

Ferdinando Taviani
AMATORIALITÀ.
RIFLESSIONI A PARTIRE DAL «DILEMMA» DI
OSANAI KAORU: TEATRO EURASIANO,
TEATROLOGIA COMPARATA E L'EMISFERO
AMATORIALE

Il termine scelto per il titolo è goffo, ma quasi obbligato. Ci muoveremo, infatti, ai margini del saggio *Osanai Kaoru's Dilemma. «Amateurism by Professionals» in Modern Japanese Theatre*, di Maki Isaka Morinaga, apparso in «TDR» (The Drama Review), 49, 1, Spring 2005, pp. 119-133, che esplora in che modo si giochi il confronto fra *amateur*, *amateurism* e *amateurity* nella riflessione teorico-pratica di Osanai.

Oltre che per i suoi contenuti specifici, il saggio è interessante anche perché suscita alcune riflessioni eccentriche su temi riguardanti (1) la nozione di «Teatro Eurasiano»; (2) la teatrologia comparata; (3) la troppo trascurata questione della culla amatoriale nella storia del teatro europeo del Novecento.

Le riflessioni eccentriche saranno il nostro argomento. Il merito del saggio su Osanai resterà quindi sullo sfondo.

Osanai Kaoru (1881-1928) è stato uno dei protagonisti della modernizzazione del teatro giapponese. Modernizzazione in genere significa introduzione d'un teatro all'europea accanto al teatro autoctono. O distruzione di quest'ultimo. Osanai, per mettere in scena le pièces d'Occidente, si rivolse invece agli attori del Kabuki, il teatro giapponese per eccellenza (il Nō sopravviveva in una sfera a parte; i suoi specialisti vivevano dando lezioni delle loro antiche aristocratiche danze; come genere di spettacolo sembrava stesse per svanire; maschere e costumi rischiavano di disperdersi nel mercato dei solenni cimelii). Osanai lanciò ad alcuni attori del Kabuki una sfida essenziale: trasformarsi da specialisti d'uno stile prestigioso e popolare in specialisti dell'amatorialità, della non-specializzazione. Lo studio di Maki Morinaga si concentra su questo nodo, che ripensava il rapporto fra modernità e tradizione.

Lo spettacolo più famoso di Osanai Kaoru fu la messinscena (Tokyo 1909) del *John Gabriel Borkman*. Protagonista, in abiti e ba-

settoni ibseniani, il grande attore del teatro Kabuki Ichikawa Sadanji II. Basterebbe questa immagine per dirci che Osanai Kaoru entra a pieno titolo nell'ambito del Teatro Eurasiano.

Ma solo per un interessante gioco di scambi, trasposizioni e specchi?

Il rischio dell'etichetta

La nozione storiografica di «Teatro Eurasiano» mi pare che viva nei nostri studi al di sotto delle sue possibilità. È spesso presente sulle pagine di «Teatro e Storia». L'hanno appropriatamente illustrata innanzi tutto Eugenio Barba, cui va il merito della denominazione, e Nicola Savarese. L'ha più volte tenuta presente Marco De Marinis. Ad essa si intitolano alcune iniziative di studio teorico-pratico e l'Università del Teatro Eurasiano che è un'emanazione dell'ISTA (International School of Theatre Anthropology), e tiene sessioni dalle scadenze annuali, dirette da Eugenio Barba ed a cura del Teatro Proskonion.

Se davvero Teatro Eurasiano trova impacci a svilupparsi, non dipende da chi l'utilizza, ma dalla configurazione del territorio ideale in cui si muove. Al vertice di quel territorio, infatti, c'è una falla.

Immaginiamolo come un triangolo isoscele dove un angolo è rimasto aperto. L'area e il profilo diventano per ciò imprecisi. Se – come credo – l'angolo non saldato è quello di vetta, a cui dovrebbero naturalmente aspirare le indagini sugli intrecci fra culture teatrali di matrice europea e quelle di matrici asiatiche, si comprende come i materiali tendano a rannicchiarsi sulla loro base empirica e sicura, oppure a sparpagliarsi non appena se ne distaccino, privi della costrizione necessaria per scontrarsi e reagire. La costrizione metodologica necessaria, come vedremo, ha a che vedere con la problematica comparativa.

Sovrastata dal suo angolo sconnesso, la nozione di Teatro Eurasiano rischia quindi d'afflosciarsi, riducendosi a poco più di un'etichetta fra le altre della pubblicistica teatrale.

Ma solo il vertice è sconnesso. La base è comunque sicura.

La base sicura

Alla base del nostro triangolo vi sono fatti chiari e convincenti: (a) da una parte, un insieme di scelte di linguaggio e di stile; (b) dall'altra, un recinto storiografico che fa ponte sulle vulgate distinzioni

fra il cosiddetto Occidente ed il cosiddetto Oriente, e delinea un canone unitario.

a) Vi sono modi di far spettacolo o di provvedere alla formazione attorica che tengono presente un iper-repertorio di immagini, procedure e stilemi in cui compaiono a pari titolo elementi delle tradizioni di matrice europea e delle tradizioni asiatiche. Canoniche quelle indiane, giapponesi, cinesi e dell'isola di Bali.

Basta fare un sommario appello – Barba, Beck, Brook, Grotowski, Hijikata, Mnouchkine, Ohno, Schechner, Sellars, Suzuki, Tiezzi, Wilson, ecc. – perché ci saltino agli occhi soluzioni drammaturgiche, architetture del corpo, strutture di base nel rapporto fra musica e recitazione, fra narrazione e azione, le cui radici affondano in un insieme d'esperienze che con la sua unità e consistenza sorvola le grandi partizioni geografiche e linguistiche.

Che il cosiddetto Oriente e il cosiddetto Occidente non possano continuare ad essere separati è un dato di fatto che non riguarda più soltanto i teatri d'eccezione o d'avamposto. In tutti i paesi esistono decine e centinaia di teatri, di istituzioni culturali o scene universitarie in cui il magistero dei maestri asiatici e quello dei maestri occidentali si intrecciano come la cosa più normale del mondo, senza alcun sentore di esotismo. Sono numerosissimi gli attori europei, nordamericani, sudamericani, australiani che praticano professionalmente stili classici asiatici, trapiantandosi al di là dei rispettivi mari. O frequentandone ambedue le sponde con un teatro a doppio taglio. Sulle pagine di «Teatro e Storia» se ne parla frequentemente. Uno degli esempi più significativi, in questo campo, è il TTB (Teatro Tascabile di Bergamo – Accademia delle forme sceniche), in Italia troppo a lungo scioccamente sottovalutato.

Tale diffondersi, spesso sotterraneo, defilato rispetto al teatro egemone, sminuzzato in una molteplicità di esempi ognuno dei quali risponde a gusti e casualità idiosincratice, fa nell'insieme pendant all'irrompere delle forme del teatro di matrice europea in ogni parte non-«occidentale» del pianeta, sull'onda del colonialismo e/o della modernizzazione. Vi corrisponde e lo compensa sul piano del valore, non dei numeri e del costume.

b) È facile constatare come il diffondersi d'un modo eurasiatico di far teatro avvenga sullo sfondo di un sapere teatrale che è ormai unificato. Caratterizza il normale bagaglio culturale di chiunque si occupi professionalmente di teatro, fa parte della sua corrente enciclopedica. Nicola Savarese ne ha fatto la storia.

Dalla fase degli studi e delle perlustrazioni d'avanguardia, dalle

aperture che fecero epoca – da Mejerchol'd ad Ejzenštejn, da Claudel a Copeau, da Yeats a Brecht, da Craig ad Artaud, dai viaggi di Sada Yakko e Kawakami Otojirō a quelli di Mei Lanfang ecc. – si è passati ad una fase ulteriore, in cui ha preso corpo un canone unitario con tutti i pregi e tutti i limiti dei canoni, che in tanto valgono in quanto mimano, instabili, la stabilità, e attirano l'attenzione sugli esclusi.

Il canone teatrale eurasiatico, infatti, fa brillare l'assenza dell'Africa, delle sue culture performative e della sua diaspora. C'è chi l'ha vista come un'esclusione. Ma il problema non è di classifiche e valori, bensì di configurazioni classicizzate e di forme. I teatri «classici» asiatici offrono consolidati repertori di forme relativamente fisse e riconoscibili, trasmesse ed analizzabili, particolarmente utili per l'economia della ricerca tramite confronti. E soprattutto organizzano – a volte regolamentandola in precise gerarchie e mansioni, rendendola osservabile ad occhio nudo – la pugnace dialettica (che tiene in vita ogni tradizione propriamente detta) fra conservazione e innovazione, fra le varianti realizzate dai singoli artisti e il controllo degli intenditori.

L'esotico e il sussidiario

Il canone teatrale eurasiatico non si è costituito per semplice aggregazione. Deriva da una dinamica culturale caratterizzata dall'asimmetria e dalla sussidiarietà.

Nel Novecento, i teatri classici asiatici cessano d'esser solo testi drammatici al di là del mare, o immagini di libri, racconti di viaggio, *oriental scenery*, e vengono sperimentati al vivo. Subito si presentano anche come una via maestra. Maestra senza volerlo: offrono risposte a domande pressanti per alcuni dei loro osservatori, avviati su tutt'altra strada.

Il confronto è infatti servito a pensare in maniera articolata alcuni squilibri che caratterizzano la cultura teatrale occidentale, ad elaborare il senso d'allarme per alcune sue manchevolezze. Mancanza di una tradizione scenica che conservi, per gli attori, l'antica triplice competenza nella danza, nel canto e nella recitazione, fissata in forme malleabili, trasmessa dall'una all'altra generazione. E la mancanza di una consistente ed articolata *teatrologia interna*, persino di una nomenclatura sufficientemente dettagliata per classificare e rendere distinguibili i procedimenti attorici e le diverse sfaccettature del rapporto con gli spettatori.

Teatrologia interna: per i linguisti è normale distinguere, per esempio, una «linguistica interna», che studia gli ingranaggi del linguaggio o delle lingue, i loro mutamenti osservati per così dire dal di dentro; ed una «linguistica esterna» che connette i mutamenti alle circostanze storiche, agli influssi ed ai contatti, all'evoluzione del comportamento e delle mentalità. Con diverse accentuazioni, l'equilibrio fra lo sguardo «interno» e quello «esterno» dà peso, volume e dialettica ad ogni disciplina che abbia diretta e obbligata attinenza con una qualche pratica creativa, dalla musica all'economia, dall'architettura alle arti figurative e persino alla matematica. Con il teatro, nella tradizione di matrice europea, le cose sono andate diversamente. Il sapere teatrale ha avuto il suo centro di gravità nei libri, si è condensato ed approfondito attorno ai problemi drammatici, su di essi ha combattuto le sue battaglie e fondato la propria *scientia*: su tutto ciò, in altre parole, che sta al di qua e al di là dello spettacolo.

La cultura degli attori è rimasta a lungo relegata in una zona di aneddoti e silenzio, nei segreti del mestiere, da «rubare», più che da apprendere. Le ragioni del mestiere non si sono imposte come un serio territorio d'indagine, se si esclude la plurisecolare pseudoquestione sulla sensibilità o meno dell'attore (sente o no quel che rappresenta?). Non è, quest'ultima, eccezione che confermi la regola. Fa proprio parte della regola. Gli attori in questo caso interessavano non più di quanto l'etologia dei roditori interessi a chi analizza quel che accade alle cavie.

La mancanza d'una scienza interna del teatro fu sentita in modo drammatico dai riformatori del Novecento, quando tentarono di edificare dalla base un edificio di conoscenze specificamente teatrali, necessarie per raffinare il lavoro e per individuare i principi della trasmissione. Perché da un lato c'era mestiere senza teoria, e dall'altro teoria senza mestiere. Tutto s'era infatti svolto come se nella teoria, al contrario di quel che avviene nella pratica, il vero interlocutore dello spettacolo fosse il suo testo – e gli spettatori fossero lì per vedere come funzionasse il connubio. Jacques Copeau, prima ancora di fondare il Vieux-Colombier, indicava la patologica scissione d'un «mestiere» sentito come separato dalla sua «Arte».

Da ciò, scarsa esperienza dell'arte d'essere in scena, se è vero, com'è vero, che vi è *esperienza* quando una pratica si dota d'una teoria. In concomitanza con la predisposizione all'inesperienza, si riscontra l'assenza, nella tradizione di marca europea, di un complesso di pratiche che fissino e trasmettano partiture sceniche, comprensive di testi e/o musica inestricabilmente legate a forme e disegni dell'a-

zione. La sola rilevante eccezione sarebbe la liturgia. Ma è stata sempre irrimediabilmente (e illogicamente) considerata sconnessa dalle problematiche performative.

Dall'Asia vennero suggerimenti forti, tradizioni «alte», codificate in un sapere stabile, analizzabile nei dettagli, dotate d'una regolamentazione delle forme paragonabile a quella che nella nostra cultura caratterizza la tradizione musicale, della danza, della letteratura e delle arti plastiche. E così, mentre schegge dell'*oriental scenery* punteggiavano i cartelloni europei ed americani col loro esotismo, o rappresentavano storia e geografia dell'Altrove nelle Esposizioni Universali, accadde che quegli stessi teatri, osservati con la fame d'un teatro futuro, offrirono ai più estremisti fra gli innovatori europei l'esempio di un sapere cosciente di sé, capace di modellare la presenza fisica dell'attore e la percezione dello spettatore, e di trasmetterne i principi. Individuavano ai loro occhi un patrimonio di conoscenze, il reticolo d'una *scientia* del teatro possibile dove altri continuavano invece a vedere viventi reliquie d'arcaiche culture o di esoterici sistemi di pensiero.

Diceva Mejerchol'd, nel 1935, parlando di Mei Lanfang, che non bastava fermarsi all'entusiasmo. Bisognava riconoscere, di rimbalzo, il proprio stato di analfabetismo. Guardate – diceva – Mei Lanfang al lavoro, è evidente come componga il ritmo delle azioni e le interazioni fra le diverse parti del corpo usando per unità di misura i «quarti di secondo», mentre le unità di misura, nelle nostre ricerche più raffinate, nei migliori dei casi, sono scandite dai minuti, o addirittura dai quarti d'ora. Discutiamo molto di ritmo, di come controllarlo e comporlo, esclamava, ma «dai nostri orologi potremmo togliere la lancetta dei secondi e non cambierebbe nulla».

I teatri classici asiatici scombussolarono l'ordine delle discussioni. Prodotti d'un lontano passato, di convenzioni culturali estranee, affascinanti opere d'arte esotiche, erano, *nello stesso tempo*, compendi d'un sapere teatrale a venire.

Artisti ed ideologi del nuovo teatro, ricercatori di una drammaturgia al passo con la modernità, rivoluzionari che accanitamente edificavano il loro amore per il teatro sullo scontento e lo sdegno nei confronti dell'eredità delle scene borghesi si accanirono ad assorbire gli insegnamenti trasmessi da forme sceniche distillate nel passato feudale di società intrise di tutti i disvalori d'un mondo che vedeva un valore nell'ineguaglianza, diviso in caste, fondato sull'oppressione, l'oppio mitologico e religioso, la discriminazione della donna e il culto della forza.

La contraddizione era lancinante, ma non vincente, perché si instaurava un rapporto di sussidiarietà, quasi di divisione del lavoro. Come se si dicesse: noi sappiamo come fare perché il teatro intervenga nel vivo della realtà e delle lotte contemporanee; voi asiatici sapete come fare per renderlo vivo e attraente in ogni suo momento. Noi ci occupiamo del significato del segno. Voi della sua efficacia.

Simile (sia detto fra parentesi) la dinamica sussidiaria che, in maniera ridotta, ha caratterizzato i rapporti fra teatro e danza. Basta ripercorrere a grandi linee le origini del Tanz-Theater, ad esempio, per constatare come, nello stesso tempo (con un trascurabile scarto di anni), mentre i riformatori del teatro cercavano nella Danza l'esempio d'una precisione nel disegno e d'una codificazione dei movimenti, i riformatori della Danza cercassero di sfuggire dalla prigione dei loro stili codificati ispirandosi al coinvolgimento personale e psicologico dell'attore: proprio quell'elemento instabile che i riformatori teatrali sentivano come nemico dell'Arte. Tutti, Stanislavskij compreso.

Una dinamica speculare, rispetto alla ricezione occidentale, si ebbe in Asia, persino all'interno dei generi teatrali classici. Non si trattò solo di colonialismo, fu anche lì una prospettiva per risarcire il senso di una mancanza: la difficoltà di far parlare il teatro al presente. E in molti casi fu un portato della ribellione contro il conservatorismo politico. Diventa particolarmente interessante quando la modernizzazione – come nel caso di Osanai Kaoru – non dà luogo ad una linea di teatro parallela a quella dei generi classici, ma viene vissuta in tensione con un ambiente tradizionale quale il Kabuki.

L'ottica comparativa

Se però ci chiediamo che cosa guadagni da tutto questo il metodo degli studi, cioè il modo di pensare il teatro e non solo di constatarlo, ci rendiamo conto che resta molto da fare.

È vero: l'orbita del Teatro Eurasiano dà ordine e cittadinanza alla variegata ed imponente storia dei contatti e degli scambi; definisce un quadro di riferimento in cui l'iper-repertorio d'un sapere unificato non si disperde nel pulviscolo del caso per caso; dà un substrato storico concreto allo studio empirico di quei principi-cheritornano su cui s'è edificato il campo di studi dell'Antropologia Teatrale.

Non è poco.

Non è abbastanza.

È a questo punto, infatti, che entra in gioco quella falla di cui s'è parlato all'inizio. Quell'angolo aperto che non costringe allo scontro comparativo.

Perché una teatrologia comparata praticamente non c'è.

Di comparazioni, quante se ne vuole. Ma un serio comparativismo, no. Tant'è che spesso sentiamo gli specialisti protestare, quando vedono i teatri asiatici inclusi indifferentemente in liste di somiglianze ed equivalenze che li capiscono in base a quel che del teatro vicino ci è meglio noto. Tenendoli quindi fermi alla constatazione d'un comune territorio professionale.

La pratica comparativa, al contrario, serve a valutare le differenze, non certo a sottolineare le coincidenze, pena la parodia. Non cerca conferme al fin troppo confermato proverbio «tutto il mondo è paese». Usa la consapevolezza che di paesi ce ne son tanti per sovrapporli mentalmente e trarre un significato dalle dissonanze, dai profili che non si sovrappongono. È la tecnica dei rimbalzi, la strategia dei *détours*, non la tattica dei «così... come». È in quest'ottica che privilegia gli incontri, i passaggi dall'una all'altra mano, dall'una all'altra cultura, dall'uno all'altro genere, le ibridazioni e gli innesti: li usa come terriccio per far crescere la nitidezza delle distinzioni.

Compara per distinguere, distingue per vedere, vede per ripensare. È una strategia dello sguardo, non la constatazione delle somiglianze. Realizza sul piano mentale quel che accade con lo sguardo naturale, dove sono due occhi a vedere. E la sfasatura fra le due visioni crea la profondità di campo.

È ovvio che il presupposto d'un terreno comune è necessario, ma solo come preconditione di partenza, come postulato, non certo come ciò che volevasi dimostrare.

È ovvio che le differenze appaiono tali solo se si stagliano sullo sfondo di un territorio presupposto comune. Altrimenti restano capre e cavoli.

Ma per la teatrologia, persino questo presupposto è friabile.

Della pochezza, se non proprio dell'assenza, d'una teatrologia interna s'è detto. Spiega come mai, nel nostro campo, il metodo comparativo tenda all'inerzia: a ridursi, cioè, ad uno dei suoi estremi. Da una parte la comparazione allo stato brado, per cui tutto è paragonabile a tutto, dato che ogni elemento distante e straniero può essere pensato – basta volerlo! – come un riverbero di qualcosa di vicino e familiare. All'altro estremo, la constatazione che ogni caso va pensa-

to a sé, perché è irrimediabilmente diverso (per origini, storia, senso ecc.) e quindi c'è proprio nulla da comparare.

Ambedue gli estremi sono pure verità, inerti (della loro purezza non sappiamo che farcene). Nutrono il pensiero disinvolto a gogò, o il pensiero rigido (spesso lo si dice a torto «scientifico») che si blocca e fa dietrofront davanti ad ogni linea di demarcazione. Il «così... come», da una parte. Ed il «così, e basta» dall'altra.

Lo stato friabile del presupposto comune spinge ad altre verità inerti, quando si tratta di precisare il sottinteso fondamento della teatrologia. Da un lato si sottolinea l'evidenza che il territorio complessivo del teatro è fatto in realtà di elementi eterogenei, più un raccogliaccio che una raccolta, e quindi non c'è teatrologia che tenga. O all'opposto si alza il tiro, cercando gli universali, una teatralità innata, un istinto mimetico comune alla specie, una performatività onnipresente, che non si sa dove mai *non* sia e come alla fin fine si *distingua*.

Il dinamismo fra gli estremi

L'inerzia speculare degli estremi dà tensione e dinamismo a tutto ciò che si muove fra i due. È questo dinamismo di simile-e-dissimile, equivalente-e-difforme, analogo-e-contrario, occhio destro e sinistro, a dare senso agli esercizi della comparazione.

Nei casi fortunati, esso permette il *détour*, sicché una delle zone usuali del sapere torna ad esserci inusuale, pronta a venir ri-pensata.

Quasi sempre conviene esercitarsi in zone che permettano di tenere i piedi per terra. Tanto più conviene per la teatrologia, che parte svantaggiata, e quindi tende continuamente a svolazzare per mancanza dell'utile zavorra e delle necessarie costrizioni metodologiche. Per questo il territorio del Teatro Eurasiano è privilegiato. La dinamica dello sguardo comparativo può esercitarsi su materiali empiricamente verificabili, come l'Antropologia Teatrale dimostra. Questi materiali non si limitano soltanto alle tecniche o principi-cheritornano attraverso cui gli attori compongono la loro extra-quotidiana presenza.

Il modo in cui Maki Isaka Morinaga affronta il caso di Osanai Kaoru, alla luce del suo «dilemma», mettendo in campo l'apparentemente paradossale distinzione fra *amateurity*, *amateurs* e *amateurism*, rimbalza sul nostro modo di considerare l'emisfero amatoriale del nostro teatro ed è un interessante impulso a ripensarlo.

Niente di ciò che in rapporto all'amatorismo teatrale accade in Europa nel Novecento assomiglia a quel che accade negli stessi anni in Giappone.

Quasi niente.

«*Amateurs*»

Forse non c'era bisogno d'una tanto lunga premessa agli appunti in margine al saggio di Maki Isaka Morinaga. O forse sì. Perché troppo facile sarebbe leggere il caso di Osanai Kaoru come una generica rivalutazione del teatro amatoriale e del suo peso. Troppo facile rievocare, al suo cospetto, l'importanza degli *amateurs* nella storia della Grande Riforma novecentesca, quella della «nascita della regia teatrale», per intenderci.

In realtà, l'apporto del caso di Osanai (così come ci viene presentato nel saggio sul «Dilemma») non sta nel fatto che egli, in Giappone, tragga dall'Europa il tema amatoriale, ma che lo restituisca deformato e complicato: straniato.

Sarà meglio, diciamolo subito, usare le forme italiane derivate dal francese «amateur» piuttosto che le più diffuse legate a «dilettante». Intanto, perché «diletto» («far qualcosa per diletto») lo sentiamo meno forte di «amore» («per amore»). E poi perché «dilettante» e «dilettantismo» si associano prevalentemente ad una qualifica sociologica (= non professionista) o ad un giudizio di valore (= poco esperto). Queste reazioni condizionate ci scattano immediatamente e nostro malgrado in testa. Non è diverso il campo semantico di «amateur», ma la parola è un poco più straniante, e questo straniamento ci è prezioso. Specialmente nel caso di forzature come «amatorismo» e «amatorialità». «Dilettantismo» corre troppo. «Dilettantità» sarebbe impronunciabile.

Le difficoltà di traduzione riflettono il pensiero non facile di Osanai Kaoru, il quale spaccava il capello in quattro, finché la sua non-facilità perveniva ad una semplicità quasi schematica. Perché il suo amatorismo era reinventato; perché non lo vedeva come alternativa al teatro professionale, ma in tensione, ed era un prendere le distanze senza tagliare il legame; perché nello sforzo d'adattare al Giappone visioni straniere era costretto a vivisezionarle.

Promemoria

Ricordiamo alcuni nomi e alcune date, anche se non è il contesto giapponese quel che ora ci interessa, ma il modo in cui da esso rimbalziamo in Europa.

L'altrieri, alla fine del Novecento, il «Nuovo Teatro» (*shingeki*) è stato ufficialmente riconosciuto, in Giappone, come uno dei «Teatri nazionali», un genere accanto agli altri della tradizione, siglando (e quindi in parte assopendo) il risultato d'una storia lunga più di un secolo: una tradizione breve.

Ad uno dei suoi inizi, nel 1870, c'era stata la costruzione d'un Gaiety Theatre a Yokohama, dove i residenti inglesi davano rappresentazioni shakespeariane. C'era stato un anglista giapponese dell'università di Waseda – Tsubouchi Shōyō – che aveva fondato una Società Letteraria formata da studenti, con la quale aveva messo in scena testi shakespeariani, sia in lingua originale che in traduzione giapponese. E c'era stata soprattutto la «nouvelle vague» (*shinpa*) teatrale di Kawakami Otojirō, separata dai teatri tradizionali, con attori non passati attraverso un apprendistato regolare, popolare alla maniera dei teatri «popolari» occidentali, capace di spostarsi dagli adattamenti di Shakespeare a quelli di Dumas *père* o di Sardou, da Maeterlinck alla drammatizzazione degli episodi della guerra russo-giapponese per il possesso della Manciuria (iniziò nel 1904 con l'attacco improvviso alla flotta russa a Port Arthur).

Contemporaneamente, in relazione al mondo tradizionale e professionale del Kabuki, era sorta, nel 1886, la «Società per la riforma del teatro». Si trattava di far pulizia, di adeguare il vecchio e glorioso Kabuki alla modernità ed alla sua morale. Benissimo i suoi usi, ma non gli abusi. Già nel 1872, un ordine imperiale aveva intimato ad attori e drammaturghi del Kabuki di non superare i limiti della morale accettabile da un pubblico familiare o di stranieri.

Gli anni fra il 1868 ed il 1912 (l'epoca Meiji) sono il periodo cruciale in cui il Giappone si trasforma per eguagliare la forza delle potenze «occidentali». Se ne parla come della «rivoluzione» dell'imperatore Meiji. Viene scardinato il sistema feudale (il teatro Nō ne risente fin quasi a soccombere). Dall'economia agricola si passa a quella industriale. L'organizzazione delle forze armate viene reinventata dalla base (coscrizione obbligatoria; marina modellata sull'inglese; esercito sul prussiano). Viene decretata una certa libertà religiosa e introdotto un sistema scolastico secondo modelli europei (Francia e Germania). Si diffondono sport inglesi e americani cui si accostano

le arti marziali giapponesi, sradicate dalla cultura dei samurai e trasformate anch'esse in sport. Non sono alleate delle vecchie tradizioni, ma delle avanguardie artistiche. Temi shakespeariani entrano (provvisoriamente) nel normale repertorio del Kabuki.

Il Nuovo Teatro, lo *shingeki*, si radica nella vita teatrale giapponese. In un libro recente, *La naissance du Théâtre moderne à Tokyo*, che esce in Francia nel gennaio 2006 presso l'editore «L'Entretemps», Catherine Hennion inanella le notizie di 150 letterati giapponesi legati al Nuovo Teatro nella sola Tokyo, più di 30 compagnie, 15 edifici teatrali eretti in vista del nuovo genere, una ventina di riviste specializzate.

Dello *shingeki*, Osanai Kaoru è uno dei protagonisti e degli iniziatori, accanto a Tsubouchi Shōyō, creatore della Società Letteraria nel 1906. L'anno dopo, Osanai Kaoru dà inizio al suo «Teatro Libero». Si ispira a Stanislavskij e lavora con attori del Kabuki. Viaggia diverse volte in Europa fra il 1907 ed il 1912. Mette in scena i moderni autori di riferimento del teatro europeo, da Ibsen a Čechov ed a Shaw. Il suo teatro chiude nel 1919. Cinque anni dopo, partecipa, con Hijikata Yoshi, alla fondazione del Piccolo Teatro del quartiere Tsukiji. Hijikata vi introduce gli insegnamenti di Mejerchol'd.

Quando si passa dalla letteratura drammatica al teatro tutt'intero, il paese-guida non è più l'Inghilterra, ma la Russia poi Unione Sovietica, con tutti gli addentellati ideologici e politici che questo implica.

Nel 1928, Ichikawa Sadanji II organizza la prima tournée del Kabuki fuori dei confini del Giappone: dà spettacoli a Mosca e Leningrado. È con lui l'*onnagata* Ichikawa Shōchō II (vent'anni prima avevano interpretato *John Gabriel Borkman*). Tornato in patria, gli ambienti nazionalisti lo attaccano come amico dei sovietici.

Nel 1929, Hijikata Yoshi fonda a Tokyo un Nuovo Piccolo Teatro Tsukiji, basato sulla biomeccanica di Mejerchol'd. Continua a soggiornare spesso in URSS. Nel 1938, viene espulso assieme a Seki Sano: l'esistenza di «spie giapponesi» e di stranieri infiltrati era uno degli argomenti usati dalla polizia staliniana per purgare il paese dagli intellettuali pericolosi, accusandoli di connivenza col nemico. Anche in Giappone gli amici dei russi sono ora considerati nemici. Il «patto Anticomintern» è del 1936. Nel 1940, il Nuovo Piccolo Teatro Tsukiji viene chiuso per ordine del governo. L'anno dopo, il Giappone entra in guerra, alleato della Germania nazista e dell'Italia fascista. Il legame fra *shingeki* e progressismo politico è definitivamente spezzato. Dopo Hiroshima e la disfatta, lo *shingeki* tornerà in auge come un genere normalizzato.

Osanai Kaoru era morto quarantasettenne nel 1928.

Quando, non ancora trentenne, aveva fondato a Tokyo il suo Teatro Libero (*Jiyū Gekijō*, 1907), aveva adottato il nome del teatro aperto a Parigi da André Antoine nel 1887. Da allora, era un nome-bandiera degli avamposti del nuovo teatro europeo. Ma a differenza di Antoine, che aveva costruito una compagnia di attori non professionisti, Osanai, lo ripetiamo, mise in scena Ibsen con attori provenienti dal Kabuki. L'esperienza del Teatro Libero di Tokyo è legata strettamente al grande attore Ichikawa Sadanji II, affiancato dai giovani Ichikawa Shōchō II e Sawamura Sōnosuke I, specialisti in parti femminili (due stampe di Yamamura Toyonari li ritraggono nelle fattezze di eroine del teatro Kabuki, e attraverso il tempo ci trasmettono l'eco del loro sottile fascino erotico. Le stampe sono datate 1920 e '21. Tre anni dopo, un incidente di palcoscenico ucciderà Sawamura).

La collaborazione con il non plus ultra del professionismo (sia pure un Kabuki in pieno processo di «modernizzazione», non ancora rifluito nelle sue forme classiche, le più amate dalla cultura nazionalista, le più apprezzate da quella internazionale) spinge Osanai Kaoru ad affrontare la questione del rapporto fra amatorismo e professionismo teatrale procedendo per idee chiare e distinte.

Appaiono paradossali o addirittura contraddittorie.

Come spesso accade, sembra paradossale ciò che instaura un po' di semplicità in visioni semplicistiche. E semplicistico è il modo in cui la storiografia corrente sorvola il problema dell'amatorismo. Il che confonde la nostra comprensione della rivoluzione teatrale novecentesca.

Stiamo, infatti, rimbalzando in Europa.

Poltroneria epistemologica

Che cosa ci passa per la mente quando diciamo, per esempio, che Stanislavskij, prima del Teatro d'Arte, era un teatrante amateur, o che amateurs o semi-professionisti erano gli attori dell'Abbey Theatre di Dublino, del Théâtre Libre di Antoine, dell'Independent Theatre di Grein a Londra o del Vieux-Colombier a Parigi?

Più o meno ci diciamo che *non erano ancora* del mestiere, che erano giovani entusiasti e *principianti*, il necessario *ripiego* per direttori che non avrebbero avuto alcuna chance con i professionisti, e sarebbero stati considerati ingenui idealisti. Pare che non ci sia gran-

ché da pensare. Che cosa siano i dilettanti, o gli aspiranti-attori-non-attori crediamo di saperlo. E andiamo avanti.

In realtà, la differenza fra il teatro professionale e quello degli amateurs non era (solo) una questione d'anticamere, di stadi di formazione, ma di sistemi e mentalità diverse, di dislivelli di cultura interni all'organizzazione teatrale complessiva. Dietro il *non ancora vero teatro* degli amateurs c'era un *altro teatro*.

È quanto ci sfugge, se indulgiamo alla tendenza naturale del pensiero ad accomodarsi nelle poltrone più larghe. Utilissime finché si tratta di figurarci il colore locale del romance di un'epoca, ma traditrici quando cerchiamo di far storia.

Questa poltroneria epistemologica privilegia gli strati bassi e diffusi, buoni per gli esempi facili e le macchie di colore. Così la Commedia dell'Arte è stata a lungo immaginata fra le varianti delle truppe di saltimbanchi; gli attori delle ditte comiche ottocentesche sono stati accomodati ai luoghi comuni sui guitti; i libretti d'Opera sono stati ammucchiati, con riprovazione o divertimento, fra gli esempi di letteratura serva e sguaiata. È bastato alzarsi e guardare, per vedere che questi colori locali non erano sbagliati, ma che c'era ben altro. Ed è quest'altro a far problema e forse storia.

Il colore locale del romance sul teatro amatoriale del passato si forma sullo strato del teatro endemico, e lì tende a sedersi.

Il teatro endemico è uno dei mille casi della vita di relazione. La gente, si sa, faceva teatro dappertutto: nei salotti, nelle stalle e sulle aie, nei collegi, nei conventi, nelle parrocchie, nei bordelli, nei luoghi di deportazione e fra i militari, per le feste comandate, per quelle cittadine e di casa, per le tradizionali e le improvvisate. Far teatro era una delle opzioni delle normali relazioni nei contesti famigliari, amicali, scolastici, paesani e di quartiere. Teatro e villeggiatura. Teatro e lunghe sere d'inverno. Teatro e feste dei nipoti ai nonni. Teatro e circoli dei nobili, o degli ufficiali. E soprattutto: teatro e Carnevale. Era lungo, il Carnevale, e sempre finiva presto. Si faceva teatro anche per imparare le lingue, o per difenderle quando rischiavano d'esser tagliate. E si faceva teatro per scoprire la letteratura. O, al contrario, per scoprire il proprio corpo (qualunque cosa questo significhi), per sviluppare la propria creatività, o per individuare nella finzione un contrappeso alle costrizioni. Lo si faceva e lo si continua a fare.

Quasi tutti noi che ci occupiamo di teatro abbiamo, nel nostro passato, una qualche esperienza di recita episodica e festiva, scolastica, goliardica, universitaria, natalizia, scoutistica, politica, estiva. E questo ci aiuta a non fermarci troppo a distinguere quel che sta den-

tro la scatola con l'etichetta «amateurs». Perché il teatro endemico non è sparito, anzi, qua e là rinvigorisce di colpo, benché la sua normalità si sia persa. Non tanto a causa degli spettacoli di massa, e della solita cattivissima televisione. Ha più influito la famiglia cellulare, l'urbanistica metropolitana e – probabilmente – l'avvento della motorizzazione. Ma stiamo andando fuori tema.

Un sistema «freddo»

Quel che ora ci interessa è distinguere dal teatro endemico il teatro filodrammatico. È una distinzione altrettanto significativa di quella fra professionismo e non-professionismo.

Il teatro filodrammatico non è sparpagliato, non si fa e si disfa secondo le occasioni. Ha i suoi tempi, diversi da quelli del teatro commerciale, ma anch'essi basati sulla continuità e la costanza. È organizzato: non per contratti, ma per regolamenti o statuti. Ha una sua economia, dove il denaro serve, però, a sovvenire alle spese per gli spettacoli e non a far guadagnare coloro che li fanno. Gli stipendi (perché a volte ci sono anche stipendi) stanno al minimo, rimborsano le giornate di lavoro. Non sono oggetto di contrattazione sul mercato d'un mestiere.

Rispetto al teatro commerciale, ha ovviamente una visibilità ed un impatto infinitamente minore. Non tocca praticamente mai il complesso della pubblica opinione. Cura l'opinione del proprio pubblico.

Il teatro filodrammatico è nell'insieme un sistema *freddo*.

Le sue compagnie non si muovono granché sul territorio e tanto meno tendono ad allargare il loro raggio d'azione. Grandi o piccole che siano, la loro economia è autoreferenziale. Non mettono in moto il denaro, non creano attorno a sé un campo degli scambi, delle assunzioni, dei servizi complementari, gli alti e bassi delle speculazioni, dei successi, degli insuccessi e dei fallimenti. È un'economia basata sull'autosovvenzione o sul dono. Paga e non guadagna. E quel poco che guadagna, non lo investe né l'arrischia in alcun modo. Tende al pareggio.

Prevede e promuove la crescita di specialisti, in tutte le gradazioni che tale qualificazione implica, dalle più grossolane alle più fini. Né più né meno di quanto avviene nella fascia media delle ditte comiche. Ma non fa notizia. Non può. In genere non prevede carriere lunghe. E quando qualche personalità emerge, essa tende spesso a

spendere la propria competenza passando alla remunerazione ed alla fama dei teatri commerciali.

Infine, va da sé, il teatro filodrammatico non è implicato dalla dinamica repertorio-novità che sommuove e anima il teatro professionale, dove i nuovi testi divengono ipso facto avvenimenti. Non promuove, di regola, una letteratura drammatica diversa da quella di cui si serve il teatro professionale.

Detto questo, va però ricordato che il teatro filodrammatico, benché sistema *freddo*, fa parte d'un intero emisfero del teatro organizzato. Di quest'altra metà del pianeta teatrale costituisce, per così dire, la prima spiaggia.

Per le società dell'ancien régime, il problema di distinguere fra teatro endemico e teatro filodrammatico metodologicamente non si pone, o è meno urgente. Il teatro non di mestiere, nelle comunità rurali, nelle corporazioni cittadine, nelle grandi famiglie e nelle Corti, è un continuum ben stretto in un ambiente. Le occorrenze e le partecipazioni episodiche, le vere e proprie specializzazioni, e persino le carriere, vi si intrecciano e confondono, distinguibili solo caso per caso. Soprattutto nei secoli XVI e XVII, non è certo un sistema *freddo*, né minore. Inoltre, fa spesso parte di una sequenza che ha ad uno degli estremi l'organizzazione della beffa e all'altro estremo l'architettura del tempo della festa e l'ideazione delle cerimonie. Una sequenza con frequenti e nobili riverberi letterari ed iconografici.

Il problema si pone, invece, quando le filodrammatiche diventano una costellazione di piccole istituzioni nella società industriale. Nel XIX secolo (schematizziamo senza sfumature: in realtà già a partire dall'ultimo Settecento) in tutti i paesi d'Europa l'altra metà del teatro si organizza per associazioni e club amatoriali.

Alla fine del XIX secolo, le filodrammatiche hanno una forma organizzativa ovunque abbastanza simile, un direttivo, una gerarchia interna, quote sociali ecc. Gli attori vengono selezionati (audizioni e colloqui) ma, più che la loro bravura o il loro talento, viene valutata la loro dedizione, le motivazioni che li spingono ad impegnarsi, il loro amore per il teatro. (Cominciano a delinearci le fattezze di quel «teatro a rovescio» di cui parleremo fra poco). Spesso i filodrammatici ammessi sono sottoposti a un periodo di prova, prima d'esser riconosciuti soci a tutti gli effetti.

Gli spettacoli della maggior parte delle filodrammatiche sono una copia edulcorata di quelli delle compagnie professionistiche. Spesso attori di professione impartiscono lezioni. Non è raro il caso di attori anziani che, smessa la professione, messa su casa e famiglia

in una città, si dedicano a dirigerli una filodrammatica, a volte partecipando alle recite.

Ma il carattere del teatro filodrammatico come teatro in tono minore e sempre un po' in ritardo è giusto finché si tien d'occhio la sola estetica. A ben guardare, già in questa prima spiaggia dell'emisfero amatoriale troviamo un'avvisaglia di quel che vedremo in séguito: la tendenza ad essere un teatro alternativo.

L'alternativa filodrammatica si manifestava non sul piano dell'estetica ma su quello della morale. Realizzava un teatro *perbene*. Il mondo del «vero teatro», quello professionale, era sempre considerato un po' equivoco da parte degli spettatori più ligi alla cosiddetta morale borghese. Equivoco, poco sicuro e poco «rispettabile» lo era sia per la morale (giudicata immorale) che regolava la vita dei suoi componenti, sia per il carattere delle vicende e dei personaggi che spesso metteva in scena. Molti capifamiglia non ritenevano di poter condurre tranquillamente figlie, figli e mogli nei teatri delle ditte comiche. Potevano invece recarsi a colpo sicuro in quelli gestiti dalle filodrammatiche (vedremo gli sviluppi di questo stato elementare delle cose quando parleremo della casa degli attori e del loro diverso rapporto con gli spettatori, inoltrandoci oltre la prima spiaggia dell'emisfero amatoriale).

A partire dagli anni a cavallo fra l'Otto e il Novecento, le filodrammatiche più grandi, nelle città, gestivano teatri, davano regolarmente spettacoli uno, due o tre la settimana. Il repertorio coincideva con quello meno aggiornato e meno rischioso delle normali compagnie professionali. In compenso, i filodrammatici nutrivano l'interesse del loro pubblico anche con prodotti locali, storie stracittadine, dialettali, bonarie satire dei costumi. Recitavano, perlopiù, dall'Epifania al Carnevale; da Pasqua all'estate. Facevano stabilmente teatro, erano «attori», ma chi li andava a vedere non dimenticava mai che erano dei loro. Gli attori di professione (lo ripeteremo) sembravano invece appartenere ad un'altra «razza».

Nei paesi cattolici, vi erano inoltre filodrammatiche parrocchiali, dove spesso il perbenismo era spinto al punto d'evitare la commistione dei sessi. Tutti i personaggi erano maschili, ed i testi venivano opportunamente corretti: i personaggi delle fidanzate, delle sorelle e delle figlie innamorate, delle amanti e delle mogli venivano mutati in personaggi di amici, di padri, di fratelli. Certe prostitute divennero ragazzi scapestrati dediti al bere. Certe mantenute divennero amici col vizio del gioco. I testi adattati per soli uomini venivano pubblica-

ti negli opuscoli a poco prezzo che fornivano i copioni agli amateurs.

Altre filodrammatiche di settore (per noi ben più interessanti) erano espressione di movimenti politici: per l'emancipazione femminile, il socialismo, le rivendicazioni d'indipendenza, l'anarchia. L'alternativa, in questi casi, si manifestava non nel fatto d'essere *perbene*, ma nell'essere *schierati*. In Catalogna, per esempio, nei primi decenni del Novecento, vi era una rete capillare di teatrini anarchici, parallela a quella volontaria e clandestina delle «scuole di razionalismo». L'organizzazione di filodrammatiche anarchiche o socialiste faceva in molti casi concorrenza alla rete capillare di teatrini parrocchiali, che funzionava anch'essa, a volte, come teatro di propaganda (vi si recitava, per esempio, una pièce di cui ignoro l'autore, intitolata *Dallo sciopero al delitto*).

Le filodrammatiche schierate e di settore avevano un repertorio di testi appositi, o trasceglievano le pièces più adatte dal grande repertorio dei professionisti. Val giusto la pena di ricordare l'importanza che ebbero in Francia ed in Germania. Quando si coniugarono con gli esperimenti degli avamposti teatrali d'avanguardia, realizzarono la metamorfosi dei movimenti di teatro agit-prop (Béla Balázs definirà forse meglio d'ogni altro il valore del legame fra impegno politico-teatrale e culla amatoriale).

Ma i teatri agit-prop non hanno molto a che vedere con le forme ed i contenuti delle filodrammatiche normali, quelle della prima spiaggia. Così come queste non hanno alcun rapporto con i sommovimenti che scuotono il teatro nel passaggio dal XIX al XX secolo. Le cose cambiano quando procediamo oltre la prima spiaggia dell'emisfero amatoriale verso certe cime più interne. Potremmo per il momento etichettarle come «filodrammatiche d'alternativa», associazioni dove l'amore per il teatro si faceva esigente.

Un passo di lunga durata

Prima d'andare avanti, conviene dare un'occhiata alle carte generali. Non ci stiamo occupando di fenomeni a margine. L'immaginario viaggio nell'emisfero amatoriale non è una curiosa digressione dal corso principale della storia del teatro.

Se è vero che «il teatro moderno, in quanto teatro», come diceva Croce, comincia in Europa quando si fonda il sistema delle compagnie professionali, le ditte comiche che vendono spettacoli, è anche

vero che nel suo insieme la cultura teatrale ha marciato, nella tradizione europea, sulle due gambe del professionismo e dell'amatorismo. Dall'inizio e fino ai primi decenni del Novecento, vi è stato un teatro organizzato che ha sempre dialogato o esibito attriti con il contemporaneo mercato degli spettacoli (Corti; accademie; corporazioni cittadine e paesane; collegi ed ordini religiosi – non solo i famosi gesuiti –; associazioni culturali e d'arte; avanguardie artistiche organizzate, dal futurismo al Dada, da Jarry a Schlemmer; movimenti e partiti politici; scuole d'arte musicale e figurativa).

È un fenomeno di lunga durata, chiaramente riscontrabile dalla seconda metà del Cinquecento fino alla seconda guerra mondiale (in Italia, il fascismo promuove, regola e sovvenziona le filodrammatiche aziendali e di corporazione attraverso l'Opera Nazionale Dopolavoro: Dopolavoro Postelegrafonico, Dopolavoro dei Monopoli di Stato, Dopolavoro Ferroviario, Tranviario, del Pubblico impiego ecc. Dai teatri universitari dei GUF proverrà una parte rilevante della generazione registica – e antifascista – del dopoguerra).

Poi, nell'età delle sovvenzioni, con la nuova economia del teatro che di fatto riduce quasi a nulla il discrimine basato sul ricavo dai biglietti pagati dagli spettatori, il doppio passo amatoriale/professionale muta forma e solo in parte sostanza.

Tant'è che i diversi sistemi teatrali nazionali vengono bucati, nel secondo Novecento, da teatri-enclave, o teatri «extraterritoriali», che in nessun modo potrebbero esser chiamati «amatoriali» per la semplice ragione che la distinzione stessa fra teatro commerciale ed amatoriale, pur senza sparire, tende però a sbiadirsi. Muta la base economica del discrimine. Non è detto però che muti quella culturale. La sovvenzione del mecenate pubblico, infatti, può fluire, lungo i suoi regolamentati canali, diretti o indiretti, sia verso le compagnie che fanno regolarmente spettacoli che verso quelle dedite prevalentemente a ricerca e sperimentazione. (Ciò che accade nell'Unione Sovietica già negli anni Venti del Novecento è la riprova che non appena l'economia del teatro è globalmente sovvenzionata, la differenza dei due emisferi muta nomi e ragioni sociali, ha confini meno marcati, ma non si perde).

Privilegiare, nello studio del passato, il teatro professionistico sembra una scelta storiografica, ma si riduce ad un falso storico: una luna ridotta alla sola faccia ai nostri occhi più illuminata. Altrettanto falsa la visione d'un teatro visto apparentemente nell'insieme ed in realtà indistinto. Quell'implicito «è tutto teatro», che non tiene conto delle differenze e dei dislivelli interni di cultura. Produce i mine-

stroni similstorici in cui i testi drammatici, i loro generi, le teorizzazioni e gli spettacoli compaiono l'uno dopo l'altro con sovrana indifferenza per le loro differenti culle culturali.

I dislivelli interni di cultura che segnano la differenza fra l'emisfero professionistico e quello amatoriale producono energia sia tramite le contrapposizioni e gli attriti che per la fitta rete di ponti e sottopassaggi che assicurano i continui contatti ed i travasi a livello drammaturgico, di stili recitativi, di esperimenti di messinscena.

Mi chiedo se una tale ricchezza culturale tramite le differenze non sia stata patrocinata, nella tradizione teatrale europea, proprio da quella centralità della letteratura drammatica che altrimenti sembra solo all'origine delle mancanze cui abbiamo accennato. Riguarda, infatti, soprattutto il cosiddetto teatro di prosa. L'Opera o il Balletto non camminano in maniera altrettanto significativa e sistematica col doppio passo del professionismo e dell'amatorismo.

È facile intuirne le ragioni.

Quando una tradizione si trasmette e s'innova principalmente tramite lo scritto, è una tradizione debole, ma non solo nel senso di manchevole. È anche particolarmente flessibile, aperta agli interventi di molti. Niente è meno fissato di ciò che si trasmette soprattutto nella fissità scritta. Un teatro la cui essenza sembra consistere quasi esclusivamente nella storia della sua letteratura dà vita ad una tradizione che sembra non aver bisogno dell'esoterismo degli specialisti della scena, e dove le competenze della gente del mestiere non si codificano in un sapere a-parte ed esclusivo.

Il sapere necessario per recitare in un modo o nell'altro *La locandiera* o Racine è quasi nulla al confronto di quel che serve per danzare *Il lago dei cigni*, o suonare il violino – o per recitare-danzare un pezzo di teatro Nō o di Kathakali.

Quando la competenza richiesta implica un lungo apprendistato e la conoscenza di tecniche complesse e complete, la differenza fra il professionista ed il dilettante tende a ridursi ad una differenza di classe, di gradi di competenza e/o di ceti e professione.

Quando invece, come nel tradizionale modo di pensare «occidentale», fare teatro significa essenzialmente arrivare a mettere in scena un testo letterario drammatico, dargli voce, metterlo in piedi, impersonarlo, saperne capire il valore e le intenzioni, l'amateur non ha troppo da invidiare al professionista. Certo, ha assai meno pratica. Ma spesso ha basi culturali più consone, più tempo da dedicare alla riflessione, alle prove ed alla cura dei dettagli.

Può persino competere ad armi pari, quando il suo amore per il

teatro è talmente esigente da spingerlo a inventarsi il suo proprio teatro. Il teatro più giusto. Il più riformato. Un *altro* teatro. Nuovo.

Siamo giunti, così, a quelle cime dell'emisfero amatoriale, a quelle zone dell'amore esigente in cui dalla regola delle filodrammatiche si passa alle filodrammatiche d'alternativa e da queste ai teatri d'eccezione, o teatri d'Arte, dove la contrapposizione professionismo/non professionismo perde di significato.

Le zone accese oltre il sistema «freddo»

Non faccia velo il caso degli Stati tedeschi, da Weimar al ducato Saxe-Meiningen, dove le condizioni politico-ambientali permettevano alla vetusta struttura del teatro di Corte di innestarsi su quella moderna della compagnia professionale stabile e cittadina. Nel resto d'Europa, tutti i teatri d'eccezione sono di base amatoriale. Sono, più o meno esplicitamente, filodrammatiche d'alternativa che in alcuni casi vengono varate nel mare esterno del mercato teatrale corrente.

Chiamiamo «filodrammatiche d'alternativa» le molte associazioni culturali senza fini di lucro che si modellano sulla forma delle normali filodrammatiche e da esse si distinguono perché hanno un'idea di teatro alta e diversa da quella del teatro professionale. Soccombono facilmente alla sproporzione fra le spese laboratoriali considerate necessarie per realizzare la propria alternativa, e le disponibilità dei bilanci fatti di prestiti e donazioni, ricavi per rimborsare le spese e restare in pareggio.

Quando falliscono – perché quasi sempre dopo un po' falliscono, con una media di sopravvivenza non inferiore a quella della maggioranza dei teatri professionali stabili – il fallimento non deriva dalla mancanza di pubblico, ma dall'inaridirsi del flusso delle sovvenzioni e dall'affievolirsi di quell'entusiasmo che trasforma un obiettivo sovrappiù in una personale necessità, predispone al sacrificio del tempo e del denaro, si sente in debito senza che vi siano creditori.

Più che fallire, in realtà si sciogliono. Mentre le aggregazioni del teatro commerciale (compagnie itineranti o con sede stabile) si sciogliono e i loro membri tornano sul mercato per entrare in nuove aggregazioni, le aggregazioni filodrammatiche si sciogliono perlopiù disperdendosi e la maggior parte dei loro componenti rifluiscono nella normale vita lavorativa smettendo la parentesi volontaristica del teatro amatoriale.

Le filodrammatiche d'alternativa mirano, in prospettiva, a finanziamenti stabili e quindi pubblici. La condizione per la loro permanenza sarebbe il trasformarsi in istituzioni culturali. Il che vuol dire che le sovvenzioni pubbliche (o il «teatro di Stato»), benché uniformemente regolamentate, avranno in realtà una doppia natura: per il teatro commerciale saranno sussidi; per quello d'eccezione tenderanno invece ad essere una ragion d'essere. Da ciò, prima dell'era delle sovvenzioni, i perigliosi tentativi di trasformare le filodrammatiche d'alternativa in teatri in grado di inoltrarsi e di resistere sullo stesso terreno del mercato teatrale professionale.

La filodrammatiche d'alternativa non hanno, in genere, la possibilità di incrementare in maniera decisiva i guadagni tramite la vendita dei propri prodotti. Non appartiene loro la dinamica ricavo-guadagno-investimento (che invece caratterizza le più intraprendenti fra le ditte comiche). E soprattutto non hanno, per definizione, la possibilità di rifluire, per superare le crisi, in una routine in cui guadagnarsi il pane sporcandosi le mani.

Come le loro parenti umili, anche le filodrammatiche d'alternativa non si sognano neppure di poter sopravvivere secondo le regole del mercato teatrale. Spesso vengono definite semi-professionali per dire che aspirano, senza del tutto riuscirci, a far teatro a tempo pieno, per indicare che nella pratica scenica riconoscono un interesse primario, non collaterale rispetto al lavoro che dà reddito. Semi-professionismo, però, non vuol dire mescolarsi al mondo delle compagnie professionali. Non tengono il piede in due staffe. Vogliono realizzare un teatro che non c'è. Dall'emisfero amatoriale alzano bandiere e fanno segnali provocatorii e profetici all'altro emisfero. Il teatro-che-non-c'è, infatti, nient'altro significa che il-teatro-che-non-c'è-ancora.

Le filodrammatiche d'alternativa, che con più esigenze riprendono però nei loro aspetti materiali la formula delle normali filodrammatiche, che l'accendono di motivazioni ideali capaci di contagiare finanziatori generosi e sottoscrittori, invece di tenersi al di qua del teatro commerciale, culturalmente lo trascendono. Rispetto al sistema *freddo*, sono *amateurs* per un'incandescenza che non può accontentarsi e non può star ferma. Nomen omen: *amateurs* fino in fondo.

In molti casi, il punto di partenza è proprio una normale filodrammatica, che ad un certo punto della sua storia viene infiammata dalle nuove idee d'uno dei suoi membri, o da una particolare incandescenza politica o ideologica dell'ambiente in cui opera.

Ricorrono alla formula della filodrammatica d'alternativa non

solo l'Abbey Theatre di Dublino, il Théâtre Libre di Antoine, l'Independent Theatre Society di Grein a Londra, ma anche William Poel e Harley Granville-Barker, provenienti dal teatro commerciale. Vi ricorrono Paul Fort e Lugné-Poe, provenienti da Antoine. Georg Fuchs e Strindberg. Vi ricorrono, nel punto di partenza, Vladimir Nemirovič-Dančenko e Konstantin Stanislavskij, così come poi Copeau. Alla protezione offerta dalla struttura d'una associazione artistica sovvenzionata aspira a lungo Gordon Craig.

Paradigmatica, anche da questo punto di vista, l'origine del Teatro d'Arte di Mosca (1898). Stanislavskij aveva fondato una benestante compagnia amatoriale chiamata Società d'Arte e Letteratura. Nemirovič-Dančenko, critico e drammaturgo ben inserito nel repertorio, dirigeva la scuola di recitazione all'interno dell'Istituto filarmonico di Mosca. Il primo apparteneva in pieno alla cultura teatrale di culla amatoriale. Il secondo, apparentemente, no.

Ma queste scuole, cresciute in tutti i paesi accanto agli istituti d'arte o musicali, avevano un'ambigua natura risultante dal divario fra i loro desideri e la loro realtà.

Nascevano dall'idea che si potessero educare i giovani al teatro così come si educavano musicisti, pittori e scultori. Ma poi, a differenza di questi ultimi, quando gli attori e le attrici uscivano patentati dalla scuola, si trovavano di fronte ad un mestiere costituito da un pletorico savoir-faire, ma privo d'un preciso standard professionale. In fondo, il solo elemento che li legava ai professionisti cresciuti nelle ditte comiche era avere una buona voce, una buona pronuncia, un portamento elegante e la conoscenza d'un comune repertorio. Ma, anche questo, visto da prospettive sostanzialmente opposte (vi torneremo).

Erano scuole assai diverse da quelle tenute da vecchi attori di fama o che si aprivano accanto ai grandi teatri stabili di alcune capitali, come il Conservatoire a Parigi o la Scuola imperiale di teatro a Mosca. Erano perlopiù frequentate da persone eterogenee, alcune determinate ad entrare nella professione teatrale, altre spinte da motivazioni più generiche, come la voglia d'essere introdotte all'aria buona dell'arte d'alta quota. Voglia spesso un po' pigra, dato che lo studio d'una pratica teatrale era meno impegnativo e chiedeva meno prerequisiti dello studio della musica, della danza o delle «belle arti» (in Italia fu di questo tipo la scuola di recitazione diretta da Luigi Rasi a Firenze fra Otto e Novecento). Eterogenei erano anche i docenti, alcuni provenienti dal mondo del teatro professionale, altri dalla letteratura e dalla critica.

Le scuole teatrali attive negli istituti d'arte, non erano, insomma,

né carne né pesce. Ovviamente non si costituivano per il teatro filodrammatico. Pretendevano istituzionalmente d'essere scuole professionalizzanti. In pratica, però, il teatro vi veniva pensato alla maniera in cui veniva pensato da coloro che fondavano le filodrammatiche d'alternativa. I docenti più responsabili erano perfettamente consci del fatto che i loro allievi, e proprio i migliori, ne uscissero addestrati ad una professione ideale che ben poco aveva a che vedere con quella reale.

Se la scuola non voleva e non poteva adattarsi al teatro professionale, perché non adattare questo a quella? Molti direttori di scuole di recitazione sognarono una soluzione del genere, logica e assai poco realistica. Fu il paradosso che spinse Nemirovič-Dančenko ad incontrare il più celebre, geniale e facoltoso filodrammatico d'Arte di Mosca.

Un teatro a rovescio

Quando l'emisfero del teatro amatoriale viene visto dai suoi siti elevati ed accesi, esso si rivela come una dimensione del teatro che è assai più d'una mentalità o d'una formula organizzativa ma assai meno d'un formale compartimento. Da questa dimensione alcuni potevano uscire per addentrarsi nel mercato teatrale senza aderirvi. Ed altri, come Gordon Craig, verso di essa potevano migrare abbandonando le dimore altolocate del mercato. Meglio soli che mal accompagnati, meglio l'isolamento che restare in combutta con un mestiere vissuto come arretrato e senza qualità.

Nei primi decenni del Novecento, entrarono nel gergo della pubblicistica teatrale europea espressioni come «monasteri teatrali». Era uno dei modi enfatici per indicare le associazioni sperimentali in cui si rielaboravano programmaticamente i connotati del teatro. Si parlava anche di «Quête» (come quella del Graal), di «Crociata» (dei profeti o dei bambini?), di Don Chisciotte (i mulini a vento erano i cigolanti ingranaggi del mercato teatrale). Più tardi si parlerà sovente di «Utopia». Il punto di vista, ovviamente, era in questi casi situato nel «vero teatro», quello professionale ed egemone. Se si rovesciava la prospettiva, l'enfasi colpiva il teatro commerciale e le sue consuetudini. Dava ovviamente adito ad espressioni come «mercimonio», «bordello», «profanazione».

Nel periodo fra Otto e Novecento, abbiamo una fenomenologia estremamente variegata di teatri d'alternativa, con continui travasi

fra amatorismo, semi-professionismo e professionismo. Con soluzioni economiche ed organizzative sulla cui varietà la fantasia può sbizzarrirsi. Difficile distinguere – non solo oggi, a distanza, ma anche sul momento – le categorie d'appartenenza. Difficile distinguere fra impresari illuminati e mecenati.

Come censire, ad esempio, il ricco ereditiere scrittore Raymond Roussel (il famoso pre-surrealista), che nel 1911 paga una tournée internazionale dell'adattamento teatrale del suo *Impressions d'Afrique* messo in scena da Lugné-Poe e ridotto per il teatro nientemeno che da Edmond Rostand? E come censire il Théâtre de l'Oeuvre di Aurélien Lugné-Poe, che nel 1896 aveva messo in scena, in uno spettacolo che ha fatto storia e che fu replicato per non più di due o tre sere, l'*Ubu Roi*? Una filodrammatica d'alternativa? Una compagnia semi-professionale d'avanguardia? Un teatro-club? Qualcosa che sta a metà strada fra tutto questo ed un vero e proprio teatro d'Arte?

Anche la difficoltà a censire fa sembrare la questione dell'emisfero amatoriale un'incerta nebulosa. Fa perdere di vista che è comunque possibile distinguere. Basta considerare ciò che caratterizza e definisce il teatro fatto per filodrammatiche dal teatro fatto per compagnie e ditte comiche, e ci si rende conto che l'imprinting o l'anima amatoriale regola la vita anche dei teatri d'eccezione, e li unifica pur nella loro multiforme fenomenologia.

Non si tratta insomma di censire un congruo numero di casi per decidere in quali caselle porli. Si tratta, al contrario, di capire il codice genetico di formazioni teatrali che rispecchiano, rovesciandoli, i presupposti stessi del teatro professionale.

Vi sono elementi strutturali, infatti, che contraddicono l'apparenza secondo cui «si tratta comunque e sempre di teatro».

Alla fin fine, si potrebbe dire, tutti producono spettacoli, sia le compagnie dei professionisti che gli ensembles dei riformatori, siano essi filodrammatiche d'alternativa, club e associazioni non-professionali, oppure teatri in grado di competere con il corrente teatro commerciale. Non si tratta d'altro, si potrebbe obiettare, che d'un diverso grado di rigore nel modo di concepire le potenzialità, i destini, l'efficacia estetica dell'Arte scenica unitariamente intesa, di correggerne o condannarne gli abusi e la decadenza. Si tratta di poetiche.

È il modo in cui, nel dibattito «occidentale», s'è quasi sempre posta la questione. Ma è appunto questo modo che ha coperto l'esistenza d'una contraddizione di fondo, che sotto la superficie dell'«è tutto teatro» nascondeva la differenza di due diverse e contrapposte culle culturali per pensarlo, farlo e percepirlo.

La battaglia fra poetiche è una delle poltrone comode in cui accomodarsi.

Comoda anche perché s'adatta al senno di poi, che guarda anacronisticamente il teatro fra fine Ottocento ed inizio Novecento alla luce delle trasformazioni avvenute nell'età del teatro sovvenzionato, che caratterizzerà il Novecento inoltrato. E comoda perché riproduce i paradigmi storiografici vigenti nelle storie delle altre arti, dove più giustificatamente tutto può essere ricondotto ad una lotta fra tendenze estetiche, fra avanguardie e tradizione.

Le specificità della storia del teatro continuano, in questo modo, ad essere trascurate, e la teatrologia resta al guinzaglio delle arti sorelle. Sorellastre d'una Cenerentola.

Non è un problema di campanile, ma d'energia intellettuale e coscienza storica. Se la storia del teatro si mimetizza, interloquendo dai margini con la storia delle arti consorelle, non sfrutta l'energia della propria differenza, dell'asimmetria che può introdurre nel panorama generale.

Ne è una riprova la nozione stessa d'avanguardia. Cruciani pose sul tavolo in maniera chiara il problema, sintetizzandolo con la formula: *fra le trasformazioni novecentesche, vanno distinti i teatri delle avanguardie dalle avanguardie del teatro*. È di queste ultime che ci stiamo occupando, quando insistiamo sulla culla del teatro amatoriale contrapposta a quella del teatro professionale. I due emisferi si assomigliano, certo, ma come negli specchi: l'uno presenta dell'altro un'immagine a rovescio.

Si osservino alcune questioni cruciali, punto per punto. Mentre i criteri del censimento porterebbero in primo piano gli aspetti economici e burocratici; mentre la discussione delle poetiche ridurrebbe tutto ad un dibattito caotico, dove le teorie sembrano venir prima delle realizzazioni (in realtà accade quasi sempre il contrario); il confronto punto per punto mette in rilievo l'esistenza di due culture contigue, che possono mischiarsi, ma non amalgamarsi. Che sostanzialmente restano incompatibili e distinte come l'olio e l'acqua.

Rovesciamento sistematico

Per brevità useremo il termine «comici» (nel senso di *comédiens*) per indicare i teatri di professione; e il termine «filodrammatici» (nel senso ampio ed etimologico della parola) per indicare l'altro emisfero.

Con «**comici**» non indicheremo qualsivoglia attore di professione, d'oggi o di ieri, ma solo gli attori che appartenevano alla grande tradizione delle compagnie, che esercitavano il mestiere secondo le consuetudini, gli stratagemmi e le regole con cui s'era consolidato nel XIX secolo in tutt'Europa. Una tradizione di cui non rimane quasi traccia, e che ha cominciato a disperdersi alla metà del XX secolo. Parliamo cioè dei comici che venivano visti come una «razza» (un termine che sovente si usava parlando dei professionisti del teatro), una «razza» i cui segni permanevano – come nella Berma di Proust – anche nei comici che vivevano ai vertici della società rispettata. Si distinguevano dai filodrammatici così come il loro stile di vita si distingueva da quello della borghesia circostante, e come il loro modo di pensare il teatro si distingueva da quello della cultura artistica e letteraria con cui si confrontavano.

I connotati d'una «razza», d'un popolo a parte, non dipendevano tanto dai modi di vita dei comici. La loro differenza rispetto ai modi borghesi era la prima cosa che saltasse agli occhi, ma non caratterizzava loro soltanto, fra gli artisti. «Razza» dipendeva, in ultima analisi, dal fatto d'essere produttori in proprio, divisi in ditte (le compagnie) che trattavano con i gestori degli edifici teatrali e dei diritti sulle novità da mettere in repertorio. I comici, insomma, non erano artisti che lavorassero ognuno per suo conto, che si potessero scritturare uno per uno, al momento di metter su uno spettacolo (come avveniva per lo spettacolo operistico e come poi avverrà anche per la maggior parte del teatro «di prosa» con l'avanzare del Novecento).

Naturalmente non erano tutti uguali, si distribuivano per ranghi, avevano al loro interno i paria e l'aristocrazia, padroni, nuclei dirigenti e semplice forza-lavoro. Per ranghi, non per classi. Perché le loro gerarchie erano estremamente mobili. Ciascun individuo poteva salire o precipitare nella gerarchia del mestiere in breve volgere di tempo. Mettendoli tutti assieme, facendo d'ogni erba un fascio, ci limitiamo ad accennare a ciò che avevano in comune.

Con «**filodrammatici**» indicheremo sia le normali filodrammatiche del sistema *freddo* che le filodrammatiche d'alternativa, spesso semi-professionali, che a volte sboccano nel professionismo dei teatri d'Arte. Cercheremo di segnalare le differenze. Ma anche in questo caso preferiamo correre il rischio di far d'ogni erba un fascio pur di mostrare come vi siano elementi di base in comune, una matrice culturale che può identificarsi nella cultura teatrale di culla amatoriale.

Procediamo punto per punto.

1) I **comici** fanno teatro per guadagnare. I **filodrammatici** guadagnano per far teatro.

È poco più d'una tautologia. Ma indica comportamenti, coerenze e deontologie speculari. Perfino speculari disprezzi.

Per un **comico**, fare teatro significa lottare innanzi tutto contro la fame, per il benessere, per la ricchezza. Anche gli artisti più celebri, gli «arrivati», i ricchissimi, hanno sempre in mente la fame. L'hanno forse sperimentata in prima persona. La sperimentano molti loro colleghi. L'ha spesso sofferta la famiglia da cui provengono, se sono figli d'arte. Hanno tentato d'allontanarsene, se son nati e cresciuti nei ceti umili. L'hanno scoperta lì dietro l'angolo, in tutta la sua quotidiana camuffata miseria, se sono transfughi da un ceto sociale medio-alto.

È la cosa più semplice e banale da dirsi. Ma anche ciò di cui è più difficile farsi seriamente un'idea, per noi che l'osserviamo con tutt'altra esperienza. Gli attori professionisti che noi conosciamo, attori d'un teatro diffusamente e per diverse vie sovvenzionato come bene culturale protetto, immessi in un'industria dello spettacolo e della fama, oppure abitanti zone disagiate e di frontiera, ma dove pare comunque ingiusto non usufruire di aiuti economici, questi attori non hanno molto a che vedere, da un punto di vista sociologico, con quei comici lontani, che avevano nel loro Olimpo mentale il sacrosanto spettro della Fame.

Per i **comici**, Fame e Fama erano fra loro legate come il male e il suo rimedio. Non c'era posto, in questa dinamica, per gli ideali imperituri dell'arte. La fama è un capitale da sfruttare o – se si ha la necessaria intraprendenza – da investire, sfidando l'insuccesso. Per i comici è inconcepibile, profondamente immorale, contraddire le ragioni del commercio, posporle a quelle dell'alta cultura, sacrificare alla cripta dei propri sogni denaro e prestigio. Scuotono la testa quando vedono coloro che fanno teatro sbandierando idee, ideali, amore per la qualità letteraria delle pièces più avanzate, noncuranza per il denaro.

Per un **filodrammatico**, fare teatro è un modo di abbellirsi la vita, o di sfuggirne lo squallore. Fa teatro per le stesse passioni per cui, come spettatore, lo frequenta. L'ideale artistico, sia pure umile, al suo grado zero, per lui non è un modo di dire. Scuote la testa quando l'arte gli pare sottomessa al commercio.

Se passa al professionismo, vive quasi sempre il passaggio non come semplice delusione (c'è per forza delusione quando si passa da un'arte gratuita ad un mestiere) ma come disillusione (cade il velo ri-

camato, e il teatro del mestiere si rivela la negazione di quel che era il suo teatro).

Certe estreme o coraggiose avventure, che appartengono alla storia della Grande Riforma teatrale novecentesca, andrebbero viste come cesure e discontinuità all'interno della storia del teatro filodrammatico: filodrammatiche d'alternativa che si professionalizzano senza incorporare le regole d'una professione consolidata.

2) I **comici** scandagliano i gusti del pubblico per farli propri. I **filodrammatici** tentano di educare ai propri gusti quelli dei loro spettatori.

È un rovesciamento che è facilissimo sbiadire e ridurre in nulla, se si rimane all'interno delle storie particolari, ma che risulta chiaro ad uno sguardo a volo radente.

Ciò che meglio lo esemplifica è la dinamica del successo-insuccesso.

L'alternarsi di successi e insuccessi, per i **comici**, è solo superficialmente una faccenda di gloria personale o di vittorie e sconfitte. Ha a che vedere con la salute della ditta. E i capocomici più avveduti sapevano benissimo gestirne la dinamica.

La pratica insegna che né i successi né gli insuccessi sono facilmente prevedibili. Per avere una certa garanzia di guadagno, una compagnia deve poter procedere per tentativi. Non ha altro mezzo, per «tastare il polso» al suo pubblico, che proporgli ogni tanto un *ballon d'essai*. Il *fiasco*, per una solida ditta teatrale, non è solo un inconveniente del mestiere: è un rischio calcolato, un prezzo che è necessario mettere in conto per individuare quei gusti del pubblico non ancora chiaramente formulati, non del tutto prevedibili, ma che – quando vengono colti per così dire sul nascere e in anticipo – garantiscono fama e guadagni fuori dal normale. All'interno di questa logica vi è il caso limite del *successo di scandalo*: un «insuccesso» tale da far parlare di sé e quindi attrarre spettatori.

Nella normale intraprendenza d'una compagnia, comunque, il benessere economico deriva dalla buona gestione degli insuccessi, più che dal saperli evitare.

Ed ovviamente, le opere che alla prova dei fatti non piacciono o richiamano poco pubblico, anche se su di esse si è puntato, vanno immediatamente messe da parte.

È un modo di fare del tutto estraneo all'operato del **filodrammatico**. In genere egli conosce bene il suo pubblico. E comunque non sta sera dopo sera a valutare se il numero degli spettatori cresce o scema. Non è da questo che dipende la sua attività. Se poi si situa

nelle zone accese dell'emisfero amatoriale, se è un filodrammatico d'alternativa, uno che fa teatro avendo un'idea di come il teatro potrebbe o dovrebbe essere, giudica l'operato dei comici culturalmente insipiente o cinico. Non può accettare che un attore o un'attrice che hanno battagliato per imporre un testo difficile al pubblico, un'opera di poesia in cui hanno mostrato di credere, la lascino poi semplicemente cadere quando non riescono a prima botta nell'impresa.

Per un **comico** sarebbe invece immorale perseverare in una speculazione sbagliata.

Quando l'ensemble filodrammatico d'alternativa scende in campo ed entra nel mercato degli spettacoli come teatro d'Arte e d'eccezione, l'insuccesso diventa traumatico. Fa teatro con un ben preciso programma. Dove ha sbagliato? Ed ha davvero sbagliato? Non si rassegna ai gusti del pubblico. Cerca di educarlo. Lo prepara. Lo sensibilizza. Contorna le scelte di repertorio con conferenze, spiegazioni, pubbliche lezioni. Fa spesso precedere lo spettacolo da una sorta di prefazione al vivo, simile a quelle che stanno nei libri. Trasforma il teatro, che apparentemente è un teatro fra gli altri, in una sorta di pubblica istituzione culturale. Lo spettatore non stia lì a giudicare e non tenti di imporre i propri gusti. È lì per essere iniziato ad un mondo dalla speciale qualità. Gli attori, parimenti, non vendono prodotti di spettacolo, ma presentano prototipi di un'arte.

Basta osservare i programmi e la vita quotidiana delle filodrammatiche d'alternativa e dei teatri d'Arte in Europa per trovare il ricorrere della formula teatro+lezioni (conferenze, corsi, incontri con scrittori, articoli ed opuscoli divulgativi e programmatici, riviste).

Può presentarsi quanto si vuole come un modo intelligente di riformare il teatro pubblico, e dargli dignità, ma si tratta d'un'innovazione che sviluppa e dilata un carattere originario del teatro amatoriale.

I teatri d'Arte che entrano nel professionismo e si gettano nell'agone del mercato teatrale, lo ripetiamo, professionalizzano la propria matrice amatoriale, non si appropriano dell'ethos dei professionisti. Dicono: «Vogliamo il successo per poter fare il nostro teatro. Non facciamo teatro per il successo». La loro etica, persino nei suoi aspetti di banale moralismo («al successo non si deve pensare»), traduce in termini un po' altisonanti ma esatti una differenza di base, una differenza nei punti di partenza, che non appartiene alla vita ed alla cultura dei comici.

Forse è anche per questo che nessun grande attore o grande attrice della «razza» comica poté mai mischiarsi stabilmente alle im-

prese dei teatri d'Arte, anche quando ne condivideva le prospettive e gli ideali, anche quando ne ammirava l'operato. Persino quando rigettava, con tutta la forza della sofferenza, il mondo cui apparteneva. Non lo poterono né la Duse né la Komissarževskaja. Abbandonano ambedue il teatro al culmine del loro successo, ambedue nel 1909, come se l'ansia di uscir fuori dal *loro* teatro togliesse loro ogni terra di sotto i piedi. La Komissarževskaja scrive ai suoi attori una lettera d'addio: «Mi ritiro perché il teatro, nelle forme in cui esiste adesso, ha cessato di parermi necessario, né la strada che finora ho seguito nella ricerca di nuove forme mi pare più giusta». Morirà subito dopo (non di crepacuore: di vaiolo). La Duse, quando rientra sulle scene, nel 1921, torna alla tradizionale struttura della ditta comica. Sa benissimo quel che le piacerebbe (le piace, per esempio, il teatro d'Arte di Copeau con i suoi giovani non intaccati dalle consuetudini del mestiere). Ma sa ancora meglio quel che non può fare a meno di fare.

3) Il **comico** recita sempre fuori casa. Il **filodrammatico** recita in casa.

Gli spettatori sono per il **comico** i signori della piazza. Per il **filodrammatico**, i suoi invitati.

Metafore? Fatti concreti.

Materialmente, gli edifici teatrali nei quali recitano i **comici**, anche quando lo fanno in pianta stabile, tanto più nel caso prevalente delle compagnie di giro, sono sentiti e gestiti come luoghi pubblici dove gli spettatori sono padroni, dove vanno anche per conversare, per bere, spesso per giocare a carte in apposite salette, e dove gli attori si affacciano per esporre i propri manufatti artistici, in cerca di consensi, di applausi, di trionfi. (Quando c'è, la *green room*, o la «sala degli artisti», dove gli attori riposano e possono ricevere gli estranei, assomiglia più ad un salotto-parlatorio che non ad uno spazio condiviso).

Il palcoscenico, fisicamente, è una sorta di terra di confine dalla quale può partire un'azione di conquista, di seduzione. E che può essere invasa e ridotta al silenzio. A volte i comici sono venerati, in genere sottostanno al rischio dell'indifferenza, del dilleggio, dei fischi, o di «finire alle melette». Sul palcoscenico possono piombare fiori, oppure oggetti di rifiuto e cartacce, più con il senso del disprezzo che della lapidazione.

Gli edifici in cui recitano i **filodrammatici**, anche quando li occupano in maniera saltuaria, sono sentiti e gestiti come spazi in cui gente del posto convoca e accoglie a vedere lo spettacolo altra gente del

posto. Sono luoghi condivisi e comuni. La separazione fra attori e spettatori dura soltanto lo spazio della recita.

Le filodrammatiche d'alternativa, amatoriali o semi-professionali, insisteranno molto su questo aspetto del teatro come casa degli attori, dove accogliere gli spettatori, gratuiti o paganti, ma mai acquirenti: invitati.

Sarà un segno distintivo dei teatri d'Arte, che dall'emisfero amatoriale andavano a piazzarsi nei territori del teatro di professione. Era il segno non solo di una cultura o d'un'eleganza superiore, ma d'un vero e proprio rovesciamento dello status sociale del teatro, la materializzazione d'una radicale differenza rispetto al modo di concepire il rapporto fra gli attori, la loro professione e il loro pubblico.

Vi insisteranno a lungo Nemirovič-Dančenko e Stanislavskij nel colloquio di quasi ventiquattr'ore in cui si accordarono sul teatro da fondare (Slavjanskij Bazar e Ljubimovka, giugno del 1897). Vi baderà Strindberg nel fondare l'Intima Teatern, nel 1907 (161 posti in platea, un minuscolo palcoscenico, ma ben venti camerini-studio per gli attori). Vi presterà particolare attenzione Copeau, quando organizzerà la logistica e l'etichetta del Vieux-Colombier (1913). Vi insisterà Vachtangov al momento di *Turandot* (1922) ecc.

È un luogo comune del nuovo teatro, nel periodo della Grande Riforma: gli spettatori debbono sentirsi come ospiti di riguardo invitati in un luogo speciale. Per esempio, non saranno guidati ai loro posti da inservienti, ma dai padroni di casa, dagli attori che poi vedranno in scena, o dal loro direttore.

Ripetiamo: questo comportamento non si limita a correggere il modello del teatro professionale. In realtà lo rovescia come un guanto. E questo rovescio è il modello del teatro amatoriale che s'accampa nelle zone alte e d'eccezione del mercato teatrale, inventandovi un'aristocrazia.

Se la si vede con altri occhi, può essere addirittura considerata un'invasione di campo: una filodrammatica che esce dal suo territorio riservato e pianta le sue blasonate tende dentro il mercato.

4) I **filodrammatici** curano, dilatano (ed amano) le prove. I **comici** le disbrigano.

Un modo semplice per distinguere il teatro amatoriale da quello professionistico potrebbe essere: il primo consiste in molte prove e pochi spettacoli; il secondo nel maggior numero possibile di spettacoli con il minor numero possibile di prove. Questa evidenza ha molti addentellati.

I **comici** avevano l'interesse e la competenza per abbreviare i

tempi di produzione e ampliare il ventaglio delle offerte (si tenga presente che una compagnia di professionisti, alla fine del XIX secolo e nei primi decenni del XX, cambiava spettacolo quasi tutte le sere, ed era in grado, per esempio, di esibire una ventina di drammi diversi in un mese, replicandone solo uno o due. Oltre ai drammi vi erano poi i pezzi di contorno delle serate: monologhi e farse). Ogni attore era depositario di un repertorio vasto. Non c'era bisogno di molto tempo per mettere in scena testi che quasi tutti gli attori avevano già recitato in una parte o nell'altra.

Prove più accurate erano necessarie per le novità. Ma si trattava di concertare la messinscena, niente più. Non vi era né il tempo, né la voglia, né la necessità di discutere in comune il nuovo testo e tanto meno di fare esperimenti. Quand'era possibile, era richiesta la presenza dell'autore, che indicasse il da farsi. Altrimenti le indicazioni erano fornite da un emissario dell'autore, o dal capocomico. Anche per drammi dalla struttura sorprendente e antitradizionale, per Wilde o D'annunzio, per Pirandello o Shaw, si seguiva la stessa procedura.

In genere, ciascun attore preparava per conto proprio il suo personaggio e la propria parte. Spesso la recitava da così lungo tempo che aveva solo bisogno di «rinfrescarla» in occasione d'una nuova messinscena. I tempi brevi della produzione diventavano ancora più brevi nei casi dei grandi teatri istituzionali che primeggiavano in alcune capitali (Parigi, Mosca, Pietroburgo, Londra...), con centinaia di attori in servizio.

Le condizioni materiali in cui operano i **filodrammatici** (che non recitano tutte le sere e solo in alcuni periodi dell'anno) li obbligano a far leva sulle prove per allestire gli spettacoli. Non padroneggiano le vie brevi dei comici e quindi sono costretti a dedurre tutto o quasi tutto dal testo.

Ci sono ragioni ancora più materiali ad avvalorare le prove per i filodrammatici. Fanno teatro per diletto o per passione. Il pregio del gioco teatrale lo sperimentano nelle prove almeno quanto negli spettacoli. Andare alle prove non è per loro un'incombenza del mestiere, ma un modo per *andare a teatro*, tout court. È un dato di fatto importante, che individua al suo grado più semplice, seminale, un tema che avrà un destino nel teatro novecentesco: il valore del teatro dal punto di vista di chi lo fa, e non solo di chi lo vede. Lo espliciteranno e lo svilupperanno Stanislavskij e Copeau, soprattutto, portandolo ai limiti d'un «lavoro su di sé» che trascende le tecniche fin quasi a rivelarsi un fine in se stesso, tanto che l'esigenza d'arrivare ad un prodotto finito sembra a volte infastidirlo. Ma non vanno dimenticate le

radici semplici e materiali d'un modo di sentire tipico di chi fa teatro *en amateur*.

Nulla può far credere che fra i comici non esistesse un'equivalente esperienza interiore e personale: fare teatro come lavoro su di sé. Ne troviamo tracce nelle storie di alcuni degli attori e delle attrici eminenti (si pensa sempre alla Duse, in questi casi), ma non solo. E qui si rivela interessante, ancora una volta, la specularità dei teatri a rovescio. I **comici** riservavano al lavoro solitario i momenti di ricerca e di scoperta. Non lo portavano mai nel contesto della compagnia in prova. I **filodrammatici** lo compivano nel momento collettivo delle prove.

5) I **comici** fanno teatro in serie. I **filodrammatici**, spettacolo per spettacolo.

Che fare teatro significhi non solo presentare un dramma agli spettatori, ma innanzi tutto *metterlo in prova* nell'ensemble al lavoro, senza spettatori (echeggiano altre espressioni: sperimentazione, ricerca, laboratorio), risulta, abbiamo detto, da un fatto elementare: i **filodrammatici** non avevano la possibilità di utilizzare l'insieme degli stratagemmi e delle consuetudini di mestiere con cui i **comici** producevano teatro in serie, passando velocemente da un testo drammatico all'altro, da un genere all'altro.

Non avevano questa possibilità e quindi non la volevano. Non la volevano, e quindi ne sottolineavano le distorsioni e i difetti. Gli stratagemmi di lavoro della «razza» comica perdevano, visti nel rovesciamento dello specchio, l'intelligenza dei loro lineamenti, e parevano smorfie.

I principali stratagemmi dei **comici** erano: il sistema dei **ruoli** (nel senso del francese *emploi*); un **set di scenografie e di costumi multiuso**; l'abilità di «**andare a suggeritore**» (cioè d'andare in scena anche senza perfettamente conoscere la parte a memoria, seguendo il testo sussurrato dallo specialista dei suggerimenti, appositamente collocato nella sua botola ai limiti della ribalta).

Erano stratagemmi tradizionali o piuttosto inveterati, non tradizioni o tecniche rifinite.

Quando si dice «sistema» dei **ruoli**, per esempio, il termine «sistema» andrebbe inteso come in espressioni del tipo «che *sistema* usi per...»; «questo non è un buon *sistema* di vita». Un senso, insomma, assai lontano dal sistematico.

Il rapporto ruoli-attori-personaggi non era un sistema codificato (come alcuni credono oggi che fosse). Si sistemava nella pratica. C'era una lunga lista di nomi di ruoli attribuibili ai personaggi ed agli

attori che dovevano impersonarli. Ciascuno di questi nomi derivava da una pratica di mestiere, da un uso relativamente condiviso, comunque riconducibile ad un'esperienza professionale. Alcuni di questi nomi erano ricorrenti, quasi costanti, praticamente fissi. Altri, invece, erano vaganti, servivano – quando servivano – a calibrare differenze, a sfumare, ad indicare novità del modo di recitare o di concepire i personaggi da parte dei drammaturghi. Oppure servivano a segnare sottili differenze di gerarchia e di attribuzioni fra gli attori.

Sul piano astratto tutto questo è disordine. Sul piano concreto della vita di compagnia permetteva un ordine variegato e funzionale.

Dal novero pletorico dei ruoli possibili venivano trascelti quelli adatti alla situazione concreta della compagnia o di un insieme di compagnie (repertori diversificati implicavano scelte diversificate anche nel campo della convenzione dei ruoli). Nella pratica, ciascun attore e ciascuna attrice aveva un campo di lavoro ben definito, che però era modificabile a seconda dei casi e della peculiarità individuali. In ogni compagnia si sapeva indicare a quale ruolo e quindi a quale attore andava attribuito ciascun personaggio di una pièce. Nei pochi casi in cui questo non avveniva, vi erano lunghi e accesi contenziosi, che erano più il sintomo di un riassetto interno delle gerarchie che un effetto del carattere non sistematico del sistema. La pleora dei ruoli possibili assicurava assieme la distribuzione delle mansioni all'interno della compagnia e la sua continua adattabilità al mutare delle circostanze (il mutare del repertorio ed il mutare dell'organico).

L'uso dei ruoli, insomma, va compreso a partire proprio da ciò che sembra renderlo impreciso e quindi difficile da capire o da ricostruire. Non era una codificazione imprecisa, ma una *rinuncia alla codificazione*, che però facesse salve le esigenze della specializzazione dei singoli attori, necessaria per garantire la velocità di produzione. In questo equilibrio mobile stava la sua intelligenza.

Era proprio questa intelligenza che pareva pressappochismo, quando la si guardava nella prospettiva del teatro di culla filodrammatica, che – come s'è detto e ripetuto – rimane attiva anche ai vertici dei massimi teatri d'Arte. Quando Mejerchol'd, ad esempio, sperimenterà una ricostruzione del sistema dei ruoli nella sua scuola (1922), punterà su una codificazione precisa, cercando un equivalente delle specializzazioni del teatro classico cinese o delle maschere della Commedia dell'Arte: il ruolo come pre-personaggio. È un caso esemplare: sembra recuperare gli usi del mestiere comico. In realtà, li distrugge attaccandoli da dietro. Invece di dissolverli perché trop-

po convenzionali, mostra che andrebbero fissati mirando ad una vera convenzione. Riteatralizzare il teatro non significa tornare al mestiere comico, ma estrarre da esso la precisione di più generi codificati che esso non ebbe mai. Anzi: sulla non-precisione si fondavano le sue peculiarità, le sue inconvenienze ma anche la sua grandezza.

La tecnica dell'andare a **suggeritore** e il **set multiuso** di scenografie e costumi servivano anch'essi e produrre una diversità di spettacoli in un flusso continuo. Creavano elementi di continuità professionale che contrastavano la discontinuità dei diversi spettacoli. Ne risultava che i singoli spettacoli non erano mai tanto dissimili gli uni dagli altri, per atmosfera e impostazione complessiva, quanto Ibsen, ad esempio, può essere distante da Dumas *fils*, o Sardou da... Shakespeare. Un profluvio di clichés (contro cui non solo i riformatori, ma anche gli spettatori appena appena smalzati sparavano a zero) derivavano dai sistemi con cui i comici sovrastavano la discontinuità delle messinscena con la continuità d'un *savoir faire* professionale. Di qui derivava anche, non tanto eccezionalmente, la particolare forza del loro teatro. È facile immaginarsene la miseria. Difficile capire donde venisse la sua grandezza, che c'era.

Persino «andare a suggeritore» poteva divenire strana esperienza d'arte, quando l'attore sapeva sfruttare le necessità di afferrare il testo che gli veniva soffiato per creare effetti d'improvvisazione, quasi le parole affiorassero sulle sue labbra proprio lì e in quel momento. Come se non fossero pre-scritte. E le cogliesse a volo nella mente, mentre le coglieva dalla botola del suggeritore.

Non parliamo, poi, della ricchezza che poteva scaturire dall'uso del ruolo (*emploi*) quando l'attore di grande esperienza sapeva scivolare da un ruolo all'altro mischiandone i colori, creando l'effetto di vertiginose complessità psicologiche anche per personaggi che sulla carta risultavano piatti o convenzionali (l'ergastolano evaso torna nella casa dove sua figlia ha ormai un altro padre: l'attore intarsia i clichés del primattore tragico a quelli dell'amoroso, i colori del caratterista a quelli del primattor comico...). Testi a tessitura grossolana, reputati culturalmente volgari, potevano divenire capolavori scenici nelle mani potenti di Irving o Salvini, della Bernhardt o Šćepkin, di Coquelin o Grasso.

La potenza, per gli attori cresciuti dalla culla amatoriale, poteva sorgere soltanto da tutt'altra parte, caso per caso, trasformando il testo drammatico in una miniera.

6) Le unità di misura, per la drammaturgia dei **comici**, sono i personaggi e il repertorio.

Per i **filodrammatici** sono i testi.

Per i **filodrammatici d'alternativa**: i testi e le correnti d'estetica teatrale.

Per i **comici**, il testo da recitare è una rete in cui catturare frammenti della propria dotazione di mestiere alla quale aggiungere alcuni pezzi nuovi. La rete assicurava unità e coerenza dell'insieme. Che però non coincideva con quella coerenza profonda che si attribuisce all'opera d'arte. Era invece garanzia esterna e formale. Quanto più era esterna e formale, tanto più permetteva arditi giochi d'ombre, spezzature apparentemente irrazionali, improvvisi vuoti d'aria che mettevano in moto emozioni e pensieri degli spettatori.

Le creazioni memorabili dei Grandi Attori consistono, perlopiù, di pezzi chiusi, di exploits, a volte fra loro collegati come il leitmotiv d'una composizione musicale, ma che esteticamente si staccano dall'insieme, dalle prestazioni degli altri attori, dai caratteri delle scenografie ecc. Che, in altre parole, abitano lo spettacolo e non lo formano. Strutturalmente, lo spettacolo è un concerto ed una congiuntura d'opere individuali diverse. Le opere degli attori consistono nell'impersonare, variare, rendere sorprendenti i personaggi. Nel cesellare e far brillare (nel senso dei gioielli, ma anche delle mine) determinate battute o nodi d'azione. Il testo unifica il tutto. Nessuno presume sul serio di interpretare l'animo, lo spirito, la poesia dell'autore.

Per i **filodrammatici**, il testo è una miniera da cui estrarre tutti i materiali per metterlo in spettacolo, le domande per sperimentarlo e provarlo, lo spazio scenico in cui allestirlo, lo stile dei costumi e degli accessori. Dal testo estraggono anche le indicazioni per stabilire le congruenze fra personaggi ed attori. Ne deriva, per esempio, che l'esistenza di ruoli è rigettata, in maniera più o meno radicale. Il rigetto diventa argomentato ed esplicito, con aperte condanne degli usi comici, quando si tratta di filodrammatiche d'alternativa. Lo stesso vale per l'uso del suggeritore. Lo stesso vale per il set multiuso di scenografie, costumi, accessori.

Partendo di qui, il testo tende a divenire importante per il suo sapore poetico complessivo, per il suo stile, per il particolare tipo di vita che vi ha immesso il poeta.

Cambia l'idea stessa di repertorio: diventano discriminanti non le potenzialità sceniche, il loro rispondere ai differenti gusti dei pubblici diversi, ma la qualità letteraria delle singole pièces.

E dal testo-miniera si estraggono persino le contrapposte opzioni d'una fedeltà estrema e d'un'altrettanto estrema rivendicazione d'indipendenza: la possibilità di considerare il dramma scritto come

«materiale» pregiato, che l'autore o gli autori dello spettacolo possono manipolare, fondere, integrare, ricostruire secondo forme e direzioni nuove. (Si è spesso chiacchierato d'una mancanza di rispetto per il testo. Ma in realtà, altro che rispetto, c'è una vera e propria venerazione per la sua sostanza, quando Craig o Mejerchol'd pensano che essa mantenga la sua energia poetica anche se la struttura letteraria della pièce viene spezzettata, infarcita, manipolata).

E qui siamo finiti molto lontano dal teatro amatoriale. Eppure, l'*amatorialità* del nuovo teatro europeo, negli anni della nascita della regia, emerge da questo punto più chiaramente che dagli altri. E «amatorialità» si rivela un concetto necessario (in una goffa parola) proprio perché sottolinea le basi materiali d'un modo di praticare il teatro che con la normale vita degli amateurs non ha più nulla a che vedere, pur conservandone l'imprinting.

7) Torniamo al livello umile delle filodrammatiche. Sul tema dell'apprendistato troveremo le radici di un'insanabile inferiorità della cultura scenica amatoriale che mette in moto, per reazione, alcune delle più estreme avventure del nuovo teatro del Novecento.

Sia i **comici** che i **filodrammatici** non hanno veri e propri programmi d'apprendistato. Benché possa apparire contraddittorio, come modello di fondo o come principale paradigma hanno sia gli uni che gli altri l'apprendistato dei figli d'arte. Basta dirlo per capire che ai **comici** questo andava benissimo, mentre per i **filodrammatici** era quasi una condanna.

Il modello dell'apprendistato dei figli d'arte implica un apprendere che viene da sé, a forza di vedere gli altri e di risolvere le proprie difficoltà quando le circostanze obbligano il principiante, magari fin dall'infanzia, ad esporsi in scena. Si impara facendo. E questo fare non è codificato. Imita i buoni modelli. Poi comincia a distinguersene.

Vi sono una serie di convenzioni, basate perlopiù su un galateo del portamento. Vi sono le mobili convenzioni dei ruoli. Per il resto l'apprendimento consiste nel saper reagire in maniera appropriata ed energica alle circostanze: sapere intonare il testo; padroneggiare il pubblico, farlo tacere, farlo applaudire al momento giusto; guidare la sua attenzione e sorprenderlo; saper reagire alla recitazione dei compagni. Primeggia non tanto chi esegue bene una partitura recitativa, ma chi sa imporre e variare la propria presenza scenica. L'arte del comico assomiglia più all'arte della guerriglia che alla lotta con se stesso d'ogni compositore.

Quando l'apprendistato non si realizza per la via lunga dei figli

d'arte, viene sostituito da pratiche che tentano di realizzarne una versione abbreviata. Coloro che non sono figli d'arte debbono supplire con l'intelligenza alla familiarità del mestiere che non hanno, recuperare il tempo che non hanno avuto, «rubare» i segreti, cioè gli ingranaggi sottili che rendono feconda la banalità delle procedure, farsi un «istinto» scenico. È sempre e comunque il possesso d'una buona voce ed il talento a decidere. Che cosa sia il talento nessuno lo sa. Ma chi ce l'ha, si vede.

Le cosiddette scuole teatrali che si raccoglievano attorno a sperimentati attori di professione in realtà supplivano con prove ed esercizi al mancato apprendistato naturale dei comici. Ricostruivano in maniera più o meno soddisfacente un condensato dell'esperienza che formava chi era cresciuto lavorando in compagnia. Vorrei dire che, in questi casi, l'espressione stessa «scuola teatrale» non dovrebbe intendersi come «scuola in cui si impara a far teatro», ma come «scuola che fa le veci del teatro» (un po' come «scuola materna» non vuol dire che vi si impari a far la mamma, ma che fa le veci della mamma). Le scuole teatrali tentano di far le veci d'un'esperienza di mestiere. Gli allievi e le allieve vengono selezionati in base al talento, alla qualità della voce, all'aspetto. Basta già l'aspetto per definirne il ruolo (il ragazzo dal nasino all'insù non sarà mai Romeo. Forse Mercuzio. Forse Chlestakov). Recitano pezzi del repertorio. Vengono corretti. Vengono proposti loro modelli da imitare. Si chiede loro di esporsi. Ricevano applausi o giudizi severi, sarcasmi. Si instaura un clima di competizione. La gavetta in sedicesimo.

Nel campo dell'apprendistato, dove il paradigma di riferimento è lo stesso, il dislivello interno di cultura fra teatro dei professionisti e teatro dei filodrammatici non è dunque più una diversità ma un'inferiorità.

Il nuovo teatro taglierà i ponti con la condizione filodrammatica proprio su questo punto. Ma l'imprinting, non dimentichiamolo, era amatoriale: il senso d'un'incolmabile inferiorità.

Era soprattutto lì, nell'emisfero amatoriale, con le sue peculiarità ed i suoi problemi, l'*altro teatro* da cui crebbe il *nuovo*. Le scuole che cresceranno accanto ai teatri d'Arte non avranno nulla a che vedere con il mondo degli amateurs. Inventeranno una didattica e scopriranno un pozzo senza fondo.

La dialettica dei due teatri a rovescio, quello dei comici e quello dei filodrammatici, salta, a questo punto, in un'altra dimensione, un amatorismo senza fine, in strutture professionali, che mira alla scoperta ed è calibrato sul futuro. Come le avanguardie – o come le scienze?

Il rifiuto insieme dell'ethos del teatro di professione e dell'inferiorità del teatro amatoriale si concretizza in un atteggiamento che potremmo chiamare sperimentalismo, estremismo, ricerca continua, continuo scontento per ogni risultato acquisito, fame del nuovo, lavoro su di sé. Oppure *amatorialità*.

Insomma, parole grosse. O una parola goffa.

La culla sfondata

Da *amateur*, *amatorialità*: nomen omen.

Un nome sembra trasformarsi in presagio e secondo il vecchio detto passa da *nomen* a *omen*, quando pare che non designi soltanto una persona o una cosa, ma un destino. Nel nostro caso, più semplicemente, una forma mentis. È come se la parola saltasse nel suo dentro, e vi scoprisse un'altra dimensione.

Questi giochi di parole rappresentano storie.

Emergono due principali difficoltà:

a) l'enorme distanza che separa i casi delle filodrammatiche – anche «d'alternativa» o «schierate» – dalle rivoluzioni estreme del nuovo teatro del Novecento europeo sembra negare, fra loro, un significativo nesso storico. Il salto di qualità nel lavoro creativo ed in quello teorico crea mondi, ossessioni e sogni del tutto diversi. È intuitivo che se ad esempio si pensano connesse le ricerche di Stanislavskij con le sue origini amatoriali, la forza del legame pare, al primo colpo d'occhio, poco pertinente (ma è il secondo colpo il migliore).

b) Ammessa l'importanza della culla amatoriale per gran parte del nuovo teatro europeo del Novecento, ci sarebbe allora da domandarsi perché mai essa non sia stata sottolineata e spesso – si direbbe – neppure scorta da coloro che più avrebbero dovuto tenerla presente, data la loro provenienza. E come mai non s'è imposta, con tutta la sua concretezza, alla coscienza critica degli storici?

Per rispondere alla prima difficoltà dovremo ribadire l'importanza del varco indicato nel punto 7 del paragrafo precedente, il varco o rovesciamento che trasforma l'inferiorità dell'amateur in un impulso verso l'esplorazione della terra incognita del lavoro per la scena.

Rispondere alla seconda sarà più difficile. Dal punto di vista della storiografia, occorrerà affrontare una parola che negli studi teatrali è diventata insieme una bandiera ed un tabù: la regia. Designò a tutta prima una funzione direttiva; poi una dimensione estetica; alla fine

il senso di un'intera età della storia del teatro. Per il punto di vista dei contemporanei occorrerà fare riferimento, accennandovi di lontano, allo sfondo quasi da apocalisse teatrale su cui si stagliarono le visioni e le polemiche del nuovo teatro d'Occidente.

a) La discrepanza fra le pratiche amatoriali e le conquiste del nuovo teatro nell'età della Grande Riforma novecentesca è forte, ma per la forza d'una tensione.

L'invenzione d'un nuovo apprendistato, adatto all'amateur, nell'intento di superare la sua inferiorità rispetto al paradigma d'apprendistato che alla fin fine rimanda alla muta scuola dai tempi lunghi dei figli d'arte, si rivelò – dicevamo – un pozzo senza fondo. Condusse alla ricerca dell'attore su di sé, ad una pedagogia continua che diventò un valore autonomo, dove gli esercizi fisici si rivelarono indistinguibili dagli spirituali. Tant'è che si poté persino pensare alla quintessenza del teatro in assenza di spettacoli (nel senso d'opere finite), nel continuo *mettere in prova*, smettendo cioè, per lunghi periodi, di lavorare per gli spettatori. Per sempre? No, per sempre nessuno lo disse. Ma che si potessero sospendere gli spettacoli per lunghi o lunghissimi periodi, sì, alcuni lo dissero.

E a volte fu anche fatto. Su un doppio versante, che per comodità schematiche potremmo individuare all'insegna della rinuncia necessaria per procedere all'invenzione d'un nuovo completo linguaggio del teatro (si pensi a Craig e – fino a tutto il Novecento – a Decroux); oppure all'insegna del valore del teatro come «lavoro su di sé» (si pensi a Stanislavskij e – negli ultimi decenni del Novecento – a Grotowski). Il caso di Copeau mostra come gli schemi siano... schematici, e quindi storicamente fuorvianti. Ancora diverso il caso di Artaud. E diversissimi, ma non opposti, i casi di coloro che ad un conflitto fra lavoro su di sé e lavoro sullo spettacolo non hanno mai pensato, negandolo nei fatti e/o nella teoria. Si pensi, fra i più importanti indagatori delle tecniche dell'attore, a Mejerchol'd e – nel secondo Novecento – a Barba. (Ma il problema del teatro senza spettacolo, centrale per il modo in cui il teatro si *pensa*, risulta un po' sovradimensionato dal punto di vista del modo in cui il teatro si fa. E l'enfasi probabilmente deriva dall'azione del cosiddetto «ultimo Grotowski», che poi ultimo non era per niente, e non faceva che mettere in pratica quel che fin dall'inizio aveva detto, colpendo però fortemente l'immaginazione, quando la sua capacità di spostare in maniera sempre più marcata l'accento dall'uno all'altro polo della tensione determinò l'immagine d'un procedere per fasi, l'ultima delle quali sarebbe appunto quella della fine degli spettacoli. L'immagi-

ne d'un procedere per fasi era lo strumento retorico di cui Grotowski si servì nel suo discorso essoterico. Ed è stata impropriamente assunta come un plausibile strumento interpretativo dal punto di vista storiografico).

Torniamo agli anni della Grande Riforma.

Di amatorialità, senza usare la parola goffa, hanno parlato quasi tutti i riformatori del teatro novecentesco, parlando della necessità di ritrovare l'atteggiamento e le energie del debuttante, di saper ritornare ogni volta alla tabula rasa del primo giorno di lavoro, ribadendo l'aureo principio secondo cui ogni risultato, una volta raggiunto dopo lunga lena, deve essere subito abbandonato e considerato un semplice punto di partenza.

Sono tutte parole che restano nel vago, e paiono anche un po' troppo sante, se non si tiene conto che dietro di loro c'erano precisi modi d'esperire il teatro in condizioni rovesciate rispetto al «vero teatro» della professione. Non c'era un'eredità da sfruttare e rielaborare. Il mestiere dei comici non poteva essere ereditato. Bisognava inventarsi eresie: paradossali eredità al futuro.

Quell'ampio dibattito, quell'accesa disputa che caratterizzò (e in parte guidò) la Grande Riforma del teatro non può certo ridursi alle prospettive degli amateurs. È giusto però rendersi conto che le battaglie delle idee non tumultuavano in un astratto paesaggio, come se da una parte ci fossero le nuove esigenze, e dall'altro un «Teatro» intero.

V'era un teatro organizzato in due emisferi. E fu il secondo a venire in primo piano. Era lì l'*altro teatro* da cui venne il *nuovo*. Fu il ramo cadetto ad offrire le soluzioni più drastiche, ed a sapere che cosa convenisse drasticamente rifiutare.

Si può dimostrare, tutto questo? In gran parte, sì. Si può dimostrare, cioè, che il nesso è storicamente significativo.

Tutti i punti che distinguono i filodrammatici dai comici di professione, e configurano l'immagine del loro teatro a rovescio (il rovescio che sta negli specchi, non quello che sta nelle contraddizioni), corrispondono agli atteggiamenti di base ed alle parole d'ordine che sul piano pratico segnarono una rilevante parte della Grande Riforma del teatro novecentesco, la più accesa, sia dei personaggi eminenti che degli oscuri.

Venne rifiutato, infatti, ciò che nella culla filodrammatica non c'era: gli elementi che nel teatro professionale davano continuità al passaggio da uno spettacolo all'altro (scene, costumi, accessori intercambiabili); le consuetudini dei ruoli; il disbrigo veloce e stru-

mentale delle prove; il teatro lasciato in mano all'insieme dei suoi acquirenti; il repertorio come risultato d'una indiretta negoziazione con i diversi gusti delle diverse fasce di spettatori; il testo drammatico trattato come semplice copione e non come opera letteraria di cui andavano rispettate non tanto la trama e le battute, quanto l'atmosfera, lo stile, lo spirito dell'insieme.

In breve, venne rifiutato il primato della velocità produttiva, della funzionalità dei mezzi, l'etica del commercio. Al suo posto, il gusto per la scoperta e l'etica dell'amore. Una forma mentis che restava salda anche una volta realizzato il passaggio al professionismo.

Non è un semplice elenco di buone correzioni. Sono correzioni sistematiche. Facevano capo ad un diverso emisfero del teatro.

«Amatorialità» dice che c'è una forma mentis che ha la sua culla nel teatro filodrammatico. E dice che la culla è stata sfondata. Si è proceduto oltre.

C'è, in quell'insieme eterogeneo di avventure personali e di innovazioni stilistiche ed organizzative che si raccoglie sotto l'ombrello della «regia», un piccolo manipolo di estremisti, da Appia ad Artaud, da Brecht a Mejerchol'd, da Stanislavskij a Copeau, ai quali si fa continuamente riferimento non (tanto) perché abbiano positivamente cambiato la faccia del teatro complessivamente inteso, ma perché hanno cambiato le pretese sulle sue potenzialità, sul suo ri-uso. Il rapporto con la culla amatoriale diventa significativo non per la culla in se stessa, ma per il fatto che fu *quella* culla ad essere sfondata.

È soprattutto dall'amatorialità come forma mentis che cresce l'estremismo nel modo di pensare il teatro. Cioè la reinvenzione dei suoi valori.

Val forse la pena di ricordare quanto sia deleterio pensare che estremismo e moderazione funzionino in maniera analoga nel mondo delle arti e in quello della vita quotidiana e della politica. Malattia grave e infantile, fra le arti, è l'assenza di estremismo, nei momenti che sembrano «normali» e preludono all'asfissia.

Nello scorso Annale di «Teatro e Storia» (26, 2004), Eugenio Barba ha tagliato corto con la questione dei «maggiori» e dei «minori». I nomi cui continuamente ci riferiamo non sono i capiscuola, ma i «maestri folli». Il teatro a rovescio spinto ad alcuni dei suoi estremi.

La distanza fra l'emisfero amatoriale e le rivoluzioni novecentesche non dovrebbe, a questo punto, apparire un inciampo al nostro ragionamento. Semmai la conferma del suo valore.

Sorge però una difficoltà collaterale.

Quando abbiamo esaminato punto per punto i teatri a rovescio

dei «comici» e dei «filodrammatici», il primo risultava, anche a nostra insaputa, sminuito. È fatale che accada, quando il discorso mira a contrapporre, alla faccia più illuminata d'una luna, l'altra faccia in ombra. È un effetto indesiderato. Ma solo in parte distorto. È vero che la cultura delle compagnie aveva, al di là della routine, una grandezza incompresa e spesso denigrata, che uno storico che si rispetti dovrebbe tentare di risvegliare alla coscienza dei posteri. Ma è anche vero che negli anni fra Otto e Novecento quella grandezza vacillava, e certe crepe, che sembravano segni di vecchiaia, erano invece sintomi che le fondamenta stesse stavano per crollare.

Almeno un elemento del «vecchio teatro», però, gli estremisti dell'amatorialità non potevano non amare: la potenza dei grandi attori, la cui arte esplodeva nel bel mezzo di spettacoli che ai nuovi gusti apparivano scadenti.

I riformatori di fine Ottocento ed inizio Novecento, cresciuti nella culla amatoriale del teatro, o transfughi dal teatro professionale, manifestavano ripugnanza e persino odio per quel che giudicavano la miseria, gli abusi ed il pressapochismo della professione. Ma tutti stravedevano per l'uno o l'altro dei grandi attori e delle grandi attrici che avevano dato loro l'esperienza d'un *massimo*, la prova provata che il teatro, il mestiere-non-arte, la più sgangherata delle arti, poteva anche esser la più alta, l'ineguagliabile. A quella potenza, nessun attore e nessuna attrice del ramo cadetto poteva neppure sognare d'accostarsi. Non era di quella «razza».

E quindi non si trattò affatto d'un'influenza del teatro dei comici sulla forma mentis cresciuta nell'emisfero amatoriale. Al contrario: fu la coscienza d'una distanza e quasi d'un'estraneità talmente forte da impedire che il fascino si trasformasse in un'influenza o persino nel desiderio d'un paragone. Non parliamo poi d'imitazione o emulazione.

Tant'è che quel loro stravedere, che contraddiceva il disprezzo per l'insieme degli spettacoli del teatro professionale, benché attestato innumerevoli volte, è stato però a lungo relegato fra gli aneddoti e le curiosità, quasi fossero amori privati e contraddittorii rispetto ai programmi delle estetiche innovatrici.

Mirella Schino l'ha riscattato alla storia. Ha mostrato come i primi registi traessero dai Grandi Attori di cui erano stati spettatori l'idea d'una presenza organica-e-artificiale capace di trasformare il corpo in un'intera orchestra di impulsi ed azioni, di ritmi e tensioni che dilatavano i normali limiti dell'individuo, lo trasformavano per momenti in una pluralità, in un teatro a sé stante. Ed ha spiegato come

al cuore delle novità estetiche dei più estremisti fra i registi, al di là delle cosiddette poetiche, naturalistiche o antinaturalistiche, al di là dei differenti gusti, vi fosse una comune e differenziata ricerca per rendere l'intero spazio scenico e l'intero ensemble un corpo unico, sicché spazio ed ensemble si trasformavano non in contenitori o concerti più o meno appropriati al testo messo in scena, ma in un vero e proprio organismo dotato d'una vita ricreata. Come se il Grande Attore, impossibile da rifare, potesse riapparire attraverso l'organicità dell'intero spettacolo. La «razza comica» aveva indicato una dimensione del teatro che non poteva più ripetersi, e poté trasformarsi soltanto lontano dal teatro professionale, ispirando un senso di mancanza, di vuoto, che mise in moto invenzioni nell'emisfero di marca amatoriale.

È un nodo cruciale per comprendere alcune delle esperienze che han fatto storia nel teatro novecentesco e che pesano, benché minoritarie, più dei grandi numeri che facevan tanto parlar di sé. Oltre ad essere un'importante e nuova prospettiva storiografica, è anche un potente ausilio per il nostro discorso. Accanto al senso d'inferiorità nei confronti dell'apprendistato, quasi come un'altra faccia dello stesso scontento, si poneva il fascino per l'ineguagliabile teatro di certi attori massimi che squarciavano le tende mediocri del resto che li circondava. Averlo esplorato ha significato scoprire una delle vie anguste e penetranti che condussero a sfondare la culla amatoriale e rovesciarono un'inferiorità in un primato, liberando bisogni, potenzialità e persino leggende di cui ancora ci nutriamo.

b) Ricerche come queste, finché restano sotto l'egida della bandiera «regia» (*La nascita della regia teatrale* è il titolo del libro di Mirrella Schino), rischiano, però, d'apparire definizioni: della «regia», appunto, del suo avvento o della sua essenza. La bandiera infatti crea ombre false, come tutte quelle che accennano a gran cose ma non rappresentano nulla di preciso. L'ansia indotta dall'inanellarsi degli studi, e la supposta esigenza di definire il senso e il territorio della regia fanno apparire le ricerche puntuali come punte di compasso che sembrano imporre un centro. Sicché la circonferenza che si traccia loro intorno pare un'identità di carattere generale, quasi dicesse: «Regia? Ecco di che si tratta».

Come mai l'importanza della culla amatoriale non s'è imposta, con tutta la sua concretezza, alla coscienza storiografica? In due parole: perché il teatro è stato considerato all'ingrosso, come un tutt'insieme. E questo modo di considerarlo ha assunto una parvenza di

plausibilità ricovrandosi sotto l'ombrello d'un mutamento estetico onnivale, identificato nella «regia».

Non è possibile evitare questa confusa questione, se si vuole rispondere alla seconda delle difficoltà a cui il ragionamento fin qui svolto ci conduce.

Col passar del tempo e degli studi, la nozione di «regia» s'è di molto appesantita, è divenuta una parolona, pretende d'essere un concetto, un nodo teorico, l'indicazione sintetica delle mutazioni epocali nel teatro novecentesco. E non lo sarà mai. La sua efficacia consistette nell'essere semmai un buon nodo retorico, uno slogan, una bandiera. Credo che converrebbe ammainarla. Con tutti gli onori. È stata essenziale in un certo giro di anni, lo scorso secolo. Ma ora è più un embolo che un trampolino pel pensiero. (Non è neppure comunitaria: «mise-en-scène», «directing», o «dirección» non sventolano mica allo stesso modo).

Deponiamola, e si vedrà che molti apparenti quesiti sulle origini e l'indole delle trasformazioni novecentesche, che presi uno per volta possono dar luogo a lunghe e intelligenti discussioni, visti nel loro insieme dimostrano soltanto che la domanda sulla «regia» come sintesi dei mutamenti è troppo generica per indicare una ben identificabile pratica artistica; e troppo (apparentemente) specifica per segnare un mutamento epocale del teatro. Sotto il suo ombrello nobile e bucato si riparano le teste più diverse, e lì strette sembrano far famiglia.

Si potrebbe obiettare: è proprio tale ombrello unificante ad esercizi utile. Si potrebbe aggiungere che basta scorrere l'elenco dei fatti, anche la più sommaria delle cronologie, per vedere che per diverse ragioni e per diverse vie, fra Otto e Novecento, il teatro «occidentale» si avviò verso l'idea dello spettacolo considerato come opera a sé stante, scalzando come unità caratterizzante l'insieme del repertorio. In alcuni casi, alla vetta del teatro professionale, ad esempio, per contrastare l'effetto di eterogeneità dei materiali scenici che confluivano nelle messinscene-congiunture delle normali ditte comiche. Oppure per sovrastare con il richiamo di spettacoli famosi la crisi dell'industria spettacolare. O ancora, per adattare le pratiche produttive alle mutate condizioni tecniche e ambientali: un palcoscenico illuminato elettricamente e che quindi la luce può scolpire; un'organizzazione per singoli spettacoli con ensembles appositamente scritturati, che rendeva quindi obsoleto il repertorio come dotazione. Quel che dunque le cronologie ci mostrerebbero sarebbe proprio il concomitante convergere negli stessi paraggi cui si arriva seguendo la via che porta dal teatro amatoriale all'amatorialità.

Sì, ma la ricerca storica dovrebbe essere allenata a non scambiare i nessi storicamente significativi con le concomitanze cronologiche. Così come *post hoc non est propter hoc*, anche le concomitanze non sono necessariamente nessi che aiutino a ri-pensare. I nessi vanno dimostrati. E fare storia è ideazione di nessi, non abbandonarsi a quelle belle associazioni di idee che nascono dalle cronologie. Tener ben distinta la cultura teatrale di culla amatoriale da quella di culla professionistica non vuol dire ricostruire la cosiddetta «realtà». Nella realtà tutto si tiene, tutto si connette a tutto. Per questo la realtà è imperscrutabile. Scrutare il senso delle distinzioni, tenerle virtualmente ferme, serve (solo) a distinguere, a forgiarci uno sguardo storico, che ri-vede, che placca una provvisoria e alla fin fine illusoria parvenza di razionalità sul «reale». (Lo so che fa un po' ridere quest'alzare il tiro tanto al di là dei piccoli laghi teatrali. Ma prima o poi ci si dovrà pur rendere conto che gli studi teatrali potrebbero essere una formidabile palestra per il metodo storico. In fondo era questo il sottinteso pensiero, quando con Cruciani si fondò «Teatro e Storia»: il teatro come speciale palestra storica, non come specialismo storiografico).

È molto diverso, se il rifiuto del sistema dei ruoli, ad esempio, è in connessione con un'arte dell'attore reinventata dalla base, o se invece si connette alle mutate condizioni produttive per cui nel teatro professionale non serve più sistemare i passaggi dall'una all'altra pièce, dato che si può tenere a lungo in piedi lo stesso spettacolo senza dover cambiare tutte le sere.

Così, non sembrerà esagerato se diremo che la storia del teatro novecentesco, in Europa, appare profondamente segnata dal nesso fra l'emisfero amatoriale e l'amatorialità come forma mentis. Un terremoto profondo, non tanto evidente in superficie, ma tale da ripercuotersi in un'onda di continui mutamenti.

Non si ripeterà mai abbastanza che la persistenza del teatro nel Novecento è connessa alla perdita del centro, al crollo di un modello normativo centrale, cui uniformarsi o al quale riferirsi per opposizione, che ha messo in moto un processo di differenziazione attraverso l'affiorare di uno sciame di forme indipendenti e non omologhe.

Il salto di qualità che avviene nel confronto fra i due emisferi del teatro organizzato, il teatro amatoriale e quello professionale, può forse rivelarsi come un mutamento strutturale che intacca il primato del centro e mette in moto la dinamica del ri-uso del teatro.

Se non se ne tiene conto, le trasformazioni sembrano passeggiare con i piedi per aria.

Ma non basta. Ci sono trasformazioni e trasformazioni. Proponerei uno schema, come materiale di lavoro più che come tesi storiografica. Gli schemi, si sa, tanto più sono utili quanto più presto li si può buttar via. Comunque, sarebbe il seguente.

La matrice amatoriale del teatro si sviluppa nel corso del Novecento (anche in rapporto con la mutata economia del teatro basata più o meno direttamente sulle sovvenzioni) sfruttando due fonti di energia, cioè d'insoddisfazione:

a) L'insoddisfazione per la messinscena quand'essa non sia paragonabile ad un'opera d'arte a sé stante e complessiva, che regga il confronto con la consistenza, l'unità e la poesia dell'opera letteraria drammatica. Sia quando la interpreta, la incorpora, la *rappresenta*. Sia quando la surroga e ad essa si sostituisce assorbendo in sé tutto il senso del far teatro.

b) L'insoddisfazione nei confronti del sapere teatrale dell'attore, per le sue pratiche d'apprendimento, per l'assenza di stili e standard codificati paragonabili a quelli del balletto o del canto o – in subordine – alla precisione ginnica (secondo le nuove correnti della pedagogia e dell'educazione fisica) ed a quella «minore» della pantomima. Questa forma (o energia) d'insoddisfazione, non potendo trovare risposta in un programma d'apprendimento prestabilito, deve orientarsi verso la ricerca e la scoperta dei principi. Assomiglia, cioè, più ad una *scientia* che ad una *disciplina*. Dà luogo a pratiche paradossali d'*allenamento* che allenano soprattutto ad andar oltre ogni risultato acquisito.

Le due fonti d'energia possono essere (e spesso sono) compresenti. Ciò non toglie che siano distinguibili.

Nei limiti in cui sono distinguibili, si può osservare come la prima sviluppi una traiettoria che converge e si sovrappone senza troppi problemi alle linee di sviluppo del teatro professionale, al rinnovamento della drammaturgia novecentesca, alla necessità d'adeguare le scene alle nuove sensibilità degli spettatori ed ai loro gusti più moderni ed esigenti.

La seconda fonte d'energia sviluppa una traiettoria che non s'adatta affatto ai nuovi standard del teatro professionale, vi si pone accanto (teatri-Studio) o s'accampa lontano (teatri-enclave).

Come in quei disegni bianchi e neri dove, a seconda di dove si indirizza l'attenzione, si può vedere la silhouette d'un vaso, o due profili di volti affrontati, che quasi si toccano con la punta del naso, e dove quindi le due soluzioni sono contemporaneamente presenti, eppure è impossibile vederle assieme, con un solo colpo d'occhio,

anche la traiettoria che esplora il sapere dell'attore può essere vista in due modi diversi, compresenti nei fatti, alternativi per la messa a fuoco. L'attenzione, cioè, può essere puntata vuoi sulla creazione d'una materia organica rifatta ad arte che muta profondamente le basi stesse della scenica natura (Schino), vuoi su una scala che permette all'individuo di lavorare su di sé (si vedano gli studi recenti di Franco Ruffini, incentrati soprattutto su figure come Stanislavskij ed Artaud: mostrano come dalla sfera somatica si aprì una strada verso la sfera mentale – o spirituale. Sicché il lavoro per l'attore diventa il tramite per una ricerca che riguarda le geografia interna, interiore ed intima dell'essere umano. E travalica, quindi, i limiti tradizionali e statutari del teatro).

Questa linea di sviluppo, con le sue diverse messe a fuoco, è quella dell'estremismo. Della minoranza. Ed è significativamente il «resto» che salva il valore del teatro nel momento in cui esso, tutt'insieme, passa ad essere spettacolo di minoranza, e quindi oggetto «fuori uso», solennizzato, sopravvissuto, oppure vivo per diversi modi d'escogitare e realizzare il suo ri-uso.

A questo punto si presenta quella che per il momento possiamo considerare l'ultima difficoltà. Si potrebbe dire: d'accordo, è giusto puntare l'attenzione sull'emisfero amatoriale, per la semplice ragione che è stato troppo a lungo trascurato. Ma non bisogna poi esagerarne l'importanza. In fondo, le idee di teatro che esso esprimeva e in cui viveva erano le stesse che appartenevano al buon gusto degli spettatori colti, alle istanze di rinnovamento che fra i letterati ed i critici venivano continuamente ribadite. Se le idee coincidevano, non c'è bisogno di dar tanta importanza agli amateurs ed al loro teatro a rovescio. Basterebbe ricordare che gli amateurs erano amateurs, che le loro idee quasi per definizione coincidevano con le scontentezze del pubblico colto.

È vero: coincidevano. Ma proprio per questo non c'è pericolo d'esagerare l'importanza della culla amatoriale. Lì le idee non restavano idee. Divenivano semi d'esperienza. Divenivano pratica. Passavano anche nel corpo (dell'attore e dell'organismo teatrale). Mettevano radici in qualcosa di materiale. Bisognerebbe davvero camminare con i piedi per aria per non comprendere quanto sia stata decisiva questa materialità. Senza tenerne conto, non si riuscirebbe a capire come lo scontento per l'inferiorità amatoriale sul piano dell'apprendistato teatrale potesse rovesciarsi nella ricerca continua in cui crebbero inopinatamente le spore di quei fiori esplosivi che gli attori massimi piantavano nel bel mezzo degli spettacoli rifiutati dagli

amatori d'un altro teatro. Per tale materialità la culla poté essere sfondata, e le idee di riforma poterono rovesciarsi in vere e proprie rivoluzioni. Vissute come disorientamento, prima di trasformarsi in teorie.

Ma siccome le idee, in quanto idee, coincidevano, si capisce come mai, nel fitto del dibattito in atto negli anni fra Otto e Novecento, la questione dell'emisfero amatoriale restasse in ombra.

Alle difficoltà del teatro nelle congiunture sociali e culturali d'inizio XX secolo, l'emisfero amatoriale offriva infatti un buon terreno per nuove radici. Un terreno che però restava anonimo, sottinteso, incompreso, ma sempre presente, nel modo di pensare e di fare. Strutturalmente decisivo, non era però urgente in superficie, tanto erano invece urgenti i problemi del sistema teatrale di lunga tradizione, la sua crisi (economica, non solo estetica), la sua inadeguatezza. L'incapacità a reagire.

Il sistema-teatro della grande tradizione attorica professionale europea sembrava frastornato dalle trasformazioni circostanti. Le soffriva senza assorbirle e trasformarle. Aggredito, non sapeva, nel suo complesso, contrattaccare.

Le contraddizioni erano troppe. Il valore estetico degli spettacoli prodotti dalle ditte comiche non reggeva il confronto con la Cultura. Le differenze e le frizioni, che c'erano sempre state, diventavano arretratezza e sconfitte. E (soprattutto?) il commercio degli spettacoli teatrali non riusciva più a mantenersi conservando la propria autonomia economica.

La vita teatrale poteva proseguire beatamente con tutte le sue frivolezze, la sua solennità o alcuni suoi capolavori. Ma bastava avere occhi per vedere e ci si accorgeva che il teatro s'avviava ad essere fuori uso.

Come quasi sempre accade, quando per ogni dove si individuano ostacoli, condizioni avverse, elementi bisognosi di correzione, il discorso si faceva generale, generalissimo, generico. Si parlava della necessità di ridisegnare i principi e le funzioni del «teatro», immaginato come un'arte singolare. Si speculava su una sua necessaria e immaginaria palingenesi. Ricominciare daccapo, ritornare alle origini. Oppure si prevedeva la sua morte.

Fermarsi a discettare sugli amateurs, in simili frangenti, sarebbe parso buffo.

Oggi, a distanza di tempo, fuori dalle urgenze di allora, pressati da altre urgenze (o in cerca di qualche buona urgenza in grado di pressarci), buffo non lo è più.

Ancora due parole su Osanai Kaoru

Può darsi che laggiù in Giappone si sia detto che il Kabuki non era certo moderno, ma altrettanto certamente non era sciatto, non faceva spettacoli privi del rigore dell'arte. Né come industria di spettacolo era economicamente in crisi. E che quindi gli argomenti estetici, polemici ed ansiosi che in Europa si usavano per affermare l'esigenza d'un nuovo teatro, in rapporto al Kabuki ed al Giappone sarebbero stati armi spuntate. Che senso avrebbe avuto, per esempio, parlare di un'Arte del teatro mai realizzatasi ed a venire?

Può darsi che si sia chiesto che cosa avesse mosso il teatro europeo più avanzato e coraggioso, al di sotto della coltre dei discorsi. Che abbia visto il terremoto avvenuto nel rapporto fra teatro amatoriale e professionale. E che si sia accorto che essenziale era stato il distillarsi d'una quintessenza della forma mentis amatoriale.

Può darsi che le cose, con Osanai, siano andate così.

È già molto, comunque, che ce lo lasci pensare¹.

¹ Mi sono riferito, a volte esplicitamente, più spesso in maniera implicita, alle ricerche di un piccolo gruppo di studiosi che considero non solo interlocutori, ma compagni. Quindi inclini al contraddittorio ed alla polemica priva di pelosa indulgenza. Così come molto tempo fa i mulini di proprietà comune (giuridicamente eran detti «banali») macinavano farine che poi non sempre si sapeva a quale sacco attribuire, anche nel caso delle discussioni continue e serrate è normale che uno si trovi ad usare farina che a farci attenzione non sarebbe proprio del suo sacco. Ma non sempre si può – né è detto che sarebbe giusto – farci attenzione. Talune acquisizioni e prospettive, che al primo loro porsi furono originali e firmate, proprio per la loro evidenza diventano in breve comuni, ovviamente accettate, *banali*. Non c'era bisogno, per ciò, di note e rimandi a piè di pagina.