

Ferdinando Taviani
SUL RI-USO DEL TEATRO
(METAFORE E PARENTESI PER
UN «BRAINSTORMING»)

Certi giorni, certe estati, abbiamo organizzato dei *brainstorming* sul teatro del XX secolo visto come una delle «età d'oro del teatro». Eppure era l'età in cui sembrava che il teatro fosse destinato a morire. Di qui il paradosso e l'interesse. È il teatro di cui tutti noi abbiamo parziali ma dirette esperienze. Eppure emergeva sempre più forte la consapevolezza dell'esistenza d'una storia sotterranea del teatro. Una denominazione molto efficace. Ma fluida, non appena si cerca di individuarne i contorni e le applicazioni. Da ciò un interminabile discutere.

Sto parlando d'un lavoro affidato quasi tutto all'oralità o ad effimere «memorie» scritte, che ha coinvolto, in diversi momenti e con differenti presenze, molte delle persone che in un modo o nell'altro appartengono all'ambiente cangiante di «Teatro e Storia». Non intendo descrivere o riassumere qui quel lungo e intermittente ludico lavoro, né saprei immaginarmi a che titolo potrei farlo¹. Ma pensando a quei *brainstorming* vorrei ora spezzare una lancia in favore del paradigma del «ri-uso». Non intendo sostenerne la superiorità.

Lo propongo perché s'accorda poco con i colori che in genere usiamo per la Grande Riforma, le persone che l'hanno indelebilmente segnata, il teatro *in statu nascenti*; le nuove relazioni fra teatro e società, la memorabile regia, certe sue premesse; gli «studi», le scuole, i laboratori, la crisi, le enclaves; l'urto con i mezzi di comunicazio-

¹ Anche perché tutto questo lavoro è nato per l'impulso diverso e congiunto di Eugenio Barba e Nicola Savarese. E potrà persino capitare che porti a risultati tangibili. Difficile resistere all'irruenza dell'accoppiata, quando cominciano a spingere quasi procedessero alla cieca. Gettano sul tavolo sabbia, conchiglie, qualche pregiata pietruzza e ciliegie. Dicono che si tratta, con tutto questo, di fare una torta. Uno avrebbe molte buone ragioni per tirarsi indietro. Ma così avevano proceduto anche sul finire del 1981. E ne risultò il *work in progress* per *L'arte segreta dell'attore*. E viene il sensato sospetto che in quella sfrenatezza ci sia un metodo.

ne di massa, con gli Stati e le dittature – e il molto altro che di grande e decisivo sta nel recinto «teatro del XX secolo», e nella sua storia sotterranea. Tanto meno s'accorda coi colori atti a narrare le imprese che fuoriescono dai limiti consolidati del territorio scenico per scendere in campo contro l'ingiustizia e le discriminazioni o per inoltrarsi nell'inesplorato del corpo-mente. In tutti questi casi, la storia dei teatri assume giustificatamente toni alti. Il paradigma del ri-uso sembra invece suggerire la commedia. O la farsa.

Ma non implica frivolezza o disimpegno. Semmai, straniamento.

E che male c'è se applichiamo ad uno stesso recinto storiografico paradigmi disparati, alcuni apparentemente riduttivi? Perché dovrebbe essere segno d'un modo di pensare eclettico o ballerino? Differenti punti prospettici permettono di sovrapporre i panorami che ne risultano, di godere di quella sfasatura dei campi visivi che dà l'esperienza (o l'illusione) della tridimensionalità storica. Nella pratica storiografica è utile comparare modelli interpretativi che considerati in astratto sarebbero in conflitto. Ciò che osta è più un riflesso condizionato che un'idea. Soprattutto una vecchia ricetta retorica un po' pedante, ancora in auge nella bega accademica: «per accreditare il tuo schema, appoggiati ai limiti degli schemi altrui, addita quel che gli altri *non* dicono e *tu* invece sì». Ricetta da poco, che fa gioco, e non è tanto buona per il comprendonio storico. Intrisa di «*così e non così*», approda in Flatlandia.

Può darsi che in certi casi la compresenza di prospettive multiple sia debolezza o incertezza di scelta. Non lo è per le storie, dove ogni «perché» non è che un «anche perché»; e la locuzione «a causa di...» abbrevia il termine «concausa». Quando a volte ci scappano affermazioni del tipo: «di questo fenomeno non si capisce niente, se non lo si mette in relazione con...», ci accorgiamo ben presto che sotto l'apparente energia hanno l'allure degli amici Bouvard e Pécuchet.

La storia del teatro, in particolare, è storia di «cose» talmente fra loro diverse che la poca disponibilità a saltare dall'uno all'altro buco della serratura è sicura fonte di banalizzazione. Oserei dire che persino il paradigma che capisce le trasformazioni teatrali novecentesche solo come tensioni fra poetiche (Naturalismo, Antinaturalismo...), tanto comodo e frusto da essere usato sovente con manualistica perentorietà, può trovare sfondi prospettici in cui apparire meno poltrone del solito. Figuriamoci gli altri.

Mi scuso quindi in anticipo se darò a volte l'impressione di voler far primeggiare il paradigma del «ri-uso». Sia il lettore che il sottoscritto sappiamo fin troppo bene che non potrebbe pretendere d'a-

ver forza alternativa. In realtà offre pochi vantaggi, ma – quei pochi – consistenti.

Uno è d'abbassare i toni. Perché la storia del teatro del Novecento, di ciò che in esso fece storia, fu veramente di imprese estreme e di persone accese, attratte dalle frontiere e spinte dalla fame per varcarle. Ma a forza di raccontarla si rischia d'enfiarla e sbiadirla. Fu *quête*, è vero. E della *quête* si perde il senso, se si guarda sempre al cavaliere andante e si dimentica il ronzino che inciampa e che lo porta. Il paradigma del «ri-uso» altro non è che un Ronzinante, il quale è ridicolo – ma poi si scopre che anche lui sta in *Guernica*.

Per farlo procedere speditamente, quest'exkursus alla Ronzinante, dovrò liberarlo di molti pesi e dare quasi tutto per scontato, evitare di ripetere gli esempi e le decine di riferimenti bibliografici che coloro che s'intendono dell'argomento conoscono benissimo; e che i principianti trovano facilmente, con tre o quattro clic, appena si accostano al teatro novecentesco.

Dovrò anche supporre una postazione che abbracci un tempo diffuse e intricato in una quasi immobile veduta a volo radente, quella sorta di «vue cavalière» che storiograficamente è comodo a volte adottare facendo finta che un secolo (nel nostro caso il XX) sia un soggetto.

Ri-uso in relazione a «fuori uso»

Presa a sé, la nozione di «ri-uso» non è molto significativa. In genere si riferisce al passaggio di mano in mano di oggetti, tecniche o procedure (il vasto mercato dell'usato o il riuso di tecnologie o programmi informatici elaborati nel contesto di ricerche avanzate, divenuti lì obsoleti, e però proficuamente utilizzabili in situazioni di routine). Tutto ciò non appare davvero pertinente al discorso teatrale.

Molto pertinente sarebbe, invece, quanto può svilupparsi da quel che dice Heinrich Lausberg nel suo classico *Elementi di retorica* sui «discorsi di ri-uso», pronti all'uso, che nell'aria fina della buona letteratura (o della musica, o della pittura) evocano l'ampio ventaglio dei prestiti, delle ibridazioni, degli ammiccamenti, delle sopravvivenze e trasmigrazioni. Si pensi, per il teatro, all'importanza di temi e chiavi drammaturgiche che trasmigrano non solo da un'epoca all'altra, dall'uno all'altro autore, ma anche dall'uno all'altro genere, dalla farsa, per esempio, alla tragedia; e dall'uno all'altro livello del territorio scenico, dalla drammaturgia scritta a quella in scena o viceversa,

creando contatti diretti fra regioni a vario titolo lontane. Nelle sfumature estreme di quest'ampio ventaglio, si assiste ad un rovesciamento: quando quel che viene ri-usato è sentito esplicitamente come qualcosa che non ha più corso, o non dovrebbe più averne, sicché il riutilizzo implica una preliminare devitalizzazione. Nella drammaturgia moderna, da Ibsen, probabilmente, a Brecht, da Pirandello a Beckett, da Čechov a Ionesco, da Jean Genet ad Heiner Müller, c'è un teatro *del* teatro (come disse en passant Contini a proposito di Pirandello, appunto) che si nutre della possibilità di rivitalizzare (trasformandolo e stravolgendolo) un patrimonio drammaturgico dato per defunto. È forse una linea speculare e meno visibile rispetto a quella più facilmente riconoscibile del metateatro e del teatro *nel* teatro. Interessantissima. Ma di quest'aria fina, purtroppo, in quest'excurus non potremo godere.

Perché ci muoveremo raso terra. Ci occuperemo del ri-uso che si applica a oggetti e fenomeni visibilmente e materialmente *fuori uso*. E allora (altro che commedia!) emergono polarità e tensioni più ampie e drammatiche (diciamo pure: più vive) rispetto al mercato dell'usato, all'economia dello sfruttamento risparmiatore e intensivo, o alla sopravvivenza o reviviscenza dei temi. L'essere materialmente fuori uso equivale all'essere rotto o de-funto: fa tintinnare la metafora della morte (che in quanto metafora, si sa, è vitalissima). Ed evoca di primo acchito due scenari: la rimozione delle discariche e l'emozione prestigiosa del museo.

In una discarica vengono gettati, nel celebre film di Pasolini, i burattini rotti e ormai fuori uso (metaforicamente «morti»). Avrebbero potuto, per le stesse ragioni, finire in un negozio antiquario o in un museo (Totò in verde e Ninetto marròn). Proprio perché fuori uso, cioè, si sarebbero potuti trasformare in oggetti pregiati, e valere molto più di quanto valessero finché venivan fatti recitare – anche se, finendo nei siti nobili degli antiquari e dei musei, le nuvole che scoprono guardando in alto dal loro mondezzaio non le avrebbero viste mai.

Il teatro novecentesco come ri-uso d'un oggetto culturale materialmente fuori uso può apparire certo riduttivo, ma non è un modo polemico di pensare. Così come la nozione di «ri-uso» diventa per noi significativa quand'è in relazione con quella di «fuori uso», quest'ultima ci interessa quand'è vista in azione, non passiva rimozione, ma spinta alla rimozione e insieme contropinta a scampare. Molte cose teatrali, per esempio, potrebbero benissimo essere spinte fra le «rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti»

che costellano il libro di Francesco Orlando su *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*. Ciò non toglie che qui ci interessino in tutt'altro modo: per la loro renitenza ad entrare in quella nobile e dismessa compagnia. O meglio: per la furbizia dei casi che permise loro di reagire alle logiche che insistevano nel rimuoverle.

Benché si muova raso terra, il paradigma del ri-uso può forse aiutare a pensare le vicende del teatro del XX secolo in termini propriamente storici: né leggendari, né appiattiti sulle concomitanze cronologiche. Non è il miglior aiuto possibile. Ma è *un* aiuto.

«Fuori uso» e «morte»

Dovremo innanzi tutto osservarlo in presenza d'una metafora potente, quella della possibile o minacciata *morte* del teatro. Immagine melodrammatica (nel senso d'esagerato patetismo). Potente quanto più si rimpicciolisce in un semplice modo di dire. Proprio per questo la metafora va affrontata, perché spesso di essa quasi non ci accorgiamo, ma drammatizza e fuorvia il comprendonio.

Al di là dell'enfasi metaforica della «morte», fuori uso buona parte del passato sistema del teatro c'è andata davvero. «Ma non è mica morto!». Certo. Per il semplice fatto che quella famosa metafora non va presa alla lettera. Va, anzi, compresa come un modello che agisce fortemente e magari subliminalmente nel nostro modo di pensare – se è vero che i modi di dire sono modi di pensare la cui efficacia opera di nascosto. Col suo esagerato patetismo, la metafora della «morte» ha spesso ricamato la concretezza del ri-uso. E quindi rese naturale l'appello alla metafora speculare della rinascita o della resurrezione: Eroismo *vs* Disfattismo. Toni alti. Un po' troppo?

Che qualcosa smetta d'aver corso e finisca fuori uso non vuol dire che sparisca, che defunga. Né vuol dire che non lasciandosi buttar via diventi qualcosa di brutto. Perché mai dovrebbe trattarsi soltanto di deperimento, decadenza e fine? La risposta al fuori uso non è la ri-nascita, ma il ri-uso. Anche la noia, si dice, è «mortale», ma non ammazza (quasi mai) chi la suscita. Spinge semmai o all'indifferenza o a saltar via. Non c'è bisogno di citare Brook per rammentarlo.

La metafora della morte ha creato e crea anche molta confusione. Fa credere, per esempio, che il teatro sia un tutt'uno, non solo in quanto concetto astratto, ma in pratica, nel suo avvicinarsi. L'allarme patetico del tipo «il Teatro muore!», «il Teatro è morto!», e l'appello conseguente: «il Teatro non deve morire!», così comuni fin da

gli ultimi anni del XIX secolo, continuamente ripetuti, furono di fatto funzionali alle arringhe per l'egemonia di progetti complessivi di riorganizzazione del sistema, con gli ideologi – e non i teatranti – in prima fila. Come se si avesse a che fare con una dinamica simile a malattia-guarigione, coi medici e il prete al capezzale. Oppure servirono per la difesa di iniziative di frontiera dalla vita precaria. In genere, per regolare o reclamare aiuti e sovvenzioni. In quest'ottica risultò utilissimo strillare la minacciata fine del Teatro, come se tutto dipendesse da nuove leggi e nuovi legislatori, da organici programmi, ragionevoli risistemazioni. O da prototipi «di rottura», in vista d'imminenti rivoluzioni.

Usando quest'ottica, si delineano paesaggi dalle tinte indubbiamente forti e chiare. Da una parte i pensosi e affannati riorganizzatori, umili, con le mani in pasta e le maniche rimboccate, responsabilmente occupati a tracciare i piani per la salvaguardia d'un bene (culturale). Dall'altra, i profeti, gli utopisti sognanti la palingenesi, affamati distruttori del medio e del mediocre, solitari avventurieri del nuovo. Di qua i politici (culturali); di là i costruttori d'avamposti, catacombe e cattedrali (si aggiunge sempre: «nel deserto»). Sullo sfondo, la routine, la viscosità degli usi e degli abusi, la sopravvivenza del vecchio teatro, il suo lento declino di qualità, il suo arrabattato credito. Le tinte forti hanno il pregio di dare vigore al paesaggio, di renderlo interessante, di trasformarlo in vivida e feconda leggenda. Feconda, soprattutto, per l'azione. Chiedono un contrappeso, uno straniamento. Sennò le leggende, lasciate sole, rovinano in storie confuse.

Applicando una metafora melodrammatica (la Morte) ad un'individualità generica (il Teatro), l'immagine della «morte del teatro» non solo ha confuso le idee, ma ha spesso sfruttato la forza delle idee confuse, per cui il tutto è chiamato in soccorso d'ogni parte. La crisi d'un benemerito commercio teatrale, per esempio, poté esser presentata come il possibile inabissarsi del patrimonio culturale drammatico, quasi che di Eschilo o Shakespeare rischiassero d'obliterarsi i sempiterni valori. E reciprocamente i costruttori di teatri d'eccezione poterono a volte presentarsi o essere presentati come avanguardie di presagite generali palingenesi.

Non lo furono. E non è neppure interessante notarlo. Né risulta appropriato applicare alle vicende d'arte i modelli validi per la selezione naturale o per le lotte politiche, con maggioranze e minoranze, riforme, o rivoluzioni con le loro avanguardie. Conviene impedire che le metafore si trasformino – da strumenti indispensabili per ve-

dere – in modi strampalati di giudicare. Nel mondo delle arti le minoranze non aspirano, checché se ne dica, a diventar maggioranze; e le cosiddette cattedrali nel deserto non esistono. Quando qualcuno, volente o nolente, si tira fuori dal contesto egemone, e costruisce un suo diverso teatro (o un suo libro per un teatro che non c'è), non pretende nuove egemonie, ma circoscrive nuovi contesti. Il deserto, insomma, non c'entra.

Non andò quindi fuori uso «Il Teatro» nel suo insieme e nella sua astrazione, vi andarono alcune parti del sistema teatrale che si era consolidato in Europa lungo i secoli XVIII e XIX. Ma non andò neppure fuori uso una forma, una Tradizione in senso forte, un organizzato complesso di tecniche sceniche ben codificate – per il semplice fatto che di tutto ciò non vi era, nel vecchio sistema occidentale del teatro «di prosa», né la presenza né la nostalgia. Nei casi in cui forme codificate c'erano, esse fuori uso non ci andarono. L'Opera, il Balletto, i teatri classici asiatici fra alti e bassi finirono per collocarsi non più fra i divertimenti tradizionali correnti, ma fra i reperti dell'Alta Cultura. Come tali, entrarono nella dialettica Tradizione-Avanguardia che caratterizzava quasi tutte le arti. Escluso il teatro cosiddetto «di prosa».

A ben guardare, infatti, il modello «Avanguardia contro Tradizione» s'è applicato al teatro («di prosa») come un prestito pigro e all'ingrosso. Nel campo della letteratura drammatica trova una sua concretezza. La trova anche nel campo del teatro in musica e della danza, ma risulta fuori posto per la scena «di prosa». L'avanguardia della messinscena (scenografia, recitazione d'insieme, formazione di un nuovo tipo d'attore ecc.) non si contrappose ad una consistente Tradizione, ma ad un tradizionale *savoir-faire*, diffuso e assai poco regolato. Il paradigma del contrasto fra la Tradizione e l'Avanguardia dette così la stura alla pura e semplice denigrazione dei professionisti che avevano incarnato pratiche sceniche ormai fuori uso, ma nient'affatto mediocri o banali, che fra i loro elementi di forza avevano proprio la capacità di coordinare e organizzare artisti ognuno dei quali era poi spinto a far parte per se stesso².

² Quando Craig, nel 1930, apre il libro su *Henry Irving* grande attore e manager con un capitolo intitolato *The end of a Tradition*, usa il termine «tradizione» nel senso corrente, per indicare un complesso di usi, convenzioni e costumi e delinea un modo di fare e organizzare teatro la cui grandezza e la cui eccellenza consistevano nel permettere la coesistenza, nello spettacolo, d'un alto artigianato rappresentativo sul cui fondo poteva stagliarsi l'opera d'un attore artista e creatore, che rifiutava di «ridursi ad una marionetta nelle mani dell'autore del testo».

È, quest'ultimo, uno snodo minuscolo e decisivo, in cui si riverbera un complesso mutamento facile da travisare. Gli studi di Claudio Meldolesi e soprattutto di Mirella Schino hanno illuminato il carattere cruciale d'un tale processo di incomprendimento che proprio per la sua apparentemente trascurabile piccolezza ha distorto il modo di pensare sia il teatro del XIX secolo che le grandi riforme del Novecento. In sintesi: nel Novecento si cominciò a guardare all'indietro attraverso il filtro d'un paralogismo, uno stranissimo presupposto-a-posteriori: che lo spettacolo nel suo insieme andasse considerato come un opus artistico con la sua unità e individualità, come lo era (in quanto letterariamente considerata) l'opera drammatica messa in scena. Presupposto che però al sistema teatrale di stampo ottocentesco non apparteneva. E non per insipienza. Sicché, parlando d'una supposta generalizzata cialtroneria dei comici, si parlava in realtà dell'esigenza di sostituire, al continuum di spettacoli sempre diversi ma omologamente composti (congiunture di unità e frammentismo, azione d'insieme ed exploit individuale), l'esposizione di spettacoli staccati, replicabili a lungo come entità artistiche a sé stanti, che quindi dovevano aspirare ad una propria unità di concezione e di stile, all'espressione d'una necessità ogni volta peculiare.

Il mutamento di presupposti era certamente un problema estetico, nasceva certamente dall'insofferenza e addirittura dall'odio per il teatro così com'era (e per il mondo così com'era), ma rispondeva anche agli scossoni provenienti da mutate circostanze economiche e di mercato, organizzative, impresariali (cfr. nota 6). Quindi aveva origini eterogenee ed eteroclitiche. Da questo punto di vista, la parola «regia», qualunque cosa sia essa chiamata a significare, dal capocomico d'arte all'estremismo dei grandi re-inventori della scena e dell'ambiente teatrale, designa proprio per la sua vaghezza la coscienza che il sistema ottocentesco, basato su un sapere professionale generalizzato e sul flusso continuo di repertorio e novità – e non su spettacoli staccati – era ormai, nel suo complesso, fuori uso. Da ciò, la costernata illusione che la metafora della morte potesse esser presa alla lettera.

In altri campi artistici – letteratura, Belle Arti, musica – l'immagine della «morte» delle forme antiche o tradizionali era un evidente espediente retorico altrettanto efficace dell'altro artificio che applicava alle evoluzioni artistiche il modello d'una corsa dove alcuni corridori (artisti, stili, convenzioni) verrebbero «superati». Persino fra i modi di dire invalse l'uso di considerare «superato» il tale o talaltro artista, il tale o talaltro stile, o modello organizzativo. Era uno sche-

ma antico, anticamente agganciato all'idea di traguardi di perfezione, riconoscibili in modelli precisi; modernamente agganciato, invece, ad idee congruenti (in parte) con i caratteri dello sviluppo tecnologico e industriale, con le leggi del mercato e del consumo, con le visioni d'un evolucionismo alla Spencer (e non alla Darwin). E però ovviamente privo di qualsiasi attinenza con la realtà della vita artistica e culturale, dove la nascita di nuove forme non mette fuori uso le vecchie, tranne in qualche fase frizionale delle mode di successo (non «morì» affatto, per esempio, il romanzo tradizionale, benché se ne predicasse tanto vivacemente la morte; non andò fuori uso né la musica classica né l'arte figurativa, benché crescessero loro accanto altre tradizioni ed altre forme. In poesia non «morì» neppure la rima o la «vecchia» metrica. Ne sparì l'obbligo, non l'uso).

Alcuni angoli del territorio teatrale, invece, andarono materialmente e irrimediabilmente fuori uso. Si ruppero: il sistema economico parzialmente indipendente del teatro di prosa, funzionante per compagnie e attori-creatori; l'idea del primato del teatro di prosa come fenomeno culturalmente di vertice (soprattutto perché modello del comportamento e incarnazione della letteratura); il suo essere in scala con le comunità cittadine. Risultava evidentemente fuori scala rispetto agli spettacoli adatti alle metropoli ed alle megalopoli, alla società di massa, alle sue manifestazioni politiche e commerciali. Andò fuori uso, per esempio, la precedentemente ovvia centralità culturale dei siti scenici in ogni città europea. Andò fuori uso l'abitudine di frequentare il teatro con l'assiduità d'uno svago ordinario e la pratica di sfornare, nei teatri, in stagioni comandate, un flusso continuo di spettacoli continuamente variati, ravvivati dalla tensione fra repertorio consolidato e «novità» in grado di scuoterlo. Parallelamente, scemò la presenza del teatro endemico, la consuetudine delle recite famigliari, amicali, di villeggiatura, di collegio, di parrocchia, di partito e di paese. E si disinnescò l'attrito fra teatro professionale e teatro filodrammatico. Per tutto questo, non val la pena citare fra le cause cinema, motorizzazione, urbanistica, radio, televisione, musica registrata ed amplificata, sport e concerti di massa – perché è troppo facile, e perché l'elenco delle concause dovrebbe essere ben più lungo.

E comunque, che vaste parti del territorio teatrale siano andate materialmente fuori uso, nel Novecento, a cominciare dal passaggio di secolo, e che questo processo fosse avvertito, sia pure in maniera confusa, ma fin dall'inizio, come irreversibile, non è cosa che vada dimostrata: appartiene alle ovvietà della storiografia teatrale.

Meno ovvio è guardarla in termini di ri-uso: ci permette di osservare le trasformazioni teatrali senza essere obbligati a immaginarcele sempre e soltanto secondo i modelli degli scontri fra il vecchio e il nuovo, fra avanguardie e tradizioni, in un immaginato avvicinarsi di «superamenti», osservando, invece, certe loro specificità. E inoltre permette di fuoriuscire dal dramma d'un teatro che muore e/o rinasce (magari, megalomane, come arte dell'avvenire, visto che non l'è più del presente), per vedere invece l'istruttiva commedia che seppe ricombinare le carte in tavola, tramando un disegno paradossale e al postutto chiaro. Qualcosa che assomigliò ad un geniale gioco di prestigio.

Un gioco di prestigio così ben congegnato che dovette essere ordito dall'intreccio delle casualità. Difficile pensare che qualcuno abbia potuto pensarlo. Cominciò dal programma di proteggere certi teatri-modello, liberandoli dal peso del commercio. Poi, passo passo, per la confusione e la difficoltà a distinguere, si allargò, sicché l'intero orizzonte del teatro, dalla drammaturgia alle pratiche più laterali, lacerate e vaganti, venne col tempo traghettato armi e bagagli nel recinto delle arti – arti da proteggere. Prima idealmente, poi, pian piano, anche praticamente, con infiniti soprusi e contraddizioni, ma ogni volta all'interno delle politiche culturali e delle pubbliche responsabilità nei confronti dei beni artistici, del moderno pubblico mecenatismo (ma sarebbe più appropriato dire: evergetismo). Fu la via larga per il ri-uso del teatro. Al quale si attribuì un previo valore. Uscì comechessia dai pasatempi e irruppe fra i beni. Dilagò persino fra le discipline storico-artistiche (Benedetto Croce ancora se ne meravigliava divertito), sancendo l'indipendenza della teatrologia dagli studi letterari. Tutti noi, sia uomini di teatro che teatranti di libro, godiamo e soffriamo di queste recinzioni, coi loro privilegi e le loro storture. Sono talmente consolidate che sembrano star lì da sempre.

Ma come si consolidarono? Praticamente su nessun preciso fondamento. In pratica, sulla parola.

Il ri-uso e il credito sulla parola

Chi studia il fenomeno del ri-uso degli oggetti fuori uso individua due direttrici principali, relativamente statica la prima, prevalentemente dinamica l'altra: potremmo chiamarle la via del museo e quella del bricolage. In campo teatrale, le vedremo l'una contro l'altra a livello sovrastrutturale, e in mutuo soccorso a livello strutturali.

Che accade, dunque, degli oggetti fuori uso, nella pratica quotidiana, quando non finiscono semplicemente in un cassonetto? Vengono ri-usati come «ricordi» da conservare: in questo caso non è importante che non funzionino più, importa che ne funzioni l'esposizione. Oppure vengono rimessi in circolo trasformati: in questo caso, il ri-uso non restaura, per definizione, l'uso originario, ma neppure l'espone. L'oggetto viene smontato e deformato per utilizzarne le componenti o la materia, e risvegliarle ad una nuova funzione. Brecht parlò di «acquisto dell'ottone»: come uno che comprasse gli ottoni d'un'orchestra non per farli suonare ma per riutilizzare la loro lega di zinco e rame, certi pregi della loro materia.

Si impone allora la domanda: quale sarebbe la *materia* del teatro? Lasciamola per il momento in sospeso, e osserviamo invece da vicino la soluzione preponderante, il ri-uso *relativamente* statico, quel mutamento, cioè, che non si opera dall'interno, scomponendo l'oggetto, ma dall'esterno: recintandone l'esposizione.

In genere non consideriamo abbastanza un'ovvietà tanto ovvia da sbiadire: proprio il teatro che lungo tutto il Novecento venne chiamato «tradizionale», che sembrava in continuità con quello del passato, fu in realtà il frutto d'un intimo mutamento di natura. Somigliò al proverbiale stradivario esposto in un museo, alla proverbiale fuoriserie accolta fra le opere d'arte moderna per il suo design, o all'altrettanto proverbiale aratro esposto come animoso reperto della cultura materiale contadina. O all'icona estirpata dal contesto delle devote avventure e spostata nel contesto delle Arti Belle.

Esempi chiari. Ma un po' troppo. Queste somiglianze, infatti, valgono solo alla lontana e dicono più non somigliando che somigliando.

Si parla di museificazione del teatro per lo più in termini polemiaci, per dirne tutto il male possibile, suggerendo persino che «museo» equivalga a «mausoleo» o a «tomba» (è uno dei brutti scherzi che fanno le metafore quando prendono la mano). In termini letterali e non metaforici, dire «museo del teatro» o «teatro-museo» sarebbe dir niente. Può esserci un museo di reperti attinenti al teatro (scene, costumi, accessori, sipari, copioni, manifesti, video ecc.), ma – per definizione – non può essercene di spettacoli teatrali, cioè di attori in azione davanti a spettatori, qui ed ora. Che cosa dice, allora, in quanto *metafora*, la museificazione del teatro? Che le pratiche sceniche hanno evacuato gli spazi dei divertimenti commerciali o festivi e si alimentano nei distretti in cui si salvaguarda il patrimonio artistico, nel nostro odierno sacro socioculturale. Il fatto d'esser protette, di

per sé non le blocca. È diminuzione, depotenziamento? Semplicemente una mutazione.

Ciò che è (relativamente) statico, in un museo, è la previa attribuzione del valore culturale. Il che non depotenzia la qualità delle opere esposte e conservate, non sminuisce la loro vitalità, ma ne predefinisce il rango. Un'immaginetta per le devozioni? No: innanzi tutto un'opera d'arte. La pubblicità d'una zuppa in scatola? No: un Andy Warhol. La metafora del museo dice soprattutto questo: che al di là dei gusti e dei disgusti individuali o di parte, ciò che il recinto raccoglie ha per definizione una dignità estetica e/o culturale. «Merita», come si dice nel parlar corrente. E quindi vale la spesa conservarlo e preservarlo.

Inoltre, ciò che il museo espone può esporlo tutt'insieme, senza seguire la logica, caso per caso, della domanda e dell'offerta. Le opere vengono liberate dall'occasione³.

Era, quello del teatro professionale, un commercio che dipendeva dagli spettatori. Diventa un esercizio giustificato dal semplice fatto d'esser protetto. In linea di principio, gli accadimenti teatrali trovano ora il loro valore non per i tempi e i modi del loro accadere, ma per il fatto stesso d'esser (arte del) «teatro». Anche quando sembra che nulla sia cambiato, in realtà è cambiato tutto (uno dei tanti casi terra-terra di transustanziazione). I festival teatrali, per esempio, nacquero issando lo stendardo della festa cittadina. Ma assunsero immediatamente la struttura di esposizioni internazionali, dove attingere informazioni sullo stato dell'arte e far girare il nuovo.

Si capisce subito la radicalità del mutamento – la trasformazione (o transustanziazione) di base che vede le attività teatrali ri-usate come bene culturale da proteggere, immesse, cioè, nel cerchio dell'odierno (culturale) sacro⁴ – se, invece che alle dichiarazioni di princi-

³ Ma non senza qualche pena. Del vivo impulso delle occasioni si sente la nostalgia. Tant'è che nel costume museale se ne cerca spesso un sia pur debole simulacro, sottolineando le ricorrenze storiche, le celebrazioni di centenari, quinquantenni, compleanni. È un costume in sé trascurabile, ma forse rivelatore in quanto sintomo, a metà fra il culto dei penati e la prontezza dei beccamorti. Per il giornalismo culturale, per esempio, vengono compilati ad ogni inizio d'anno folti prontuari di date adatte alla celebrazione di ricorrenze. Il sacro culturale, senza feste di calendario, sembra soffrire l'immobilità del «tutto presente». È una pratica che si ritrova – sintomaticamente – anche nel teatro, e che qui appare abbastanza significativa: celebrazioni di ricorrenze come sintomo d'una mancanza di occorrenze forti imposte dall'esterno.

⁴ Permangono alcuni caratteri del classico evergetismo, cerimonie e liturgie culturali, fasti, certi casi che l'eccezionalità fa grandi, eventi di lusso sotto forma di

pio, si presta attenzione ai comportamenti spiccioli. Un solo esempio: per qualche tempo, nel Novecento, l'aggettivo «commerciale», applicato ad uno spettacolo teatrale, indicò un demerito o fu addirittura un insulto. Stranissimo insulto, se si pensa che la grande tradizione del teatro occidentale, compreso l'Olimpo dei poeti, da Lope de Vega a Racine, da Calderón a Shakespeare, da Corneille a Molière, nasce dal commercio degli spettacoli. Ma uso linguistico giustificato dai sottintesi. Sarebbe superficiale identificarli con la denuncia delle ragioni del guadagno anteposte alla qualità ed all'impegno dei risultati. Negli stessi tempi, per esempio, parlare di un film «commerciale» era più un'indicazione di genere che una condanna. E d'un macellaio o d'un meccanico, che pur di guadagnare arruffasse, sarebbe ridicolo dire che è «commerciale». Si direbbe semplicemente che ruba. Perché, allora, accusando un teatro d'esser «commerciale» si sottendeva una sua qualche disonestà? Il sottinteso riassumeva la coscienza, più o meno consapevole, che il teatro era ri-usato come esposizione d'un bene culturale, e per nient'altro che questo si sostentava. Sicché, nel momento in cui sembrava comportarsi come se dipendesse dalle occasioni della domanda e dell'offerta, dal commercio fra spettacolo e platea, tradiva il tacito contratto sociale responsabile del suo sostentamento.

Il mutamento davvero significativo non stava, dunque, nel generico riconoscimento del teatro fra i beni culturali da salvaguardare e

spettacoli cui un'élite assiste di persona e che gli altri possono gustare in video o sui giornali; feste teatrali finanziate per rendere abitabili o «vivibili» le città, i loro centri storici o certi loro «degradati» anfratti o periferie; per rendere attraente il paese a chi vi fa tappa come turista; per dare moto, vivacità e tumulto alle isole pedonali, agli spazi antistanti i grandi mercati o i grandi musei, i luoghi di passaggio come le stazioni dei treni o delle metropolitane, i tempi bianchi in cui si proibisce l'usuale traffico cittadino. (In Italia, per esempio, dal punto di vista amministrativo, il teatro fu palleggiato fra le autorità preposte alla cultura – musei, biblioteche ecc. – e quelle preposte al turismo, o addirittura al decoro cittadino – nettezza urbana, restauro di facciate, fontanelle pubbliche, decorazioni festive ecc.). In questi casi, il ri-uso del teatro sembra limitarsi al suo elementare carattere dispensatore di pubblici divertimenti. Ma è un caso marginale all'interno del fondamentale ri-uso come bene culturale protetto. E per di più implica un intricato nodo di sottintesi, lungo da dipanare, che riguarda un mutamento di natura della funzione degli spettatori, importante, forse centrale, da certi punti di vista, ma sul quale in questo contesto non possiamo fermarci. Come punto di partenza potremmo usare quella frase di Victor Hugo all'inizio di *Notre-Dame de Paris*: «Molta gente a Parigi si accontenta dello spettacolo degli spettatori; è già per noi cosa assai curiosa un muro dietro il quale succede qualcosa». Parla del 1482. Ma basterebbe immaginarlo trasparente, quel muro, simile ad una lontana (tele)finestra, per piombare nell'oggi.

proteggere, ma nel mettere fuori uso la validità della distinzione fra «teatro» e «teatro d'Arte». *Deve essere arte. O non essere.*

Arte di che?

L'entrata del teatro «di prosa» fra i beni culturali protetti (nell'era, diciamo, delle sovvenzioni), osservata con lo straniamento del paradigma del ri-uso, fa emergere contraddizioni e sorprese vieppiù interessanti.

Arte di che?

Non è peregrino domandarselo. Quale bene culturale venne ri-usato con l'esposizione sovvenzionata e protetta? Non uno stile recitativo glorioso e sufficientemente ben definito, non un'identificabile tradizione, non questo o quel teatro istituzionale, ma una nebulosa in cui rientravano tutti gli avvenimenti ai quali nulla impediva di chiamarsi «teatro». Il prestigio dell'insieme eteroclitico di quel bene culturale derivava da poco più d'una parola.

Se uno dicesse: «Non vorrete mica che scompaiano soprani, tenori, baritoni, e insomma tutti gli attori della tradizione operistica!» si saprebbe abbastanza bene chi e che cosa voglia difendere. Altrettanto chiara sarebbe la deprecazione: «Non vorrete mica che spariscono gli attori danzanti del Balletto!». Meno chiara, ma ancora comprensibile: «Non vorrete mica che scompaia la Comédie Française!». Ma se uno dicesse: «Non vorrete mica che scompaiano gli attori... di prosa!» sarebbe facile rispondere: «E perché mai dovrebbero sparire? C'è tanto cinema, tanta tv!». Sembrerebbe poco più d'una rivendicazione in una congiuntura di disoccupazione frizionale.

Trattare il *fare teatro* come un valore d'arte da proteggere implicava un modo di pensare intimamente paradossale, che prendeva in considerazione non il catalogo delle opere meritevoli, ma un operare; non un'arte *fatta*, ma un'arte *da fare*. Le politiche di protezione e sovvenzione del teatro derivarono dalla radice di questo paradosso sia la giustificazione dei malintesi, delle approssimazioni, degli imbrogli e delle ingiustizie, che gli interventi più innovatori, benefici ed audaci. In pratica, si trattava di proteggere un operare largamente imprevedibile sulla base di permanenze che non gli erano intrinseche (non una Tradizione in senso forte), ma erano di supporto o di partenza (la permanenza delle opere letterarie inscenabili, degli edifici teatrali e delle loro istituzioni). Essendo permanenze di supporto e

di partenza, nulla impediva che venissero trattate, nel corso di quell'operare, come elementi caduchi od estranei. A chi ed a che cosa andavano destinate le risorse per la protezione del bene culturale «teatro», alle compagnie per gli spettacoli da fare o per quelli fatti? Ai *successi* o ai *progetti*? La regolamentazione di questa nuova economia artistica non poteva che essere frastagliata, oscillante, contraddittoria e incerta nei criteri e nelle scelte. Così, quanto più cercò di organizzare la regola, tanto più la scompigliò e la trasformò in un coacervo d'eccezioni.

Questo modo spicciolo di pensare rende evidente che il nocciolo attorno a cui si poté coagulare l'idea secondo cui il «teatro» (di prosa) poteva esser considerato come un bene culturale da proteggere non c'era. O meglio: se implicitamente c'era, altro non poteva essere che il retropensiero d'un povero luogo comune: la sottintesa idea che la natura del fare teatro consistesse nell'esposizione o interpretazione o messinscena della letteratura drammatica.

Ora, quest'idea, in quanto idea, è evidente che dal punto di vista estetico, teorico, culturale nella sua absolutezza non può reggersi in piedi. Era ed è – in quanto idea d'una pretesa vocazione essenziale del teatro – una stupidaggine. Ma era lei a reggere sotto sotto il gioco di prestigio per ri-uso. Così, pur essendo irragionevole, ebbe le sue ragioni. Per sostituirla, come subito vedremo, occorrerà qualcosa d'ancor meno d'una stupidaggine, e cioè un po' d'aria fritta.

Stupidaggine o no, essa andava benissimo per la via larga del ri-uso del teatro come esposizione d'un bene culturale. Infatti, che quell'irragionevolezza avesse le sue ragioni lo dimostrò il suo continuo ripresentarsi, anche balbettando teorie. Il gioco di prestigio del ri-uso macinava sul fondo, non affiorava alla serietà, ma le ronzava attorno, come quegli interlocutori un po' frastornati che nel corso d'un'assemblea si rendono oscuramente conto che a forza di ragionar bene si rischia di finir male. Quasi dicessero: «D'accordo, sarà anche una stupidaggine, ma se si cancella la dannata stupidaggine che il fare teatro sia incatenato per la sua stessa natura alla messinscena delle opere della letteratura drammatica, come salvaguardarne il ri-uso come bene culturale protetto? Voi segate il ramo su cui sedete, sia pur scomodamente; e su cui, bene o male, mangiate. Anche voi che del teatro incatenato alla letteratura non volete sentir parlare».

Ad un siffatto discorsetto dettero manforte alcuni fatti: il costituirsi d'un repertorio-base composto tutto di classici, e cioè l'esatto contrario della precedente dialettica fra il repertorio e alcune novità in grado di scompigliarlo. Questo nuovo repertorio-base si configurò

come il corpo centrale del «vivente museo» con alcune salette aggiunte aperte alle tendenze più nuove ed attuali: classici in fieri. E soprattutto gli dettero manforte nuovi usi inveterati: le platee tendenti a trasformarsi, da piazze o assemblee immaginarie, in immaginarie scolaresche; la profondissima noia accettata come marginale fastidio; la mancanza di qualità come dato su cui chiudere un occhio. Un piccolo ecosistema non tutto miserevole: con le sue miserie, come tutti gli ecosistemi, ma anche con le sue vette degne di memoria. È il teatro maggioritario, potremmo chiamarlo «normale»⁵.

È facile immaginare che tutto quel che restava estraneo a questa strana «normalità» rischiasse d'esser fatto fuori, a meno che non fosse in grado di creare con essa un pericolante equilibrio, dandole in cambio qualcosa.

Quest'equilibrio c'è effettivamente stato. Il continuo bisticcio fra i teatri «normali» e quelli «fuori norma» fu infatti la coltre superficiale d'una non pianificata divisione dei compiti: i primi tennero in forma l'idea d'una consuetudine culturale la cui necessità rischiava continuamente di svalorizzarsi; i secondi rinnovarono il senso d'una necessità, d'un valore prezioso, che aveva inquietudini, non però consuetudini, cui appoggiarsi. Gli uni si specializzarono a esistere. Gli altri a cercarne il perché. Avversari nella sovrastruttura ideologica, a livello strutturale si prestavano mutuamente soccorso e tenevano in piedi il castello di carte, il gioco del prestigio.

Un castello di carte sotto cui poté ricoprarsi la beffa e il sublime, la santità miscredente e l'imbroglio credulone, l'arte di sognare ad occhi aperti e quella d'arrangiarsi. Un equilibrio tendenzialmente salvatutti, creatosi per l'intreccio dei casi. Un avvincente episodio d'un'ipotetica «storia naturale» (dei teatri).

⁵ Osservare i vizi è spesso una buona spia per capire in che senso mutino le circostanze – e non vuole affatto dire che si tratti di circostanze nel loro insieme viziose. Alla vecchia guitteria si sostituì una guitteria adatta al ri-uso «culturale»; dal dongiovannismo si passò al tartufismo. I teatri meno pregevoli, invece di tentare di sedurre brutalmente gli spettatori, dovettero impegnarsi a sedurre i finanziatori-patroni, facendo mostra di metafisiche virtù museali che coprissero la fisica miseria dei loro scenici comportamenti. Gli elargitori spesso non erano neppure spettatori. E comunque quasi mai spettatori competenti e appassionati. Tant'è vero – sempre per guardare i fatti spiccioli – che proliferarono a dismisura le parole di contorno, le dichiarazioni d'intenti sui programmi di sala, gli accurati corredi eruditi per spettacoli abborracciati, i progetti pluriennali intorno a spettacoli praticamente inesistenti, le nobili vanità – che potevano (possono) soddisfare il lontano emergente. E chi se ne importa se non soddisfano il prossimo: lo spettatore.

Questo precario ed efficace castello di carte, alla lunga, però, non poteva bastare: non reggeva ai reflussi.

Finché l'onda dei mutamenti culturali è irruente, finché l'orizzonte dei teatri vive delle sue scosse e in esso trovano risposte scosse altrettanto forti nel vissuto circostante, ogni infrazione alla norma assume, lo voglia o no, il carattere d'una «proposta», d'un «indirizzo», d'un'avanguardia e persino d'un vaticinio. Qualsivoglia esperimento fa proficuamente attrito col contesto di un'arte che sembra sulla cresta dell'onda. Mutano i generi, e il mutamento stesso si configura come un genere a sé stante: il genere «sperimentale» o «di ricerca», o «di innovazione», per l'appunto.

Quando però l'onda rifluisce, e a Venilia risponde Selacia, quando l'irruenza dei tempi s'acquieta ed avrebbe facile gioco colui che s'alzasse a chiedere: «Bene, avete a lungo cercato, fateci ora vedere quel che avete trovato», i generi tendono a cristallizzarsi e si mette in moto il setaccio. I teatri anomali non famosissimi, e che non godono dello statuto di attendibili espositori delle opere del genere letterario drammatico, restano sostanzialmente indifesi. Ognuno ha attorno a sé un certo numero di spettatori fedeli e appassionati. Ma un numero comunque trascurabilissimo se paragonato a quello degli spettatori degli spettacoli principali, registrati e teletrasmessi. Per non essere decimati dal setaccio, che rischia di escluderli dalla via larga del ri-uso come beni culturali, debbono poter rispondere alla domanda tacita, pendente come una spada di Damocle: «Dov'è il valore di quel che fate, nel panorama generale della cultura? Che cosa vi fa degni di protezione?», e insomma: «Qual meritevole genere di spettacolo siete?».

Al vivo, perbacco!

L'idea dello spettacolo «vivente» o «al vivo» si è presto presentata come la nuova parola magica capace di reggere e perpetuare il gioco di prestigio che lastrica la via larga del ri-uso. In linea di principio, dire (o sottintendere) che le pratiche teatrali, nel loro complesso, «meritano» in quanto possono esser classificate come «spettacolo vivente» o «al vivo» sarebbe aria fritta. Equivale a dire che il teatro dev'essererci perché, se non fosse al vivo, teatro non sarebbe. Ancor meno d'una tautologia. La fonte del prestigio si ridurrebbe così al grado uno sotto zero. E rifondarlo lì, sotto il grado zero, un necessario prestigio che «meriti», non sarebbe impresa facile. Se non si po-

tesse, invece, dribblare il problema e farlo saltare dal riconoscimento d'una *qualità* alla difesa d'una *diversità*.

L'idea che il teatro possa essere catalogato fra i beni culturali da proteggere e conservare in quanto (e perché) «spettacolo al vivo» trae la sua forza rovesciando il gioco del ri-uso. Fa leva non sul passato ma sull'attualità. Dice: «Non è fuori uso. È un anti-uso». E aggiunge: «Lo è perché costituisce un'eccezione infima nel panorama dello spettacolo d'oggi, che è tutto spettacolo registrato e teletrasmesso. È proprio questa eccezione che va salvaguardata. Non serve altro. Basta sapere che oggi il teatro è lo spettacolo meno spettacolo che ci sia. Si preservi, come si preserverebbe la specie della mosca bianca».

Ha il merito, quest'idea – o meglio: questo clima d'opinione –, di recitare tutto ciò che niente proibisce di chiamare «teatro», senza fare appello ad altre sue caratteristiche o a specifiche funzioni. Il che limita grandemente l'effetto della censura sulle forme, ben più drastica della censura (più rara ma assai più ripugnante) sui contenuti. Perché la censura sulle forme, meno atta a far parlare di sé, è però quella che miete più vittime, in un regime di ri-uso sovvenzionato e protetto. Non sarebbe strano se prevalesse una qualsivoglia definizione di «teatro», del suo standard di base, e si cominciasse a sentenziare, brandendo il machete, che l'uno o l'altro caso non si guadagna la dignità d'esser recepito fra i fenomeni che «meritano» – e va tagliato via. Questo machete, però, smette d'essere affilato, e i teatri «anomali» o d'eccezione non rischiano più – almeno in linea di principio – di patire in quanto eccezioni, quando esplode l'evidenza che l'intero orizzonte del teatro – nel mondo dello spettacolo – si presenta come spettacolo d'eccezione.

Sembra un arzigogolo, ed è invece un metro di giudizio. Entra nelle nomenclature delle leggi e dei regolamenti, determina i modi di pensare e di percepire. Spettacoli «al vivo» diventano interessanti già per il puro e semplice fatto d'essere al vivo, con le persone lì in carne ed ossa (cresce in molti paesi, per esempio, l'uso di mettere in scena i film famosi). È il grado zero del fascino dell'essere al vivo, un po' come succede per certi prodotti mediocri esibiti come «fatti a mano», non più perché il non esser fatti a macchina li renda di miglior qualità, ma perché la loro qualità coincide con null'altro che l'aver evitato le macchine, in un sistema produttivo tutto macchine. Similmente, non dà fastidio vedere in palcoscenico set simil-televisivi o simil-cinematografici depotenziati, perché ciò che attrae è il vederli lì di persona. «Spettacolo vivente» o «al vivo» può significare di tutto.

Non vuol dire niente di pertinente all'arte e al pregio culturale, eppure è un'idea culturalmente forte: espone l'eccezione e la valuta senz'altro.

Qui il gioco di prestigio si fa bello del suo trucco e se ne fa una ragione: il fuori uso evita di finire fra il rimosso esponendosi come un anti-uso; l'attribuzione di merito può acquietarsi in una sua formula abbastanza vuota da essere onnicomprensiva.

Giochi di parole e libertà di pensiero

– *Sì, ma tutto questo somiglia al canovaccio d'un cabaret! Non sembra proprio la discussione d'un paradigma storiografico. Pare solo parodia.*

Sì, ma dipende in gran parte dalle abbreviature. Ci limitiamo ad osservare gli intrecci di idee che giustificano il traslocarsi dei teatri nel recinto protetto delle pratiche che meritano di conservarsi, che abbiamo chiamato l'opzione (relativamente) statica per il ri-uso degli oggetti fuori uso. Le forme più interessanti – e impegnate – di ri-uso hanno bisogno di queste premesse. Le quali saranno pur ridicole, ma di quel ridicolo che fa terriccio, e serve anche alle più serie e profonde delle radici.

Dipende inoltre dall'osservare il teatro del XX secolo in quella sorta di «vue cavalière» all'inizio evocata, fingendolo immobile come un paesaggio. L'immaginaria immobilità del panorama risponde però non soltanto all'economia del discorso, ma anche ai suoi punti di partenza. L'idea stessa del ri-uso del teatro come bene culturale e d'arte, risposta alla constatazione o al rischio della sua caduta fra le pratiche culturali fuori uso, nasconde il seme del gioco di prestigio, del castello di carte e della sua farsa o commedia. Infatti (val la pena ripeterlo) immettere i teatri fra i beni culturali significa immettere non manufatti, opere, ma cose *da fare*. È una sorta di protezione prestata a buon rendere. Da un lato segue la logica degli investimenti. Dall'altro quella del riconoscimento d'un predefinito valore. Una sorta di logica museale per un museo che non c'è. Questa contraddizione in termini, essendo basilare, è sufficiente ad unificare i diversi modi in cui si dipana e si organizza, nel tempo, l'intreccio del gioco di prestigio, del credito sulla parola, del precario equilibrio del castello di carte.

– *Ma è solo carta! Quest'intreccio astratto è distantissimo dall'intreccio dei fatti, da ciò che in pratica avviene. Troppo facile ridurre tut-*

to a un gioco di prestigio, in un panorama puramente mentale. Dimentichi che poi, nella realtà, il ri-uso del teatro (se così lo vuoi chiamare) è il frutto di invenzioni continue; di lotte impari, ognuna diversa, fra chi dà forma al proprio modo di far teatro e chi ne decide e governa, direttamente o indirettamente, il sostentamento. Questo modo di sviluppare un paradigma storiografico si riduce insomma ad un gioco di parvenze concettuali che perde proprio il senso della concretezza storica.

Può darsi. Ma può anche darsi che questa fragile ragnatela di idee costituisca invece la giacitura semplice, letteralmente insulsa, poco saporosa, da cui prendono forma le reti complesse attraverso cui si provvede al sostentamento dei teatri, sia gli stabili che i precari. Sostentamento materiale e quindi economico-e-mentale. Di tutti i teatri, anche di quelli che apparentemente vivono solo del proprio lavoro, e che però si tengono all'interno d'un'economia non di mercato: dalle sovvenzioni dirette e di Stato a quelle indirette; dal mecenatismo (evergetismo) privato con scarico fiscale, alle sovvenzioni ad associazioni di spettatori; dalle istituzioni culturali, scolastiche, turistiche, che procurano ingaggi tramite festival, rassegne, occasioni di incontri, ai fondi-cultura di biblioteche, istituti culturali all'estero, istituzioni sanitarie o di pena; dai finanziamenti istituzionali di progetti, alle istituzioni teatrali che hanno il compito non solo della produzione ma della distribuzione. Può darsi, insomma, che delineare la giacitura sciapa del ri-uso serva di volta in volta a fare sensatamente il punto dei casi singolari, nell'amplissima gamma di teatri, con tutte le loro diversità e difformità. Una gamma che non potrebbe essere realisticamente censita, che si dipana per infinitesime sfumature fra i due estremi semplici e chiari: coloro che cercano sovvenzioni per fare il proprio teatro; e coloro che cercano di far teatro per le proprie sovvenzioni.

– Ciò non toglie che sappia di disfattismo quest'aria sciapa e un po' divertita. Stinge tutto. Dimentica che alla fin fine il recinto del ri-uso come bene culturale protetto difende più chi si piega di chi invece si ribella; più i bla-bla-bla che le parole franche; più i noti che gli oscuri; chi si adegua per farsi riconoscere più di chi invece reclama conoscenza. Può darsi, insomma, che la prospettiva del ri-uso porti qua e là qualche chiarezza. Ma può anche darsi che lo straniamento sia fine a se stesso. Un gioco in souplesse che serve solo a chi s'accontenta.

Questo no!

– Sentiamo!

Lo straniamento...

– ...quand'è fine a se stesso è filisteo.

Lo straniamento indotto dalla prospettiva del ri-uso aiuta, all'opposto, a comprendere il senso della libertà di pensiero goduta dal teatro nel Novecento, o – se si vuole – a cui s'è trovato obbligato. Libertà di pensiero: la più ingrata. La più rara, anche storicamente.

Le invenzioni sceniche han sempre dovuto fare i conti, com'è naturale, con la dialettica fra standard ideali, continuamente corretti e variati, ma sempre imperanti; e comportamenti modellati dalla pratica delle occasioni (commerciali o festive). Una doppia *contrainte* che si riverberava anche nel teatro endemico e filodrammatico. Tale dialettica, benché assai più scompigliata, sostanzialmente riproduceva quella fra fedeltà e infrazione che tiene in vita le forme «codificate» delle Tradizioni artistiche forti. Nel teatro extra-europeo s'è specchiata, in concomitanza con le dinamiche coloniali, nella doppia *contrainte* fra l'imitazione dei modelli europei e il rispetto degli stili tradizionali autoctoni. È il modo in cui funzionano ed han sempre funzionato le arti. Né c'è bisogno d'avvertire che non sarebbe proprio il caso d'enfatizzare il termine «libertà». Sappiamo tutti che la *contrainte* è *conditio sine qua non* per la creazione artistica. E quindi non ci sarebbe motivo di lamentarne la presenza. Ci sarebbe da rimpiangerne, semmai, l'indebolirsi o l'assenza. Potremmo infatti dire che i teatri novecenteschi, proprio perché protetti dal castello di carte, si affacciarono sul rischio d'un'irrimediabile caduta nell'assenza di *contrainte*.

Ma non è qui il nostro punto. La ragione per cui è necessario accennare a queste visioni a volo d'uccello deriva dall'esigenza di spiegare come mai la «commedia» dei giochi di prestigio e di parole dia conto anche delle più ardite, minoritarie ed impreviste imprese teatrali novecentesche. Le bolle di parole, nate da un imprevisto intreccio dei casi fra l'amministrazione della cultura e l'ideologia teatrale, hanno un che di farsesco. La farsa-madre della grandezza teatrale nel Novecento. Fece d'un oggetto culturale fuori uso un'età d'oro pel teatro.

Scemò lentamente la *contrainte* commerciale e – ancor più lentamente – quella formale. Il fatto che le pratiche teatrali venissero trabordate nel recinto dei beni culturali da proteggere, e che tale trabordo avvenisse sulla base d'una rete concettuale fatta (quasi) d'aria fritta, basata (quasi) esclusivamente su bolle di parole – né veri valori, né veri disvalori –, da un lato permise il ri-uso del teatro tramite la sua metaforica museificazione, e dall'altro creò le condizioni per impensate mutazioni che nel sistema teatrale previo sarebbero state semplicemente contro natura.

È la seconda via per il ri-uso degli oggetti fuori uso: quella che abbiamo abbreviato con il termine improprio «bricolage», e che consiste nel ri-uso non dell'oggetto nelle sue fattezze originarie, ma della *materia* di cui è composto, dei suoi pezzi o delle sue componenti. Avevamo lasciato in sospeso la domanda su questo punto, perché era evidentemente la più interessante.

La «commedia delle bolle di parole» andava perciò almeno sommariamente delineata, perché con le sue fragili ed elastiche ragnatele – accanto alla possibilità di realizzare arditi e rigorosi programmi estetici – coltivò anche la serendipità.

L'accidentale sagacia

Soggetti (a vario titolo, in maniera più o meno consapevole, più o meno diretta) alle politiche culturali ed ai loro garbugli, gli uomini di teatro del Novecento vennero in gran parte liberati dal peso prevaricante della quantità: la quantità degli spettatori come un bene in sé; e la quantità degli spettacoli come ineludibile impegno professionale d'ogni truppa o agglomerato che vivesse di teatro.

Divenne, se non proprio facile, per lo meno plausibile, in alcuni angoli del professionismo, ragionare come avevano spesso ragionato certi filodrammatici d'eccezione: mirare alla qualità degli spettacoli senza produrne in abbondanza, e senza lasciarsi ossessionare dalle difficoltà d'ottenere vasti consensi. Si poteva mirare a spettatori scelti per spettacoli scelti. Era, questa, una buona deviazione dalla via larga per il ri-uso del teatro come bene culturale protetto. Ed era una tipica *buona risposta*: un rilancio.

La nuova libertà era pagata a caro prezzo, ma era pur sempre una libertà. Liberava i teatri dalle grinfie commerciali, e pagava questa liberazione accettando le grinfie delle politiche culturali. Il che vuol dire: teatranti assai più liberi dei loro confratelli delle generazioni precedenti nello stabilire *come* far teatro; e molto meno liberi nel decidere *se* potessero o no farlo. Non erano i rapporti diretti con i loro spettatori a deciderlo, ma il rapporto con l'evergete astratto, con i regolamenti che costui si dava, con i suoi arbitrii, i suoi improvvisi voltafaccia, quasi mai dipendenti dalla qualità dei risultati, quasi sempre legati ad una politica di soccorso e sovvenzione ed alla pretesa di sapere in anticipo che cosa sarebbe stato di pubblica utilità (culturale) e che cosa no. Come se, anche in questo campo, come in

genere è giusto nell'amministrare, prevedere fosse condizione utile e necessaria al provvedere.

La «buona» e difficile risposta (non certo obbligata, ma praticabile) consisteva nel pareggiare per quanto possibile la bilancia del *do ut des*. In altre parole: nel non introiettare le regole imposte dalle circostanze, senza sottrarsi al giogo, ma al contrario sfruttandone il peso (il male necessario) per incrementare l'esplorazione e la vastità del territorio teatrale.

Diamo per scontati, a questo punto, gli aspetti negativi (viziati, viziosi, patologici, spesso distruttivi) impliciti nella via larga del ri-uso nel recinto amministrativo. Li abbiamo fin troppo sotto gli occhi. Fingiamo di dimenticarli, per osservare alcune meno ovvie conseguenze.

I valori della quantità erano stati forti, nel sistema teatrale finito fuori uso, non soltanto come necessità economica, ma anche come criterio oggettivo di giudizio. Per il teatro di professione, che bisognasse mirare a raggiungere e raccogliere la maggior quantità possibile di spettatori con un ampio repertorio di spettacoli non era soltanto una convenienza, ma un a-priori deontologico e alla fin fine un metro estetico, di fronte al quale non era possibile spregiudicatezza alcuna. «The theatre work is to be judged by the receipts», pensava Irving e testimoniava Craig, nel libro già ricordato. Sarebbe sciocco intenderlo solo come dittatura antiartistica del commercio. Era molto di più e qualcosa di meglio, perché il gioco dell'incrementarsi o scemare degli incassi si configurava per i teatranti come un vero e proprio guru collettivo, che esercitava la sua pedagogica pressione esprimendosi attraverso la quantità dei biglietti venduti, degli applausi, delle risate. Una pressione alla quale era possibile, fecondo e alla lunga persino proficuo, ma sempre difficile, opporre resistenza o disobbedire. Questa *contrainte* garantiva la compattezza del mestiere.

Indebolendosi la pressione, la materia teatrale entrò in fibrillazione⁶.

⁶ Per un apparente paradosso ben noto agli economisti, ma in genere non altrettanto chiaro per i teatrologi, la diminuzione della domanda dette luogo, in alcuni casi ed in alcune città, ad un vantaggio sul versante dell'offerta. In sintesi: la crisi del vecchio sistema del commercio teatrale decimò le ditte produttrici di spettacolo (anche perché per i professionisti del teatro, complessivamente intesi, non valeva la pena persistere ad un livello di semplice sopravvivenza ed ai disoccupati o sottoccupati si aprivano alcune vie alternative, dal cinematografo alle mansioni organizzative. Malgrado la sua pesantezza, a volte addirittura disperante sul piano concreto esistenziale, era però una crisi di disoccupazione frizionale). Poterono vivere solo com-

Quel che qui chiamiamo la «materia» del teatro ha ben poco a che vedere con l'essenza, i principi o l'ipotetica natura dell'arte scenica. È proprio materia: pezzi o fasi del lavoro. Per esempio: l'apprendistato, le prove, lo spettacolo presentato agli spettatori, le sue repliche, i viaggi o tournées, i contatti con gli spettatori potenziali prima dello spettacolo, i contatti dopo lo spettacolo, l'organizzazione interna della compagnia ecc.

Nelle mutate condizioni del ri-uso, ciascuno di questi segmenti materiali poté essere oggetto di particolari cure e raffinamenti. Non solo, ma lungo i margini del sistema, nei teatri più anomali e d'eccezione, singole porzioni della materia teatrale poterono anche svilupparsi come se fossero ciascuna un campo a sé stante, seguendo l'impulso d'una forza centrifuga ora altrettanto forte della forza centripeta che naturalmente lo legava agli altri pezzi dell'insieme teatrale. È a questo punto che le logiche del ri-uso poterono inoltrarsi in strade collaterali che scomponevano, decomponevano e rifunzionalizzavano il fare teatro.

Il problema è capire come.

L'esempio brechtiano dell'*Acquisto dell'ottone*, cui all'inizio ci siamo riferiti, aiuta solo fino a un certo punto. Funziona benissimo nel suo contesto. Dice in quel dialogo il Filosofo che non gli interessa il teatro, gli interessa quel che può farne, trovare gli strumenti per realizzare i propri fini. È dunque come uno che abbia bisogno dell'ottone e se lo vada a cercare dove ce n'è in abbondanza, per esempio fra gli strumenti d'un'orchestra. Gli orchestrali professori non si

pagnie e spettacoli di buon richiamo. E per loro si configurarono i vantaggi d'una rendita di posizione. Lentamente il sistema si assestò su un'offerta ridotta che quindi poteva pescare in un bacino d'utenza che dal punto di vista dei singoli soggetti produttori risultava più vasto, soprattutto nella concentrazione delle grandi città. Cominciò a verificarsi il fenomeno di spettacoli che potevano restare da soli in cartellone ininterrottamente per mesi ed addirittura anni (spesso, ma non sempre, viaggiando). Intanto, iniziava l'età del teatro protetto come bene culturale, che nel corso del tempo, soprattutto dalla seconda metà del XX secolo in poi, permise una nuova proliferazione dell'offerta, ma in condizioni del tutto mutate rispetto a quelle che avevano caratterizzato il sistema commerciale andato fuori uso. Anche in questa breve e scorciata ricapitolazione prevale l'omogeneizzazione del paesaggio tipica della «vue cavalière» (alla situazione italiana nella prima metà del secolo XX, per esempio, questo schema s'applica malissimo o non s'applica affatto), ma nella generale geografia del teatro, e con le debite varianti cronologiche, lo schema regge. Aiuta soprattutto a capire come mai, nelle fasi iniziali, alcune congiunture tutte interne al commercio degli spettacoli teatrali potessero approdare ad assestamenti equipollenti a quelli cui approdava il ri-uso del teatro come bene culturale protetto.

confondano: lui non è lì per la musica, ma per l'ottone. Se la parola «teatro» vi fodera gli occhi, dice, per far prima dirò «taetro».

Chiarissimo. Parte da una domanda, da un'esigenza, e cerca la soluzione. La trova attraverso il ri-uso di oggetti che possono esser messi fuori uso.

Se però applicassimo lo schema di questo *modus operandi* alla storia del teatro novecentesco, lo sentiremmo stridere da tutte le parti. Perché in genere le cose andarono esattamente a rovescio: non da un problema alla ricerca d'una soluzione, ma dal lavoro nei diversi campi del fare teatrale alla ricerca delle domande o delle esigenze alle quali tale lavoro poteva rispondere, al di là dei confini del territorio teatrale consolidato.

Lo straniamento indotto dal paradigma del ri-uso invita a vedere molte delle fuoriuscite novecentesche dai recinti teatrali assodati come frutto d'una sagacia che si comportò così: a rovescio. Partendo dai singoli pezzi dalla materia del teatro, per interrogarsi poi sulla loro possibile nuova funzione.

Nella sua seconda direttrice (prevalentemente dinamica, che rimette in circolo l'oggetto fuori uso trasformandolo, smontandolo, deformandolo, per utilizzarne le componenti o la materia e risvegliarle ad una nuova funzione), il paradigma del ri-uso si declina, in altre parole, come un tipico caso di serendipità.

Ricordiamo come il maestro di *curiositas* e leggerezza Horace Walpole spiegasse «serendipità» a Horace Mann, residente inglese presso la corte di Firenze, nella lettera del 28 gennaio 1754, in cui raccontava la storiella dei *Tre principi di Serendip*; coniava *serendipity*, che gli pareva «a very expressive word»; e ne fissava il dominio sotto l'insegna della *accidental sagacity* (allora, quasi nessuno se ne accorse. Solo più d'un secolo dopo la serendipità cominciò a circolare nel mondo delle idee).

Accidental sagacity non vuol dire semplice casualità (né che sia accidentale la sagacia, come se fosse di qualcuno solitamente cretino). Vuol dire, ovviamente, che la sagacia si esercita per accidenti e non per esperimenti: invece di cercar risposta ad una serie premeditata di domande, osserva quel che capita sotto gli occhi come se fosse una risposta in cerca di domanda. La «sagacia accidentale» ben s'attaglia al ri-uso degli oggetti fuori uso quando non li si espone per il loro rango, ma li si smonta per ricomporli in altro. Ne facciamo esperienza quando, rigirandoci fra le mani un oggetto che non ci serve più, incapaci di gettarlo via, ci domandiamo: «Che posso farne?»

Quale suo pezzo potrebbe tornarmi utile? Quale sua nuova funzione potrei inventare riscattandolo dai guasti della sua inerzia?».

C'è un modo particolare di guastarsi (di defungere): la disproporzione. Fu probabilmente di questo tipo l'accesso alla via stretta del ri-uso del teatro novecentesco, una sorta di serendipità di ritorno.

Praticamente: in alcuni angoli del professionismo teatrale, angoli particolarmente autosufficienti, marginali e/o protetti, si intraprese una ricerca in profondità sui diversi pezzi della materia teatrale. E in più di un caso ci si rese conto che l'impegno, il rigore, i tempi lunghi, le regole di vita che richiedeva l'esplorazione delle loro potenzialità potevano benissimo apparire giustificati, ma solo se tale esplorazione poteva trasformarsi in un fine. Come mezzo, come uno dei modi per arrivare a produrre spettacoli, sia pure aspiranti all'alta o altissima qualità, sembravano in gran parte sprecati. Ci si affacciava, cioè, su una soglia: alle spalle vi erano le ragioni per le quali la strada era stata intrapresa, ma dal limite a cui ci si affacciava la brezza portava gli odori d'altri territori: quali?

Così il fare teatro, nel senso primario di produrre (saper produrre) spettacoli, risultava fuori uso in maniera del tutto particolare: come catalizzatore insufficiente a tenere in vita la dinamica di azioni e reazioni che s'era messa in moto proprio per il rigore del ri-uso del teatro fra i beni d'arte. Nuovi catalizzatori: quali?

Poterono affacciarsi alla soglia della disproporzione, fin dai primi decenni del Novecento, alcune delle principali ricerche che affrontavano il fare teatro nell'ottica di un mestiere per il quale andavano rifondate le basi, quasi ricominciando da capo, inventandone le aste e l'abici. Viene subito in mente il «lavoro dell'attore su di sé» e la relativa frequenza con cui poté affacciarsi su un «lavoro su di sé», dove «attore» poteva esser messo fra parentesi o addirittura espunto: dalla ricerca del «nuovo attore» alla ricerca dell'«uomo nuovo». Ma non bisogna dimenticare che molti altri àmbiti d'esperienza nel loro svilupparsi s'affacciarono sul sentimento della disproporzione: la ricerca della qualità delle relazioni interne alla comunità teatrale e l'etica necessaria a regolarle; la qualità del lavoro nel corso delle prove, quando il fluire del lavoro creativo, isolato dalla presenza di sguardi estranei, non si fissa in forme definitive soggette al giudizio, percorre i vasti e densi territori dell'improvvisazione e gode dell'improvviso affiorare di doni estemporanei; la ricchezza del rapporto attori-spettatori quando le demarcazioni fra il terreno degli uni e quello degli altri non sono più rigide o spariscono addirittura; la qualità della

conoscenza che si acquisisce dipanando, provando a recitarli, complessi nodi drammaturgici, sicché essi si trasformano, da normali testi-da-mettere-in-scena, in veri e propri test, esercizi per la consapevolezza critica, ideologica, politica di coloro che su di essi si esercitano.

Ciascuno di questi àmbiti e di queste situazioni di lavoro (ma sono solo esempi, altri se ne potrebbero enumerare), liberati dalle esigenze della produzione veloce e dalle sue convenzioni, poterono trasformarsi in zone bastanti a se stesse, sicché diventava evidente lo spreco di potenzialità derivante dall'attraversarle, invece di persistervi d'esperienza in esperienza, di scoperta in scoperta. Nate come pratiche finalizzate all'ottenimento di ben precisi risultati, diventarono pratiche in attesa d'un'idea o d'una teoria catalizzatrice capace di sostenerne e giustificarne l'autonomo ed indipendente sviluppo. Il fare teatro venne percorso, in questi casi, da potenti forze centrifughe.

All'oscillazione fra spinte centripete e centrifughe che caratterizza una parte rilevante del teatro novecentesco (rilevante per qualità e valore, non per quantità), risponde un'analoga oscillazione delle narrazioni storiografiche, attratte ora dall'eccellenza e dalla novità degli spettacoli realizzati, ed ora dall'audacia delle visioni che spesso sembravano deprezzare il primato delle realizzazioni (si pensi a Stanislavskij, a Suler, a Copeau, ad Artaud, a Decroux e – naturalmente – a Grotowski) in nome della ricerca pura, della cosiddetta «utopia», dell'iniziazione teatrale che smette d'essere un semplice mezzo e si trasforma in fine – con le prove, ad esempio, che si allungano e sembrano respingere la necessità di stringere i tempi e produrre lo spettacolo, o con quella che Barba ha chiamato «la deriva degli esercizi». Molti sembrano indugiare sugli esercizi, sul training, sul lavoro *per* il teatro, senza mai fare teatro, o facendolo poco, male e – si direbbe – di malavoglia. Ma si tratta sempre e davvero di *indugi*? Non sarà, invece, (anche) un altro modo d'esperire il teatro tutt'intero tramite programmi ed esperimenti d'apprendimento, stages, ateliers, seminari, corsi? Non sarà l'equivalente, in tutt'altra forma, del valoroso teatro filodrammatico, degli amateurs, degli *innamorati* del teatro?

Non è forse logico pensare, se c'è un ri-uso del teatro come arte, che ci sia anche un ri-uso dell'amatorismo teatrale? E quest'amatorismo non crescerà forse anche in maniera del tutto distante dal cliché dell'amateur, e cioè come ricerca della *scientia* e della *sophia* del teatro?

Vengono in mente tutte le volte in cui il lavoro per la produzione teatrale poté essere trattato come un sottoprodotto o un pretesto di

ricerche che miravano molto al di là dei limiti usuali per la scena. Tant'è che si poté persino pensare che nel Novecento si aprisse una corrente per cui il fare teatro poteva essere, in via di principio, un non-fare spettacoli, un puro processo senza prodotto.

Ma l'alternativa fra teatro = composizione di spettacoli e teatro = esplorazione e potenziamento delle sue pratiche, sta – in realtà – più nei nostri occhi che nelle storie che osserviamo. Nella concretezza delle storie, è semplicemente la simultanea compresenza di due opportunità, implicite nelle vie del ri-uso novecentesco. È naturale che l'accento cada ora sull'una, ora sull'altra. Vedere lo spostamento d'accenti come un moto dell'ideologia teatrale, una differenza fra correnti o teoresi contrapposte, è pura immaginazione, o semplice trucco ottico. L'insistente precisione con cui Franco Ruffini argomenta la necessità di distinguere «teatro» da «spettacolo» mi pare dica proprio questo.

La doppia opportunità rispondeva a due logiche, l'una speculare all'altra, simultanee (non vale la pena notare che le dividiamo per vederle, per distinguerle, perché nel concreto si intrecciano, si impastano). Potremmo chiamarle: la linea consequenziale e quella della serendipità. Sono speculari perché la prima sviluppa le condizioni necessarie per realizzare le visioni degli artisti; la seconda cerca – nella realtà circostante all'estetica della messinscena – le situazioni, i problemi, i bisogni a cui determinate pratiche teatrali potrebbero fornire risposta.

Ambedue le vie per il ri-uso degli oggetti fuori uso, la via larga e la via stretta, quella dell'esposizione e l'altra della decontestualizzazione e ricontestualizzazione dell'oggetto o di alcune sue parti, appaiono dunque pertinenti per dettagliare la storia teatrale novecentesca. Non solo pertinenti, ma anche invitanti, se permettono di sciogliere alcuni nodi, in parte straniandoli e in parte dando loro visibilità.

Rispondere a questo invito è *necessario* per far storia? Certamente no. Benché possa risultar utile.

L'elisir del passamuri

La sagacia accidentale ha trasformato il modo d'essere di molti teatri nel nostro tempo. Ne ha fatto un genere transgenere. S'è sviluppata, lungo il XX secolo, in maniera sempre più tumultuosa. Il cosiddetto «esperto» di teatro è oggi più che altro un frastornato. E a coloro che le circostanze frastornano accade spesso di correre in lun-

go e in largo, e poi bloccarsi, negar valore all'apparente disordine, pensarlo come un caos. Oppure chiudersi in un orto. Distogliere lo sguardo dal resto, come offrendolo – il resto – in sacrificio alla Musa Microcephalè o Specializzazione.

La via larga per il ri-uso del teatro ha occupato gran parte di questo nostro excursus. Niente di quel che essa ci presenta è però paragonabile, per interesse e intrinseca densità di pensiero, a quel che incontriamo lungo le vie strette che riformulano la funzione del fare teatro. Talmente strette che possono persino sparire nella storia da manuale. Ma *fanno storia*. D'altra parte, le vie strette senza diramarsi dalla via larga non potrebbero stare. Nell'insieme, rappresentano in uno spazio esiguo, facilmente osservabile ad occhio nudo, come in un laboratorio, il grande tema fisico e mentale dei confini⁷. Ne abbiamo bisogno. Perché li rispettiamo, se non per eroderli? E come li erodiamo, se non rafforzando i loro immaginari muri?

La storia del teatro novecentesco è anche storia di teatri passamuri.

Teatro-terapia, teatro-gnosi, teatro-baratto, teatro invisibile, teatro nei luoghi del disagio, dell'handicap, della discriminazione e della differenza, delle lingue tagliate e delle minoranze etniche, teatro-documento e teatro-evento, nascosto e clandestino, para-, iper-, ipoteatro, teatro rituale e teatro-narrazione, teatro pedagogico, psicodramma, theatre-game e cyber-theatre, clown in corsia e teatro di strada, spettacoli senza spettatori e spettatori senza spettacolo... e in più quell'anomala normalità che normalmente si declina nelle liste «Teatri» dei quotidiani. Questa lacunosa enumerazione può sembrare anch'essa una presa in giro. Vorrebbe invece essere il sintomo o il simbolo d'una delle grandezze trasmesse dal XX secolo al teatro del Duemila. La grandezza d'un ri-uso spinto ben oltre i suoi previsti limiti. La «grandezza del passamuri».

Ricapitoliamo: il ri-uso del teatro non si caratterizzò semplicemente come materiale protezione ed esposizione degli spettacoli teatrali entrati a far parte dei beni artistici e culturali; non ebbe come sola conseguenza il fatto che con i loro biglietti gli spettatori pagasse-

⁷ Fra le altre arti, il teatro, in Occidente, è un'arte povera, lascia in mano ben poco, tant'è che si è costretti a ricominciare sempre da capo. E persino quando si ricomincia da capo, e qualcuno dà vita ad una piccola tradizione, essa mal s'accorda con il panorama generale, si rivela una contraddittoria tradizione, che non avrebbe molto senso trasmettere, e che comunque non ne offre l'opportunità. Proprio questa debolezza si trasforma nella sottigliezza necessaria a travalicare i confini stabiliti per il teatro.

ro solo una piccola o piccolissima parte dei costi di ciò cui assistevano, e che il più lo pagasse in maniera diretta o indiretta l'astratto evergete. In questo, preso a sé, non ci sarebbe stato niente di nuovo⁸. Di nuovo ci fu l'insuperabile incapacità, per l'astratto evergete, di dettare compiti chiari e ben definiti. Questa debolezza fu di fortissimo effetto. L'inconsistenza delle motivazioni in base alle quali i teatri, nel loro complesso, venivano protetti (il gioco di prestigio, il fragile castello di carte, l'aria fritta) ebbe una forza impreveduta pari a quella (prevista) con cui si tagliava il nodo del mercato. La contemporaneità delle due forze – il taglio del nodo commerciale e la vacuità delle sue ragioni di fondo – permise la diffrazione. La via larga del ri-uso risistemò i teatri nel recinto dei beni culturali predefiniti e protetti. E contemporaneamente intorno, sopra e sotto di loro fece il vuoto. Spinse i più intraprendenti e i più poveri ad affacciarsi sul vuoto. Naturalmente la loro materia entrò in fibrillazione. Per l'effetto combinato d'un forte mutamento di stato e d'una debolissima motivazione, si scatenò un'energia impreveduta rispetto alle visioni ed alle previsioni dei progetti risistematori.

A contarli, i teatri passamuri furono e sono tanti. Risultano pochi quando li osserviamo nella cartografia generale – ed ufficiale – del teatro. Perché fra i teatri – come dappertutto – il coraggio è raro, e non sembra far sistema.

Va bene *serendipità* per definire il sistema di questa impreveduta e coraggiosa energia? Forse sì. Certamente va bene per descriverlo.

Dalla «vue cavalière» appare chiaro che cosa è successo ai coraggiosi e ai senza terra: si guardarono intorno. Nel loro microcosmo erano padroni di sé. Spesso viaggiavano (letteralmente) attorno alla propria stanza, alla propria sala, al proprio palcoscenico. Erano veri e difficili viaggi. Ne tornavano arricchiti. Ma si guardavano intorno. In faccia al mondo vasto e terribile che li inglobava, avevano ben poco in mano. Poco per farsi accettare. Poco per accettarsi. Poco per mantenersi. Allora piazzarono sagacemente parti del proprio savoir-faire nelle pieghe e nelle fessure della realtà circostante. Vennero attratti dai punti dove essa era meno compatta, meno organizzata, più bisognosa: le fonti delle domande insoddisfatte, esistenziali o sociali. Fu sagacia accidentale. Poté mettersi in funzione (non foss'altro)

⁸ In maniera simile aveva sempre funzionato lo spettacolo aristocratico. Similmente avevano funzionato i teatri di corte e d'eccellenza, i teatri-modello situati in certe capitali. Similmente funzionava il sistema economico dello spettacolo operistico.

perché il fare teatro cambia non soltanto gli spettatori ma anche e soprattutto chi lo fa. E perché far teatro significa lavorare sulle relazioni fra persone in maniera non quotidiana, giustificata dal gioco – o finzione che dir si voglia.

Per questi sentieri, il recinto del teatro come bene culturale protetto smise d'essere un recinto, e coltivò i passamuri. Ne risultò un ri-uso del teatro che in nessun modo potrebbe ricordare le premesse del metaforico museo, della metaforica protetta esposizione dell'arte scenica, ma che da quelle premesse (da quei vuoti) prendeva il vento e l'aire per lanciarsi fuori.

Ciascuna di queste storie di slanci e mutamenti è, osservata da vicino, una storia lunga, capace di diventare simile a un genere. Ma questi generi non sorsero, per lo più, da idee e progetti teorici. Sorsero dall'adattamento.

Parlavamo di grandezza: probabilmente non c'è nulla di paragonabile, nella cultura del Novecento, a quell'insieme di pratiche a giusto titolo «teatrali» che han potuto inventarsi la duttilità per superare gli steccati fra arte e non-arte, fra rappresentazione ed intervento, fra spazio scenico e scena politica e sociale, o scena interiore. Tanto, a volte, da confondersi (o pretendere di confondersi) con le voci dei grandi movimenti spirituali e sociali. E in questa pretesa, quando c'è, svelano allora la pochezza. Soffrono il Ronzinante da cui sono portati. Il ridicolo ronzino del grande serissimo *come se*. La farsa bella e apparentemente volgare del ri-uso, del castello di carte, il loro – il nostro – veicolo, il bene più vero. Potremmo dirlo terra patria.

L'elisir del passamuri è il distillato d'una farsa. E di questa farsa-madre abbiamo parlato.

Il termine «passamuri» sottintende un apologo. Viene da quella novella in cui Marcel Aymé raccontò la storia di Dutilleul, detto il *Passe-Muraille* (che è il titolo della novella, 1943). Come novella non è granché. Come apologo vale forse di più.

E a quest'apologo ci fermeremo, per trovare una parvenza di soluzione, e per non rischiare d'alzare i toni e riempircene la bocca.

L'elisir del *passé-muraille*, del passamuri, fu per Dutilleul un dono delle circostanze, venuto non si sa da dove, scoperto tardi e per caso. Dutilleul era un piccolo scrivano umiliato, come erano stati lo scrivano del *Cappotto*, come Bartleby, come Bouvard e come Pécuchet (Marcel Aymé non arriva neppure alla caviglia degli autori di queste storie. Ma tant'è). L'eccezionale dote di passare le pareti era l'altra faccia della pochezza dell'angariato scrivano Dutilleul. La scoprì a tentoni, una volta ch'era al fondo d'una delle sue più nere umi-

liazioni, e nel buio d'un improvviso black-out. Procedeva alla cieca e si ritrovò al di là dei muri della casa. Da quella scoperta derivarono per lui decine e decine d'esaltanti avventure. Di piccole e grandi vendette, rivalse e conquiste. E alla fine un inedito sentimento di grandezza. Non alla fine: subito prima della fine. Perché la fine venne proprio da quel sentirsi grande. Dutilleul cominciò a pensarsi come un personaggio leggendario. Raddensò la teoria del suo sé. Conseguentemente, finì che il passamuri cominciò a sentire le muraglie che attraversava non più come aria, un niente, ma, sulle prime, come una nebbiolina che gli sforava la pelle, poi come una panna, una crema densa, un muro di sabbia. Di pietra o di cemento. Vi rimase imprigionato – ce l'aspettavamo.

Aveva cominciato come in una farsa. Aveva smesso di riderne.

C'è una *farsa* nel ri-uso. La sua *forza* sta lì.