

Raffaella Di Tizio

*I CINQUE CONTINENTI DEL TEATRO,*  
GLI ATTORI E LA STORIA

Si può restare perplessi incontrando, tra le immagini di un libro sulla cultura materiale dell'attore, l'orrore del fungo atomico, di corpi trascinati dai loro esecutori, o ragazzi che discutono rilassati mentre alle loro spalle si alza il fumo nero delle Twin Towers. «È veramente tutto spettacolo?» si chiedono gli autori nelle pagine presentate alla fine, quelle «cadute dal loro taccuino» di preparazione del volume. Pagine «quasi finite», nate nel tentativo di «creare una sintesi tra Storia e destino individuale, su come la Storia lascia un segno sulla tecnica degli attori oltre che sulle loro vite» (p. 370)<sup>1</sup>.

Più di mezzo secolo fa Vito Pandolfi, regista italiano non dei più noti, aveva fatto qualcosa di simile cercando di costruire una storia che del teatro mostrasse il valore interno, escludendo tutto quanto a questo valore era estraneo. Nel suo *Spettacolo del secolo. Il teatro drammatico* (Pisa, Nistri-Lischi, 1953) le immagini – pochissime rispetto a quelle dei *Cinque continenti* – costruivano un discorso autonomo: parlavano di grandi spettacoli teatrali, di questioni tecniche, spirituali e economiche, con didascalie evocative o tratte da citazioni autorevoli. Era un modo di ragionare per visioni e frammenti derivato dalle sperimentazioni grafiche di Albe Steiner per «Il Politecnico», la rivista che dopo vent'anni di dittatura aveva proposto di costruire una cultura nuova sulle ceneri di quella, disastrosa, dell'odio e della guerra. Lì si era cercato un rapporto tra testo e immagini che non fosse di subordinazione, ma in grado di creare a sua volta discorso. Era il momento di inventare linguaggi per nuovi significati – sperimentazione interrotta dai paralizzanti meccanismi di partito, dell'ordine riportato dal gelo della cortina di ferro. Nel '53, nel libro di Pandolfi, l'assenza di didascalie tradizionali e l'uso

<sup>1</sup> Da qui in avanti all'interno degli interventi di questo dossier si ometterà il riferimento in nota per *I cinque continenti del teatro. Fatti e leggende della cultura materiale dell'attore*, Bari, Edizioni di Pagina, 2017 [N.d.R.].

evocativo delle fotografie sembrò segno di inadeguatezza critica, di insufficiente rigore scientifico. Se se ne parla, è perché si potrebbe avere, sfogliando questo libro, un'impressione simile. E non basta, a negarla, l'accuratezza documentaria o la precisione dei commenti. Si può avere quest'impressione ogni volta che ci si trova davanti a un complesso lavoro di scavo per mostrare quello che sta sotto la superficie colorata del teatro. Ogni volta che ci si sforzi di mostrare qualcosa di non detto, o di non detto ancora con sufficiente chiarezza. Quel libro osservava il teatro attraverso un'individuale e non del tutto esplicita dimensione esistenziale: era, come questo, un libro-spettacolo sul teatro e la rivolta (e non a caso Taviani ne ha scritto nel suo *Uomini di scena, uomini di libro*<sup>2</sup>). Qui c'è qualcosa di più impegnativo e di più vasto: il tentativo di mostrare una dimensione esistenziale collettiva. Ma c'è anche qualcosa in meno, rispetto all'ottimismo di allora: la certezza che la violenza della Storia, dal teatro, non potrà essere cambiata, o risarcita.

Non credo che il paragone sia forzato. E mi si permetta anche di aggiungere che Pandolfi avrebbe apprezzato questo libro-teatro dove gli scritti dei riformatori vengono dopo l'«onore degli attori», questo libro dall'approccio sfrontatamente fenomenologico. Qui le definizioni sono accurate e precise, ma si rifiutano al teatro contorni netti e definiti. Qui come allora si è ben consapevoli che vita e teatro, al loro confine, coincidono.

Qui nelle figure delle due guide dialoganti, Bouvard e Pécuchet, si incontra l'arte di due giardinieri alla rovescia: con cura i due autori coltivano il loro giardino, ma ai visitatori scelgono di mostrare quello che c'è sottoterra. Non fiori, ma radici.

Due maestri riconosciuti, il fondatore di un *ensemble* che ha cambiato la storia teatrale del presente e lo studioso che ha per anni indagato le pratiche spettacolari dei teatri di Oriente e Occidente, che hanno molto visto e molto viaggiato (non servirà qui dire de *L'arte segreta dell'attore*, fondante prodotto delle loro – e non solo loro – ricerche teatrali) – hanno ripreso a vagabondare nel mondo per scoprirvi il teatro (o nel teatro per scoprirvi il mondo). Ha il sapore dell'ultimo viaggio d'Ulisse. E ha la sfrontatezza del primo viaggio di un ragazzo incauto. Estrema competenza e *naïveté* qui vanno a braccetto – ma l'ingenuità non è degli autori, è un aspetto necessario del loro oggetto di studio – quel teatro così vecchio e, se vivo, così sempre bambino.

<sup>2</sup> Ferdinando Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro. La scena sulla coscienza* [1992], Roma, Officina Edizioni, 2010.

Punto di partenza è la scelta di una prospettiva, quella della profondità e del senso del mestiere, del mondo che sta dietro e dentro agli spettacoli: all'inizio due immagini delle macchie solari dicono quanto, non provando a cambiare il nostro punto di osservazione, si resterebbe ciechi rispetto alla concreta realtà del teatro (e delle vite al teatro dedicate). L'immagine di un quadro di Gauguin (*Da dove veniamo? Chi siamo? Dove andiamo?*) con la sua didascalia ribadisce che quello che normalmente si commenta e racconta non è che la minuscola parte visibile del vasto e dinamico mondo invisibile che ha generato l'opera. È precisamente quel mondo a causare la vibrazione vitale con cui l'arte ci tocca (pp. 8-9).

Nicola Savarese nelle prime pagine definisce quest'opera un «libro-giardino» (p. 6). Ma l'apparenza grafica ricorda soprattutto quella di un imponente libro di geografia: l'indice fitto di titoli, le dimensioni, il peso della carta, la struttura delle pagine, la grafica di colore diverso per i vari generi di approfondimento... Sembra un libro di geografia, di quelli che si portavano a scuola. E invece è un labirinto.

La copertina sottilmente ammicca, due statuette danzanti invitano il lettore a entrare – proprio come gli attori *dell'arte* prima dei loro spettacoli (si vedrà in queste pagine) suonavano e danzavano all'aperto per invitare gli spettatori a seguirli – pagando – nelle sale.

Si impara molto, in questo libro. Si apprendono questioni tecniche, parole del gergo teatrale, si impara che c'è un «teatro alla luce del sole» e un «teatro alla luce del fuoco», si apprende l'importanza degli oggetti, l'origine delle convenzioni teatrali, si scopre che ci sono *Guru* e *Guru collettivi*, e che il teatro ha delle precise «responsabilità», e che all'orrore della Storia ha anche saputo contribuire (pur permettendo, a volte, individuali emancipazioni). Ma una volta entrati si ha anche l'impressione di venire trascinati dentro e scagliati altrove: domande e informazioni rimandano a mondi infiniti, si viaggia nel tempo e nello spazio, senza respiro; si salta, si inciampa, ci si riempie di meraviglia, o di orrore. Certo un lettore amante del teatro molte cose le conosce – molte altre *crede* di conoscerle. Ma è per lui che il libro è scritto? Per chi è stata creata tutta questa energia condensata, questa immensa *Wunderkammer*, questo compendio impossibile che distrugge le certezze per scomporle in infiniti frammenti di visioni? Si parla per l'uomo presente, perso in un mondo di teatralità senza senso? O per un uomo nuovo, nato in un mondo senza teatro?

Le immagini costruiscono un labirinto nel labirinto, saziano e stordiscono gli occhi: c'è tutto questo, da vedere e da sapere? No questa folla di nomi e di storie non è qui perché uno studente tenti di apprenderle. È qui perché un lettore che crede di sapere cos'è il teatro, dov'è il nord e dov'è

il sud delle invenzioni teatrali, possa entrare e perdere ogni suo orientamento.

Nella selva delle immagini e delle informazioni, tra tanta ricchezza di dati e di strati di senso, si finisce col restare storditi. Le vecchie mappe non bastano più. Si parla della scena, o della Storia come teatro degli orrori?

Con lucida chiarezza Eugenio Barba spiega che il centro di ogni questione «tecnica e artistica, etica e politica del teatro» ha il suo cuore in due parole, nella sua «efficacia e responsabilità» (p. 290). Ma la semplicità di sintesi come questa, isole nel vortice del libro, non potrebbe fare a meno del suo contesto: la si potrà comprendere solo a patto di essersi abbandonati al caos apparente di questa architettura di specchi.

La chiave, esattamente, dov'è? Persi nel libro non riusciamo più a trovarla. Eppure ci era stata affidata, nelle prime pagine, e abbiamo scordato di averla in tasca. Ce l'aveva consegnata Barba spiegando che per rispondere alle domande «*Da dove vengo? Chi sono? Dove vado? [...] dobbiamo rivedere da un'altra prospettiva le innumerevoli forme, esperienze, reperti e misteri che la nostra professione ci tramanda. È l'unico modo per costruirci una bussola personale per attraversare i cinque continenti del nostro mestiere: quando, dove, come e per chi e perché si fa teatro*» (p. 8).

Quello che conta, in queste pagine, sono le strade di senso che posso costruirci dentro. E se farò attenzione potrò inventarne di infinite: non vi troverò solo orrori e *foreste pietrificate*, ma anche *libri-fiaccole*, *parole talismano* e *teatri su misura*.

Sarà meglio diffidare, invece, delle cartine: si vedrà l'immagine della Via della Seta e dei suoi fertili scambi culturali, o una mappa per capire come, insieme agli uomini di teatro, «viaggiano le tecniche» (pp. 348-349). Ma soprattutto, si incontrerà la *Geografia della Grande Riforma del teatro* (nelle sue due fasi, dal 1876 al 1939 e dal 1945 al 1975, pp. 171 e 183), due mappe dense di notizie e due cronologie tanto rapide da togliere il fiato. Ora siamo al centro del libro, il centro del labirinto. Qui vedremo scorrere frammenti di biografie, sogni teatrali e persone con quei sogni, guerre, esili, mode di abbigliamento, assassini, innovazioni tecniche, fenomeni culturali di massa, stermini, scoperte scientifiche, spettacoli, colpi di stato... No questa non è né una storia né una geografia del teatro... Qui il «teatro della storia» e le «storie dei teatri» (Barba, p. 241) mostrano la loro, indissolubile natura; è la storia di un Teatro sorto sulle rovine di storie e geografie.

Il centro, a ben vedere, non c'è. I centri sono infiniti quanti sono i teatri, tanti quante le situazioni in cui la storia si fa spettacolo di orrori. È un libro opulento, che non accetta i confini, e le informazioni e i dati

continuano ad affastellarsi nel finale, nelle pagine di taccuino regalate dai due giardinieri – appena prima di un grande incendio... Una complessa enciclopedia del teatro – che si snoda e si intreccia come un'inesauribile danza degli opposti: la ricchezza del teatro, la miseria del teatro, e insieme il sopra e il sotto, il visibile e l'invisibile.

Enciclopedica nel senso medievale sembra questa voglia di tutto descrivere e tutto comprendere di questo continente che è l'attore, di tessere un racconto che vada dalle origini alla fine del suo mondo, come le sacre rappresentazioni andavano dalla creazione al peccato alla redenzione e all'apocalisse (con l'attesa, poi, di una rinascita?).

Ed ecco l'«onore degli attori» (p. 300), che esplicitamente si presenta enciclopedico: storie di attori che hanno nutrito il loro lavoro di ideali e tensione etica, storia di morti di attori, della povertà degli attori, di effimeri successi, di esili, di arresti, di attori uccisi o giustiziati. Avete visto la sontuosità delle architetture teatrali, osservate ora la fragilità dei corpi dei teatranti.

È un libro-monumento ai caduti della scena? Ai caduti della storia che nessun teatro può salvare?

Ha senso, tutto questo? Le statuette in copertina continuano a scherirci, e a danzare. Il teatro si fa anche agli inferi, ci insegnano mostrando l'orrore dei lager. Si fa, e non è salvezza.

Nelle ultime immagini i regni degli attori prendono fuoco, in ogni parte del mondo. Il gioco di specchi ci ha portati fin qui, fino all'incendio di persone e teatri. Ma si sta parlando della morte, o della resistenza del teatro? Chi potrà davvero fermare questo fiume dai volti infiniti?

La *Premessa* al lettore racconta che il libro, frutto di tante improvvisazioni degli autori, è stato composto in modo simile a quello in cui Barba dà vita ai suoi spettacoli. E non è un caso se la sequenza di fiamme che chiude il volume ricorda lo «spettacolo che finisce con l'incendio» con cui Barba apriva il suo *Bruciare la casa*<sup>3</sup>. Un brano di quel libro chiude questo, parla del teatro come ribellione e rivolta, di persone che di nuovo sceglieranno la scena «come una sorta di guerriglia incruenta, di clandestinità a cielo aperto, o di preghiera miscredente».

Cosa rimane, alla fine? Anche Bouvard e Pécuchet, i due giardinieri che hanno invitato a esplorare con loro ogni capitolo, sembrano essersi dissolti nel fuoco, o essersi fatti mute statue di cera. È scomparsa la vecchia realtà, è scomparso tutto il caleidoscopio degli attori e degli spetta-

<sup>3</sup> Eugenio Barba, *Bruciare la casa*, Milano, Ubulibri, 2009, p. 9.

coli incontrati, è scomparsa persino la Storia passata. L'immenso giardino brulicante di vita, e di distruzione, e di morte, è bruciato, è sparito. Non rimane che un seme. O forse, semi infinti. I semi di tutti i teatri possibili.

Alla fine, l'ultima immagine è quella di Petya Pavlensky, dei suoi «spettacoli che scioccano» per lottare contro «i meccanismi del potere», del suo volto in ascolto con la bocca cucita, come in attesa.