

Ferdinando Taviani
TEATRO NOVECENTO: OVVIETÀ

L'età d'oro – Il XX secolo è il momento in cui l'essenza stessa del teatro s'è sentita minacciata. È pertanto un'«età d'oro». Nelle strettoie del passaggio novecentesco, il teatro è divenuto minoritario fra gli spettacoli, sminuito nell'importanza e non di rado nella qualità. È però anche divenuto spazio d'esperienze completo ed autonomo, terreno vario e accidentato, fatto tutto di intersezioni, significative contiguità, rapidi dislivelli. Poté quindi trasformarsi in fonte di valore, serbatoio d'energia, oggetto di scienza.

«Ma la scena e ciò che le è contiguo è stata sempre un campo di intersezioni!». La *coscienza* delle intersezioni e del loro valore come oggetto di scienza e di sperimentazione entrò però in vigore proprio nel Novecento. È a questo punto che essa s'alzò in piedi contro un modo di pensare che ora minacciava il teatro, e prese posizione nei confronti d'un modo di farne memoria che l'aveva a lungo misurato sulla sola letteratura drammatica, ridotto nel recinto dei costumi, nel commercio del divertimento, nella storia aneddotica dei successi, delle miserie e delle seduzioni.

* * *

Un pensiero tranquillo – La minaccia novecentesca alle pratiche teatrali non può essere ricondotta alle sole difficoltà di sopravvivenza nella nuova economia degli spettacoli. Essa è innanzi tutto di tipo culturale o di mentalità: nel Novecento si può *tranquillamente* pensare alla fine del teatro. Più volte, nella storia, l'abolizione del teatro è stata pensata e addirittura in parte realizzata, ma si trattava di reali o immaginarie *amputazioni* traumatiche, reputate socialmente necessarie. Nel Novecento, la fine del teatro può essere invece pensata non come amputazione, ma come la semplice e naturale conseguenza d'una sostituzione. Si può cioè considerare obsoleto il teatro *fra gli altri spettacoli* del secolo.

«Teatro e Storia» Annali 7 XV(2000)

ore 20.30

Incontro con Luigi Accattoli.

ore 20.30

Incontro con Luigi Accattoli.

* * *

L'inerzia degli studi – Il Novecento è un campo di studi che fa risaltare inerzia e mediocrità. Gli studi teatrali in genere vengono professati soprattutto per tre motivi: 1) perché sono studi «locali»; 2) perché sono comodi, e permettono lo smercio d'una cultura scadente o adulterata; o al contrario: 3) perché sono difficili.

«Studi locali» non è una buona definizione, ma ricalca «storia locale». Gli studi teatrali sono spesso sorti dal desiderio o dal bisogno di dotare le pratiche teatrali di un alone colto, d'una storia o d'una leggenda che le colleghi ad un passato, ad un albero genealogico; di fornire legittimazione alle novità ed agli sperimentalismi, mostrando come le rotture della routine non siano una rottura con la vera tradizione; di ampliare l'ambito delle scelte possibili, spingendo l'esperienza oltre i confini dell'attualità. Come accade per la storiografia locale, l'erudizione e la ricerca storica danno prestigio al luogo, nei casi migliori offrono prospettive rinnovate. Ma soprattutto traggono le proprie motivazioni e la propria forza dall'attaccamento al teatro, dal desiderio di far di esso una bella figura, di promuoverne il progresso.

Finché dipendono dal paese del teatro, gli studi teatrali mantengono facilmente una loro dignità, a volte dimessa e laterale, in altri casi pugnace. Quando entrano a far parte dell'Accademia (entrano nelle università) diventano comodi a molti non come avamposti colti del teatro, ma come periferie mediocri dell'Accademia, margini in cui far brillare la mediocrità che in campi di studi più sperimentati si rivelerebbe in tutta la sua opaca inconsistenza.

Col tempo, questo carattere di rifugio per studi mediocri si è incrementato, ed è degenerato in un sistema di protezione per lo spaccio di chiacchiere adulterate. L'esistenza di questa zona poco dignitosa, dà dignità agli studi dediti alla ripetizione di vecchi schemi e paradigmi libreschi. Ed in compenso, gli studi poco dignitosi e ciarlataneschi guadagnano un luminello d'illusoria originalità e complessità dal confronto con la piatta ripetizione scolastica. Si crea, insomma un mutuo soccorso fra mediocrità e impostura (è la mistura fra uomo perbene e professionista dell'impostura – la coppia Orgone-Tartufo – a comporre l'ipocrisia nera).

C'è inoltre quella potente illusione per cui due mezze competenze (cioè due incompetenze) sommandosi farebbero una competenza intera. A volte, gli studi teatrali sono organizzati come una via di mezzo fra pratica scenica e conoscenza storico-teorica, sicché tutto

procede come se uno studioso insufficiente, per il fatto d'esser anche un regista o drammaturgo insufficiente, equivallesse nel complesso ad un esperto completo.

Accade negli studi sul teatro quel che è più volte accaduto nella sua storia, che Trockij osservava con stupore: l'arte più passatista ed arretrata, aveva i teorici più avanzati ed estremisti, un fortissimo dislivello fra *quel che è stato* e *quel che non c'è (ancora)*. È proprio ciò che rende attraenti gli studi teatrali come studi difficili e di frontiera, sia per il metodo che per il campo d'applicazione. E in quest'ottica, il Novecento è una soglia.

* * *

Difficili ovvietà – Per gli studi teatrali vivi e *difficili* (nel senso in cui il difficile è rompicapo, sfida, stimolo e gioia per l'intelligenza), possono essere di conforto alcune sperimentate ovvietà. Alcune sono così ovvie, che ripetute giovano. Essendo passi obbligati dei nostri discorsi sul teatro del XX secolo, restano a volte talmente sottintese da passare inosservate. Altre, mi pare, ovvietà dovrebbero essere, anche se non lo sembrano sempre e a tutti. Tutte si fanno avanti quasi da sé sulla via, quando ci interroghiamo sul Novecento teatrale, e quando – per la superstizione dei numeri, dei secoli, dei millenni usati come cicli – ci chiediamo che cosa il secolo scorso lasci in eredità al nuovo. Le presento come appunti sparsi e a volte ripetitivi. Una sorta di promemoria.

Non sono tutte farina del mio sacco. In alcuni casi assumo semplicemente prospettive altrui, che mi paiono talmente valide da meritare d'esser considerate appunti comuni. In particolare: il concetto di *persistenza* non è solo una parola ben scelta, ma una vera e propria prospettiva. Deriva dalle riflessioni di Raimondo Guarino. Da Franco Ruffini traggio l'insistenza sul concetto di *valore* come orizzonte della ricerca teatrale novecentesca. Il punto di vista da cui pensare il rapporto della ricerca teatrale novecentesca con le avanguardie storiche viene da un inquadramento storiografico di Fabrizio Cruciani; dalle ricostruzioni di Nicola Savarese su quella che egli chiama l'«accademia mobile»; dalle ricerche di Mirella Schino intorno agli «esperimenti sull'organicità», che lei vede alla base della nascita della Regia. La causa prossima di questo promemoria è un gruppo di lavoro sul teatro del Novecento, coordinato da Eugenio Barba e Nicola Savarese all'interno dell'International School of Theatre Anthropology

(ha un titolo interno: «L'età d'oro del teatro»). Da Eugenio Barba, per dirne una, traggio il memento sulla storia sotterranea del teatro.

* * *

Resa dei conti – Con l'avvento del Duemila non ci sarà probabilmente alcuna palingenesi del teatro, per la buona ragione che la palingenesi è già avvenuta da tempo. Ci sarà semmai una resa dei conti. Sarà sufficiente chiedersi come mai il teatro esista (ancora) nel mondo contemporaneo. «La pratica teatrale è connaturata all'agire umano!». Se questa risposta ci basta, vuol dire che la domanda è oziosa. È la risposta vacua a rendere oziosa la domanda. Se invece si ragiona tenendo i piedi per terra, pensando agli spettacoli in massima parte non-teatrali che egemonizzano la nostra cultura e la nostra personale immaginazione, ci si rende presto conto che il teatro non è semplicemente sopravvissuto. Ma si è costellato.

* * *

Un mutamento definitivo – L'eredità più imponente consegnata dal teatro dei secoli XIX e XX al secolo XXI è il Cinematografo. Spesso si dice – a metà fra una battuta fantastorica e una riflessione storica seria – che le potenzialità del «mezzo» cinematografico di per sé non lo predestinavano alla concorrenza col teatro, e che avrebbe potuto svilupparsi in tutt'altre direzioni, più esclusive, documentaristiche o di fantasmagoria, senza troppo allontanarsi dalle sue culle, i Lumière e Meliès. Di fatto, comunque, esso si è subito confrontato (anche) col teatro corrente. Tant'è che la sua radicale autonomia, come forma espressiva e come genere di spettacolo, si verifica perlomeno nel suo *non-essere* teatro.

Ma il cinematografo è stato per la storia dello spettacolo molto più d'una specie egemone. È stato quel che la diffusione della scrittura fu per le pratiche letterarie. La sua preponderante importanza ha sconvolto la nozione di spettacolo nella sua stessa essenza. Per la prima volta, nella storia delle culture, lo spettacolo diventa un'opera perdurante aldilà e al di fuori del contesto in cui si è realizzato. Qualcosa di definitivo è cambiato anche nelle nostre teste, quando pensiamo «spettacolo»: non vuol più dire effimero, accadimento, congiuntura. E non vuol più necessariamente dire presenza «al vivo».

* * *

Fuga nel tempo e perduranza – La concomitanza di Regia teatrale e cinematografo è significativa soprattutto se la si svincola dalle discussioni su causa ed effetto, uovo e gallina. Si potrebbe dire che l'idea dello spettacolo come *opus* perdurante coincide con l'idea di Regia teatrale. Ai nostri occhi, le antiche notizie d'uno spettacolo di Bernini possono raffigurarsi non diversamente dalle notizie d'una moderna regia. Ma «ai nostri occhi». Agli occhi del Bernini, il suo spettacolo rientrava nella categoria degli avvenimenti festosi ed effimeri, nell'organizzazione artistica del tempo, non in quella d'una materia che in qualche modo può restare.

Per non appartenere totalmente al campo dell'effimero, il teatro deve piazzarsi anche in un supporto che duri, instaurando una complementarità fra fuga nel tempo e perduranza. Tale dialettica si configurò, all'inizio, in quella fra messinscena e testo, ma è subito divenuta talmente sproporzionata che la letteratura drammatica poté andarsene libera per conto suo e la messinscena divenne semplicemente una sua ancella, quindi, per definizione, inferiore e tendenzialmente infedele. Una situazione che viene di lontano a dalla quale ancora dipendiamo: fu teorizzata da Aristotele e rafforzata dalle vicende che portarono al teatro antico riscoperto principalmente nei suoi testi come modello per il moderno.

La messinscena ha in qualche caso radicato la propria compensazione perdurante in protocolli stabili, partiture descrittive e prescrittive, com'era normalmente negli ottocenteschi *livrets de mise en scène* del teatro d'Opera, e come sarà, eccezionalmente, nelle intenzioni di alcuni registi e persino drammaturghi novecenteschi. Oppure, può radicarla in una messinscena dettagliatamente trasmessa di generazione in generazione, come avviene soprattutto nei teatri classici asiatici. Ma sono poca cosa rispetto all'esistenza d'uno spettacolo tutto perdurante, com'è il cinematografo, che rende agevole e quasi automatico pensare anche allo spettacolo teatrale come ad un'opera che può conservarsi nel tempo al pari delle altre opere d'arte. Rende agevole *pensarlo* come tale, anche quando non lo è.

* * *

Spettacoli autoctoni – È un dato di fatto che con il Novecento mutò il «pantheon mentale» del teatro. Nei secoli precedenti aveva compreso, fra le opere, testi, scenografie, personaggi isolati, al massimo interpretazioni d'attori e d'attrici. Il pantheon del teatro del XX secolo si è popolato anche di un altro tipo di opere: spettacoli che

Incontro con Luigi Accattoli.

ore 20.30

Incontro con Luigi Accattoli.

ore 20.30

hanno fatto epoca. Prima avevano fatto epoca solo i testi, i personaggi, qualche interpretazione. Gli spettacoli restarono nel mondo mentale alla stessa stregua delle opere. Cambiò, rispetto ai secoli precedenti, la qualità della loro memoria: da avvenimenti memorabili ad opere. Alcuni di questi spettacoli non sono interpretazioni di drammi preesistenti, ma frutti d'una «scrittura scenica» autonoma. Possiamo chiamarli «spettacoli autoctoni», perché quasi sempre richiedono, per comporsi, un gruppo stabile di compagni, una storia comune e condivisa, la capacità d'addentrarsi collettivamente nel labirinto d'un processo creativo. Quest'insieme di drammaturgie-messinscene autoctone abita quasi esclusivamente la seconda metà del secolo.

* * *

Evoluzione e costellazione – Potremmo far finta – per amore degli schemi – che esistano due prospettive storiografiche, indipendenti l'una dall'altra. Non, però, equivalenti.

La *prima prospettiva* genera lacune nella comprensione ed è storicamente inadeguata. Comprende la storia teatrale novecentesca senza mutare radicalmente il punto di vista rispetto alla storiografia teatrale che funziona per i secoli precedenti. È etnocentrica, centrata sulla cultura teatrale di matrice europea e sull'istituzione teatrale così com'essa si stabilizza a partire dal XVI secolo. Osserva il teatro novecentesco come un genere di spettacolo che prosegue la sua marcia e le sue trasformazioni; soffre la concorrenza d'altri spettacoli e il prevalere del cinema; inventa la Regia; passa dalla cultura delle compagnie a quella del teatro a spettacolo unico; dal repertorio e dai ruoli, al cast ed alla «produzione» messinscena per messinscena; dal commercio, all'economia delle sovvenzioni. Questo genere di spettacolo ha ai suoi margini zone d'ombra o di periferia, sperimentazioni «minori», che a volte interagiscono significativamente con la «norma» del teatro maggiore, altre volte restano eccezioni, e nella maggioranza dei casi risultano praticamente invisibili.

La *seconda prospettiva* osserva la storia dal punto di vista del costellarsi del teatro. Assiste alla nascita di molti teatri diversi che si infilano in habitat prima impensabili. Vede il teatro «maggiore» o «normale» come *uno fra gli altri*, la cui centralità è illusoria, derivata dalla viscosità dei modi di guardare, non più giustificata alla luce dei fatti.

La prima prospettiva storiografica può ancora reggere finché si

osserva il Novecento solo a metà. Per la seconda metà del secolo, è uno strumento che crea soprattutto distorsioni.

* * *

Storia del persistere – Se pensiamo il teatro del Novecento in continuità con la civiltà teatrale dei secoli precedenti, il senso della sua storia ci sfugge e ci riduciamo alla simil-storia di molti manuali. D'altra parte, se lo pensiamo unilateralmente come rottura e differenza, quasi la sua storia ricevesse luce da una ferita, rischiamo di trasformarlo in leggenda. Conviene pensare in termini di *persistenza*. Nel Novecento si indaga e si racconta la *storia del persistere del teatro*.

Passando da un'economia di mercato all'economia delle sovvenzioni, trasmigrando dall'etnocentrismo occidentale ad una dimensione multiculturale, mentre i teatri classici asiatici entravano a far parte del normale bagaglio del sapere scenico, i teatri sono sfociati in ambiti che nella civiltà europea di norma gli erano estranei: la militanza politica, l'utopia sociale, la ricerca spirituale, e persino la disciplina iniziatica. All'inizio del Novecento, i teatri erano ditte per il commercio degli spettacoli. Alla fine, sono trattati come beni culturali sovvenzionati. All'inizio, il teatro era lo spettacolo per eccellenza. Alla fine, è un'eccezione. All'inizio, il matrimonio fra pratica teatrale e letteratura drammatica sembrava necessario ed inerente alla natura stessa del teatro. Alla fine, è una relazione che può esserci o no, e che non essendo più data per scontata deve ogni volta inventarsi una sua motivazione. All'inizio, si poteva parlare di teatro al singolare. Alla fine del secolo, si può pensare solo in termini di «teatri». Poiché il mercato teatrale non è più soprattutto quello della produzione e distribuzione dei divertimenti, poiché la sua economia – attraverso la pratica delle sovvenzioni – dipende dal valore che viene attribuito, nei diversi paesi, ai beni culturali, al mantenimento e all'esercizio delle arti, la sua vita non dipende dalla capacità di affascinare, ma dal mostrarsi culturalmente nobile. Cambiano furbizie ed inganni: da quelle di Don Giovanni a quelle di Tartufo.

* * *

Clichés diversi per dire dissidenza – Un mutamento apparentemente sfuggente, in realtà profondo e significativo, riguardò il costume. Quegli stessi mestieri teatrali che per secoli, in Europa come in Asia, erano stati considerati moralmente ambigui, contigui al merci-

monio e al disonore, al lassismo morale, ad una sorta di inadeguatezza nella disciplina della vita, nel Novecento acquistarono l'opposto valore d'una «disciplina» nel senso pieno della parola: ricerca etica e cammino del sapere. Il trasformarsi del teatro da luogo dell'amoralità e per l'amoralità in possibile laboratorio dell'etica – lungo il XX secolo, a partire da Stanislavskij – è stata una delle rivoluzioni sotterranee della sua «storia naturale».

* * *

La perdita del centro, ovvero il costellarsi – La persistenza del teatro nel Novecento si legò alla perdita del centro, al crollo di un modello normativo centrale, cui uniformarsi o al quale riferirsi per opposizione. Nel pensiero comune, l'espressione perdita del centro si colora negativamente, quasi fosse sinonimo di decadenza o di perdita del senso. Per il teatro è stato il rinnovamento, un processo di differenziazione che ha visto l'affiorare di uno sciame di forme indipendenti, non omologhe le une alle altre. Solo alcune di esse – spesso le più reclamizzate, le più finanziate, ma non le più diffuse – discendono o paiono discendere dalla tradizione del teatro ottocentesco (detto anche «teatro borghese»).

Accanto ad esse sono sorti teatri dei più diversi tipi – teatri per pochissimi spettatori, teatri di strada, politici, terapeutici, di massa o d'isolamento, d'agitazione e propaganda, d'autocoscienza e di confessione, happenings e performances – molte funzioni e molte forme. Le possibili funzioni del teatro si sono moltiplicate. Il parcellizzarsi delle scelte non è un impoverimento, un segno di dispersione. Incrementa, al contrario, l'articolazione delle idee e delle pratiche teatrali. Fa salire il numero delle differenze che generano significati. In questa proliferazione di specie teatrali, distinguere fra teatri regolari e teatri alternativi, oppure fra tradizione e avanguardia (o ricerca), come pretende un vecchio paradigma storiografico e critico (e come spesso pretendono i regolamenti delle politiche culturali) può facilitare il compito di chi compila schemi o amministra il pubblico denaro, ma non serve all'intelligenza.

I molti diversi teatri, senza un'idea centrale di riferimento, evocano l'esistenza o l'eco d'altri punti di riferimento. Obbligano a trascendere i caratteri tradizionali del pensiero teatrale: come se il valore del teatro si definisse al di là della problematica legata ai limiti dello spettacolo-opera-d'arte. Il che non vuol dire *eludendo* tali limiti, ma *non riducendosi* ad essi.

* * *

Rarità del teatro, rarità nel teatro – Poiché alla fine del Novecento la stragrande maggioranza degli spettacoli è costituita da spettacoli filmati, registrati, teletrasmessi, immagini che perdurano relativamente immutate, ciò che per il teatro del passato fu sempre semplicemente ovvio assume il valore d'una rarità. I teatri si distinguono come «spettacolo vivente» o «al vivo». Ne consegue l'avvalorarsi di tutto ciò che nel teatro vive al di là dell'immagine, ciò che perdura attraverso l'effimero: la continuità di lavoro dei singoli attori; l'esistenza di piccole e grandi tradizioni; le enclaves teatrali come microculture.

* * *

Un'immagine: la vecchiaia. Alcune sequenze cinematografiche mostrano degli attori e delle attrici che da vecchi osservano la loro immagine giovane sullo schermo, in essa si specchiano, si rimpiangono, si esaltano o si compatiscono. Accade, ad esempio, ad Anita Ekberg e Marcello Mastroianni in *Intervista* di Federico Fellini (1987), quando rivedono la loro presenza trionfante nella «fontana della giovinezza» de *La dolce vita* (1960). Era accaduto a Gloria Swanson in *Sunset Boulevard* di Billy Wilder (1950), e – qualche anno dopo – all'anziana bellezza del muto Elena Makovska ne *La valigia dei sogni* di Luigi Comencini (1953). Giustapposte sullo schermo, la giovinezza e la vecchiaia d'una stessa persona trasformano il carattere impietoso del confronto in una riflessione ulteriore; diventano un emblema potente dell'«io» come illusione, segmento od incanto.

Per l'attore «al vivo», invece, invecchiare ha per secoli voluto dire non solo passare dall'una all'altra fase della carriera, ma far perdurare la giovinezza nella vecchiaia, individuare l'elemento permanente nel fluire di un'arte effimera, mantenere viva ed intatta una forma incorporata malgrado il corpo, il suo degrado, il trucco ed il mutare della apparenze.

Altrettanto patetici e grotteschi, nella loro superficie, dei potenti emblemi cinematografici della giovinezza vista dalla vecchiaia, troviamo, in campo teatrale, gli aneddoti dell'attore sessantenne che interpretava Romeo, della vecchia attrice che presentava in scena il personaggio d'una quindicenne. Rischiano, oggi, di far solo sorridere o d'apparire il frutto di distorsioni mentali, casi clinici di gente che non sa e non vuole invecchiare. Si perde cioè il senso di quanto sia stato importante, per la cultura degli attori, il problema della perma-

nenza dell'arte nel mutare dell'età. Per l'attore «al vivo», anzi, qui stava la quintessenza, come raffinamento, riduzione all'essenziale, approfondimento, miniaturizzazione, sublimazione di partiture sceniche ed interpretazioni ripetute per anni.

Così pensava, per fare un solo esempio, Sören Kierkegaard, prendendo spunto dalla grande attrice danese Johanne Luise Heiberg che nel 1847 tornava ad interpretare l'adolescente Giulietta shakespeariana. Così penserà Stanislavskij spettatore del vecchio Ernesto Rossi nella parte del giovane Romeo. Si capisce perché, aldilà del rischio d'un ridicolo di superficie, qui si condensasse un'essenza dell'arte. Invecchiarono in questo modo, in palcoscenico, Tommaso Salvini e Sarah Bernhardt; la Berma di Proust ed Eleonora Duse; Maria Callas e Rudolf Nureiev, Eduardo De Filippo e John Gielgud. Nei teatri classici asiatici, lo stesso tema si pone con forza ancora maggiore, tant'è che Zeami l'aveva indicato come il problema dei problemi per l'arte dell'attore.

Per l'attore di teatro, il personaggio della gioventù perdura non davanti ai suoi occhi, ma nel suo corpo. Può essere non un'opera compiuta, ma una via da ri-percorrere, fatta di insidie e di sfide.

* * *

Le zone dei leoni – È esistita una biforcazione, nel teatro novecentesco, che potremmo indicare distinguendo fra due diversi fini: l'attore e lo spettatore. Quando la ricerca sui saperi scenici fu spinta oltre i suoi limiti di routine o in terre incognite, sembrò che ad un certo punto si trovasse di fronte a questo bivio: o si addentrava nel territorio dell'attore, oppure in quello dello spettatore. In quest'ultimo caso, lo spettacolo incarna tutto il valore e la forza del teatro. Nel primo caso, invece, lo spettacolo può essere persino un di più, mentre il centro e la fonte del valore è il sapere e l'esperienza dell'attore come lavoro dell'essere umano su se stesso.

Nell'uno e nell'altro caso, si forzano i confini tradizionali del teatro. Muta il senso della sua funzione pubblica, i riferimenti, il modo in cui forma i propri contesti, crea dissidenza o lotta. Oppure, sono i confini interni all'individuo ad essere forzati, e il lavoro teatrale assume la funzione di un particolarissimo «yoga» privo di riferimenti metafisici espliciti, che affonda le radici nel terreno della finzione, del «come se». Il punto di partenza è una constatazione semplice: il lavoro dell'attore ha conseguenze non solo per lo spettatore che lo osserva, ma anche per l'attore che lo compie. Da un lato modella l'att-

enzione e l'emozione dello spettatore; dall'altro plasma la *cenestesi* dell'attore, la sensazione fisica che ciascuno ha di sé, e cioè la percezione interna del proprio *esserci* materialmente.

Poiché nel corso del XX secolo il teatro divenne spettacolo di minoranza, poté sfruttare tale riduzione come un'opportunità: un lavoro *attraverso la minoranza*, sia in termini sociali che individuali. Esiste una *minoranza* anche all'interno dei singoli individui.

Così, il valore del teatro sembra provenire soprattutto dall'inesplorato, dalle zone dell'*hic sunt leones*.

* * *

L'influenza dell'altro attore – Fra l'attore di teatro e l'attore di cinema corre, in teoria, una differenza enorme. La sintetizza una frase apparentemente paradossale di Ricciotto Canudo: «Al cinema [...] l'attore è simile allo scrittore che riveste la personalità dei suoi personaggi durante il suo lavoro, ma non la possiede certamente più quando il suo libro va a commuovere le folle attraverso il mondo» (*L'Usine aux images*, Paris 1927). Ma alla fine del Novecento, la distanza fra l'attore di teatro e l'attore di cinema (o di televisione) tende a ridursi ed a svanire. Se si pensa alle differenze essenziali e di principio, si capisce che si tratta in parte d'una distruzione.

Nel suo aspetto più elementare e di base, l'arte dell'attore di teatro consiste nel destare e modellare l'attenzione degli spettatori. A teatro lo spettatore guarda in prima persona: non vede lo sguardo d'un altro come al cinema, che è sguardo registrato. Al posto del primo o del primissimo piano, a teatro c'è una relazione fra attore e spettatore, che può farsi intensa o intensissima quando la presenza e la credibilità dell'attore è particolarmente forte.

L'attore cinematografico o televisivo ha meno doveri: gli atti d'attenzione dello spettatore, che a teatro sono soprattutto gli attori a dover suscitare e guidare, nel cinema sono determinati e rappresentati dall'inquadratura, dalle luci della ripresa, dal montaggio. Tutto ciò che le tecniche performative hanno cercato di ottenere attraverso la manipolazione e la deformazione poetica del comportamento quotidiano, il cinema può ottenerlo tramite la diretta manipolazione dello sguardo e dell'attenzione. E così, mentre le convenzioni performative dei teatri delle diverse tradizioni si basano su principi spesso lontani da quelli della verosimile riproduzione del comportamento quotidiano e sono fra loro molto diverse, la recitazione cinematografica è invece cresciuta uniformata.

Eccezione che conferma la regola sono – soprattutto nei primi decenni della storia del cinema – gli attori del genere comico e grottesco. Ma la regola influente resta, alla distanza, la recitazione uniformata. Quale che sia il paese da cui il film proviene, o l'epoca che esso rappresenta, gli orientamenti di fondo del recitare sono sostanzialmente simili, e cercano di riprodurre in maniera accettabile il comportamento quotidiano. Ciò è avvenuto probabilmente per tre motivi: *a)* perché la recitazione dell'attore diviene interessante per il modo in cui è ripresa e montata, e quindi non necessita una particolare deformazione artistica del comportamento; *b)* perché la recitazione prevalente nel teatro di prosa occidentale, quando sorse il cinema, era dappertutto – malgrado sensibili sfumature – quella di base «realistica»; *c)* perché, soprattutto, la finzione cinematografica appartiene al medesimo universo o flusso di immagini in cui è forte ed a volte predominante la presenza dell'attualità: brani di vita quotidiana, cinegiornali e «documentari» accompagnano e intersecano la produzione dei film di finzione. Con il trionfo della televisione, i due percorsi si mischiano al punto di confondersi.

La recitazione cinematografica, quindi, a differenza di quella teatrale, non si confronta solo con il comportamento delle persone nella vita quotidiana, ma anche con il comportamento che si vede al cinema (o in televisione) quando vengono ripresi e documentati avvenimenti di cronaca, incontri e manifestazioni pubbliche, disordini e guerre, cerimonie e liturgie, il lavoro e la vita d'ogni giorno, la miseria o l'euforia del mondo. La recitazione uniformata ha perciò diffusione planetaria. Non vuol dire che sia omologata o sempre eguale. Quasi del tutto insensibile alle profonde distanze che distinguono le differenti tradizioni recitative nel teatro, tiene però conto delle differenti gestualità della vita quotidiana, con le loro specialità etniche, di casta, di professione. Di qui attinge la varietà dei registri e dei modelli, permettendo la compresenza in uno stesso film di attori di differenti paesi e diverse «scuole», di attori professionisti e attori «presi dalla strada».

Tutto questo ha avuto conseguenze enormi per il teatro, perché la recitazione uniformata ha superato gli argini cinematografici, soppiantando quasi completamente, anche sui palcoscenici, una vera e propria recitazione teatrale. L'attore *di teatro*, in senso stretto, sta diventando sempre più una rarità. Sui palcoscenici tende a prevalere una sorta di *pidgin* attinto alla lingua recitativa della fiction cinematografica e televisiva. Il prevalere della recitazione uniformata e il suo espandersi su palcoscenici che assomigliano, sempre più spesso e

non sempre in senso negativo, ad una sorta di set cinematografico o di studio televisivo «al vivo» (con i suoi ausili per l'amplificazione), rafforza, per contrasto, la ricerca approfondita delle pratiche minoritarie e rare dell'attore *di teatro*, sui loro valori non solo come mezzi artistici, ma anche come strumenti per il lavoro dell'individuo su di sé. La rarità del sapere del vero e proprio attore *di teatro* si trasforma nella trasparenza d'un valore che non dovrebbe andare sprecato.

* * *

L'attore di azioni replicabili – L'attore del cinema è attore dell'atto compiuto. L'attore di teatro è il professionista dell'azione replicabile. A ben guardare, la nozione d'azione *replicabile* punta a quel crinale che confonde le parole e in cui il somatico s'incontra col mentale, in cui la rigida, ben disegnata precisione dell'«azione fisica» si muta in improvvisazione, in cui alla mente che agisce si intreccia la mente che comanda osserva e si sorprende. Tutto questo non è un sovrappiù ideale, ma la concretezza del mestiere dell'attore, la materia della sua arte, campo praticabile ma difficilmente descrivibile, al quale le diverse tecniche ed i diversi accorgimenti mirano nel solo modo possibile: per via indiretta. Contrapporre, sia pure a parole, il fisico e il mentale è a questo punto quanto mai inopportuno.

L'espressione «uso del corpo» mostra tutta la sua convenzionale approssimazione mentre con altrettanta verità e altrettanta approssimazione si potrebbe parlare d'un uso della mente da parte del corpo. In questo territorio sottile dell'arte dell'attore *di teatro*, quello in cui si condensa tutto il valore, e dal quale dipende il senso sia per chi agisce che per chi guarda, non ci si può addentrare col linguaggio della tecnica. Prevalgono le raffigurazioni.

Un antico proverbio toscano dice: «Non c'è gli scalini in corpo». Lo riporta il *Dizionario* del Tommaseo (s.v. *Corpo*) e si riferisce alla nutrizione, perché nel ventre tutti i cibi si mescolano. Può essere piegato al nostro uso. Nella vita quotidiana percepiamo ciò che avviene «nel corpo» in maniera generica e buia, circostanziata quasi soltanto nel caso di piaceri, e soprattutto di disturbi e di dolori. L'attore *di teatro* inteso nel senso raro, invece, volendo pervenire ad un'azione replicabile, ha bisogno di percepire ciò che avviene «nel corpo» come qualcosa che può salire e scendere secondo ben definiti scalini. È dato pensare che, per alcuni attori, il testo – con le sue piccole e grandi scansioni – funzionasse (funzioni) come causa efficiente per una cenestesi non indeterminata ma ricomposta in scalini. Si tratta,

comunque, d'una soluzione particolare d'un problema d'assai più vasta portata.

Anche l'unità della mente appare nozione grossolana non più funzionale al discorso. Ciò verso cui l'attore *di teatro* si dirige è in realtà una dialettica fra i due poli della coscienza di sé, quelli che alcuni rappresentano con l'immagine dei due uccelli, l'uno che becchetta il grano, l'altro che dal ramo lo contempla, il primo passivo, il secondo attivo (qui sta il punto, più ancora che nel legame fra i due). Se a questo si può ricondurre la nozione d'azione *replicabile*, non è strano che essa, in tutta la sua rarità, nutra il desiderio di non spreccarne il sapere e l'esperienza.

* * *

Seconda immagine: grandi e piccoli numeri. Nel 1933, l'anno dopo la morte di Ziegfeld, venne prodotto un film che aveva per titolo il nome della 42nd Street di New York. Nel primo anno del XX secolo, nella 42^a Strada vennero eretti i teatri «Victor» e «Republic» (poi «Victory»); tre anni dopo vi sorse il «New Amsterdam», che diverrà, nel '14, la sede del più imponente teatro di rivista del mondo, le «Follies» di Florenz Ziegfeld. L'efficacia del film *42nd Street* (regia di Lloyd Bacon, interpreti: Warner Baxter, Dick Powell, Ruby Keeler, Ginger Rogers) deriva dal raccontare le vicende d'un'impresa di spettacolo con i modi ed i ritmi d'un film di guerra o d'una storia di gangster, dove la ricerca di capitali d'investimento, la musica, i testi, le maestranze, le folle di ballerine e di cantanti sono armi e truppe per la conquista d'un territorio: il pubblico come massa.

Passano sessant'anni e un nuovo film ci mostra la stessa 42^a Strada, la stessa inquadratura iniziale con l'insegna della via (dal bianco e nero siamo intanto passati al colore). Fra i passanti, le riprese isolano un piccolo gruppo di persone che si recano ancora ad un appuntamento al «New Amsterdam Theatre», che ora, però, è vuoto e in rovina. Alcune di quelle persone – scopriamo – sono degli attori con il loro regista, gli altri sono spettatori personalmente invitati. Tutti insieme non superano di molto la decina. Il regista André Gregory dirige una prova di *Zio Vanja* di Čechov. Ma l'intimità della prova è già lo spettacolo: a fare la differenza è la presenza o meno degli spettatori. Il piccolo gruppo degli attori e dei loro spettatori si sposta qua e là nella caverna del teatro in disuso, dove il dramma viene recitato senza messinscena scenografica, senza giochi di luce, in abiti quotidiani, senza ribalta. E soprattutto senza che sia possibile discernere il

punto preciso in cui la conversazione fra le persone convenute trapassa nel dialogo dei personaggi cecoviani. Il film è di Louis Malle. Prende a soggetto lo spettacolo *in progress* di André Gregory sul dramma di Čechov (*Vanya on 42nd Street*, 1994, regia di Louis Malle, sceneggiatura di David Mamet, interpreti: Wallace Shawn, Julianne Moore, Brooke Smith, André Gregory). È un film sulla strada di un altro film, ed ha il teatro per soggetto. I riferimenti all'opera di Lloyd Bacon sono espliciti e significativi: nella stessa via dei teatri, nello stesso edificio teatrale, alla sontuosità si è sostituita la semplicità; alla folla si sono sostituiti i piccoli numeri; alla grande truppa, il gruppo ristrettissimo; alla massa di pubblico, i pochi spettatori-testimoni. Il grande edificio non è più il territorio di un tumultuoso guerreggiare di personalità rivali e imprenditori arditi, è una tana in cui ritagliarsi un'isola nel cuore della metropoli. Ma non vi sono segni che facciano pensare ad un impoverimento. Vi è piuttosto il nitore d'una dimessa eleganza, il senso inconfessato di un'intensificazione della gioia e del valore. Il lavoro teatrale non ha più l'intensità, la fatica, il cinismo, l'allegria e vitale violenza della rivalità e della guerra di conquista. Al loro posto, vi è il disincanto d'una sorta di sacralità irreligiosa, fondata sulla precisione professionale e sulle motivazioni personali. Persino il rustico lusso d'un'aristocrazia culturale. È ancora lotta per la conquista d'un territorio, ma il territorio è sottile, coincide con le relazioni fra alcuni esseri umani. Le traiettorie degli attori e dei loro spettatori si presentano strettamente intrecciate.

* * *

Grandi e piccole tradizioni – Molti teatri, nel corso del Novecento, aspirarono a rinnovarsi radicandosi, volevano essere parte viva e stabile dell'organismo cittadino o nazionale. Emblematicamente: Teatro d'Arte di Mosca, Berliner Ensemble, Théâtre National Populaire, Piccolo di Milano. Invece di commerciare in spettacoli, i teatri stabili potevano produrre arte come servizio per la comunità. Nell'epoca teatrale delle sovvenzioni, questa funzione di servizio diventò la giustificazione generale, e spesso, di conseguenza, l'ipocrisia reggente. Ma una parte significativa del miglior teatro della seconda metà del Novecento è tornata a scoprirsi irrimediabilmente straniera, extraterritoriale, apolide. Quando Jerzy Grotowski è morto, a Pontedera, il 14 gennaio 1999, molti hanno pensato che per il teatro si fosse conclusa un'epoca. Il Novecento teatrale non è stato un «secolo breve». Usando date simboliche, è durato proprio cent'anni, dal

1898, quando Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko misero in piedi il Teatro d'Arte di Mosca e aprirono la stagione della Grande riforma delle scene, a quand'è morto l'ultimo grande riformatore, polacco ed apolide, appunto nel gennaio 1999.

«Apolide» e «nomade» non dicono la stessa cosa. È vero che i teatri nomadi dei secoli scorsi finivano per conseguire, all'interno delle compagnie, un relativo carattere multiculturale, tant'è che i loro spettacoli (soprattutto fra Cinque e Seicento, e non solo nella cosiddetta Commedia dell'Arte) erano anche *spettacolo delle lingue*, dei diversi idiomi, dei diversi livelli d'una lingua, dal più nobile al più volgare. Ma le compagnie viaggiavano a partire da un ben preciso contesto regionale o nazionale in cui riconoscevano le proprie radici. I teatri apolidi, anche quando sono radicati in una sede stabile (si pensi al teatro di Brook, a quello di Barba, a quello della Mnouchkine) non sono, né si sentono, né vengono sentiti come parte di un sistema teatrale nazionale. Costituiscono, in esso, un'enclave. Il carattere apolide d'un'enclave teatrale appartiene ad un piano logico diverso da quello per cui possiamo parlare di teatri nomadi o stabili, di emigrazione o esilio. Il territorio teatrale, nazionale e internazionale, è stato determinato dal mercato degli spettacoli. Ha poi assorbito l'intreccio delle diverse politiche culturali (regionali, nazionali, internazionali). I teatri apolidi attuano nuovi processi di territorializzazione. Che è l'altra faccia della conquista d'una condizione extraterritoriale.

Nel Novecento, oltre ai grandi sistemi teatrali, con le loro avanguardie, i loro margini, i loro frammenti eccentrici, si sono dunque formati veri e propri microsistemi. Ciò che definisce una cultura o una tradizione teatrale non ha a che vedere con le sue dimensioni e la sua antichità. Ha a che vedere con una certa completezza di funzioni, con lo spessore d'una storia, d'una coscienza della differenza, d'un patrimonio di conoscenze, di usi e procedure. La prima necessità, per una tradizione o una cultura, è distinguere con chiarezza fra un *interno* ed un *esterno*. Come in biologia, anche nella cultura il *témenos*, la recinzione-non-invalicabile, la recinzione che permette processi di scambio e di simbiosi, segna il passaggio da un insieme accumulato ad un organismo vivente. Mentre nella prima parte del secolo tali microsistemi si presentavano, in genere, come prototipi d'una possibile trasformazione complessiva del teatro (dal Teatro d'Arte di Mosca al Berliner Ensemble); nella seconda metà – a partire dal Living Theatre – si realizzano come minoranze teatrali che si

riconoscono nel loro essere minoranza, che praticano il teatro per bande, anche dal punto di vista organizzativo, spesso autodidatte, dalle dimensioni d'una normale compagnia, ma con le caratteristiche d'un'autonoma cultura teatrale.

I paradigmi approntati sia pure dalla migliore storiografia teatrale vengono ancora sfidati dai teatri migliori. È difficile forgiarsi gli strumenti per valutare le conseguenze del contrasto fra le dimensioni di questi piccoli organismi teatrali e le loro caratteristiche di autonome tradizioni. Non soltanto perché sono «piccoli», ma perché di breve durata, se paragonati a quel che normalmente si indica con il termine «tradizione»: sono fondati su una cultura comune che però non sembra fatta per trasmettersi dall'una all'altra generazione, ma è piuttosto adatta a sparire assieme a coloro che con la propria storia e le proprie esperienze l'hanno modellata. Eppure, finché questa cultura è in vita, essa si comporta con la stessa autorevolezza ed ha la stessa densità e completezza delle grandi, annose tradizioni del teatro asiatico o europeo. Per questo un attore dell'Odin Teatret (che è la microcultura teatrale più solida, duratura e completa del secondo Novecento) può confrontare il proprio sapere professionale alla pari con un rappresentante della tradizione kabuki o del balletto classico.

* * *

Funzione sociale – La vera funzione sociale del teatro nel Novecento? Creare contesti. Non è un programma, un progetto, un'ideologia teatrale. È un dato di fatto la cui efficacia risulta solo a posteriori e la cui incidenza va di volta in volta dimostrata. Non c'è dubbio, però, che la creazione di contesti, luoghi di cultura e cioè di relazioni sociali in grado di dialogare con la società inglobante, sia rilevante anche quando (o proprio perché) i suoi contenuti non sono prevedibili, progettabili a tavolino. La diversità culturale dei teatri è estranea all'alternativa accettazione/conflitto. Inoltre, è in grado di teatralizzare la differenza, rendendola interessante e degna di rispetto. Questa caratteristica dei teatri si è realizzata in maniera più o meno significativa nel corso del Novecento, ma alla fine del secolo diventa d'importanza centrale, quando i problemi dell'immigrazione, delle società multietniche, del multiculturalismo, e per reazione dei fondamentalismi, diventano esplosivi e centrali. A questo punto, è facile rendersi conto che l'extraterritorialità dei teatri indica esattamente l'opposto di asocialità.

* * *

Territorializzazione ed extraterritorialità – Nel caso del teatro, sono stati storicamente concetti interdipendenti. O addirittura le due facce d'uno stesso processo. Il termine «territorializzazione» viene usato dai geografi per indicare quell'insieme di operazioni che organizzano, a diversi livelli, fisico e mentale, lo spazio in cui si è inglobati. Parlano dunque dei modi in cui l'uomo trasforma lo spazio in territorio modificandolo materialmente (edifici, strade, dighe, canali, scavi, ecc.); pensandolo in maniera gerarchizzata e distinta secondo i contorni delle frontiere, delle amministrazioni e dei valori («noi» e «loro», *fanum* e *profanum*, ecc.); intessendovi reti di relazioni che uniscono zone spazialmente non contigue (le diverse proprietà di uno stesso ente, il coordinamento degli spazi con funzioni simili, i legami simbolici che avvicinano porzioni di territorio materialmente lontane, ecc.). L'insieme di queste operazioni di territorializzazione dà luogo – dicono – alla «geografia complessa». Risulta utile per pensare le complessità teatrali.

Chi fa teatro trova un territorio già organizzato. Materialmente, trova «luoghi teatrali» confermati dalla tradizione, ma soprattutto trova già fatta una rete di legami, di occasioni di incontro, di modi di far tournée, di interlocutori e punti di riferimento, una tipologia delle attività consolidata dagli usi e dalla tradizione, adattata al sistema economico che, a seconda dei paesi, regola in maniera sistematica o no l'erogazione del denaro per le attività teatrali e le condizioni per usufruirne. I teatri che non possono adattarsi completamente a ciò che il sistema indica e permette loro, sono costretti a cambiare l'assetto del proprio territorio d'appartenenza, cioè non solo a cambiare la struttura del «luogo teatrale», ma anche a modificare la rete delle affinità ed il modo in cui pensare i confini del mondo teatrale. Debbono, cioè, rielaborare per il proprio uso i criteri della territorializzazione e quindi – rispetto alla previa organizzazione – farsi extraterritoriali. Inutile dire che le strategie per raggiungere tali risultati appaiono chiare solo a posteriori, mentre nella pratica si configurano come una serie di scelte adeguate alla spinta delle circostanze ed al bisogno di porre di volta in volta rimedio a condizioni insoddisfacenti.

* * *

Enclaves – Quando dalla pluralità del reale si astrae il singolare di un concetto si creano a volte dei clichés che deformano il pensie-

ro. Parliamo spesso del *contesto*. Ma non dovremmo dimenticare che il contesto non esiste mai al singolare. Sappiamo che nella ricerca storica, l'indicazione di un contesto non è l'individuazione di un dato di fatto, ma una composizione e una scelta. Eppure usiamo spesso espressioni del tipo «non si può capire il tale fatto, il tale personaggio, la tale opera, senza tener conto del suo contesto», infiltrando un carattere imperativo nella scelta che riteniamo conveniente. Il trucco sta nel singolare. I contesti possibili sono infatti innumerevoli: geografici, cronologici, biografici, di genere, sociologici ecc. Ogni ritagliato contesto ha a sua volta il suo contesto e così all'infinito. La scelta di un determinato contesto va giustificata alla luce della sua utilità, non può essere considerata un presupposto di cui si *deve* tener conto. È questa una delle ovvietà che quando si è sulla via è facile dimenticare.

Un simile cliché del pensiero ci spinge spesso a tener conto del contesto solo nella sua qualità di situazione previa, entro cui collocare un fenomeno, l'ambiente in cui esso cresce, al quale si adatta o al quale reagisce. Vi sono, invece, anche contesti a posteriori, che crescono attorno ad ogni fenomeno e ad ogni presenza nuova. I teatri adeguati al sistema trovano già sistemato l'ambiente per il loro contesto a posteriori – regole per le tournée, rapporti con altri enti, organizzazione degli spettatori, abbonamenti, stagioni teatrali, ritmo delle «prime» e delle «repliche», rapporti con i media, ecc. Le enclaves teatrali, no. Quindi per vivere debbono crearsi un territorio, suscitare un ambiente nel quale situarsi. A differenza dei teatri che vivono secondo le norme del sistema vigente, i teatri-enclaves si confrontano di necessità con l'inquietudine di autotrascendersi. La ristrettezza dei confini spinge a guardar oltre. Dietro queste belle parole c'è un insieme di tattiche, procedure e strategie che hanno a che vedere simultaneamente con la solidarietà, il commercio, la lotta ideale e l'invenzione pratica della propria immagine. Se sfugge il quadro generale del problema, è facile banalizzare tutto ciò schiacciandolo nelle forme meglio riconoscibili e più viete della pubblicità, del proselitismo, o in quelle della carica rivoluzionaria, ideale o utopica (si banalizza banalizzando, ma anche idealizzando).

* * *

L'assetto d'un territorio – Attraverso il Novecento, per uno di quei processi simili alla selezione naturale che caratterizzano anche le entità culturali, ha preso piede un modello di spazio scenico altret-

tanto robusto dello spazio scenico frontale. È lo spazio scenico per cui lo spettacolo si svolge – o scorre – per lungo, fra due sponde di spettatori. La «scena fra le due sponde» era all'inizio una delle innumerevoli soluzioni alternative alla scena frontale. Lentamente ha prevalso sulle altre soluzioni. È evidente, a posteriori, che essa – aldilà delle ragioni per cui di volta in volta è stata scelta – traduce in termini semplici un carattere generale della situazione drammatica: la sua struttura di conflitto, di confronto, di tensione fra polarità. Ormai esistono, dunque, oltre alle invenzioni particolari, non più uno, ma due modelli egemoni di spazio scenico, due tradizioni, dal passato diversamente lungo, ma di eguale forza: l'uno frontale, l'altro fra le sponde. È un esempio fra cento di nuova territorializzazione. Riguarda la dimensione più ristretta del territorio teatrale, lo spazio della scena e il suo assetto «canonico». Può servire come punto di partenza per allargare l'orizzonte.

* * *

Storia sotterranea al plurale – Quante storie sotterranee del teatro si possono immaginare? E in quale rapporto metterle fra loro? Esiste la storia sotterranea dei dimenticati, degli oscuri, degli anonimi, di coloro che fanno teatro inventandosi una propria funzione in un preciso ambiente, anche se non arrivano a superarne i limiti. Non arrivano, cioè, a far passare l'operatività artistica in vera e propria «arte», qualcosa, cioè, che può liberarsi dalla sua culla e parlare le «lingue» lontane di chi la vede. Non è detto che non vi arrivino per incapacità. A volte anche per scelta o per un particolare senso di responsabilità.

La storia degli oscuri, dei dimenticati dai fasti e dalle cronistorie d'attualità non è simile a quella del teatro endemico dei tempi passati. Uso «teatro endemico» per indicare il complesso di spettacoli e pratiche spettacolari che proliferava nelle società in cui lo spettacolo non era erogato da uno degli elettrodomestici di casa: recite famigliari, amicali, di scuola e di collegio, di circolo, di villeggiatura, di parrocchia e di partito, di paese e di quartiere, d'accademia e di corte, di stalla e di salotto. Mi pare meglio «teatro endemico» che «teatro dilettante», perché sotto quest'ultima etichetta si raccolgono teatri che avevano (hanno) spesso un carattere di continuità e professionalità non dissimili da quello dei «teatri d'arte» o dagli odierni teatri di ricerca. Il teatro endemico non era sotterraneo, ma semmai allocato nella sua nicchia.

Il teatro sotterraneo ha invece un carattere di minoranza e di differenza, spesso un carattere extraterritoriale.

Esiste, poi, quella storia del teatro che è sotterranea perché cerca i nessi fra i fatti teatrali aldilà delle emergenze spettacolari: connessioni a livello dei modi e metodi di produzione; culture e microculture rappresentative; problemi di territorializzazione; rapporti fra identità etnica ed identità professionale; fra tecniche e contesti; fra trasmissione delle esperienze e innovazione. Può definirsi «sotterranea» anche la storia delle relazioni e degli scambi fra le persone che fanno i teatri, un insieme di nessi che contraddicono il modo di annodare i fili storici sulla base delle correnti, delle tendenze, degli stili o delle poetiche.

Quanto potrebbe continuare l'elencazione?

Infine dovremo anche considerare che la storia del teatro del Novecento è «sotterranea» per il semplice fatto di voler essere «storia», e non un insieme di panoramiche alla maniera dei giornali o dei manuali.

* * *

Orientamenti diversi – Nel pensare la storia del teatro entrano spesso in gioco dei paradigmi non coscienti e quindi non padroneggiati. Sembrano senso comune. Conviene portarli alla luce. Fra i paradigmi celati, o clichés del pensiero, sono imperanti quelli del giornalismo teatrale. La pratica dei teatri è emersa agli onori della cronaca per emergenze, gli spettacoli caso per caso, e perlopiù agli inizi della loro messa in scena, la sera della prima; le «novità», sia di stagione che «assolute»; lo stupore o il chiasso per il successo di un nuovo artista; le discussioni per le sorprese nel modo di recitare e di mettere in scena. Da questo modo di emergere alla cronaca, i teatri passano nella storiografia. Si perde il senso e la portata della continuità che sta sotto le emergenze dei «debusti», delle sorprese e delle novità.

Così, la storia del teatro più che essere mal pensata, in genere storia in senso proprio non è. Non è neppure un'*histoire-bataille*. Sarebbe come se gli storici politici e sociali si facessero selezionare la materia dai telegiornali. La storia – anche per il teatro – dovrebbe essere consapevolezza delle lunghe durate in attrito con le trasformazioni veloci; invenzione dei nodi fra nessi apparenti e nessi profondi; fra mode che fanno molto parlare e movimenti strutturali tanto più gravidi quanto meno visibili ad occhio nudo.

La storia che s'è mossa dentro il teatro del XX secolo, quella che in qualche modo ne costituì lo scheletro, lo tenne in piedi e collegò fra loro i diversi innovatori della prima e della seconda metà del secolo, non è fatta dalla catena degli spettacoli «maggiori», né dal susseguirsi delle poetiche. Nei suoi termini più generali, si è mossa nella polarità fra sistemi teatrali e enclaves.

Quando le cronache ripercorrono i fasti del teatro novecentesco, è difficile individuare, dietro la fantasmagoria dei nomi e delle imprese, i fili ruvidi della storia che si muove fra i teatri. Quest'ultima non ricapitola tutto ciò che vi è di più valido artisticamente. Sia il catalogo delle bellezze che i fasti dei media tracciano un percorso di superficie – e quindi anche un tradimento – della storia che si muove alle basi. Occorre trovare casi *esemplari*, e perciò trascurarne molti di valore. Occorre far uso di quell'ardire storiografico e critico che permette di disegnare rose dei venti, costruire canoni, scegliere pochi punti di riferimento. Nel caso del teatro, e ancor più del teatro vicino, diventa particolarmente difficile anche a causa di quel che un tempo di chiamava il «rispetto umano». L'attualità alterna successi ed insuccessi, privilegia le «novità». Il rispetto umano entra in azione quando scegliere pochi esempi sembra voler dire ignorare la varietà dei cartelloni, appassionarsi a pochi disconoscendo gli altri. Il dovere di sintesi, che fa parte del lavoro dello storico, confrontato con il pullulare dell'attualità, viene facilmente confuso con la partigianeria o la disinformazione.

Malgrado ciò, proporrei quattro punti di orientamento: il teatro di Barba, quello di Brook, il Living Theatre, Grotowski. Confrontandoli, si otterrebbero le coordinate di un teatro multilingue, senza terra fissa, la cui terra è il paese transnazionale del teatro. Il primo funziona come una banda che ha un suo riparo, una sua sede fortificata, e parte da lì per spedizioni e incursioni, creando reti di corrispondenze e alleanze che non tengono conto né dei confini geografici né delle distinzioni professionali o di gerarchia artistica. L'altro si impianta nella capitale proverbiale come se la dimenticasse. Rappresenta ed esplora il nucleo profondo e comune di domande che caratterizzano la cultura planetaria, dove sembra proliferare un sincretismo confuso e di superficie. Il terzo è senza terra perché portatore di idee che in nessuna patria possono trovare accoglienza. Il quarto (mi riferisco agli ultimi anni) diventa apolide *nel* teatro, recide, cioè, persino alcune delle radici che lo legavano al «paese del teatro». In tutti e quattro questi casi il carattere apolide è il punto d'arrivo di un processo culturale che riformula il senso del fare teatro. Non dipende,

cioè, da una eventuale condizione di sradicamento personale o di gruppo. La condizione dello sradicamento, dell'emigrazione o dell'esilio è di enorme importanza, ma riguarda un altro piano logico. Non è il confronto fra i differenti casi di questa molto sommaria tipologia che qui interessa, ma il diverso modo in cui il teatro può stare al mondo senza patria.

La polarità fra organizzazione generale del teatro ed enclaves non è certo la sola storicamente adeguata a far comprendere il Novecento teatrale. Una polarità è appropriata o inappropriata a seconda delle domande che ci poniamo. Alla luce della tensione fra un teatro organizzato globalmente e un teatro organizzato per enclaves, le polarità settoriali che tanta fortuna hanno avuto nella storiografia e nei paradigmi dei critici possono assumere di volta in volta il loro senso senza prevaricare con false contrapposizioni, senza cioè ridurre la storia del teatro ad una gara o ad un'adiacenza di poetiche sullo sfondo indistinto d'un cosiddetto teatro «tradizionale». Il ricorso agli schemi e alle categorizzazioni che hanno avuto più fortuna nella storiografia – teatri commerciali/teatri d'Arte; teatro di tradizione/teatro d'avanguardia; teatro di regia/teatro dell'attore; teatro di rappresentazione/teatro di non-rappresentazione – può essere utile, a seconda dei casi. Persino le contrapposizioni più insulse, che contrappongono «teatro della parola» e «teatro del corpo», o teatro «naturalista» ed «antinaturalista» possono servire in qualche limitato ambito di idee.

* * *

Teorie che orientano, luoghi in cui ci si orienta – Le enclaves teatrali non sono esempi di «utopia» anche perché non sono generate da teorie. Al contrario: generano teorie.

All'interno del vasto e variegato panorama teatrale novecentesco, osserviamo la zona detta della Grande Riforma. Vi troviamo molto spesso discorsi che predicano o sottintendono una generale palingenesi del teatro; tentativi estremi ed «utopici»; rigori e intransigenze che hanno fatto parlare della storia del teatro come d'una storia di «eresie». Ma, a voler essere precisi, non si può dire che i riformatori siano stati utopisti. Hanno realizzato i modelli di isole teatrali ben concrete. Fin dai primi anni del secolo, i diversi sistemi teatrali nazionali cominciarono infatti ad essere punteggiati da piccoli teatri indipendenti, teatri «d'Arte», «studi», «ateliers», «scuole» non scolastiche che tendevano a ricostruire al loro interno il microcosmo tea-

trale, reinventandone ogni componente, dalla cultura dell'attore alla pratica drammaturgica, dai modi di produzione allo spazio scenico, dalla definizione della leadership ai rapporti con gli spettatori, e che quindi possono essere considerate vere e proprie enclaves teatrali. Nei cent'anni del suo non-breve secolo, accanto allo sperimentalismo estetico ne è comparso un altro, legato alle zone di frontiera, nato dalla necessità di rendere centrali i resti.

Se le tensioni portanti del teatro novecentesco vengono ricondotte sempre e solo a categorie estetiche, riassumibili nella polarità tradizione/avanguardia (o ricerca), molti valori della scena del XX secolo restano in una penombra confusa. La distinzione fra ordinamenti generali del teatro e teatri-enclaves va vista, a sua volta, alla luce di quel processo di disseminazione e di mutua differenziazioni dei modelli teatrali che ha caratterizzato la persistenza del teatro nel Novecento.

Le principali fonti di energia per la disseminazione e la mutua differenziazione dei modelli vanno individuate da un lato nelle teorie; dall'altro nei territori teatrali indipendenti, o enclaves teatrali. Le teorie offrono *visioni a cui orientarsi*. I territori indipendenti sono *luoghi in cui orientarsi*. Mentre il valore propulsivo delle teorie della scena è facilmente compreso, non altrettanto avviene per le enclaves: l'atto di circoscrivere un territorio spesso non viene capito come fondamento di un sapere. Eppure, a differenza di ciò che sembra accadere quando la storia viene pensata in termini esclusivamente libeschi, il teatro muta in primo luogo entro quadri materiali, siano essi ordinamenti generalizzati, o territori separati. Non sono i metodi di lavoro che permettono i mutamenti. Un metodo è davvero tale quando serve ad aprirsi la strada attraverso un territorio, un campo materialmente circoscritto e in cui si lavora.

La centralità della teoria (o poetica) per la composizione artistica caratterizza le «avanguardie storiche». Non caratterizza però necessariamente tutti i movimenti che possiamo dire «d'avanguardia» perché capaci di imprimere svolte, creare discontinuità ed innovazione nel territorio culturale circostante. Il fatto che alcune «teorie» sembrino restar tali, perché i loro autori non hanno potuto o voluto tradurle in una continuità di lavoro, il fatto che restino, per esempio, teatro-in-forma-di-libro, non contraddice quanto appena detto. Esse nutrono altri. Ma solo quando vengono calate in una continuità di lavoro e di ricerca all'interno d'un ben circoscritto territorio, possono tradursi in pratica e divenire feconde. Una teoria diventa feconda quando dà luogo a veri fra-intendimenti: pratici, non teorici. Quan-

do cioè mette in relazione ambienti, contesti, orbite lontane. Può perdere la propria logica originaria per riscattarne una impreveduta.

* * *

L'effetto ottico dell'eccentricità – Il «nuovo teatro», nel Novecento, è fatto di capre e cavoli. Le enclaves teatrali non sempre sembrano essere su una lunghezza d'onda comune con le maggiori rivoluzioni delle avanguardie storiche. Che figura fa Stanislavskij, se lo si vede vicino al futurismo? Domande del genere possiamo porcene a iosa. Ancora più difficili, le domande contrarie: come mai Mejerchol'd – che invece col futurismo andava benissimo – può essere anche intrinseco all'opera innovativa di Stanislavskij? E Decroux? È evidente che bisogna distinguere fra i «teatri delle avanguardie» e le «avanguardie del teatro». Una cosa sono le emergenze teatrali di futurismo, dadaismo, espressionismo, surrealismo, ecc.; ed altra cosa sono gli avamposti in cui si reinventa il teatro come sapere e come sistema di relazione.

Operata questa distinzione, ci si deve però chiedere come mai essa non salti agli occhi quando si esaminano da vicino gli intrecci storici. Sembra vicino tutto ciò che cresce in posizione eccentrica rispetto alla regola egemone. Craig, una danzatrice asiatica, la Duse, i futuristi e i Ballets Russes possono essere sentiti e sentirsi, di caso in caso, tutti «dalla stessa parte» perché tutti eccentrici. È lo stesso effetto ottico per cui non solo Pirandello, ma persino d'Annunzio parvero a qualche futurista compagni di strada. Resta però la domanda: le «avanguardie del teatro» in che cosa sono «Novecento», quando e se non lo sono nel gusto estetico, nell'ardire delle poetiche e delle forme? Lo sono per un impegno ed un accanimento di tipo scientifico alla ricerca delle fonti del movimento e dell'energia scenica, alla scomposizione delle unità di misura basilari, fino alla composizione delle diverse parti del corpo dell'attore come se fossero separate in funzione della composizione di un organismo più ampio e complesso, lo spettacolo come unità o «corpo unico», che è ciò che fa della Regia – storicamente – non solo una novità, ma un'esplosione.

* * *

La separazione come reinvenzione – La scienza – o meglio: *scienza* – del teatro e dell'attore, che comincia con Stanislavskij, visse nel Novecento in stretta simbiosi con la coscienza della scena come terri-

torio in cui trascendere il teatro. E con la consapevolezza della necessità di separarsi.

Non si insisterà mai abbastanza sull'importanza che ha il separarsi per la crescita della vita artistica e culturale, e quindi per l'incremento della socializzazione e dell'integrazione tramite differenze significative. La separazione, infatti, non è mai assoluta. Le enclaves sono indipendenti, ma traggono le loro risorse materiali e spirituali dal territorio circostante. Solo che di esso non sono semplici porzioni. Non propongono un'alternativa, ma sono alternativa. L'indipendenza del territorio, insomma, non è solo la condizione necessaria e lo strumento per la messa in pratica di nuovi saperi e nuovi valori. Ha di per se stessa la forza propulsiva d'una teoria.

Quando qualcuno, anche senza una teoria di partenza, circoscrive un territorio e lo separa dal continuum dell'organizzazione teatrale generale – dal *sistema* – realizza le condizioni per una reinvenzione profonda della pratica scenica, anche in assenza di teorie di partenza, dato che il quadro d'un territorio autonomo diventa un luogo *in cui* è necessario ricominciare ad orientarsi escogitando soluzioni che in un secondo tempo possono rivelare una portata estensibile ad altri e divenire teorie – purché l'indipendenza resista un tempo sufficientemente lungo. Il verbo «orientarsi» è chiaro, ma generico. Meno impreciso e però ingarbugliato sarebbe «riorientarsi». Il termine apparentemente opposto – «disorientarsi» – sarebbe più concreto, aderente cioè all'atto che fonda una diversificazione. Il disorientamento rispetto alle regole ed ai valori del sistema culturale circostante è il grado zero di ogni innovazione, sia quand'è coscientemente perseguito, sia quando è il risultato e la risposta ad un disagio che deriva dalle contingenze e tocca alcuni individui.

* * *

Falsi riflessi di superiorità – C'è il rischio di anettere alla nozione di teatro-enclave un valore di per sé positivo. Un'enclave può produrre un teatro misero né più né meno del servile assoggettarsi alle regole dell'organizzazione teatrale di sistema. Può realizzare le condizioni favorevoli alla creazione di relazioni umane più giuste, ma può anche essere il terreno adatto alla crescita di microtirannie e fanatismo. Indipendenza del territorio, infatti, *di per sé* non significa nulla di particolarmente positivo, né una maggior libertà dei suoi abitanti, né una particolare carica ideale. Né arte, né valore. Anche per questo va sottolineata l'importanza della tensione fra organizza-

zione generale del teatro e teatri-enclaves. Riconduce il tema dell'indipendenza ad un dato di fatto di per sé neutro, che non ha ragioni per nutrire automaticamente la presunzione d'una superiorità politica o morale.

* * *

La scappatoia delle poetiche – Il cliché secondo cui le attività artistiche dipendono dalle relative «poetiche» è diffuso anche perché è molto comodo per redigere schemi e schemini similstorici ma chiari. Basta vedere quelle compilazioni in cui la storia del teatro sembra camminare sulla testa e addirittura consistere in un susseguirsi di teorie, poetiche o utopie. Storie comode e ingenue: comode per chi le scrive, che può fare a meno d'affaticarsi sulle domande e nello studio; ingenue per chi le legge, che non vi ritrova il senso delle connessioni fra la dimensione del vissuto e la vita artistica. I motori dei mutamenti teatrali non sono gli scontri, gli attriti o le intersezioni fra poetiche. Né, in genere, vengono da essi adeguatamente rappresentati. Tranne rari casi, non sono le teorie ad esser messe in pratica. Le cose funzionano quasi sempre esattamente al contrario. Sono le pratiche che, a volte, vengono messe in teoria.

Poiché ignorare questo semplice dato di fatto è un cliché quasi automatico – comodissimo per fingere indagini che non indagano nulla – sarà utile vederlo diagnosticato in altri campi. Qui lo vedremo applicato alla letteratura (Franco Moretti, *Opere mondo*, Einaudi 1999, p. 19): «Progetti e poetiche funzionano (forse) quando si è all'interno di un paradigma formale stabile: in tempi, diciamo così, di 'letteratura normale'. Ma nei momenti di svolta sono tempo sprecauto, perché il cambiamento non si pianifica: è frutto della sperimentazione retorica più libera e irresponsabile: più cieca. Le poetiche le arrancano dietro, spesso a grande distanza: non la guidano di certo – e di solito, in realtà, non la capiscono neanche». Basterebbe sostituire «teatro normale» all'espressione «letteratura normale» e la frase potrebbe essere immessa pari-pari fra le nostre «ovvietà».

* * *

Protezione e degrado – In un'epoca in cui il teatro, in un modo o nell'altro, vive tutto di sovvenzioni, l'indipendenza delle enclaves, è strutturalmente un contrappeso ad un'economia che volere o no inietta anche veleni.

L'intero complesso del teatro esce dal Novecento come teatro

sovvenzionato, è considerato cioè un bene culturale da proteggere. In alcuni paesi le sovvenzioni sono stabilite e regolamentate per legge, in altri affluiscono per vie indirette. Resta, comunque, il carattere d'un sistema economico di sostegno e quindi creato in gran parte a priori. In questo senso, dunque, artificiale. Accanto ai suoi molti pregi, questo sistema ha il difetto di immettere i teatri in una rete di relazioni che non deriva né dal commercio degli spettacoli, né dalle esigenze degli attori e dei loro spettatori. Deriva da un'organizzazione frastagliata quanto si vuole, ma che obbedisce a principi extrateatrali.

In genere si indica nell'*ingiustizia* la patologia delle sovvenzioni (arbitrarietà nel modo di regolarle e trasmetterle). Ancora più pericolosi, però, sono i loro veleni ad azione ritardata, il modo in cui possono intaccare il nocciolo stesso della pratica teatrale. Poiché coloro che fanno teatro traggono le proprie risorse non da coloro per i quali lo fanno, ma da una commissione lontana, che non è (quasi) mai in grado di controllare direttamente le attività finanziate, il progetto in base al quale si ottengono i finanziamenti tende ad essere più importante del risultato. Inoltre, gli echi sui media (facilmente documentabili) possono divenire più importanti delle effettive reazioni degli spettatori (che sfuggono alla verifica veloce). Coloro che lavorano come interfaccia fra chi fa teatro e chi lo finanzia producono più ricchezza degli spettatori assidui e motivati.

Si determina così un equivalente della selezione naturale che può essere del tutto estraneo alla competizione artistica. Fra un uomo di teatro abile nelle relazioni pubbliche ma artisticamente senza séguito, e un altro capace di aggregare spettatori ammirati, ma inabile nei meandri burocratici, è infatti il primo a prevalere. Che esistano storture di per sé non sarebbe significativo: le storture sono fisiologiche ad ogni sistema. Ma il fatto che la qualità del progetto diventi più redditizia della qualità del risultato, ad esempio, non è soltanto causa di storture, incide su qualcosa di assai più essenziale. I finanziamenti, nei miglior dei casi, premiano una qualità pensata e realizzata all'ingrosso, per linee generali (l'organizzazione d'una «stagione», un repertorio, un festival, un progetto speciale, gli intenti generali d'una messinscena), mentre l'efficacia d'una pratica artistica dipende in massima parte dalla qualità dei dettagli.

Basta questo ad indicare come siano le basi stesse dell'arte teatrale, le sue vene profonde, ad essere di fatto svalutate da un regime generalizzato di sovvenzioni. Il quale, inoltre, non crea condizioni adatte all'equilibrio (vitale per l'esercizio d'ogni pratica artistica) fra

produttori e fruitori competenti. Tende anzi ad alterarlo ed a renderlo impossibile proprio per rispondere alle sue stesse ragioni sociali, che consistono nel provvedere alla sopravvivenza ed alla diffusione d'un bene culturale pubblico. Si aggiunga, poi, che per il cosiddetto «teatro drammatico» è assai debole e problematica quell'azione di controllo organico e informale esercitata dai fruitori competenti. Mancano, infatti, tradizioni precisamente codificate e quindi metri di giudizio fortemente condivisi, al contrario di quanto invece accade per l'Opera, il Balletto o le forme classiche dei teatri e delle danze asiatiche.

Poiché il sistema delle sovvenzioni non può che funzionare per vie parallele rispetto a quelle dell'effettiva crescita dei valori culturali ed artistici, fra l'economia dello «spettacolo vivente» ed il suo valore tende a svanire ogni rapporto. Si instaura un doppio legame che rischia di divenire patologico: l'arte scenica deve essere protetta, ma non può essere protetta che degradandola. Chi cerca nel teatro un'alta qualità artistica, un valore intimo e sociale, una via per trascendere le circostanze, deve perciò farlo malgrado il sistema materiale nel quale è inglobato, o indipendentemente da esso. Diventa parte del suo artigianato e della sua etica professionale la capacità di contrastare, attraverso il lavoro, le inclinazioni indotte dal sistema che lo sostiene.

* * *

Ricchezza culturale, economia fallimentare – L'economia delle sovvenzioni non può essere considerata come un male da eliminare o da evitare. È un handicap cui reagire. Le sovvenzioni diventano necessarie non solo per la concorrenza di altre forme di spettacolo, ma soprattutto per l'inarrestabile crescita dei costi di produzione dovuta a quella che gli economisti chiamano «la legge (o il morbo) di Baumol». Aldilà degli aspetti strettamente economici, è un riferimento importante perché sfata un modo di pensare corrente legato alla pratica delle sovvenzioni: che i teatri meno seguiti siano i più spreconi. In realtà, la «legge di Baumol» spiega come avrebbero comunque bisogno di sovvenzioni innanzi tutto i teatri che chiamano un maggior numero di spettatori, nei quali si pagano i prezzi più alti per il biglietto. La «malattia dei costi», che la legge di Baumol interpreta, dipende dal crescere della forbice fra il costo unitario di produzione nel settore degli spettacoli «al vivo», confrontato con i costi nel settore manifatturiero e dello spettacolo industriale. Poiché i salari dei

settori con produttività stagnante seguono gli incrementi retributivi del resto dell'economia, nell'industria degli spettacoli «al vivo» il costo unitario finisce per essere sempre maggiore di quello dei settori a produttività crescente.

Il dilemma in cui si dibatte la vita e l'economia degli spettacoli in paesi dall'economia avanzata si fa evidente assai prima dell'insorgere degli spettacoli registrati, almeno a partire dal secolo XVIII e dal teatro d'Opera: attività che arricchiscono spiritualmente e culturalmente una comunità sono però economicamente fallimentari e debbono quindi essere considerate quali pubblici servizi, oppure scomparire. Questo dilemma, al quale rispondono i finanziamenti al teatro, siano essi pubblici o privati (fondazioni o sponsor), comincia a riguardare, nel corso del Novecento, anche il teatro drammatico e «leggero», fino a che tutta l'economia dello spettacolo vivente viene a dipendere, in maniera più o meno diretta, dai finanziamenti.

* * *

L'handicap di partenza – C'è una disproporzione forte fra coloro che desiderano far teatro o hanno fame di teatro, ed un contesto che di per sé non pone il teatro neppure fra i bisogni impellenti di spettacolo. In altri termini: un'offerta che non risponde a domanda; un *lavoro*, ma per il quale non è ovvia o evidente la necessità di remunerarlo. Questo handicap è comune a tutti i teatri. Il suo peso storico ha reso il teatro del secondo Novecento a volte profetico, molto più spesso condannato a confronti disimpegnati, quindi alla scadente qualità.

Ma, aldilà delle differenze fra un teatro relativamente ricco ed umiliato, ed un teatro che lavora attraverso la minoranza, l'intero mondo teatrale – sia il teatro ben foraggiato che quello povero – è spinto nell'area della diversità, cosciente o inconsapevole, esibita o dissimulata, ingannata dal lusso o disillusa dalla discriminazione. Una diversità che nei casi più robusti non tende all'integrazione, né si isola, ma fa in modo che l'estraneità ri-guardi il contesto che la ingloba.

È una diversità assai diversa da quella che in molte società aveva separato gli attori dalla società rispettabile. Quella deduceva la separazione dal carattere del mestiere. Questa deduce semmai il mestiere dalla separazione.

* * *

E se ci fosse qualcosa, ancor più in fondo dell'economia? – Se è vero che la storia non la si *scrive* con i «se», ma che senza «se» è im-

possibile *pensarla*, dobbiamo chiederci se il teatro, almeno quello più povero, anche senza sovvenzioni, sarebbe davvero morto. È difficile crederlo. Si osservi, infatti, quel che accade in vaste zone della storia sotterranea dei teatri, soprattutto in Europa ed in America Latina, dove un'intensa vita di teatri indipendenti si sviluppa con pochi, eterogenei, o punti sussidi.

Non dobbiamo lasciarci trascinare da parole come «povertà», «minoranza», «marginalità», «extraterritoriale», «apolide». Di fronte ad esse il riflesso condizionato rimanda ai ceti degli umili e degli offesi. Nel teatro queste parole hanno invece a che vedere con una sorta d'aristocrazia spirituale, politica, intellettuale, tanto più inconsapevolmente o meno vissuta come aristocratica quanto più è povera. A volte, implica un coraggio che si scontra con la repressione e la violenza. Molto spesso, un coraggio sommessato e testardo, che affida la propria vita e la propria carriera all'inventiva personale, senza appoggiarsi su lavori sicuri. Ma in termini sociologici e complessivi, per i teatri poveri si dovrebbe parlare d'un riscatto «aristocratico» del borghese attraverso la differenza. Ci sono molti teatri che fanno ingiustamente la fame, ma non come la fanno gli oppressi e gli sfruttati. Anche da questi ultimi sono diversi, non qualcosa di meno o di più, ma qualcosa di differente.

* * *

Terza immagine: la cena. Due compagnie teatrali vanno a cena dopo la prima del loro spettacolo, nella stessa città, la stessa notte, in due luoghi diversi. Una delle due ha lavorato in un teatro piccolo e malandato nei Quartieri Spagnoli di Napoli. Ha messo in scena *I sette contro Tebe* di Eschilo, in abiti quotidiani, simili a quelli che siamo abituati a vedere nei telegiornali, quando ci sono le notizie dei conflitti etnici. Hanno lavorato con prove fatte di esercizi ed improvvisazioni. Il testo è stato per loro un mondo dentro cui viaggiare in prima persona, in cui prendere posizione. L'hanno interrogato, tradotto, fatto proprio. Ora cenano sparpagliati e fraterni su quattro grandi terrazzi a casa della compagna più ricca, l'attrice più nota, che ha avuto il coraggio di partecipare ad un'impresa per lei avventurosa. Lo spettacolo è stato composto a Napoli per portarlo a Sarajevo, nella città assediata e bombardata. L'altra compagnia è invece in un ristorante sul mare, dopo aver messo in scena con successo *La bisbetica domata* al Teatro Stabile della città.

Benché a Napoli un Teatro Stabile non ci sia, ne finge la presen-

za il film *Teatro di guerra* di Mario Martone (1998, con Andrea Renzi, Anna Bonaiuto, Iaia Forte, Roberto De Francesco, Marco Baliani, Toni Servillo). A tutta prima si direbbe che le due cene, che sono il finale del film, vogliono mettere a confronto ed a contrasto due modi di far teatro o di stare al mondo. Da una parte, gente che fa teatro quasi senza una lira ed usa il suo lavoro di ricerca come un mezzo per esplorare la realtà che li circonda e insieme per prenderne le distanze. Dall'altra parte, al ristorante sul mare, mentre la notte sta per finire, arrivano i giornali con gli articoli dei critici (è la finzione del film. Nella realtà, ormai da molto tempo le recensioni non escono più sui giornali la mattina dopo la prima, quando pure escono). Gli articoli sono molto positivi. Lo spettacolo era stato solenne e di routine (ma con una Caterina vitale). Né il regista né i suoi attori sono davvero affezionati allo spettacolo che hanno fatto, ma solo al suo successo. Questa gente, nell'insieme, non usa le sovvenzioni per fare il proprio teatro, ma fa teatro solo per prendersi i propri finanziamenti. È un teatro non stupido, ma come senza onore.

Ben presto ci si accorge che le due cene messe a contrasto sono in realtà intessute in maniera assai più raffinata. La demarcazione è corretta da mille sfumature. Le persone che appartengono ai due ambienti sono spesso in relazione fra di loro, alcune trasbordano dall'uno all'altro con facilità e senza infingimenti. La cena degli attori «poveri», inoltre, ha caratteri aristocratici. Non aristocrazia del denaro, ma della cultura e dello spirito. Gli attori del teatro ricco appaiono invece borghesucci in festa nel loro ristorante costoso.

È soprattutto lo stile a mettere in dubbio l'opposizione fra le due scene finali. La cena al ristorante è girata al limite dello stile satirico, ma si capisce che basterebbero pochi tocchi per renderla quasi tragica alla maniera di Beckett più che di Čechov: un vuoto pieno di parole, sull'orlo del terremoto. E reciprocamente, ci vorrebbe davvero molto poco per trasformare in una risata autoironica la cena degli attori provenienti dal piccolo e malandato teatro. Tutto il senso della loro impresa era portare lo spettacolo di guerra a Sarajevo. Invece tutto finisce qui, sui vasti terrazzi napoletani, nella primavera metropolitana.

È un carattere ricorrente delle storie ambientate nei paesi del teatro: il confine fra la presa in giro e la seria partecipazione è labile. Il *Romanzo teatrale* di Bulgakov può esser letto (ripeteva spesso Grotowski) come una delle comprensioni più approfondite dell'ambiente teatrale creato da Stanislavskij. E specularmente l'intenso *Stanislavskij alle prove* di Toporkov, con piccole sviste, potrebbe esser letto come *alter ego* del satirico romanzo di Bulgakov.

Nell'una e nell'altra cena, nell'una e nell'altra scena, al ristorante e sui terrazzi, si avverte il senso delle armi, dei massacri circostanti, il rischio del degrado della natura e della comunità civile. L'ultima battuta del film è per uno che vuol trovar casa a Napoli, purché sia una casa sul mare: «E che problema c'è? Qua di mare ce ne sta quanto ne vuoi». Come se niente fosse, e il mare non stesse morendo.

Sono numerose le cene degli attori dopo lo spettacolo rappresentate nei romanzi e nei film. Hanno il carattere d'un *topos*. Molto spesso – a partire dalla cena dopo *Amleto*, nel capitolo XI del V libro del *Meister* di Goethe – segnano una soglia fra due regni.

Alla soglia fra la fine dello spettacolo e i saluti degli attori, c'era – alla fine del *Mahabharata* di Peter Brook e Jean-Claude Carrière (lo spettacolo teatrale dell'85, non il film) – una piccola cena, o piuttosto un tè con biscottini. C'erano state scene di guerra, al principio eroiche, leggendarie. Poi sempre più feroci. Infine di sgradevole macelleria. Ultime battute. Pausa. E gli attori rientrano in scena, freschi, dopo 8 ore di spettacolo, lavati, ben pettinati, con vesti indiane non più infangate. Per ore ed ore abbiamo visto personaggi in conflitto. Ora c'è solo un gruppo di compagni gentili. Anche i massacri, la Storia, la lotta fra Bene e Male, fra Vita e Distruzione – opposti principi che s'erano inquinati a vicenda – ora sono distinzioni che volano via come illusioni. La cena è il correlativo oggettivo d'un aldilà.

Ne ricordo un'altra, anni prima, una sera di primavera del 1978, in un patio d'un quartiere polveroso di Lima, in una casa dove un gruppo di attori europei e alcuni loro compagni di viaggio vivevano un po' accalcati, 4 o 5 per stanza. Stavano cenando, dopo aver rappresentato uno spettacolo durissimo sulla distruzione del diverso e delle culture. Un tipo poneva domande al regista-drammaturgo. Gli chiedeva quale fosse – secondo lui – il significato del finale dello spettacolo. Sosteneva che il regista-drammaturgo stesso si interrogava sul senso assunto dal proprio spettacolo non diversamente da uno spettatore. Ebbe in risposta una domanda: «Dipende da quand'è che secondo te lo spettacolo finisce». «Quando gli attori se ne sono andati, si sentono ancora le loro voci a distanza. È come se fuori lo spettacolo continuasse». «Sì, ma noi poi veniamo qui, ci ritroviamo in questa casa, mangiamo assieme. Il simulacro della violenza e dei massacri sta tutto nelle scene precedenti. Ora siamo uniti e chiacchieriamo stanchi e rilassati. Per me il finale è questo». Lo spettacolo era *Come! And the day will be ours* dell'Odin Teatret (il tipo che poneva domande ero io).

Le due cene che concludono *Teatro di guerra* mostrano ambedue

Incontro con Luigi Accattoli.

ore 20.30

Incontro con Luigi Accattoli.

ore 20.30

un modo di far fronte allo sgomento, sull'orlo della distruzione. Il piccolo gioco di parole che si nasconde nel titolo è in realtà un nodo di pensiero, il teatro di guerra non è «il teatro della guerra», ne è anzi la distanza. La sola vera differenza, fra coloro che cenano laggiù al ristorante e coloro che cenano in alto sui terrazzi, è che alla fine i primi si sentono sazi, e gli altri no.

* * *

Quel pensiero tranquillo – Il Novecento teatrale è stato un secolo di metamorfosi. Ma ciò che al suo termine emerge non è tanto una scena tumultuosa e mutante, quanto un luogo dei mutamenti, un laboratorio delle forme di relazione. Potremmo anche dirla una pratica operosa della diversità. Dove con «operosa» si intende «laboriosa», ma anche «produttrice di opere».

Che cosa si cela dietro il termine *diversità*?

Probabilmente è stato il prestigioso superprofessionista Peter Brook, all'inizio degli anni Sessanta del Novecento, il primo ad usare l'argomento potente del pensiero *tranquillo* sulla fine del teatro. Rammentava quel che aveva detto Artaud parlando di un'arte necessaria come il pane. E aggiungeva che la cultura e la società attuale non possono aver fame di teatro. Tutti i teatri – diceva – potrebbero chiudere e (quasi) nessuno ne sentirebbe la mancanza. Se Artaud aveva ragione nel porre al centro il rovello della *necessità*, allora bisognava riconoscere che veramente necessario il teatro può esserlo, in prima istanza, solo per chi lo fa. Un argomento che affronterà Grotowski in *Per un teatro povero*. Un rovesciamento rispetto ad un modo plurisecolare di pensare il valore del teatro alla luce dei bisogni e dalle esigenze della comunità cui esso si rivolge. L'energia del teatro, il peso sociale della sua presenza, sembrano ora derivare soprattutto dalla necessità che i teatri assumono per coloro che li praticano. Non possono più venir considerati – ammesso che lo siano mai stati – alla stregua di sociali *servizi*. Diventano *significativi*, creatori di senso, in quanto estraggono fame e vita dalla frattura culturale e sociale in cui prendono posto.

Per questo le storie sotterranee del teatro novecentesco tendono a divenirne *la storia*.

In questa storia, i teatri e i *loro* spettatori – quei pochi che sentirebbero davvero la mancanza del teatro come una perdita personale – non appartengono a due emisferi separati. Condividono bisogni simili, attraverso itinerari e valori per ciascuno diversi.

* * *

Di «histoire-bataille» ce ne sono almeno due – È noto che con l'espressione «histoire-bataille» si intende quel genere di storiografia – per lungo tempo la più diffusa – che connette gli avvenimenti salienti, i momenti memorabili e di svolta, trascurando le mutazioni lente e di lunga durata, le «normalità», le «quotidianità», tutto ciò che non si puntualizza come «avvenimento», eppure caratterizza profondamente le differenze di vita.

Ma l'espressione «histoire-bataille» potrebbe essere usata per indicare un modo di pensare altrettanto diffuso, pernicioso – quand'è lasciato a se stesso – sia per il metodo storico che per l'azione, quello che sempre e comunque si chiede chi abbia vinto e chi abbia perso, e dà per scontato che ogniqualvolta ci sia una tensione, una contraddizione, una contrapposizione, ci sia di per ciò stesso una battaglia in atto.

Abbacinati dalla domanda «chi ha vinto?», «chi ha perso?», perdiamo spesso di vista il fatto che per la cultura è altrettanto e forse più significativa la questione del preservarsi di alternative minoritarie, di «resti» che non aspirano all'egemonia, ma trasmettono valori. La resa dei conti che prevedibilmente caratterizzerà il teatro del secolo entrante sarà soltanto la fase ulteriore rispetto a quella che ha visto il costellarsi del teatro e la sua feconda perdita del centro, conseguente alla fine della sua egemonia pratica ed ideale nell'orizzonte degli spettacoli. C'è infatti qualcosa che sta oltre il costellarsi. Non ci sono, in questo campo, battaglie da vincere o da perdere, ma solo semi da individuare e tramandare al futuro.

La resa dei conti dipenderà dalla capacità di discernere, dar consistenza e vigore a tali semi, estratti dalla varietà delle pratiche e delle invenzioni teatrali. Modi di pensare e d'agire che impongono di separarsi dalle logiche legate alla volontà di prevalere.

In altre parole, la storia del teatro troverà la propria continuità, il proprio futuro (e riconoscerà quindi un proprio passato) nella misura in cui potrà portarsi fuori dall'«histoire-bataille».