

Stefano Geraci  
EPPURE È UN LIBRO

Attraversando *I cinque continenti del teatro* non sono riuscito a evitare di domandarmi ogni volta quale genere di libro avessi per le mani.

Voglio dire che il bello, l'utile e anche il dilettevole si mescolano con l'“impertinenza” di presentarsi proprio come libro, quando, invece, si dichiara, in conclusione, una raccolta «di pagine non finite», oltre le quali gli autori in maschera, Bouvard e Pécuchet, fanno scivolare lentamente, con una mossa esibita beffardamente sotto gli occhi dei lettori, i fogli fuoriusciti dai loro taccuini. Non saprei definire quest'ultimo capitolo se non come l'ultima mano dove si gioca il destino della partita che gli autori hanno condotto fin lì, una “calata” di immagini di apocalissi atomiche e inutili stragi, di apoteosi filateliche di teatri e drammaturghi, di danze macabre e supplizi.

Un finale di partita annunciato dall'esergo a questo ultimo capitolo dove gli autori dichiarano che nei cinque precedenti hanno tentato di esporre «una sintesi tra Storia e destino individuale su come la Storia lascia un segno sulla tecnica degli attori oltre che sulle loro vite».

Se non si conoscessero gli autori, verrebbe voglia di pensare a due attori che, incoraggiati dalla lontana impresa di *Anatomia del teatro. Un dizionario di antropologia teatrale*<sup>1</sup>, si trovassero nella condizione di cercarne un seguito.

Due attori rifugiati? Impediti a recitare, reclusi? Espulsi ingiustamente da qualche teatro o compagnia? O disgustati da ciò che hanno intorno: il libro dove «je me débarrasserai enfin de ce qui m'étouffe»<sup>2</sup>? Si capirebbe allora, fino in fondo, il ricorso ai due prestanome di Flaubert, Bouvard e Pécuchet.

Gli stratagemmi sagaci, infatti, con cui il libro «pretende» di essere tale – i dialoghi della coppia flaubertiana, premessi ad ogni capitolo e,

<sup>1</sup> Eugenio Barba, Nicola Savarese, *Anatomia del teatro. Un dizionario di antropologia teatrale*, Firenze, La casa Usher, 1983.

<sup>2</sup> Lettera a Madame Roger des Genettes, 5 ottobre 1872. Gustave Flaubert, *Correspondance*, édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, t. IV, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1998.

ancora più, le cinque domande (*Who? What? When? Where? Why?*) che «ordinano» la materia – *fatti e leggende della cultura materiale dell'attore* – hanno il piglio, dichiarato in prefazione, dell'«editor-regista» che a un certo punto sa di dover mettere fine alla turbolenza dei materiali. Se nel processo del lavoro teatrale viene il momento in cui a comandare è lo spettacolo, in questo è il «libro» da fare. Che il libro sia, dunque, senza tuttavia rinunciare, in quell'ultimo capitolo – *Pagine cadute dal taccuino di Bouvard e Pécuchet*, a rendere esplicito ciò che pure interroga il lettore nei cinque precedenti: che «genere» di libro sto leggendo?

Mi sono chiesto allora se per individuarlo non fosse stato opportuno cercare quali libri gli si potrebbero accostare, cosa, insomma, mettergli accanto.

Così sono andato a rileggere il saggio che Savarese ha scritto qualche anno fa, *Avventure di un dizionario*<sup>3</sup>, convinto che ripercorrere i legami tra le due imprese mi avrebbe aiutato a trovare se non stretti compagni, dei parenti affini a *I cinque continenti*.

Il succo di quel saggio potrebbe essere riassunto così.

Un giovane storico, educato allo studio dei contesti, non riesce a estirpare l'indomabile passione del collezionista, «un coatto delle immagini più varie» che da adulto si specializza in quelle che hanno per «soggetto» il teatro.

Con in mano la vocazione indomabile del collezionista, non mi è stato difficile riandare al ritratto che ne traccia Benjamin: «Colpito dalla frammentarietà e della dispersione in cui versano le cose del mondo», il collezionista intraprende una lotta senza fine di fronte «all'appassionato turbamento di questo spettacolo»<sup>4</sup>.

Per sopire quel turbamento, Savarese, digiuno ancora di Warburg, abbozza schemi di figure che gli paiono del tutto insufficienti. Per fortuna, si direbbe. Se si fosse lasciato persuadere a cercare la storia delle migrazioni e delle metamorfosi delle immagini non sarebbe stato tanto efficace lo «shock» provocato dalla scoperta di quella «scuola dello sguardo», come Savarese definisce l'ISTA, soprattutto quella delle prime edizioni.

A questo punto del racconto mi sembrava di aver ottenuto una traccia per andare avanti. L'ISTA come un imprevedibile equivalente di *Mnemosyne*. E poi non era forse capitato più volte, nelle avventure della storia

<sup>3</sup> Nicola Savarese, *Avventure di un dizionario. Note dedicate a Nando Tavian con l'aiuto di Angelo Greco*, «Teatro e Storia», n.35, 2014, pp. 393-409.

<sup>4</sup> Walter Benjamin, *I «passages» di Parigi*, Torino, Einaudi, 2000, p. 222.

dell'arte, che raccolte e collezioni avessero incontrato «una scuola dello sguardo» generando nuove percezioni? Perché non c'è dubbio che nella prima impresa – *Anatomia del teatro* – e ancora più nella seconda, le relazioni tra immagini – Savarese preferisce chiamarle «figure» – e testi scritti sono uno snodo cruciale del libro.

Accertato, dunque, che all'inizio della prima impresa c'è l'incontro di un collezionista, «appassionatamente turbato dallo spettacolo» delle «figure» che raccoglie e una inedita «scuola dello sguardo», potevo fare un passo avanti.

Parafrasando Michael Baxandall, potremo dire che alle «figure» «non si danno spiegazioni: si spiegano le osservazioni fatte su di esse»<sup>5</sup>. Nel nostro caso, attraverso «la scuola dello sguardo», l'osservazione di «una anatomia del vivente in stato di rappresentazione» avrebbe potuto spiegare la relazione tra l'immagine di un attore giapponese con quella di una scultura quattrocentesca. Insomma le storie di immagini distanti non venivano scoperte attraverso dirette comparazioni, nè interrogando le convenzioni artistiche o simboliche dello sguardo di chi le «figure» le produce.

*L'Anatomia dell'attore* si proponeva dunque di attrarre l'uno verso l'altro due sguardi separati. Quello distante dello storico, che confronta immagini di epoche diverse, e quello «contemporaneo» del partecipante della «scuola dello sguardo» per cui è impossibile una simile operazione. Il lettore sarebbe stato spinto a un viaggio attraverso la storia e nello stesso tempo a riconoscersi come partecipante-osservatore di quella storia nello stesso momento in cui il viaggio avviene.

Di qui il cruccio che Savarese racconta nelle sue *Avventure*: quale forma dare a un libro le cui singole «voci» («mani», «piedi», «energia» ecc.) non possono che essere collegate «circolarmente»? Non è possibile – aveva concluso – «fare un libro rotondo».

Che Savarese vi volesse alludere o meno, se un libro rotondo era impossibile, tuttavia «un libro sferico» era stato a lungo inseguito. Mi riferisco naturalmente a Ejzenštejn quando immaginava che tutti i suoi saggi potessero rinviare a un centro comune così che il destinatario fosse in grado di attraversarli simultaneamente, passando dall'uno all'altro, avanti e indietro.

Tralascio di accennare ai fatti e alle circostanze della vicenda del «libro sferico», per osservare solo che la «visione», nata nel 1929, tornerà a visitarlo ogni volta che avrà l'intenzione di comporre i suoi scritti in libri, tutti incompiuti: prima nel 1932 e poi ancora un anno prima della morte.

<sup>5</sup> Michael Baxandall, *Forme dell'intenzione*, Torino, Einaudi, 2000, p. 10.

Il «libro sferico» non è una utopia, è semplicemente impossibile. Serve per non pensare il libro da farsi all'interno di un possibile «genere» di appartenenza, ma scontrarsi con i limiti materiali della forma-libro. Insomma il libro, in questo caso, è un necessario compromesso a cui è doveroso non credere per realizzarlo.

Ora dunque possiamo venire al «compromesso» di *Anatomia del teatro. Un dizionario di antropologia teatrale*, la prima denominazione della fortunata serie e anche l'unica che ne conserva nel titolo il segno.

Racconta Savarese che incalzato dalla necessità di trovare un ordine alle «voci» («mani», «piedi», «energia» ecc.) abbia individuato la formula più efficace nel ritrovarsi per la mani il *Dizionario filosofico* di Voltaire, ovvero un dizionario ricavato dall'*Encyclopédie*. È quello che accade nella prima impresa di Barba-Savarese. Disposte consecutivamente le parti de *l'Anatomia del teatro* tendono inevitabilmente a disporsi come «voci», appunto, di una enciclopedia, ma dovendo in ognuna di essa far risuonare gli echi di tutte, ne sarebbe venuta fuori un'enciclopedia fatta di una sola «Voce». Il ricorso al dizionario invece poteva offrire un ordine di sostegno, quello alfabetico, che consentisse al lettore di non credere che la successione e lo spazio dedicato alle singole «voci» implichi una gerarchia (le parti più importanti) o un ordine propedeutico.

Qualcosa del genere, mi potevo domandare, era già successo?

Altroché, seppure a parti invertite.

Come è noto esistono due *Enciclopedie dello Spettacolo*. La prima comprende i primi quattro volumi, la seconda gli altri otto.

Ripercorro molto succintamente la vicenda.

Pensata da Silvio d'Amico per trovare un personale salvacondotto in un dopoguerra dove correva il rischio concreto di essere «epurato», una tale impresa era sì stata promossa in nome della sua unicità, ma prese piede perché l'editore che l'aveva accettata (Sansoni, che poi voleva dire «prima» Giovanni Gentile e ora Ugo Spirito) era ben disposto a dare un seguito alle fortunate enciclopedie che aveva fino allora messo in piedi.

Affidato, dopo la prima e poco convincente prova, dal padre ai figli, Sandro d'Amico, caporedattore, spalleggiato dal fratello Fedele, il musicologo, il progetto si era inoltrato in una strada sempre meno prevedibile.

Come raccontava Sandro al padre<sup>6</sup>, perché l'enciclopedia uscisse dalle secche del primo deludente tentativo, era necessario smettere di di-

<sup>6</sup> Lettera del 2 dicembre 1954, *Fondo Silvio d'Amico* contenuto nell'Archivio privato della famiglia Cecchi- D'Amico.

pendere dalla sua biblioteca. Ora, una enciclopedia, idealmente o concretamente, ha sempre una biblioteca alle spalle, anche se non vuole solo ricavare da essa la ricomposizione dei libri che ne fanno parte ma aspira al progetto monumentale di essere essa stessa un nuovo «libro».

Nel tagliare gli ormeggi dalla biblioteca di Silvio d'Amico ha origine la «crisi» del 1957, quando di fronte all'impossibilità di adempiere alle uscite richieste dall'editore (due volumi l'anno), la redazione si spacca. Da una parte i due fratelli d'Amico e i loro collaboratori, dall'altra Francesco Savio che guida la parte relativa al cinema. La sua proposta è molto semplice: continuare il lavoro intrapreso mentendo all'editore circa il rispetto del piano editoriale. Sembra solo una tattica disinvoltata verso una controparte speculativa, come era d'altronde il progetto dell'*Enciclopedia*, in realtà, come capiscono al volo i due fratelli, quell'espedito era «un tradimento» perché rischiava di colpire al cuore il teatro.

Mentire all'editore significava dover poi mentire anche ai collaboratori. Inevitabilmente si sarebbe dovuto procedere a una diversa redistribuzione delle voci mandando avanti quelle più «importanti» per tamponare i rinvii, a discapito delle «minori».

Ora i meriti dell'*Enciclopedia dello Spettacolo* sono molto noti, dalla fuoriuscita dell'etnocentrismo, alla raccolta iconografica che col tempo tendeva a configurarsi non più come apparato illustrativo, ma «voce» tra le «voci», ma l'allontanamento dalla biblioteca paterna è decisivo. Sandro d'Amico aveva scoperto che quella enciclopedia stava prendendo vita attorno a un paradosso: lo spazio assegnato a ogni singola voce sarebbe dipeso dalla quantità di documenti che ogni singolo collaboratore sarebbe riuscito a rintracciare. Raccontava d'Amico: «La voce Esperia Sperani (una maestra d'attrici, un esempio non proprio scelto a caso) era più necessaria di quella dedicata a Ruggero Ruggeri»<sup>7</sup>. Insomma, come per gli attori, non esistevano «piccole parti»: avallare la gerarchie delle voci, avrebbe consentito ai collaboratori a essere «lacunosi» e dare poi il diritto alle amputazioni, come poi inevitabilmente avvenne. Formalmente ed editorialmente l'impresa rimaneva una enciclopedia, di fatto cominciava a funzionare come la creazione di un nuovo «dizionario». Analogamente, per esempio, a quanto avviene per la lessicografia se una ricorrenza di citazioni di una parola comune e in uso è meno ampia di un'altra caduta in disuso, la seconda occuperà più spazio della prima.

<sup>7</sup> Cito dalla trascrizione dell'intervista a Sandro d'Amico della rivista «Quindi», (novembre 1991), *Fondo Silvio d'Amico*, vedi nota precedente.

Accanto all'analogia va sottolineata una fondamentale differenza. Se nella creazione di un dizionario linguistico la lessicografia traccia una possibile storia della lingua, i «lemmi» della *Enciclopedia dello Spettacolo* finivano per contraddire le storie del teatro vigenti e creare nuovi crepacci tra teatro e spettacolo.

Non è difficile immaginare cosa sarebbe successo se di fronte alla «crisi», il «dizionario» avesse prevalso: sarebbe probabilmente caduta la rilevanza della denominazione «spettacolo», alcune voci, infatti, come «Città», non avevano senso per il Cinema; l'inesausta ricerca iconografica, poi decimata, avrebbe costretto all'invenzione di nuove voci; e, soprattutto, la formazione di inedite competenze e conoscenze, che intanto si stavano formando, avrebbe reso evidente che quell'opera andava disponendosi come inedito «libro» che agiva in contraddizione con le scene che prendevano forma in quegli anni in Italia.

Giunto sin qui, la vicenda della «prima» *Enciclopedia* troncata mentre si andava facendo, mi sono chiesto se non valesse la pena abbandonare la ricerca di libri affini e non, invece, appellarmi a qualche altro progetto famoso che non è mai andato in porto. Poteva ora valere la pena fare una visitina a quel «grand livre» di cui Jacques Copeau era andato in cerca quarant'anni prima durante l'interruzione delle attività del *Vieux Colombier* provocata dalla guerra.

Copeau, alle prese con la versione francese di *On the Art of the Theatre*, si era detto che se Craig era stato costretto a far nascere solo «le livre» del teatro a venire, il *Vieux Colombier* avrebbe potuto far marciare insieme la scena e il «libro» verso la conquista teatro rinato.

L'impresa di quel «grand periodique» che avrebbero dovuto comporre progressivamente «le livre des bon artisan, où viendra se consigner toute découverte»<sup>8</sup> alla fine ricadde negli anni successivi quasi tutta sulle spalle di Léon Chancerel che si rammaricherà del tempo impiegato per la ricerca dell'imponente documentazione necessaria per dar vita al «livre» a discapito della sua azione nelle scene.

Diversi sono i motivi per i quali il progetto andò a vuoto.

Vorrei qui solo sottolineare come Copeau non riuscì a provocare l'entusiasmo in chi maggiormente se lo aspettava, Louis Jouvet.

Bastava correggere la famelica ricerca di libri, tavole illustrate, documenti d'archivio con cui l'attore avrebbe voluto ricostruire «le carte di

<sup>8</sup> Jacques Copeau a Louis Jouvet, lettera del 25 agosto 1915, *Jacques Copeau-Louis Jouvet. Correspondance*, Paris, Gallimard, 2013.

famiglia», conoscere non solo da vicino i «suoi antenati», ma addirittura avere la sensazione di ripercorrerne la carriera e da qui spiccare il grande salto verso il nuovo comédien.

Copeau lo voleva proteggere dal cadere nell'equivoco di credere che la rinascita avesse a che fare col riannodare i fili di una tradizione ormai interrotta. Non aveva torto, ma non si capivano fino in fondo, come capitava talvolta a lui e Dullin durante le prove.

Jouvet avrebbe voluto che l'attore avesse lo stesso diritto a una memoria lunga come quella di uno scrittore, la libertà di poggiare i piedi, quando fosse necessario, in passati lontani, un continuo andirivieni tra quei mondi e le contingenze della professione. Anche da Montaigne, diceva a Copeau, se ne potrebbe trarre un «dictionnaire», lì c'era tutto, o quasi.

E poco importava se fatti e leggende anziché contrapporsi andavano a intrecciarsi gli uni con le altre. Quello che proprio aborrisceva era confezionare un libro dell'attore, memorie, manuali, libri-conversazione.

Quel suo «grand livre» non smise mai di cercarlo, di tentarne approssimazioni. Acutissima ne avvertì l'urgenza e anche la responsabilità quando trovò un accorto salvacondotto per sé e la sua compagnia girando il mondo mentre i nazisti occupavano la Francia. Il libro non fu poi mai realizzato, ma gli era chiaro in quegli anni che dovesse esplorare gli atti di coscienza nello spazio tra la persona che poteva essere e l'attore curvato dall'esercizio della professione durante la sfiancante peregrinazione affrontata per salvare il suo teatro. Intorno a questa storia invisibile si aggirò fino alla fine della sua vita, pubblicando lacerti e affioramenti.

Forse sarebbero stati sufficienti questi ultimi passi per cominciare a spendere le righe dovute a *I cinque continenti*, ma la camminata non ho potuto evitarla.

Mi è servita per mettere in fila fallimenti, crisi, enciclopedie che diventano dizionari, libri impossibili, una affinità non di «genere», ma lontani parenti «degeneri» attraverso cui inseguire *I cinque continenti del teatro*.

Quindi ora me la posso spicciare con poche parole.

Mi sembra chiaro intanto quello che il libro non è.

Non una storia del teatro, perché affrontata nell'atto di sfidarla, non un album ragionato di «tecniche ausiliarie» perché la selezione e il montaggio delle immagini che ne individuano la pertinenza è alla fine letteralmente rinfacciata dall'impertinenza che le rivolge la Storia attraverso le immagini dei suoi detriti e delle sue distruzioni.

Alla fine si potrebbe concludere che il libro stesso “soffra” nel tentativo di mostrare come le «tecniche ausiliarie», l'impasto di vita e mestiere

nelle storie degli attori, attraversino la Storia. Le scosse, i piccoli precipizi, le rapide incisioni sulla pelle della materia che organizza danno vita a una lotta entro e contro la forma-libro.

Un solo esempio.

La raccolta di testi e immagini intitolata *Piccola Enciclopedia dell'onore degli attori*, dedicata a un artigianato che impone di «non condividere i valori imposti dalle circostanze e dallo spirito del tempo», è presentata attraverso quella che Barba chiama «una immagine-esca», una «*storia sotterranea del teatro*» di fronte alla quale i racconti degli storici rivelano limiti invalicabili, contraddizioni e sono costretti ad arrestarsi. Questa storia che non si può scrivere riguarda tutto quello che trova rifugio nelle tecniche e nelle regole degli attori, ribellioni, ferite personali, ambizioni incalzanti e soprattutto «il cosiddetto caso», quel «vento cieco chiamato Storia» che scompiglia destini e produce incontri, sospinge lontano e crea incontri inaspettati. È per questo che la *Piccola Enciclopedia* si affaccia improvvisa sull'ultimo paragrafo intitolato *La responsabilità del teatro* entro il quale si raccoglie una rassegna degli zoo umani, delle esposizioni di mostri e del commercio dei loro spettacoli?

Questa «*storia sotterranea*» non si può raccontare, però la si può mostrare attraverso ciò che scuote la forma-libro, accumulando «pagine non finite» e fogli che potrebbero volare via all'infinito dai taccuini dei loro autori, e ricomporsi con un altro ordine secondo «il cosiddetto caso» o con gli infiniti meridiani del «libro sferico» che convergono verso lo stesso centro.

Eppure è ancora un libro, artigianalmente tanto ben composto quanto più si avvicina e sfiora il suo fallimento, mostrandosi esso stesso, nell'ostinazione ammirevole del suo farsi, una «tecnica ausiliare» del teatro.