subisce, per esempio, la figura di un personaggio, o l'ambientazione, o la temporalità dell'azione; e non sono pensabili neppure le tradizionali domande sulla «fedeltà» o meno di un testo all'altro.

In prima istanza, il livello generativo non sembra analizzabile né sulla base dell'approccio tradizionale (che non a caso lo ignora), né sulla base del rapporto formale tra teatro del corpo e cinema moderno, approccio settoriale che riguarda solo *quel* determinato modo di fare teatro e di fare cinema (anche se contribuisce a chiarire il tema, generale, delle specificità dell'uno e dell'altro linguaggio).

Abbiamo bisogno di una formulazione diversa, e ci sembra che questa debba necessariamente coinvolgere un discorso sulla drammaturgia.

Schematizzando, si può prospettare un percorso con tre nuclei problematici successivi:

a. Il livello profondo, generativo del testo di letteratura teatrale (d'ora in poi, «dramma») e quello corrispondente generativo della sceneggiatura cinematografica possono essere un unico livello.

E tuttavia, poiché le regole della rappresentazione (cui i due testi sono finalizzati) sono diverse nel teatro e nel cinema, la coincidenza sarà possibile soltanto a un livello precedente alla specificazione dei due linguaggi.

Quale sia questo livello è dunque uno dei problemi che dobbiamo porci.

b. Un secondo ordine di problemi è aperto poi dalle trasformazioni che i due linguaggi operano rispetto al livello generativo comune; trasformazioni che troviamo a livello di dramma e di sceneggiatura e che operano nei due testi in modo sia esplicito che implicito. Ci porremo quindi il problema di confrontare il diverso operare della trasformazione nel dramma e nella sceneggiatura.

c. Strettamente collegato con questo secondo ordine di problemi è quello, ulteriore, aperto dalla constatazione che nell'uno e nell'altro linguaggio entrano in gioco sia l'aspetto gestuale sia quello verbale: in un caso e nell'altro i dialoghi e i monologhi sono finalizzati all'essere recitati da un attore.

Dovremo distinguere il livello dell'*intuizione* che sta all'origine della scrittura di un dramma o di una sceneggiatura da quello della messa in gioco delle *procedure spettacolari* nell'un caso e nell'altro, e della messa in gioco, tra queste procedure, dell'arte dell'*attore*.

Il livello dell'*intuizione*, coincidente in sostanza con quello che abbiamo chiamato il livello generativo profondo del testo, non solo può essere il medesimo nel dramma e nella sceneggiatura, ma appare anche comune agli altri linguaggi.

Per esso non ci sembra possibile pensare alcuna regola, ma soltanto descrivere un ventaglio di possibilità.

All'origine di un dramma o di una sceneggiatura possono esserci motivi eterogenei, anche molto diversi tra loro: un fatto di cronaca, un fatto storico, un sogno, un concetto, la psicologia di un personaggio, l'abbozzo di un intreccio, l'osservazione della vita, un'immagine, reale o mentale che sia.

In questa eterogeneità sono riconoscibili tuttavia motivi che possono essere collegati di fatto a situazioni intuitivamente «più

teatrali» o «più cinematografiche» o «più letterarie» o «più pittoresche». Così, un fatto storico, di per se stesso, mette in gioco un forte elemento narrativo; e ci sono film il cui nucleo originario è l'intuizione di una sola immagine (certe forme di sperimentazione, ma non solo); come pure accade che l'osservazione della vita può essere una scenetta colta dal vivo, il cui colore può essere facilmente all'origine di una commedia teatrale o cinematografica.

In tutto questo, il momento della regia, nel caso del cinema, interviene molto spesso a modificare il quadro, introducendo un forte elemento di specificità del linguaggio cinematografico.

Ma se guardiamo alle pratiche di sceneggiatura, troviamo già a questo livello tutto il ventaglio di possibilità cui si è accennato. E se gli sceneggiatori sottolineano spesso l'affinità del loro lavoro con la narrativa, all'interno della scrittura di una sceneggiatura si danno situazioni diverse, sia in dipendenza delle singole scene, sia soprattutto in dipendenza del genere cinematografico in cui quella sceneggiatura s'inscrive.

Alle specificità di linguaggio siamo dunque ricondotti anche dalla rilevanza che per il nostro discorso è presentata dai generi, teatrali e soprattutto cinematografici. La commedia cinematografica è ad evidenza più vicina al suo equivalente teatrale di quanto non lo sia un film sperimentale di Richter, il quale è ad evidenza più vicino alla pittura; mentre è difficile trovare un equivalente teatrale del film di fantascienza con effetti speciali (la meraviglia della scena barocca rispondeva a condizioni percettive ed emozionali piuttosto diverse; mentre andrebbe esplorata con attenzione l'affinità, dichiarata, tra le attrazioni teatrali e cinematografiche di Ejzenštejn e quelle circensi, e anche la relazione tra queste ultime e l'«effetto speciale» nel senso di Šklovskij).

A questo punto, crediamo che una prima conclusione provvisoria, necessariamente approssimativa, possa essere la seguente: il livello generativo profondo di un fatto espressivo, anche quando appare aspecifico, tende molto presto a risolversi in una formalizzazione che avviene lungo una linea specifica di linguaggio. L'immediatezza di questo passaggio è più o meno pronunciata a seconda dei casi. In alcuni, come per esempio nelle sperimentazioni del periodo tedesco di Richter, sembra logico ipotizzare che questa specificità appartenga già all'intuizione originaria del film (un puro gioco spazio-temporale, impensabile fuori del cinema); in altri (per esempio, la commedia) sembra invece che le mediazioni che portano dall'intuizione alla forma specifica siano più numerose e rilevanti.

Lo spartiacque costituito dall'arte dell'attore

Queste mediazioni dipendono dalle coordinate spazio-temporali dei due linguaggi, come pure, soprattutto per quanto concerne il confronto tra sceneggiatura e dramma, dipendono dal modo in cui quelle coordinate agiscono sulla recitazione degli attori.

Al tempo reale del teatro si contrappone il tempo narrativo del cinema; alla realtà fenomenica che lo spettatore esperisce a teatro si contrappone l'immagine virtuale che lo spettatore vede sullo schermo cinematografico; allo spazio circoscritto e convenzionale del teatro si contrappone lo spazio in linea di principio senza limiti del profilmico.

Normalmente, quando diciamo che lo stile di recitazione in un dato film ha un carattere teatrale, intendiamo sottolineare un forte elemento di convenzionalità, esibito a discapito della «naturalità» che cerchiamo nel cinema.

È come se il rapporto convenzione/natura fosse, nel cinema, ribaltato rispetto a quanto accade nel teatro.

Nell'uno e nell'altro caso esiste, a monte, una convenzione costitutiva della posizione spettatoriale: essere a teatro o al cinema implica la stipula di un patto implicito, di una convenzione che orienta la percezione dello spettacolo da parte dello spettatore.

Tuttavia, mentre nel teatro questa convenzione coesiste con condizioni percettive che sono di per se stesse «naturali», nel cinema essa coesiste con condizioni percettive fortemente irrealistiche e convenzionalizzate.

Ebbene, alle prime (naturali) corrisponde uno stile di recitazione che esibisce la convenzione, mentre alle seconde (virtuali) corrisponde una recitazione tendente a «fenomenizzare» la visione, annullando la virtualità dell'immagine cinematografica (quest'ultima osservazione è valida per il percorso seguito dal cinema sonoro classico, che però crediamo di poter assumere, a motivo della sua indiscussa popolarità, come indice di una forte tendenza di base del linguaggio cinematografico).

Il metodo di Stanislavskij tende a rendere evanescente il confine tra convenzione e «realtà» nella recitazione teatrale, ed è probabilmente per questo che la formazione attorica negli Stati Uniti – dove la lezione di Stanislavskij è stata, almeno per un certo periodo, assunta a livello semi-istituzionale dall'Actors' Studio – ha dato luogo (e lo dà ancora oggi, nell'ambito dei film del *découpage* classico) a una forte fungibilità dell'attore rispetto ai due linguaggi, teatrale e cinematografico.

Considerato sotto il profilo dell'arte dell'attore, il caso del cinema classico hollywoodiano appare come quello in cui possia-

mo parlare di una più accentuata identificazione di teatro e cinema, dal punto di vista sia dell'intuizione generativa dello spettacolo sia della sua specificazione di linguaggio. È come se una certa convenzione teatrale, che fa perno su una recitazione «naturalistica», si estendesse alla scrittura del film. (E qui si aprirebbe un interessante territorio di analisi, che dovrebbe essere investigato il più possibile dall'interno, mettendo in gioco le specifiche tecniche attoriche e di regia, in un modo analogo a quello seguito da Ejzenštejn in diversi suoi scritti).

Ma questa identificazione ci sembra venir meno non appena iniziamo a considerare gli sviluppi che il metodo di Stanislavskij ha avuto in pratiche di regia come quelle di Grotowski o di Barba, e non appena, nel cinema, ci allontaniamo dal modello classico per prendere in considerazione le varie forme di sperimentazione cui il linguaggio cinematografico è stato sottoposto nel corso di un secolo di vita.

Questa constatazione ci riporta alla distinzione tra le diverse pratiche cinematografiche e le diverse pratiche teatrali dalla quale eravamo partiti.

Anche affrontato dal punto di vista dell'arte dell'attore, il discorso sul passaggio dal momento generativo profondo di un testo (dramma o sceneggiatura che sia) al momento della specificità di linguaggio non sembra poter fare a meno di una differenziazione empirica tra le diverse pratiche.

La figura dell'attore, che nel *découpage* classico realizza almeno in parte la sovrapposibilità dei due linguaggi, è anche quella che si pone, nelle sue più spinte forme di sperimentazione, come lo spartiacque decisivo tra i due. La «quotidianità» della recitazione, il suo tendenziale annullarsi, nel cinema «moderno», si oppone alla forte e particolarissima convenzionalità della performance, per esempio, di un Cieslak, che ci trascina in un percorso psicologico inscindibile dal nostro essere spettatori di teatro.

Fuori del *découpage* classico (e del cinema delle avanguardie storiche) la zona di sovrapposizione va cercata piuttosto in quella sensazione di assistere a un evento che caratterizza la condizione spettatoriale nell'un caso e nell'altro: nel cinema moderno come spinta a oltrepassare il limite della virtualità, nel teatro del corpo come piena sensazione in atto.

Nel caso di queste pratiche è dunque il carattere di *work in progress*, di *happening*, che si ripropone ancora una volta come il vero punto di contatto tra cinema e teatro.

Oliviero Ponte di Pino UNO SGUARDO DA FINE SECOLO

Caro Nando,
mi chiedi una ventina di cartelle da inserire in uno «speciale fine secolo». La richiesta mi onora, ma i tempi sono troppo stretti per scrivere un vero e proprio saggio, ammesso che io ne sia capace.

Però il tema è più che affascinante, direi una trappola irresistibile, perché i miei venticinque (più o meno) anni da spettatore teatrale semi-militante si sono svolti proprio sotto l'ambigua stella della fine secolo. Fin dall'inizio, mi viene da sospettare non appena guardo indietro. Allora provo a buttar giù, più o meno di getto, questa lettera aperta, senza sapere che cosa possa venire fuori, ricapitolando storie già note e stra-note, perché forse a volte può servire. Non voglio ricostruire la Storia, solo raccontare una storia (la mia storia di spettatore), per discutere più che per sistematizzare.

La mia storia di spettatore consapevole, dunque, è cominciata con una fine secolo anticipata. E questo vuol dire, alla metà degli anni Settanta, diverse cose.

Fine secolo, per cominciare, significa prima di tutto consapevolezza della possibile «fine del teatro», e dunque invenzione di un teatro ogni volta necessario. In quel momento, negli anni Settanta, «fine del teatro» da un lato vuol dire la scelta del Living Theatre, che dopo la fallita rivoluzione teatrale di *Paradise Now* nel '68-69 aveva scelto l'impegno politico diretto in Brasile. Scegliere di fare teatro nonostante questo, e in una situazione come quella italiana dove l'impegno politico era la prima opzione, ha significato affermare e difendere l'autonomia dell'arte di fronte alle esigenze e alle ingerenze del politico (pur sapendo che ogni gesto teatrale è un gesto politico). A dirlo oggi, sembra una banalità, ma per molti, allora, fu una scelta difficile e sofferta, e una pratica da difendere quotidianamente (dalle accuse di disimpegno, consumismo, formalismo, eccetera). «Fine del teatro» vo-