

Il teatro dopo l'età dell'oro. Novecento e oltre?

Vincenza Di Vita

È costituito da tre parti densissime il saggio di Marco De Marinis edito da Bulzoni e recante un titolo non privo di possibili malintesi storiografici: *Il teatro dopo l'età dell'oro. Novecento e oltre*.¹ Se davvero sia possibile parlare di un "oltre" che segua il Novecento teatrale e che si configuri altrettanto valido, anch'esso dorato evo come quello che lo precede, è una questione che l'autore si pone come primigenia ed essenziale. Pertanto non è trascurabile la porzione introduttiva del volume che mette in luce irrisolti tentativi, da parte degli studiosi contemporanei, di definire una tipologia o meglio una nomenclatura di fenomeni ancora profondamente radicati nel passato eppure alquanto tangibili ed esistenti, tanto da rientrare in una dimensione trasformativa che ha reso il teatro «oggetto di scienza». ² La crisi generatrice della ricerca artistica trova in figure esemplificative, quali ad esempio Artaud, Beckett, Decroux, Grotowski, i maestri e gli ambasciatori veggenti di istanze coeve. D'altronde la criticità del contemporaneo è irrisolto e paradossale campo d'indagine, non sarebbe altrimenti una esplorazione tanto valida da rendere necessario e meritevole un approfondimento ulteriore:

è questo *paradosso* che mi ha sempre affascinato e che ho sempre cercato di indagare nelle mie ricerche sul Novecento: dal libro sul nuovo teatro a quello sui rapporti fra mimo e teatro, al già citato *In cerca dell'attore*, fino al più recente contributo sulla relazione con l'alterità. Dico il paradosso per il quale il Novecento mette in crisi acutamente (irreversibilmente?) la forma spettacolo e la nozione di rappresentazione, e quindi in qualche modo il teatro stesso in quanto tale, proprio mentre ne indaga con una profondità e una sistematicità del tutto inedite i fondamenti tecnici ed estetici, riuscendo anche ad arrivare ad esiti artistici non di rado straordinari e a proporre nuove, impensate modalità d'uso.³

L'autore assume un punto di vista ben delineabile nella necessità di evidenziare il rapporto dialogico della vicenda teatrale, attraversando la sua privilegiata vicenda

¹ Cfr. Marco De Marinis, *Introduzione*, in *Il teatro dopo l'età dell'oro. Novecento e oltre*, Bulzoni, Roma 2013, pp. 11-22.

² Nella sua introduzione De Marinis cita Ferdinando Taviani in *Teatro Novecento: ovvietà*, «Teatro e Storia», 22, 2000, p. 293.

³ M. De Marinis, *Op. cit.*, p.13.

biografica, ovvero quella di chi costituisce una presenza attiva e partecipe nella dinamica teatrale, studiando le ragioni antropologiche del teatro, mediante la collaborazione con l'ISTA di Eugenio Barba, come egli stesso precisa.⁴ Il corpo dell'attore è al centro di una densa riflessione che raccoglie gli studi elaborati nel corso di un quarantennio. È necessario che finalmente il soggetto divenga oggetto favorito e non irrisolto da integrare agli studi scientifici senza escludere pertanto la corporeità; ne consegue che in una concezione teatologica che abbracci le neuroscienze e con esse si confronti ininterrottamente bisognerebbe evitare l'incombente rischio di «partorire nuovi mostri disciplinari».⁵ Il rapporto con la tradizione, precedente al Novecento ma in esso radicata, non è mai descritto senza porre adeguati ponti con il contemporaneo ed è per tale ragione che ad esempio la *Commedia dell'Arte* viene presentata in rapporto a Leo De Berardinis e al suo spettacolo del 1994 dal titolo *Il ritorno di Scaramouche*, ricordando infine come tuttavia si ritroverà in Pippo Delbono «una miscela altrettanto irresistibile ed esplosiva di gioiosa poesia scenica e indignazione, farsa rivistaiola e lucida, implacabile denuncia».⁶ Il corpo è pertanto anche scrittura, veicolo quindi carne sulla quale tatuare molteplici testi, è un necessario «corpo-memoria». La figura di Grotowski è quella di un performer tradotto e quindi tradito e viene collocata come punto nodale di una urgenza di «trasmissione» definita attraverso un quesito attualissimo che problematizza l'eredità di un sapere artistico e interiore: «È possibile immaginare un apprendistato senza trasmissione?».⁷ È possibile eliminare l'elemento iniziatico tra *teacher*⁸ e «apprendista»? De Marinis sostiene che tuttavia una metodologia tra i discepoli di Grotowski si sia verificata ed esiste già in proposito un fondo bibliografico importante, ma ritiene fondamentale che esso venga ulteriormente integrato. Questa preoccupazione dell'autore, confortata da elementi di interesse per il tema enunciato, chiude la seconda parte del testo, aprendo una densa riflessione su «età dell'oro e suo dopo» in Italia.⁹ È Luigi Nono con il suo teatro musicale a introdurre la parte del saggio dedicata all'attualità italiana. Il teatrologo De Marinis sembrerebbe pertanto tracciare una continuità in direzione di una mitopoiesi che scaturisce dall'uso della musica a teatro, veicolando ricerche sull'ambito spaziale, comunicativo e trasformativo della performance odierna, quindi prediletta modalità evocata dall'impegno profuso da Giuliano Scabia. Attraverso la spinta chiara ed

⁴ Si vedano tra l'altro le «due premesse (quasi) personali» sulla riscoperta della *Commedia dell'Arte* che seguono la parte su teatro politico e politica teatrale e su teatro autobiografico, non per caso d'altro canto, pp. 129-131.

⁵ Ivi, p. 74.

⁶ Ivi, p. 140.

⁷ Ivi, p. 257.

⁸ In corsivo nel testo.

⁹ Ivi, pp. 263-399.

evidente del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, orientata verso una rigorosa analisi dell'oralità, secondo e *dopo* i dettami del maestro polacco, si dà vita a una serialità metodica in spettacoli sulla poetica di Ginsberg, mediante veri e propri concerti per corpi e voci con attori provenienti da ogni latitudine. Armonia, impegno intellettuale e cosmopolitismo hanno nondimeno caratterizzato e qualificano personalità quali Pasolini, De Berardinis, Ovadia, Celestini e infine Fanny & Alexander. Quindi ancora una volta viene ribadita la presenza di una ritualità orale che troverebbe un "azzeramento" epistemologico nei tentativi ipermediali e tecnologici di Romeo Castellucci e della Societas Raffaello Sanzio. Tuttavia De Marinis sostiene una diversità rintracciabile in una trasmutazione: «l'attore post-novecentesco non recide completamente un legame di continuità sia pure problematica con l'eredità novecentesca, anche se la riformula, la trasmuta appunto, su basi originali e spesso del tutto inedite».¹⁰

¹⁰ Ivi, pp. 359-360.