

Ma non dura a lungo. Manco d'esercizio. La mia impazienza sabota la mia resistenza giapponese. Mi metto a invocare freneticamente il vuoto, e allora tutto è perduto. Il vuoto non sopporta invocazioni. Si riempie di sterilità, il vuoto si riempie di vuoto.

Presto, una parte!  
(1991)

IL TEATRO DI FINE SECOLO:  
QUELLO DI STANISLAVSKIJ E BRECHT

Contributo inedito alle giornate brechtiane  
di Barcellona, 25-26 novembre 1998

Signore e signori, apprezzo molto l'iniziativa di queste «Giornate Bertolt Brecht» e il punto di vista poco dogmatico dei loro promotori, formulato nel programma. Per quanto mi riguarda, cercherò di toccare – all'ombra dei due grandi del teatro del nostro secolo – alcune brucianti questioni del Novecento teatrale ancora vive in Europa.

Come gli altri nei loro campi, anche noi artisti di teatro abbiamo diritto a designare dal nostro punto di vista questo secolo, lungo gran parte del quale sono vissuto; lo farò, dunque, con i nomi dei due uomini cui si deve in misura più significativa la determinazione del nostro tempo teatrale. Ma dando al secolo che volge al termine i nomi di Stanislavskij e Brecht, si è indotti a supporre che l'ingresso nel prossimo millennio segnerà la fine della loro supremazia a teatro, per come esso continua a essere inteso nella sfera d'influenza della civiltà europea. Se dico che il tempo della loro supremazia va a concludersi, se ne dedurrà certo che la loro influenza sarà rimpiazzata dal potente intervento di qualcun altro o di qualcos'altro, che quanto essi avevano affermato è già stato superato o lo sarà presto. Di fatto, è questo il nostro modo di pensare abituale; così l'epoca detta postmoderna ci ha abituato o costretto a comprendere lo sviluppo, il corso della storia, il modo in cui l'uomo dà compimento alla sua missione; ma se Gianni Vattimo ha suggestivamente espresso questo tratto fondamentale della nostra comprensione del mondo, è triste che, superando di continuo la verità acquisita, sembriamo perdere di vista, senza volerlo, la possibilità stessa di raggiungere la verità e che ci resti solo un infinito e disperato relativismo dall'epoca succeduta al modernismo in cui, pure – tutti me l'assicurano – stiamo vivendo. D'altronde, l'atto di proiettare un po' di luce nella «penombra dell'incertezza metafisica e nel caos di tutte le simulazioni del mondo» (per citare Vattimo) è un compito così difficile, ammetterete, che non oso assumerlo, se non nella misura dell'esperienza personale.

Vorrei ora riferirmi a Vattimo un'ultima volta, avendo trovato fra i suoi pensieri un'altra possibilità, da lui prospettata sempre in rapporto al postmoderno – se ben capisco. Essa, almeno ai miei occhi, rappresenta una soluzione non solo giusta, anche estremamente necessaria: quella di tornare all'esistenza che si è allontanata, effettivamente o in apparenza, di ritrovare e adottare di nuovo ciò che si pretende superato o di cui ci si è semplicemente disfatti lungo la strada; e di riappropriarci di esso nella forma mutata dal tempo, dalla conoscenza, dall'esperienza.

Si tratta di un suggerimento propizio per le riflessioni che vogliamo sviluppare; e i teorici sapranno essere imparziali nell'apprezzare l'apporto delle nostre due grandi personalità. Per chi ha passato la vita sulla scena, come me, pur senza mai prendere il teatro unicamente per un meraviglioso mezzo di produzione della propria arte, l'imparzialità rimane inaccessibile. Come all'inizio di ogni nuova messinscena ho precisato e riconsiderato il mio atteggiamento verso il mondo umano, i suoi nuovi problemi e valori essenziali, così non ho mai saputo cambiare autori, stili e novità teatrali in conformità con l'accento loro attribuito dalle circostanze, la moda e la situazione politica. Non ho mai abbandonato questo cammino, che avevo intrapreso da giovanissimo. Può trattarsi di una particolarità del mio carattere, della mia stessa ostinazione; comunque, ciò mi impedisce di abbracciare con la stessa adesione le due grandi figure che sono oggetto di questo richiamo. Sono maturato con Stanislavskij, ho passato più di mezzo secolo a occuparmi della sua opera negli studi e nel lavoro di scena, mentre lui era al mio fianco in ogni successo teatrale. Ciò posto, non mi resta che sperare nel vostro permesso di poter parlare anche di Bertolt Brecht, quale partigiano agli antipodi.

Non sono venuto qui per portare dei giudizi, ma per chinarmi insieme a voi sulla situazione del teatro. Partendo dal suo aspetto attuale – devo confessare che il suo stato e le sue tendenze spesso mi preoccupano – vorrei scoprire in quale misura o maniera questi due grandi personaggi hanno segnato il teatro del secolo, rimasto strettamente legato ai loro nomi. Come hanno dimostrato congressi recenti, l'era in via di conclusione può essere associata al nome di Stanislavskij: penso al congresso parigino intitolato «Il secolo Stanislavskij» e ai due di Mosca che sono stati molto concreti, favorevoli con umiltà a lui, e molto (auto)critici sulla situazione attuale del teatro. È apparso, quindi, che lo spirito dell'opera stanislavskiana continuava a librarsi su questo secolo, pur uscente, come sua certezza conservatrice, e che la devota credenza di Stanislavskij nella capacità del teatro

di concretizzare, di presentare, attraverso un'immagine scenica, la vita dello spirito umano costituiva ancora, a fine secolo, una sfida di entità molto più grande di quella audace dei suoi inizi. Dal canto suo, Bertolt Brecht è e resterà certo l'antagonista di Stanislavskij. Nacque lo stesso anno in cui questi aprì il Teatro d'Arte di Mosca, poi divenuto Teatro Accademico d'Arte di Mosca; e designava il suo teatro come «epico» aggiungendo che si trattava di una definizione troppo formale, insufficiente. È giunto così a determinarlo come teatro d'istruzione, politico per eccellenza, fondato sul marxismo: un «teatro di pianificazione terrestre», intenzionalmente «antimetafisico» e antiaristotelico.

Nel programma del teatro epico\* egli cita Albert Einstein – in particolare, il suo rapporto sullo stato della cultura destinato, all'epoca dell'Esposizione Universale di New York, alle generazioni future – per trarne la seguente conclusione: «Il così scarso contributo alla felicità della vita umana recato dal dominio della natura – in cui siamo tanto progrediti – Einstein lo motiva, dunque, con la mancanza negli uomini, in generale, dell'istruzione necessaria ad impiegare le scoperte e le invenzioni. Essi sanno troppo poco di se stessi [...]». Perciò attendono l'istruzione, l'aiuto salutare da parte del teatro epico. Nel teatro di Stanislavskij, gli eroi di Čechov s'interrogano, invece, dirigendosi verso un avvenire nebuloso: «e quando cade la neve, quale ne è il senso?».

Sembra che negli anni Trenta, in Europa, si fossero drammaticamente imbrogliati i processi di generalizzata crisi spirituale, di quella crisi che sappiamo destinata ad attraversare tutto il secolo.

Nel 1936 (quanto nella vita di un artista una data può rivelare le intenzioni creatrici, il senso delle concezioni del mondo, della funzione dell'arte!), nel 1936, dunque, in un luogo fra Praga, Vienna, Parigi, la Svizzera, la Danimarca e la Finlandia e in un'occasione determinatasi fra vari congressi internazionali per la difesa della cultura, il trentottenne Brecht annuncia: «[...] quanto sarebbe di guadagnato se [...] il teatro e l'arte in genere fossero in grado di fornire un'immagine del mondo finalmente praticabile. Un'arte capace di tanto potrebbe influire profondamente sull'evoluzione sociale», consegnare all'uomo senziente e pensante il «mondo degli uomini perché egli possa agirvi».

\* Si tratta, in realtà, del testo della conferenza tenuta da Brecht a Stoccolma nel '39, *Il teatro sperimentale*, fatto principalmente conoscere in Italia dal primo volume degli *Scritti teatrali. Teoria e tecnica dello spettacolo*, Torino, Einaudi, 1975, p. 164 (traduzione implicitamente attribuita a R. Castellani e C. Pinelli). Allo stesso testo e pagina rimanda la citazione del capoverso successivo, forse per refuso retrodatata al '36 (N.d.T.).

Stanislavskij ha settantatré anni a quell'epoca. Indifferente ai rischi estremi di quel tempo, non opera cambiamenti nella sua scala di valori morali, prende le parti di Mejerchol'd, l'allievo che l'ha ricusato, e partendo per il sanatorio da cui non tornerà porta con sé l'abbozzo di un saggio sull'etica del lavoro teatrale. Cerca nuovi approcci coscienti a una creazione inconscia, dall'interno di un sistema aperto di collaborazione regista-attore, che possano contribuire a coltivare l'aspetto spirituale e artigiano dell'arte drammatica. Intanto, le regie del Teatro Accademico d'Arte di Mosca restano vive soprattutto grazie ai personaggi, che, attraverso il modo d'agire, danno al pubblico la possibilità di una libera co-partecipazione.

Appena entrato nel prossimo secolo, il mondo del teatro ricorderà il cinquantesimo anniversario della morte di Brecht, avvenuta una ventina di anni dopo quella di Stanislavskij. E nel millennio prossimo, guardando indietro, non si mancherà di constatare che questi grandi uomini di teatro avevano realizzato buona parte della loro opera nel divenire della prima metà del nostro secolo, nel frattempo divenuto il secolo scorso. Non oso prevedere in che misura quello sguardo retrospettivo farà riuscir fuori, allora, una circostanza che a noi sembra capitale: che l'esperienza di Brecht aveva fatto i conti con una guerra in più. Ma già il suo attuale distacco permette di constatare che fu la seconda grande guerra, con le sue cause e conseguenze, a fare in pezzi la costruzione ideologica su cui egli aveva edificato la propria concezione di vita e il proprio programma teatrale. D'altro canto, se mi risolvessi a farne un bilancio – pur preliminare e, soprattutto, tenuto in superficie – sarebbe necessario ammettere che, malgrado il terremoto che aveva demolito le fondamenta della concezione sociale di Brecht, i mezzi e i comportamenti da lui affermati nella vita teatrale non hanno solo resistito al tempo, fino ai nostri giorni, ma sono prevalsi e hanno avuto la meglio persino nell'opinione corrente e nella pratica predominante. Ne è la prova migliore l'attuale diffuso rigetto del racconto classico – non dovuto soltanto al suo carattere immaginario e illusionistico, ma al fatto che esso presuppone un senso percepibile, eppure ancorato in forma extratemporale e, quindi, delle norme morali generalmente riconosciute. Tale rigetto è naturalmente legato alla tendenza ad adottare i principi drammaturgici del teatro epico nella costruzione di elementi d'azione così come nel modo quasi spontaneo di applicare la distanza, quella famosa *Verfremdung* che così bene si addice alla visione scettica e critica dei nostri giorni e al relativismo radicale in materia di valori. Così l'ironia della sorte ha fatto sì che queste armi siano oggi ugualmente utilizzate

dall'avversario che, a suo tempo, la strategia razionalista di Brecht si proponeva di distruggere. Se quello non si presenta più sotto l'insegna screditata della pseudomistica fascista e razzista, lo *Show-Business* organizza con pompa più indiscriminata le sue esibizioni orgiastiche, di barbare follie. Il pubblico, che Brecht voleva proteggere dalla seduzione emotiva dei falsi eroi di ogni sorta, s'identifica oggi, entusiasta, con dei burattini creati artificialmente e venduti a caro prezzo dal sistema chiuso dell'industria pubblicitaria; mentre l'illusionismo ingenuo del teatro precedente Brecht è stato largamente sostituito da una realtà immaginaria, spesso sanguinosa, di consumi seriali e di utopie cosmiche.

Anche nell'ottica della sorte postuma, Stanislavskij resta radicalmente differente da Brecht. Se, all'inizio, ho detto che egli rappresentava una certezza conservatrice, non posso ora passare sotto silenzio il fatto che, nel momento in cui il mondo contemporaneo prende partito per lui rifiutando i cambiamenti delle condizioni sociali previsti da Brecht, il mondo suo proprio, quello del teatro, si allontana dai principi artistici ed etici che Stanislavskij stesso sviluppava nelle sue riflessioni e nella sua opera scenica. Per «conservatorismo», riferendomi particolarmente a lui, intendo la fedeltà ai valori sui quali durevolmente fondiamo il nostro pensiero, la nostra coscienza morale come la nostra attività o arte, se si vuole. Fedeltà non significa, così, attaccamento alle abitudini acquisite, ma resistenza all'accettazione ingenua di un cambiamento motivato dal solo scarto di novità, di attrazione, di adattamento al gusto generale e alla moda. In tal senso, il conservatorismo di Stanislavskij mantiene ai miei occhi la sua forza vitale. Ritrovo sempre i suoi principi, la sua energia e la sua etica nelle prestazioni teatrali, soprattutto d'attore, capaci di produrre una convincente impressione non solo su me, ma sul pubblico sensibile di ogni angolo del mondo. Oso perciò affermare, di fronte agli stessi partecipanti a queste «Giornate Bertolt Brecht», che anche le regie create secondo il metodo brechtiano producono il maggiore effetto e beneficiano dell'eco del pubblico, se il talento dell'attore sa superare i limiti di ogni metodo e sa dare vita al personaggio, a tutti i livelli della sua natura umana e in tutti i suoi ambiti d'irradiazione spirituale e fisico – il dominio cui Stanislavskij desiderava iniziare il commediante.

Dove l'epoca postmoderna ci libera dall'egemonia dell'innovazione a ogni costo, essa permette, d'altro canto, dei ritorni al passato, anche a ciò che abbiamo talvolta affrettatamente abbandonato, alle sfide che non abbiamo saputo lanciare. Intanto, come ho già detto, tali ritorni non rappresentano una semplice ripetizione, ma un'appropriazione meditata, ricomprensiva e,

quindi, una vera e propria adozione. E non essendo capaci d'appropriarci di tutto e a prescindere dalla situazione storica, ogni ritorno deve rappresentare, allo stesso tempo, una trasformazione. Ho accolto l'idea di appropriazione e trasformazione avanzata da Vattimo soprattutto perché l'interpreto come un superamento delle tendenze postmoderne che usano ricorrere alla citazione fortuita, isolata dal contesto.

Va inteso così il mio atteggiamento verso Stanislavskij. Io non faccio ricorso alla sua missione, fondatrice del secolo che va concludendosi a teatro, come a un monumento di una cultura estinta o in via di estinzione, ma come a una fonte ancora aperta, sempre viva di riflessioni sul teatro, a una fonte d'esperienza dalla ricchezza senza pari. Nel corso della mia vita di scena non ho cessato di studiare Stanislavskij, sempre lasciandomi ispirare da lui; e ciò m'induce ora – permettetemelo – a esporre brevemente il mio punto di partenza, la mia concezione stanislavskiana del teatro, per come si è installata in me e, forse, per come l'ho adottata per me stesso – non riesco più a fare distinzioni in proposito.

Lo sforzo del teatro, a mio parere, è volto a condensare l'ampiezza del mondo umano nello spazio del testo, quale sfera di un'azione davvero aperta, grazie alla quale – con la mediazione di personaggi – esso rivela tratti essenziali della realtà. Ma per poterli trasporre in direzioni e distanze differenti, deve spostarsi dalla realtà della vita, che nella sua integrità rimane sempre imprevedibile. Perciò, a mio parere, la metafora è la figura del discorso diretto del teatro.

Nella tradizione europea fonte prima di una messinscena è il testo del poeta in forma di dramma; poi, lo stesso dramma che supera, in una dimensione importante, il suo mondo rappresentativo è determinato nella forma scenica dalla ricomprensione e concezione artistica di tutti i collaboratori che partecipano all'allestimento. Ma poiché ogni opera teatrale si leva contro l'integrità, a rischio del suo insieme, il regista interviene per correggere le forze centrifughe che vi permangono. La posizione attuale del regista, quale autore della messinscena, è determinata dallo storico diritto a una forma coerente dello spettacolo, sensata, articolata in tutte le componenti. Dove il regista non onora il compito, si assiste a una disgregazione di messinscene o anche di teatri. Tuttavia, nemmeno il regista, nessuno in arte può realizzare l'opera secondo una prescelta funzione direttrice: se conosce dapprima ciò che vuol dire alla fine, avrà terminato il lavoro prima di averlo cominciato.

Il fattore essenziale del processo che dà vita scenica a un dramma è sempre l'attore. Ciò che d'importante accade sulla

scena si realizza tramite la sua prestazione o, almeno, è in relazione distinta, non fortuita con lui. Ciò che non è concretizzato dall'attore non ha esistenza sulla scena; perciò l'attore e la sua prestazione devono essere al centro del processo di lavoro scenico, dall'inizio alla fine. Ché alla fine è lui che determina, in forma insostituibile, se la struttura scenica al momento dato sarà in vita ovvero se si aprirà, da un lato, a tutto ciò che trascende spiritualmente l'attore e le altre componenti e, dall'altro, a ciò che dà definitivamente senso alla sua prestazione, se questa si aprirà alla sala. Ma, al tempo stesso, ogni sforzo fatto a priori per adattarsi al pubblico compromette l'essenza stessa dei possibili interventi sulla scena – essendo questa concepita quale spazio che cerca di aprirsi all'avvento possibile dell'arte. L'attrazione della regia sul pubblico non può essere creata né intenzionalmente né artificialmente; e il teatro non ha bisogno di essere rivolto alla sala – non può esserlo, del resto. La verità artistica non può ficcarsi nella nostra coscienza come un chiodo su una tavola: chi la cerca va incontro alla sua opera a piedi e a sue spese. Andare a piedi vuol dire vedere l'orizzonte lontano, ma anche una pietra sul cammino.

Vuol dire anche cercare e, dunque, procedere a tentoni, scontrarsi. Chi ha sempre avuto ragione, chi non ha conosciuto dubbio, angoscia, esperienza dolorosa non ha ancora trovato il tempo di fare questo cammino.

Quei due uomini dai nomi marcanti per il nostro secolo teatrale, si avventurarono comunque, ciascuno a suo modo, su questo cammino, dove niente è sicuro.

Traduzione di Claudio Meldolesi

#### QUATTRO NOTE DI LETTURA (di Claudio Meldolesi)

Quello di Barcellona è stato uno degli incontri più problematici nel quadro delle celebrazioni europee del centenario della nascita di Brecht; il teatro ha per natura memoria lunga, attiva, passibile di continue riattivazioni, ma oltre il prevedibile i suoi lavori sono giunti a rovesciare la logica archiviatrice delle stesse onoranze democratiche del passato recente: nel corso delle quali solo la ritualità usa farsi proporzionale ormai, per spostamenti dal senso, alle speranze e ragioni sociali ricordate. Non lo hanno purtroppo mostrato le stesse feste nel Cinquantesimo della Resistenza, in Europa? *Mutatis mutandis*, differente è stato questo

incontro per merito della forza altrà del teatro, in quanto attivata da un raro promotore e da un soggetto rimasto di riferimento a tanti anni di distanza. Il regista e professore Ricard Salvat ha saputo essere, insieme, padrone di casa e suscitatore anticonformista; mentre Bertolt Brecht ha dato una nuova smentita ai tentativi di negargli il diritto di memoria per indegnità etica o truffa drammaturgica. E poiché sulla loro scia, a Barcellona, molti hanno meritato e qualcuno è giunto a «dare il la», a una rivista come «Teatro e storia», programmaticamente in lotta con l'effimero culturale, pur con la sua lenta periodicità, è parso di poter ricordare attraverso una sineddoche il centenario brechtiano del 1998: tramite questo solo convegno e, soprattutto, la sua relazione più prestigiosa e problematica, da discutere. Con la quale in forte dialettica possono ora porsi la gratitudine militante come i dubbi verso Brecht, ambedue diffusi fra i nostri lettori – fermo restando che il suo senso spiazza la faziosità di nuovo conio come l'oleografia *d'antan*, così spesso riservate a Brecht, invogliando a ulteriori scavi, anche in contrasto.

Otomar Kreiča, maestro cecoslovacco quanto europeo, ha concepito le pagine precedenti in forma di testimonianza dal vivo della sua fedeltà stanislavskiana; ma è stata la scelta da lui fatta di non soffermarsi né sulla lunga ostilità né sulla finale riscoperta, che animarono i richiami brechtiani a Stanislavskij, a rendere pregnante il suo accostamento. Infatti, a questi apicali maestri storici, al loro contrasto maieutico per la scena novecentesca, egli giunge ad aprirsi tanto che natura di monologo assume il suo scritto, in senso prima drammatico e poi progettuale, volto a una scena di nuovo umanesimo. Di topiche risorse storicamente in gara fra loro Kreiča giunge a rivelare, così, la disposizione a intime, imprevedute coniugabilità; ma poi colpisce ancor più la naturalezza con cui l'anziano regista, in controllo, per segni in disequilibrio, continua a mostrarsi in cerca, anche quando afferma di scrivere da mero interprete scenico: essenziale è stato per lui il Novecento delle irriducibilità, ma capace di esiti affini nei due maestri: nell'uno tramite il vero poetico e l'etica, nell'altro tramite la poesia transitiva e la responsabilità sociale. Mentre la natura teatrale del nuovo millennio è da lui lasciata priva di pronostici, sembrando Kreiča interessato, quale testimone, alle sole procedure teatrali del suo tempo, non importa se da lui ereditate per via diretta o indiretta. Cogliamo così una eco militante del suo legame con Brecht, pur restando in lui imparagonabile l'originario riferimento a Stanislavskij. Di fatto, avendo percepito un'identità globale nel solo magistero di quest'ultimo, egli sareb-

be portato a trattare Brecht soprattutto da filosofo; solo che non gli sfugge il valore della «filosofia alla mano» dichiarata dal maestro tedesco: da lui infine rivolta a un coinvolgimento sostanziale della regia con le scienze umane, in modo che esse stesse lievitassero oscuramente nel lavoro di scena. Anche in ciò Kreiča è prossimo a Brecht; anche i suoi ricorsi sono interessati a tenere aperto il senno del comportamento drammatizzato: è l'autore-medico Čechov a guidarlo in tale senso. Un mare aperto prospettano i suoi ragionamenti, ma in più punti ci si accorge, leggendo, che si tratta di un sapere codificatosi per contrastare le verità di comodo, la vulgata di Čechov e quelle dei maestri di riferimento. Anche il suo Stanislavskij e il suo Brecht qui sono «in movimento» – direbbe Brook – per bisogno di sapere: lo stesso bisogno che aveva indotto il primo regista, per non trasmettere da teorico e divulgatore soltanto, a scrivere tramite la mediazione di un sé personaggio, come alle prove fanno gli attori.

Interrompiamo qui la prima nota – non è uno studio il nostro, anche se andrebbero riscontrate già queste interferenze sugli scritti di lavoro di Stanislavskij e Brecht.

Discriminante risulta, però, il rilievo fatto da Kreiča al fondamento epico del teatro brechtiano: essendosi esso prestato a retrive adozioni da parte di scene estranee, destinate a consacrazioni di maggioranza; e Stanislavskij stesso sembra prendere per il suo tramite la parola, per relativizzare l'improvviso riconoscimento brechtiano cui accennavamo. Comprensibilmente il ragionare di Kreiča, dopo ogni rivelazione di affinità, torna a dire dei contrasti fra i due registi: si direbbe che percepisca un pericolo per il suo teatro del testo poetico, quando il confronto fra i due maestri lo induce a parlare solo in termini di scrittura scenica. Resta per lui uno spartiacque la concezione interpretativa, pur in cerca dall'interno del dramma; perciò, da regista testimone che ha attraversato quasi tutto il Novecento, egli preferisce non dire della drammaturgia registica di Mejerchol'd o della scoperta arcaudiana delle sintesi rappresentative orientali. Alle sue risonanze egli guarda, non sentendosi tenuto a fuoriuscire dal già vasto campo dei suoi personali riferimenti, specie da quelli che l'esperienza della scena lo ha portato direttamente ad adottare. Ciò per noi non fa problema, dato che, se ogni cultura è selettiva, tanto più è portata ad esserlo quella dei registi, in quanto creatori di globali concordanze fra le arti e fra scrittura e oralità, dove personale è l'orientamento. Piuttosto, qui può intuirsi un'ombra di diffidenza del regista che è stato attore Kreiča per il poeta-drammaturgo-teorico, solo infine regista, Brecht, che non cessò mai di essere anche «uomo di libro» (Taviani); laddove, *in pri-*

*mis*, Stanislavskij era nato al teatro da attore. Così, è persino possibile che gli sembrino appartenere a una diversa storia gli artisti del Nuovo teatro, povero di registi segnati dalla diretta esperienza della scena. È mancata a Barcellona una domanda su questo limite posto da Kreiča alla sua analisi, che stride con la sua interrogazione sul dopo-Novecento, in quanto la rottura teatrale degli anni '60 e '70 si fondò guardando non poco alla Regia storica, anzi contrapponendola ai funzionalismi del teatro «ufficiale».

D'altro canto, non stiamo presentando certo un regista del già visto: c'è un abisso in scena tra reticenza e silenzio.

Passando alla terza nota, sia consentito sottolineare ancora un risvolto di questo silenzio di Kreiča: lo stesso procedere senza difese verso il suo non detto, senza cioè i formali riscontri in margine tipici dei politici di professione e degli intellettuali identificati con l'Accademia, oltre che degli avvocati, felicemente lo identifica. Non amando le distinzioni storiciste, gli obblighi del comportamento culturale e le stesse note (giustificative) di regia, egli risulta direttamente coinvolto dal confronto di queste pagine, da cui emerge un Brecht tutt'altro che pregiudicato dalla sua adesione agli orientamenti di Stanislavskij. D'altro canto, il peso da Kreiča attribuito, anche in questo caso silenziosamente, alle componenti artigiane istituisce una sintomatica differenza di sentire lungo i richiami comparativi: concreto e mentale, insieme, risulta il suo modo di porsi con Stanislavskij, mentre per visioni egli a Brecht si rapporta e, più volte, a partire dalla degenerazione subita, col tempo, dalla sua eredità. Ma non si è rivelato passibile di efficientiste banalizzazioni la base psicologica stessa del lavoro di Stanislavskij con l'attore? Più fondante va piuttosto considerata la teorizzazione del regista russo e più aperta – come Brecht stesso infine ammise – data la potenza variamente attivabile che assunse, fino a darsi per cardine l'Azione fisica.

L'autore stesso sarà d'accordo su questa precisazione, da lui omessa per la necessità di stabilire un piano comparativo confacente, forse, con la complessità culturale e ideologica brechtiana, sempre in divenire.

Di fatto, Kreiča ha fornito una base orientativa ai lavori di Barcellona: cosa risultata essenziale anche per relativizzare le posizioni negatrici in assoluto sul teatro di Brecht, prossime a quelle «disincantate» degli ex brechtiani Scarpetta e Fuegi; e anche grazie a lui, le Giornate Brecht di Barcellona si sono concluse sulla necessità di ridefinire il luogo interartistico di Brecht nel Novecento teatrale – in armonia con una convinzione precorritrice di Fabrizio Cruciani. Ciò pone in secondo piano i pochi rilievi prima avanzati su questo scritto, con l'eccezione di quello circa «lo

stato e le tendenze» del teatro «attuale»: che «preoccupano spesso Kreiča», mentre sono per noi di riferimento. Non si dimentichi, però, oltre alla diversità delle linee teatrali sostenute (non solo per la distanza dei tempi e dei vissuti), quanto le parole possono ingannare; non è escluso che tali preoccupazioni si riferiscano alle ingannatrici novità, anzitutto, dei teatri della routine lussuosa, internazionalizzatasi rimuovendo o sfigurando il senso della regia storica tra Stanislavskij e Brecht, ed evidentemente, da questo punto di vista, non meno preoccupati siamo noi di «Teatro e storia». D'altro canto, il fatto che Kreiča non fa riferimento alle differenze di Decroux, Beck e Brook, di Grotowski e Barba, di Ronconi e Mnouchkine come dell'indimenticabile Sanjukta o dei Kanze lo fa supporre dubbioso anche dalla divisione dei teatri che il Novecento sta trasmettendo al futuro con il bisogno di un comune arricchimento. Ma sarebbe bene che di questo il maestro cecoslovacco discutesse con gli artisti, prima che con noi studiosi, dell'Europa più toccata dal Nuovo teatro.

(Ci sono segnali di nuove, possibili intese fra le generazioni e le nazionalità artistiche, al di là dei vecchi cedimenti. Ce lo ricorda l'ultimo Strehler, la sua scelta di aprire le porte della sua scena all'Odin Teatret.)

E poiché per ben discutere sono necessarie buone presentazioni, eccoci a quella di Otomar Kreiča. L'attitudine a essere oltre da sempre accompagna il suo cammino. Nato al teatro come attore (anche con Burian), egli divenne regista a trentatré anni, nel '54; creatore in sospetto di spiritualismo, dal '60 iniziò un dialogo all'infinito con la realtà dei drammi cechoviani; essenziale fu per lui raccogliere questa eredità e quella stanislavskiana, di cui si nutrì perseguendo un'esperienza raccolta, da teatro degli attori, ma volta a esiti poetici d'insieme. Naturalmente, così, si trovò dalla parte della Primavera di Praga; anzi, quel periodo fu di globale superamento nella sua biografia, con l'anticonformista presidenza da lui tenuta all'Unione cecoslovacca degli artisti drammatici. Quindi, non si tirò indietro, quando rappsaglie restaurative, culminate nella chiusura del suo teatro, gli consigliarono di dar seguito alla sua arte nell'Europa «non socialista» dove a lungo poi colpì i più vari pubblici dell'altra Europa quella sua intensa linea di «fedeltà» a Stanislavskij e al teatro d'attore, allo scavo cechoviano e al giuoco delle reciprocità sceniche; allora egli giunse a scoprirsi anche in sintonia con l'esilio brechtiano, durato quanto il suo espatrio, una quindicina d'anni. Come se un elemento della transitività mentale degli attori inquieti fosse entrato ormai nel suo carattere, Kreiča si rivelò quin-

di sia «manager» che maestro di combinazioni interiori sulla scena, con esiti di particolare organicità corale: fra prestigiose direzioni di teatri – a Vienna, Lovanio e Avignone – messinscena di classici – *Faust* e *Lorenzaccio*, *Le supplici*, *Antigone* – e sostanziali approdi novecenteschi, a *Sei personaggi* come ad *Aspettando Godot*.

Non a caso, questo Beckett era nato sulle spalle di Čechov – almeno secondo chi scrive – e quest'ultimo autore già era un suo riferimento più che interpretativo, laboratoriale, al di qua dei contrasti fedeltà-cambiamento, tradizione-autenticità. Suo tempo artistico era restato quello della Regia storica; e anche oggi lo è a Praga, dove ha ripreso a lavorare da dieci anni e gode della tranquillità prima a lui negata. Viaggiando meno, ancora prosegue comunque la sua ricerca di equilibri difficili: che in altre mani si acquieterebbero nel tradizionalismo.

Quella cura delle radici artistiche andrebbe detta però conservativa, anziché conservatrice, essendo proprie all'arte semi-orale del teatro le necessità di tenere vive, in lotta con il tempo, le procedure ereditate e di crearne di nuove. Lo stesso Brecht è stato autore di drammi codificati, ma variamente ricomponibili, e regista interpretativo, ma in senso orientale, irriducibile all'entropia del mero trasporre. Il richiamo di Kreiča a Brecht si colora, in tal senso anche della coscienza che in più modi continuità e innovazione sono giunte a procedere insieme in più luoghi del Novecento, per forza d'inquietudine.

Francesca Romana Rietti  
JEAN LOUIS BARRAULT  
E IL LINGUAGGIO DEL CORPO

Si dice che persino le pietre grideranno...  
È solo al corpo umano che rifiuterete il suo linguaggio?  
(Paul Claudel, *Le soulier de satin*)

«*Le langage du corps*»: uno spettacolo insolito

*Le langage du corps*, una performance di cui Jean Louis Barrault è autore, regista ed unico interprete, è presentato il 13 novembre del 1979 nella «petite salle» del Théâtre d'Orsay, il teatro di cui Barrault era direttore artistico dal 1974. La stagione teatrale si era aperta con due spettacoli tradizionali (*Wings* di Arthur Kopit con la regia di Claude Régy e *Apparences* di Simone Benmussa ispirato all'opera di Henry James); come terzo evento della stagione teatrale Barrault propose *Le langage du corps*, una conferenza-spettacolo, diremmo noi, oppure una dimostrazione di lavoro, uno studio *in azione* sull'arte dell'attore che oggi può essere considerato come il più lucido manifesto e la più organica sintesi del suo personale percorso d'attore.

Al Théâtre d'Orsay *Le langage du corps* resterà in scena fino al 31 dicembre per essere riproposto da Barrault due anni più tardi, nel giugno del 1981 a New York e il 21 ottobre, nell'ultimo dei teatri da lui diretti: il Théâtre du Rond-Point lungo gli Champs-Élysées. Tra il 1982 e il 1983 avverranno tre rappresentazioni all'estero: Montecarlo nel marzo del 1982, Sofia nel giugno dello stesso anno ed infine Londra dove *Le langage du corps* verrà presentato, il 30 ottobre del 1983, al Barbican Theatre andando incontro ad un insuccesso senza precedenti. Nelle loro recensioni gli inviati a Londra di «France Soir» e «Le Quotidien» raccontano degli spettatori che fischiano Barrault e che, al grido di «Barrault go home!», lo costringono ad interrompere la sua esibizione e a lasciare il palcoscenico. Il pubblico londinese è indignato e deluso: è accorso numeroso per vedere uno spettacolo di Jean Louis Barrault, un attore celebre, affermato e grande, per ritrovarsi, invece, ad assistere ad una sua conferenza – sia detto per inciso: tutta in francese – sul linguaggio del corpo e, cosa ancor più insolita, ad osservarlo mentre mostra gli esercizi fisici,