

Con *Il Vangelo di Oxyrhincus* e *Kaosmos*, le mie azioni non hanno originariamente nulla a che vedere con il tema dello spettacolo, o la storia del personaggio, ma io in un secondo momento le «interpreto» in accordo con la storia di Antigone di Sofocle e della Madre di H.C. Andersen.

All'inizio del lavoro su *Il Vangelo di Oxyrhincus*, Eugenio ci ha chiesto di fare una sceneggiatura della storia del nostro personaggio nel contesto dello spettacolo, ed io ho giustificato tutte le azioni che compivo, e le situazioni in cui mi trovavo nello spettacolo, riportandole ad avvenimenti della storia di Antigone. Il personaggio che lo spettatore vedeva e quello che io vivevo erano lo stesso.

In *Mythos* le mie azioni sono create direttamente a partire da ciò che rende Cassandra particolare: dal suo modo di vedere. Direi addirittura che le azioni diventano secondarie rispetto al modo di essere del personaggio, quella che precedentemente ho chiamato «la sua dinamica fisica». Il suo comportamento.

Concludendo, sento che questi 25 anni sono stati un lungo viaggio sia «verso» il Personaggio che «dal» personaggio. Un tentativo costante di liberarmi del personaggio precedente per permettere al nuovo personaggio di nascere. Un continuo «gioco della negazione»: cercare di fare il contrario di quello che avevo fatto prima. Il contrario può essere molte cose. Non avevo mai fatto teatro prima di cominciare a lavorare all'Odin Teatret, e all'inizio il fatto di lasciare al regista la responsabilità di creare il personaggio nella mente dello spettatore attraverso la mia presenza in scena, è stato sicuramente un grande vantaggio. E ancora oggi posso avere nostalgia di quella grande libertà. Ma oramai ho perso l'innocenza: non posso impedirmi di guardare il mio personaggio *anche* con gli occhi dello spettatore.

Potrei anche vedere questi 25 anni come una lunghissima scuola di teatro. Ma so che questa scuola non è ancora finita per me, che mi aspettano ancora anni di apprendistato in questa professione in cui credo veramente che non si finisca mai di imparare perché il lavoro sul personaggio è infinito, perché il personaggio è un pretesto, un modo di canalizzare una forma di presenza, una passione. E, come dice Jeanette Winterson, «la passione non è tanto una emozione quanto un destino».

Questo lavoro è la mia passione.

## IL SENSO DEL TEMPO NEL TEATRO

Si può cominciare come in un racconto filosofico. Avventurandosi nella realtà in fermento, nel terreno vago della nuova gioventù, qualcuno, l'intellettuale che presume di possedere categorie utili all'orientamento nell'universo che chiamiamo delle pratiche, scopre (riscopre) la forza dinamica della trasfigurazione del passato. Correva l'anno 1995. Nelle assemblee plenarie concomitanti con le giornate del *Festival Opera prima* (organizzato a Rovigo dal Teatro del Lemming), assistevo a discussioni preliminari sulla costituzione di un fronte che si sarebbe presto sfaldato. Gli argomenti agitati erano il ricambio generazionale e la sostituzione del passato. Sotto la superficie dei proclami, emergevano posizioni discordi. Alcuni, proponendosi come poli di un circuito alternativo, caldeggiavano vaste solidarietà e iniziative concertate (si chiamavano già, ispirati da altre assemblee e organi rappresentativi, *Teatri invisibili*). Altri arretravano istintivamente a fronte dell'idea di una solidarietà presupposta, dell'indistinta proclamazione della necessità comune. Rivendicavano l'autonomia di esperienze già avviate a infiltrazioni e presenze nelle sacche dell'eccezione normalizzata. In questo intervento mi riferisco a questi ultimi, prevalentemente. Perché illustrano i modi attuali dell'insularità del teatro, la condizione per cui ogni teatrante aggiunge diffidenza alle difficoltà intrinseche della comunicazione dell'esperienza vissuta e alla fisiologica idolatria del nuovo.

Lo sguardo della diffidenza giovanile è impregnato di pregiudizi e di disillusione, di falsa coscienza e di energia iconoclasta. Dal punto di vista dei ritmi delle correnti e delle sovversioni ar-

*Questo testo compendia l'intervento dell'autore e le successive discussioni in occasione di un incontro con il Teatro Pottlach e gli studenti del corso di laurea DAMS dell'Università di Roma III, tenutosi il 25 e il 26 aprile 1998 a Roma nel Teatro degli Artisti, alle pendici del Gianicolo.*

tistiche, la sua postazione confina con la venerazione dell'originalità che Gombrich ha battezzato come logica della fiera della vanità; richiama alla mossa del cavallo di Sklovskij, all'ansietà dell'influenza di Bloom. Formule generiche che traducono in maniera suggestiva la ricerca fisiologica della differenza nel passaggio dei soggetti e delle generazioni. Ma c'è una dimensione primaria rispetto a questo ritorno del mutamento. Quando il riconoscimento dell'esistente viene commisurato alla conformità o all'appartenenza, alla subordinazione a tracce percorse, a un certo punto l'essere in vita si manifesta come ricerca della difformità.

Il misconoscimento del passato teatrale è una scelta illusoria, ma la nobilita, oltre alla ribellione istintiva, lo spostamento che imprime a una nozione inerte di tradizione. Si tratta di questioni centrali che anche fenomeni e insorgenze transitorie e circoscritte (come l'atteggiamento dei gruppi italiani di formazione recente) offrono alla considerazione del senso del tempo nel teatro, all'autopsia di ciò che è vivo e di ciò che è morto.

C'è un altro fattore preliminare da rimarcare. Il misconoscimento o l'avversione per le esperienze ammaestranti, per il lessico familiare dei padri e dei figli, hanno segnato più che la comune formazione, nelle cui singole vicende riaffiorano consistenti traiettorie improntate al progetto professionale, una sorta di istintiva retorica dell'estraneità, manifestata più chiaramente nei gruppi che ambivano a radicarsi con una fisionomia artistica originale in abitudini di produzione e consumo dello spettacolo.

I loro eroi non sono gli esponenti della grande riforma novecentesca, né li attraggono verifiche di continuità o complicità oltre l'età il luogo e il momento. La loro vita nel teatro non si esprime con l'etologia di una vita del teatro. I riferimenti estetici sono rigorosamente non teatrali. Ne conseguono alcuni atteggiamenti negativi comuni. La scarsa attenzione alla relazione diretta con gruppi più anziani; il disconoscimento della necessità del riferimento a esperienze pregresse; la negazione del passaggio attraverso il tirocinio teatrale dell'attore come fattore determinante dell'architettura del tempo e del passaggio delle storie personali nel lavoro creativo; la difficoltà di organizzare e fondare situazioni di lavoro condiviso (anche se se ne avverte a intermittenza il proposito); la sproporzione tra tempo dedicato all'ideazione e all'allestimento di spettacoli e tempo quotidiano di lavoro teatrale. Sono, direttamente riflessi e ingigantiti nella marginalità, i fattori del teatro normale. Questi fattori vanno collocati nella modificazione delle forme del teatro diffuso e nell'adozione di approcci al lavoro teatrale mutati rispetto al passato recente. D'altra parte non è vero che siano scomparsi e che non abbiano lasciato tracce

significative modi propri della relazione tra formazione e creatività ispirati da esperienze eccelse del secondo Novecento. Solo considerando i clichés del passato prossimo, non è vero che non c'è training, che non ci sia, seppure in altri termini, centralità dell'attore, che non si tentino situazioni di scambio e condivisione. In molti casi questi tratti, questi moventi sono assimilati al punto di essere nascosti, o riconvertiti come garanzie del segreto (del segreto di teatri rispetto ad altri teatri, di gruppi rispetto ad altri gruppi, di soggetti), invece di spendersi come tessere di riconoscimento e strumenti di ricerca esterna e interrelazione.

In un paesaggio piuttosto eterogeneo (ovvio sfondo dell'esaltazione della singolarità), in un contesto che è fatto quasi esclusivamente di rassegne di spettacoli, che progressivamente stanno tramutandosi da appuntamenti espositivi in scadenze forzate, in regolatori artificiali dei tempi di produzione, bisogna precisare che il feticismo dello spettacolo come prodotto pubblico, come campo di apparizione e rivelazione ha il suo contrappeso. Contrappeso che non è più in altri visibili stati del teatro, ma nella violazione dei tempi, nell'oscurità degli approcci, nell'antieconomicità dell'elaborazione di macchine e siti che modellano l'incontro con lo spettatore, a lungo preparato come un istante fatale.

Il paradosso dello spostamento epocale, nello specifico teatrale, è presto spiegato. Le esperienze del teatro parallelo che si sono definite e hanno cercato la memoria in termini di fissazione della ripetibilità, della trasmissione, della fondazione comune del lavoro teatrale, avendo espresso questo patrimonio di sapere e avendolo indicato in percorsi concreti, vengono percepite come realtà egemoni e quindi da rinnegare. D'altra parte l'estraneità al teatro ordinario, e alla sua attuale inconsistenza, è letteralmente sottintesa e tramutata in indifferenza, in parte nell'accettazione dei suoi modi produttivi, riscattata dall'evidenza della presenza abnorme; in parte nella pretesa autonomia del cambiamento e dell'avvicendamento in termini estetici.

Dobbiamo restituire alla parola tradizione, tra i tanti, uno dei valori che ha acquistato nel passato recente: il donarsi in contesti diffusi di esperienze eccezionali, mosso prima dalla necessità delle eccezioni e poi dalla fisionomia sensibile dei contesti diffusi. Processo che costituiva un fattore fondamentale nell'invenzione del presente e dello spazio vitale di storie di teatro anomale. Collegare questo processo a un significato generale, e ad altri significati del termine tradizione, ha senso solo se intuimo correttamente il nesso di supplenza, o di rianimazione, che quel dono febbrile ha significato rispetto alla dispersione dell'ambiente teatrale e all'atrofia del mestiere.

Rifiutando la dimensione parallela, smentendone le proiezioni, accettando di maturare contaminandosi con le priorità, coi tempi e gli spazi del consumo di spettacolo, i teatri ultimi mettono in discussione una costellazione di concetti, fondata su un sistema di connessioni che saldava eccellenza e mediocrità nel nome della continuità e della resistenza della professione e del suo senso politico.

Lo smarrimento dell'intellettuale nel corso del tempo e nel rinnovamento degli impulsi non è solo una reazione individuale, ma è il riflesso personale di altri stati della mente teatrale. C'è stato un momento in cui la cultura minoritaria del teatro si è nutrita dell'ideologia della continuità difficile, della ricostruzione delle fonti, come scelta avventurosa e arrischiata, nella falsa coscienza del passato e nell'egemonia dell'oblio. La tenuta di questa ideologia viene meno per le mutate condizioni esterne, ma qui scivoleremmo nella nebbia di una *histoire des mœurs* all'ingrosso. Meglio indicare ragioni dello spostamento nelle dinamiche specifiche. Per una sorta di processo immunitario che anima la ricerca delle differenze, e delle differenti relazioni con l'esterno, nei delicati organismi degli artisti e dei gruppi di teatro, le consuetudini della pedagogia diffusa e dei modelli circolanti non ne soddisfano e non ne ricoprono le tensioni attuali.

Parole pesanti e contrastanti, e spesso fraintese e confuse come trasmissione, mestiere, pedagogia, vengono ribaltate sulla strategia dei maestri, sulle proiezioni del loro percorso in altre prospettive personali. Vengono sospese dal dizionario in vista di una riscrittura originale. La formazione personale e collettiva non è assunta come un segmento assoluto e trasferibile. Per questo la si può rileggere a posteriori come un grumo di relazioni interpersonali, impregnate di parole d'ordine che si motivavano nei clamori e nelle intensità dello spirito del tempo. I meccanismi di filiazione o si raccontano o si riproducono, ma riproducendosi si divaricano dalle urgenze. Si consegnano al facile tradimento delle relazioni indirette. Oppure si esauriscono nei limiti delle relazioni dirette. Aldilà di quei limiti e contro quei tradimenti, la linfa scorre per altri vasi. Dobbiamo anche chiamare in causa la miriade delle vocazioni che scoccano da visioni episodiche. Spettacoli visti senza seguito di contatti concreti, suggestioni che si coltivano in termini di meditazione endogena, commisurati alle specifiche necessità di costruzione e consolidamento di un territorio. Nei momenti di atrofia del mestiere che hanno accompagnato l'industrializzazione dello spettacolo, soggetti marginali si sono imposti come guardiani di criteri universali. Insegnando, sono apparsi carichi di una presunzione del futuro,

racchiusa nel gesto della trasmissione, nell'incrocio tra fondazione e distruzione che caratterizza mosse essenziali del consistere del teatro nel mondo contemporaneo. (Qualche anno fa a Volterra, dopo una conferenza dell'architetto Morassutti su Frank Lloyd Wright, Taviani invitava a considerare i «maestri del Novecento» dal punto di vista della dilatazione delle personalità, non dal punto di vista della categoria della «scuola», che, se si solleva dalla sinonimia con la bottega, infonde nella cucina teatrale un odore meticcio di traslati orientali e infanzie ordinate.)

Sinteticamente. Le esperienze che cristallizzano (e si presentano come) motori di riproduzione, appaiono come tracce e porte disegnate per l'entrata nel teatro. Come tali sfuggono a impulsi ulteriori e a traiettorie eterogenee, per distanza o per scelta. Il cantiere concreto e incerto dell'autoformazione scompare dietro la fama del progetto, nell'andatura di magnifiche sorti, nella deriva dei concetti impegnativi che le teorizzano (etica, disciplina, pedagogia). La pressione delle ondate successive, travolge, secondo il noto proverbio, il bambino con l'acqua sporca. Un simile processo induce a riflettere sulle configurazioni della trasmissione. Lasciti concreti vengono traditi dall'ambizione dei progetti. Ma i gesti riscoperti si liberano dalla guaina delle nozioni. Ci sono due aspetti che nobilitano l'istintiva e talvolta malintesa refrattarietà dei teatri ultimi vitali, e ne ritardano, e quindi ne autenticano, la sensibilità alle combinazioni e alle cause comuni. I due aspetti sono l'impulso endogeno della scelta teatrale e, protezione dell'impulso, la difesa dell'idiosincrasia (la parola idiosincrasia, che usiamo correntemente per patologie di tipo allergico, per l'incompatibilità di un organismo verso un alimento o un oggetto, significa etimologicamente «sintesi particolare»).

*Le parole d'ordine, le parole chiave che irrigidiscono l'economia generale della vita teatrale, riprendono senso e si motivano nelle ricostruzioni individuali. In un gioco retorico (siamo vicini al Bosco Parrasio, sede dell'Accademia dell'Arcadia), dove ognuno sostiene le idee dell'altro e contrasta le proprie, l'incontro prosegue con una discussione sull'appropriatezza, l'opportunità, le associazioni del termine pedagogia.*

Parla Daniela Regnoli, attrice del Teatro Potlach. Il legame tra lavoro di attore e attività di apprendimento e di insegnamento emerge nel senso del tempo come ripetizione, nella volontà di avvicinarsi alla pratica del teatro per ripetere e restituire l'esperienza acquisita. Ma è un'esperienza acquisita in cui la forte motivazione alla formazione, e l'accettazione della relazione d'inse-

gnamento, si motivano, si raccontano con il modo in cui si è determinata la vocazione: il voler fare quello che si è visto fare da qualcun altro in uno spettacolo, il sottoporsi a (e l'offerta di) un contratto che contempla le tappe di un avvicinamento e la volontà di riprodurre quel contratto con altri soggetti votati all'apprendimento, occupando così i diversi stati della maestria, dell'immagine rivelatrice. Dobbiamo valutare la forza di questa originaria ostinazione per liberarci dagli idoli del linguaggio, per accostarci all'intensità del tempo dell'inizio che riscatta l'idea della trasmissione dalle ipotesi della pedagogia, dalle proiezioni che pianificano. (Pianificare non vuol dire qui preventivare i risultati, ma credere nella ripetibilità dei processi. È un termine che mi appare connesso con pedagogia perché presuppone la possibilità di duplicare, di moltiplicare il riconoscimento della maestria, quindi di prevedere la riproduzione e la relativa economia.) Qualche giorno dopo l'incontro di Roma, in un caffè di Stoccolma, discuto con Gustavo Riondet, attore argentino che ha lavorato con l'Odin e con il Potlach, i fondamenti critici e il passato leggendario della trasmissione non pianificata. Spiego a Riondet che, seppure crediamo che i principi rimangano gli stessi (accantonare qui le dispute sulla tecnica e l'arte; si tratta dello spettrale ritorno dei dialoghi ateniesi sul dire dell'arte e l'arte del dire; congiunture che producono il senso di *ars* come tecnica trasmissibile. E che fanno rivivere l'eloquente paternità socratica nella scrittura di Platone); seppure ammettiamo che rimangano immutati e vigenti i principi dell'arte rappresentativa o del «comportamento in situazione di rappresentazione», non possiamo ammettere che rimangano immutati i principi di trasmissione dei principi. Riondet mi guarda perplesso e ricorda gli *encuentros* di Ayacucho, dove i decenni si sovrappongono e si confondono nei congedi e nei ritorni. 1978. 1988. 1998. Ribatte che il motore dominante della riproduzione dell'esperienza, nella trasmissione del lavoro sull'azione, era espresso nel concetto di incarnazione. Che parlare di principi e di situazioni di riproduzione non ha senso al di fuori della presenza di chi li incarnava. Aggiunge un dettaglio rilevante. Il nesso tra le parole e il fare era determinato dalla presenza di Eugenio Barba e dalla presenza dei registi. La retorica che si associava all'incarnazione e ai suoi effetti derivava dalla presenza del regista maestro accanto a quella del maestro attore, davanti a un pubblico composito di apprendisti registi e attori. C'è materia per riflettere sulla necessaria intrusione di un occhio esterno nella faticosa iniziativa della riproduzione, nel mettere a fuoco la preparazione impura con cui la centralità della formazione dell'attore si incrocia con lo

sguardo esterno e si inarca nell'ipotesi di dominazione della pedagogia, nella pianificazione dell'attore plasmato dal disegno pedagogico che si collega storicamente ad alcuni «maestri della regia». (Molte di queste ambiguità sono trattate fin nel titolo del saggio di Cruciani *Alla ricerca di un attore non progettato*, e andrebbero rilette come un percorso di guerra, una storia di fratture e veleni, non come una genealogia e un'apologia del buon uso dell'apprendimento.)

Si sono chiamati pedagoghi molti professionisti itineranti che hanno trasmesso esperienze, tecniche e procedure negli ultimi decenni, contribuendo all'autoformazione di centinaia di gruppi. Il passaggio della trasmissione nel dominio della pedagogia, o nelle ipotesi di riproduzione pianificata, non è affatto un'associazione scontata, ma è stata una scelta di campo, un aumento della posta in gioco nelle relazioni interpersonali della vita teatrale. A questo si può legare la formula vachtangoviana dell'educare oltre l'insegnare. Sradicare dalla normalizzazione scolastica o dalla *routine* implica straordinarie contrattazioni fra corpi e cervelli. (Una nota di Copeau, 1913, sottolineata da Cruciani. «Spaesare l'attore. Indottrinare l'attore. Fargli subire un'influenza superiore a quella della semplice istruzione professionale».)

Il cuore del teatro non ricade nella sfera della libertà o del politicamente corretto. Interrogarsi sulla parola pedagogia significa riscoprirne i lati oscuri. L'enfasi sull'aspetto euforico delle formule di apprendistato, la proiezione, inevitabile ma fuorviante, adesso, su più vasti processi (teatro e utopia, teatro e rivoluzione etc.), hanno nascosto le problematiche più elementari del vincolo e della personalizzazione dell'apprendimento nei processi di passaggio delle arti del rappresentare nell'epoca dell'atrofia del mestiere. Individuare nel flusso del tempo una tradizione non è un naturale processo di fecondazione, ma un gesto drammatico, discriminante. Un gesto che racchiude l'energia del rifiuto e il sacrificio dell'amputazione, in una dialettica di rinuncia e rigenerazione che riguarda una casistica e un'estetica dei rapporti tra individui, non una grammatica dell'accesso all'albo professionale.

Una domanda resta sottintesa, ma incarnata nella compagine convocata nell'incontro di Roma, alla periferia di tutto, in un teatro che mentre scrivo già non esiste più: la domanda sulla compresenza di professori «militanti», gruppo teatrale e studenti. (Ricordiamo per inciso la rarità, il progressivo scomparire, o l'incerto trasfigurarsi delle isole di discussione e scambio; per converso lo splendore gratuito cui assurgono le ostinate emergenze delle «dimostrazioni di lavoro» e di altre eccezioni dell'ambiente teatrale in via di estinzione.) Qual è stato il ruolo degli storici

nell'articolare invenzione del presente, coscienza del passato, proiezione sul futuro? Avallare l'immaginaria forza di una *consecutio*? Confermare con il credito di un passato nascosto lo slancio delle scoperte, coniugare l'autoformazione con l'avallo dei precursori e dei precedenti esemplari? Spesso gli intellettuali intervengono con parole che invece di spiegare fanno corpo con i processi analizzati. Nel trambusto lunatico dei giovani irrequieti il lessico leninista, antropologico, economicista, botanico-scritturale (le semine e i raccolti, le radici e gli alberi) prodotto dagli anni Settanta, risuona patetico come il meccanicismo degli speculatori settecenteschi. (Si fa strada adesso l'uso di opache e sibilline *auctoritates* poetiche, per salvare il registro sapienziale dell'eccezione diffusa. E perché gli intellettuali, salve le fortunate *liaisons*, dovrebbero ammonire o orientare i teatranti, già precocemente ossessionati dagli sbalzi d'umore dei critici distributori di premi e finanziamenti? Ma forse per questo la loro osservazione, nel tempo del disincanto, è ancora più importante.) La cronaca, e il logorio delle formule, mostrano quanto sia accidentato e discriminante, oltre le parole, il ritmo della latenza e del riscatto, il valore della discontinuità nel tempo del teatro, e le sue alterne realtà: il raro privilegio dell'eresia e la più diffusa, inesorabile legge della dispersione, o dell'irrelevanza delle genealogie. Bisogna impersonare il mutamento conservando la visione e cambiando le prospettive, le parole e i concetti. Si sa che i fondamentalismi periscono come mode, con le mode. Uccidere i padri, o ignorarli, sono metafore ingenuie e consuete, mentre è venuto il tempo del banchetto in cui i maestri, come volevano Pasquali e Pasolini, se si riconoscono si mangiano in salsa piccante. In Italia le realtà del teatro di gruppo più importanti degli anni Ottanta (*Teatro delle Albe*, *Societas Raffaello Sanzio*) sono maturate e si sono affermate al di fuori dell'ombra e della rete dei maestri. Questo ha costituito non tanto un esempio, quanto un precedente significativo, un terreno di fascinazione, per lo sviluppo autonomo e la vocazione endogena del teatro maturato nell'ultimo decennio. D'altra parte, senza teorizzarlo i gruppi degli anni Novanta hanno ripreso dal teatro di base dei decenni precedenti la tensione del «conflitto tra i modi di vita» (da una canzone del gruppo rock *Assalti frontali*, attivo nel Centro Sociale del Forte Prenestino, tra i protagonisti del film *Batti il tuo tempo*, ideato da Nanni Balestrini, sulle attività dei centri sociali autogestiti). L'hanno sviluppata in forme di rappresentazione e in fatti di spettacolo con altri percorsi e connessioni, consapevoli di procedere, con passi inusitati, nei solchi del possibile già aperti.

Dietro gli equivoci e le precisazioni si profila una nozione del tempo: l'intrico di vite e libri che è possibile chiamare tradizione nel XX secolo, spirale oscillante tra la ricerca del fondamento e la proiezione nel teatro a venire. Nella relazione mutevole tra la necessità del futuro e l'invenzione del presente, è il gesto del maestro, l'obiezione che offre alla meccanica dell'oblio e del superamento, a dover essere rifondato ogni volta, come un'eccezione stupefacente. Quando si offre come norma è storicamente leggibile come opposizione e contrasto della pianificazione che l'assedio, dei totalitarismi del contesto; del deterioramento, ripetiamo, delle connessioni interne alla cultura teatrale. Ma il significato storico non preserva il permanere dell'efficacia.

Le parole d'ordine, gli slogan (gridi di guerra), perdono lo slancio e l'aura della loro origine ribelle, diventano oggetto della diffidenza per i grammatici. Diventano anzi le tessere delle autocertificazioni presuntuose, le smorfie dei replicanti. Si nasconde nella parola tradizione il passaggio dello strumento, si smarrisce l'espansione vitale dell'esperienza unica (compito arduo ma obbligato per lo storico: separare la retorica *dei* maestri dalla retorica *sui* maestri).

La vera analisi prodotta dal tempo è la decomposizione di una sintesi. Le parole segnano il limite di un campo d'azione, si trasvalutano nell'imponenza dei processi innescati, consegnano l'artefatta linearità della tradizione alla molteplicità del tramandato. Si scopre la potenza dei singoli fattori, la consistenza dei singoli fili. La presenza di un osservatore coinvolto, la concretezza dell'esercizio individuale e della situazione di lavoro collettiva, le saghe planetarie (Living, Odin) che hanno stretto per decenni il testimone della rivolta. Combinazioni irripetibili giustificano il fascino della ripetizione. E le sorti incerte della disseminazione. Possiamo appena cominciare a contemplarne la trama delicata e resistente, seguendo l'origine e il dipanarsi, il celarsi e il riemergere dei diversi fili.

Ci sono queste e altre indicazioni utili nella repulsione del passato condiviso. Il distacco delle parole dalle azioni illumina gli equivoci per cui sono adottate come strumenti operativi o sospese nella distanza di un lascito teorico le scie avventurose che si esprimono anche nelle parole e nelle parole stampate. L'impiego di locuzioni incaute (uccidere il padre, non avere padri) può avere risonanze più proficue del linguaggio corrente della storiografia. La sospetta fortuna delle metafore parentali mostra correnti profonde che affiorano sulla corrente limacciosa dello spirito del tempo. Quello che risulta come meccanismo di rottura e di ripetizione, e che assume nell'universo borghese l'ambivalenza

di eccezione e reintegrazione dell'arte nella modernità, è, in termini di nessi efficienti, il processo di generazione, di consolidamento, di conquista di territori vitali e antagonisti. La salvezza dei maestri consacrati, imbalsamati nell'enunciazione dei principi, troppo distanti per il riscatto dell'eresia, è la scoperta della loro sapiente familiarità col dominio e con l'arbitrio.

Nel tempo delle biografie, nella vicenda delle generazioni, sotto lo stampo romanzesco e la tensione messianica che segnano la concezione delle vite individuali, e la presunta direzione della storia, si tocca la proiezione di vicende personali e collettive elementari: la filiazione elettiva e i suoi amuleti, le aggregazioni casuali e organizzate, la negazione della famiglia naturale nelle famiglie artificiali, il proselitismo e l'apostasia. Temi in cui la società dei teatranti produce i suoi margini di sopravvivenza, mimetizzandosi nei dislivelli, nelle svolte e nei conflitti del gusto e del senso comune. Possiamo parlarne in termini di riproduzione delle cellule e di espansione dei tessuti, di schieramento e di formazione delle tribù e dei popoli. Tutto lo scibile umano mobilitato, dalla biologia all'etologia alla sociologia, non è metodo ma metafora, compreso lo svuotato linguaggio dei processi di apprendimento; metafora di movimenti dello spirito sottili e specifici di generazione e di liberazione, di affermazione e di rinuncia, compresi in un campo di forze contrarie, tra fattori irriducibili e passaggio di strumenti comuni. (Si può leggere nei romanzi di Wilhelm Meister, o Wilhelm Schüler, come scriveva con autoironia Goethe a Schiller, il nodo gordiano che lega la biografia borghese alla vita artistica, e ricuce, con i concetti e i riti di apprendimento e formazione, lo strappo originario dell'asocialità teatrale.)

Bisogna esautorare un dettato, o riportarne in luce il disegno di sovranità, per ritrovarne il senso. Questo sta accadendo nei fatti. È perverso lessare i maestri nella broda della «memoria storica» e della continuità, quando i maestri, i maestri eloquenti e i segreti protetti o pubblicati del magistero contemporaneo, subentrano all'inerzia della riproduzione, all'atrofia del mestiere, al sonno di una storia separata e autosufficiente. La natura del teatro fa salti, attraverso la temeraria risalita a origini efficaci perché sepolte, e la concreta scellerata conquista di menti e di spazi. Oggi chi accede all'appartata pazienza e agli enigmi della creazione scuote i residui inerti della conquista come anelli di una catena da spezzare. Forzando il muro delle metafore e la cortina delle interpretazioni, travisa il passato ma ne salva tradendolo l'energia, l'avventurosa e vorace solitudine. Rompe l'incanto di parole che si dissolvono nel tempo dopo aver disegnato, per qualche decennio, il perimetro di una sostanza non detta.

Alberto Grilli  
SULLA TERRA

*Sulla terra  
Non so dove son nato,  
io non so neanche chi sono.  
Non da dove son venuto  
E nemmeno dove vado.  
Ramo da albero diviso  
Non so dove son caduto  
Dove avrò le mie radici?  
Di quale albero son ramo?  
[strofe popolari di Bovacà, Colombia]*

di quale albero son ramo?

appartengo al teatro, o piuttosto alla società in cui vivo,  
se il teatro è comunque parte di questa?

la coscienza di essere porzione di qualcosa di complesso,  
di perdere di vitalità se staccati dal tronco  
alimenta il nostro lavoro.  
tu pensi a volte che essere artista sia una fuga dal reale, sia  
sognare ad occhi chiusi.  
invece io sogno ad occhi aperti, e vedono questi occhi cose  
così forti  
che grande è la tentazione di chinare il capo

di quale albero son ramo?

di qualcosa che non ha confini, campanili o mari che separano  
di qualcosa che ci rende tutti responsabili  
di qualcosa che ha foglie di diversi colori e frutti, e fiori

di quale teatro parlo, e parliamo?