

# Studiare da vivi

Antonio Attisani

1.

Così Sharon Carnicke: «By 1918 when Stanislavsky had begun to draft a book about his now world-famous System of actor training, he identified three different types of acting: the *theatre of craftsmanship*, which he condemned for its histrionic clichés and its pandering to the audience; the *theatre of representation*, which he valued for its artistic portraiture of characters while criticizing its over-dependence upon charismatic stars (like Duse's rival, Sarah Bernhardt); and the *theatre of experiencing*, in which an ensemble of actors convey to the audience the play's central meaning and the inner lives of its characters. This last type names the kind of art he wanted to create».<sup>1</sup>

La studiosa americana traduce il termine russo «pereživanie», tuttora reso nella vulgata teatrologica come «reviviscenza», con il più preciso «experiencing», equivalente del tedesco *Erlebnis*, vale a dire esperienza vissuta, ma anche incarnazione, il che rimanda all'idea della recitazione – ma in realtà di tutta l'arte – come conoscenza attraverso l'azione. «Recitare» è il canto di tutto il corpo inteso come supporto visibile della vita e dei corpi invisibili.

A fronte di ciò, lo sviluppo e l'estensione della performance possono essere visti, in buona misura come reazione a un teatro caratterizzato dal binomio lettura-giudizio (del testo da parte della compagnia, poi del messaggio teatrale da parte del pubblico); l'alternativa a un teatro così inteso consiste in un'azione basata su altri materiali, sui nuovi modi di intendersi in quanto soggetti ed è volta alla ricerca di nuovi spettatori, o meglio di diversi modi di fruizione.

2.

Come verificare se ciò che affermava Stanislavskij un secolo fa ha un valore anche oggi? Se utilizziamo i concetti di «teatro di mestiere», «teatro di rappresentazione» e «teatro dell'esperienza» come lente per guardare alla scena contemporanea

<sup>1</sup> *Eleonora Duse and the Stanislavski System of Acting*, in *The Silence of Eleonora Duse*, a cura di Maria Pia Pagani e Paul Fryer, intr. Antonio Attisani, saggi di Sharon Marie Carnicke, Paul Fryer, Maria Pia Pagani, Maria Ida Biggi, David Bate, Francesca Brignoli, Nuccio Lodato, Giuliano Campo, in corso di pubblicazione.

dobbiamo innanzitutto distinguere tra le intenzioni e l'ideologia degli attori, da una parte, e la corporeità delle opere performative dall'altra. Ciò perché le due cose non necessariamente coincidono. Per la generazione di Stanislavskij e quelle immediatamente successive il teatro si situava nell'orizzonte della fedeltà all'autore e della corretta interpretazione dei personaggi, anche se, essendo la fedeltà all'autore il risultato di una interpretazione, attori e registi godevano di fatto di una grande libertà creativa. Interpretare un'opera, dunque, non significa fissarne una volta per tutte il significato, bensì stabilire un rapporto con essa, non giudicarla bensì scoprire come essa sia stata creata «sfidando il giudizio» (Gilles Deleuze). Essere autori di visione di fronte all'opera significa andare oltre «l'arte dello spettatore» (che in realtà lo trasforma in giudice, o commissario del popolo) di cui parla Brecht e piuttosto proiettarsi verso la necessità invocata da Artaud, una consonanza trasformatrice dello spettatore con l'attore. Ciò non comporta la sostituzione del giudizio con l'indifferenza, poiché l'opzione interpretativa è già nel rapporto che si stabilisce o meno con l'opera stessa.

Comunque sia, diversi uomini di teatro mostravano già allora di sapere che i personaggi sono in effetti creazioni dello spettatore, figure che l'attore compone come insieme di tratti fisiognomici e modi del comportamento. È l'incarnazione dell'idea che conta, proiettando l'azione scenica contemporaneamente sulla scala dell'universale e su quella dell'individuale, sottraendola al troppo umano "personaggio" inteso come psicologia singolare. Per Stanislavskij e gli attori del Teatro d'Arte di Mosca l'ideale da raggiungere era un teatro al cui centro stava un attore capace di vivere in pubblico un'esperienza, sera per sera con la stessa sincerità. Per intendere come fosse concretamente questo attore possiamo pensare ad alcuni esempi piuttosto noti, ovvero agli artisti dai quali Stanislavskij dichiarava di avere dedotto la propria concezione del teatro: i russi Maria Ermolova, forse la sola attrice del tempo davvero paragonabile alla Duse, il basso Fëdor Šaljapin, sommo cantante-attore, e gli italiani Ernesto Rossi, Tommaso Salvini ed Eleonora Duse. Come si sa, di Salvini resta la voce, mentre l'Attrice Divina ha lasciato un film silenzioso, anomalo e bellissimo come *Cenere*, del quale oggi si celebra il centenario.

Poiché la classificazione di Stanislavskij è una gerarchia, se vogliamo procedere a una sua verifica storica e a un'attualizzazione il più possibile rigorosa, dobbiamo riconoscere anche che ogni progetto ideologico allorché si realizza nella pratica diventa qualcosa di diverso: nel teatro di mestiere, come dimostra la storia, possiamo incontrare attrici e attori capaci di incarnazione (o biopoietici, secondo una definizione più matura), basti pensare alla differenza di cui era portatrice Titina De Filippo rispetto alla tradizione cui apparteneva, come è innegabile che non di rado si è incontrato un teatro che si presentava come votato all'esperienza ma era tale soltanto nella velleità dei suoi attori. Lo stesso avviene nel teatro di rappresentazione. Comunque sia, nel caso del mestiere l'accento è o era posto soprattutto sull'elemento sentimentale empatico, sulla cosiddetta «immaginazione melodram-

matica» (Peter Brooks). Per fare alcuni esempi storici italiani possiamo pensare ad alcune famiglie d'arte del teatro popolare napoletano, poniamo i Maggio, oppure a quel "teatro stabile del Vaticano" che è stato la compagnia D'Origlia-Palmi, e tante altre. Questa prestigiosa e fragile tradizione italiana, mille volte morta senza mai sapere se sarebbe rinata, ha prodotto sia eventi teatrali memorabili che episodi immemorabili, scomparsi con i propri soggetti anagrafici. È un teatro che punta soprattutto alla condivisione sentimentale e si colloca, alimentandolo, in un contesto di autoriconoscimento delle comunità di appartenenza.

Nel caso del teatro di rappresentazione l'accento principale è posto invece sull'elemento critico-razionale. Questo teatro-di-regia-e-di-attori in paesi come la Francia, la Germania e la Gran Bretagna, per citare quelli a noi più prossimi, è la tipologia più diffusa. Si tratta di una specie sempre in crisi e mai in crisi, radicata nella convinzione, con ottime ragioni, della propria necessità e centralità, proprio come l'opzione illuministica e borghese da cui emana («nuovo melodramma borghese» lo chiamava Roland Barthes con riferimento a Ugo Betti come autore, ma anche a Jean Dasté e persino a Jean-Louis Barrault). La principale funzione di questo teatro è il giudizio: morale, etico o ideologico. La morte di Luca Ronconi ha rivelato che molti giovani professionisti italiani considerano il regista un modello supremo in questo senso, assai più di Giorgio Strehler. Nel teatro di regia e d'interpretazione è sempre presente una oscillazione tra il disegno ideologico, che per molti spettatori e addetti ai lavori è un valore in sé, e l'interpretazione attoriale più o meno eccellente, che per altri è la principale ragione di vita del teatro.

Per questo oggi in molti si riferiscono al teatro di Ronconi come a una serie pressoché ininterrotta di capolavori e altri come a un'opera discontinua, contrassegnata da frequenti cadute. Nella storia teatrale italiana non mancano i registi capaci di portare a incandescenza opere sceniche sempre scaturite da un pensiero complesso e interrogativo, che dunque mette in questione l'apparato teatrale giudiziario. Un esempio limite è Enrico Frattaroli, autore di una "pentalogia" su testi del Marchese De Sade tra il 2002 e il 2007, opere per lo più ignorate da teatri e critici nonostante fossero considerate da Franco Cordelli tra le migliori del tempo, in Italia e in Europa, in quanto «spettacolo filosofico: che lo si accetti o lo si rifiuti, uno spettacolo unico, anzi, grande». Cordelli così continuava: «...è quanto di più lontano vi sia dal teatro come mero intrattenimento. È teatro esistenziale, teatro come ricerca, arte, drammatica messa in questione di sé» («Corriere della sera», *I dieci del decennio*, 31 dicembre 2009). Forse non si colloca Frattaroli tra le novità positive per via della sua età, ma allora davvero non si comprende quale sia la logica del confine teatrale fra vecchio e nuovo. Diversamente paradigmatico è il caso di Carlo Cecchi o del teatro diretto da Elio De Capitani e Ferdinando Bruni, attori-artisti (la definizione è di Claudio Meldolesi) prima che registi e dunque compositori di opere sceniche al centro delle quali vi è sempre la differenza tra il progetto e la performance, qui espressione di un vigore poetico. Per non parlare di registi come

Massimo Castri, Giorgio Marini o Giancarlo Cauteruccio, capaci, come pochi altri, di favorire e valorizzare un lavoro attoriale non di routine.

Nel terzo caso l'accento è posto di fatto sull'esperienza poetica e fisica condivisa tra attori e spettatori: la sua funzione, potremmo dire, è un esercizio della compassione, beninteso una compassione materialistica, che nasce da una radicale non accettazione dello stato delle cose. Eleonora Duse è l'esempio storico per eccellenza, ma la memoria dei contemporanei si rivolge alle straordinarie avventure italiane di Carmelo Bene, Leo de Berardinis, del citato Cecchi, di Remondi & Caporossi, nonché di alcuni esponenti della generazione successiva come, tra gli altri, Alfonso Santagata, Claudio Morganti e Marcello Sambati, artisti di una leva ancora in buona parte attiva e già incalzata dalla seguente. Il fatto che il Living Theatre di Julian Beck e Judith Malina abbia la stessa età del Piccolo Teatro di Milano, risalendo la fondazione di entrambi alla fine degli anni Quaranta, dovrebbe far riflettere sul fatto che la cosiddetta avanguardia non è stata un fenomeno che precedeva o seguiva il teatro di rappresentazione, ma un aspetto della stessa tradizione in divenire, ovviamente vissuto e percepito in termini antagonistici. Nessun problema a riconoscere che è calato definitivamente il sipario su un Novecento che ha sognato la Rivoluzione politica e artistica, ma ciò non significa che non esistano alternative alla decorazione spettacolare delle politiche postmoderne o a una altrettanto sterile opposizione lamentosa e predicatoria.

Già in base a questi primi rilievi si evidenziano alcune significative linee di forza e novità nel teatro italiano, che sono tali non in virtù di criteri anagrafici o di premesse poetiche bensì in ragione di uno sguardo che ne fa un oggetto di indagine. Allora importanti sono il *chi*, il *come* e il *perché* ci si mette a "studiare". In sostanza si tratta di rivolgere le stesse domande ai fenomeni che osserviamo e a noi stessi: in quale discorso sono/siamo pregettati? *a* e *di* quali pratiche sono/siamo soggetti? cosa sanno/sappiamo di sapere e cosa sanno/sappiamo di non sapere dei loro obiettivi e delle tecniche impiegate per raggiungerli? in cosa consiste il loro/nostro lavoro? quali effetti produce la loro/nostra azione? che funzione hanno/abbiamo nell'ambiente in cui viviamo? cosa è in loro/nostro potere decidere e scegliere e cosa no?

Bisognerebbe intendere l'avanguardia, quindi, non come strumento per dirigere i socialmente subalterni ma come modo di produrre una trasformazione della soggettività. Da questa incertezza etica e teorica nasce il paradosso secondo il quale vi è una diffusa incomprendione di realtà come il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards o del Théâtre du Radeau, incomprendione conseguente all'incapacità di intenderli non soltanto come espressioni di poetiche ma come luoghi che contengono una consistente "fisica di base" del teatro, esperienze ispirate appunto dalle maggiori avanguardie novecentesche, nel primo caso quelle riguardanti i corpi individuali e nel secondo la corporeità di ogni cosa presente nello spazio scenico, musica compresa.

3.

Alla scena italiana degli ultimi due decenni è dedicato un recente numero di «Culture Teatrali» (24-2015), *La terza avanguardia. Ortografie dell'ultima scena italiana*, a cura di Silvia Mei, che forse i lettori di queste righe già conoscono e che consente, o potrebbe aiutare, una verifica decisiva delle questioni qui sollevate confrontandole con la messe di formazioni teatrali attive in questi primi anni del ventunesimo secolo. La rivista bolognese presenta un ricco catalogo annotato di compagnie e di opere, promosse all'attenzione di appassionati e studiosi secondo prospettive critiche disparate, alcune delle quali sembrano riprendere quella che caratterizzava il più influente dei critici teatrali italiani dell'ultimo mezzo secolo, il recentemente scomparso Franco Quadri. Quando si dice che Jerzy Grotowski non era un grotowskiano è per significare che c'era e c'è una enorme distanza tra lui e la massa dei suoi epigoni; in questo caso invece sembra di poter dire che Franco Quadri era anche un quadrista, nel senso che i suoi continuatori ne riprendono lo spirito per fissare caratteristiche e confini del movimento di un «Nuovo teatro» ad assetto variabile. Tale movimento, o specie o territorio che dir si voglia, è presentato per consuetudine consolidata sotto forma di una mappatura notarile delle intenzioni, corredate da sintetiche definizioni critiche, ovvero si privilegiano gli orientamenti ideologici espressi dalle formazioni teatrali a scapito di un rilevamento documentato e stereoscopico delle idee di teatro con cui si sono formati, mentre i loro progetti raramente sono messi a confronto con la differenza significata dalle rispettive opere sceniche. «Culture Teatrali» offre perciò, nel suo complesso, un'occasione unica per prendere contatto con una «ortografia» (S. Mei) che appunto, oltre a inquadrare diversi possibili oggetti di interesse, mostra quale sia la postura critica di coloro che con il loro sguardo la creano, ovvero le ultime leve di critici e studiosi. Il catalogo lì proposto è fitto di nomi sui quali sarebbe interessante riflettere sulla base delle questioni qui poste.

Ogni punto di vista ha i propri limiti che possono diventare cecità. Il rischio dello sguardo che lì è istituito è quello di portare a una confortante e semplicistica storizzazione, mentre lo sguardo che qui è proposto comporta il rischio ancora più grave di cristallizzare una scala di valori e, come ricorda Carlo Sini, «sinché ragioniamo per valori ragioniamo come economisti. Non saremo usciti dal nichilismo, saremo nel pieno di esso». L'impegno a realizzare una rassegna fenomenologica delle realizzazioni sceniche implica certamente la sospensione dei vecchi atteggiamenti giudicanti che connotavano tanta critica dei decenni scorsi, ma la più importante discontinuità richiesta è di tutt'altro ordine: il progetto conoscitivo non può consistere in una certificazione notarile attribuita ai “buoni” o ai variamente “interessanti” (salvati rispetto a tutti gli altri che vengono sommersi nel silenzio) e dovrebbe procedere a un vaglio delle forme finali (i compimenti) tale da evidenziare significato e direzione delle attuali scene, mettendo in chiaro la scelta del critico e dello studioso, le motivazioni autobiografiche della sua visione. Perché questa e

non altra è la “patosofia” che delimita il campo. Altrimenti non si comprende quale sia il “lavoro” di quelle formule, si resta reticenti circa il modo in cui si vorrebbe incidere ed effettivamente si incide sulla realtà (del teatro), ovvero ci si astiene dal tradurre la visione in un progetto di politica culturale che non ricada nella stessa insipienza dei progetti precedenti e che non sia un semplice ausilio alle politiche “statali” dalle quali si vorrebbe far sostenere (o piuttosto dipendere) il teatro. Tutto ciò, oggi, cullandosi nell’illusione di un *oltre* che non sia più un *contro*, di un benessere che elimini la marginalità senza abrogare la radicale irrequietezza di una scena viva.

Come si vede, sono questioni che valgono per tutti. E tra tutti gli operatori che almeno tentano di muovere i primi passi in una onesta e non facile ricerca dovrebbe stabilirsi un confronto e una cooperazione. Siamo di fronte a problemi inaggrabili che i giovani colleghi di «Culture Teatrali» hanno il merito di presentare nitidamente, anche se forse senza la “crudeltà” a tutto campo che li rende fertili. Pertanto per rispondere alla preoccupazione espressa nel remoto anno 2000 da Gerardo Guccini circa «la povertà delle connessioni storiografiche» che rischia di convalidare «una logica che piega l’osservazione critica e l’atto della conoscenza storica alle esigenze e ai modelli dell’informazione di massa» (*Teatri verso il terzo millennio: il problema della rimozione storiografica*, «Culture Teatrali», 2/3, 2000, p. 13), occorre sicuramente tenere sullo sfondo il dato storico, ma al tempo stesso procedere sulla base di una “fenomenologia militante” e onestamente autobiografica, così da evitare una insensata presunzione di pseudo-oggettività e assieme quel modo conciliante e dolciastro che sempre più sta diventando la tonalità della cultura teatrale dopo la caduta dei «termini oppositivi». Se si spostasse l’attenzione dalle intenzioni alle opere sceniche, dunque al modo di essere attori, ci si dovrebbe concentrare non tanto sulle novità che sono tali per effetto di una denominazione, ma sul complesso del lavoro scenico, magari cominciando da ciò a cui tutto approda: il performer e il suo incontro con gli spettatori. Al critico e allo studioso, giovane o meno giovane, a noi stessi dunque, chiederemo non di stilare elenchi di ciò che è significativo e di tacere dell’insipiente, né di stilare classifiche di valore, ma di mettere all’opera con coraggio una propria visione (pregetto, progetto e prassi); e guarderemo a lui anche su uno sfondo esistenziale: è importante come ognuno si guadagna da vivere, quali istituzioni serve, come milita per l’indipendenza dell’arte dallo Stato e dai poteri esterni.

4.

Torniamo ora al punto: l’osservazione delle proposte teatrali di questo inizio secolo conferma o smentisce la validità della distinzione stanislavskiana? L’attuale inedita e straordinaria varietà dei generi performativi, anche guardando alla sola attività teatrale, cioè in presenza, si sostanzia in poetiche quasi mai radicate in una

conoscenza del Novecento e ancor meno in ciò che lo precede. Se poi aggiungiamo tutti gli altri linguaggi e supporti medialti nei quali comunque vi è composizione drammaturgica e “recitazione”, fino ai videogiochi e gli altri mondi virtuali, potrebbe sembrare legittimo dubitare dell’utilità di idee come quelle formulate cento anni fa da Stanislavskij. Per dimostrare la loro perdurante attualità si propone qui qualche perché e qualche però.

Ogni performance è viva perché contiene una differenza tra ciò che intendevano fare i suoi autori e ciò che i corpi in gioco esprimono in senso affermativo o interrogativo, differenza di grado variabile, vibrazione il cui godimento produce conoscenza. In effetti è questo il terreno su cui si misura l’incisività delle scelte compiute dall’artista, ovvero il senso del suo discorso-composizione, fatto sia di sapere saputo sia di sapere non saputo, che diventa così materia del nostro esserci. I vertici dell’arte, comunque, si hanno quando, nel contesto di non importa quale linguaggio, si avvera un’oltre della maestria e della competenza. Lo “sfondamento” cui allude Grotowski in *Performer* e lo “sfondamento della porta aperta” rivendicato dall’ustionante Carmelo Bene sono qualcosa di simile?

Nella scaletta di questo scritto avevo annotato di proporre a questo punto per ognuna delle tipologie tre esempi: un maestro del Novecento; un grande contemporaneo (che noi più anziani abbiamo visto); un attore in attività che chiunque possa vedere. Ma ora mi sembra più giusto rimandare questa verifica ai lettori, ai quali chiedo, soprattutto in caso di dissenso, almeno un breve messaggio, così che attraverso «Mimesis Journal» possiamo condividerlo e magari aggiustare il tiro.

La qualità e la consapevolezza della differenza scenica sembra, almeno al sottoscritto, confermare la perdurante validità del paradigma stanislavskiano, che quindi si potrebbe applicare a una osservazione del contemporaneo, certo con accortezza e sempre distinguendo tra l’anagrafe dei soggetti “antichi” e la nostra. D’accordo allora con l’*epoché*, la sospensione del giudizio, e con un rigoroso pluralismo che rispetti la vasta gamma dei karma individuali – possiamo chiamarli gusti, psicologie, orientamenti, collocazioni sociali, o altro – sia degli artisti che degli spettatori, e d’accordo con la necessità di distinguere i progetti drammaturgici dai compiti artistici; ma senza impedirsi individualmente di provare amore e odio, di distinguere tra sì sì e no no, tra un’arte dell’adattamento e un’arte del divertimento. Il teatro eticamente e persino ideologicamente risvegliante è in sostanza il contrario di una Corte di Cassazione, dove sono archiviate le sentenze che stabiliscono definitivamente chi ha torto e chi ha ragione, è un collegio istruttorio che riapre continuamente i casi, attualizzandoli e consegnandoli al processo di comprensione dei viventi. Ciò non per riproporre la fede di essere noi nel giusto e gli altri nell’errore, ma per una deliberazione sui propri bisogni di verità e per una verifica dei poteri, per ragionare sulle scelte e i limiti posti alla nostra azione, vale a dire sull’assolutamente relativo di cui abbiamo bisogno – non un settarismo, certo però una militanza condivisa –, su ciò che vale la pena di desiderare e realizzare

attraverso una “politica” individuale e collettiva. Con questa mossa ci porteremmo gioiosamente lontani dallo scaltro astensionismo etico ed estetico della critica da amministratori di condominio che ancora infesta la cultura teatrale.

Quanto detto sembrerebbe prefigurare un duplice impegno, nella pratica e nello studio, non dei soli attori ovviamente ma di tutti. Se siamo convinti che bisogna prendere le distanze dalla critica notarile dei capiclasse collaborazionisti che in assenza del maestro segnano sulla lavagna soltanto i buoni, nel nostro caso i meritevoli di salario, i salvati dallo Stato, mentre i sommersi devono crepare nell’ombra, uccisi da nessuno, se vogliamo lottare contro questa concezione inane sbandierata in nome del pluralismo soltanto per conservare il potere della propria casta (che oltretutto oggi conta assai poco), se si spera di essere assunti come consulenti dello “Stato” e dei poteri settoriali come teatri, festival, media ecc., riducendosi a sfigati padrini di teatranti a loro volta sfigati eppur tenuti in vita, questo cambiamento di passo è necessario. Liberata da questa zavorra ideologica, la teatrologia potrebbe avere un ruolo positivo e decisivo per i destini del teatro e soprattutto per il riposizionamento delle arti dinamiche nel processo di formazione degli individui e dei cittadini.

5.

Un aspetto fondamentale da prendere in considerazione in modo diverso dal passato è quello del rapporto tra l’arte, soprattutto il teatro, e i poteri pubblici centrali e locali. La discussione tra il filosofo Alain Badiou e il critico teatrale Bruno Tackels che ospiteremo sul prossimo «Mimesis Journal» dimostra che altrove si sta tentando di elaborare un pensiero più avanzato su tali complesse questioni. Si può anche non essere completamente d’accordo con i due interlocutori francesi, ma anzitutto si deve riconoscere che nell’ambito della cultura teatrale più prossima a quella italiana si sta svolgendo una importante verifica di tipo storico-critico-teorico della quale è bene essere a conoscenza e che dovremmo promuovere a nostra volta.

Perché se è vero che il teatro nasce con lo Stato (le opere di Eschilo erano già sovrintese da assessori, lo Stato e gli sponsor erano decisivi) e ancora oggi ne dipende, è anche vero che il teatro più incisivo in ogni tempo è quello che interpreta creativamente una idea di “nuovo Stato”. Contro il luogo comune del teatro-che-deve-piacere, puntualizza efficacemente Badiou: «Le public ne vient pas au théâtre pour s’y faire cultiver. Il n’est pas un chou, ou un chouchou. Le théâtre relève de l’action restreinte, et toute confrontation avec l’audimat lui sera fatale. Le public vient au théâtre pour être *frappé*. Frappé par les idées-théâtre. Il n’en sort pas cultivé, mais fatigué (penser fatiguer), songeur. Il n’a pas rencontré, même dans le plus énorme rire, de quoi le satisfaire. Il a rencontré des idées dont il ne soupçonnait pas l’existence». Può darsi che il filosofo, qui, evochi

più un ideale che la realtà di oggi, ma la storia insegna che si tratta di un ideale realizzabile.

I più significativi teatri del passato erano fatti da artisti che non rincorrevano i gusti più corrivi degli spettatori o cercavano di “elearli” culturalmente, artisti che si dovevano confrontare con uno Stato e poteri naturalmente conservatori e reagivano a queste strategie. Le vicende del teatro sovietico e poi russo sono particolarmente esemplari, ma è così dappertutto: il teatro che sorprende e colpisce si fa in logiche d’eccezione (si pensi, per guardare più vicino, al Workcenter, al Radeau, a Maguy Marin, e anche agli operatori che abbiamo citato qui) e ha sempre grosse difficoltà con i poteri. La sua durata in vita è proporzionale alla capacità di restare eccezione, sempre rischiando l’emarginazione oppure persino accettandola (perdere senza essere sconfitti). Se ciò è vero, e benché il Novecento sia anche in questo senso già passato, la vertenza per l’aiuto pubblico e la libertà creativa è in sé poco significativa, soprattutto quando si riduce a rivendicare il diritto di essere mantenuti per il solo fatto di esistere e non mette a fuoco invece le specifiche di una reale indipendenza, fatta non di elargizioni di denaro attraverso algoritmi regolatori del conformismo, ma piuttosto di concessione di luoghi, di sgravi fiscali sugli oneri sociali, di detraibilità per gli sponsor e persino per gli abbonati, così che l’aiuto non sia una garanzia di sopravvivenza per i prediletti dai funzionari e dai consulenti dello Stato, ma proporzionale al lavoro effettivamente svolto, oltre che verificato da una miriade di pubblici diversi. Soprattutto sarebbero importanti i sussidi di disoccupazione ottenuti con circa due mesi l’anno di contributi: questa è la peculiarità francese che, al di là di qualche abuso emendabile, è stata la chiave di volta della vivacità e del politeismo teatrale che contraddistinguono quelle scene. Non a caso un governo ottuso ed economicista come quello di Hollande vorrebbe, proprio come il nostro ducetto postmoderno, mettere tutta la cultura sotto il cappello di poche grandi istituzioni pubbliche. Si può anche pensare ad altro, ciò che conta è stabilire un rapporto tra teatro e società civile normato nei modi, non nelle quantità e nei contenuti, che costringono la scena a farsi portavoce dei luoghi comuni ideologici di ogni parte politica. Chi volesse obiettare che nonostante il controllo pubblico la cultura teatrale può vantare Sofocle, Shakespeare, la Commedia dell’Arte, Stanislavskij, Mejerchol’d, il Teatro Ebraico di Mosca, Kantor e quant’altri, dovrebbe ricordare che coloro i quali ce l’hanno fatta hanno saputo mettere a punto una strategia d’eccezione che consentiva di utilizzare il sistema più di quanto si fosse utilizzati (cosa che comunque accade) e ce l’hanno fatta quasi sempre avendo una vita difficile, una breve durata e non di rado una più o meno tormentata fine in minore. Vita difficile ma resa possibile dal legame con un pubblico che, come dice bene Badiou, non va a teatro «per farsi coltivare come un cavolo».

6.

Tutto ciò riguarda piuttosto il passato. Nel presente, come in ogni presente, si delinea una transizione a fronte della quale bisognerebbe vagliare nuovamente modi e fini che sono in campo. In proposito sembra che si debba fare i conti con una fase storica dai caratteri inediti, poiché sta emergendo sempre più nettamente che l'attuale stato di crisi economica e di oscillazione politica non è un evento ciclico e congiunturale, bensì una novità che mette in crisi il dogma che finora aveva costituito l'asse della politica e dell'economia mondiali, quello dello sviluppo continuo. Si moltiplicano i segni dell'entrata in una fase di stagnazione economica globale, o qualcosa di simile, imprevedibile nei tempi e nei modi, in cui tutti (salvo una minoranza sempre più ristretta) saremo più poveri. Ci sarà meno lavoro e molti saranno i senza lavoro. La "decrecita" che non volevano, da qualcuno invocata e da altri maledetta, si presenta ora su scala globale non come una scelta ma come una fatalità piena di incognite. E il fronteggiarla comporterà diversi cambiamenti radicali, tanto su scala globale quanto su scala locale. Uno di questi riguarderà il cosiddetto tempo libero.

Una volta lo si definiva libero, polo opposto del tempo occupato dal lavoro permanente e necessario. Ora forse, finita questa divisione, in molti si dedicheranno a qualcosa di definibile meglio come *attività* (perennemente saltuarie) e *tempo dedicato* (né libero né coatto). Non più «Che lavoro fai?» ma «Come passi il tempo?». In questo futuro prossimo l'arte, la cultura e il gioco avranno un'importanza crescente e, tra l'altro, le attività e i prodotti tecnologicamente più avanzati dovranno essere accessibili alle enormi masse di poveri strappati all'indigenza assoluta o alla schiavitù. L'industria dello svago più avanzata, quella dei videogiochi, è già su questa strada: giochi sofisticatissimi di ultima generazione vengono concessi gratuitamente a giocatori che nel corso del tempo acquisteranno per pochi euro e un poco alla volta una miriade di "accessori scenici" e "poteri" che li aiuteranno nel conseguimento della vittoria. Anche altri settori, oltre a quelli delle performance creative e delle tecnologie performanti, si svilupperanno, per esempio la sanità pubblica e privata, orientata prevalentemente a proporre psicofarmaci e nuove droghe. Il potenziamento di questi settori comporterà un relativo aumento dell'offerta lavorativa e la creazione di specializzazioni prima sconosciute, mentre la maggior parte delle "attività" saranno permanentemente saltuarie, come s'è detto, e a reddito variabile. Nella prossima economia di liberalismo e capitalismo destrutturato e diffuso lo Stato conterà sempre meno, soprattutto per il teatro e le arti; al tendenziale azzeramento degli interventi statali corrisponderà semmai un aumento dei centri sociali, di quartiere ecc., le nuove Case del popolo create per occupare il tempo a poco prezzo, mentre le facoltà umanistiche dispenseranno una pressoché inutile "cultura generale" e quelle tecniche creeranno una ristretta élite di classe dirigente il cui potere e linguaggio sarà costituito soprattutto da algoritmi che governano finte libertà di comportamento.

7.

In questo presente-futuro, quali funzioni possono assumere le arti dinamiche e il teatro? Come si declineranno i melodrammi che contraddistinguono il mestiere, i realismi e la narratività del teatro di rappresentazione e infine l'intreccio poetico tra fiabe e grottesco proprio del teatro dell'esperienza condivisa? Come s'è detto, sono tutte specie performative rispettabili, dignitose e interessanti, e ogni spettatore potrà continuare a optare per una di esse oppure alternare le proprie attenzioni e consumi; in ogni specie, come accade mettiamo con i diversi tipi di yoga, di ballo o di sport, ci saranno i praticanti che si fermano alla mediocrità e al diletto e altri che raggiungeranno l'eccellenza, oppure addirittura il genio. Ebbene, se queste premesse sono attendibili, bisogna attendersi un enorme sviluppo delle attività ludico-creative in differenti e anche opposte direzioni. L'arte nel suo complesso si presenterà ancora più esplicitamente che in passato come una detestabile attività (soprattutto nella ricezione, o meglio nel sapere comune) che copre il vuoto di senso (o il limite, che è la stessa cosa) dell'esistenza, e questo presagio, per i più insopportabile, incrementerà la domanda di culture di massa consolatorie, con funzione di svago e adattamento modulare continuo; mentre un altro polo culturale, di consistenza inimmaginabile ma verosimilmente minoritario, punterà al contrario (anche in senso filologico) dell'adattamento, ossia al *divertimento*, all'azione della e nella vacuità e di conseguenza a un serrato confronto con alcune teorie, poetiche e pratiche del passato e di altre antropologie.

Vale la pena in proposito di soffermarsi sul ragionamento che circa due secoli fa proponeva G. W. F. Hegel. Il filosofo, partendo da una definizione della rappresentazione come parvenza necessaria all'essenza, sviluppava una critica all'*ironia* per prospettare invece una centralità del *riflettere ridendo*, in un movimento ascetico anziché estatico, fondato sulla povertà, ovvero sulla *essenzialità* dei mezzi e dei fini. Per chi condivida questa postura si delinea un altro modo del rappresentare quell'eterno passato e quell'infinita memoria che costituiscono il vero oggetto del *poiein*. Per un esempio di attore che faceva riflettere ridendo possiamo pensare al nostro Totò o, più avanti nel tempo, a Leo de Berardinis, il quale, anziché trastullarsi nell'ironia, sosteneva oltretutto che il teatro è da ricondurre a due essenziali figure: quella di chi interpreta (vale a dire l'attore) e quella di chi ascolta (vale a dire lo spettatore). Il suo *Totò principe di Danimarca*, interamente visibile in rete, permette di comprendere la sua diversità dai comici del tempo, più o meno popolari ma in maggioranza innocui ironisti, predicatori che fanno ridere soltanto i propri fedeli. Una questione oggi amplificata all'inverosimile dalla televisione.

Nella prima direzione si tenderà a ignorare le eredità culturali e a percorrere più o meno consapevolmente la strada della "terapia" ludico-creativa, dove la parte del leone sarà svolta dalle lucrative nuove tecnologie come il casco per esperienze sensoriali (già in fase sperimentale) con il quale, tanto per dirne una, si praticeranno in economia e sicurezza il sesso e la prostituzione virtuale, "giochi" che

arricchiranno i produttori ma anche i divi venditori del proprio corpo digitale. Ciò nel quadro di un'altra enorme New Age, una rincorsa tecno-pop al benessere istantaneo. Probabilmente tutti quanti vorranno provare quelle meravigliose novità, ma sicuramente una parte degli artisti e degli spettatori del futuro – e qui siamo alla seconda possibilità – elaborerà le proprie tecniche di vita basandosi su un esame di pratiche più arcaiche e lontane, naturalmente senza ignorare la tecnologia, che però essendo in questo senso meno redditizia, è ancora indietro nello sviluppo. I grandi artisti-ricercatori, comunque, sapranno riconoscere ciò che serve allo scopo, sapranno restaurare e aggiornare quelle tecniche in collaborazione specialmente con la filosofia e le biotecnologie. Occorre intendersi, però, o meglio metabolizzare l'avvertimento di Sini, secondo il quale «senza un vaglio filosofico e semiotico l'espressione delle nuove istanze tradirà la mancata consapevolezza di se stessi come osservatori-interpretanti dotati di un linguaggio adeguato, ovvero della prima “macchina” produttrice di senso». Con questa filosofia né disperata né consolatoria sarà possibile confrontarsi anche con le discipline scientifiche. Bisogna comunque rassegnarsi a uno sviluppo tecnologico bifronte: già oggi è chiaro a tutti, per esempio, che i videogiochi possono essere causa di gravi patologie, per esempio forme di autismo, oppure possono essere impiegati per curarle.

In un mondo con queste caratteristiche si avrà una centralità senza precedenti delle arti dinamiche e del teatro e, sempre se non ci sbagliamo, ciò delinea un campo di lavoro diverso da ogni passato e una gamma di compiti da svolgere in contesti transdisciplinari. Tutto ciò può indurre stati d'animo di depressione o esaltazione, dipende da diversi fattori, ma è certo che una disciplina già di nicchia come la teatrologia potrà avere un ruolo importante, beninteso se sviluppata e applicata da operatori ispirati, capaci di attraversare il presente conoscendo il passato e muovendosi senza paura verso il futuro.

Dovremo anche chiederci che fare nel momento in cui la ricchezza di una minoranza non può che essere basata sull'indigenza e il triste lavoro di enormi masse e sull'avvelenamento della natura. Si tratta soltanto in parte di un'opzione etica, ne va della sopravvivenza della specie umana. È probabile che sarà la ribellione di queste masse, più che l'ideologia illuminata dei privilegiati, a determinare il cambiamento, almeno fino a quando essi ne comprenderanno la logica fatale e sposteranno i propri investimenti nei nuovi prodotti e apparati di controllo sociale. Nei prossimi decenni centinaia di milioni di schiavi (duecentocinquanta, pare, nella sola Cina), se non tutti, saranno sostituiti da tecnologie. Un economista ha addirittura predetto, dati alla mano, che la gran parte dei lavori che oggi fanno guadagnare fino a duemila euro al mese saranno eseguibili dalle nuove macchine. Se tali cambiamenti non saranno co-determinati da ribellioni di massa dei nuovi poveri, potrebbe accadere il contrario e allora vedremo grandi popolazioni di esseri umani ridotti come oggi capita agli animali degli allevamenti intensivi, rinchiusi non in gabbie ma nel consumo di una ricca gamma di droghe sociali, mentre la felicità surrogata sarà

dispensata da uno Stato-assistente-sanitario-spacciatore, regolatore dei cicli individuali di affezione/disaffezione. Naturalmente è più ragionevole pensare che non si avvererà ciò che prevede una sola delle forze in campo, bensì ciò che emergerà dal conflitto tra tutte loro. Gli scenari futuri sono quindi ancora inimmaginabili e non è il caso, qui, di fare della fantascienza. Ma sono iscritti nelle opere e negli atti già intrapresi. Comunque sia, alla produzione bio-ipermediata che sempre più si sta affermando non si può rispondere né con un atteggiamento luddista né con una prospettiva disincarnata e ostentatamente imparziale. Il sapere situato e corporeo, parziale e partigiano che dovremmo sviluppare per abitare non passivamente questo mondo non si può conquistare senza un ricorso sapiente e sperimentale alle arti dinamiche e al teatro che le contiene tutte. Molti individui sono destinati a cadere, altri a sopravvivere nella ferita e nella mutilazione dell'adattamento, ma perché dimettere la speranza del divertimento, visto che ne conosciamo i luoghi e le tecniche? Meglio *scegliere* che tipo di attore diventare. Diceva Ramana Maharshi che tutto il lavoro può prendere avvio e svolgersi in base a una sola domanda: «Cosa è io?». E non ha detto dove si arriva, però lo ha mostrato. Ciò perché chiedersi qualcosa significa articolare un discorso e allorché si conquista la consapevolezza resta soltanto un silenzio presente al mondo. Ebbene, «Cosa è io?» è *la* domanda dell'artista teatrale (che ieri si poneva nella finzione del personaggio), domanda alla quale Thomas Richards ha risposto in base a ciò che ha scoperto nel lavoro teatrale: «Io è un passaggio». Risposta che rimanda alla consapevolezza dell'inesausto lavoro patosofico, la vita. Non è questa l'ascesi (la verticalità) di cui parla Hegel? Niente a che vedere con un vago misticismo o con la promozione dei valori. È il lavoro teatrale. Praticiamolo da vivi, possibilmente.