

Mirella Schino

LA CORSA DELLA REGINA ROSSA.
OBIEZIONI E PROPOSTE SUL PROBLEMA
«TEATRI LABORATORIO»

Questa riflessione sui «Teatri Laboratorio» è nata a partire dalle proposte problematiche e dalle domande di Eugenio Barba per la sessione del giugno 2003 dell'Università del Teatro Eurasiano, a Scilla, e per il convegno internazionale «Why a Theatre Laboratory? Risks and Anomalies in Europe 1898-1999» che si è tenuto presso l'Università di Århus, in Danimarca, dal 4 al 6 ottobre del 2004.

Cinque questioni

Se esista davvero qualcosa che permetta di supporre una *linea di continuità* tra i «laboratori» lungo l'intero Novecento, e che permetta di parlarne come di un fenomeno storicamente, e non emotivamente, unitario o unificabile;

quali siano le esigenze che hanno determinato la creazione, tipica del primo Novecento, di luoghi deputati esclusivamente a un lavoro di ricerca, e come si configurino le zone privilegiate per la ricerca all'interno dei grandi organismi teatrali legati alla Grande Riforma della regia;

se sia possibile definire in termini generali, validi sia per la prima che per la seconda metà del secolo, il tipo di ricerca e sperimentazione sul lavoro dell'attore condotto negli spazi teatrali che per una ragione o per l'altra possono ricondursi all'idea di laboratorio teatrale;

quale rapporto sia esistito tra fenomeni appartenenti al secondo Novecento e fenomeni appartenenti a un contesto teatrale e storico molto diverso, come quelli del primo Novecento;

quando usiamo formule come Teatro Laboratorio, quanto pesano sullo sguardo che volgiamo al passato le problematiche che abbiamo invece sperimentato direttamente alla fine del secolo?

Cinque questioni. Volutamente un po' ingenua. La questione dei

«Teatri Laboratorio» è tanto mobile, apparentemente risolta, sfuggente, tanto impreveduta come problema da riesaminare, che mi ha costretto a tentare di ricominciare da capo a riflettere su problemi ormai assodati – o apparentemente assodati – ripartendo da interrogativi basilari, e quindi ingenui.

In primo luogo dalla lista degli interventi del convegno di Århus. Perché questo elenco, molto significativo, riunisce tutto quello che è stato ormai da vent'anni considerato *ovviamente* pertinente in un discorso sui laboratori teatrali. E cioè interventi su Stanislavskij, Mejerchol'd, Copeau, Decroux. Poi c'era il consueto salto di vent'anni e si ricominciava da Grotowski, Barba, la Mnouchkine, e le esperienze in Europa, negli USA e in America Latina di fenomeni diffusi di Teatri Laboratorio, in genere giovani e piccoli, cioè tali da dover essere studiati nel loro insieme.

È stato dunque dato per scontato, nell'organizzazione di questo convegno, come più in generale all'interno di un certo ambito storiografico, che sia possibile mettere insieme esperienze della prima metà del Novecento ed esperienze della seconda metà, purché si tratti di teatri caratterizzati da qualcosa che ammette la parola o la metafora del «laboratorio».

Ma questo accostamento, che è ormai un luogo comune, e per di più un luogo comune con una evidente base di realtà, non è poi così *completamente* scontato.

Ovviamente una qualche continuità esiste. Ma bisognerebbe cercare di capire di che tipo. E quali sono le differenze. E soprattutto: il fatto che la creazione di una categoria unitaria di teatri «laboratorio», che è stata importante, credo, soprattutto per rendere visibile la differenza tra alcuni grandi registi e altri, può anche diventare un muro che ci impedisce di vedere.

Esiste una continuità – un legame, di forma anomala – tra laboratori della prima e della seconda metà del Novecento. Ma è altrettanto ovvio constatare come i Teatri Laboratorio della prima e della seconda metà del Novecento siano *evidentemente* disomogenei, come tra di essi ci sia una soluzione di continuità invalicabile.

Si può parlare di forme di continuità tra i teatri dei «padri fondatori» del primo Novecento e i teatri ribelli del secondo Novecento, tali da giustificare una definizione unitaria? Il buon senso direbbe di no. Le differenze e la mancanza di continuità storica tra primo e secondo Novecento sono troppo evidenti, specie a confronto con l'instabilità e la fragilità che contraddistinguono i pochi caratteri che i «laboratori» di tutto il secolo hanno in comune. La cesura degli anni

Cinquanta, poi, ha creato una reale interruzione all'interno della ricerca teatrale.

Potrebbe essere anzi un problema storiografico particolarmente interessante da esplorare: perché un periodo di così alta qualità teatrale, quello che va dalla fine degli anni Quaranta alla metà degli anni Sessanta circa, ha determinato una così profonda frattura? L'ammirazione per una qualità talvolta eccezionale del lavoro non può impedirci di vedere come i teatri di ricerca nati a partire dagli anni Sessanta appaiano, se paragonati ai grandi mezzi e alle raffinate domande proprie a quelli di inizio secolo, quasi come società risorte dalle macerie, comunità pugnaci, che però si sono ritrovate a dover reinventare le basi stesse di un sapere tecnico e di un modo di pensare misteriosamente naufragati.

Proviamo dunque a interrogarci per un poco sulla disomogeneità, lasciando momentaneamente da parte il problema della continuità. E vediamo se questo tipo di percorso può aiutarci a capire qualcosa di più – soprattutto, mi sembra, del complesso problema degli Studi dei primi decenni del ventesimo secolo. Qualcosa che vada al di là del fatto che si trattava, anche in questo caso, di luoghi deputati alla «ricerca».

Perché il problema di cosa sia, in realtà, il fenomeno «laboratorio» nel suo insieme, che può sembrare un problema capzioso e troppo astratto e sottile, permette però di intraprendere percorsi nella storia che mi sembrano utili e fecondi. Questo saggio riguarda innanzi tutto il percorso. Alla fine, però, per fare un po' di chiarezza, aggiungerò anche una sintesi quelli che mi sembrano i risultati del percorso stesso.

Il punto di vista di un protagonista

Il problema «Teatri Laboratorio», così come ce l'ha presentato Eugenio Barba, non solo per quel che riguarda il convegno di Århus, ma soprattutto durante la sessione del 2003 dell'Università del Teatro Eurasiano, a Scilla, era composto da due serie di domande. Le prime, più prevedibili, erano domande di tipo storico-metodologico (che cosa intendiamo per Teatro Laboratorio? Quali gruppi o istituzioni possono essere definiti tali? A quali condizioni?). Ma erano le altre domande a segnalare leggere incongruenze, come se indicassero i centri nervosi nascosti sotto la superficie. Nascevano da ragioni essenziali, e riguardavano un problema basilare nella storia del teatro:

l'importanza e il peso delle reti di relazioni che si stabiliscono, nel concreto lavoro teatrale, *a posteriori*, tra vivi e morti, tra uomini di teatro e loro antenati, tra fenomeni effimeri del presente e fenomeni effimeri del passato: Stanislavskij, Mejerchol'd, Vachtangov, Copeau, Artaud. «Che tipo di detriti ci hanno lasciato?», ci ha chiesto Barba. «Perché su questi detriti – ha aggiunto – ho costruito la mia casa».

Eugenio Barba è uno dei protagonisti del fenomeno «Teatri Laboratorio», come studioso e come uomo di teatro. Le sue parole, e le questioni che pone, vanno valutate sulla base della loro doppia natura di temi di indagine e di testimonianze d'un modo di pensare e di sentire in cerca di un assetto appropriato.

Forse è stato un caso, ma a proposito dei «Teatri Laboratorio» Barba non ha parlato, come altre volte ha fatto, di eredità, di lasciti, di continuità, di orientamenti utilizzabili per costruire nuovi teatri. Ha accennato a qualcosa di casuale: detriti, ammassati come colline di residui trascurati, coperti di terra, irriconoscibili. Inutilizzabili.

Segnali di continuità, ma d'una continuità a posteriori.

Spettacolo e cultura teatrale

«La storia del teatro del '900 non è certo stata solo la storia degli spettacoli [...]. Appia, Craig, Fuchs, Stanislavskij, Reinhardt, Mejerchol'd, Copeau... gli uomini di teatro che sono la storia del teatro nel '900 hanno costruito culture e poetiche, e non è possibile racchiuderli tutti in uno o più spettacoli»¹: in questa frase Fabrizio Cruciani ha condensato il tipo di visione storica che ora ci porta a parlare di «Teatri Laboratorio» non come formula, ma come problema storico significativo: la storia del grande teatro dell'intero Novecento non è storia di spettacoli soltanto, ma è storia di *culture* teatrali, che si sviluppano particolarmente in luoghi diversi, luoghi pensati solo per la ricerca, come laboratori, atelier, scuole.

Bisogna ripartire addirittura da qui, per il nostro percorso, dal problema del rapporto tra cultura teatrale e spettacoli.

Gli studi sul teatro del Novecento hanno tratto forza da questa idea: la storia del teatro non è soltanto storia di spettacoli. Anzi: in

¹ Fabrizio Cruciani, *Registi pedagoghi e comunità teatrali (e scritti inediti)*, Roma, E&A, 1995, pp. 55-56.

qualche modo la cultura teatrale si contrappone al tempo degli spettacoli.

Ma una volta proposta e in genere accettata l'idea di una separazione tra «spettacolo» e «teatro», il problema diventa: in che consiste una «cultura teatrale»? E se non coincide con lo spettacolo, e anzi entra in conflitto o in alternativa con la produzione di spettacoli, allora che rapporti instaura con questa che sembra la normale funzione del teatro?

Continuità e discontinuità tra «laboratori»

A partire dall'inizio del Novecento, è possibile rilevare una serie di teatri anomali, così cospicua che alcuni l'hanno considerata quasi un filone unitario, indicato in genere con termini quali «Teatri Laboratorio», o enclave, o teatri d'eccezione, o case del teatro. Ognuna di queste definizioni allude a una faccia particolare del fenomeno, più specifica della generica definizione teatri «di ricerca», eppure instabile. Insufficiente.

«Teatri Laboratorio» è dunque una formula che rimanda a qualcosa di molto più complesso di un problema storico. Rimanda all'esistenza di nuclei di convinzioni, di idee di teatro, di dichiarazioni di intenti. È una formula-bandiera, ed è importante in quanto tale.

Indica l'esistenza di un desiderio di patria o di casa nutrito da chi i Teatri Laboratorio li fa o li studia. I caratteri di questa casa o patria, poi, di volta in volta cambiano.

Persistere in uno sforzo di definizione collettiva non ha senso.

Studi e Teatri Laboratorio

Per brevità, userò il termine «Studi» per indicare le strutture per la ricerca e la pedagogia teatrale del primo Novecento: scuole legate ai teatri d'arte, atelier, laboratori.

Non c'è bisogno di elencare le evidenti, ovvie e profonde differenze (dimensioni, autonomia, rapporti col contesto teatrale) che distinguono gli «Studi» dai «Teatri Laboratorio» del secondo Novecento. Inoltre, tra primo e secondo Novecento non c'è stato un passaggio di esperienze, ma solo una sorta di *riscoverta* del primo Novecento da parte dei protagonisti della seconda metà del secolo. Si può scegliere di privilegiare lo sguardo a posteriori, di privilegiare il sen-

so di continuità che viene non dai fatti, ma dalla percezione dei protagonisti del secondo Novecento. Oppure si può scegliere di sottolineare l'evidente spaccatura fra primo e secondo Novecento. Può essere un modo per rompere la coltre di questioni e valori stratificati che racchiude il problema.

Quando non viene sottolineata la spaccatura, ma la continuità, ciò che viene indicato è invece un'altra frattura, quella fra le grandi istituzioni dei teatri d'arte dei primi decenni del Novecento e i loro «Studi». Frattura non immaginaria: basta pensare ai casi emblematici di Stanislavskij e Copeau. Isolando gli «Studi», si determina la visione d'una continuità fra il loro insieme e i piccoli teatri di ricerca del secondo Novecento, di cui quello di Grotowski e quello di Barba sono gli esempi-modello.

Le grandi istituzioni dei teatri d'arte incarnerebbero, secondo questa ottica, una facciata necessaria, ma non più oggetto di desiderio per i più radicali fra i maestri della Grande Riforma: ritenuta non più essenziale, sarebbe stata in molti casi delegata alla produzione degli spettacoli e al mantenimento del repertorio. Gli Studi, invece, sarebbero diventati il luogo della vera ricerca: quella sganciata dalle esigenze produttive, dalla necessità di andare in scena. È un'ottica giustificata, che ha le sue radici nelle testimonianze di alcuni dei protagonisti della stagione della nascita della Regia.

Ma è anche un'ottica su cui forse ha pesato un po' troppo l'esempio di Grotowski e di altre realtà appartenenti a tutt'altro periodo.

Proprio per questo diventa interessante tornare a sottolineare quella che altrimenti non sarebbe altro che una banalità: il fatto che gli Studi, le scuole, gli atelier del primo Novecento furono pensati e creati in modo tutto diverso dai successivi Teatri Laboratorio: furono creati *come satelliti*, corpi separati ruotanti attorno al corpo centrale e istituzionale di un grande teatro².

² Cfr., ad esempio, quel che sottolinea Fabio Mollica nella sua importante Postfazione a *Il teatro possibile. Stanislavskij e il Primo Studio del Teatro d'Arte di Mosca*, a cura di Fabio Mollica, Firenze, La casa Usher, 1989, p. 144 e ss., parlando della creazione del Primo Studio al Teatro d'Arte: «La sensazione di progressivo allontanamento di Stanislavskij dal Teatro d'Arte è falsa se la si percepisce con eccessiva rigidità. Egli continua a sentire il MChT come la sua casa, e partecipa alla sua organizzazione, alla scelta del repertorio, all'assegnazione delle parti; non perde mai il gusto di lavorare creativamente al suo interno [...]. Il 5 gennaio 1912, Nemirovič-Dančenko comunicò ai soci del MChT il desiderio di Stanislavskij di creare uno Studio nel quale «egli potrà sviluppare il suo sistema e preparare per il Teatro d'Arte attori e intere messe in scena, decise dal teatro, ma senza una particolare scadenza»».

Gli Studi divennero poi spesso paradossali satelliti-guida, ma andando – agli occhi di molti – contro la propria originaria natura o contro la loro originaria ragion d'essere. Studi, atelier, progetti particolari come i Copiaus in Borgogna, furono edificati (o sognati) come luoghi periferici, che, proprio per questa loro dimensione satellitare e separata, fossero particolarmente atti alla sperimentazione, alla pedagogia, e a forme di allenamento che s'era trasformato nel principale fulcro di interesse dei registi-fondatori e che le esigenze e le dimensioni di un teatro d'arte centrale ostacolavano. Malgrado ciò, non risulta che gli Studi venissero edificati o sognati come corpi nuovi che avrebbero dovuto prendere il posto delle vecchie istituzioni.

Erano progetti destinati a un'indipendenza solo temporanea, a una sostanziale *interdipendenza*. Oppure a *trasformarsi* da Studio in Teatro.

Come Studi, dovevano essere i serbatoi non del mestiere (come le scuole teatrali in cui alcuni aspiranti attori si addestravano, i conservatori, i cicli di lezioni impartiti da attori e attrici di grande esperienza) ma dell'*essenza* del mestiere. Da lì i registi avrebbero poi potuto pescare idee, modi di lavorare, proposte da rielaborare per i loro spettacoli. Erano però anche luoghi in cui ricominciare il teatro da capo e far crescere nei teatranti nuovi una mentalità distante dalla normale mentalità dell'attore; in cui mettere a punto regole di vita severe; in cui far sbocciare e tenere in caldo la passione teatrale (tutti strumenti del lavoro d'attore necessari quanto la tecnica, l'agilità fisica, la conoscenza dei diversi «sistemi»). E forse c'era ancora qualcosa di più, persino oltre tutto questo.

Ma gli Studi erano, sempre e in ogni caso, luoghi *complementari* rispetto alle grandi istituzioni: creati per mantenerle vive³. Non semplicemente in vita, ma vive: capaci ancora di volare.

³ Può essere interessante, almeno come indizio di mentalità, ricordare il modo in cui Craig aveva una volta descritto la sua futura scuola come un luogo in cui riunire tre diverse linee, ognuna delle quali, quando sta da sola e prevarica è un boomerang che finisce per soffocare la creatività: lo studio del passato (uno studio storico, uno studio serio, che da solo sarebbe stato puramente arido); la ricerca sul presente (pratica, che da sola inevitabilmente avrebbe teso al commerciale) e la ricerca sul futuro (quella che noi chiameremmo ricerca pura: che da sola, a suo parere, sarebbe stata semplicemente folle). Cfr. «The Mask», n. 5, aprile 1914. Le considerazioni di Craig sono significative anche di un modo di ragionare sulle proprie sperimentazioni come su fenomeni centrali, destinati a cambiare il modo stesso di fare teatro, non certo come iniziative laterali o di avanguardia, e come modo di ragionare *in grande*.

L'idea stessa di poter dar vita, per il proprio teatro, a un ecosistema talmente vasto e complesso da comprendere grandi istituzioni centrali, fervidi Studi laterali, scuole e forme di apprendimento continuato, è uno degli esempi più interessanti e sconcertanti di un modo di pensare in grande, senza limiti, proprio ai primi registi, reso però possibile da una disponibilità di mezzi a sua volta notevolissima.

Equilibri di lusso

Le storie più volte raccontate di lotte, incomprensioni, difficoltà e crisi finiscono spesso per farci dimenticare che i teatri ribelli del primo Novecento erano teatri ricchi, se paragonati ai teatri indipendenti e laboratoriali della seconda metà del secolo. Se spesso attraversavano periodi di crisi economica, o se – dopo esser stati progettati – non riuscivano a realizzarsi, era perché avevano bisogno di grandi mezzi.

Non si tratta solo di ricchezza economica. Erano teatri pensati in grande, e quindi spesso bisognosi di mecenati. Ma erano anche dotati di grandi mezzi, potevano disporre di un sapere teatrale davvero ingente, quasi inimmaginabile per un uomo di teatro di oggi. Un sapere che si trovava a portata di mano, proveniente sia dai vertici della tradizione teatrale europea del secolo precedente, che da una frequentazione quasi quotidiana degli spettacoli dei più diversi livelli, e – soprattutto – dall'esistenza d'un compatto ambiente intellettuale, legato da solide benché informali strutture, da legami complessi, contraddittori ma energici (diatribe, conventicole, polemiche, complicità, solidarietà, lunghe storie in comune).

Erano «ricchi», infine, perché erano strutture complesse, veri microcosmi, teatri di vaste dimensioni, al cui interno potevano aprirsi spazi e tempi vasti e differenziati. Erano quindi in grado di realizzare l'incredibile ecosistema complesso che alcuni dei primi registi avevano inventato: un equilibrio di lusso tra il sapere della maturità e l'estremismo della giovinezza.

Non appena questo equilibrio di lusso veniva a indebolirsi, ecco che si creavano nuove istituzioni-satellite per ripristinarlo.

«Studi» come camere di compensazione

Per tutti i nuovi teatri dei primi decenni del Novecento, la zona «laboratorio» è una zona inventata come *opposizione complementare*, come camera di compensazione rispetto al corpo centrale. I primi registi sembrano aver inventato un sistema organizzativo complesso che compensasse una imprescindibile esigenza di ordine (anche se di un ordine reinventato e rivoluzionario) con un imperativo categorico al mutamento: il risultato è stata la creazione di un equilibrio speciale, frutto di continui conflitti, ma efficace, qualcosa che si situa ai margini del caos, senza affondarvi mai.

È stato l'ecosistema la vera invenzione ribelle dei primi registi, ben più che gli Studi.

A un determinato grado di sviluppo, le alleanze strategiche più importanti, gli stimoli più profondi non vengono da forme di collaborazione o di cooperazione. Vengono dai contrasti, quasi fosse necessario individuare o inventarsi degli «avversari», delle controparti o dei rappresentanti dell'alternativa. I primi registi sembrano averlo capito d'istinto: ogni successo contiene i germi della propria disfatta, e ogni invenzione deve portare, quindi, alla creazione di una contromisura. Ogni forma teatrale veramente nuova, che riguardi uno spettacolo, un modo di produzione, una forma di allenamento o un atteggiamento globale nei confronti della professione scenica, ha portato con sé prima o poi il senso d'una caduta, non tanto l'invecchiamento, quanto la paura d'essere incapaci a rinnovarsi ancora. È da questo punto di vista (o *anche* da questo punto di vista) che bisogna considerare l'invenzione degli Studi, e molto spesso anche delle scuole, nei primi decenni del Novecento: come la creazione della contromisura, di un antagonista interno. Non tanto come la creazione di un nuovo teatro edificato sotto forma di luoghi delegati solo alla ricerca o alla passione, ma come necessario contrappeso elaborato con astuzia e cura in modo da preservare intatto l'equilibrio di lusso complessivo che riusciva a fare d'una istituzione relativamente grande un «piccolo» teatro d'arte.

Potrebbe essere per questo che è spesso possibile osservare negli «Studi» caratteri ancora più estremi di quelli propri ai grandi teatri, anche al momento della nascita. Non, probabilmente, perché gli «Studi» fossero avanguardie, luoghi deputati alla ricerca, ma a causa della loro funzione specifica: stimolare il corpo centrale, fargli sentire il loro fiato sul collo. Benché sembrino di fatto indipendenti, il loro fine profondo è instaurare interdipendenza. Raramente prendo-

no il posto del corpo centrale, e ancora più raramente lo fanno con successo, o mantenendo valide le loro premesse.

La corsa della Regina Rossa

Gli Studi dovevano servire per dar vita a una gara («Studi» contro «corpo centrale») che non aveva per fine la vittoria di uno dei due poli, ma quel principio che in biologia viene chiamato «*principio della Regina Rossa*». Indica l'esistenza di forme di cambiamento continuo, che però non implicano progresso, o vittoria, d'una soluzione sull'altra. Indica, ad esempio, una corsa al cambiamento tra due specie o sessi o entità tra loro rivali e legati. Ma è una corsa che non sposta e non distacca, perché contemporaneamente si modifica e corre anche il secondo polo: come la corsa della Regina Rossa in *Alice dietro lo specchio*, in cui corrono le persone ma anche, intorno a loro, il contesto. La corsa della Regina Rossa indica l'importanza di mutamenti evolutivi che paiono voler vincere, come se fossero mossi dal fine d'acquistare superiorità, e che però vengono continuamente compensati da mutamenti paralleli delle specie contro cui sembrano gareggiare. Una corsa il cui senso profondo sembra essere l'equilibrio.

E ora il tortuoso percorso che stiamo facendo, inseguendo il filo dei Teatri Laboratorio, ci porta a provare almeno ad analizzare più da vicino l'utilità e le caratteristiche teatrali di simili corse.

Tempo dello spettacolo e tempo del teatro - 1

C'è un aspetto particolare, della vita degli Studi, che è stato oggetto di una esplorazione teorica particolarmente interessante, quello legato al tipo di *tempo* e di cultura elaborati in essi.

Nelle sue ricerche sul nuovo teatro dell'inizio del ventesimo secolo, Fabrizio Cruciani ha rilevato l'esistenza di una contrapposizione ai suoi occhi fondamentale tra il *tempo breve* degli spettacoli e i *tempi lunghi* del teatro. La vedeva come una divaricazione, l'esistenza di due logiche di lavoro differenti.

Aveva notato come in quelle che per lui erano vere e proprie *opere* teatrali di lunga durata – Studi, scuole, atelier, laboratori – si sviluppasse una pratica creativa che poteva sussistere anche in assenza di spettacoli, sotto forma di apprendistato continuo, di esercizi, di lavoro non finalizzato a un risultato prevedibile. Aveva supposto,

quindi, una dicotomia – vita teatrale da una parte, produzione di spettacoli dall'altra – e aveva dedotto da tutto ciò la possibilità di studiare l'insieme delle pratiche e delle invenzioni pedagogiche come un autonomo fenomeno della cultura teatrale:

La storia del teatro del '900 non è certo stata solo la storia degli spettacoli fatti e visti in quegli anni (e basta confrontare ciò di cui parla un qualsiasi libro di storia e ciò che è oggetto delle cronache coeve perché risalti con piena evidenza quanta parte dell'iceberg teatro sia sommersa nella storiografia). Appia, Craig, Fuchs, Stanislavskij, Reinhardt, Mejerchol'd, Copeau... gli uomini di teatro che sono la storia del teatro nel '900 hanno costruito culture e poetiche, e non è possibile racchiuderli tutti in uno o più spettacoli. Nel secolo che ci stiamo lasciando alle spalle le linee di fondazione del teatro sono state le utopie, le fondazioni sempre ricominciate del teatro del futuro, i nuclei culturali che si sono aggregati intorno e attraverso il teatro.

È una cultura di teatro in cui ha senso cominciare (e durare, ma non sviluppare, maturare, concludersi, perpetuarsi); ed è una cultura che si agglutina intorno al fare teatro come un alone, a circondare con maggiori capacità di durata e di penetrazione quei fragili e temporanei oggetti (gli spettacoli) in cui pure trovava consistenza la passione e l'opera degli uomini di teatro. Scuole, atelier, laboratori, centri e simili sono stati i luoghi in cui si è espressa con più precisa determinazione la creatività teatrale⁴.

È, questa, la parte centrale del discorso di Cruciani: la contrapposizione, nel teatro «che fa storia», tra il respiro dei tempi lunghi dei laboratori, e i tempi stretti, persino asfittici, degli spettacoli, non veri ricettacoli della creatività di un artista, ma sue episodiche manifestazioni. Opere fragili contrapposte a opere consistenti e durature. «Fragilità» è un parola adattissima a definire gli spettacoli nell'ottica di Cruciani, perché indica con precisione quello che secondo lui è il loro limite: una inadeguatezza a *penetrare* nella cultura e nella memoria, a durare.

Proprio per contrapporsi alla fragilità dei tempi brevi degli spettacoli, secondo Cruciani, si agglutina intorno al «fare teatro» l'alone più persistente dei tempi lunghi e dei luoghi a essi deputati. In questi luoghi si elabora non un gusto o un'estetica teatrale, ma una innovativa cultura.

Il teatro come imminenza del presente è stato in un certo senso le culture e le poetiche; il luogo necessario di questo operare è stato

⁴ Fabrizio Cruciani, *Registi pedagoghi e comunità teatrali*, cit., pp. 55-56.

la pedagogia, la ricerca di una formazione dell'uomo nuovo in un teatro (società) diverso e rinnovato, la ricerca di un fare teatro sempre originario i cui valori non si misurano sull'esito degli spettacoli bensì sulle tensioni promosse e sulle culture che attraverso il teatro si sono definite. Non è stato più possibile, allora, insegnare teatro, si è dovuto cominciare a educare.

I tempi lunghi acquisiscono autonomia e nobiltà, pur nel loro apparente non produrre nulla, e diventano un aspetto caratterizzante di un certo tipo di teatro novecentesco: il gusto per la trascendenza, per il voler andare al di là del semplice costruire opere, spettacoli. La scoperta di quel che può essere il teatro per la creazione di uomini nuovi.

In un'ottica riduttiva, gli Studi appaiono come campi di addestramento, luoghi in cui saggiare persone, talenti, soluzioni difficili e ardite da applicare, eventualmente, al teatro maggiore. Contro questa ottica riduttiva si è levata la rivendicazione di un loro valore che trascenderebbe le semplici logiche del mestiere e della produzione, di una loro virtuale indipendenza, di un carattere di materializzazione del teatro a venire. Ma al di là di queste posizioni, ferme in una un'antitesi irrigidita, mi pare debba affermarsi la sintesi dinamica della Regina Rossa e della sua corsa.

Tempo dello spettacolo e tempo del teatro - 2

Prima del Novecento e fuori dall'ambiente culturale che caratterizza il periodo della nascita della regia, le testimonianze su quel che accade nell'interiorità dell'attore a causa del suo lavoro erano praticamente inesistenti (se si escludono gli attori personaggi di romanzi, e anche in questi casi si tratta sempre di rarità). Si direbbe che il teatro metteva radici e produceva trasformazioni solo nell'interiorità di certi spettatori. Dalla nascita della regia in poi, la situazione si rovescia. Sono le trasformazioni dell'attore a venire in primo piano, rivelando come il teatro possa divenire importante strumento di crescita e mutamento per chi lo fa. Dal teatro come pratica educativa al teatro come strumento per la presa di coscienza. È una linea che non riguarda soltanto il versante Stanislavskij-Grotowski, ma anche quello che va dagli Agit-Prop a Brecht e ai suoi «drammi didattici». Sia il teatro come pratica per la coscienza civile e sociale, che il teatro come pratica di meditazione attiva, costruiscono l'idea del suo potenziale valore come palestra del corpo-mente.

È stato questo nuovo potenziale del teatro, che appare con particolare evidenza nelle situazioni di ricerca più estreme, a diventare il fulcro della nuova ricerca storica sul Novecento. Alcuni fra gli studi più innovativi e più interessanti sul Novecento hanno messo in luce il fatto che esiste, lungo tutto il secolo, un fare teatrale che non si orienta solo sui problemi della composizione dello spettacolo e che nei casi estremi permette un incontro dell'attore con se stesso, in una sorta di processo che è stato paragonato al processo iniziatico e che pertanto richiede la presenza non d'uno spettatore, ma d'un maestro⁵.

Tutto questo – il nuovo rapporto dell'attore con se stesso, i suoi viaggi in profondità prima poco considerate – è esistito e può essere studiato in sé: è senz'altro stato uno dei frutti più anomali e più interessanti del lavoro dai *tempi lunghi*.

Ma non va dimenticato anche in questo caso che si tratta in primo luogo di una ricaduta *indiretta* di un tipo di indagine e di lavoro minuzioso nati con altri fini: creare modi nuovi per mettere l'attore in rapporto con le proprie fonti interiori di creatività e con il proprio corpo; dar vita a una vera e propria particolarità, o quasi alterità artistica di tipo psico-fisico, in grado di confrontarsi con gli spettatori non solo in modo sorprendente, ma denso, efficace, complesso, gravido di non effimeri interessi. Studiare le ricadute teatrali di questo lavoro può essere interessante almeno quanto studiare le sue ricadute di tipo interiore o spirituale.

Ci troviamo di fronte a un altro caso di interrelazione tra sistemi indipendenti ma connessi. In questo caso l'interrelazione riguarda il tipo di lavoro portato avanti negli Studi e in altri luoghi deputati alla ricerca e quello della elaborazione finale di opere teatrali. La mia tesi è che si tratti di *due strati* di lavoro, indipendenti, il cui fine è comune ed è la vita scenica.

Come spesso avviene nelle indagini a imbuto su un argomento, questo può sembrare a prima vista un buon modo perché la discussione su uno specifico argomento arrivi a mordersi la coda, trasformando un percorso in un cerchio, e tornando, a forza di precisazioni, dritti al punto di partenza.

Prima dell'intervento di Cruciani, e più in generale degli studiosi italiani, gli Studi erano usualmente considerati luoghi per la pedago-

⁵ Mi riferisco naturalmente in primo luogo al lavoro di Grotowski, ma tutto l'uso del teatro a fini sociali o di lavoro su di sé prevede in primo luogo una sua utilità per chi lo fa, prima ancora che per lo spettatore.

gia o per la sperimentazione di formule e possibilità da usare poi eventualmente per gli spettacoli (in particolare per quel che riguarda Mejerchol'd). I nuovi studi italiani hanno attribuito tutta un'altra importanza agli Studi, quella di luoghi di creazione di cultura e di valore, anche (basti pensare al saggio di Ruffini su questo stesso argomento⁶) di lavoro su di sé.

Ora arriva questa mia indagine, a ribadire la stretta, essenziale complementarità da una parte, al livello dell'ecosistema, tra Studi e corpo centrale, e, dall'altra, tra lavoro degli Studi e lavoro per lo spettacolo.

Non si tratta, tuttavia, di ricominciare a vedere gli Studi come luogo protetto per l'esplorazione di ventagli di possibilità estetiche o stilistiche. Se partiamo invece dalla fondamentale precisazione di Cruciani sulla costruzione, negli Studi, di una possibilità di tempi lunghi, potremmo chiederci: indipendentemente dalla loro utilità per altro, a che cosa potevano servire, per lo spettacolo, i tempi lunghi e la loro faticosa costruzione?

Utilità dei tempi lunghi

Se guardiamo alla tipologia dei lavori condotti negli Studi con occhi interessati alle loro eventuali ricadute sulle opere *teatrali*, al loro legame vitale col tempo degli spettacoli, possiamo notare come quello che Cruciani chiamava «culture» o «poetiche» sia a sua volta composto da almeno due strati diversissimi.

Possiamo parlare in primo luogo della edificazione di una *cultura condivisa*, fatta di gerarchie di valori, di proposte etiche, tecniche, estetiche e di comportamento, capace di circondare e proteggere, come un anello, la creazione individuale dell'attore.

È la creazione di culture condivise quello che fa dei grandi teatri dei primi decenni del Novecento delle *comunità*, e non delle compagnie. È un sistema complesso, caratterizzato da tempi di produzione più lenti, ma ricco di conseguenze artistiche e culturali alternative rispetto a quella che potremmo chiamare la semplice divisione del lavoro tipica delle compagnie basate sui «ruoli» di stampo ottocentesco, o alla sostanziale cessione delle proprie competenze d'attore tipica della normale struttura novecentesca per compagnie.

⁶ Franco Ruffini, *Stanislavskij e il «teatro laboratorio»*, «Teatro e Storia», n. 26, 2005.

Quasi tutti, o forse tutti, i grandi teatri del primo Novecento sono caratterizzati in maniera più o meno evidente da una cultura condivisa.

Ma nei primi decenni del ventesimo secolo, l'impegno incessante di alcuni uomini di teatro per capire e per rifondare i meccanismi più segreti del lavoro teatrale ha determinato, oltre alla cultura condivisa, anche la creazione di un *altro livello* del lavoro dell'attore, un livello più profondo, che riguardava in maniera specifica una zona delicatissima: quella in cui il lavoro mentale si incontra e si mischia con il lavoro fisico.

Questa è la zona toccata dalla creazione dei tempi lunghi. Si può anche aggiungere che questa è una zona che è possibile toccare solo in tempi estremamente lunghi.

In questo senso, quello di una indagine sulle zone di interrelazione tra fisico e mentale, vanno gli esercizi di Mejerchol'd, gran parte del lavoro sulle improvvisazioni, le ricerche di Stanislavskij, soprattutto quelle sullo sdoppiamento dell'attenzione. E, naturalmente, molto del lavoro negli Studi di Suleržickij e di Vachtangov e quasi tutto il lavoro in comune tra Appia e Dalcroze.

«L'attore – diceva Mejerchol'd – è un uccello che con un'ala sfiora la terra, mentre l'altra si staglia nel cielo»⁷.

È questo tipo di lavoro quello che sembra essere poi sfociato irrimediabilmente in percorsi di tipo interiore o spirituale.

Trascendenza e spettacolo

Ma forse è stato invece proprio il fatto di comprendere tanto spesso, nel loro lavoro sui tempi lunghi, *entrambe* le possibilità, sia la trascendenza che il mestiere, a dare al lavoro dei primi registi la doppia energia d'una ribellione esistenziale e insieme sociale; d'una ricerca scientifica e insieme estetica, fino a un senso quasi di onnipotenza, all'interno del proprio microcosmo.

Il motivo per cui abbiamo tanta difficoltà a riconoscere come teatrale (o almeno come *anche* teatrale) il tipo di lavoro portato avanti negli Studi deriva da un'idea nonostante tutto sempre troppo semplice del lavoro di creazione di opere teatrali. Ci è difficile riconosce-

⁷ Vsevolod Mejerchol'd, *L'attore biomeccanico*, trad. it., testi presentati e raccolti da Nikolaj Pesočinskij, a cura di Fausto Malcovati, Milano, Ubulibri, 1993, p. 73.

re la sua stratificazione, e il suo essere costituito da fasi e sistemi di lavoro tra loro interrelati ma indipendenti.

Interrelazioni

La Regina Rossa e la sua corsa ci mostrano che quando ci poniamo il problema teorico e storiografico degli «Studi» nel suo complesso ci stiamo interrogando, in realtà, non su una categoria, un fenomeno o una forma di teatro, e soprattutto non sulla nascita di un fenomeno alternativo alla produzione di spettacoli, ma sulle forme di interrelazione tra sistemi.

Per quello che riguardava la produzione di spettacoli, ad esempio, dovremmo smetterla di pensare agli Studi solo come ad alternative in conflitto con la creazione di opere, e considerarli invece come un tipo di esperienza che permetteva di isolare alcuni strati particolari, di difficile accesso, del lavoro teatrale, e di lavorare direttamente su di essi.

Non si capisce perché lo spettacolo debba esser considerato come qualcosa che avrebbe un valore meno rivoluzionario rispetto al lavoro e alle scoperte che l'attore compie su di sé, come se davvero lo spettacolo fosse un'opera fragile ed effimera. Non lo si capisce, mi pare, alla luce della storia. Uno spettacolo, nelle parole dei primi registi, voleva essere un terremoto dell'esperienza: la visione della vita allo scoperto, mistero fascinoso e tremendo, dalla fisica alla metafisica. Doveva colpire chi vi assisteva nei suoi sensi e nei meandri della sua mente. Doveva suggerire persino l'ascolto dei ritmi organici dell'universo, diceva espressamente Appia.

Il lavoro condotto nei luoghi creati per la ricerca, Studi o scuole, non era evidentemente finalizzato né al semplice addestramento dell'attore, né alla produzione di una singola opera, e non nasceva neppure da un puro gusto per l'indagine, da un bisogno in sé di esplorare possibilità, da parte dei registi. Tutto questo ci fu, e fu importante, ma non giustifica quel sovrappiù che in genere è stato interpretato in termini extra-spettacolari. Il lavoro degli Studi sembra finalizzato anche a produrre qualcosa di più complessivo: un modo differente di essere, una *alterità* propria al lavoro d'attore. Una modificazione che non riguardava solo l'interiorità della persona privata, né, naturalmente, solo il lavoro per le singole opere: ma la presenza scenica stessa dell'attore.

È una alterità che doveva servire a deviare, rallentare, ampliare,

ramificare, *rendere più complicato* il lavoro dell'attore, a evitare la logica binaria testo-interpretazione. È stato per far sì che questa ramificazione fosse possibile che furono creati interi sistemi di lavoro di tipo mentale, utili soprattutto a trasformare ogni dettaglio in un vero e proprio nodo di significati – si pensi, per esempio, al primo Stanislavskij. E furono inventati sistemi di lavoro che ci appaiono piuttosto partire dal fisico (si pensi, per esempio, agli esercizi di Mejerchol'd). In tutti e due i casi mi sembra che dovremmo comunque pensare in termini di lavoro psico-fisico. Ma dovremmo mettere in conto anche la volontà di creare una situazione complessiva di alterità psico-fisica.

Laboratorietà e utopia

Il lavoro su una zona tanto delicata e preziosa come quella in cui il mentale si incontra e si intreccia con il fisico nel modo comune di pensare sembra rimandare alla sfera della religione, ed è quindi fatale che sembri puntare a qualcosa di molto distante dal teatro. Ma di nuovo bisogna tener conto, per capire gli eccessi veri o presunti di personalità come Dalcroze e Appia, Stanislavskij, Mejerchol'd, Copeau, Artaud, del loro modo di pensare *in grande*, senza limiti. Sia per la loro caparbieta nel puntare all'essenziale a costo di distruggere tutto quel che risultava d'impaccio, sia per i mezzi e le possibilità che avevano a disposizione. Coltivavano un interesse assoluto per i principi che reggono la vita e regolano il movimento, l'azione nello spazio e nel tempo. Ardivano proclamare la necessità di modificarli per creare il vero frutto del teatro: un'opera d'arte *vivente*.

È stata questa tendenza a un pensiero senza limiti che ha fatto parlare, a proposito dei primi registi, di utopia, una parola che ora ci suona dolciastra, ma che non è fuori posto. Il termine «utopia» rischia di portarci fuori strada, ma è fondamentale tener sempre conto di una precisa volontà, oggi difficile da capire in tutta la sua forza e il suo furore, di conoscere e di manipolare l'essenza stessa della vita.

I primi registi hanno lavorato ai loro spettacoli come a frammenti di una vita nuova, reinventata a partire dai principi della vita della natura, ma tutta diversa: un atto di ribellione estrema, che comprendeva in sé una rivolta tacita contro l'ordine creato. È l'essenza nera del teatro, che tanti di loro hanno messo in luce, e Artaud, naturalmente, più di tutti: qualcosa di più profondo di una semplice vocazione alla ribellione. Una forma di non accettazione permanente, ma

non solo politica o etica, o spirituale: una non accettazione che ha basi artigianali e professionali.

E hanno indagato sull'attore puntando direttamente a quello che sembrava il nocciolo della questione, la zona più delicata, la più protetta, la più oscura.

La via dell'eccesso

Non credo che esista parola più brutta di «laboratorietà». Ma può essere utile per indicare tutto quello che rientrava, nei primi trenta o quaranta anni del secolo, nei «tempi lunghi»: non solo il lavoro dell'attore su di sé, o quello di apprendimento e in genere il lavoro degli Studi, ma anche certi lunghissimi periodi di prove che parevano tanto più assurdi perché non prevedevano chiaramente l'esito di un'opera compiuta, e venivano presentati (si pensi ai casi di Stanislavskij e Copeau) quasi come un fine in se stesso. O sforzi apparentemente del tutto estranei alla creazione di spettacoli, come la comune di Suler, come i Copiaus di Copeau. Si incontrano molte anomalie di questo genere, fin dall'inizio della nascita della regia.

Abbiamo abbandonato la dicotomia Studi da una parte e istituzioni teatrali d'arte dall'altra. Abbiamo visto invece la creazione degli Studi come una parte dell'architettura, ben più significativa, di un intero ecosistema capace di governare quei microcosmi che erano i grandi teatri di Stanislavskij o di Mejerchol'd. Ora si tratta di accantonare la dicotomia spettacolo-lavoro su di sé, per fermarci nuovamente sul problema fondamentale che ci viene dall'esistenza degli Studi: l'uso *teatrale* del lavoro su di sé dell'attore.

L'ombra di Grotowski

L'ombra di Grotowski e del suo lavoro degli ultimi anni, del suo uso di forme teatrali ad altri scopi, hanno forse pesato un po' troppo sul nostro modo di guardare ai «laboratori», anche quelli dell'inizio del ventesimo secolo. Il suo stesso valore ci ha distratto, e ha finito per portare in primo piano una antitesi, spesso irrealista nella prima metà del Novecento, tra ricerca pura da una parte e produzione di spettacoli dall'altra. È un modo di pensare forse troppo condizionato dall'esperienza, tipica del secondo Novecento, di pratiche teatrali usate come mezzi per la crescita spirituale ed etica, o come risarci-

mento di handicap personali e sociali. In particolare, però, dal lavoro di Grotowski.

Grotowski ci ha spinto a pensare alla creazione di spettacoli come a un sottoprodotto non strettamente indispensabile del lavoro su di sé dell'attore. Potremmo però anche pensare, con altrettanta liceità, al lavoro su di sé dell'attore come a un sottoprodotto del lavoro per lo spettacolo. Basterebbe sostituire il termine «sottoprodotto» con il termine «resto», per prospettare orientamenti teorici e pratici che non implicano affatto né alternativa né mutua svalutazione.

Uso teatrale del «lavoro su di sé»

La creazione e l'addestramento di un attore «nuovo» spesso ha coinciso, per i primi registi, con un lavoro che non era complementare né di supporto, ma del tutto indipendente dalla produzione di spettacoli, e anzi se ne *allontanava*. Spostava l'attenzione dell'attore verso tutt'altre direzioni. Il lavoro teatrale sui «tempi lunghi» volgeva addirittura le spalle al semplice fare spettacolo, per quanto accurato: si addentrava in territori sconosciuti, si perdeva in lunghezze non solo bizzarre, ma anche, nell'immediato, chiaramente controproducenti.

Volgere le spalle allo spettacolo, però, non vuol dire negarlo.

La chiarezza, a teatro, non è soltanto una funzione piccolo-borghese, come sosteneva Roland Barthes, è anche una sua tendenza obbligata, difficile da estirpare. Bisogna modificare qualcosa di veramente profondo nell'attore, per riuscire a evitarla. Ed è necessario compensarla con zone d'ombra.

Le «anomalie dai tempi lunghi», che spesso hanno indotto a pensare a una linea di fuga dal teatro come produzione di spettacoli, potrebbero essere raccolte sotto etichetta del lavoro obliquo: un lavoro teatrale che imbocca vie indirette.

Il percorso obliquo era quello proprio agli Studi – e di tutti quei luoghi e momenti in cui si coltivavano i tempi lunghi del teatro.

L'eccesso, la stranezza di certe operazioni che sembravano mirare all'assoluto, era la via obbligata per penetrare nella zona delicata e protetta, nella zona di congiunzione tra anima e corpo, nella zona di una non-quotidianità mentale, creando un reticolo di logiche parallele all'esperienza quotidiana che forniva un campo di lavoro alternativo. Era il modo di potenziare la zona delle stratificazioni logiche, e non solo quella delle logiche lineari.

L'esperienza della separazione

Il primo passo necessario per un simile percorso era creare, per gli attori, una *esperienza di separazione*: luoghi particolari in cui lavorare, sperimentazioni apparentemente bizzarre, un contesto culturale diverso da quello solito per il teatro, sia pure per il teatro non tradizionale, non commerciale e d'arte.

L'esigenza di base sembra essere stata quella di modificare le radici stesse di modi di pensare, con la mente e col corpo, da parte dell'attore. Potremmo così tornare alle notazioni di Cruciani sui tempi lunghi per considerare come esse forse non servono a delineare il profilo di una cultura teatrale indipendente dalla produzione di spettacoli, ma ci indicano come i percorsi per arrivare allo spettacolo possano essere caratterizzati da lunghe deviazioni ed eccessi che addestravano gli attori all'alterità.

Per far questo, i primi registi lavorarono in profondità e con totale mancanza di scrupoli su zone che riguardavano le convinzioni, i valori, e la vita quotidiana, quasi privata, degli attori. Lo avevano rilevato anche i contemporanei:

Il «sistema» di Stanislavskij – ha scritto Grigorij Kozincev in appunti preparatori per un articolo sul suo maestro Mejerchol'd e su Stanislavskij – e anche quello di Mejerchol'd, di Brecht, di tutti, è racchiuso non nelle dimensioni della scena (palcoscenici a scatola o palchi aperti) ma [...] nella distruzione dei confini tra arte e vita⁸.

Tutto il lavoro «laboratoriale», prove lunghe, apparentemente eccessive e assurde, non era affatto finalizzato a meticolose costruzioni di opere. Indicava invece una tendenza a far sviluppare, tra gli attori, tra i personaggi, tra gli attori e gli spettatori, persino all'interno dei singoli corpi degli attori, reti complesse di relazioni anomale. Un procedimento che ha un suo ritmo organico, lentissimo, basato sulla quotidianità: non lo si ottiene neppure con un lungo tempo di lavoro. Lo si ottiene solo con un grano di follia. Lo si ottiene con spropositate lentezze, con dispersioni e sprechi assurdi sotto ogni punto di vista, tranne quello che sapeva come minuscoli ma profondi cambiamenti del buon senso artistico non si possano ottenere senza addentrarsi nella pratica dell'eccesso. Distruggendo il comportamento e i modi di pensare quotidiani per distruggere i cliché artistici. E

⁸ Grigorij Kozincev, *Stanislavskij, Mejerchol'd. Appunti, opinioni*, «Rassegna sovietica», settembre-ottobre 1987, pp. 57-85. In particolare cfr. p. 61.

viceversa. Modificando non solo convinzioni, ma modi di reagire col corpo e col pensiero insieme.

Per poter ottenere tutto questo, per ottenere una situazione complessiva di alterità, furono creati luoghi o tempi separati dal resto del mondo, in cui la concentrazione fosse assoluta, le scale di valori differenti.

L'esperienza della separazione – essenziale per qualsiasi lavoro di tipo psico-fisico – si realizzò circoscrivendo lo spazio-tempo della «scuola», degli «Studi», dei «laboratori» e degli «atelier». Si amplificò nei progetti di comunità «utopiche» e autosufficienti dove il teatro avrebbe dovuto rinnovarsi all'interno di modelli di società rinnovata. Si condensò nelle miniature degli «esercizi».

Che cosa altro sono gli esercizi di Mejerchol'd, per esempio, se non addestramenti a creare frammenti di tempo chiuso in cui il modo di agire, di reagire, di *pensare* divenga differente fino a costituire, per l'attore, una seconda natura?

Un battito di mani sancisce l'inizio e la fine di una cellula temporale separata dall'agire e dal pensare quotidiano, differente, chiusa in sé, in cui il tempo può tornare indietro. Un uomo cade, colpito da un altro. Cade in avanti. Poi, come ripensandoci o come tenendo presente il ventaglio delle diverse possibilità, si risollewa per cadere all'indietro. Sono azioni che paiono bozzetti drammatici e mimici, ma che infrangono la coerenza d'un canovaccio drammatico. Sembrano raccontare microscopiche storie, ma forse ne rappresentano invece le possibili varianti in una successione che è fisicamente coerente, ma la cui coerenza non è di pensiero. In una sorta di cubismo drammaturgico, danno unità a un insieme di diverse prospettive e divergenti potenzialità d'uno stesso nodo drammatico.

È stato Suleržickij, probabilmente, il primo a capirlo fino in fondo: per creare un attore veramente nuovo un ottimo modo può essere cominciare ad adoperarsi *come se* si volesse edificare un uomo nuovo. Sosteneva che non c'è niente di meglio, di più efficace, di più logico, da questo punto di vista, che organizzare meticolosamente l'esperienza della separazione: fondare una Comune e portarci gli aspiranti attori a lavorare la terra, indurli a fare giornalieri esercizi, inventare sistemi che segmentino e deformino ogni modo di pensare «normale», fare prove lunghissime in posti che non c'entrano niente col teatro. Un modo di pensare che, con minore estremismo, fu anche di Copeau, o di Craig.

Cruciani dice: non bastavano attori nuovi, ai grandi maestri del teatro del Novecento. Vollerò ottenere uomini nuovi. Si dovrebbe

aggiungere che li volevano così perché uomini nuovi potevano contenere in sé quello che realmente ai grandi maestri era necessario: distruzione di confini tra arte e vita, diversità, extra-quotidianità mentale e fisica, creazione di luoghi che permettessero l'esperienza della separazione.

Luoghi separati e luoghi distinti

Eugenio Barba, che ha messo in moto questo dibattito sui Teatri Laboratorio, ha reagito al mio uso del termine «separazione» notando come l'insistenza su di esso sia impropria, e implichi il rischio di un'idea di rinuncia al mondo (del teatro). Ha suggerito quindi di parlare piuttosto di luoghi *distinti*, per sottolineare una contiguità necessaria e vitale tra il tempo-spazio del teatro e l'esterno⁹. È un appunto certamente giusto.

Ma la parola «separazione», anche se non è la più felice, mi sembra ancora irrinunciabile, perché suggerisce qualcosa di essenziale: una privazione, una perdita, che bisogna accettare insieme alla conquista. Una irregolarità. La creazione di luoghi o di abitudini pensate e vissute come se fossero «segreti» vitali per la vita di un gruppo, per metà consapevoli e per metà inconsapevoli, oscuri, centrali e laceranti.

Forse la distinzione è il punto d'arrivo. Ma la separazione è il modo d'arrivarci.

È importante continuare e ripeterci quanto sia difficile raggiungere il punto in cui la mente e il corpo si incontrano, per farne un territorio sul quale lavorare. Richiede un intervento capace di trasformare la pratica dell'eccesso in regole quotidiane di vita. Un tipo di lavoro che scuote l'essenza dell'uomo, se mi si perdona la retorica, fin dalle sue fondamenta. Una propensione a comportarsi – con audacia, caparbieta e profonda ironia – come tanti Jekyll per inconsapevoli Hyde, come dei Frankenstein a caccia di Creature. Anche in questo modo potrebbe esser raccontata la storia dei maestri di quella stagione del teatro che identifichiamo con la nascita della regia.

Ma non era un'utopia, una fuga dal teatro. Non era nemmeno una vera novità. Era un equivalente, destinato a sanare una perdita.

⁹ Cfr., nel numero 25 di «Teatro e Storia», Dossier *Odin Quaranta*, il saggio di Eugenio Barba *La conquista della differenza*.

Perdita e risarcimento di una situazione di separazione

L'esperienza della *separazione* era una delle condanne della condizione comica, prima della sua nobilitazione novecentesca. Minacciava la dignità della professione del teatro nel suo complesso, tagliava fuori gli attori e le attrici – in maniera più o meno grave – dai metodi di istruzione e dai normali assetti della vita considerata civile, cioè dall'ordine della famiglia, della residenza, della gerarchia sociale borghese. Ma oltre a tutti i suoi aspetti ingiusti e subdolamente violenti, aveva anche alcune conseguenze collaterali, che per vie molto oblique incidevano sul fare artistico. I comici, proprio perché fondamentalmente discriminati (anche i più gloriosi), erano spinti verso modi di pensare che sentivano come sostanzialmente diversi, si trovavano chiusi in una consuetudine alla concentrazione quasi assoluta sul loro lavoro, in una vita passata in teatro. Avevano, in poche parole, categorie e valori che appartenevano alla loro casta separata, sedimentati negli usi e abusi del mestiere. Determinavano appariscenti ignoranze e incomprensibili brutalità culturali, quando gli attori assoggettavano spietatamente le ragioni dell'arte a quelle del commercio. Ma erano sorprendenti quando dettavano loro il coraggio di battaglia contro i gusti del pubblico. Erano misteriosi e geniali quando permettevano loro di leggere i testi e dar vita ai personaggi scartando dai rettilinei, dalle letture prevedibili, con improvvisi salti da un piano all'altro di realtà, con accostamenti inusitati di toni, coloriture e stati affettivi.

Al di là della tecnica, e al di là del genio personale di alcuni di loro, era questo modo laterale di pensare che faceva della professione comica un'arte a sé stante, le cui cause e i cui principi risultavano oscuri anche a chi ne apprezzava più intensamente gli effetti.

Liberare la professione teatrale dalla sua inferiorità, paradossalmente, implicò anche la perdita delle condizioni che permettevano e generavano il pensiero laterale degli attori, la matrice oscura della loro creatività differente. In maniera più o meno consapevole, i creatori dei teatri d'arte se ne resero conto: la raffinatezza culturale e la dedizione all'arte non bastavano. L'esperienza della separazione non poteva evidentemente essere riprodotta così come era stata, in tutto il suo squallore, ma non poteva neppure essere omessa.

Le «anomalie dai tempi lunghi» (scuole, atelier, laboratori, Studi, allenamenti complessi ed esercizi) furono il sostituto «nobile» di quella matrice d'arte misera e ambigua, ma efficace.

Proposte per un lavoro sul secondo Novecento

Qui, di fatto, si conclude il mio percorso, che era interessato soprattutto a indagare sul quel fenomeno complesso, ampio, ricco e forse perciò ancora misterioso degli Studi.

Credo che sia però importante dare uno sguardo anche al secondo Novecento, prima di chiudere.

Siamo partiti dalla discontinuità tra prima e seconda metà del secolo. Una volta spaccato in due il problema è stato possibile indagare in maniera più approfondita una sua faccia particolare, quella dei «teatri e laboratori», per quel che riguarda il primo Novecento: gli Studi come *istituzioni satellite* che sarebbe interessante studiare come parte della costruzione di un ecosistema complessivo. Anche quando la dialettica tra Studi e corpo centrale non si traduceva in forme organizzative e istituzionali, era in realtà sempre presente, così come era sempre attiva la forza di gravità che legava l'orbita dei satelliti alla presenza del loro pianeta di riferimento¹⁰.

Concentrarci solo su uno dei due tronconi del secolo, inoltre, ci ha permesso di osservare più da vicino quella che qui è stata chiamata «laboratorietà», cioè l'insieme di attività caratterizzate dai tempi lunghi, che avevano luogo per lo più negli «Studi», ma anche, specie nei periodi di fondazione, nel corpo centrale delle grandi istituzioni teatrali e che non miravano direttamente a produrre uno spettacolo, ma vi si indirizzavano per accerchiamenti attraverso il lavoro *obliquo*.

Abbiamo visto che l'incompatibilità tra il lavoro teatrale in tempi lunghi e quello in tempi brevi in parte è solo apparenza, in parte, anche quando si materializza in difficoltà pratiche reali, non va enfatiz-

¹⁰ Per quel che riguarda la Russia degli anni Venti, nella quale invece esistevano situazioni di Studi o di laboratori apparentemente indipendenti dai «teatri d'arte», cfr. per l'intero fenomeno della studeità il volume già citato di Mollica sul Primo Studio, ma potrebbero essere ricordate anche altre situazioni, persino di ricerca «pura», come ad esempio l'interessante caso del Laboratorio Coreologico, per il quale rimando al saggio di Nicoletta Misler, *Coreografia e linguaggio del corpo tra avanguardia e restaurazione: il Laboratorio Coreologico della REChN*, in *Russia 1900-1930*, Catalogo della mostra *L'arte della scena*, a cura di Fabio Ciofi degli Atti, Daniela Ferretti, Milano, Electa, 1990. Tuttavia, il teatro russo si presenta come un macrocosmo complessivo, all'interno del quale i diversi «Studi» o «laboratori» non hanno comunque nessuna finalità di diventare veri e propri «teatri», ma gravitano, come punto di riferimento obbligato, intorno ai teatri d'arte principali. Cfr. in proposito Kostantin Rudniski, *Théâtre russe et soviétique 1905-1935. Avant-garde et tradition*, Paris, Thames and Udson, 2000, in particolare pp. 7 e ss.

zata, perché non è il sintomo d'una contraddizione storica o teorica di portata generale.

Certamente le attività laboratoriali, che lavoravano tanto sottilmente sul punto di connessione tra anima e corpo, hanno avuto una serie di ricadute che nulla avevano a che spartire con il fare spettacolo, e rivelavano quella che possiamo anche considerare una potenzialità aggiunta che, a partire dal lavoro teatrale, può svilupparsi in altre direzioni¹¹, un rapporto che è stato paragonato a quello tra addestramento alla guerra e arti marziali. Ma questa potenzialità rischia di monopolizzare la nostra attenzione, soprattutto per la risonanza che ha trovato nell'operato di Grotowski e per il modo in cui questo operato ha inciso non solo sulla pratica, ma sul pensiero attuale sul teatro. Poco indagata, e di grande portata sembra invece la questione del valore professionale dell'esperienza della separazione.

Per tornare al punto da cui siamo partiti, cercando le vie per una risposta alla domanda sui Teatri Laboratorio, può essere utile un breve promemoria sul rapporto tra prima e seconda metà del secolo. Rispetto al panorama dei teatri d'arte, dei laboratori, degli atelier, delle scuole e degli Studi dei primi quarant'anni del ventesimo secolo, rispetto alla volontà di rifondare globalmente il mestiere d'attore, le problematiche dei piccoli Teatri Laboratorio del secondo Novecento sembrano essere di natura profondamente differente. I Teatri Laboratorio del secondo Novecento sono – in linea di massima – cittadelle arroccate, piccole, marginali. Sono roccaforti della sperimentazione. Al loro interno non hanno vere e proprie scuole, ma tempi dedicati alla trasmissione delle esperienze, la cosiddetta pedagogia. Non contengono satelliti o zone periferiche, e gli spettacoli sono, di regola, dell'intero complesso, dell'intero ensemble. Si contrappongono, a volte, al variegato sistema teatrale che li circonda creando episodiche alleanze tra loro. Sono teatri piccoli, agili, poveri, spesso volutamente situati nelle periferie e non nelle grandi capitali. Comprendono un manipolo di persone che pensano il loro legame come stabile, come una scelta di vita. Cittadelle.

Alla luce dei concreti fatti storici, fra i Teatri Laboratorio e gli Studi non vi è alcuna continuità, e neppure somiglianza, né dal punto di vista del contesto, né da quello delle potenzialità che rivelano;

¹¹ Mi riferisco in generale agli studi di questi ultimi dieci anni di Ferdinando Taviani, di Franco Ruffini e di Marco De Marinis, con particolare riferimento al lavoro di Artaud e di Stanislavskij, oltre che, naturalmente, agli scritti o in generale agli interventi di Jerzy Grotowski.

né per il modo in cui dispongono il proprio tempo e il proprio spazio, né per i rapporti che instaurano con l'esterno o con l'insieme del mondo teatrale.

Non sarebbe neppure facile costruire un collegamento fra le zone delegate ai tempi lunghi nei teatri d'arte del primo Novecento e i Teatri Laboratorio della seconda metà del secolo. Questi ultimi sono, in linea di massima, più interessati a risvolti civili, politici, sociali, spirituali e tecnici del loro lavoro, e molto meno alla costruzione di una *figura d'artista* nuova, o all'indagine approfondita tra psiche, creatività e corpo.

Le indagini sul senso delle realtà teatrali, sulla loro «laboratorietà», dovrebbero dunque rivolgersi separatamente agli «Studi» del primo Novecento oppure ai «Teatri Laboratorio» del secondo. Lo studio dei «Teatri Laboratorio», in questa prospettiva, diventerà ancora più difficile, visto che in essi la «laboratorietà» non si è mai potuta incarnare in strutture specifiche, separate dal resto del teatro. Verrebbero alla luce esigenze e astuzie di mestiere che invece risultano invisibili finché vi gettano ombra quelle illusorie sorelle che sono le esperienze laboratoriali dei primi quarant'anni del Novecento.

Detriti

Tuttavia un legame tra i due tronconi del secolo ventesimo esiste, per quanto paradossale. Potremmo riprendere, per descriverlo, l'immagine di cui si è servito Eugenio Barba, riferita all'inizio di questo intervento: i detriti dei grandi teatri del primo Novecento hanno costituito, nella percezione dei protagonisti, le colline su cui sono stati edificati i piccoli Teatri Laboratorio della seconda metà del secolo.

I protagonisti del tardo Novecento – da Julian Beck e Judith Malina a Eugenio Barba, da Ariane Mnouchkine a Jerzy Grotowski – hanno percepito una continuità che alla luce d'uno sguardo storico distaccato dovrebbe risultare inesistente.

Questo è il vero, interessante problema che si nasconde dentro il problema che Eugenio Barba ci ha posto.

I Teatri Laboratorio con le loro esigue dimensioni, la loro povertà, il loro carattere marginale o apolide, sembrano aver ricostruito al loro interno una dinamica che non assomiglia in nulla agli equilibri di lusso dei teatri della Grande Riforma ma che ne distilla l'essenza, ne è un equivalente.

Dovremmo occuparci non delle somiglianze tra Studi e Teatri La-

boratorio, insomma, ma della paradossale equivalenza tra l'ecosistema costituito dal grande Teatro d'Arte di Mosca *nel suo insieme* – con il corpo centrale e i suoi studi-satelliti, le sue molte scene, la sua istituzionalità, i suoi spettacoli e i suoi aspetti sperimentali, la sua vocazione spettacolare e la sua vocazione etico-spirituale – e il piccolo Teatr Laboratorium di Wrocław, che non ha avuto spazio al proprio interno per coltivare contemporaneamente due anime, una teatrale e una parateatrale, e le ha dovute dislocare nel tempo, una dopo l'altra.

La storia del teatro del Novecento ci obbliga a tener presenti questi salti, tanto lontani da una tranquillizzante logica lineare, che comprende rispecchiamenti e influenze dirette, o rifiuti. Ci familiarizza con i paradossi, e con la necessità di tener conto di come molto spesso i salti più profondi comprendano in sé anche ponti e connessioni, insostenibili e reali al tempo stesso.

Del resto: abbiamo visto, all'inizio del secolo, i riformatori del teatro lavorare per riprodurre gli imparagonabili equivalenti di quel che l'emarginazione sociale dei vecchi comici aveva potuto produrre in termini di arte. E nei loro spettacoli hanno certamente lavorato anche per riprodurre, tramite l'intero spazio della scena, con tutti i suoi attori in movimento, qualcosa di equivalente agli effetti di esplosione e dilatazione che ottenevano i Grandi Attori. Hanno lavorato proprio per «riprodurre» quel che poteva stare al posto di un teatro dal quale si stavano separando con un taglio netto, a volte furioso, sempre colmo di rancore e disprezzo. Non vedere questi ponti è altrettanto miope di non vedere ciò che separa e rende distanti le due diverse sponde.

Forse un'indagine sui «Teatri Laboratorio» del secondo Novecento potrebbe cominciare con l'esplorare proprio questo filone: quello della influenza a posteriori, del legame che alcuni teatranti contemporanei hanno scelto di avere con alcuni teatranti di un passato recente eppure molto remoto. Per quale motivo l'interesse per gli Studi è stato così forte in teatri che non potevano permettersi strutture delegate esclusivamente alla ricerca e all'addestramento?

Mi sembra un altro tema proprio alla storia sotterranea del teatro. Forse la storia sotterranea non è solo un'esplorazione dei cunicoli fatti da incontri segreti, persone, casi concreti, dettagli fragili come fili d'Arianna, ma anche quel livello che si contrappone alle evidenze della storia «di superficie», alle opposizioni comprovate, alle discontinuità note. Ma non per negarle: per completarle.

Per una sintesi di un lungo percorso

Più dei risultati, è stato interessante il percorso, con le sue deviazioni, le sue pause, le sue sottigliezze astruse ed eccessive.

Tuttavia, giunta alla fine di questa riflessione, che ho esposto qui in tutte le sue ramificazioni e varianti, mi sembra più corretto proporre anche una sintesi, finalmente lineare, di quelli che sono stati, alla fine, i miei risultati. Di quelle che sono diventate le mie convinzioni, almeno momentanee, una volta portato a termine il percorso. Eccoli. Li propongo per punti, simili ad assiomi. Ogni punto è poco più di una frase.

Parte prima. Studi:

1. È ormai un luogo comune storiografico l'idea di una continuità e omogeneità fra fenomeni teatrali deputati alla ricerca che appartengono alla prima parte del XX secolo – l'età della Grande Riforma – e Teatri Laboratorio della seconda metà del secolo. Dal mio punto di vista, rilevo come tale omogeneità non sia storicamente giustificata. E come mettere l'accento su questa omogeneità rischierebbe di trasformare una *tradizione inventata* – con tutta la sua forza – in una leggenda confusa, con tutta la sua debolezza.

2. Teatro Laboratorio è una formula-bandiera, una formula-freccia che serve utilmente e rapidamente a indicare teatri anomali. Come problema storico, invece, ha a che fare con fenomeni complicati e stratificati, ed è anche stato oggetto di molte discussioni. Perfino la processione di punti interrogativi del programma ce lo dice: dal punto di vista storico dire Teatro Laboratorio non significa semplicemente indicare un *tema*, ma aprire un *problema* molto ambiguo, confuso, pieno di strati, appassionante. Per questo mi sembra ancora più necessario del solito fare un poco di ordine – cercare di capire che posto hanno i vari pezzi – in parte anche riepilogando cose note.

3. Ovviamente è molto difficile pensare a una somiglianza o continuità che unisca i teatri protagonisti della Grande Riforma del primo Novecento e i piccoli Teatri Laboratorio della seconda metà del secolo. Sono entità troppo differenti per dimensioni, funzioni, spettatori e status. E questo è ovvio. Ma, accanto a molti teatri della Grande Riforma (possiamo chiamarli per brevità «teatri d'arte»), come è noto crebbero Studi, atelier, scuole: comunità teatrali minuscole e ritirate, spesso inclini più allo studio e alla ricerca che alla conquista del pubblico. In più d'un caso queste comunità sembravano persino *contraddire* i teatri alla cui ombra sorgevano, ed essere

più importanti, più interessanti per i grandi registi che li avevano creati. Questi Studi, scuole o laboratori sono spesso apparsi, *a posteriori*, come i primi casi di quelli che nella seconda metà del Novecento sono stati battezzati Teatri Laboratorio.

4. Lo sguardo che, *a posteriori*, stabilisce questa continuità ha molte giustificazioni. In tutti questi Studi, scuole etc. cresciuti *accanto* ai teatri d'arte si cercavano i fondamenti dell'arte dell'attore. Uno storico del teatro italiano, Fabrizio Cruciani, ha sostenuto che l'enorme lavoro che si è sviluppato in questi Studi, scuole etc. – lavoro così detto «pedagogico» o di ricerca pura (sul movimento, sul ritmo, sulle connessioni tra fisico e mentale), il lavoro di fondazione di una vera scienza del teatro – andrebbe valutato come un'opera teatrale vera e propria, con un suo autonomo valore, come uno spettacolo o un libro.

5. Proprio da qui, da queste constatazioni di Cruciani, ma non solo sue, è venuta fuori l'idea che negli spazi e nei tempi riservati alla ricerca e all'indagine, cioè Studi, scuole etc., si potesse riconoscere un «altro teatro», un teatro nuovo, *simile* a quello che nella seconda metà del secolo si porrà fuori dal sistema teatrale egemone. Questo anche perché alcuni dei protagonisti della Grande Riforma hanno mostrato insofferenza per i tempi e gli obblighi della produzione teatrale. Si può notare ad esempio una loro tendenza ad allungare in maniera abnorme il tempo delle prove, un interesse per un valore interiore della ricerca teatrale, in generale per la dimensione che possiamo chiamare introversa del teatro. In questi casi sembra che la dimensione estroversa del teatro, fatto per produrre spettacoli e gestire un repertorio, fosse sentita come soffocante per la sua vita interna.

6. La possibilità di valutare la dimensione introversa del teatro come un valore autonomo, con i suoi prodotti (esercizi, metodi di lavoro, organizzazione del tempo, primato del lavoro su di sé), rischia però di nascondere ai nostri occhi il fatto che Studi, atelier, scuole o comunità teatrali sono istituzioni costruite e programmate come *satelliti*, cioè istituzioni non dotate di vita propria.

7. Esse tuttavia non sono semplicemente istituzioni dipendenti, anzi: creano invece un rapporto molto particolare con il corpo centrale, che per brevità possiamo definire di *interdipendenza*, di forte legame *reciproco*.

8. I capofila della Grande Riforma avevano capito che ogni successo contiene i germi della propria disfatta, e che ogni invenzione deve prevedere una contromisura. Bisognava salvaguardare la possibilità di rinnovarsi, impedendo che le novità stesse si trasformassero, col tempo, in routine. L'invenzione degli Studi, e molto spesso anche

delle scuole, nei primi decenni del Novecento fu la creazione di una *contromisura*, di un antagonista interno. Fu la creazione di un necessario contrappeso elaborato con astuzia e con cura. In questo modo si dava vita a una sorta di equilibrio di lusso complessivo tra la forza e la maturità del nuovo ordine inventato e la forza della continua sperimentazione.

9. In biologia esiste un principio che viene chiamato «*la corsa della Regina Rossa*». Indica l'esistenza di forme di cambiamento continuo e parallelo in due specie in concorrenza, forme di cambiamento che però non implicano progresso, o vittoria d'una sull'altra. Come la corsa della Regina Rossa in *Alice dietro lo specchio*, in cui corrono le persone ma anche il loro contesto, per cui di fatto tutto rimane fermo. La corsa della Regina Rossa indica l'importanza di mutamenti evolutivi che paiono voler vincere, e che però vengono continuamente compensati da mutamenti paralleli delle specie contro cui sembrano gareggiare. Una corsa il cui senso profondo sembra essere l'equilibrio. È questo il principio che governa il rapporto tra Studi e corpo centrale dei grandi teatri d'arte del primo Novecento.

10. Studi, scuole, atelier, comunità teatrali cresciuti accanto ai teatri d'arte non furono progetti di teatri autonomi, ma opposizioni complementari. Componevano l'equilibrio di lusso di cui i teatri della Grande Riforma vivevano. Facevano parte di un complesso e stratificato ecosistema unitario, che costituisce una delle grandi invenzioni della prima regia. Inoltre, la costruzione di tempi lunghi per il lavoro, permessa da un simile ecosistema, rendeva possibile un lavoro sulla extra-quotidianità mentale dell'attore, anch'esso indispensabile per la creazione di spettacoli, qualunque possa essere il suo uso o la sua utilità extra-spettacolare. Questo tipo di lavoro sulla mentalità nasce per compensare la perdita della situazione di *separazione* tipica del teatro pre-novecentesco.

11. Anche per questo (la loro funzione, l'ecosistema e così via) è evidente la mancanza di continuità tra i Teatri Laboratorio del secondo Novecento e gli Studi, scuole etc. del primo Novecento. E per di più l'ipotesi di una continuità impedisce di capire fino in fondo la vera natura di questi Studi, scuole etc., e temo che l'ombra di questi Studi talvolta possa offuscare anche il nostro sguardo sui Teatri della seconda metà del Novecento. Forse si dovrebbe invece pensare a paragonare da una parte i piccoli Teatri Laboratorio del secondo Novecento e dall'altra i complessi ecosistemi dei grandi teatri d'arte del primo Novecento *nel loro insieme*, con tutto il loro complicato equilibrio di lusso. Proprio questo – a prima vista il più assurdo – sareb-

be il paragone davvero interessante da fare: ragionando in termini di equivalenze e non di somiglianze. Ma certo *non può*, non dovrebbe, a mio parere, essere paragonata ai Teatri Laboratorio del secondo Novecento solo una piccola porzione idealmente amputata dei grandi teatri d'arte.

Parte seconda. Teatri Laboratorio:

1. A differenza dei teatri d'arte che guidarono la Grande Riforma nella prima metà del Novecento, i Teatri Laboratorio veri e propri, a partire da quello di Grotowski, sono formazioni teatrali che hanno le dimensioni di una piccola o media compagnia, non hanno le strutture di servizio che appartengono allo standard dell'organizzazione teatrale. Vivono come valore il fatto di essere una minoranza, non hanno una aspirazione a esser guida per una nuova maggioranza. Sono formazioni costruite come case, o come cittadelle. Non hanno al loro interno corpi separati, antagonisti per un ecosistema pensato come equilibrio di lusso. Vivono spesso in luoghi periferici. Sono teatri poveri o poverissimi, se li paragoniamo ai teatri d'arte del primo Novecento, finanziati da mecenati, di larghi mezzi non solo economici etc.

2. La sproporzione che li distingue dalle esperienze dei teatri della Grande Riforma non solo non permette di ricostruire una tradizione unitaria, ma tutto sommato ci impedisce anche di capire fino in fondo le particolarità dei due tronconi. Però un filo di collegamento tra i due tipi di fenomeni esiste. È proprio un filo, sottilissimo, ma di cui ho l'impressione che non possiamo permetterci di non tenere conto.

3. In questo momento questo filo è incarnato da questo convegno. Il filo è costituito dalla *percezione* dei protagonisti, dal fatto che i protagonisti del fenomeno nella seconda metà del Novecento sembrano avvertire fortemente, loro sì, una sorta di continuità rispetto alla prima metà del Novecento. È una continuità paradossale, non è di funzioni, non è di forme, non è concreta, ma è la *percezione di un rivolo di affinità elettive*. Non esiste una vera e propria tradizione di «Teatri Laboratorio», ma ci troviamo di fronte a qualcosa di molto più interessante di un semplice «errore» o di un desiderio di trovare dei padri o dei precedenti. Ci troviamo di fronte a una vera e propria invenzione di una tradizione sulla base di un filo di affinità percepite a posteriori.

4. Possiamo forse tracciare un sommario profilo di queste affini-

tà elettive: una forma di ribellione che è tecnica ed esistenziale insieme, che va molto al di là del rifiuto delle forme del teatro egemone. In alcuni dei protagonisti della Grande Riforma è stato spesso notato un *eccesso*, o un estremismo che non corrisponde alle azioni utili per operare una riforma del teatro. Possiamo aggiungere che si tratta di un estremismo che non si ferma davanti a niente, ai progetti più assurdi ed estremi, e che è pronto a utilizzare ai propri scopi (*artistici*) problemi o desideri che sembrano travalicare il teatro, persino utopie come la creazione di un uomo nuovo, di una nuova società, dei processi interiori dell'attore.

5. È questo filo sottile dell'eccesso che non si ferma davanti a niente che ritroviamo spesso nei Teatri Laboratorio del secondo Novecento, e che costituisce la base di una affinità al di là della storia. Non è una tradizione teatrale, e se proviamo a indagarlo ci si spezza tra le mani, ma non possiamo non tenerne conto. Un tipico problema di storia sotterranea applicata al teatro. Credo che la ricerca sui due tronconi del Novecento sia più interessante e più fruttuosa, ma che interrogarci su questo filo di affinità sia purtroppo imprescindibile. Altrimenti ci troveremo comunque prima o poi a doverci fare i conti.