

Franco Ruffini
UTOPIA E TEATRO.
NOTA SUI PADRI FONDATORI

Ha ragione Mirella Schino a sottolineare che «Padri Fondatori» non è una sigla storiografica, buona soltanto per classificare in astratto e a cose fatte. Craig, Appia, Stanislavskij, Copeau, Mejerchol'd – per citare i nomi più celebrati – furono percepiti dall'esterno, concretamente, e si percepirono l'un l'altro, come facenti parte di un gruppo di pionieri accomunati da una stessa visione guida¹. Per ognuno di loro lo spettacolo fu simile piuttosto a un organismo da far vivere che non a un'opera d'arte da mettere in (una nuova) forma. «Fame di vita», così la Schino sintetizza il loro atteggiamento. Che davvero fu comune, non si può non essere d'accordo, ferme restando tuttavia – e con pari pertinenza – le reciproche differenze.

Ecco il punto: identità nella diversità, entrambi i termini con pari pertinenza.

Quando si parla di diversità, in teatro, si finisce fatalmente col far entrare in campo gli spettacoli: i quali però sono talmente diversi, com'è naturale, da un regista all'altro, da mettere in ombra fin quasi a dissolvere la visione comune della quale sono manifestazioni. È difficile vedere cosa accomuni Stanislavskij e Mejerchol'd limitandosi al confronto tra *Il gabbiano* e *Il revisore*.

Tra visione che li guida e spettacoli che ne sono animati, questa *Nota* prova a orientarsi in mezzo, sulle strategie: cercando prima di tutto di chiarire – sulla scorta dei casi esemplari di Craig, Artaud e Grotowski – il senso concreto della parola «utopia». Se mettere in vita lo spettacolo fu la visione comune dei Padri Fondatori, diverse

¹ La Schino è tornata più volte sull'argomento. Cito solo: il suo libro inaugurale *La nascita della regia teatrale*, Roma-Bari, Laterza, 2003, e quello che a mia conoscenza è l'ultimo intervento, *Quello che resta*, «Prove di drammaturgia», n. 2, ottobre 2007.

furono le strade indicate per arrivare a realizzarla, o anche solo a esprimerla.

Quella dell'utopia fu la più radicale. A contrasto, aiuta anche a vedere le altre.

La battaglia dei fiori

Si racconta di un concorso per giardinieri, una volta, in cui una commissione di saggi doveva assegnare tre premi. Alla fine, i giardini prescelti vennero presentati al pubblico. Il primo aveva un'apparenza del tutto normale. Niente d'eccezionale, salvo – ma occorre un occhio esercitato per accorgersene – la totale assenza di quelle erbe infestanti che allignano anche nei giardini sorvegliati con la più amorevole cura. A differenza del primo, l'aspetto del secondo giardino era straordinario. Non c'era nessuno dei soliti fiori, più o meno rari ma tutti ugualmente aggraziati. Al loro posto, solo mostruosi fiori carnivori. Il terzo fu accolto da un'esclamazione attonita da tutti gli spettatori. Era una distesa di terra bruciata, senza un filo di vegetazione, e neanche a dire un accenno di fiore.

Con curiosità vennero lette le motivazioni dei giudici. Erano, di fatto, le biografie di tre innamorati dei fiori, ognuno con un suo particolare rovello.

Il primo non sopportava che accanto ai fiori crescessero infiorescenze spontanee, viticchi che possono innalzarsi fino al boccio e offuscarne la bellezza. Aveva intrapreso un lavoro paziente, anni e anni, con trapianti, innesti, lambiccati esperimenti, per sviluppare nei fiori stessi un anticorpo capace di annientare sul nascere ogni malapianta indesiderata. Il secondo era tormentato dall'aspetto e dal ronzio degli insetti che a sciami andavano a succhiare il nettare. Impaziente di allontanarli sapendo che li avrebbe visti tornare subito dopo, aveva estirpato i suoi fiori e li aveva sostituiti con fiori carnivori. Anziché esserne mangiati, divoravano gli insetti appena vi si posavano sopra. Il rovello dell'ultimo giardiniere era che i suoi fiori – come tutti i fiori viventi – crescessero, poi appassissero, perdessero i petali, morissero. Li aveva sradicati uno a uno, aveva sparso sale sul giardino, e i fiori che aveva immaginato su quella tabula rasa li aveva descritti in un libro. I giudici l'avevano letto e anche al giardiniere delle visioni avevano deciso di dare un premio. Il primo.

Parla di fiori, questo apologo. Ma più interessante è che parla d'amore.

Lo sappiamo tutti che la realtà è fluida e complessa, e quanto sia rischioso analizzarla. Tuttavia, quella realtà complessa e fluida quant'altre mai che è l'amore, possiamo figurarcela ripartita in quattro. C'è l'amore totalmente appagato dal proprio oggetto: amore che vive senza insoddisfazione. C'è l'amore in cui l'appagamento è incompleto e che, nondimeno, riesce a convivere con l'insoddisfazione, in un bilancio di pro e contro comunque soddisfacente. Dal lato opposto, c'è l'amore che a causa dell'insoddisfazione muore. E c'è infine l'amore che vive di insoddisfazione.

Questo propriamente è la passione. L'ètimo ha le sue prerogative. Se con «passione» non ci contentiamo sbrigativamente d'intendere entusiasmo o perdita di ragione, ma pretendiamo un di più dell'amore, quel sopravanzo non può che essere patimento. La passione è amore che si nutre dell'insoddisfazione per il proprio oggetto. Non lo accetta così com'è, con quel tanto d'insoddisfazione che comporta, né è disposto a rinunciarvi. Vuole cambiarlo. Vuole cambiarlo perché lo ama: lo ama proprio in quanto lo vuole cambiare. Della lotta contro quello che non lo soddisfa fa la ragione stessa del suo esistere, e durare, e perfino crescere.

Quello che i giardinieri del racconto nutrivano per i fiori era di più dell'amore. Era passione.

Riformatori, rivoluzionari, utopisti

Si è detto spesso, e con molte ragioni, che i Padri Fondatori furono animati da una radicale insofferenza per il teatro. Autentico odio. Non è così. Furono animati da un profondo amore per il teatro, ma tormentato – e alimentato – da un'altrettanto profonda insoddisfazione. La loro fu vera passione. Vollerò cambiare il teatro, eliminare ciò che impediva loro di amarlo senza sofferenza.

«Io amo il teatro, – proclama Craig – non importa cosa si possa dirgli contro, io lo amo. Non importa quali prove si possano trovare per stabilire la sua inferiorità, io lo amo». Superato quello che chiama il periodo della rabbia, si tirò indietro per guardare meglio e sprofondò «dentro un Inferno», che tuttavia non gli fece «cambiare d'uno iota, di un fiato» il proprio amore. Al contrario, lo spinse con

maggior forza a cercare un altro regno oltre «il regno di Irving»². È questa la natura paradossale della passione, non lo si potrebbe dire in maniera più limpida.

Craig chiarisce anche che la ragione del suo patimento era la «rappresentazione della realtà», l'«imitazione», a prescindere dal livello in cui la si potesse condurre. L'Inferno dentro il quale era sprofondato era niente meno che il regno di Irving. Parla di sé, ma quello che dice vale per tutti i Padri Fondatori.

La passione dei Padri Fondatori fu amore irrinunciabile per il teatro, autentico odio per il teatro in quanto «rappresentazione della realtà», «imitazione». Senza virgolette d'ora in poi. Non un problema di qualità, che si può migliorare: l'imitazione fu per loro un problema di natura. Doveva essere eliminata, perché si potesse amare il teatro senza patimento.

Alcuni la videro come un'erba infestante da debellare bonificando la pianta stessa del teatro dai semi che ne permettevano la crescita. Furono i Riformatori. Stanislavskij è il loro emblema e capofila. Cos'altro è la «condizione creativa» se non l'anticorpo – la seconda natura – che l'attore deve sviluppare in se stesso per contrastare dall'interno la malapianta della «condizione dell'attore»³?

Altri la videro come uno sciame d'insetti molesti che il teatro doveva annientare divorandoli. Furono i Rivoluzionari. Il loro emblema e capofila è Mejerchol'd. Il suo «teatro teatrale» è un'autentica rivoluzione, in quanto rovescia l'oggetto della rappresentazione dalla realtà al teatro stesso⁴.

² Cfr. Gordon Craig, *Rearrangements*, in *The Theatre-Advancing*, Boston, Little, Brown and Co., 1923, pp. 171-73.

³ Un anticorpo alla malapianta dell'imitazione dev'essere ritenuta la considerazione, da parte di Decroux, del tronco come centro motore di ogni movimento. Il contrasto all'inclinazione «rappresentativa» delle parti periferiche e leggere del corpo – mani, volto – è del resto significativamente presente anche nella pedagogia di Stanislavskij: di cui Decroux amplifica anche la caratteristica della «lunga pazienza».

⁴ Altro rivoluzionario è Ejzenštejn, fervente allievo di Mejerchol'd. Non tanto per il messaggio politicamente rivoluzionario del suo spettacolo *Il Messicano* (1921), o per l'esplosione circense del più famoso *Il saggio* (1923), quanto per l'autentico rovesciamento del teatro nel cinema. Il cinema fu la rivoluzione teatrale di Ejzenštejn. Attraverso il montaggio, il cinema poteva esteriorizzare il «film interiore» dell'attore di impronta stanislavskijana, trasferendo – rovesciando – la sede della reviviscenza dall'attore allo spettatore. Alla lettera: «La scrittura cinematografica di montaggio non è analoga, ma esattamente identica alla prestazione di un attore che reciti non il risultato, ma il processo all'interno del quale, passo dopo passo, nascono e prendono forma autentici sentimenti scenici» (cfr. *L'origine del montaggio al cinema: l'as-*

Ci furono, infine, quelli che videro l'imitazione della realtà come il tributo mostruoso che il teatro paga alla vita quotidiana. Per liberarsene non si poteva che uccidere quella vita, in nome e nella visione d'una vita ulteriore. Craig si servì dell'opposizione minuscola/maiuscola per indicare quel salto: vita contro Vita. Artaud qualificò la vita maiuscola come «vera», relegando l'altra – la minuscola – al rango di mortifera parvenza: facciata contro vera vita. Furono Utopisti.

Come il vincitore dell'agone floreale, anch'essi fecero terra bruciata del loro giardino.

Vulcani e incendi

Mi pare che questo libro contenga in piccolo la bomba per una gigantesca esplosione di tutte le cose che esistono nel teatro così come le conosciamo. Uno sconvolgimento così integrale e devastante come prima cosa mostra all'occhio della nostra mente tutti i teatri del mondo improvvisamente scaraventati in cielo con pezzi di edifici, brandelli di scene, scampoli di costumi, e infine, separati gli uni dagli altri, gambe, braccia, corpi – sì, teste – degli attori che sfrecciano in aria in un selvaggio caotico bang! Che, se una tale bomba esplode, gli ultimi giorni di Pompei sembreranno solo una tranquilla scenetta da spettacolo domenicale a paragone degli ultimi giorni del teatro sotto la minaccia del fiammeggiante torrente di lava che [cola] da questo nuovo Vesuvio Distruttore del Teatro. Oh! Il paragone è molto buono – solo che la lava del Vesuvio distrusse e ricoprì di cenere per migliaia di piedi, non esplose, una bella città e i suoi resti sono ancora belli. Ma quando il presente grande incubo, il teatro presente, sarà distrutto, le rovine, povere spettrali rovine ... ci mostreranno solo, come un racconto di favola, le fragili fondamenta di quell'unica grande orrenda caotica impostura del teatro di oggi e noi non potremo che disprezzare quelle povere fragili fondamenta e spazzare via le macerie lasciando uno spazio pulito.

SPAZIO PULITO

Spazio pulito. L'enorme opera di distruzione è finita, la bomba ha compiuto il suo devastante lavoro. Il Vesuvio Distruttore del Teatro ha portato a termine la sua rovinosa missione. Il teatro, scene, costumi, attori, poeti – sì, ridano pure gli dèi – anche i poeti! Tutto in aria e alla fine uno spazio pulito.

E dunque –

Fatti avanti Signor Lanciatore di bombe devastanti, fatti avanti Signor Vesuvio Distruttore del Teatro, fatti avanti Signor Edward Gordon Craig,

senza del corpo vivo, in Teoria generale del montaggio, Venezia, Marsilio, 1985, p. 166; corsivo dell'autore).

abbiamo spazzato via gli ultimi stracci rimasti. Fatti avanti adesso e facci vedere – *che cosa* viene dopo.

A parlare in questi termini di *The Art of the Theatre* – il libro del 1905 con il quale Craig annunciò la sua visione del teatro – è Isadora Duncan, in una presunta recensione a caldo. Ma si dev'essere d'accordo con Steegmuller nel ritenere che sia stato lo stesso Craig a suggerirla come introduzione, poi non pubblicata, al suo libro⁵. Se anche non la scrisse, certo l'avrebbe sottoscritta, il tono è inconfondibile. Conoscendo l'apocalisse che c'è prima, prende senso la visione che «viene dopo». La Scena oltre l'Apparato scenico, l'Azione oltre l'Attore, la Voce oltre il Dramma. Il teatro oltre quella rappresentazione della realtà che nemmeno un disegnatore di scene come lo stesso Craig, un attore come il grande Irving, un poeta drammatico come il sommo Shakespeare potevano sottrarre al tanfo mortale della vita minuscola. Persino di quelle scene, di quelle partiture, di quelle parole – ridessero pure gli dèi – si doveva fare terra bruciata⁶.

Sono meno pirotecniche del vulcano di Craig le fiamme devastatrici di Artaud. Ma ci sono, nella Prefazione al *Teatro e il suo doppio*. Artaud la scrisse alla fine, quando il tempo aveva consumato tutti i tentativi di spiegare il vero significato di crudeltà. Divampano due volte. La prima inceneriscono libri, la seconda volta corpi umani.

«Si può incendiare la biblioteca di Alessandria – dice. – Al di sopra e al di fuori dei papiri esistono delle forze; potremo temporaneamente perdere la facoltà di ritrovare quelle forze, ma nulla riuscirà a spegnere la loro energia». Poi riappicca il fuoco nella celebre chiusura: «La cosa veramente diabolica e autenticamente maledetta della nostra epoca è perder tempo con delle forme come se si trattasse di una questione d'arte, anziché essere come suppliziati che vengono bruciati e fanno segni sui loro roghi»⁷. Nel fondo del ricordo di sicu-

⁵ «Your Isadora». *The Love Story of Isadora Duncan and Gordon Craig*, a cura di Francis Steegmuller, New York, Random House, 1974, p. 100. Il testo della «recensione» della Duncan è alle pp. 379-81.

⁶ Sul rapporto, spesso frainteso, tra le componenti dell'organismo spettacolo – Apparato scenico, Attore, Dramma – e il loro rispettivo «divino movimento» – Scena, Azione, Voce – cfr. il mio *Il Delsarte segreto di Gordon Craig*, «Teatro e Storia», n. 28, 2007.

⁷ Antonin Artaud, *Préface. Le théâtre et la culture*, in *Le théâtre et son double*, O.C. IV, ed. 1978, rispettivamente p. 11 e p. 14. Con riferimento alla citatissima chiusa della *Préface*, correggo in più punti la traduzione einaudiana, che parla di «attardarsi sulle forme artistiche, invece di sentirsi come condannati al rogo che facciano segni attraverso le fiamme». Innanzitutto, Artaud scrive «s'attarder artistique-

ro aveva i gesti minuziosi di Renée Falconetti nella *Passione di Giovanna d'Arco* di Dreyer, cui aveva preso parte nel ruolo del frate confessore: quando la condannata raccoglie la corda caduta dalle mani del boia e gliela porge o, con diligenza, si rimbocca la manica per liberare il polso alla stretta. Stava già nell'altra vita, Giovanna. La morte non poteva essere, per lei, il termine della vita minuscola d'una vittima: era l'inizio della vera Vita d'una martire.

A differenza di Craig che – sia pure per mano di Isadora – l'aveva incendiato per iscritto, il teatro in Artaud non prende fuoco sulla pagina. E però l'aveva preso nella memoria. Artaud vide gli attori danzatori di Bali ai primi d'agosto del 1931. Nacque da lì la visione del teatro della crudeltà. Poco più d'un mese prima, nella notte tra il 28 e il 29 giugno, un incendio improvviso aveva devastato il padiglione delle Indie olandesi. Non si salvò niente delle opere d'arte – libri, manufatti – che vi erano contenute. Sulla palude di melma maleodorante, per il diluvio sparso dai pompieri, restò in piedi solo il teatro in cui si sarebbe esibita la troupe balinese. Gli attori, ignari di cortocircuiti, credettero a un maleficio che vi aveva attentato contro, e a una magia che aveva risparmiato il loro teatro. Si sa che molti visitatori furono attratti ad assistere allo spettacolo più dal clamore dell'incendio e dal miracolo di quel teatro superstite che non dal talento scenico degli artisti. Forse fu così anche per Artaud⁸. Del resto, per un uomo dall'«esperienza espansa» come lui, le sfasature di tempo e spazio, la stessa eterogeneità degli eventi, contano poco niente⁹.

ment sur des formes»: l'arte è l'alibi dell'attardarsi – del perder tempo –, non la qualifica delle forme su cui ci si attarda. Poi i «suppliciés ... font des signes sur leurs bûchers»: sui loro roghi, non attraverso le fiamme.

⁸ Uno straordinario saggio storico in forma di romanzo-conferenza è il libro di Nicola Savarese, *Paris/Artaud/Bali. Artaud vede il teatro balinese all'Esposizione coloniale di Parigi del 1931*, L'Aquila, Textus, 1997. Ne ho utilizzato il ricchissimo Dossier sull'incendio del padiglione delle Indie olandesi, tirandone fuori i dati di fatto ma perdendone inevitabilmente il sapore.

⁹ Di esperienza espansa, a proposito di Artaud, parla Ferdinando Taviani in *Quei cenni famosi oltre le fiamme*, Prefazione all'ed. it. di Monique Borie, *Antonin Artaud. Il teatro e il ritorno alle origini*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1994 [Paris 1989], in particolare pp. XXXIV-XXXV. Scrive Taviani che «[f]a parte dell'esperienza espansa di Artaud la capacità di fissarsi nella memoria i particolari delle cose viste, con una forza che normalmente richiede osservazioni pazienti e ripetute», alludendo alla frettolosa visita alla mostra di Van Gogh all'Orangerie, che pure fu sufficiente per fissare i particolari di cui abbonda il famoso saggio sul pittore. Ma fa parte dell'esperienza espansa di Artaud anche la capacità di far affiorare dalla memoria cose non viste con la forza di cose che si stiano vedendo sul momento.

Artaud vide lo spettacolo di Bali sullo sfondo d'un fuoco capace di distruggere tutto salvo lo spazio delle forze in azione oltre le forme in mostra. Vide quegli attori danzatori fare segni di Vita, al di là delle forme della loro arte scenica. Se, sovrapponendo lo spettacolo di Bali alle fiamme dell'Esposizione, abbia avuto la visione di quei corpi danzanti come papiri accartocciati – o come suppliziati – nell'atto di liberarsi dalle forme e di liberare forze: di questo evidentemente non possiamo esser certi. Ma quelle fiamme di fuoco vero pretendono solo di rimettere una visione coi piedi per terra. Ciò che si vede è nelle cose e si stampa negli occhi. Poi l'immagine – attori tra le fiamme: sia pure – sta alla visione come gli occhi stanno alla mente.

In ogni caso, la visione dell'utopista ha bisogno di un salto. Proprio un salto per aria, un'esplosione, come quella del Vesuvio distruttore del teatro, o d'un incendio devastatore. Appartiene a una realtà altra, che deve tagliare i ponti con la realtà dalla quale e sopra la quale vuole liberarsi.

Cioè a sua volta essere libera. Tra Craig e Artaud non si possono immaginare due visioni più diverse, addirittura antitetiche. Quello di Craig è un teatro che si propone di trascendere il corpo nel mentale e, proprio dalla parte opposta, il teatro di Artaud vuole riportare tutto il mentale al corpo. Lo urlerà apertamente dai manicomi. Ma già l'aveva detto in quella breve sala d'attesa che è *Il teatro di Séraphin*. Per esprimere «il grido della rivolta calpestata, dell'angoscia armata in guerra e della rivendicazione», erige davanti a sé il suo «corpo d'uomo» e costringe quel grido a rientrarsi dentro «punto per punto». Prima nel ventre, «nel punto delle strozzature erniarie», e di lì «alla sommità dei polmoni», e poi nelle reni. «Ogni emozione – conclude – ha basi organiche. Coltivando l'emozione nel suo corpo, l'attore ne ricarica la densità voltaica»¹⁰. Se questo è l'attore «atleta del cuore», corpo che appropria l'emozione alla carne, agli antipodi sta

¹⁰ Antonin Artaud, *Le théâtre de Séraphin*, in *Le théâtre*, cit., O.C. IV, ed. cit., rispettivamente pp. 141-42 e pp. 145-46. Anche in questo caso, cerco di eliminare una possibile fonte d'ambiguità sostituendo il «pezzo per pezzo» dell'ed. einaudiana con «punto per punto», per l'originale «place par place». «Place par place» scandisce le tappe d'un viaggio nel corpo punto per punto, non il sezionamento d'un corpo pezzo per pezzo. *Le théâtre de Séraphin* non fa parte del *Teatro e il suo doppio*. Non si conoscono le ragioni per le quali il saggio, che Artaud considerava come il completamento di *Un athlétisme affectif*, fu escluso dalla pubblicazione in volume. Scritto nel '35 e destinato alla rivista «Mesures», *Le théâtre de Séraphin* fu pubblicato nel 1948 (cfr. nota 1 in O.C. IV, ed. cit., pp. 328-30). Si tratta, in ogni caso, di uno degli ultimi testi, prima della *Préface* e del lungo viaggio nella follia.

l'attore supermarionetta, corpo di legno che libera la carne dall'emozione.

Non è una contraddizione. Sono approdi entrambi legittimi, quando il percorso parta da uno stesso «spazio pulito». Partendo dal suo «teatro povero» – letterale terra bruciata al fuoco del ragionamento –, la visione di Grotowski può stare pienamente dalla parte di Craig e, senza contraddizione, altrettanto pienamente dalla parte di Artaud. L'«attore santo» arriva a trascendersi per via di semplificazione, ma facendo corpo col e del proprio trascendimento.

Essendosi liberata, la visione dell'utopista è libera.

Utopia ed efficacia

Che la visione di Grotowski si sia realizzata, nulla toglie alla sua dimensione d'utopia. Quando succede un'unica volta – com'è stato il caso del *Principe costante* –, vuol dire solo che quella volta è stata un miracolo. L'eccezione conferma la regola, tanto più la conferma il miracolo. Il teatro di Grotowski non si può fare. Il teatro di Craig, quello di Artaud: il teatro degli utopisti è un «teatro che non si può fare». La visione dell'utopista è un polo Nord, un punto. Dentro un punto non si può abitare, ma quel non-luogo – quella letterale utopia – orienta la bussola per potervi tendere indefinitamente. Che è tutt'altra cosa dal realizzarla, sia pure progressivamente per parti.

Il «teatro che si può fare» ha bisogno di quegli elementi – attori che rappresentano, testi che raccontano, scene che raffigurano – dei quali il Vesuvio o il rogo, o persino la ragionata spoliatura verso la povertà hanno fatto terra bruciata. Lo sapevano anche Grotowski, Craig e Artaud. E però altrettanto bene sapevano che risparmiando dalla cancellazione preventiva anche uno solo di quegli elementi non avrebbero potuto liberare la loro visione. Non fatevi impastoiare dalle forme, dice Artaud. Fate volare in pezzi attori testi e scene, dice Craig. Sbarazzatevi dell'armamentario del teatro ricco, dice Grotowski. L'hanno detto a se stessi, e sono queste le parole che ascoltano quanti ne vogliono trarre insegnamento.

Non che le loro visioni siano più o meno simili li rende ugualmente maestri, ma che ognuno replichi con parole diverse lo stesso monito: svincolarsi dalla rappresentazione per immaginare il teatro, anche se poi per rappresentare si dovranno fare i conti proprio con quei vincoli. Una visione totalmente libera come compenso – e come senso – d'una

rappresentazione doverosamente obbligata a confrontarsi con il teatro che si può fare. È questo l'insegnamento degli utopisti.

Si spiega perché, tra i Padri Fondatori, i riformatori e i rivoluzionari siano i più utili, ma a essere i più efficaci siano gli utopisti. C'è differenza. L'utilità riguarda gli strumenti per fare, l'efficacia riguarda le persone, a prescindere dagli strumenti di cui per fare decidano di servirsi.

La terra bruciata sta nella mente. Vuol dire mente sgombra: pulizia preventiva, decondizionamento. Immaginare il teatro come se il condizionamento della rappresentazione non esistesse. Per potere poi – di ritorno – «mettervi le mani in pasta» senza «sporcarsi le mani»¹¹. Dietro l'apparenza di un gesto distruttivo fine a se stesso, fare terra bruciata è un gesto costruttivo con un fine ben preciso. Permette di confrontarsi con le connaturate costrizioni del «teatro che si può fare», orientandolo nel senso di una visione libera. Non umilia la prassi a un'affannata inutile rincorsa dell'utopia, non impanca l'utopia a giustiziere inesorabile d'ogni prassi. Le lega insieme.

Il silenzio degli utopisti

Il particolare legame tra utopia e prassi consente di mettere a fuoco la caratteristica che, in misura più o meno trasparente, i libri degli utopisti hanno in comune. Parlano per circoscrivere, parlano per isolare uno spazio di silenzio. Nello spazio di silenzio sta la visione, quello di cui parlano sono tappe del percorso che ne prende senso.

Nei libri di Craig questa dialettica è dichiarata. Nella linea «Oggi e Domani e Avvenire», l'Avvenire è un orizzonte che starà sempre all'orizzonte dell'utopia, per ogni Oggi o Domani del tempo della prassi. Lo dice a chiare lettere. Specifica che «un nuovo teatro», come compare nel titolo d'un suo libro, non è «il nuovo teatro», e che dovranno esserci molti nuovi teatri prima che arrivi *il Teatro*. Molti, è ovvio, sta per innumerevoli¹². Prescrive come semplificare l'attore, e scrive come farlo, in direzione della supermarionetta. Ma la supermarionetta, essa, non si può fare. Con ragione si fa beffe di quanti la pensano come un'entità materiale. Lui non fa che dire ciò che la supermarionetta non è. Passo dopo passo, negazione per negazione.

¹¹ Devo questa puntuale distinzione a Ferdinando Taviani, in uno dei nostri frequenti incontri-scontri sul teatro del Novecento.

¹² Cfr. Gordon Craig, *Towards a New Theatre*, London-Toronto, Dent & Sons, 1913, pp. 2-3.

zione, la sospinge nello spazio di silenzio. Come vi sospinge il Dramma senza parole: mentre prescrive di semplificare il Dramma di parole, e scrive come farlo. O l'Apparato scenico senza colori né disegni né materia: mentre prescrive di semplificare le scene, e scrive come farlo. Cosa sia la Supermarionetta, o il Dramma senza parole, o l'Apparato scenico senza colori né disegni né materia è una domanda sterile, perché lo spazio di silenzio non sta lì per farsi estorcere risposte in positivo, ma solo per dare senso a ciò di cui si può parlare, e di cui infatti le parole di Craig parlano.

Le utopie di teatro hanno una vocazione pratica, purché non si pensi di dover fare il teatro che non si può fare.

Se possibile, il libro di Grotowski è ancora più esplicito di quelli di Craig. Nel suo spazio di silenzio sta il periodo d'anni 1963-65, con tutto quello che vi si verificò dentro: il lavoro solitario con Cieślak per *Il Principe costante*, l'attivazione del «processo interiore» con le tecniche preliminari per la trance e, infine, la trasmissione che porta a compimento e allo stesso tempo trascende l'insegnamento. Intorno sta il teatro che si può fare orientandosi nel senso di quella visione. Ma il teatro che sta nella visione di Grotowski non si può fare¹³.

Come non si può fare il teatro di Artaud. Alle prese con la stesura del *Primo manifesto*, scrive che le sue idee «sono contenute nel "Théâtre Alchimique" e nella "Mise en scène et la métaphysique"», concludendo che il compito ora è «fare semplicemente un documento tecnico ed esplicativo»¹⁴. I due saggi sede delle «idee» e quel manifesto sede della «tecnica» basta leggerli a confronto per ritrovare, declinato alla maniera di Artaud ma non per questo meno evidente, il legame silenzio parole, che è il marchio dei libri degli utopisti. Nello spazio delle idee ci sono un quadro di Luca di Leida, un film dei fratelli Marx, un laboratorio d'alchimista: per concludere che la realtà del teatro è «virtuale»¹⁵. Il teatro non c'è. C'è non-teatro. Mentre le parole del *Primo manifesto* sciorinano quest'elenco notarile: Tecnica, Temi, Spettacolo, Regia, Linguaggio della scena, Strumenti musicali, Luce e illuminazione, Costume, Scena e sala, Oggetti maschere e accessori, Scenografia, Opere, Attore, Interpretazione, Pubbli-

¹³ Sulla strategia implicita di *Per un teatro povero*, cfr. il mio *La stanza vuota. Uno studio sul libro di Jerzy Grotowski*, «Teatro e Storia», n. 20-21, 1998-99.

¹⁴ La dichiarazione compare in una lettera a René Rolland de Renéville – costante interlocutore di Artaud nell'itinerario al teatro della crudeltà – del 26 luglio 1932 (in O.C. V, pp. 85-86).

¹⁵ Antonin Artaud, *Le théâtre alchimique*, in *Le théâtre*, cit., in O.C. IV, ed. cit., p. 47.

co, Programma. Non manca proprio niente del teatro che si può fare. Manca la visione di Artaud. Sono la prassi che prende senso dall'utopia: le parole che prendono senso dallo spazio di silenzio.

Attraverso la pulizia della mente, il come se della terra bruciata mantiene pulite le mani: a patto però che le si metta in pasta nell'umile impegno del giorno dietro giorno, per ogni giorno del proprio lavoro. Dentro l'utopista cova la lunga pazienza del riformatore. E reciprocamente, il tempo lungo del riformatore finisce col far impennare la «seconda natura» in un'«altra natura» al di là della natura umana. La «condizione eroica» dell'ultimo Stanislavskij fa dell'anticorpo della condizione creativa il viatico per un corpo-mente oltre la persona che ne è titolare¹⁶. Il riformatore si scopre utopista. La rivoluzione soccombe, alla fine, alla nostalgia di tornare al corpo in scena per trascendere, nella durata delle leggi del bios e della meccanica, il corpo quotidiano preda della meccanicità senza bios. Lo insegna la vicenda di Mejerchol'd: nel rivoluzionario stanno in dormiveglia il riformatore della durata e delle leggi e l'utopista della trascendenza. Tutto si mischia.

Non può che essere così. Riformatore, rivoluzionario, utopista: sono tutt'e tre animati dalla stessa passione per il teatro. A distinguerli sono soltanto le strade differenti che seguono per preservarne il fiore. L'abbiamo visto salendo in alto sulla navicella d'un apologo, proprio all'insegna della passione per i fiori. Che quelle strade s'incrocino e perfino si ricongiungano non si può vedere salendo più in su. Bisogna scendere dall'altezza dell'analisi e immergersi nella realtà. Che, lo sappiamo tutti, è complessa, fluida e non conosce soluzioni di continuità.

Postilla

Sì, tutto si mischia. Questa nota ha cercato soltanto di sbrogliare dei fili dall'intricata realtà delle opere – sulla scena e nei libri – dei Padri Fondatori. Quando a un filo è stato associato un nome, lo si è fatto per chiarire la natura del filo, non per selezionare il nome a

¹⁶ Sulla «condizione eroica» come condizione per trascendere l'individualità e i limiti del personaggio in un'entità superiore che è in grado di guardare al personaggio, cfr. *Stanislavskij e il «teatro laboratorio»*, in Franco Ruffini, *Stanislavskij. Dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé*, ed. accresciuta, Roma-Bari, Laterza, 2005, in particolare pp. 135-39.

esclusione di altri. Essendo le presenze solo degli esempi, le assenze sono giustificate per principio. Tuttavia, una è talmente vistosa che la si deve almeno commentare.

Le opere di Appia sono tutte nei libri. E però, sotto le sue parole scorre il lavoro di e con Émile Jaques-Dalcroze. Non si può leggere lo scritto senza leggere anche ciò che ne è sottinteso. Se i libri di Stanislavskij mettono la pratica in un testo, quelli di Appia è come se la richiamassero in nota. L'abbassamento dalla pagina a piè di pagina ne miniaturizza la presenza, non ne svaluta l'importanza. Attraverso Dalcroze c'è, in Appia, la lunga pazienza del riformatore.

Dalcroze serve anche per portare allo scoperto il filo dell'utopista. Si sa che i rapporti di collaborazione con Appia si attenuarono a partire dal 1913. Colpa della guerra imminente. Colpa soprattutto della diversa concezione del corpo maturata in Appia. Dalcroze voleva un corpo addestrato – condizionato – a seguire docilmente il dettato della musica; Appia era arrivato a volere, in più, un corpo che fosse capace di agire dentro la musica. Come la corrente di migrazione fa volare lo stormo, e ogni uccello – dentro – batte le proprie ali, reagisce al refoło contrario, a ogni ostacolo e difficoltà che incontra nel proprio volo: dentro il volo d'una corrente che è sua ma è anche d'Altro.

«Corpo obbediente» è una definizione di Copeau. Ne parla, a distanza di dieci anni, a proposito della sua scuola del '20-21, in cui – afferma – come prima cosa si cercava di costruire nell'allievo «un corps obéissant»¹⁷. Ma quello a cui puntava Copeau non era più il corpo condizionato a obbedire di Dalcroze. «Ho commesso un errore, tempo fa, – dice – credendo di trovare il punto di partenza nella ginnastica ritmica. Essa non può applicarsi al nostro insegnamento; in se stessa, porta già un'affettazione». Scrivendo a Dalcroze subito dopo, sarà brutale nella sua franchezza. Definisce i ritmisti «inumani ... incapaci di dimenticare se stessi, di abbandonarsi, infine di *donarsi*»¹⁸. Decide di lasciare Dalcroze per il «metodo naturale» di Georges Hébert¹⁹.

¹⁷ Jacques Copeau, *Les souvenirs du Vieux Colombier*, Paris, Les Nouvelles Éditions Latines, 1931, p. 93.

¹⁸ Copeau aveva incontrato Dalcroze nell'ottobre del 1915 presso l'Istituto di Ginevra e, nel suo primo progetto – non realizzato – di scuola, aveva deciso di servirsi della ginnastica ritmica. Il rifiuto matura nel passaggio dal progetto alla successiva realizzazione. Le due citazioni sono, rispettivamente, in Jacques Copeau, *L'educazione dell'attore* (1920) e *Lettera a Jaques-Dalcroze* (1921), in *Il luogo del teatro*, a cura di Maria Ines Aliverti, Firenze, La Casa Usher, 1988, p. 76 e p. 91.

¹⁹ Sulla figura di Georges Hébert, sul suo «metodo naturale» di ginnastica in-

Ma la conversione davvero naturale della ginnastica ritmica era la pratica del movimento secondo Gurdjieff, che ha peraltro significativi punti di contatto con Hébert. Lo afferma, per bocca dell'allievo prediletto René Daumal, Alexandre Salzmänn, ex artista della luce a Hellerau. Uno che conosceva bene tutti i termini in questione: il lavoro di Appia, quello di Dalcroze anche attraverso la moglie Jeanne, e quello di Gurdjieff infine, di cui a Parigi era di fatto un alter ego. Dice Daumal di essersi occupato del Dalcroze del 1914, subito prima della guerra, quando stava nascendo intorno a lui «un'arte teatrale restituita al suo senso e al suo fine sacro». Poi, aggiunge, quell'arte si era degradata diventando fine a se stessa, prima che Gurdjieff la riportasse al «solo scopo degno di essere perseguito»²⁰.

È questa la direzione di Appia quando si discosta da quella di Dalcroze? Certo è che il corpo capace di dimenticare se stesso senza perdersi, a disagio nella docile coreografia del condizionamento a obbedire, proiettato verso un fine che lo supera: questo corpo patisce i limiti della vita minuscola. La musica alla quale si abbandona, «più che un'opera d'arte, è la materializzazione di un'interiorità *non individuale*». Interiorità non individuale: questa definizione, tanto precisa nella sua apparente paradossalità, sarebbe piaciuta a Craig²¹. È una visione da utopisti.

E infine, nel teatro che è vivente di questa Vita maiuscola si ricomponde anche il filo del rivoluzionario. «Teatro vivente», se è la faccia opposta di «teatro teatrale», però lo è come l'altra faccia d'una

trodotto in Francia per l'addestramento delle reclute della Marina Militare, e sull'interesse di Copeau, cfr. Franco Ruffini, *Teatro e Boxe. L'«atleta del cuore» nella scena del Novecento*, Bologna, il Mulino, 1994, in particolare pp. 63-88.

²⁰ René Daumal, *Lettre de Paris*, in *L'évidence absurde. Essais et notes (1926-1932)*, Paris, Gallimard, 1972, pp. 267-68. In realtà, nella sua lettera del febbraio 1934, Daumal si fa portavoce piuttosto di Mme Salzmänn. Alexandre morirà di lì a poco, il 3 maggio, e da tempo era gravemente malato. Comunque, l'omissione è dovuta soprattutto al fatto che era Jeanne ad avere un ruolo pubblico, dopo la dimissione della sede dell'Istituto di Gurdjieff nel 1933. Su Alexandre Salzmänn, al crocevia tra Appia, Dalcroze e Gurdjieff, cfr. Carla Di Donato, *Primo dossier Salzmänn*, «Teatro e Storia», n. 24, 2002-2003, anticipazione di una preziosa Tesi di Dottorato ora finalmente conclusa.

²¹ La definizione è di Mirella Schino, *La nascita della regia teatrale*, cit., p. 76. È davvero acuta la riflessione che la Schino conduce sul ruolo della musica, non solo nel lavoro di Dalcroze e di Appia, ma anche per l'insieme dei Padri Fondatori. Il rifiuto di Dalcroze, non tanto per chiudere la partita della ginnastica ritmica quanto per indicarne una sorta d'interna finalit  tradita,   corale. A quelle di Appia, Copeau e Daumal, vanno aggiunte almeno le voci di Stanislavskij e di Craig.

stessa moneta, che vuole mettere fuori corso l'odiato «teatro rappresentativo».

Appia non si ritrova in nessuno dei fili strecciati nell'analisi dalla mongolfiera perché li comprende tutt'e tre, senza prevalenza di nessuno su nessun altro.

Craig, lo sappiamo, poneva Appia più in alto di qualsiasi altro maestro: alla sommità della Montagna del teatro²². Vedeva chiaro, Craig. Dalla cima di quella montagna, da quell'Appia riformatore rivoluzionario e utopista, vedeva dipartirsi tutti i fili della passione per il teatro.

²² Appia, in compagnia della Duncan: cfr. Gordon Craig, *Henry Irving*, New York-Toronto, Longmans, Green and Co., 1930, p. 187.