

Ferdinando Taviani

ATTOR FINO.

11 APPUNTI IN PRIMA PERSONA
SUL FUTURO DI UN'ARTE
IN VIA D'ESTINZIONE

1. *Chiamiamolo «attor fino»* – Sono uno a rischio di delusione e *indifferenza senile* nei confronti del teatro e dei suoi studi. Uno di quelli che si sono appassionati soprattutto agli attori. Passione iniziata nell'infanzia, cresciuta per l'ammirazione, la sorpresa e il trasporto amoroso di fronte a quel che certi attori sanno fare intessendo ragnatele con gli spettatori. Per tutto quel che ci lasciano capire di noi, trasformando la scena in una nostra, personale, esperienza dell'esperienza.

Tradizionalissimi o insolenti, realistici o no, aristocratici o cosiddetti mestieranti, provenienti da grandi teatri istituzionali o da enclaves pugnaci, da secolari tradizioni o da teatri nuovi ed esercizi sostanzialmente solitari, gli attori del tipo *attor fino*, pur essendo assai diversi per stile, tecniche, intenti e tradizioni, procedono fra ombre e sottotesti; hanno spesso partner miniaturizzati e invisibili dei quali avvertiamo fuggevoli e indecifrabili echi; trattano gli oggetti come se avessero un'anima anche loro; ordiscono dribbling ed imboscate alla nostra attenzione.

Ci fanno ridere senza preavviso; di colpo ci aprono gli occhi: provocano spasso compassione e perfino spavento od orrore. Fitte gamme d'emozioni, certo, ma non quella stoltezza che vien detta «immedesimazione». Al contrario: moti che spingono fuori. Moti di conoscenza.

Anche quando sono famosi e venerati, non sono star, non sono divi. Restano, in tutto e per tutto, *attori di teatro*, in un'epoca in cui il teatro è un angolino periferico del mondo dello spettacolo.

Quando mostrano di vederci o quando fanno invece le viste d'ignorarci del tutto, sembrano comunque *intrecciare una storia* con noi spettatori piazzati davanti o attorno a loro (proprio come si dice che Tizio *ha una storia* con Caia o con Caio). Talvolta sanno star lì nel loro aplomb guardandoci e facendo niente, finché la maturità riotto-

sa che s'acquatta in noi è come se per un poco si quietasse, pensando: «Non mi significhi alcunché, ma com'è che mi ti fai guardare? Non te n'andare!». Quando l'attore è molto in là negli anni, ci sorprendiamo persino a rivolgergli un pensiero che somiglia a una preghiera: «Vedi di non morire, per favore, non lasciarti morire».

Ma sono in via d'estinzione.

Noi spettatori di questo tipo siamo forse una minoranza, ma non siamo pochissimi. Né tutti anziani. Potremmo dire che ci sentiamo attratti soprattutto dall'allegria e dal lume d'un velo: sappiamo che l'attore o l'attrice quanto più attira e lega il nostro sguardo, quanto più lo padroneggia e con esso gioca e incrocia le armi, quanto più è abile nell'esercizio della sua «arte di persona», tanto più ci diventa persona sconosciuta. E se recita un personaggio secondo le vecchie regole, lo fa limpido e insieme insondabile.

(Alcuni di noi pensano: probabilmente anche lui, anche lei, mentre recita abbandona provvisoriamente l'embolo dell'io, smette per un poco l'illusione di conoscersi e si sperimenta come una doppia corrente di libertà ed organizzazione – come un vortice, un gorgo, o un puro fluire. Per qualche secondo, per qualche mezz'ora, chissà).

Noi spettatori amanti dell'*attor fino* siamo anche un po' storditi. Ci annoiamo quando non riusciamo ad andar di testa. Ci orientiamo distrattamente nell'intelligenza degli spazi scenici, nella sapienza delle luci e della messinscena, non siamo abbastanza abili da perdurare nell'eccitazione intellettuale per l'originalità delle soluzioni, le interpretazioni critiche, gli approfondimenti e i rovesciamenti dei quattro sensi delle scritture, la lindura degli stili parlati danzati cantati, l'*upto-dateness*. Attendiamo il momento in cui tutto questo verrà fatto traballare da un improvviso eccesso.

Le prodezze della regia le notiamo soprattutto quando non si fanno notare, quando lavorano per rendere incandescente o ghiacciato l'ensemble, fino a cancellare le delimitazioni fra le preliminari responsabilità dell'attore del regista dello spettatore e dell'autore. Quand'è evidente che non c'è più divisione del lavoro ma una mente collettiva. Càpita a volte, per esempio, che lo spazio venga architettato per poi distorcerne la percezione: vasti campi che gli attori sembrano rinserrarsi addosso; anguste celle o pedane che gli attori riempiono d'aria e orizzonti.

Momenti rari, quelli degli eccessi. Ma già ci appassionano le azioni che li fanno presagire, anche quando gli attori non riescono poi ad andare in goal – o disdegnano di farlo. Le loro sprezzature, infatti, già ci destano. Perché loro, quegli attori, non si limitano ad

attrarre e padroneggiare la nostra attenzione, l'adesione o il distacco. Non s'accontentano di eseguire-e-piacere. Mentre ci piacciono, loro finemente ci attaccano. Si fanno *maestri* della nostra attenzione. La educano a fuoriuscire dai previsti limiti. La modellano e la rifanno ad arte. In quanto *maestri*, più che farsi guardare ci riguardano profondamente.

Maestri senza prepotenza: alla fine salutano disarmati, depongono le loro speciali virtù; noi forse applaudiamo, loro se ne vanno. Non ci pesano addosso, finita l'ora o la giornata dello spettacolo. Permangono nella memoria dei nostri sensi. Pesano quanto i pensieri.

2. *Il tordo e l'«attor fino»* – Tutto questo pare ora che vada sparendo. Da ciò il rischio della delusione, con le sue doppiezze.

È davvero un'esagerazione accennare nientemeno che agli occhi stanchi o all'animo accasciato per nient'altro che un teatral mutamento? Non mi funzionano gli occhiali? Guardo il mio teatro interiore, e dimentico quello reale?

Siamo, lo si voglia o no, l'interfaccia fra più mondi. Costretti all'unilateralità, non approdiamo al buon senso, ma alla condizione d'un essere dimezzato.

L'esagerazione non dipende da un distorto senso della realtà, ma da una scelta. Ché il «senso della realtà» presuppone d'aver di volta in volta deciso a quale orizzonte d'illusioni riferirsi.

L'*attor fino*, che nei paesaggi che ci circondano è tutt'al più una mosca bianca, nei paesaggi interni, nei laghi del cuore, affiora invece con la mole e il mistero d'un Moby Dick.

Se davvero «stordito» viene dal «tordo», che si lascia proverbialmente accalappare, lo spettatore stordito potrà fregiarsi di quel famoso detto secondo cui ci vuole il teatro affinché chi inganna sia più giusto e saggio di chi non inganna; e sia più saggio chi si fa ingannare rispetto a chi invece non ci vuol cascare.

Il tordo, il calappio e il motto famoso di Gorgia (che ho appena appena parafrasato) compongono un emblema di cui lo spettatore stordito può essere geloso e fiero. Perché dovrebbe rinunciarci a cuor leggero? Chi l'ha detto? Chi l'ha comandato? L'attualità corre in tutt'altra direzione. Ma siamo davvero obbligati a rincorrerla? È perlopiù un falso comandamento e una pia illusione.

Poiché i tempi comunque ci trascinano, mettersi al loro passo vuol dire, alla fin fine, accettare un continuo affannarsi per capirli prevedendoli – e poi, dopo le loro inevitabili imprevedibili anse e

sterzate, ritrovarsi in una zona vuota, fuori dal passato e dal futuro, in un presente nient'altro che immaginato.

Gli accorgimenti tecnici sono spesso amuleti. Il correlativo oggettivo dell'atteggiamento ragionevolmente stordito per stare al passo con i tempi lo si trova nel consiglio che l'*attor fino* Mejerchol'd ripeteva agli attori di cui era regista e maestro, più o meno così: «L'azione scenica in cui dovete entrare la conoscete. È tracciato il disegno, ne siete determinati. Sapete fin dall'inizio come andrà a finire. Quindi opponetevi: *otkaz!* rifiuto!, cominciate col rifiutarla l'azione che presto vi trascinerà».

3. *Il «sintomo Meldolesi»* – Chiamerò così un comportamento scrittorio che ho sperimentato fra le persone a cui sono più vicino (non solo l'ambiente di «Teatro e Storia»), i compagni che fanno teatro in libro e non in scena. Un atteggiamento nei confronti della scrittura che m'è sempre piaciuto e che condivido. Che a molti dà noia. E che credo d'aver a lungo mal interpretato.

Da un certo momento in poi, per lo meno a partire dai primi anni Ottanta (secolo scorso), Claudio Meldolesi cominciò a manifestare una forte nostalgia per la poesia. Stava finendo di lavorare ad un libro dalla struttura molto complessa e davvero complicata, organizzata su due livelli montati in alternanza: micro e macrostorie, ma su archi temporali non coincidenti, fine Ottocento e primo Novecento, gli anni del fascismo e i primi decenni del dopoguerra. L'autore presentava così *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*: «Due libri intrecciati, differenti anche se non separati».

La nostalgia della poesia aveva a che vedere con il suo armamentario professionale di storico del teatro. Il suo punto di riferimento era la poesia condensata e diretta (soprattutto Saba e Brecht). Rispondendo a questa interna esigenza, talvolta annodava pagine che uno vorrebbe impararsele a memoria per poterle ruminare estraendone il succo (in questi casi, l'esperienza insegna, non serve purtroppo rileggersi i testi, occorre ripeterseli. Come se fossero testi sacri? Ma no!, come normale poesia).

Col tempo, Meldolesi si orientò verso una forma di *trobar clus* saggistico. Il «poetare chiuso» è un nobile sinonimo di oscurità con pedigree provenzale. E difatti la scrittura di Meldolesi venne accusata d'essere inutilmente oscura. Oscura lo era. Ma «inutile» no. In quegli anni spadroneggiava però il comandamento dell'affabile o scolastica divulgazione. Probabilmente, sotto sotto, si continuava an-

che a pensare che non ha proprio senso annodare discorsi difficili parlando semplicemente di teatro, sia perché quest'ultimo non è nient'altro che teatro, sia perché il teatro è qualcosa di eminentemente pratico.

Era Meldolesi stesso a parlare, per la sua prosa, di *trobar clus*. E nei suoi ultimi mesi arrangolava giustificatamente contro editori ed editori che non tolleravano il tipo di scrittura che s'era fabbricato (effettivamente petrosa e difficilmente traducibile).

Anche la prosa di Fabrizio Cruciani, che procedeva con l'implacabile monotonia d'un placido fiume, anch'essa difficile e «chiusa», si addensava a volte in mulinelli che fanno pensare alla tradizione della poesia concettosa. Benché nessuno avesse, nella scrittura, meno velleità poetiche di lui, pure «Cruciani è il nostro poeta», scrisse Meldolesi. Fu il primo ad accorgersene.

Altri, nel piccolo ambiente da cui traggono i sintomi, han fatto invece ricorso a forme di *trobar leu*, cercando una prosa critica o uno stile storiografico più vicino al cantabile, ricorrendo a montaggi che lasciassero interstizi al non-detto, alle associazioni d'idee, all'esigenza di dar peso alle ombre del presente accanto alle storie del passato, cercando di utilizzare a scopo critico gli andirivieni e le digressioni tipici della narrativa, i suoi salti, la fantasia che s'annida nei cataloghi e nei vasti registi, nelle recensioni degli studi e dei metodi, la malia dei montaggi arditi, la minuzia affettuosa e cattiva della prosa diaristica, la libertà conversevole dei vecchi elzeviri o i tallonamenti degli apologhi e dei racconti brevi, quando parlano a nuora perché suocera intenda.

Queste scelte, perlopiù frutto del caso e delle occasioni, risultavano altrettanto bizzarre, arbitrarie e tutto sommato difficili del sintomatico *trobar clus* di Meldolesi. Pur dando luogo a disamine storiche, a indagini basate sulla raccolta e la discussione dei documenti, avevano però anche il sapore d'una sorta di esagerazione, di performance o esasperazione scrittoria, quasi lo scrivente volesse farsi sorprendere nell'atto dubbioso di scrivere.

Molti addetti ai lavori, spesso coi piedi per terra fra le classi delle scuole e delle specializzazioni d'accademia, han detto che da quell'ambiente ristretto uscivano libri troppo difficili o scritti come romanzi. Nascondevano così la diffidenza dentro un elogio. O viceversa. Dicevano anche che erano scritti «autoreferenziali», perché si sentiva sempre in sottofondo il ron-ron d'una discussione accesa tipica d'un gruppo ristretto, voglioso, più che di scioglierli, di crear problemi in cui impelgarsi. Mai, in quei teatri scritti, si discuteva al-

l'anglosassone, lungo un filo di domande accademicamente regolate, come può accadere nelle ben disciplinate discipline.

Ho a lungo pensato che le asperità in parte lodevoli e in parte controproducenti che ho riassunto come «sintomo Meldolesi» fossero l'effetto d'un'inquietudine metodologica. Che derivassero dall'esigenza, quale che fosse l'argomento, di tener tutto il tempo bene in vista, sull'altro lato del tavolino, le domande sul metodo, i probabili quiproquò storiografici, e soprattutto i trabocchetti che i fatti del teatro tendono a chi tenta di farne la storia. Che derivassero, in altre parole, da una sorta di necessità o mania o coazione a rispondere sempre, contemporaneamente e un po' ossessivamente, a due divergenti domande: «Di che parliamo?» e «Ma se ne può parlar così?». Che fossero, infine, il frutto d'una scelta: tenersi sempre all'interno dei piccoli laghi del teatro, senza accondiscendere ai piaceri della fuga, quelli per cui si usa il teatro come svilito pretesto o buon trampolino per tuffarsi altrove. Perché dopo un po' gli studi teatrali hanno il difetto di stufare, sembrano non solo marginali, ma piccoli. Non solo piccoli, ma poco stimati. Facili. La loro facile marginalità offre facilmente il destro al trasloco in campi giustificabili come contigui, dove si può scorrazzare da dilettanti appassionati (storia-storia, sociologia, scienza, letteratura, teologia, esoterismo, mitologia, filosofia...). Come se due pressappoco facessero una precisione.

Pensavo che la scelta di tenersi all'interno dei laghi teatrali derivasse dalla consapevolezza o dall'intuizione che i territori ristrettissimi permettono l'esperienza della profondità. Non solo i cunicoli dell'appassionante erudizione, ma anche quel che fanno per l'appunto i poeti, i narratori – un Ariosto, che può mettere in campo un intero universo di guerre paesaggi sortilegi viaggi ed amori (più le vicissitudini della mente che tutto questo guarda) chiudendoli in un giardino.

Pensavo che quella scelta fosse anche il frutto di circostanze fortunate. Meldolesi si stava diplomando attore all'Accademia d'Arte Drammatica, mentre studiava all'università e faceva politica nello scontento, già pronto al Sessantotto. In lambretta, la coppola in capo, faceva la spola fra l'una e l'altra scuola. Si accorse che la professione dell'attore non era per lui. Ma essa si incistò nei suoi studi, vi scavò sotterranei. Altri hanno avuto la fortuna di intercettare piccoli teatri sempre in stato nascente, talmente piccoli che dentro ci si perde, come se, varcata una trascurabile porticina, fatta sosta in un ordinato tinello, ci si perdesse poi fra i diversi piani d'un labirinto sotterraneo (i teatri verticali, infatti, non sono torri, sono scavi).

Credo che tutto questo sia vero solo in superficie, la superficie

più consapevole. Credo che in fondo, però, agisse un'altra spinta: ritrovare tramite il lavoro critico teorico e storico l'equivalente della muta collaborazione fra *attor fino* e *spettator stordito*, la loro intesa ordita sui malintesi, fra il buon senso di lasciarsi ingannare e la virtù d'ingannare.

4. *A specchio* – Rimuginando i temi che qui rimugino, m'ero fatto idee che in gran parte mi paiono abbagli. Che lo storico del teatro, per esempio, fosse innanzi tutto uno storico, impegnato a misurarsi con problemi di metodo, che nel campo teatrale sono particolarmente intricati affascinanti e paradossali. E che solo in seconda istanza, di straforo, fosse anche uno spettatore, sia pure dislocato. Più dislocato, immaginavo, che stordito.

Mi sono spesso chiesto come mai gli storici-storici (come il caffè-caffè raro negli anni della guerra) non usassero gli studi teatrali come uno speciale laboratorio per il metodo. Eppure, mi dicevo, gli storici del teatro debbono battersi, fin dalle prime mosse, con i problemi con cui gli storici-storici si scontrano sul serio dopo essersi a lungo inoltrati nella loro materia – l'inestricabile intreccio fra l'oggetto osservato e l'occhio che lo osserva; la mutanza dei soggetti su cui si lavora. Gli spettacoli, innanzitutto, i quali possono esser compresi sia come accadimenti e congiunture sia come opere. Ma gli argomenti che vengono ritagliati dal continuum del tempo e trasformati in soggetti d'un'indagine storica – una «rivoluzione», una «crisi economica», un «cambiamento di mentalità», una «famiglia», una «città», un «momento culturale», un «social network», un «genere letterario», una «disputa» ecc. – non sono anch'essi, a seconda di come li si consideri, accadimenti e congiunture da un lato, e dall'altro strutture (relativamente) compiute, considerate come se fossero un'opera a sé stante? E non è per questo, alla fin fine, che la biografia è il più fallace dei soggetti, sottoposta com'è all'illusione potente secondo cui un essere umano sarebbe in sé e per sé un'oggettiva unità?

O ancora: non c'è forse in comune, fra storici-storici e storici del teatro – ma nel caso del teatro con immediata evidenza – il tema della preponderanza del presente sul passato? Sia perché è ovvio che il fare storia è fare sempre storia non solo *dal* presente, ma in ultima analisi *del* presente, sia perché noi storici, come gli indovini del ventesimo canto, camminiamo all'indietro ma con la testa svitata, come se guardassimo avanti, oppure, per dirla con maggior eleganza – secondo le parole del più filosofo dei due Schlegel –, vaticinando sul passato.

A questo punto la questione si rovescia, come se lo storico del teatro, invece d'essere uno storico in difficile ed eccitante zona di confine, fosse, al contrario, uno spettatore che si allontana in storie rese difficili dall'esigenza di continuare virtualmente ad andare a teatro.

Forse è per questo che gli storici-storici si distraggono presto, quando li si pone di fronte ai complessi problemi di metodo che emergono nel laboratorio storico del teatro. Perché vi vedono o vi intuiscono l'inganno seduttivo dello specchio che restituisce le parvenze spostando a destra il lato sinistro e viceversa. Lo storico-storico sa che la sua integrità professionale, o per meglio dire la sua vocazione, viene offesa quand'egli cede alla tentazione di sentirsi in prima persona spettatore del passato, che studia, dipana e racconta. Lo storico del teatro, al contrario, sa che si tradisce quando cede allo studio del passato senza trovarsi un posto dove fermarsi con l'emozione pungente dello spettatore.

5. *Pulitura degli occhiali: l'«attor fino», l'attore per antonomasia e in via d'estinzione* – Non possiamo opporci all'impressione che gli attori del tipo *attor fino* siano sempre meno, persino dove vigono grandi tradizioni sceniche, come in Asia.

Conviene farsene una ragione: non sono cose nostre, non svaniscono quando ci vengono a mancare. Non vengono «superate» dall'andar dei tempi. Né ad essi si adeguano per necessità. Il giudizio del *superamento* è inappropriato nelle storie artistiche, un miraggio prodotto dai modi di dire, di far polemica e propaganda. O di pensare la Storia in maniera storicistica, rettilinea, necessaria e consequenziale. Come se davvero tutto ciò che è «reale» fosse «razionale» – e viceversa.

Il teatro è in preda alla decadenza? È un esempio anch'esso del fatale *kali-yuga*? Non particolarmente. Di attori capaci di fissarsi nella nostra memoria ce ne son tanti. Fra essi, sono solo gli attori della specie *attor fino* ad apparire in via d'estinzione.

Ma occorre distinguere.

Attor fino non implica un giudizio di valore, non indica l'attore eccezionale ed eccellente. Non indica neppure il rappresentante d'una scuola determinata, d'uno stile, d'uno scisma o d'una tradizione particolare. È semplicemente l'attore *di* teatro: una generalità, ma non talmente generale da includere ogni attore che sappia stare a teatro. E poiché si tratta d'una generalità (sia detto fra parentesi) non può esservi spazio, fra questi appunti, per descrizioni esemplificative

e personali dell'efficacia dell'*attor fino* per lo scrivente *spettator stordito*. Risulterebbe, volere o volare, non un esempio, ma l'indicazione d'un modello esemplare.

Ho distinto l'attore *di* teatro dall'attore che sa stare *a* teatro. Per molto tempo, una distinzione siffatta sarebbe stata pura lana caprina. Dalla fine del Novecento è essenziale. Eppure spesso trascurata.

Quando si affronta il tema dell'attore, la sua figura e la sua professione, si procede in genere distinguendo i secoli, le estetiche, i Paesi, gli stili, i capiscuola e le tradizioni diverse, eleggendo, fra loro, questo o quel modello. Oppure si tentano visioni complessive, basate più o meno esplicitamente su ragionevoli comparazioni, le quali hanno a lungo sottinteso che l'attore per antonomasia fosse l'attore di teatro. Un'ovvietà che non può più esser ovvia. È anzi contraddetta dai fatti. L'attore per antonomasia, quello che ci viene automaticamente in mente, l'attore dello spettacolo «normale» è oggi l'attore dello spettacolo delle immagini, in cui l'attore (quando c'è) compare attraverso l'occhio che lo riprende e lo trasmette.

Nello spettacolo d'immagini si vedono innanzi tutto riprese, cioè sguardi filtrati ed elaborati. Dentro questi sguardi ci sono spesso attori che recitano. Poiché molti di loro possono agire (quasi) indifferentemente anche in spettacoli al vivo (chiamiamoli per brevità «teatro»), il riflesso a trascurare la differenza di base si rafforza. Il panorama risulta allora irrimediabilmente confuso.

C'è infatti un'altra generalità (una generalità... particolare), che idealmente raccoglie gli attori che son *di* teatro e basta. È una «generalità» perché guarda i tratti comuni e ricorrenti fra gli attori di differenti tempi, Paesi e tradizioni. È «particolare» perché si orienta sulle specificità della professione dominante nel passato ed oggi minoritaria: coloro che abitano esclusivamente il palcoscenico e di lì debbono trarre guadagno ed onore.

Va sottolineato, per fare un solo esempio, che fra le competenze degli attori *di* teatro vi sono interi campi del sapere professionale che risultano estranei e sarebbero controproducenti per gli attori dello spettacolo «normale». Innanzi tutto, gli equivalenti percettivi (imparagonabili nella forma, ma paragonabili per gli effetti sullo spettatore) di ciò che nella recitazione delle immagini sono i montaggi fra piani ravvicinati e lontani, le qualità e i ritmi delle inquadrature, gli atti attenzionali su singoli dettagli, la danza di campi e controcampi, le carrellate e i minuscoli flash-forward e flash-back. Tant'è che i più valenti della specie *attor fino* quando vengono ripresi e filmati perdono sempre il confronto con loro stessi in teatro. Ne escono letteral-

mente *ridimensionati*. Molte delle loro virtù professionali, trasposte nell'occhio che li riprende, vanno erose o risultano ridondanti. La dote di base degli attori *di* teatro, infatti, non è l'attitudine ad essere efficacemente ripresi, ma la capacità di calamitare direttamente l'attenzione per il modo in cui modellano la loro fisica presenza davanti agli spettatori qui ed ora. Nello spettacolo «normale», quello delle immagini, il livello primario, elementare, della fisica presenza è invece modellato dallo sguardo che fissa e decide la ripresa.

La distinzione basilare e sovente trascurata fra l'attore dello spettacolo «normale» (che può stare anche *a* teatro) e l'attore *di* teatro delimita il territorio dell'*attor fino*. All'interno di questa delimitazione si muovono gli studi dell'Antropologia Teatrale, che analizzano le specificità del *bios* scenico. Ma vi si muovono in maniera non sufficientemente esplicita, quasi per una scelta sottintesa e naturale, che spesso, perciò, non sottolinea la distinzione. All'altro polo, i Performance Studies saltano l'ostacolo eleggendo la con-fusione come pericolante territorio. Qui, le differenze evidenti fra attori *di* teatro e attori dello spettacolo «normale» sbiadiscono per il semplice fatto che l'orizzonte è costituito da tutto ciò che vi è di performativo nella Società dello Spettacolo. Si scivola liberamente dappertutto, non sopravvive alcun contorno che distingua un fenomeno dall'altro.

Quest'altro polo è più moderno? Più postmoderno? È più al passo con i tempi? È forse «oltre il postmoderno»? Corroborava comunque l'idea che l'arte fortemente minoritaria dell'attore *di* teatro sia un'arte di per sé assai poco interessante. Perché si estingue?

«In-via-d'estinzione» (che nel gergo dei linguisti può definirsi un'espressione aggettivale polirematica) perlopiù impolvera gli occhiali. È un sintagma coniato per qualificare le specie viventi che rischiano di sparire dalla faccia della terra. Veniamo ammoniti: «Badate!, se una specie si estingue, s'è estinta *per sempre*».

Per la sua efficacia drammatica, l'espressione aggettivale polirematica viene usata metaforicamente in molti altri contesti, sicché ci capita di parlare di usi, tradizioni, prodotti, etiche, mode, istituzioni, discipline, arti... *in via d'estinzione*. È una buona metafora, dà energia al discorso e può incitare all'azione. Per contro, ha anche la perniciosa tendenza a trasformarsi in una depressa ninna-nanna intonata sul refrain «non c'è più niente da fare». Talché certi tumultuosi mutamenti, sgradevoli per i gusti di alcuni, acquistano ai loro occhi parvenze addirittura luttuose.

Nulla però dimostra che quel che è vero per le specie naturali sia vero anche per le «specie» della cultura o del cosiddetto «spirito», o

Mondo 3. Le quali in realtà si muovono su campi mimati, dove mimano – appunto – anche l'estinzione, senza però espletarla. Come fa l'acqua. Può sembrare *in via d'estinzione* quand'è occultata o si occultata, quand'è inquinata avvelenata venduta rubata privatizzata, quando evapora o s'inabissa. Sembra morire. Poi riemerge, e allora sembra che nasca in quel punto, che sia una «fonte», un principio – quand'è sostanzialmente un ritorno. Si ripresenta in stato nascente senza per questo nascere. È sempre lo stesso primordiale inscindibile *accadueò* che si muove in cieli e cicli diversi. Il nascere e il morire li mima. Nel mimarli non si consuma.

È un paradigma metaforico che può aiutarci a far pulizia. Chi si preoccupa per l'acqua non si occupa di evitarne l'estinzione, ma di preservarne il buon ritorno.

Benché sia indubitabile che tutta una zona dell'esperienza e del sapere teatrale sia oggi in preda ad un processo *in via d'estinzione*, benché sia un fatto storicamente e culturalmente oggettivo, lo spettro della morte e le visioni d'una micro-apocalisse con questa oggettività non c'entrano niente. Se servono a qualcosa, servono all'apatia.

6. *Parentesi: le apocalissi da cortile* – Le visioni di anse morte fra le arti dovremmo anzi considerarle evocate da cedimenti intellettuali poco onorevoli e malamente istintivi.

Basta un normale invecchiamento, nella vita privata, per inclinarci d'istinto ad apocalittici pensieri. Basta, a volte, il progressivo occultarsi di ciò che più amavamo per farci sembrare «epocale» l'epoca d'uno scontento. Non è un bel vedere, quand'uno ritiene consolante sconolarsi, e si figura declini ed orizzonti senza scampo. Con la loro immaginata storicistica assolutezza essi inibiscono l'azione e rischiano di ridicolizzare i laterali sentieri lungo i quali si conservano degnamente i semi di quei frutti destinati per il momento ad essere assenti dall'abbondanza dei mercati. Che sono per l'appunto i sentieri che si allontanano dall'ordine tumultuante dei mercati e lungo i quali è possibile lavorare per così dire in pace: non per il nutrimento d'oggi, ma per quello di domani.

Le si chiami ottimismo, oppure «organizzazione del pessimismo», sono comunque vie meno egoistiche e soggettive di quelle dello scoramento prepotente che allestisce attorno alla nostalgia o all'insofferenza gli scenari d'una delle tante apocalissi da cortile.

Ci vuole poco ad allestire un'apocalisse da cortile: un po' di intelligenza; una buona conoscenza della strategia retorica; un grappolo di esempi vividi (i più siano educatamente ovvi, ma tre o quattro

siano sorprendenti); una ben selezionata bibliografia critica interdisciplinare sulle tendenze dell'attualità; la destrezza necessaria per spingere il passo un poco oltre i limiti delle proprie comprovate competenze (il che pare sempre lodevole sintomo di competenza). E soprattutto: una buona dose di faccia tosta per schierare il proprio sapere e spararlo sulle circostanze, facendone terra bruciata. Nelle apocalissi da cortile si mostrerà, ad esempio, come qualmente il cinema sia morto (non c'è più il cinema che ci piaceva); come sia morta l'arte del narrare; come siano morte storia, filosofia e ricerca scientifica; come siano morti il gusto, la politica, l'indipendenza del pensiero, la personale esperienza artistica...: intere galassie del Mondo 3, e naturalmente anche il malcapitato teatro (il quale dall'essere ovunque malcapitato trae la sua forza).

Le apocalissi da cortile forniscono un provvido controcanto all'ottimismo mondano? Probabilmente no. Tant'è che gli aretologi furono una specie pregiata di parassiti: filosofi stoici cinici e buffoni di corte. Ancora lo sono, perché corti se ne formano sempre di nuove, esclusive o massmediatiche.

Che il mutevole complesso del malcapitato Teatro fosse in punto di morte lo si cominciò a predicare fin dagli ultimi decenni dell'Ottocento. Non è morto. Oggi, nel principio del Duemila, le trasformazioni appaiono nuovamente profonde (per alcuni gusti estremamente affascinanti, per altri estremamente sgradevoli). Sono tutte o quasi tutte sfavorevoli al perdurare dell'arte dell'*attor fino*. Questo almeno noi, gli spettatori storditi, dovremmo capirlo bene, per capire di conseguenza a quali condizioni il seme dell'*attor fino* possa preservarsi. E perché.

7. *Il vaporizzarsi del teatro* – Basterebbero poche parole per spiegare come mai le condizioni siano sfavorevoli all'*attor fino*. Perché il teatro s'identifica – deve perlopiù identificarsi – con la sua tautologia: «spettacolo al vivo» (o dal vivo). Il che dovrebbe dir men che niente, essendo, come tautologia, bastantemente goffa. Ma s'è trasformata nell'indicazione di un valore. Ha fatto anima. Ed a ragione. Il valore del teatro, nel suo complesso, tende ragionevolmente a restringersi alla sua pura e semplice rarità. È un angolino d'eccezione nel maremagno degli spettacoli normali, gli spettacoli delle immagini. Essendo esso raro per il semplice fatto d'essere al vivo, scema l'importanza e il peso di ciò che in esso, a sua volta, potrebbe essere una rarità. Scema l'urgenza e l'impulso a difenderlo.

La rarità dentro la rarità, l'*attor fino* fra chi fa teatro, perde ad uno

ad uno molti dei suoi baluardi, i contenitori che servirebbero ad inquadrarlo e definirlo, ad evidenziarne le virtù rendendole diffusamente desiderabili. Perde la costrizione creativa degli stili codificati o di gruppo; la motivazione ad accettare la durezza e i tempi lunghi degli apprendistati; i controlli e gli energici preconcezioni delle cerchie degli intenditori. Gli intenditori stessi tendono a svanire, sostituiti tutt'al più dai paguri, da coloro che allungano le mani sui mestieri deboli, i voffà-voffà animati dall'amaro consiglio «chi non può, insegna».

In compenso, pratiche che nulla vieta di chiamar teatrali possono infilarsi dappertutto, come un affascinantissimo vapore che può condensarsi nei più impensati contesti, nelle più peregrine congiunzioni, in forme mutevoli, annuvolate, continuamente reinventate.

Sarebbe un tendenzioso perditempo fissare lo sguardo sugli aneddoti scadenti, sugli spettacoli del tipo «rospo che vuol farsi bue», sulle recite microfonate ma con attrici e attori in carne ed ossa, sui soldi spesi per un niente chiassoso, sul teatro fatto per farlo, come apparenza cerimoniale «artistica» e storno di fondi pubblici o pubblicitari. Ciò che galleggia in cima ai notiziari non dovrebbe far problema. Scandalizzarsene è futile spreco di vis polemica, come se non si sapesse qual genere di cose è specialista nel venire a galla.

Ma dietro il pasticcio, all'altro estremo, i modi in cui il teatro si vaporizza, il modo in cui sembra dissolvere la consistenza delle regole comuni; come si introduce nelle più diverse situazioni per refoli e brandelli incompiuti; come talvolta – sempre più spesso – rifiuti persino i contorni di un'opera, per restare un fluttuante operare; le diverse vie, cioè, per cui la mutevole teatralità reagisce all'erosersi del teatro quale riconoscibile istituzione culturale, facendo fronte alla lenta e forse irreversibile caduta di quel gioco di prestigio che ha reso il teatro a lungo riconosciuto quale bene culturale da proteggere – tutto questo compone un nuovo capitolo della storia naturale del teatro che si sta elaborando sotto i nostri occhi e di cui possiamo osservare qualcosa più delle avvisaglie.

È un capitolo *in fieri* che *mima* la barbarie (cioè la nega), e nutre e nasconde nella pancia le sue ragionevolissime ragioni. Dissotterra lo spirito ed evita le forme e la belligeranza delle novecentesche avanguardie. Vive in stato di ebollizione e ribellione.

Possiamo per esempio osservare – un marginalissimo esempio – come spesso scompaia non solo la disciplina, ma l'aspirazione stessa a connettersi con l'insurrezione estremistica della Regia. In un tempo in cui ciascuno può allestirsi le sue digitali regie, in cui assistiamo a regie dalla mattina alla sera, dal primo telegiornale all'ultimo comu-

nicato, in cui l'informazione è una sequela di regie, di racconti per immagini dietro i quali la cosiddetta realtà è per definizione rifatta ad arte con mestiere sicuro, far teatro per *non-fare-regia* è dissidenza sottile, dissimulata e pervicace.

In questo panorama, l'*attor fino*, che tanto peso può avere nei paesaggi interni dello spettator stordito, appare senza posto. Non ha né i tempi, né i luoghi, né la prospettiva dell'apprezzamento per affinarsi. Talché la vera domanda, la difficile, non è *come* difenderne la presenza, come preservarne il seme – ma: *perché?*

8. *Palinodia col perché e il percome* – È troppo facile dire «Perché sì!» o, più educatamente, «...e perché no?». Ognuno ha il diritto (il dovere, direi) di tenersi i propri gusti, di coltivarseli, anche coltivandone la sete e la nostalgia. Di rivendicarne il valore. Nessuno vuole restar solo. Ma basta essere in tre o quattro, o magari in trecento.

A ben guardare, la domanda sul «perché» funziona *a posteriori*. Può sembrar naturale, ma è innaturale la risposta. Non serve a partire, neppure col pensiero. Posta all'inizio, evoca la dignità d'un progetto, ma in pratica funziona come un tappo: suggerisce che tutto sommato di partire non ce n'è di bisogno. È il bisogno, non il progetto con i suoi ben elencati «perché», a mettere in moto. E il bisogno si manifesta soprattutto nelle false partenze, negli sbagli che ci fa fare.

Vorrei perciò fermarmi ad un breve esame di alcuni errori in cui sono personalmente incappato.

M'ero figurato per esempio che il seme dell'*attor fino* potesse preservarsi e crescere come una sorta di yoga, e cioè in nome del valore che assume agli occhi di chi lo pratica. Ci son cascato, in quest'idea, perché aveva delle ragioni e perché era in teoria possibile.

Le ragioni sono soprattutto di tipo storico e teorico: non c'è dubbio che vi sia un valore umbratile e celato del teatro, una sorta di schiena, che consiste nel senso che il far teatro ha per chi lo pratica, non per chi lo vede. La composizione di un'opera, la messinscena dello spettacolo, non è la sola fonte di valore delle pratiche teatrali. Non c'è dubbio che vi sia un teatro senza spettacolo (sono teatro l'apprendistato, gli allenamenti, gli esercizi, le prove...). E non c'è dubbio che su questo si sia riflettuto pochissimo, e che la riflessione si sia imposta soprattutto dopo lo scossone inferto da Grotowski, quando smise di far spettacoli giustificando con grande intelligenza la sua decisione. Da Grotowski si poteva risalire a Stanislavskij. Da Stanislavskij si poteva risalire all'emisfero trascurato dell'amatorialità teatrale, soprattutto l'amatorialità d'eccezione, dove è evidente che il

valore attribuito alla ricerca, all'apprendistato, alle prove sopravanza il valore della rappresentazione. Ma questo teatro dalla bella schiena non potrebbe neppure avercela, una schiena, perdendo tutta la parte davanti.

Sbagliavo, infatti, nel credere che – dato un valore ingiustamente svalutato – da esso potesse uscire un derivato teatrale a sé stante. Sorreggeva il mio sbaglio la tendenza di alcuni maestri della Grande Riforma, i quali finivano col limitare la propria attività (quasi) soltanto al tempo della ricerca e delle prove, rimandando alle calende greche la realizzazione dello spettacolo. E lo sorreggeva soprattutto l'insistenza di Grotowski, fin dall'inizio della sua attività, sul lavoro teatrale come una specie di yoga che serve a chi lo pratica, un lavoro su quella zona alla connessione fra il fisico e il mentale, il somatico e lo spirituale. Che non fossero belle parole ed utopie lo dimostravano i risultati che aveva raggiunto.

Mi dicevo: in fondo, così come certe antiche arti marziali, una volta estinta la loro funzione offensiva, sono ricresciute vigorose e non-violente per i benefici effetti che hanno su coloro che le praticano, anche il teatro, o meglio: il sapere sottile dell'attore, il suo apprendistato necessariamente lungo, potrebbe gettar radici in tutt'altri terreni, come un esercizio fisico-spirituale senza l'appoggio d'una dottrina. Ecco bell'e fatto il gioco di prestigio: l'*attor fino* rinasceva dalle sue ceneri. Era teoricamente possibile – che è uno dei modi per dire «impossibile».

Non c'è dubbio, inoltre, che per molti (cioè per pochi, ma numerosi) nella storia del Novecento, da Stanislavskij e Artaud in poi, fino all'attualità, non solo fra i maestri trapassati, ma anche nella pratica di alcuni maestri viventi e in diverse enclave teatrali d'Oriente e d'Occidente, il teatro si configuri anche come una *dimora a-religiosa* d'una ricerca spirituale. Sicché in questa prospettiva il teatro che rinunciava allo spettacolo sarebbe una conquista, una feconda amputazione.

Non prendevo abbastanza sul serio la natura di questa ipotetica «amputazione». Che cosa resta se viene recisa l'unità minima del teatro in vita? Che non è mica uno spettatore solitario che va di testa per conto suo, né un individuo che agisca facendo lavoro su di sé. È la congiunzione dei due: un attore ed uno spettatore che in linea di principio gli è estraneo. (La quale estraneità va sottolineata, perché non si può dire che il regista o il maestro sia anch'esso uno *spettatore*. Così come non si può ignorare quanto lo spettatore amico e familiare dell'attore nel vederlo in azione gli si faccia estraneo).

Nel mio ambiente ristretto di lavoro abbiamo discusso a lungo, in maniera a volte molto accesa, per più anni e a più riprese, su questi temi apparentemente teorici che riguardano sia la storia che la pratica del teatro. Mi opponevo a chi argomentava che l'idea di un teatro materialmente e in linea di principio senza spettacolo era un'idea che non stava né in cielo né in terra. Mi pareva che in tal caso non venisse recepita e giustamente valutata l'idea di chi, carte alla mano, sottolineava la necessità di distinguere nettamente fra «teatro» e «spettacolo». Mi pareva ovvio perciò difendere non solo l'utilità di studiare il teatro prescindendo dagli spettacoli, ma anche la potenziale forza che potrebbe derivare al teatro nel momento in cui rinunciasse ai suoi spettacoli e si concentrasse sul suo sapere interno.

Su questo secondo punto dovetti finire col dar ragione a chi avevo a lungo avversato. L'errore mio era banale (e cioè uno degli errori più ricorrenti): inferivo da un'importante distinzione concettuale la possibilità d'una distinzione nella pratica delle cose, immaginata come un'efficace via per preservare un sapere prezioso e minacciato, come uno che, distinguendo nettamente – e doverosamente – il peso dal volume d'un oggetto, pensasse poi ad oggetti fatti solo di peso senza volume o a volumi senza peso.

Per soprammercato, aggiungevo allo sbaglio un altro abbaglio complementare, figlio del senso comune e non del buon senso: non volendo accettare l'apparente condanna all'estinzione dell'amato *attor fino*, ritenevo ragionevole presumere che la sola via per preservarne il seme fosse quella pratica, un insegnamento faccia a faccia, in libere scuole o seminari itineranti, per esempio. E che il resto fossero solo parole.

9. *Lo scossone e l'«attor fino»* – Lo scossone inferito da Grotowski al pensiero teatrale, quando smise di far spettacoli, lo traducemmo tutti così: «Ha abbandonato il teatro». Poi cercammo di capire che cosa questa sua conclamata decisione ci dicesse. Ma intanto il modo in cui ce l'eravamo tradotta era in parte sbagliato: non abbandonava il teatro, ma gli spettacoli. Sceglieva cioè gli attori, il loro «lavoro su di sé». Abbandonava gli spettatori. Diceva loro: potete osservare, ma sappiate che questo lavoro non è fatto *per* voi. Nulla impedisce che a certe condizioni si possa svolgere *davanti* a voi, in vostra presenza. Ma io ho smesso, come regista, di lavorare anche su di voi, gli spettatori. In altre parole: ho dovuto scegliere. Scoprite il vostro senso, le vostre motivazioni, nel vederlo. Non vi abbiamo convocato. Siete voi

ad aver chiesto di assistere. E noi vi apriamo la porta – a certe condizioni.

Era l'indipendenza e l'estremo potenziamento dell'*attor fino*. Di esso si trasmetteva l'essenza, omessa la convenzione pubblica spettacolare.

Lo sembrava. Non lo era affatto.

Era proprio il contrario: una amputazione, nel suo caso necessaria. La realistica, persino impietosa constatazione che un'alta cultura dell'attore stava sparendo all'orizzonte.

Tanto per cominciare, Grotowski non aveva abbandonato «il teatro». Era «il teatro» che gli era venuto a mancare. Non mi riferisco al suo vecchio glorioso e coraggioso gruppo (che infatti lo seguì nei primi passi dello strappo). Mi riferisco al panorama che lo circondava, all'arte e mestiere di attori dotati d'un sapere professionale profondo e raffinato. Che un gruppo di persone compia ricerche insieme, sotto una guida esperta, continuando ad avanzare ininterrottamente è praticamente impossibile. Grotowski aveva immaginato (lo disse più volte, credo che non l'abbia mai scritto) di aprire un centro di lavoro per attori esperti, capaci di padroneggiare egregiamente la propria professione di attori *di* teatro, profondi nel mestiere, tanto da essere motivati a scoprire altre potenzialità che mirassero ad esperienze spirituali. Esperienze non propriamente «su di sé», ma «sull'uomo». Era quel che Grotowski sentiva il bisogno e quindi il dovere di fare, fin dall'inizio della sua carriera. Un lavoro iniziatico che implicasse una tecnica fisica – il lavoro teatrale come punto di partenza per un nuovo yoga slegato dalle mitologie dottrinali.

Tutto sommato, non c'è nulla di strano. Pratiche di questo genere hanno bisogno, per crescere, d'un contesto che le nutra, dia loro una lingua e le metta al riparo. Tradizionalmente, il riparo sono state le istituzioni religiose. Ciò che si svolge all'interno della sfera del sacro socialmente riconosciuto ha un campo di riferimento abbastanza preciso per individuare persone motivate a congiungersi nell'impresa, gode di un forte margine di libertà, di circostante pazienza, d'una sospensione del giudizio davanti a ciò che risulta difficile da riconoscere, purché non vengano palesemente toccati quei punti sensibili delle ortodossie che scatenerebbero la reazione. A Grotowski non passò neppure per l'anticamera del cervello di aprirsi uno spazio di lavoro all'interno di qualche monastero, qualche tempio o qualche *ashram*. Aveva i piedi piantati saldamente per terra. Era materialista, ma non unilaterale. Che cosa, nel nostro tempo, ha socialmente i caratteri del sacro? La scienza e l'arte. Il teatro, inoltre, è un recinto in

cui il sistema del potere è tutto sommato suddiviso e debole. L'ortodossia è mediocre e poco rispettata: la si può attaccare senza scatenare la repressione invincibile (una strategia politico-culturale che cominciò in Europa almeno degli anni dello Sturm und Drang). Grotowski aveva riformato una zona del teatro. Poi, quando si guardò intorno alla ricerca di attori che avessero una grande esperienza ma anche il bisogno di trascenderla, si accorse che ce n'erano pochissimi, troppo pochi per sperare di trovare fra di essi i compagni per un'impresa estremistica. In compenso, erano numerosi gli inesperti motivati ad imparare. Si rivolse a loro.

Grotowski non era il tipo da deviare dalla propria strada solo perché la trovava ostruita da un ostacolo insormontabile. Se non riusciva a superarlo, in due mosse trasformava l'ostacolo in uno strumento, come se lui stesso se lo fosse scelto. Trovata la propria soluzione, forniva una spiegazione accettabile, veritiera come tutte le spiegazioni che deducono coerentemente dalla soluzione le sue premesse teoriche. Infine sceglieva uno slogan efficace che permettesse ai curiosi ed agli interessati di capire e sbizzarrirsi. È naturale che questi ultimi fossero portati a considerare le formulazioni a posteriori come se fossero le premesse d'un progetto. Parlò del Performer. Dell'arte come veicolo. Della liceità di abbandonare lo spettacolo. Dei precedenti storici. Tutto vero. Tutto logico. Noi li guardammo come programmi *prima* progettati e *poi* coerentemente realizzati. Erano, invece, una coerente introduzione, elaborata a posteriori, con argomenti adatti a rendere accettabili delle realizzazioni già realizzate.

All'inizio dell'ultimo scossone, c'era stata la constatazione del progressivo nascondersi dell'*attor fino* sulle scene occidentali.

Questo veloce schema è uno dei tanti possibili. Ma credo che possa stare accanto ad altri che spiegano, ciascuno in parte, un bivio poco leggibile e cruciale del teatro estremo del Novecento. La realtà è tutta pieghe. Spiegare non significa ritrarre, e se lo pretende diventa un tradimento. Nel contesto di questi appunti, lo schema appena tracciato è forse il più utile.

Con il suo «scossone», Grotowski è uscito d'impeto da un'impasse che rischiava di impedirgli di portare a termine il suo compito, d'adempiere al suo «dovere». Nel farlo con tutta l'energia della sua navigata intelligenza, ha sfrondato il teatro da molte delle illusioni che lo adornano. Ci ha obbligato a pensare, a distinguere, a ripensare. Ma non s'è eretto ad esempio. S'è aperto una rotta personale, per gli altri innavigabile. Non ha certamente risolto, né ha voluto risolvere il problema di un'arte in via d'estinzione. L'ha semplice-

mente lasciato cadere. È andato per la sua strada senza perdere il poco tempo che gli restava a guardarsi intorno.

Desidero ricordare un gesto. Il gesto è legato all'espressione «laisser tomber», lasciar cadere. Grotowski, in un'intervista del 1975 per la televisione italiana (lui sta parlando in francese), spiega al suo interlocutore perché ha deciso di non far più spettacoli. Dice che quando il lavoro per lo spettacolo è d'impaccio per un lavoro essenziale, si può semplicemente lasciarlo cadere. Non è una proposta per tutti quelli che fanno teatro. Ha a che vedere con la sua ricerca. Non c'è da dispiacersi né da stupirsi. (L'interlocutore di Grotowski è Mario Raimondo. Il testo dell'intervista è stato pubblicato nel n. 20-21 di «Teatro e Storia»).

Quando parlava di decisioni necessarie, Grotowski in genere compiva un piccolo gesto energico, con la schiena il braccio la mano e le dita chiuse come attorno all'impugnatura d'un fioretto. Il gesto miniaturizzava infatti quello dello schermitore che d'improvviso lancia il colpo, con molta energia in piccolissimo spazio. Non accompagnava praticamente mai le sue parole con gesti tautologici. Ma quando dice quel «laisser tomber» abbandona il braccio, lo lascia pendere inerte, con la stessa simulata seducente innocenza con cui Marilyn lascia cadere l'accappatoio al bordo della piscina.

10. *In pratica* – La tradizione dell'*attor fino* nel teatro del Novecento, soprattutto europeo, ha molto enfatizzato il valore della pedagogia teatrale (scuole, «studi», atelier, esercizi, seminari...). In parte, questa pletera di attività «pedagogiche» può esser vista come un particolarissimo equivalente dell'emisfero amatoriale del teatro così com'era uscito dall'Ottocento, punteggiato da liberi teatri d'eccezione che erano insieme luoghi di esperimenti, ricerca e ritiro. Soprattutto, però, si configura come una viva contraddizione in termini: non una pedagogia che trasmetta la conoscenza dei principi d'una tradizione riconoscibile, ma al contrario una fuoriuscita dal teatro conosciuto, orientata ad un teatro futuro, da scoprire, da inventare, da reinventare dalle basi.

Questa tradizione d'un teatro che non c'è ha creato, nei tempi recenti, il più importante recinto per la crescita dell'*attor fino*.

L'*attor fino* s'è formato in molti differenti recinti. Alcuni sono vere e proprie tradizioni (come quelle asiatiche); altri sono il risultato delle dure condizioni del mestiere, con regole ferree basate direttamente sulla lotta della giungla e la naturale selezione del mercato; al-

tri ancora, varianti soprattutto novecentesche e d'impronta europea, sono i recinti delle avanguardie e delle enclave teatrali.

Gli attori delle avanguardie si formavano nella dissidenza, combattendo lungo i confini del teatro egemone mai perso di vista; sfruttavano il proprio talento contro i teatri in cui avrebbero avuto i numeri per primeggiare. Non avevano particolare bisogno di scuole, erano soprattutto solitari, la loro scuola era l'esser senza fissa dimora artistica, possedendo in proprio le armi per guerreggiare senza soccombere.

Gli attori delle enclave crebbero in recinti separati in parte dalla giungla del mercato e in parte somiglianti a piccole, autonome tradizioni, non del tutto separati e non del tutto simili.

Tutti questi recinti sono oggi traballanti per ragioni di cultura generale – ne abbiamo parlato parlando dello spettacolo al vivo nell'epoca dello spettacolo delle immagini e dell'attore per antonomasia che non è più l'attore *di* teatro.

Persino le «grandi tradizioni», le più ricche e le più solide, soffrono una crisi endogena, dopo aver superato quella esogena che derivava dalla loro distanza dagli spiriti della modernità. Dal Kabuki all'Opera, sono oggi tradizioni solide perché incarnano forme di spettacolo ben identificabili, d'alto prestigio (quindi protette), per le quali si mantiene forte la domanda. Si basano su un repertorio sostanzialmente immutato, legato a un passato di convenzione, con il compenso di qualche sporadica e tutto sommato ininfluente novità. Il loro prestigio è sufficiente per tener desta la motivazione delle persone ad impegnarsi in lunghi periodi di apprendistato, che sono assieme investimento e vocazione. Si appoggiano ad apposite scuole con lunghe e sperimentate metodologie d'addestramento. Quanto più sono forti e resistenti nel tempo, tanto più sono nascostamente in pericolo. Basta un niente per mandare in malora il loro ecosistema. Al loro interno si paventa e si lamenta continuamente la decadenza. Sono tenute in vita da un delicato e complicato equilibrio fra conservazione e innovazione, e da un altrettanto delicato equilibrio fra consenso degli spettatori appassionati e controllo degli spettatori intenditori. Quanto più in mezzo fra questi due si allarga il pubblico generico, degli indifferenti curiosi, con l'esempio estremo delle piccole folle sbarcate dai pullman dei viaggi organizzati, tanto più i guadagni aumentano ma il sistema rischia il collasso. Disfacimento e mummificazione sono fantasmi sempre incombenti.

Un ecosistema, comunque, non lo si crea artificialmente. Se collassa, non bastano iniziative e pratiche politiche per rimetterlo in se-

sto. Se questo è vero, in prospettiva, per le grandi e solide tradizioni, tanto più è vero per gli ecosistemi in cui l'*attor fino* si è formato per la forza delle regole d'un mestiere caratterizzato dalla concorrenza e dalla selezione del mercato; per i teatri d'Arte e per le enclaves novecentesche.

E però, qui si nasconde il veleno del ragionamento. Perché se si osserva lo stato della cultura teatrale dall'alto, quasi la si vedesse come in una carta geografica, le oasi dell'*attor fino* non si scorgono quasi più. Sicché sembra che sia davvero in atto un processo d'estinzione. Ma dipende dalla visuale. Le strade attraverso cui il sapere dell'*attor fino* si trasmette praticamente, dall'una all'altra persona, si divaricano da quelle per cui se ne diffonde l'immagine, il desiderio e forse i principi.

A differenza di quel che è accaduto per alcuni decenni, il reticolo delle iniziative per trasmettere le esperienze dell'attore *di* teatro (non le scuole istituzionali, l'insegnamento scolarizzato, ma il reticolo degli atelier, dei seminari pratici, degli stage guidati da affidabili maestri) non appartiene più alle zone periferiche ma pur in luce della cartografia culturale, e quando tende a sopravvivere perde visibilmente di senso e d'efficacia. Le strade della *trasmissione* diretta del sapere si sono divaricate da quelle della sua più generale *preservazione*. Le prime sono ora costituite da storie puntiformi, legate a singole persone, ad itinerari non programmati, fuori dai contorni e dai recinti di luoghi ed iniziative riconoscibili come istituzionalmente pedagogici. Le seconde si muovono in direzione opposta, nelle zone delle costellazioni di idee. Più sistemi d'orientamento che d'addestramento.

Cioè: la divaricazione delle due strade corrisponde ai due distinti modi in cui si conservano e si trasmettono i semi. Quando il clima generale li offende, non sempre conviene intestardirsi nelle sole seminagioni. Analogamente: il seme dell'*attor fino* dovrà potersi conservare anche altrove.

11. *Seminario* – «Siempre se pierde lo esencial»: è un emistichio di Borges, quando parla della diversa luna, quella che illumina e vela i libri, e quella che si presenta all'improvviso girando l'angolo («Ahí estaba, a la vuelta de la esquina»). Non è vero che il sapere e l'arte dell'attore si trasmettano soltanto nella pratica, nell'apprendimento faccia a faccia, e che il resto siano solo parole. È vero che le parole hanno il destino di perdere sempre l'essenziale, quand'hanno a che vedere con ciò che ci muove nell'esperienza reale. Ma è altrettanto vero che ciò che

chiamiamo *essenziale* lo riconosciamo solo dall'atto di perdersi e fuggire – come Angelica per i Paladini e i loro avversari.

«Seminario» è sinonimo di «semenzaio»: indica il luogo in cui si conservano i semi, non dove li si fanno germogliare. Per conservarli è necessario allontanarli dalla terra, dall'acqua e dall'umidità dell'aria. Lasciarli seccare lontani da ciò che darebbe loro un'illusoria vitalità. Quasi asfissiarli. Se la vita comincia velleitariamente a pullulare, se germogliano subito, marciscono – e il semenzaio ha fallito.

Il luogo deputato per garantire un futuro ai semi dell'*attor fino* può darsi che sia quanto vi è di più lontano dalla vitalità, dalle emozioni e dalle lunghe fatiche del teatro in atto. Potrebbe darsi che sia la fatica di allineare il negro seme della scrittura.

Bisognerà liberare frammenti di teatro vivo dalla ganga della storia mediocre in cui affondano e si trasmettono. Non è solo dall'attualità, ma anche dalle grandi campiture storiografiche che l'*attor fino* sembra occultarsi e scomparire. Una sorta di simil-storia dell'attore ha prevalso a lungo, ed è una delle miserie degli studi teatrali (simil-storie degli attori scandite secondo i capitoli dei manuali delle storie letterarie o dell'Arte; nessun sospetto dei differenti livelli d'organizzazione del lavoro attorico; figure eminenti del passato raccontate sulla traccia dei racconti dei loro spesso benemeriti dragomanni; persino ordinamenti cronologici in cui la sequela delle diverse teorie formulate dagli spettatori intellettuali viene contrabbandata come una successione di mutamenti artistici – sostanziale disinteresse, poca esperienza, ignoranza baldanzosa, deleterio complesso di superiorità rispetto all'oggetto dei propri studi).

Dovremo, inoltre, escogitare il modo di studiare le tecniche attoriche liberandole per quanto è possibile dalla tendenza a vederle incapsulate nella problematica esclusiva della pedagogia teatrale, della diffusione pratica delle esperienze, della loro elettiva pertinenza all'ambito delle diverse tradizioni teatrali, delle diverse scuole, dei laboratori o addirittura dei seminari di pedagogia teatrale. Le tecniche, cioè, come materiale da cui arguire, ricostruire, immaginare – e naturalmente fraintendere – un modo di ordire il legame con lo spettatore. In altre parole: le tecniche non come grammatica del teatro, ma come indizi e spie d'un possibile modo di modellare l'unione fra l'attore e il suo spettatore, cellule di organismi immaginabili.

Dovremmo isolare e far risaltare i casi in cui ci pare di poter cogliere sul fatto l'attività creativa svolta da quel centauro figlio del vento formato da un *attor fino* congiunto ad un suo *spettator stordito*.

A volte basta sapere dell'esistenza di certe potenzialità per trova-

re le azioni necessarie e risvegliarle. Conservare i semi significa anche questo: non solo trasmettere i segreti del mestiere – che a distanza non son più tali –, ma preservarne l'eco.

La quale eco diventa essenziale dal punto di vista... politico, quando la pratica teatrale mira alla creazione d'un minuscolo territorio liberato, indipendente, non solitario, e il teatro serve non solo a creare manufatti d'arte, ma a circoscrivere un territorio al loro intorno. Nel sapere dell'*attor fino* si appunta, allora, la pratica dell'indipendenza, quando nuove strettoie obbligano a conquistar spettatori uno per uno, ad infettarli, per sfuggire ai mali delle circostanze o – se si vuole – della Storia.

Paroloni, è vero. Non fa mai bene riempirsene la bocca. Ma occorre pur dirlo: l'*attor fino* non l'immaginiamo (soltanto) come il non plus ultra dell'arte, ma come il suo pungiglione.

Se ne può davvero fare a meno, dei pungiglioni?