

Brecht, Artaud e Grotowski

Su alcune letture da rifare, o da fare

Antonio Attisani

Lo si sappia o meno, il movente e il contenuto di ogni interrogazione storica (sul teatro) è in primo luogo autobiografico e ciò che conta, in effetti, non è tanto comprendere cosa sia realmente accaduto nel passato, impresa peraltro irrealizzabile, ma quale progetto di mondo ispirava una certa prassi e quali effetti essa ha prodotto, dando così forma a una parte del nostro pre-getto, cioè delle nostre origini, origini che abitano il nostro divenire e perciò si proiettano nel futuro. Chiunque rifletta sull'esperienza altrui istituisce una distanza dal proprio presente per mettere a fuoco uno o più aspetti fondamentali che si presentano sotto forma di eventi materiali. Nel fare ciò è bene essere consapevoli sia del differente significato delle parole per gli altri e per noi (inaggrabile in questo senso il ricorso alla filologia), sia della necessità di una nuova "organizzazione" della propria vita, ovvero di un progetto necessariamente politico. L'atto di guardarsi nello specchio dell'altro o in quello del passato – espressione di una tensione "metapolitica" – dovrebbe inoltre essere compiuto senza dimenticare che la questione mimetica riguarda tanto la professione dell'attore che la generalità degli attori sociali. Un ulteriore accertamento da fare caso per caso riguarda il grado di consistenza metaforica o allegorica del lessico teatrale nell'ambito delle varie letterature, così da "distribuire" con la minore approssimazione possibile i significati presso i rispettivi luoghi di appartenenza.²

Sulla base di queste premesse si può ragionevolmente supporre che un testo come la *Poetica* di Aristotele e il pensiero dei greci costituiranno sempre un punto di riferimento imprescindibile, seppure non in quanto luogo della Verità ma in quanto progetto costitutivo della cultura occidentale con il quale da ogni altrove è necessario confrontarsi. Queste pagine muovono all'incontro con vari autori per cercare di comprendere come funzioni e tecniche della mimesi si ripresentino nel contesto

² Il ricorso al lessico teatrale nei linguaggi filosofici e religiosi assume significati affatto diversi a seconda dei casi. In generale nella cultura occidentale, quando non si tratti soltanto di giudicare il teatro, domina l'uso metaforico. Non così, per esempio, nella letteratura tantrica, che tuttavia nella nostra tradizione critica è, sotto questo aspetto, generalmente fraintesa (cfr. per esempio *Gli aforismi di Śiva. Con il commento di Kṣemarāja*, a cura di Raffaele Torella, Adelphi, Milano 2013). La questione sarà ripresa alla fine di questo scritto per l'importanza che riveste in alcune delle maggiori poetiche teatrali del Novecento, tra esse quella di Jerzy Grotowski.

teatrale contemporaneo. Alcune esperienze e riflessioni sul teatro saranno evocate per contribuire a un possibile programma di studi, nella convinzione che oggi non si accordi al teatro (ma più in generale all'uomo-attore, alla performatività) l'attenzione che merita nella prefigurazione di una cultura emancipata dai limiti imposti dal capitalismo (o dall'«industrialismo», secondo un gergo più neutro).³ Le riletture e le nuove letture che qui si propongono riguardano dunque sia la presenza delle arti dinamiche in un nuovo progetto di mondo, sia la presenza del mondo in una ipotetica nuova formazione professionale alle arti dinamiche.⁴ Questa prospettiva, come si vedrà, suggerisce a un certo punto di non limitarsi a considerare che i nostri fondamenti siano rintracciabili soltanto nell'antica Grecia e in Aristotele e che occorre rivolgere lo sguardo verso altri orizzonti.

Leo de Berardinis, grande attore consapevole di ciò che comporta l'essere contemporanei, negli anni Ottanta scriveva:

Teatro come differenza e quindi attore come differenza, ma anche attore come differente da quelli attuali. Centralità dell'attore e quindi scarnificazione del teatro nell'attore, senza supporti inutili, ricongiungimento all'inizio dell'arte scenica, su uno spazio-tempo più cosciente.⁵

In questo come in altri suoi interventi, de Berardinis poneva l'accento, oltre che sulla centralità dell'attore nel processo teatrale, sulla connessione necessaria fra il *trasumanar* (il lavoro dell'artista su se stesso che costituisce le radici dell'incontro con gli spettatori) e quell'*organizzar* che, seppure inizialmente basato sulla negazione di molte prassi consolidate, dovrebbe caratterizzare l'operatività della scena:⁶

³ Cfr. Ken Robinson, Lou Aronica, *The Element. Trova il tuo elemento cambia la tua vita*, Mondadori, Milano 2012. In quest'opera recente del pedagogista angloamericano – il quale appunto utilizza il termine «industrialismo» – è sintetizzata la sua proposta, sottoscritta e rilanciata dall'Associazione TED, Technology, Entertainment, Design (<<http://www.ted.com>>).

⁴ Carlo Sini, Introduzione, in Id., *Transito Verità – Figure dell'enciclopedia filosofica*, a cura di Florinda Cambria, (Opere, vol. v), Jaca Book, Milano 2012. Sul concetto di «arti dinamiche» si veda, nell'*Op. cit.*, il capitolo *Le arti dinamiche. Filosofia e pedagogia*, pp. 773-949. Il volume raccoglie i seguenti «libri», tutti attinenti i temi qui trattati: *L'analogia della parola (filosofia e metafisica)*; *La mente e il corpo (filosofia e psicologia)*; *L'origine del significato (filosofia ed etologia)*; *La virtù politica (filosofia e antropologia)*; *Raccontare il mondo (filosofia e cosmologia)*; *Le arti dinamiche (filosofia e pedagogia)*. Forse è superfluo ribadire che il sottoscritto si riconosce in quel pensiero, sia pure con la consapevolezza di essere un interpretante tra gli altri e dunque senza avere la pretesa di esserne un interprete ineccepibile.

⁵ L. de Berardinis, *Lettera-prefazione*, in A. Attisani, *Teatro come differenza*, Essegi, Ravenna 1988, pp. 7-8:8.

⁶ Sulla biografia artistica di De Berardinis cfr. Gianni Manzella, *La bellezza amara. Arte e vita di Leo de Berardinis*, La casa Usher, Firenze 2010, o *La terza vita di Leo. Gli ultimi vent'anni del teatro di Leo de Berardinis a Bologna, riproposti da Claudio Meldolesi con Angela Malfitano e Laura Mariani*

[...] ma quello che occorre urgentemente fare riguarda l'attore, la simbiosi mentalità-tecnica, l'alta consapevolezza del suo compito. [...] solo l'attore può mutare il teatro, e non le sue apparenze. Né si cambia il teatro salendo e scendendo le scale degli assessorati. Quelle scale riproducono diabolicamente il gioco, non offrono vie d'uscita.⁷

La scena italiana, nella seconda metà del secolo scorso, vedeva all'opera soprattutto tre componenti: quella dei registi, quella degli attori-drammaturghi e quella degli attori-artisti. De Berardinis apparteneva a quest'ultima, forse la più significativa, anche se la più esigua in termini di rilevanza sociale. Opinione comune, al tempo, era che il fronte avanzato del teatro fosse costituito dai grandi registi come Giorgio Strehler, Luca Ronconi e gli altri ben noti agli addetti ai lavori, mentre i migliori attori-drammaturghi come Eduardo De Filippo e Dario Fo venivano celebrati come eccezioni e gli attori-artisti come Carmelo Bene, lo stesso de Berardinis, Carlo Cecchi e diversi altri, esponenti di due o tre generazioni, erano considerati i campioni di una tendenza "controculturale" che soltanto occasionalmente produceva opere degne di nota, e comunque erano attesi – salvo che dai propri stretti sostenitori – alla prova di una maturazione artistica e "istituzionale" che li avrebbe assimilati alle due prime categorie (soprattutto al teatro di regia). Ovviamente la riflessione sugli statuti etici e tecnici dell'attore era assai più vivace nell'ambito della seconda e della terza categoria, come dimostra la bibliografia, e a quelle esperienze bisogna soprattutto guardare quando si voglia riflettere seriamente sul teatrale e italico *trasumanar* e *organizzar*.⁸

La tradizione italiana dell'attore-drammaturgo ha ottenuto un riconoscimento universale con Eduardo De Filippo e Dario Fo. A essa conviene guardare per comprendere come il tipo di attore da loro incarnato – con riferimento alle matrici etiche e tecniche – si sia proposto e tuttora si proponga come un modello per certi versi affine a quello dell'attore che affianca la regia critica. Chi scrive ha cercato di argomentare, dagli anni Settanta, che il teatro critico-registico e quel-

e da "cento" testimoni, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2010, e A. Attisani, *Pronti al silenzio - Leo de Berardinis*, in *Actoris Studium. Album # 1. Processo e composizione nella recitazione da Stanislavskij a Grotowski e oltre*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2010, pp. 255-288. I termini *trasumanar* e *organizzar* sono prelevati dal pensiero e dalla poesia di Pier Paolo Pasolini (cfr. P. P. Pasolini, *Trasumanar e organizzar*, 1971, in *Id., Tutte le poesie*, a cura di Graziella Chiaricossi e Walter Siti, pref. di Giovanni Giudici, vol. II, Garzanti, Milano 1995).

⁷ L. de Berardinis, *Lettera-prefazione*, cit., p. 8.

⁸ Naturalmente su questi nomi e tendenze esiste una bibliografia relativamente vasta e facilmente consultabile nelle biblioteche specializzate. Digitare le parole chiave sui motori di ricerca è la prima decisiva mossa per farsene una ragione. Per cominciare cfr. Daniela Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, intr. di Lorenzo Mango, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2010, e Salvatore Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, intr. di Lorenzo Mango, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2013.

lo degli attori-autori contraddistinguono il compimento dell'ideale artistico ed educativo illuministico-borghese, mentre il lignaggio degli attori-artisti si offre, anche nella produzione teorica, come terreno per una riflessione decisiva ai fini di una prefigurazione dei motivi di inedita attualità che potrebbero caratterizzare un teatro necessario del nostro tempo. Nel comporre il presente intervento chi scrive ha fatto ricorso al proprio "inizio", ossia al pamphlet già citato,⁹ non per riproporlo né per sottoporlo a una verifica a trentacinque anni dalla sua uscita, bensì per richiamare alcune figure come Leo de Berardinis che li apparivano e che ancora sono da porre in primo piano quando si voglia sviluppare una riflessione sul nesso tra contemporaneità e arcaicità del teatro.

In quelle pagine ci si chiedeva, tra l'altro, quali fossero i riferimenti teorici a cui guardare e si notava come non molto ci si potesse aspettare da Marx e le altre divinità del medesimo Olimpo, mentre fondamentale per l'istituzione di un punto di vista alternativo alla storiografia corrente sarebbe stato per esempio il ricorso a Nietzsche. In questo modo, tra l'altro, si sarebbero potuti considerare i teorici della "modernità" teatrale – soprattutto Diderot – come i portatori di concezioni indubbiamente progressive fino al Novecento, concezioni che in autori come Brecht o Fo hanno conosciuto il loro massimo compimento, rivelandosi al tempo stesso poco fertili, se non deleterie, per l'attore del presente. Il modello dell'*attore epico* – allora e ancora oggi posto da molti ai vertici dell'arte scenica – era di conseguenza indicato come superabile, oltre che ripartendo da Nietzsche, nel confronto con la radicalità di Artaud, ma anche con riferimenti in apparenza eccentrici, per esempio a Shakespeare o a un artista meno noto come Alberto Savinio. Sono tutti temi che saranno ripresi più avanti. Qui resta da aggiungere che con quel libello si proponeva un impianto teorico piuttosto grezzo e probabilmente poco persuasivo nella sua perentorietà, sicuramente inadeguato rispetto al diverso quadro che si configura oggi, dopo alcuni decenni di vivace ricerca teatrale sia sulla scena che negli studi; ma ciò non toglie che alcune questioni allora sollevate siano ancora in attesa di risposta.

Aristotele, parlando dei vertici di un teatro ormai appartenente al passato e in particolare della grande drammaturgia tragica di Eschilo, Sofocle ed Euripide, giunge tra l'altro alla determinazione che tra i fondamenti di una civiltà dovrebbe figurare fino dall'infanzia una educazione di tutti i cittadini alle arti dinamiche. Anche oggi il tema teatrale è da porre non soltanto in riferimento alla professione della scena ma con il pensiero costantemente rivolto al sociale nel suo complesso,

⁹ *Teatro come differenza* (ediz. orig. Feltrinelli, Milano 1978, ediz. riveduta Essegi, Ravenna 1988) era una presa di posizione dal taglio teoretico e militante, dentro la sinistra e contro la sinistra: in condizioni assai mutate, la stessa prospettiva appare ancor più necessaria oggi.

dove una autentica e viva “cultura teatrale” deve ancora conquistare il posto che le spetta.

Quando si parla di “ruoli” e “personaggi”, per esempio, oppure di “recitare” secondo finzione o verità, ci si può riferire tanto alla scena quanto alla vita sociale di qualsiasi essere umano. Sia le performance dei ruoli sociali che la loro crisi sono vissute dai singoli individui in quanto attori. Eseguendo un ruolo si produce un risultato, forse quello per cui esso è stato concepito, e al tempo stesso ci si manifesta in quanto interpretanti; lo stesso ruolo che si incarna può apparire come una creazione fatale oppure come qualcosa di “naturale” ma anche, per esempio attraverso il filtro dell’ironia, come una identità funzionale, provvisoria, comunque superabile; oltre a ciò, il “recitante” può sentire e mostrare di essere oppresso da un peso sgradito o insopportabile, e in questo caso l’espressione si fa drammatica o tragica.

Nell’attività teatrale dovunque e comunque svolta, valore di scambio e valore d’uso sono intrecciati perché l’interpretazione dei ruoli comporta una modificazione di stato per i diversi partecipanti al teatro e l’esperienza si svolge in base a un contratto che in linea di principio assicura a ognuno dei contraenti un “profitto” che remunera il capitale di energie investito. Normalmente, quanto più lo scopo dell’impresa teatrale è commerciale, tanto meno gli autori devono rivelare di lavorare per se stessi e cercano invece di far credere di essere al servizio del piacere dello spettatore; quanto più il teatro è concepito come un incontro intimo, tanto più l’esperienza e il punto di vista degli attori sono percepiti come parte integrante dell’opera. Queste due tensioni si manifestano insieme in tutti i generi, le poetiche e gli stili conosciuti.

Una delle più influenti novità del Novecento è costituita dalla dottrina del *teatro epico* elaborata da Bertolt Brecht. Brecht avanza la propria proposta sulla base di un fraintendimento della nozione aristotelica di dramma e, sempre con riferimento al catalogo ellenico delle forme, rivolge il proprio interesse all’epica, proponendone un modello corretto e aggiornato.¹⁰ Il teatro epico brechtiano prevede un attore-narratore che “parla in terza persona”, ripudia l’immedesimazione e l’illusione dello spettatore di assistere a un evento reale e mostra sempre in primo piano, accanto al contenuto della narrazione, il punto di vista (dunque la contemporaneità consapevole) dell’attore stesso, oltre che del drammaturgo e del regista.¹¹ La

¹⁰ Di tale questione mi occupo nell’articolo *Attori del divenire. Aristotele e i nuovi profili della mimesi*, «Nóema», n. 5-I, 2013, pp. 1-25 (<<http://riviste.unimi.it/index.php/noema>>). Per una interpretazione radicalmente divergente da quella che è qui proposta circa l’aristotelismo e l’antiaristotelismo di Brecht cfr. Rocco Ronchi, *Brecht. Introduzione alla filosofia*, et al., Milano 2013.

¹¹ Secondo Bernard Dort, uno dei massimi studiosi brechtiani, la teoresi brechtiana è generalmente più avanzata della sua prassi. Ciò per le diverse e travagliate contingenze, anche sociali e politiche, che

“drammaturgia” proposta da Brecht, proprio come il poema epico, è caratterizzata da due aspetti, ossia dalla *mimetica*, che esprime in prosa diretta i dialoghi tra i personaggi, e la *diegetica*, ossia la narrazione in terza persona; però ciò avviene non nella distinzione tra parti del testo recitato bensì nell’insieme opera-spettacolo. Non è interessante, qui, soffermarsi sull’errata interpretazione aristotelica di Brecht quanto sulla portata e gli effetti della sua proposta, che attinge anche, e in modo tutt’altro che accessorio, alla tradizione illuminista e in particolare dall’istanza antiemozionista di Diderot.¹²

Denis Diderot era un osservatore esterno dell’arte scenica e si proponeva di definire e far conoscere le tecniche in possesso dei migliori attori, i quali mai lo avrebbero fatto spontaneamente perché quelle tecniche costituivano «il loro segreto».¹³ Il suo proposito era quello di elaborare una teoria che facesse da sfondo a un solido professionismo, così da garantire che l’esecuzione degli spettacoli avvenisse ogni volta al medesimo livello qualitativo. L’ambizione parzialmente neoaristotelica di Diderot si rivela nel suo prescrivere all’attore una educazione permanente basata «sulla riflessione, sullo studio della natura umana, sull’imitazione costante di un modello ideale, sull’immaginazione, sulla memoria». Un simile attore, «unico, sempre lo stesso in tutte le recite, ugualmente perfetto», «ha ascoltato se stesso a lungo; anzi, si ascolta nel momento stesso in cui si commuove» e il suo talento «consiste non nel sentire, ma nel rendere i segni esteriori del sentimento con tanta scrupolosità» che lo spettatore ne resti «ingannato». Un professionista con queste caratteristiche consentirebbe di cassare definitivamente la figura dell’attore istintivo, che alterna momenti di genialità a lunghe pause di debolezza espressiva. La modernità dei teorici illuministi – Diderot, ma soprattutto, poi, Lessing – è confermata tra l’altro dalla consapevolezza che da una ricostruzione meticolosa dei “segni esteriori” del personaggio nasce nell’attore un corrispondente e preciso “sentire”, quasi in una anticipazione del metodo delle azioni fisiche che

contraddistinguono l’esperienza dell’autore, oltre che per la difficoltà intrinseca di realizzare l’opzione epica. Dort sostiene che si può parlare di teatro epico a proposito di poche opere come *Madre Coraggio* e *Vita di Galileo*, ma non per esempio dei «drammi didattici» del periodo 1928-1933. Cfr. B. Dort, *Pédagogie et forme épique*, in Id., *Lecture de Brecht*, Seuil, Paris 1960, pp. 185-201.

¹² Cfr. Claudio Vicentini, *La teoria della recitazione. Dall’antichità al Settecento*, Marsilio, Venezia 2012. L’edizione inglese (*Theory of Acting. From Antiquity to the Eighteenth Century*) è scaricabile dal sito «Acting Archives»: <<http://www.actingarchives.unior.it>>. Lo studio di Vicentini, puntuale ricognizione storico-critica sulla recitazione nell’arco di tempo indicato, dedica il Cap. VII, intitolato appunto “La critica antiemozionista”, pp. 251-290, a tale questione e soprattutto a Denis Diderot. Ricordiamo che Dort, nell’*Op. cit.*, rileva giustamente quanto siano importanti anche i riferimenti impliciti ed espliciti di Brecht a Lessing e Hegel. Cfr. in questo stesso fascicolo la recensione al volume di Giuliana Altamura.

¹³ Questa e le seguenti citazioni di Diderot sono tratte dal suo *Paradosso sull’attore*.

caratterizzerà il secondo Stanislavskij.¹⁴ L'attore secondo Diderot, dunque, non è posseduto dal personaggio ma ne è padrone, tanto da ingannare lo spettatore, cioè da fargli credere che l'evento si verifichi davvero dinanzi ai suoi occhi. Un tale effetto di verità implica altresì l'accettazione di un ordine nel quale ciascuno assume il proprio ruolo e lo svolge responsabilmente per tutta la vita. Nel disegno enciclopedico dell'illuminista «avviene, in uno spettacolo, quel che accade in una società bene ordinata», in sostanza il teatro ha per lui uno scopo educativo e in questo senso suscita le emozioni dello spettatore. Tutto ciò, nel suo progetto razionale, accade predisponendo l'opera come un apparato *informativo*, una trasmissione di nozioni rafforzate dalle emozioni in base alla quale ogni spettatore è aiutato a (ri) trovare la propria collocazione nell'ipotetica «società bene ordinata».

Brecht concorda in buona misura con l'ideale diderotiano e in un certo senso lo sviluppa, per esempio aggiungendo che le categorie dello straniamento e della epicità sono state preservate da molti teatri «plebei», ma pone l'accento sul dovere di ripagare lo spettatore con il «godimento» e soprattutto innesta su questa visione l'esigenza di arricchire l'esposizione dei fatti con l'analisi critica, mostrando i ruoli e i rapporti sociali come costruzioni, ossia come forme storiche e superabili. Il suo teatro in pratica dichiara decaduta qualsiasi assolutezza metafisica e in base a ciò riconsidera ogni aspetto formale della creazione scenica: decisivo il caso dell'apparato scenico, per lui sempre in vista, in modo da sottolineare, tra l'altro, non soltanto la differenza di posizione tra l'artificio del racconto e la realtà del contenuto, o tra attore e spettatore, ma anche tra realtà e bisogni, tra coscienza e conoscenza, tra finzione teatrale e vita sociale. Anche in questo vero e proprio compimento e superamento di un progetto antiaristotelico e illuminista, la funzione del teatro per Brecht si ricongiunge all'orizzonte dell'informazione e della dimostrazione, vale a dire al piano concettuale, anche se naturalmente senza la freddezza di molti suoi epigoni o interpreti successivi: la sua è una pedagogia razionale la cui catarsi è costituita dal giudizio ideologico. Nel riconoscere il proprio debito teorico nei confronti di Diderot, Brecht ammette implicitamente che gli elementi di convergenza tra le rispettive riforme rimandano alla medesima situazione storica, quella dell'arte teatrale nell'epoca dell'egemonia borghese, mentre dalle differenze risulta che questo dominio è vissuto in due momenti affatto diversi, quello della sua affermazione in quanto elemento di progresso sociale e culturale e quello della sua crisi. Il programma brechtiano – che va ben al di là dei suoi copioni teatrali – è stato realizzato al massimo grado possibile (per quei tempi) dal Berliner Ensemble, ma anche attraverso il magistero di Giorgio Strehler e altri registi in tutto il mondo.

¹⁴ Cfr. Thomas Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, con una prefazione e il saggio *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo* di Jerzy Grotowski, Ubulibri, Milano 1997.

Oltre al teatro di regia, il brechtismo ha influenzato innumerevoli forme di teatro politico e di gruppo, e dappertutto, nonostante le possibili varianti operative, la missione di questo teatro è stata caratterizzata dalla trasmissione delle idee e dal tentativo di costituzione di movimenti ideologici, in sostanza da un protocollo ancora una volta *informativo*, che aveva per obiettivo un accordo politico (anziché uno spaccio di emozioni o il semplice divertimento) destinato alla definizione di una postura ideologica collettiva. Nell'opera drammaturgica e nelle regie di Brecht l'accento posto sull'informazione e la controinformazione è contraddetto però da una tensione intrinseca, vale a dire da una tale densità poetica da far sì che persino le sue opere più scopertamente didattiche, teoricamente aperte all'intervento dei militanti-allestitori, risultano in effetti rigide e intoccabili, come dimostra l'esperienza. Nella consapevolezza dello stesso Brecht, quello epico è un modello forte e tendenzialmente universale, cioè cattolico (come ebbe a dichiarare con un certo compiacimento l'autore).¹⁵

Tuttavia, anche quando ci si prepari a sostenere la necessità di superare il modello epico-brechtiano, non si può dimenticare che nello stesso arco di tempo hanno preso vita altre tendenze. Le avanguardie hanno compiuto una infinità di mosse, a monte e a valle di quel fenomeno, sia con riferimento a un catalogo di narrazioni incompatibili con la sintassi del dramma borghese, sia per l'ampio ventaglio di progetti comunicativi.¹⁶ Ci si sofferma ora su questo tema soltanto per rilevare che nell'operato delle avanguardie l'accento era posto prioritariamente sul valore d'uso, nel senso che le loro realizzazioni teatrali si proponevano come *strumenti* formali e concettuali da utilizzare nell'ambito di una nuova visione del mondo e nella creazione artistica a seguire; lì la relazione tra "autobiografia storica" dei rispettivi autori e forme era posta in primo piano e la teatralità scaturiva non in funzione di una trasmissione di ciò che è "giusto" credere o pensare, bensì per istituire nuovi modi di confronto con il pubblico, così da pervenire ad alcune decisive scoperte tramite "spettacoli" che si presentavano come segmenti dei relativi processi compositivi, non come il loro risultato. Le rispettive tecniche erano ovviamente differenti, ma mentre la coscienza critica esibita dall'attore epico è rimasta un *dire*, accadeva che nelle avanguardie, pure non ponendosi in termini morali la questione della sincerità dell'artista, era questione di ciò che si è veramente nella propria incarnazione, nel proprio storico abitare il mondo, concepito come un Canto più che un Discorso.

¹⁵ Cfr. *passim* nota 27.

¹⁶ Cfr. per esempio la sintesi magistrale di Umberto Artioli, *L'attore nelle concezioni delle avanguardie storiche*, in *Enciclopedia del teatro del '900*, a cura di A. Attisani, Feltrinelli, Milano 1980, pp. 356-363. Nei decenni seguenti, a questo primo saggio, sono seguiti sull'argomento altri studi più mirati, dello stesso Artioli e di altri autori.

Brecht, dopo avere perseguito, anche in feroce polemica con le poetiche delle avanguardie, gli ideali qui sinteticamente richiamati, negli ultimi anni di vita ha manifestato una acuta insoddisfazione circa i propri compimenti, avviando una ricerca che procedeva in altre direzioni, come documentano sia alcune opere drammaturgiche non portate a termine quali il *Fatzer* o *La vera vita di Jacob Geherda*,¹⁷ sia alcuni scritti teorici come *L'acquisto dell'ottone*. Ora, se è assai stimolante seguire le tracce di Brecht in questo superamento di se stesso, non si deve però perdere di vista il fatto che si tratta di concezioni che la cultura teatrale non ha ancora considerato con la dovuta attenzione. Come è avvenuto per Stanislavskij e la questione della memoria emotiva, Brecht è ancora, nel senso comune, noto per le istanze e le categorie che abbiamo finora evocato e non per le nuove prospettive delineate nella maturità.

Nella terminologia utilizzata da Brecht, l'hegeliano *Aufhebung* del teatro epico avviene opponendogli un «teatro dialettico» realizzato da un «collettivo di narratori». Nei dialoghi di tipo socratico che compongono l'*Acquisto dell'ottone*¹⁸ e in altri scritti pubblicati dopo la morte dell'autore si percepisce certamente l'acuta insoddisfazione per la realtà della Germania comunista nella quale l'autore si era stabilito per fondare il proprio teatro, ma il nucleo del suo ripensamento riguarda proprio il teatro epico, le sue tecniche e la sua funzione, prima ancora che i materiali drammaturgici. Con questo richiamo si vuole qui sottolineare come Brecht sia andato molto oltre i propri cultori postumi di tutto il mondo, i quali, tanto nell'ambito professionale quanto in quello storiografico, non sono stati capaci di sottoporre il «vecchio» teatro epico a un rigoroso vaglio critico. Lo dimostra, per citare soltanto

¹⁷ A proposito di *Fatzer* si vd. Hans-Thies Lehmann, *Dramma didattico, teatro post-drammatico e questione della rappresentazione*, «Cosmo. Comparative Studies in Modernism», 2, 2013, pp. 19-28. *Fatzer* risale alla fine degli anni Venti e dimostra come in realtà Brecht desse corpo fin da allora ai dubbi circa la funzione e la forma del teatro. Secondo Lehmann, *Fatzer* fu un fallimento perché il drammaturgo si era addentrato «troppo all'interno della problematizzazione dei propri desideri e concetti» e pertanto «non riuscì a trovare una forma finita che vi potesse corrispondere» (p. 24), ma sempre Lehmann, oltre a evidenziare la scabrosa questione ideologica che l'autore non riusciva a risolvere, vale a dire la «impossibilità del collettivo», coglie la tensione di Brecht verso un teatro assai diverso da quello epico e didattico, un «teatro che si dà come rito e accadimento» realizzato «insieme al pubblico» (p. 27). L'incompiuto *Geherda* racconta di un cameriere formato dalla cultura di massa (romanzo d'appendice, radio, sport, ecc.) e di conseguenza refrattario alla «predicazione delle idee giuste»; in questo senso il testo pone anch'esso la questione di un teatro efficace nella contemporaneità. Un successivo fascicolo di «Prove di drammaturgia» (XVIII, 1, ottobre 2013), uscito dopo la stesura di questo articolo, ritorna sul tema: *Hans-Thies Lehmann: ripartire dal postdrammatico*, pp. 4-10.

¹⁸ B. Brecht, «*L'acquisto dell'ottone*» (1937-1951), in Id., *Scritti teatrali II – «L'acquisto dell'ottone»*, «Breviario di estetica teatrale» e altre riflessioni, 1937-1956, pp. 3-151, Einaudi, Torino 1975. Nell'Avvertenza di Emilio Castellani il testo è definito «rimeditazione generale di tutte le acquisizioni precedenti, nell'angolo visuale – soprattutto – della loro applicabilità al teatro come fatto di *prassi sociale* (politica e tecnica formando le due facce dialetticamente complementari della visione complessiva)».

un caso vistoso e recente, il fenomeno degli attori-narratori, normalmente singoli e nel migliore dei casi *portatori di informazione* (o controinformazione: storia o controstoria, la narrazione essendo per loro un ingrediente dell'efficacia ideologica), sempre e comunque illustratori di idee e facenti sfoggio della propria coscienza, e mai o quasi mai invece *depositari della genealogia*, come avveniva per i cantori di altre tradizioni (si pensi ai *griot* africani). L'elemento del giudizio portato al centro della missione teatrale prevede in fondo – come s'è detto – lo stesso tipo di attore richiesto dal teatro di regia, vale a dire un attore che fornisce il proprio contributo professionale alla illustrazione delle idee altrui, soprattutto quelle espresse dall'asse regista-drammaturgo.

Brecht, non dimentichiamolo, è morto nel 1956, a soli cinquantotto anni di età e dopo pochi anni di direzione del Berliner Ensemble, dove si era dedicato alla pratica scenica a tutt'orizzonte, tra direzione del teatro, regia, drammaturgia, insegnamento, militanza politica e riflessione teorica, sia pure con le terribili limitazioni imposte da un regime autoritario nel quale vigevo il cosiddetto realismo socialista. Tra le pieghe della propria attività e tuttavia con un notevole investimento di energie, Brecht sottopose il proprio operato a una stringente autocritica, preoccupandosi, più che di stilare un bilancio della propria carriera, di creare le premesse teoriche e pratiche di un teatro all'altezza delle sfide imposte da ciò che chiamava «tardocapitalismo». Una svolta e un progresso decisivi secondo lui sarebbero avvenuti con il passaggio a un «teatro dialettico» realizzato da un «collettivo di narratori», una realtà che il drammaturgo di Augusta purtroppo riuscì soltanto a immaginare. Queste le sue parole: «Se oggi si è abbandonato il concetto di teatro epico non si è tuttavia rinunciato al passo verso l'esperienza consapevole che esso ha reso e rende tuttora possibile».¹⁹ Dal suo lessico – quel ricorso al concetto di *dialettico* – traspare un materialismo ancora non emancipato dalla tradizione del “comunismo reale” di cui pure vede tutti i limiti, mentre l'idea del *collettivo di narratori* segna una sfida ancora tutta da giocare nei confronti della drammaturgia e della composizione scenica, sfida che poneva anzitutto a se stesso in quanto scrittore di testi (da lui definiti «pezzi») mentre doveva affrontare quotidianamente molti problemi di frizione ideologica, persino per l'allestimento di alcune sue opere celebri come *Madre Coraggio* e *I giorni della Comune*, per non parlare della sua *Turandot*, graffiante satira degli intellettuali destinata a rimanere, come diversi altri copioni, a lungo inedita. Non è questa la sede per soffermarsi sulla sua vicenda politica e personale, ma nel quadro che si sta cercando di delineare occorre riconoscere alla sua postrema riflessione il valore che le spetta.

Brecht riteneva che la rivoluzione culturale non fosse un fenomeno sovrastrutturale

¹⁹ B. Brecht, *Aggiunte al Breviario*, Ivi, p. 186.

ma la questione principale e dovesse essere realizzata anche prima e durante e non soltanto dopo i cambiamenti politici. Nel *Breviario di estetica teatrale* (1948), testo programmatico e divenuto subito molto noto nel mondo, scritto in vista dell'inseadimento a Berlino Est, vi è un capitoletto, il 45, già foriero di dubbi e novità.²⁰ A esso segue l'annuncio di un ulteriore "breviario", del quale restano poche note foriere di grandi svolte: lì si accenna a un pubblico che «si trasforma in narratore», si propone un "lavoro d'arte comune" destinato a produrre «felici cambiamenti della società» e quindi si riconosce che «partendo dalla peculiarità di cui s'è detto, la definizione di "teatro epico" appare del tutto generica, vaga, quasi formalistica».²¹ Può sembrare poco, ma quando si consideri l'orizzonte degli ideali che a tutt'oggi ispirano la professione teatrale, consistenti per lo più nella recitazione delle idee, si deve ammettere di essere in presenza di un rigore lontano anni luce dalla debolezza di pensiero che caratterizza la maggior parte del teatro di oggi.

Il passo avanti invocato da Brecht richiede l'acquisizione di nuovi mezzi, la messa a punto di nuove tecniche e una ridefinizione dell'organigramma teatrale, novità lungi dall'essere disponibili e tuttavia da mettere in cantiere; d'altra parte, dice Brecht, «rifiutare gli esperimenti significa accontentarsi di quanto si è raggiunto, vale a dire rimanere indietro».²² Sia come sia, la sperimentazione brechtiana si è quindi svolta tra molte incertezze e ambiguità, dovute dapprima all'errabondo esilio dalla Germania nazista e poi alla rigidità della Repubblica Democratica Tedesca, nella quale Brecht era in odore di eresia culturale e politica. Ciò ha determinato una contraddizione tra teoria a prassi e il carattere quasi clandestino della prima, nonché dei pochi esperimenti relativi.²³

Per affrontare queste tematiche, *L'acquisto dell'ottone* costituisce il testo di maggiore utilità, nonostante le non poche contraddizioni interne dovute al fatto che, date le circostanze nelle quali il testo si è venuto componendo, persino la concezione dell'insieme cambiava costantemente. Particolarmente significativo è il fatto che tra i personaggi di quel "simposio teatrale" non figurino un Regista, mentre centrale è la figura del Drammaturgo (*analogon* dello stesso Brecht, porta-

²⁰ B. Brecht, *Breviario di estetica teatrale*, Ivi, pp. 155-185:171.

²¹ B. Brecht, *Teatro epico e teatro dialettico*, Ivi, p. 280.

²² *Ibid.* Diverse sono le realtà teatrali contemporanee che si potrebbero considerare come ulteriori cercatori erranti in questo territorio inesplorato. Cfr. su questo stesso fascicolo l'articolo di Giuseppe Burighel, *Dal teatro di Jan Fabre. Attitudini performative del corpo sulla scena: quali forme di presenza, e quali mimesi?*, oppure il dossier curato da chi scrive e dedicato al Théâtre du Radeau su «Acting Archives», III, 6, novembre 2013, ma si potrebbe fare riferimento al teatro di Robert Wilson, alla compagnia belga Groupov e a diverse altre realtà teatrali in tutto il mondo.

²³ Per il complesso dell'esperienza brechtiana al Berliner Ensemble si può fare riferimento all'utile volume di Claudio Meldolesi e Laura Olivi, *Brecht regista. Memorie dal Berliner Ensemble*, Il Mulino, Bologna 1989 (ora acquistabile anche in rete <<https://itunes.apple.com/it/book/brecht-regista/id670750517?mt=11>>), studio che propone una lettura affatto diversa da quella di queste pagine.

tore dell'istanza di una scrittura che precede e fonda la creazione scenica) e ancor più quella dell'Attore. Quest'ultimo è presentato dapprima in modo piuttosto stereotipato – venato di narcisismo, di una certa debolezza teorica e superbia professionale –, ma via via diventa l'asse consapevole di una nuova concezione del teatro. Invitato alle discussioni che si svolgono tra le quinte dopo le recite di un *Re Lear*, tra bottiglie di vino e qualche cibo, vi è anche un Filosofo, un filosofo diverso dal György Lukács²⁴ che criticava capziosamente Brecht e invece assai interessato al divenire dell'arte teatrale. Diversi passaggi del testo sono dedicati al teatro del passato (autori e tradizioni sceniche) e si stila il primo bilancio critico di un esperimento di nuovo teatro (lo stesso Berliner Ensemble?), ma soprattutto i convenuti vorrebbero gettare le basi teoriche e pratiche per un teatro all'altezza dell'inedito presente. Su questo tema il più radicale del gruppo è l'Attore, per niente intimidito dal prestigio del Filosofo e del Drammaturgo.

Durante questo strano Simposio che è *L'acquisto dell'ottone*, il Drammaturgo e il Filosofo esprimono le proprie alate idee sul teatro, ma le loro analisi e le loro proposte, che dapprima avevano intimidito l'Attore costringendolo a rifugiarsi nello stereotipo del “non intellettuale”, a un certo punto ne provocano una decisa reazione. Dopo una ennesima invettiva del Drammaturgo sull'arte andata «quasi in rovina» a causa dell'equivoco illuminista secondo il quale «tutto l'apparato teatrale serviva a conciliare gli uomini con il destino» per poi crollare «quando nelle manifestazioni artistiche come destino dell'uomo improvvisamente emerge l'uomo», ovvero quando la complessità dell'umano si era dimostrata irriducibile alla semplificazione “realistica”, l'Attore reagisce assai ruvidamente e imprime al dialogo una svolta decisiva:

L'Attore: Tutta questa idea delle definizioni praticabili ha, secondo me, qualcosa di freddo e di squallido. Non ne ricaveremo altro che problemi già risolti.

Il Drammaturgo: Anche insoluti, anche insoluti!

L'Attore: Sì, ma perché siano anch'essi risolti! Questa non è più la vita. Lo si potrà considerare un intrico di problemi risolti – o insoluti –, ma i problemi non sono la vita. A parte i problemi insolubili, che pure esistono, la vita ha anche aspetti non problematici! Non voglio giocare soltanto alle sciarade.

Il Drammaturgo: Lo capisco. Lui vuole qualcosa che “colpisca a fondo”. Il previsto mescolato all'imprevisto, il comprensibile con l'incomprensibile. Vuole un misto di terrore e di applauso, di allegria e di rimpianto. Insomma vuole fare l'arte.

²⁴ Sul controverso rapporto tra Lukács e Brecht vd. Klaus Völker, *Vita di Bertolt Brecht*, Einaudi, Torino 1978. Völker descrive in dettaglio la vicenda (cfr. le pp. 253-273 dell'*Op. cit.*) fino all'epilogo che vide il filosofo ungherese pronunciare l'elogio funebre del drammaturgo definendolo «successore di Aristotele e di Lessing» e includendolo «nella schiera dei suoi drammaturghi prediletti» (p. 255).

A fronte di questa definizione quasi artaudiana, sia pure in continuità con il pensiero di Aristotele, l'Attore continua a chiarire polemicamente la propria differente postura:

Odio tutte le chiacchiere sull'arte come serva della società! La società se ne sta là come una signora strapotente, l'arte non rientra in essa, le appartiene soltanto, è soltanto la sua cameriera. Ma proprio dobbiamo essere tutti quanti servitori? Non potremmo essere tutti quanti signori? L'arte non potrebbe essere una padrona? Facciamola finita con i servitori, anche quelli dell'arte.

E ciò provoca nei suoi interlocutori una piccola catarsi della ragione:

Il Filosofo: Adesso capisco, lui si preoccupa che possiamo trasformarlo in un funzionario statale, in un maestro di cerimonie, in un predicatore del buon costume che lavora "con i mezzi dell'arte". Tranquillizzati, non abbiamo questa intenzione. L'arte scenica può considerarsi soltanto come una manifestazione umana primaria, fine a se stessa: a differenza dell'arte bellica che non è fine a se stessa. L'arte scenica fa parte delle forze sociali primarie, si fonda su una facoltà sociale immediata, su un piacere che gli uomini si prendono in società: è come il linguaggio, è un linguaggio a sé stante.

Sono belle parole, e giusta è la sottolineatura sull'educazione del cittadino – prima che dell'attore – a capacità primarie quanto il leggere e scrivere, ovvero sul saper fare, saper dire e saper comporre. Però non bastano. L'Attore, al quale tutte le poetiche dell'Occidente fino ad Artaud assegnano una funzione più o meno subordinata, è consapevole della fine di un ciclo storico e rivendica che la sua creatività sia sottratta al servizio degli "organizzatori" del teatro per essere restituita a un autentico e inedito lavoro collettivo. Tuttavia questo è soltanto un primo passo, poiché la critica manifesta l'insoddisfazione per lo stato presente e può invocare nuove pratiche, ma saranno queste a produrre la risposta. Il Drammaturgo, il Filosofo e l'Attore dovranno dunque smetterla di raccontarsi menzogne o esprimere blande speranze e dovranno impegnarsi invece, reintegrando la funzione del Regista, a dare vita a un'altra tradizione: nell'ultima utopia brechtiana l'accento è posto soprattutto su un aspetto della mimesi, quello del *lavoro d'arte comune*, tema sul quale sarà il caso di ritornare.

Forse uno dei punti chiave – e dei più sottovalutati – della proposta brechtiana è quello che riguarda il legame tra il nuovo e le tradizioni, legame che si può stabilire con il pensiero e con il corpo. Ognuno dei due oggi non basta più a se stesso e il passo che si deve fare in quella direzione non è più individuale ma collettivo.

Consideriamo la questione dal lato degli studiosi, supponiamo provenienti dalla filosofia. Questi si trovano presi in una terribile contraddizione: la filosofia (antica) dice dell'importanza di canto e danza, contrappone l'arte al proprio contra-

rio, l'inerte, mette la creatività al centro del divenire umano e, prima di tutto, al centro del processo formativo. Il meglio del pensiero contemporaneo riprende questa istanza e così facendo per prima cosa scopre la propria inadeguatezza, la propria atrofia, il proprio "analfabetismo" sul versante fisico e creativo; ma soprattutto sconta la contraddizione di non saper "fare" ciò che bisognerebbe fare. A volte cerca di cavarsela esaltando nel proprio discorso l'arte e la poesia, a volte addirittura si prostra a chiedere all'arte "come si fa". C'è qualcosa che non va in tutto questo. D'altra parte anche l'arte, soprattutto oggi, sconta una mancanza, mancanza di qualcosa di diverso, patisce un altro, differente "analfabetismo" di cui molti hanno una chiara percezione ma che soltanto loro, gli "artisti", potranno definire ed elaborare. La relazione tra uomini di pensiero e uomini di performance consiste oggi per lo più nell'osservazione reciproca, certo più forte – in quanto più avvertita come necessità – da parte dei primi. Si può anche continuare così, è un modo consolidato del divenire. L'osservazione trasforma l'altro in insegnante. Ricordiamo l'esempio di Michail Čechov, tra i sommi attori del xx secolo, il quale sosteneva di avere imparato tutto dai suoi splendidi insegnanti, *non* assimilando i loro precetti ma osservandoli. Studiare l'insegnante tenendo sullo sfondo l'insegnamento ha consentito a Čechov di non limitarsi a imitare quei rappresentanti di un teatro ormai vecchio e al tempo stesso di captare i fondamenti vivi della tradizione di cui erano portatori. Anche imitandoli durante le prime fasi dell'apprendimento, la propria differenza consapevole produce qualcosa di sconosciuto e di fertile per il sempre inedito presente. Il già morto è così trasformato in un nuovo sentiero per la morte, l'aver fatto in sé il vuoto permette di accogliere l'insegnamento senza esserne posseduti e manipolati. In ogni caso l'insegnante è tale in quanto è creato dal discepolo, vale a dire da colui che comincia partecipando al coro, poi diventa deuteragonista e infine protagonista, finché un suo "allievo" gli subentrerà.

Questo modo di coltivare (proprio come in agricoltura) le tradizioni inventandone di nuove è ancora fondamentale, ma va continuamente emendato in base alla peculiarità del presente, ossia – oggi – in base alla consapevolezza sempre più diffusa che tanto l'arte quanto il pensiero sono pervenute a un grado di sviluppo altissimo in questa amputazione vicendevole e hanno bisogno una dell'altra, esigono nuove dimensioni della ricerca e dello studio. La totalità che si invoca comporta muovere i primi passi in una direzione sconosciuta.

Ecco la questione più attuale e profonda posta nell'*Acquisto dell'ottone*, problema per risolvere il quale si ipotizza una soluzione che nella teoresi teatrale contemporanea non appare o quasi, quella, appunto, di un *collettivo di narratori*, di un *lavoro d'arte comune* (altra possibile traduzione di *Gesamtkunstwerk*) che non dovrebbe però consistere in un imbellettarsi a vicenda da parte di artisti e uomini di pensiero, come per lo più è avvenuto finora. L'Attore, in questi dialoghi, esprime una consapevolezza dei reciproci analfabetismi, che dovrebbe suggerire modalità fino-

ra sconosciute di collaborazione, per reintegrare ciò che manca tanto ai linguaggi dell'arte quanto all'espressione del pensiero.

Comunque sia, quelle dei personaggi dell'*Acquisto dell'ottone* devono essere intese come «prudenti dichiarazioni di tipo astratto» che Brecht fa proprie, augurandosi che «non vengano applicate separatamente, di per se stesse, in modo del tutto astratto».

Secondo l'autore si tratta di chiarire prima di tutto quali siano i punti di contatto e quali le diversità fra tradizioni vecchie e nuove; su questo versante tutto sembra, con lo sguardo di oggi, abbastanza chiaro. Una questione cruciale, invece, è misurare la distanza tra Brecht e noi, ovvero tra sensibilità, storie e domande assai diverse. Nei circa sessant'anni trascorsi dalla sua morte molte cose sono accadute: per esempio Brecht non ha avuto la possibilità di emancipare il proprio materialismo dalle qualificazioni di "storico" e "dialettico", mentre – almeno a livello della filosofia più accorta – ciò è finalmente avvenuto, soprattutto per merito dell'incontro tra marxismo e fenomenologia nel dopoguerra.²⁵ Ciò che proprio non regge all'urto del tempo è però il movente principale della drammaturgia brechtiana, vale a dire la sua idea di pedagogia teatrale discendente in linea diretta dalla tradizione gesuitica, istanza che, seppure combinata agli ideali dell'illuminismo, ha poco o niente a che fare con quell'orizzonte educativo che Aristotele ritiene realizzabile attraverso la *praxis* delle arti dinamiche.

Il nucleo del travaglio brechtiano riguarda la questione pedagogica, ovvero come il teatro debba essere uno strumento formativo della coscienza; infatti quasi tutte le tensioni che percorrono l'autocritica e la critica brechtiana vertono su questo punto. C'è un solo principio sul quale Brecht non manifesta alcun ripensamento, vale a dire che il teatro deve sempre divertire, sia per ripagare lo spettatore di una scelta non ovvia, visto che il tempo libero può essere comprensibilmente occupato dagli eventi sportivi, dal cinema e dal ballo, molto attraenti e popolari, sia, appunto, per una efficace performance formativa. Come si è detto, la crisi e la nuova proposta manifestate dall'*Acquisto dell'ottone* poggiano sul concetto di «teatro dialettico» – nella sua accezione, un teatro che esponga diversi punti di vista rispetto all'azione principale del dramma – e di «collettivo di narratori», ovvero nel configurare una poliedrica genealogia (la storia e le cause) del presente.

È necessario, a questo punto, compiere un piccolo passo indietro.

A cavallo tra gli anni Venti e Trenta – dunque prima dell'esilio e delle riflessioni autocritiche – l'istanza pedagogica brechtiana si era espressa nella produzione

²⁵ A conoscenza del sottoscritto, l'opera che meglio descrive questa vicenda è Carlo Sini, *La fenomenologia*, Garzanti, Milano 1965.

drammaturgica, scenica e teorica concernente il «dramma didattico» (*Lehrstück* = lavoro teatrale che insegna). Ciò su cui qui si vorrebbe invitare a riflettere è che quella stagione brechtiana costituisce il culmine della concezione teatrale gesuitica,²⁶ cioè della pedagogia che nell'*Acquisto dell'ottone* viene, almeno teoricamente rimessa in discussione in base alle nuove aspirazioni maturate dai dialoganti. È utile tornare a riflettere su quel periodo perché non mancano gli studiosi che in esso individuano il “vero Brecht” da opporre a quello della vulgata “epica”; e anche se ciò non corrisponde alla realtà, la radicalità brechtiana di quegli anni contiene allo stato incandescente una questione cruciale.

Nel 1930 Brecht aveva stretto amicizia con lo scrittore e drammaturgo sovietico Sergej Tret'jakov, del quale fece tradurre *Voglio un figlio*, testo che questi aveva scritto per Mejerchol'd e che il regista non riusciva a portare in scena in quanto confermava la sua nomea di «sinistrista» e dunque la sua deviazione dal canone del regime staliniano.²⁷ Brecht adattò il testo e si proponeva di metterlo in scena in Germania. La differenza finale tra le due versioni è illuminante: la vicenda dell'agronoma che rivendica di avere un figlio senza legarsi con il padre naturale e di allevarlo all'interno di una collettività, trattata da Tret'jakov in modo leggero, ironico, senza accettare il fanatismo della protagonista e presentando il caso come una questione sulla quale il pubblico avrebbe dettato l'effettivo finale, diventava per mano di Brecht l'affermazione di una “nuova morale” dal carattere schiettamente oscurantista, sia per l'assertività propagandistica con cui veniva presentata l'eroina sovietica, sia per la lode di un collettivismo demagogico, da caserma, talmente lontano dalla storia da non trovare la benché minima applicazione in alcun tempo e luogo. Quel Brecht, lo stesso della *Linea di condotta* e di *Colui che dice sì* era destinato – non tanto paradossalmente – a suscitare l'approvazione di un critico cattolico come Karl Thieme²⁸ assai più che nell'ambiente culturale del movimento

²⁶ La Compagnia di Gesù utilizzava il teatro, dalla prima metà del Cinquecento, in tutti i collegi dei paesi in cui operava e sviluppò tale attività sino alla soppressione dell'ordine, nel 1773, salvo poi riprenderla. Il movente principale era propagandistico e controriformista, ma forte era anche la necessità di mettere a punto una tecnica pedagogica efficace per la formazione delle classi dirigenti. Il teatro, come l'oratoria e le arti figurative doveva «muovere l'affetto et intenerire il core» e veniva praticato persino trasgredendo le *Ratio Studiorum* che imponevano un «argumentum sacrum ac pium», l'esclusione delle donne, l'uso del latino, la censura preventiva sui testi e il divieto di rappresentazione nelle chiese. Ciò non toglie che «l'iniziale obbligo del latino se da un lato assicurò al teatro dei Gesuiti caratteri di supernazionalismo e di universalità, dall'altro favorì in esso lo sviluppo degli elementi svincolati dalla parola e pertanto più propriamente spettacolari: musica, arti mimiche (pantomima e balletto), messinscena» (Paolo Chiarini, *Teatro gesuitico*, ad vocem, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Unedi, Roma 1975).

²⁷ Cfr. Sergej Tret'jakov, *Voglio un figlio*, rifacimento di Bert Brecht sulla traduzione autorizzata dal russo di Ernst Hube, trad. it. di Consolina Vigliero, intr. di A. Attisani, uscito come inserto allegato alla rivista «Sipario», n. 407, dicembre 1981.

²⁸ Il protagonista di *Colui che dice sì* accetta la condanna a morte pronunciata dai propri compagni per gli errori politici che ha commesso con questa battuta: «Nell'interesse del comunismo, in accordo

operaio. Il Brecht di allora era convinto che il teatro borghese non fosse modificabile dall'interno e la sua radicalità tanto nei contenuti quanto nelle forme di rappresentazione (ipotizzate) era il prodotto di una visionarietà personale, con scarsi riscontri nella realtà. Quel Brecht era talmente certo del proprio messaggio da proporlo in forma ascetica, sublimemente inefficace quanto ogni teatro delle buone intenzioni, era un Brecht partecipe dello stesso isolamento e dello stesso fallimento che caratterizzarono il partito comunista tedesco del tempo. Paradossalmente, ma non per lui, la realizzazione del comunismo sarebbe scaturita da un'educazione mistica, da un dono totale di sé alla causa (ma in effetti al partito che la guidava). La massima efficacia del fatto teatrale sarebbe consistita in un insegnamento inteso come *incorporazione* della dottrina e sublimazione dell'individuo nella massa, e avrebbe portato infine all'abolizione dell'opera. Il fallimento di questo progetto non si deve all'avvento del nazismo o all'esilio, ma è iscritto nella implicita corruzione del processo mimetico a fini di manipolazione ideologica. Di ciò si rendeva conto lo stesso Brecht (che tuttavia si sarebbe autoassolto in base al nobile proposito di creare un teatro autenticamente popolare e "interattivo"), tanto che le opere successive segnano il passaggio a una pedagogia di tipo diverso, decisamente più aperta e maieutica.

La funzione nazionale delle borghesie e l'affermazione delle rispettive *Weltanschauung* si è avvalsa, tra l'altro, di un'arte scenica rinnovata nell'ambito della quale hanno svolto un ruolo essenziale molti attori che recuperavano le caratteristiche dell'attore epico-popolare (plebeo). Queste presenze hanno occupato buona parte dell'immaginario teatrale, e a ciò si aggiunge il fatto che nell'Ottocento, a partire dalla drammaturgia, si erano affacciate sulle scene anche le classi popolari e persino il proletariato industriale con la propria nuova cultura, mentre sul piano delle forme avevano vita prospera vari generi subalterni, radicati nel folklore e nelle lingue locali. Il naturalismo – anzi i «tanti naturalismi» secondo Brecht – è stato per diversi soggetti sociali e teatrali un luogo di conflitti, di ricerca dell'autenticità oltre gli stereotipi, ma quasi sempre ciò si accompagnava all'affermazione di una universalità delle passioni e così implicitamente si confermava il comando sociale neoborghese, nell'ambito del quale l'assunto che nessun regime politico potrebbe modificare la natura umana diventava senso comune. L'attore

con l'avanzata delle masse proletarie di tutti i paesi, io dico sì all'espansione della Rivoluzione nel mondo». A proposito dei drammi didattici Karl Thieme scriveva: «Da secoli non avevamo inteso la verità cristiana in modo così chiaro, così semplice, così diretto come in questo lavoro teatrale sconvolgente. Presentare l'*Einverständnis*, il consenso e il sacrificio della vita stessa in favore del mondo che soffre non come atto eccezionale di eroismo, ma come la più semplice delle usanze che ci sono state trasmesse, nessuno poteva farlo meglio di questo ateo». Cit. in Frederic Ewen, *Bertolt Brecht*, pref. di Sergio Escobar, Feltrinelli, Milano 2005, p. 219.

naturalista era la quarta parete, ovvero l'apertura che consentiva di guardare "dentro", che mostrava come "naturali", e pertanto senza alternative, comportamenti e valori che erano invece il prodotto di precise condizioni storiche. Quella del naturalismo è stata una parabola che a ogni tappa e variante si presentava come rinnovamento, soprattutto per merito delle continue spinte ideologiche che oltre la quarta parete leggevano un'antropologia diversa. Di conseguenza si può affermare che la sostanziale continuità del teatro epico-borghese si è realizzata in un campo di battaglia delle forme, in una guerra nella quale tutti i contendenti aspiravano all'ammaestramento ideologico, ognuno con il proprio peculiare "messaggio". Donde il sarcastico compendio di un artista totale, Alberto Savinio: «La mansione di cadavere edificante, il secolo dei lumi, chi sa perché?, pensò bene di assegnarla al teatro. Scuola di edificazione, tempio di mortificazione. In un mondo senza Dio, il teatro aveva da essere il duplicato fedele di quanto avviene di giorno in giorno nelle case pubbliche e in quelle private».²⁹

Insomma il teatro epico-pedagogico e il teatro naturalista erano e sono al tempo stesso sodali e antagonisti, si contendono le anime degli spettatori. Brecht implacabile rimarcava: «Insomma, ci sono dovunque punti di contatto, e come potrebbe esserci lotta senza punti di contatto?».³⁰ In tale quadro l'attore era il latore di un senso garantito dai due capisaldi della drammaturgia, testo e messinscena. Non deve sorprendere allora che nel secondo dopoguerra entrambi i teatri abbiano avuto un ruolo rilevante nella nuova industria culturale, il primo soprattutto nella sfera pubblica e il secondo in quella privata, mentre le differenze stilistiche e poetiche sono diventate sempre più sfumature registiche "recitabili" da attori capaci di fare tutto, con tutti i registi e in tutti i teatri. A questo proposito Savinio concludeva sconsolatamente che

la democrazia ha trascinato il teatro nella sua propria rovina. Questa fine c'era da aspettarsela. Prima di tutto la democrazia ha voluto che il teatro assomigliasse a lei, mostrasse una cera da itterico e una faccia sparuta. La ragione intima del teatro, l'utilità di questo apparecchio dall'apparenza frivola e di pessima riputazione, la necessità di questo strumento brillante, la funzione di questo prisma essa non era mai riuscita a capirla. In mano alla democrazia, il teatro condive la sorte della Kodak affidata alla giraffa. Sia incomprensione sia gelosia, la democrazia tanto fece che spense i bei colori del teatro, gli mise addosso il suo colore preferito che come tutti sanno è il nero più tetro, lo vesti del suo stesso lutto.

La tonalità etica di Savinio è sicuramente resa più grave dal fatto che scriveva ciò nell'Italia del 1934, ma nella sostanza è riferibile anche all'ottimismo progressi-

²⁹ Alberto Savinio, *L'avventura colorata*, in Id., *Capitano Ulisse*, a cura di Alessandro Tinterri, Adelphi, Milano 1989.

³⁰ B. Brecht, *Appunti sulla dialettica nel teatro*, in Id., *Scritti teatrali*, II, cit., p. 277.

sta del secondo dopoguerra. La sua proposta invece parte da una premessa dal netto accento aristotelico («La Storia dice la cosa com'è. Il Teatro come dovrebbe essere») per poi intravedere una possibile via d'uscita nella cosiddetta «Avventura Colorata», ossia la scena sulla quale l'*uomo attore*

sale a una biologia superiore. Acquista il senso tonale, assume il comando supremo di se stesso. Si conosce, si sente come nessuno mai quaggiù è riuscito a conoscersi, a sentirsi. Arresta il proprio cuore a volontà. Riesce a mutare con lievissima contrazione dei muscoli il colore della pelle. Passa a scelta da uomo rosso a uomo turchino, verde e così via. Peli e unghie se li fa spuntare a vista d'occhio. Da uomo diventa donna e reciprocamente. Quanto a riunire in sé entrambi i sessi, questo per l'uomo attore è un gioco da ragazzi.

Nelle parole di Savinio si avverte l'eco di uno dei testi più influenti, benché in segreto, della teatrologia novecentesca, il *Così parlò Zarathustra* di Nietzsche, e una inconsapevole sintonia con la figura dell'«atleta del cuore» di Artaud. Quel *refrain* invoca una filosofia in azione, una trasformazione individuale che prevede l'abbandono, tra l'altro, di alcune categorie centrali (del teatro borghese) come l'ego, l'identità e i ruoli sociali, e fa appello a un'arte teatrale che ponga in primo piano l'attore e la sua *praxis*, non la drammaturgia e la regia (senza tuttavia escluderle) e certo non la teoria o la politica. In quest'altra dimensione la funzione sociale dell'attore scaturisce dal lavoro su se stesso, non dal suo essere latore di messaggi. E tutto ciò ci fa comprendere perché un teatro di attori-artisti, per quanto a tutt'oggi minoritario e scarsamente considerato, abbia costituito (si pensi al caso tanto eccezionale quanto emblematico di Eleonora Duse) e costituisca il principale modo di superamento del modello precedente.

Nel torno di tempo in cui uscì il citato *Teatro come differenza* si discuteva animatamente su questi temi. La presa di posizione del sottoscritto lo poneva in rotta di collisione con quasi tutta la critica e il “fronte sinistro” culturale, anche a causa del giudizio negativo espresso nei confronti del brechtismo di Strehler, del teatro di regia e di attori-autori quali Eduardo De Filippo e Dario Fo, indicati tra i massimi esponenti di una concezione manipolatoria e consolatoria del teatro, tremendamente efficace proprio perché animata da nobili intenzioni e incarnata da grandi interpreti.³¹ In tale contesto persino uno scrittore autorevole ma spregiudi-

³¹ In questo senso fanno fede soprattutto vari interventi degli anni Settanta su riviste come «Ombre Rosse» e «Scena». In generale, allora, si tendeva a distinguere tra la figura del drammaturgo e quella dell'attore, accreditando a quest'ultimo una saggezza e una tecnica che nel teatro di Fo o di Eduardo risultava cancellata dalla arroganza pedagogica e dalla corrività ideologica. Tanto è vero che nel rapporto con Eduardo, sia Carmelo Bene che Leo de Berardinis distinguevano nettamente tra l'interesse per l'attore, esponente di una civiltà teatrale sofisticata come quella napoletana, e la sua dramma-

cato come Giorgio Manganelli finiva sepolto da una cappa di silenzio quando, a proposito di Eduardo, scriveva quanto segue:

Ora, se il difficile Shakespeare era popolare ai suoi tempi, bisogna pensare che gli spettatori, i plebei elisabettiani, fossero tutti geni; e se noi il linguaggio difficile non lo capiamo più, se non con un certo allenamento, vorrà dire che siamo diventati bischeri. Io penso che le cose non stiano a questo modo; ho l'impressione che quel linguaggio sia diventato da difficile a incomprensibile semplicemente perché è cambiato il nostro atteggiamento verso il linguaggio, verso l'uso che se ne può fare. Questo cambiamento è avvenuto all'incirca da un secolo, forse anche meno. Grazie a giornali, radio, televisione oggi la nostra società parla il linguaggio più misero, affranto, falso, ripetitivo, morto, neghittoso che si sia mai parlato; sono convinto che se noi, gli astronauti analfabeti, incontrassimo gli uomini della pietra, non riusciremmo assolutamente ad afferrare il loro linguaggio che suppongo sottile, fantasioso, complesso, assolutamente shakespeariano. Può essere che il linguaggio shakespeariano agisca in modo traumatico su un pubblico – qualsiasi pubblico: è il trauma della totalità nei confronti della settorialità burocratica; è, infine, il trauma del linguaggio normale perché ricco nei confronti di un linguaggio focomelico e intimamente sventurato. Un mondo psicologico ricco esige un linguaggio ricco, e un linguaggio povero comporta la frustrazione, l'avvilta elemosina di un mondo squallido. Vorrei esser chiaro: nel nostro mondo esiste l'assoluto contrario teatrale di Shakespeare: è Eduardo. Eduardo può "andar bene" per i metallurgici: ama i poveri ed è a sinistra; ma il suo linguaggio teatrale è il più perfettamente reazionario che esista probabilmente nell'intera Europa.³²

Da un punto di vista storico e teorico il fatto di ipotizzare una parentela tra teatro gesuitico e teatro della sinistra, istituzionale o radicale che fosse, suonava allora come qualcosa di lontano dal buon senso, per non parlare di quanto fosse impopolare e persino incomprensibile il dissenso netto nei confronti di teorici della radicalità estrema come il tedesco Rainer Steinweg, i quali a partire da un'analisi inedita dei materiali brechtiani – ma sempre ignorando i ripensamenti del drammaturgo di Augusta espressi in testi come *L'acquisto dell'ottone* – enfatizzava la stagio-

turgia pseudo-pirandelliana (basti pensare per esempio all'allestimento da parte di Leo del montaggio *A' da passà a nuttata*, che rifondeva alcuni temi eduardiani, estraendone il grottesco, e soprattutto guardava alla tradizione recitativa napoletana; in proposito cfr. l'*Op. cit.* di G. Manzella). Occorre ricordare anche che alcuni amici dell'epoca come Goffredo Fofi e Stefano De Matteis abbiano operato una radicale inversione di rotta, rivalutando la drammaturgia eduardiana con motivazioni tanto articolate quanto consonanti con il blando culturalismo "napoletanistico" di oggi. Cfr. Stefano De Matteis, *Napoli in scena. Antropologia della città del teatro*, pref. di Goffredo Fofi, Donzelli, Roma 2012.

³² Giorgio Manganelli, *Quella volta che mi tuffai tra le masse*, «L'Espresso», 49, 8 dicembre 1974, p. 75. Circa l'ossessione eduardiana per le tematiche famigliari potremmo ricordare il richiamo di Brecht: «Trasferire i conflitti esclusivamente in seno alla famiglia, oppure nell'ambito di una cellula di partito di un'unica azienda, significa semplicemente imitare uno schema tardo-borghese, quello del dramma naturalista» (*Raffigurare i conflitti*), in B. Brecht, *Scritti teatrali*, II, cit., p. 291).

ne dei *Lehrstück* per sostenere che lì si trovava la formula del teatro comunitario dell'avvenire.³³ In *Teatro come differenza* si sosteneva invece che quella poetica teatrale, comunque declinata, si sostanziava nella incorporazione di un pre-getto dottrinale, la mimesi essendo lì intesa come imitazione dei modelli di comportamento proposti dall'apparato, ovvero dal partito. A dimostrazione di questa tesi si portava l'esempio di quanto era appena avvenuto in Cina durante la Rivoluzione Culturale (1967-1977), dove le ambizioni didattiche brechtiane che sembravano a prima vista realizzate mostravano invece la manipolazione esercitata dai vertici del potere e soprattutto il crollo verticale del valore artistico. Insomma l'errore di fondo consisteva nel confrontarsi per trovare il modo di instaurare una direzione politica sul teatro e l'arte (= pedagogia), senza accorgersi che la questione andava posta in maniera totalmente differente, poiché si trattava e si tratta semmai di introdurre la creatività e la differenza nell'*organizzar* (= nuova educazione), questione che concerne le forme del teatro e al tempo stesso presuppone un altro orizzonte, un'altra idea della formazione dei cittadini, basata sulla pratica della differenza e non sulla trasmissione delle idee "giuste".

Da qui nasce anche l'esigenza di pensare il teatro del presente e del futuro volgendo lo sguardo altrove, ad altri orizzonti e altri autori, sia interni alla tradizione dell'Occidente e prima trascurati, sia lontani e ancora sconosciuti (per esempio gli "Orienti del teatro").

Quando si entra in contatto con alcune sorgenti magmatiche di pensiero sul teatro e la vita, come è il caso di Nietzsche o di Artaud, quello di Brecht appare come un confuso balbettio, una produzione teorica schiacciata dalle contingenze storiche e talmente indebolita dall'emergenza ideologica da obliterare quelle doti che Brecht esprime sul versante più propriamente poetico. La grandezza di pensatori come Nietzsche e Artaud abita in una sincerità, non in una presunzione di verità, nel loro sapere di non sapere, nel loro essere inconsolabili, nel loro non cedere alla presa sul mondo che avrebbero potuto avere se si fossero piegati anche un poco al senso comune. Anche la loro retorica ha un tono che talvolta inclina alla prescrizione asseverativa, ma la temperatura interna è talmente alta che il materiale linguistico si fonde in una genealogia poetica.

Basta mettersi all'ascolto, dopo l'ultimo Brecht, dell'ultimo Artaud, per fare un balzo vertiginoso, non nell'irrazionale e nel vitalistico, ma nel cuore della questione teatrale:

³³ L'interpretazione di Steinweg ha goduto di grande popolarità per diversi anni, non solo in Germania. Cfr. R. Steinweg, *Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung*. Brandes & Apffel, Frankfurt/M. 1995, e Id. (zusammen mit Wolfgang Heidefuß und Peter Petsch), *Weil wir ohne Waffen sind. Ein theaterpädagogisches Forschungsprojekt zur Politischen Bildung. Nach einem Vorschlag von Bertolt Brecht*. Brandes & Apffel, Frankfurt/M. 1986.

Il vero scopo del teatro / all'origine / non era lo spettacolo / era il trasferimento anatomico visibile / da un corpo a un altro corpo. / Il vero attore viveva / la morte e il passaggio. / E la viveva al naturale. / Così ogni spettacolo autentico / era costituito / da una sorta di addio a uno stato di vita passata / e da una entrata percettibile / e visibile in / un altro stato di vita. / Il grido, organicamente, / e il soffio che / l'accompagna / hanno il potere di imbalsamare / il corpo / e di portarlo / a uno stadio più evoluto di vita. / È evidente che questo / risultato non sarà ottenuto un'altra volta / ma non avrà bisogno di un anno e un'ora, / una piccola ora di sforzi sinceri sarà sufficiente / se questi sforzi hanno luogo nelle condizioni volute. / Voglio dire che l'attore deve conquistare un diapason di voce. / La voce che sale è già, per sua natura, una sorta di trasferimento (traslazione) spontaneo / in un altrove che nessuno è più capace di vedere né guardare. / In verità la voce può smuovere un mondo. / Un mondo vero. / L'aria è piena di cose terribili che noi abbiamo disimparato a vedere, / a creare, a soffiare, come i soffiatori di vetro. / Così, in capo a un certo tempo, giunto a un certo timbro l'attore sente il proprio corpo dietro di sé / e sente che può portarlo con sé. / Ma dove? / Là, altrove, in quell'aldilà, quel famoso aldilà / dei morti / che non è aldilà ma qui. / E per riuscirci non ha che da soffiare / come il teatro sapeva fare / poiché l'aldilà non è nella morte, dall'altra parte del mondo. / C'è il mondo e dall'altra parte del mondo non c'è niente. / L'astrale non è che una miserabile cloaca di larve, / una specie di deposito piscioso / dove la coscienza per forza vomita ciò che non può più darle una illusione di vita.³⁴

Come già Nietzsche con *La nascita della tragedia dallo spirito della musica*, nella pagina citata Artaud parla dell'origine per significare l'essenza, dice cos'era il teatro per indicare come potrebbe essere. Nietzsche e Artaud procedono per affermazioni apodittiche, senza curarsi di approfondirle da un punto di vista storico o filologico, la loro è una deliberazione poetica dal travolgente impatto comunicativo, l'equivalente, in ambito filosofico, di un vero e proprio "colpo di stato", salvo che in questo caso non si impone a tutti un ordine voluto da pochi, ma si innesca un processo – seduttivo come nella dimensione orale piuttosto che analitico come nello scritto – in base al quale moltitudini di lettori sono trasformati in cercatori. Le loro parole d'ordine vengono fatte proprie da chi comprende che contengono una verità valida qui e ora, per quanto contraria alle evidenze e al senso comune, una verità che funziona come un appello che ognuno è chiamato a completare, a rapportare a sé, a tradurre nella propria vita.

L'istanza di Nietzsche e Artaud si potrebbe definire di tipo ontogenetico. La nascita del teatro di cui essi parlano non è un semplice effetto di condizioni storiche e sociali. La questione è la causa prima, un bisogno dell'essere umano in quanto tale. La loro prospettiva è però assolutamente immanente, mentre l'idea è la sua forma presente. I teatri trasfigurati nell'immaginazione, come quello attico per il

³⁴ Antonin Artaud, testo inedito estratto dal Quaderno n. 321 bis, datato la notte dall'11 al 12 luglio 1947.

primo e quello balinese per il secondo, sono da loro apprezzati soprattutto per la rispettiva estraneità rispetto a quelli correnti; in quanto premoderni e preborghesi essi costituiscono la conferma di una *involutione* storica e culturale contraddistinta dalla sopraffazione dell'atto di conoscenza da parte della rappresentazione, dello spettacolo e dell'informazione.

Secondo altre prospettive, come quella filogenetica, relativa all'origine fisica, o morfogenetica, relativa alle matrici formali, la molteplicità dei fenomeni ai quali si dà oggi il nome di teatro non germoglia da una medesima radice. Le storie del teatro ormai dimostrano che nelle più diverse civiltà d'Oriente e d'Occidente e nei momenti storici più disparati, i fenomeni teatrali si manifestano talvolta nel solco di tradizioni precedenti, ma più spesso come fenomeni inediti, originari essi stessi in quanto conferiscono forma teatrale a bisogni eterogenei e appena affacciatisi alla coscienza.

In qualunque prospettiva lo si consideri, il teatro si manifesta fondamentalmente come un modo di pensare la realtà di cui fa parte, un luogo preparato ad arte nel quale uno o più esseri umani si mettono in azione in presenza di altri. La qualità di queste azioni e di questa compresenza può essere molto diseguale perché il luogo teatrale, le circostanze, i linguaggi e le facoltà impiegate nell'agire, così come le intenzioni più o meno esplicite con le quali si convoca l'incontro teatrale, o la stessa predisposizione dei singoli spettatori, sono altrettanti elementi che combinati tra loro possono produrre una gamma pressoché infinita di tradizioni e convenzioni le quali, tutte, assolvono allo scopo di riflettere partendo da una sequenza di eventi umani *ritualizzati*. Questi, anche quando siano depositati in primis nella sola parola, si materializzano nell'azione dell'attore.

Quando Artaud afferma che «il vero scopo del teatro, in origine, non era lo spettacolo, era il trasferimento anatomico visibile da un corpo a un altro corpo», ribadisce la peculiarità e il primato dell'azione trasformativa rispetto alle altre modalità d'intrattenimento. L'azione, se autentica, si trasferisce nello spettatore senza bisogno di un marcato contatto fisico, proprio come avviene in una eucarestia o in una iniziazione, come avveniva per il teatro basato sulla «imitazione della natura» e non sulla illustrazione di significati. È in questo senso che il complesso delle azioni attoriche costituisce per Artaud il teatro come «evento».

«Vivere la morte», poi, non è un ossimoro a effetto, è ciò che capita all'iniziando, ciò che avviene in ogni processo di effettiva crescita dell'individuo, quando si abbandonano alcune caratteristiche personali che sembravano importanti, non per assumerne altre, bensì per intraprendere una strada diversa. Per Artaud il teatro è conoscenza per l'attore e per lo spettatore, conoscenza come effetto dell'esperienza, mai la stessa cosa per ognuno di essi. Soltanto un attore «vero» è capace di passare attraverso la morte e ciò significa che, oltre a possedere gli strumenti, occorre superare la prova del passaggio, cosa che nessun «metodo» garantisce a priori. L'esperienza acquisita, però, non conduce definitivamente in un altrove. La

catarsi di questo Artaud non consiste in una ineffabile beatitudine, ma in un ritorno alla rivolta (politica) dell'essere. Il passaggio è continuo, nei due sensi.

Il teatro, nel proprio aspetto di «spettacolo autentico», ovvero realizzato, congeda una condizione e ne inaugura un'altra, che proclama una nuova rivolta. La visibilità e la tangibilità di questo evento presuppongono l'allestimento di una complessa prossemica, poiché la percezione si dà in un sistema di distanze accuratamente calcolate tra gli elementi materiali dello spettacolo in modo da permettere la massima efficacia delle vibrazioni prodotte.

«Grido» e «soffio» sono per Artaud i nomi dell'elemento organico riconquistato dal teatro e indicano il privilegio da lui accordato alla voce. Rigettando le idee di preghiera e di mantra, riconducibili a una pseudo-ineffabilità del religioso, l'Artaud materialistico del dopoguerra è convinto che si debba affrontare il *bios* allo stato di degrado in cui si trova e, sia pure evitando ogni evasione religiosa e manipolazione ideologica tendenti alla organizzazione disciplinata del corpo, mette in primo piano l'idea di un lavoro fisico. Da qui il ritorno al teatro inteso come modalità di scomposizione-composizione da lui stesso applicata, negli ultimi anni, persino ai testi, prima detti e trascritti, poi riletti, riscritti, recitati, in un circuito virtualmente infinito che non gli ha impedito di produrre, oltre ai quaderni come quello da cui si sta citando, alcuni mirabili testi compiuti in se stessi, come quel *Visage humain* che riannoda alcuni temi qui esposti.³⁵ Si deve aggiungere che, pur sapendo di trovarsi alla fine della propria vita, Artaud prefigura un lavoro intenso e di lunga durata. Per lui gli «sforzi» in grado di produrre il risultato di riempire il corpo dall'interno e portarlo a «uno stadio più evoluto di vita» dovranno essere «sinceri», vale a dire evitare le paludi del facile spiritualismo e l'adesione a verità confezionate, ma soprattutto svolgersi «nelle condizioni volute», con il massimo di rigore, anche tecnico e professionale.

Come s'è detto, lo strumento vocale è privilegiato in questa strategia. Ciò non significa però che Artaud non pensasse a un lavoro dentro e contro lo spazio e le immagini, come dimostrano tra l'altro i passaggi dedicati alla danza o gli interventi sulla pittura e i suoi stessi disegni, ma che la voce implica per la sua messa in opera un insieme di elementi organici e culturali, rendendo ineludibile sia la sincerità che il rigore. La «voce che sale» è la voce che sconfinava dai registri quotidiani, è la quintessenza del Canto in grado di portare in quell'«altrove» che le coordinate del Discorso non permettono di percepire. La voce-respiro può muovere e commuovere il singolo corpo come il mondo, in quanto è sede e veicolo dell'energia e svolge

³⁵ Cfr. A. Artaud, *Le visage humain...*, in *Antonin Artaud – Works on Paper*, Margit Rowell (ed.), The Museum of Modern Art, New York 1996, pp. 94-96; e in trad. it. di G. Caramore e M. Ciampa, in «Finisterre», 1985, quindi in «Mano», 6, maggio 2001, p. 33. Ma cfr. anche Paule Thévenin e Jacques Derrida, *Antonin Artaud – Dessins et portraits*, Gallimard, Paris 1986, e Jacques Derrida, *Artaud le Moma – Interjections d'appel*, Galilée, Paris 2002.

la propria opera attingendo dall'aria le «cose terribili» che devono essere dapprima «viste» e poi soffiate – come fanno i maestri vetrai – conferendo loro una forma percepibile da tutti, così che il terribile sia trasmutato con la distillazione dell'*opus*. Il paragone con i soffiatori rimanda inoltre all'idea del lavoro con il fuoco e del gesto irreversibile nella modellazione della materia.

Questo è per lui il lavoro dell'attore, un attore che a un certo punto diventa capace di distinguersi dal proprio corpo, sentito «dietro» e non davanti al sé, e, conquistata tale distanza, può attraversare il mondo dei morti, che «non è altrove, ma qui». Artaud ribadisce che si tratta di una vecchia legge del teatro, non di una scoperta: colui che ha imparato a modellare l'energia, è in grado di camminare nell'al di qua, tra i morti che si credono vivi, e forse di svegliarli. Dunque il teatro è pur sempre lavoro nel mondo, anche se nella prospettiva di uscirne, mentre «dall'altro lato del mondo» non c'è niente: le altre dimensioni prospettate dalle teosofie moderne, come appunto il piano astrale, sono descritte da lui come disgustose cloache, discariche destinate ad accogliere «le larve», i fallimenti di una coscienza che mai nascerà veramente e si limita a produrre una «illusione di vivere».

Che non si tratti di enunciazioni astratte ed evasive è dimostrato dalla sua unica opera performativa che ci resta, l'emissione radiofonica *Pour en finir avec le jugement de dieu*,³⁶ dove tutti questi principi si ritrovano concretizzati in quello che doveva essere il primo evento del Teatro della Crudeltà, anzi sarebbe più corretto dire che nascono nello stesso cantiere. In proposito è necessario sottolineare come il manifesto sul Teatro della Crudeltà scritto nell'imminenza dell'emissione radiofonica (poi sconfessata a causa dell'esito deludente e superata dal progetto di dedicarsi esclusivamente al teatro) sia la manifestazione più matura della sua poetica. Nel poscritto si legge: «Il teatro e la danza del canto, / sono il teatro delle rivolte furiose / della miseria del corpo umano / davanti ai problemi che non penetra». L'atto di conoscenza, per Artaud, coincide con la rivolta e il senso della rivolta si trova soltanto nel lavoro teatrale.

Non si può dimenticare, tuttavia, che l'istanza di Artaud è stata soffocata e destinata a rimanere più o meno clandestina, se non in alcune esegesi critiche, e che soltanto da poco, ovvero alla fine di un cinquantennio che ha visto dilagare ben altre concezioni del teatro, sta diventando una filosofia del fare scenico con la quale gli operatori teatrali tornano a fare i conti. Né d'altra parte si può fare ad Artaud il torto di considerarlo un sapiente anziché un rivoluzionario, e la sua opera una rivelazione anziché una ricerca. E poiché, infine, il movente di ogni ricerca attuale non è il restauro di questo o quel testo, ma la necessità di definire i presupposti di un'azione teatrale da svolgere in un contesto inedito rispetto a qualsiasi precedente,

³⁶ Antonin Artaud, *Per farla finita con il giudizio di dio*, a cura e trad. di Marco Dotti, pref. di Benedetta Pasolini Ravasi, Stampa Alternativa, Roma 2000. Con il CD dell'emissione radiofonica.

anche altre coordinate e prese di posizione devono essere evocate per delineare le origini della questione teatrale nel presente.

Nella società ellenica l'istituzione teatrale nasce come tecnologia cognitiva complementare alla scrittura alfabetica. Questa a sua volta permette al rito di fissarsi sotto forma di teatro, integrazione di memoria orale e memoria artificiale. Ma non è certo la scrittura la causa né la funzione del teatro. Sia il teatro che la scrittura erano in origine tecniche destinate a conservare il Canto, ma poi, immemori di se stessi, si sono tendenzialmente ridotti a Discorso, atto retorico. Al culmine della modernità, dice Artaud, la questione è ritrovare il Canto nella sua espressione fisica, e ciò si dà nel segno delle origini, anche se non si tratta di restaurare un passato:³⁷ se la «danza del canto» più pura è nell'arte scenica, oggi per la composizione disponiamo anche, oltre che della scrittura e dei saperi artistici tradizionali, dei nuovi linguaggi dell'audiovisivo e dell'informatica.

Tutto ciò permette di comprendere come la tradizione inaugurata da Eleonora Duse, quando giunge a materializzarsi in Carmelo Bene sia passata, tra l'altro, attraverso Antonin Artaud, che ne rappresenta un punto intermedio in senso cronologico e insieme un culmine di consapevolezza. Da qui la doppia conclusione, poetica e politica: «Se sono poeta o attore non è per scrivere o declamare poesie ma per viverle. Quando recito una poesia [...] si tratta della materializzazione corporea e reale di un essere integrale di poesia». L'espressione è ripresa dai *Quaderni di Rodez*³⁸ e risale però al «romanzo storico» *Eliogabalo*, nel quale si legge:

E l'anarchia, al punto in cui Eliogabalo si spinge, è poesia realizzata. [...] E la poesia, che porta l'ordine, dapprima suscita il disordine [...] Riportare la poesia e l'ordine in un mondo la cui esistenza stessa è una sfida all'ordine, è ricondurre la guerra e la permanenza della guerra; è portare uno stato di crudeltà applicata.³⁹

Come si vede, il concetto di poesia vissuta non ha nulla che fare con una vaga, estetizzante poeticità, con il dandismo o la decadenza. Artaud, come la Duse, lega l'azione della poesia alla rivolta contro il mondo moderno, dopo averla comunque radicata nell'amore (anzi, nell'Amore),⁴⁰ ma va molto oltre: fondamentale è per

³⁷ Cfr. Florinda Cambria, *Far danzare l'anatomia. Itinerari del corpo simbolico in Antonin Artaud*, ETS, Pisa 2007.

³⁸ Lettera del 6 ottobre 1945, ora in A. Artaud, *Œuvres complètes*, vol. IX, Gallimard, Paris 1979, pp. 173-178:173.

³⁹ A. Artaud, *Eliogabalo o l'anarchico incoronato*, scritto nel 1933, a cura di Albino Galvano, Adelphi, Milano 1969, p. 98.

⁴⁰ «So bene che il più piccolo slancio di vero amore ci avvicina molto di più a Dio che tutta la scienza [...] Ma l'Amore che è una forza non esiste senza Volontà. Non si ama senza volontà, che passa per la coscienza» (mia traduzione da A. Artaud, *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*, in Id., *Œuvres complètes*, VII, Gallimard, Paris 1982, p. 49). E ciò vale anche per l'ultimo Artaud, che ha cassato l'orizzonte del sacro e del divino e tuttavia parla del teatro come «*le lieu où on s'en donne à coeur*

lui il processo mimetico basato sulla centralità del corpo, essendo quest'ultimo al tempo stesso il fondamentale ostacolo e mezzo di lavoro nella prospettiva del trasumanare.

A fronte della scontentezza per questo stato delle cose, nel Novecento, l'arte in generale e il teatro in particolare hanno spesso trovato un riferimento corroborante in Nietzsche, autore mai evocato e ancor meno discusso, allora come oggi, nelle scuole di teatro. A molti è capitato di frequentare "segretamente" *La nascita della tragedia*, attratti dall'assonanza teatrale del titolo, per poi arrivare allo *Zarathustra* e altri testi. Nietzsche svolge la prima critica consistente (e ancora per molti versi insuperata) della neo-tradizione illuminista nell'ambito della quale l'ideologia, al di là dei nobili intenti originari, diventa forma della falsa coscienza;⁴¹ bisognerà arrivare alla Scuola di Francoforte e alla fenomenologia più matura perché tale critica si innesti nel marxismo. Per quanto riguarda il teatro, emerge in primo piano la questione su chi controlli i codici dell'attore, se egli stesso o qualcun altro, e cosa lo porti a diventare un megafono ideologico, assumendo nei confronti del pubblico un ruolo di super ego narcisista che censura la complessità della condizione umana, quella complessità che soltanto il Canto e la sensibilità grottesca possono evocare.

Poi, però, abbiamo Zarathustra e il suo anatema contro il fingitore e commediante che imprime alla propria funzione un sigillo mortale. L'attore che recita la commedia degli ideali li uccide nel mostrarli poiché ignora il loro più profondo contesto generativo e li pronuncia per non realizzarli mai: così facendo si fissano i ruoli dell'intrattenitore e degli intrattenuti, si separa il godimento dalla critica, si confermano ruoli e maschere anziché decostruirli.

Ma non ci si può fermare a queste suggestioni, è l'intero quadro del contri-

joie» (A. Artaud, *Le théâtre et l'anatomie*, testo pubblicato nella rivista «La Rue», 12 luglio 1946, poi in Alain Virmaux, *Antonin Artaud et le théâtre*, Seghers, Paris 1970, pp. 262-263:262).

⁴¹ «L'ottimismo che si crede illimitato! Né ci si deve spaventare quando i frutti di quest'ottimismo maturano, e la società, intrisa fin nei suoi più infimi strati del lievito di tale cultura, comincia poco a poco a gonfiarsi e fremere in violenti sobbollimenti; quando la fede nelle possibilità di una simile cultura generale, basata sul sapere, si trasforma a poco a poco nella minacciosa esigenza di una felicità terrena di tipo alessandrino, nella evocazione di un deus ex machina euripideo! E si badi bene: la cultura alessandrina ha bisogno di una casta di schiavi per potere alla lunga esistere: ma essa, nella sua ottimistica concezione della vita, nega la necessità di una simile casta e perciò, esaurito l'effetto delle belle parole che seducono e tranquillizzano parlando di "dignità dell'uomo" e di "dignità del lavoro", va poco per volta incontro a una spaventosa distruzione. Non c'è nulla di più terribile di una casta barbarica di schiavi che ha imparato a considerare la propria esistenza come qualcosa di ingiusto e si prepara a farne vendetta non soltanto per sé, ma per tutte le generazioni future. Chi, davanti a così minacciose bufere, oserebbe fare appello alle nostre religioni pallide e senza forza, corrotte fin dalle fondamenta e divenute religioni di eruditi? Anche il mito, il presupposto più necessario a ogni religione, è già ovunque paralizzato».

buto nietzscheano che va ricostruito se si vuole cogliere qualche risultato della sua sacrosanta catastrofe critica. La questione del teatro in Nietzsche è stata oggetto di un'ampia esegesi, soprattutto in riferimento a Wagner, ma non ancora in rapporto alla questione dell'attore («...il problema che mi ha tormentato più a lungo», ammetteva il filosofo). Per sintetizzarla si potrebbero distinguere due tappe: la prima, all'altezza della *Nascita della tragedia*, in cui si oppone l'uomo dionisiaco al commediante, e la seconda, nella quale, come ricorda Roberto Calasso,⁴² il filosofo riconosce che la «falsità intrinseca della rappresentazione [ma qui si dovrebbe intendere: il teatro, ndr] è, per altro, la nostra più grande difesa organica, senza di essa saremmo soltanto il movimento caotico della volontà di verità, che nel suo fondo è volontà suicida». Alla vigilia dello sprofondamento nella follia, in Nietzsche «i termini hanno invertito le loro posizioni: non è più il commediante a crescere parassitariamente sul ceppo dell'uomo dionisiaco, ma al contrario è l'uomo dionisiaco che può manifestarsi solo a patto di indossare le vesti del commediante». Se ci si fermasse qui, però – continua Calasso – si dovrebbe prendere atto che Nietzsche emette una condanna senza appello del pensiero (che diverrebbe «...esteriorità, pura sintomatologia, sequenza di gesti, come la natura stessa»), così come dell'autentico e dell'organico, e dunque un suo accostamento a Jerzy Grotowski, per esempio, basato sulle invocazioni al corpo e al canto così insistenti nello *Zarathustra*, sarebbe improprio o almeno debole, e allo stesso modo la tensione di Grotowski verso l'essenza e tutto ciò che viene “prima delle differenze personali” apparterrebbe a una confusa e consolante illusione metafisica. Tuttavia, dopo avere ribadito che «la questione del teatro in Nietzsche è tutto fuorché una questione di estetica, in essa, semmai, si apre la questione stessa della conoscenza», lo stesso Calasso propone di superare quello schema in considerazione del fatto che diverse annotazioni nietzscheiane fanno riferimento a una *questione reale*, definita «processo interno». Se è vero che il filosofo ha lasciato in proposito solo «poche cose e oscure», è altrettanto vero che nei *Frammenti postumi* si trova il preciso riferimento a un «...avvenimento molto più interno e fondamentale» in rapporto al quale «il mondo del pensiero è solo un secondo grado del mondo fenomenico». In questa luce possiamo riconsiderare l'anti-intellettualismo di Grotowski e la sua “filosofia fisica” (che storicamente si conclude con l'approdo all'Arte come veicolo) come una tensione positiva tra il “principio commediante” e il decisivo «processo interno», laddove l'artificio dell'attore e l'arte performativa dovrebbero o potrebbero essere una condizione per realizzare l'obiettivo di *diventare ciò che si è* (o forse, meglio, di smettere di essere ciò che non si è).

⁴² Cfr. R. Calasso, *Monologo fatale*, postfazione a Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, Adelphi, Milano 2008, da cui sono tratte tutte le citazioni seguenti fino a diversa indicazione.

Su queste basi la proposta della figura dell'attore come portavoce del poeta o del drammaturgo è una patetica caricatura, un nano deforme rispetto all'attore inteso come colui che mostra l'inaccettabilità della vita vivendola al massimo grado di intensità, che esplora tutte le possibilità dell'esistenza e, assumendo una postura che potremmo definire "tantrica", conduce una lotta senza fine in nome di una «consapevolezza del Vuoto», che non cerca di sedurre né si rassegna all'impotenza: in questo caso il suo è un percorso nell'estetico e contro l'estetico che ha lo scopo di conquistare infine l'anestetico, ovviamente senza riuscirci mai o quasi. La volontà di «gioco» pertiene alla vita intesa come terra di mezzo tra l'inorganico del prima e quello del dopo, a quella nostalgia che ha ben descritto Sigmund Freud in *Al di là del principio di piacere*⁴³ e che permeava il teatro dell'ultimo Carmelo Bene, l'autore dell'indovinello fatale: «Se l'attore fa il personaggio, chi fa l'attore?».

Nel corso di una eventuale rassegna storico-fenomenologica dedicata alle declinazioni della mimesi si incontrerebbero poeti teatrali di diverse epoche e diversi paesi e uno dei più interessanti capitoli finali sarebbe quello dedicato a un sommo attore del xx secolo come Carmelo Bene.⁴⁴ Al termine di questo invito al ripensamento ci limiteremo a citare il caso di Jerzy Grotowski e a fare qualche esempio di possibili

⁴³ In questo saggio del 1920 Freud mette radicalmente in discussione i fondamenti della modernità e delle sue ideologie maggiori, dichiarando la propria insoddisfazione per la teoria secondo cui il principio di piacere sarebbe l'unico movente dell'agire umano. Osservando i comportamenti umani, e non solo quelli manifestamente patologici, si scoprono all'opera altri potenti fattori, come la coazione a ripetere e soprattutto le pulsioni distruttive o di morte. Il terrificante testo freudiano ripropone in effetti i temi portanti di varie gnosi, soprattutto quello di una natura umana "non buona", ma, a differenza di quelle, non offre risposte allegoriche o a chiave e si limita a una serie di prime osservazioni sperimentali e conclude con alcune domande destinate a rimanere aperte finché la biologia non fosse stata in grado di rispondere. Oggi la neurobiologia e le arti performative ancora non consentono di formulare risposte esaustive ai quesiti freudiani, però offrono alcune verifiche significative. Nonostante le idee contenute in *Al di là del principio di piacere* non abbiano fatto breccia nella cultura filosofica e scientifica del xx secolo, in campo artistico diverse pratiche si basano sull'idea della pulsione di morte come tensione, attrazione e nostalgia per l'inorganico, per una vacuità che, tra le altre cose, appare come uno stato libero dalle gabbie del linguaggio. Lo stesso Freud non esclude che questo *al di là* sia qualcosa ancora da definire esattamente e non esita a spingere il proprio sguardo verso Platone e le *Upaniṣad* per argomentare circa la divisione della specie umana in maschile e femminile e il conseguente inesausto desiderio di ricongiungimento. Per lui la tensione a ripristinare uno stato precedente riguarda una «situazione antica, di partenza, che l'essere vivente abbandonò e a cui cerca di ritornare, al termine di tutte le tortuose vie del suo sviluppo», si tratta di una «pulsione a ritornare a uno stato inanimato» (ivi, p. 63) che manifesterebbe una «elasticità organica» (ivi, p. 60) e dunque sarebbe, forse, anche attivabile consapevolmente.

⁴⁴ Presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino esiste un progetto a lui intitolato – il Seminario Permanente di Filosofia delle Arti Dinamiche "Carmelo Bene" – e votato alla ricerca multimediale sull'arte dell'attore. In questo ambito sono stati pubblicati due volumi delle serie *Actoris Studium*, *l'Album 1* e *l'Album 2* (Edizioni dell'Orso, Alessandria 2009 e 2012).

approfondimenti soltanto per aprire tra le nuove possibili prospettive quella più deflagrante, costituita dalle tradizioni di altre civiltà che soltanto da poco tempo chiamano teatro il teatro, ma nel cui ambito la riflessione sul processo mimetico e le funzioni dell'arte scenica sono significativamente sviluppate, molto più che nelle biblioteche che ci sono più familiari. Questi altri mondi nel mondo sono talmente ricchi e complessi che è facile perdersi e non basta una vita di studio per farsene una ragione, ma chiunque abbia a cuore il divenire e il senso dell'arte scenica non potrà fare a meno di porsi il problema. Qui si prenderà spunto dall'esempio di Śiva, divinità maschile post-vedica erede diretta di una divinità pre-aria indicata anche con i nomi di Paśupati e Rudra.

Ebbene, Śiva appare in uno dei primi testi di Grotowski. Si tratta del giovane Grotowski degli anni Cinquanta, militante comunista già in odore di eresia nella Polonia del tempo, il quale nel congedarsi dall'accademia teatrale in cui si è diplomato acclude alla propria tesi finale una nota sulla divinità. Ne ritroviamo uno stralcio in un libro recente,⁴⁵ dove si precisa che il testo era conosciuto soltanto dai compagni di lavoro del regista e non era mai stato pubblicato prima degli anni Novanta.

Non si conoscono esattamente le fonti di Grotowski a quel tempo. Unica evidenza è la sua straordinaria lucidità, che si manifesta in una smisurata libertà di pensiero e al tempo stesso in un estremo rigore e in una rara capacità di studiare secondo un protocollo funzionale alla professione teatrale, aggirando, senza ignorarlo, il protocollo di approccio storico-filologico (che spesso, nell'ambito degli studi specialistici, resta fine a se stesso). Si sa che fino dagli anni Sessanta Grotowski utilizzava ottime fonti francesi di studi indologici, soprattutto la collana delle Publications de l'Institut de Civilisation Indienne (Collège de France), nella quale tra l'altro sono apparsi i volumi curati da Lilian Silburn: tra questi, fondamentali per il Nostro, *Le Vijñāna Bhairava*, 1961, e lo *Śivasūtravimarśinī* commentato di Kṣemarāja, 1980.⁴⁶ Nello stesso torno di anni gli scritti grotowskiani erano fitti di riferimenti eccentrici per la cultura teatrale accademica, per esempio allo *Zarathustra* di Nietzsche, autore che nemmeno poteva essere citato, mentre con cautela si poteva fare il nome di Śiva, forse perché suonava ideologicamente neutro o magari perché era incomprensibile ai più. Resta il fatto che, nonostante la necessaria segretezza, Grotowski sentisse il bisogno di testimoniare e condividere un percorso di conoscenza, ma prima ancora un ideale e un programma di lavoro assolutamente singolare per quei tempi, non soltanto in Polonia.

⁴⁵ Cfr. *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, testi e materiali di Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen, con uno scritto di Eugenio Barba, a cura di Ludwik Flaszen, Carla Pollastrelli e Renata Molinari, La casa Usher, Firenze 2007, p. 32.

⁴⁶ È recentissima una nuova accurata edizione italiana a cura di Raffaele Torella: Vasugupta, *Gli aforismi di Śiva. Con il commento di Kṣemarāja. (Śivasūtravimarśinī)*, Adelphi, Milano 2013.

Ecco il testo della nota:

Patrono mitologico del teatro indiano antico era Śiva, il Danzatore Cosmico che danzando “genera tutto ciò che è e tutto ciò che è distruggerà”; colui che “danza la totalità”. [...]

Śiva, nei racconti mitologici, appare come creatore degli opposti. Nelle sculture antiche veniva rappresentato con gli occhi socchiusi, appena sorridente; il suo volto portava l'impronta di chi conosce la relatività delle cose. [...]

Se dovessi definire le nostre ricerche sceniche con una frase, con un termine, mi riferirei al mito della Danza di Śiva; direi: “Giochiamo a Śiva”.

C'è in questo un tentativo di assorbire la realtà come da tutti i suoi lati, nella molteplicità dei suoi aspetti, e contemporaneamente un rimanere come all'esterno, in lontananza, a distanza estrema. In altre parole, la danza della forma, il pulsare della forma, la fluida, rifrangente molteplicità delle convenzioni teatrali, degli stili, delle tradizioni della recitazione; la costruzione degli opposti: del gioco intellettuale nella spontaneità, della serietà nel grottesco, della derisione nel dolore; la danza della forma che spezza qualsiasi teatro di illusione, qualsiasi “verosimiglianza con la vita”, ma nel contempo nutre l'ambizione (evidentemente inappagata) di racchiudere in sé, di assorbire, di abbracciare la totalità, la totalità del destino umano, e attraverso ciò, la totalità della “realtà in generale”; e nello stesso tempo mantenere gli occhi socchiusi, un lieve sorriso, la distanza, la conoscenza della relatività delle cose. [...]

Il teatro indiano antico, come quello giapponese antico e l'ellenico, era un rituale che identificava in sé la danza, la pantomima, la recitazione. Lo spettacolo non era “rappresentazione” della realtà (costruzione dell'illusione), ma “danzare” la realtà (una costruzione artificiale, qualcosa come una “visione ritmica” rivolta alla realtà).

La danza mimica della liturgia Paśupati era uno dei sei principali atti rituali. [...] La citazione mitologica: «Śiva dice: Senza nome sono, senza forma e senza azione [...] Io sono pulsare, movimento e ritmo...»

L'essenza del teatro che cerchiamo è «pulsare, movimento e ritmo». ⁴⁷

Come si vede, niente di più lontano non soltanto dal realismo socialista ma da tutti i realismi e persino dalle poetiche d'avanguardia del tempo, anche in un paese dagli eccezionali fermenti artistici come la Polonia. Certo, il riferimento alla danza e al mimo, oltre a essere appropriato nel merito, implicava l'avvicinamento a una estetica del grottesco («costruzione degli opposti») che implicando «molteplicità»

⁴⁷ *Giochiamo a Śiva*. Frammento del testo, allegato dall'autore alla sua tesi di diploma in regia, archivio della Scuola Teatrale Superiore di Stato di Cracovia, 1960. Pubblicato per la prima volta da Zbigniew Osiński, *Grotowski wytycza trasy*, Pusty Obłok, Warszawa 1993. Sottotitolo del testo integrale *Postilla a una certa pratica*. Il testo è ora riproposto integralmente nel primo volume delle opere scelte del maestro polacco, primo di una serie che ripropone con accuratezza filologica sia i suoi scritti che le sue conferenze, interviste, ecc.: Jerzy Grotowski, *Opere scelte*, vol. I, a cura di Agata Adamiecka-Sitek, Igor Stokfiszewski e Dariusz Kosiński, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Warszawa 2013.

e «distanza», si congedava dal naturalismo non per allontanarsi dalla «imitazione della natura» ma al contrario per «abbracciare la totalità [...] del destino umano» sempre nel quadro di una «conoscenza della relatività delle cose» (ossia di una verità circostanziata nel divenire).

Il lettore degli *Aforismi di Śiva* è colpito da una sequenza di affermazioni come «Il sé è un danzatore», «Il sé interiore è la scena» o «I sensi sono gli spettatori»; i commenti di Kṣemarāja e del curatore italiano aiutano a comprendere come in questo caso non ci si trovi di fronte a una filosofia che utilizza il gergo teatrale come metafora bensì, al contrario, a una concezione filosofica della teatralità, una teatralità totale che è un esercizio di filosofia non dualista. L'antico testo spiega che giocare a Śiva significa *essere Śiva, essere il dio*, non “unirsi a Dio”, e fa comprendere come – con l'aiuto dei commenti – essere il dio corrisponda esattamente alla «imitazione della natura», la mimesi aristotelica, perché Śiva rappresenta appunto la totalità della natura. Si può parlare di mistica, in questo caso, soltanto se si concepisce che essa presuppone un lavoro su di sé («la scena») e con i sensi («gli spettatori»), da cui consegue che – è sempre l'antico testo che parla – «il sussistere nella forma corporea costituisce l'osservanza religiosa». Il lavoro concentrato sulle forme non ha niente di “formalistico”, al contrario è rivolto all'essenza del reale e della vita, definita come «pulsare, movimento e ritmo». Che si tratti di una funzione educativa o terapeutica del teatro, gioiosa o dolorosa, dipende dai risultati che il singolo praticante riesce a ottenere.

Qui, dunque, non siamo alle prese con un teatro fisico che si contrappone a un teatro di parola e nemmeno a un teatro orientale che si distingue da un teatro occidentale, qui non si pone una questione di poetica, stile o estetica; questa è una danza, un canto, una recitazione, la *praxis* di una filosofia non duale che non riguarda i conseguimenti dell'io ma l'idea della vita come transito continuo da vuoto a vuoto. Tutto questo «pulsare, movimento e ritmo» è l'attività dell'essere umano e, su un piano di *consapevolezza differente*, il lavoro dell'attore.

Attraverso la figura di Śiva è evocata la natura nella sua totalità e complessità, non una sua parte, un aspetto o una via, come invece accade con le varie singole figure di “santi” in tutte le tradizioni. Śiva è l'uno e l'unico, e pur nella sua associazione con la figura femminile della *śakti*, propone una concezione non dualista che risuona ancora oggi con una forza dirompente nel *panopticon* universale delle filosofie. Ciò che manifesta Grotowski ponendosi sotto il segno di Śiva è pertanto un materialismo integrale, assoluto, non la scelta di uno stato ma un'attività, un lavoro, una ricerca che consapevolmente procede, come s'è detto, attraverso una decostruzione delle proprie sovrastrutture sociologiche e la mobilitazione di energie al tempo stesso individuali e universali.

Nell'*orientamento* di Grotowski si configurano un inizio e una direzione che nessuno può fare propri senza riflettere, perché ognuno deve fare i conti seriamente con la tradizione peculiare nella quale è pre-gettato e deve determinare la propria dire-

zione (senso) a partire dalla condizione anagrafica in cui si trova. C'è però un "principio" generale che dovrebbe concernere tutti quanti: la necessità di rivolgersi alle antropologie nelle quali l'esperienza estetica e la composizione artistica sono poste al centro del divenire.⁴⁸ Nel nostro orizzonte, in questo senso, un altro contributo fondamentale è costituito dalla filosofia di Carlo Sini, nella cui opera da diversi anni sono poste in primo piano la dimensione estetica e una sensibilità non dualista unita alla disciplina della distanza e dell'interpretazione, nonché alla presa in carico della morte e della vacuità che presidiano il centro e i confini di tutte le cose.⁴⁹ Per quanto riguarda la storia e il lavoro del teatro come attività squisitamente umana, dell'essere umano che a differenza degli dèi è mortale e a differenza dagli animali sa di esserlo, il *Nāṭyaśāstra*, l'antico trattato di arte scenica indù è senz'altro uno dei primi testi da studiare.⁵⁰

Per finire, vorrei suggerire di guardare anche a coloro che attorno al x secolo erano gli «intimi nemici»⁵¹ dei non dualisti del Kaśmir, vale a dire i filosofi buddhisti che sono alle origini della grande tradizione tantrica tibetana. Su questo versante una delle letture più interessanti da affrontare è il trattato del maestro che è all'origine dell'ordine monastico Gelug, Tsongkhapa (1357-1419), ora intitolato *Tantra in Tibet*.⁵² Il testo è consigliabile nella versione inglese, curata dal Dalai Lama con alcuni collaboratori.⁵³ Il lettore comprenderà immediatamente tale scelta nell'apprendere che l'edizione italiana traduce come «rito» ciò che i curatori dell'edizione originale rendono in inglese con «performance». In effetti il termine «rito» non è sbagliato, è soltanto generalmente frainteso. Tale questione richiede

⁴⁸ I due nomi a cui guardare in questo caso sono innanzitutto quelli di Giuseppe Tucci (in primis ma non solo per l'area himalayana) e Raniero Gnoli (impossibile ignorare il suo classico *The aesthetic experience according to Abhinavagupta*, ISIAO, Roma 1956). Per una corretta introduzione generale cfr. André Padoux, *Tantra*, a cura di R. Torella, Einaudi, Torino 2011. Gnoli ha curato anche *Abhinavagupta, Essenza dei Tantra*, Adelphi, Milano 1990. Cfr. inoltre Anandavardhana, *Dhvanyāloka. I principi dello Dhvani*, a cura di Vincenzina Mazzarino, Einaudi, Torino 1983.

⁴⁹ Oltre ai testi già citati si vd. in proposito almeno C. Sini, *La voce, la luce, l'artista*, in Id., *Il profondo e l'espressione*, Lanfranchi, Milano 1991.

⁵⁰ Ora, in italiano, disponiamo del contributo di Edoardo Giovanni Carlotti, *L'esperienza teatrale, vol. 1, Dall'antica Grecia al Settecento*, Polimetrica, Monza 2013 (cap. *Il Nāṭyaśāstra: il teatro è un piacere educativo (o una piacevole istruzione)*, pp. 9-32).

⁵¹ Tsong-ka-pa, *Tantra in Tibet. La Grande Esposizione del Mantra Segreto*, trad. italiana dall'inglese di Nazzareno Ilari, introduzione di Sua Santità Tenzin Gyatso, Quattordicesimo Dalai Lama, Ubaldini, Roma 1980.

⁵² H.H. the Dalai Lama, Tsong-ka-pa and Jeffrey Hopkins, *Tantra in Tibet*, translated and edited by Jeffrey Hopkins, associated editor for the Dalai Lama's text and Tsong-ka-pa's text: Lati Rinbochay, assistant editor for the Dalai Lama's text: Barbara Frye, George Allen & Unwin, London 1977.

⁵³ Il riferimento principale per questo paragrafo finale è ancora una volta costituito dalla proposta teorica di Carlo Sini: si vd. il suo *Le arti dinamiche. Filosofia e pedagogia*, cit.

dunque una breve spiegazione con la quale si può concludere il ragionamento esposto in queste pagine.

La radice sanscrita *rit* è contenuta nelle parole *rito* (= ciò che dà valore; il contrario di rito è *irrito*, ossia inutile, vano), *arte* (= termine che indica colui che danzando padroneggia le forze della vita; il contrario di arte è *inerte*), *ritmo* (= tempo della rappresentazione, non il tempo del mondo ma un tempo speciale e generato *nel* suo tempo) e *diritto* (= le regole da rispettare, la legge, ovvero la poetica). Queste parole delimitano i confini del fenomeno che chiamiamo teatro. Per compiere il rito occorre l'arte: perché tutti sappiamo cosa deve accadere ma soltanto l'artista sa come fare, l'utilità della rappresentazione dipende da lui. Il rito dice qual è il senso della vita, ne racconta ogni volta l'esito, cioè la morte, o meglio, mostra il corpo che muore. Ciascuno degli eventi definiti "rappresentazione" è una "prima" che si esegue con il proprio corpo nel luogo e nel tempo circoscritto del rito (= il tempio). La validazione dipende dal rispetto del diritto comune ad artisti (o performer) e spettatori (i suoi interlocutori). Il teatro non si dà al di fuori di questi confini; persino tutte le espressioni teatrali di contestazione utilizzano ciò di cui accusano la mancanza, sia esso rito, arte, ritmo o diritto.⁵⁴

L'attore è l'attuante dell'azione e ogni essere umano è attore. Non si tratta perciò di estendere o applicare il teatro al mondo, ma di sapere che il mondo è un teatro nel quale coabitano attori professionisti della scena e attori sociali: tutti coloro che accedono alla dimensione teatrale, sono sottoposti alle leggi delineate da quelle quattro parole. E i migliori attori non sono necessariamente i professionisti, ma coloro che sanno e coltivano questo aspetto peculiare della vita umana, cioè la consapevolezza di esseri che sanno della morte e sanno dominare, ovviamente secondo le modalità di composizione alle quali sono stati educati, le forze della vita. Essendo i protocolli teatrali imprescindibili per il buon esito di qualsiasi disciplina, anche scientifica, rito, arte, ritmo e diritto dovrebbero far parte a pieno titolo della formazione dei cittadini. Formazione alla *finzione*, che non è – anche qui la radice sanscrita e l'accezione latina ci soccorrono – spaccio del falso, bensì un *plasmare*. Non è il teatro, dunque, ad avere il compito di ammodernare la formazione; la formazione è di per sé un teatro, non un passaggio di nozioni ma un educarsi a fingere, fingere la vita e la morte, un imparare con tutto il corpo, come si faceva ai tempi delle caverne, quando in fondo alle grotte i dipinti e le performance rituali servivano a formarsi come cacciatori, a dare e rischiare la morte per procurarsi la vita, a imparare a muoversi a ritmo e secondo il diritto. Il formatore deve essere capace di buona finzione affinché il suo "coro" possa imparare osservandolo all'opera.

⁵⁴ Il riferimento principale per questo paragrafo finale è ancora una volta costituito dalla proposta teorica di Carlo Sini: si vd. il suo *Le arti dinamiche. Filosofia e pedagogia*, cit.

In base a questo filo rosso che va dai greci all'antica India passando per l'esaltazione e le tragedie della modernità, la nuova centralità invocata per il teatro esige l'elaborazione di un pensiero inedito o sicuramente molto differente da quello che ci è più familiare, sia per quanto riguarda le professioni della scena in senso stretto sia per il teatro sociale e il complesso dei protocolli formativi.

Alla discussione che auspicabilmente seguirà queste note, ogni studioso, critico o artista potrà partecipare sulla base di ciò che conosce meglio, sia relativamente alle esperienze qui evocate, sia per approfondire le questioni teoriche che lo richiedono. Ciò che conta davvero è riflettere seriamente sullo stato dell'arte, ovvero mettere in chiaro ciò che sappiamo di sapere e ciò che sappiamo di non sapere, oltre eventualmente ad aiutarci a vicenda per far emergere ciò che non sappiamo di sapere e ciò che non sappiamo di non sapere.

Comunque sia, la proposta è di leggere *per la prima volta*, attentamente, cercando di comprendere passo dopo passo i testi qui citati e altri che si considerano pertinenti, e magari anche di mettere a punto un metodo di lettura, come a suo tempo ha fatto Grotowski, così da evitare di perdersi nell'erudizione intellettuale o di limitarsi alla pur nobile dimensione filologica. In un certo senso dovremmo essere capaci di guardare al di qua e al di là del testo. Senza mai cessare di ragionare con le parole e sulle parole. L'"attore che studia" dovrebbe cercare di mettere a fuoco le cause e gli effetti delle parole e dei discorsi, senza scordarsi che il lavoro attoriale potrebbe essere di volta in volta la causa o l'effetto dell'azione tradotta in forma di testo.