



Santarcangelo dei Teatri

Comuni di

Santarcangelo, Rimini,
Savignano sul Rubicone,
Poggio Berni,
Torriana, Verucchio
Provincia di Forlì

con il contributo di

Regione Emilia Romagna -
Presidenza del Consiglio -
Direzione Generale
dello Spettacolo,
Camera di Commercio di Rimini,
Circondario di Rimini

con la collaborazione di

Cassa di Risparmio di Cesena,
Maggioli Editore

si ringraziano

Comune di Longiano,
Comune di San Mauro Pascoli,
Associazione Noi della Rocca,
Albergo Gemma di Campo -
Viserba di Rimini

Contrada dei Fabbri, 15
47038 Santarcangelo di R.
(Rimini) Italia
tel. 0541 - 626185
fax 620560

Santarcangelo '95

direzione artistica
Leo de Berardinis

codirezione
Silvio Castiglioni

direzione organizzativa
Roberto Naccari

consulenza organizzativa
Paolo Ambrosino

direzione amministrativa
Tonino Rossi

informazione
Massimo Eusebio
con la collaborazione di
Carmelita De Pasquale
Cristiana Miscione
Paola Rastelli

ufficio stampa
Sergio Marra
con la collaborazione di
Laura Ravasio

segreteria
Simona Lombardini

direzione allestimenti
Remo Vigorelli - *Nautilus*

logistica
Gilberto Urbinati

immagine grafica
Patrizio Esposito

i quaderni di
Santarcangelo
2

diretti da
Gianni Manzella

redazione
Massimo Eusebio

impaginazione
Nautilus

stampa
Maggioli Editore

Teatro e collettività

I due termini possono sembrare in contraddizione, se si pensa al teatro come a un evento che riguarda un numero molto limitato di persone. Non ingannano la festa illusoria dei biglietti d'oro e la maschera degli abbonamenti. Decaduto anche nella coscienza collettiva dal ruolo di rito borghese, superato come forma di intrattenimento da altri mezzi di comunicazione di massa, il teatro di oggi sembra ben consapevole del suo essere arte di minoranza. Eppure quella che si riunisce nella sala teatrale è a suo modo una collettività. Di più: il teatro resta sempre di più l'unica arte viva, arte che si consuma nel presente dell'evento scenico, giacchè si dà teatro soltanto là dove un attore chiama l'altro a un incontro. Teatro allora come spazio in cui si specchiano due realtà, quella della scena e quella della platea, partecipi a uguale titolo di un incontro di cui anche lo spettatore è artefice.

Vecchie formule come teatro popolare, cui si guardava con un certo imbarazzo, acquistano oggi un senso nuovo. La rivendicazione di un teatro sottratto alla mercificazione. Capace di essere davvero "pubblico" senza cedere alla ricerca del consenso.

G. M.

Quanto presentato in queste pagine nasce almeno in parte dai ragionamenti e dalle discussioni sviluppate in un seminario che si è tenuto a Santarcangelo nel gennaio 1995. Ringraziamo tutti coloro che hanno partecipato a quelle giornate.

Riaprire il pianoforte di Cage

Leo de Berardinis

Aprire un Teatro è cosa delicatissima, seppur lodevole: può far bene, ma può anche far male. In Italia abbiamo moltissimi teatri; dobbiamo dedurne che abbiamo una grande cultura teatrale? Certamente no. Arte primordiale di conoscenza collettiva, di orrore e di gioia dell'essere, laboratorio per sperimentare la complessità della vita in situazioni semplificate di spazio e di tempo, è sempre di più diventata falsificazione, riproduzione dell'ovvio, consolidamento del potere e dei suoi interessi. Aprire un Teatro oggi, significa, o dovrebbe significare, rifondarlo: cosa, appunto, delicatissima. Rifondare un Teatro è come rifondare una società democratica, basata sull'essere e non

sull'apparenza, sulla giustizia e non sulla rapina, sulla lealtà dei propositi e non sulla mistificazione, sull'uso corretto ed egualitario dei mezzi e non sullo squilibrio, sulla solidarietà concreta e disinteressata, e non parolaia o d'effimero consenso. Il Teatro è veramente lo specchio profondo del Tempo, dove l'uomo riflette se stesso, non per fermarsi nella fissità della propria forma, ma per scrutarsi, allenarsi, come un danzatore. Il Teatro si giustifica solo se è il paradigma dell'abbattimento delle differenze economiche e culturali, se ha la potenza di trasformare se stesso e gli altri, insieme agli altri, senza abbassare la propria arte. E allora bisogna ricominciare con semplicità e realismo, piccoli passi, ma determinati, grande apertura, ma non qualunquismo, inizio di una rete di teatri differenti, ma che abbiano la stessa vocazione di fondo: Teatro tra la gente, ma non per il consenso strumentale e acritico della gente. In un famoso concerto il musicista Cage, invece di sonare, chiuse il pianoforte: gesto forte e significativo, fecondo di sviluppi. Altri artisti hanno presentato tele bianche, come opere pittoriche... altri ancora il silenzio come musica.

Il dolce e feroce Novecento è però riuscito a fare merce di geni, santi, martiri e artisti. Molta è stata la connivenza politica e intellettuale. Il pianoforte non sonato diventa il pianoforte che non si sa sonare, ed il silenzio in molti casi è soltanto mutismo. E allora bisogna riaprirlo questo pianoforte: bisogna riaprire il pianoforte di Cage, non dimenticando però assolutamente perché fu chiuso, anzi! rivivificando quel gesto, prolungandolo seriamente e con rigore e sapienza. Sono consapevole che tutto ciò non si fa dall'oggi al domani; ma occorre ricominciare subito e con concretezza. Bisogna stare tra la gente, ricominciare dai movimenti reali della Storia, senza approssimazioni, con seminari, laboratori, opere profonde, che coinvolgano artisti e cittadini. Bisogna con onestà che la politica sia cultura e giustizia, senza enfasi e strumentalizzazioni.

Il Novecento è stato un grande Maestro, nel bene e nel male; non tradiamolo dimenticandolo o facendone una nuova, triste convenzione. Riaprire il pianoforte di Cage, significa anche riaprirlo per tutti, dando a tutti la possibilità economica e culturale di ascoltarlo. Cominciamo con semplicità da un Teatro che non divida palcoscenico e platea, ma che sia mentalmente un unico spazio scenico, senza distinzione fra palchi loggione e platea, fra artisti e spettatori.

L'evento teatrale lo si fa insieme: prepariamoci senza affanno e retorica ad essere partecipanti, e non soltanto osservatori da una parte e venditori di merce dall'altra.

Questa breve riflessione è stata scritta e pubblicata per l'apertura del Teatro Laboratorio San Leonardo di Bologna e per la riapertura del Teatro Verdi di Salerno.

Digressioni per "ignoranza"

Ferdinando Taviani

Vorrei spiegare perché a me piaccia l'espressione "teatro dell'ignoranza" che Leo de Berardinis ha proposto come bandiera delle proprie visioni senza trovare troppi consensi fra i compagni.

Mi piace innanzi tutto perché è puro buon senso e pare una stranezza.

Come sarebbe a dire "ignoranza"? Un teatro che fa a meno della cultura? della consapevolezza? della storia?

Le cose si complicano quando Leo dice che fra sé e sé sovrappone questa formula a quella di "teatro popolare". E allora sovrappone "popolo" ed "ignoranza"? insomma l'ignoranza come un valore, secondo le peggiori tradizioni?

Ma pensiamoci bene: che cosa è il contrario dell'ignoranza, parlando di teatro? È la consapevolezza, la cultura? o invece l'irrealtà e la culturetta?

Se guardiamo ai fatti, non alle illusioni degli schemi, se giriamo nei teatri, se leggiamo i progetti, le dichiarazioni di intenti, le interviste, vediamo la culturetta chiamata a coprire le vergogne di spettacoli noiosi, fatti d'incompetenza e d'incuria. È la culturetta dei registi patentati, che ammantano di mille buone ragioni il loro non fare niente di buono né di cattivo.

"Ignoranza" è un buon modo per smascherare e deridere l'ipocrisia culturale organicamente legata al sistema delle sovvenzioni, il cui presupposto è un principio giusto: il riconoscimento che il teatro può essere un bene culturale. Ma questo giusto presupposto può generare – e genera – conseguenze distorte: l'esigenza di sbandierare pretesi valori culturali per ottenere il denaro necessario a far spettacoli. Una cultura del teatro appiattita sui criteri scolastici e scolari; la solennità spalmata sull'inadeguatezza degli spettacoli. Tant'è che il peso culturale obiettivo delle diverse produzioni viene identificato con l'interesse che esse suscitano presso i media.

"Ignoranza" per intanto è una parola che si oppone a tutto questo.

Si oppone al tiepidume. Ed è di tiepidume che ingrassa e muore il valore del teatro.

Credo che "teatro dell'ignoranza" sarebbe piaciuto, come motto, ad Elsa

Morante. Nel presentare *Il mondo salvato dai ragazzini* scrisse che "le nostre tribù una dopo l'altra si fanno suddite e schiave nel regno dell'irrealtà". Proprio così: una dopo l'altra.

Certamente sarebbe piaciuta ad Antonio Neiwiller.

Sui vocabolari "ignoranza" è l'opposto di "sapere", ma nel reale – scusate l'ovvietà – è sinonimo di "sapienza".

Il sapiente ignora ciò che le cose vorrebbero essere. Vede solo quel che sono. Quasi nessuno ci riesce. Il teatro ci mostra in sintesi questo problema d'una vita.

Nel teatro, infatti, l'irrealtà non sta certo nella finzione. Sta dalla parte della platea. Gli spettatori abituali sono sottoposti ad una privazione sensoriale. La maggioranza degli attori, nei teatri, attori "di teatro" non lo sono più. Stanno sul teatro, ma come in un set cinematografico o televisivo. Perciò urlano: non sanno altro modo di farsi sentire. Perciò scalpitano sul palcoscenico: non sanno più camminare senza far rumore coi tacchi ad ogni passo. Cioè non sanno più camminare con l'energia nel tronco. Sono doti che al cinema e alla televisione non servono. Luca Ronconi, furbo e spregiudicato, supera il problema ricoprendo, a volte, le tavole del palcoscenico con una moquette e calzando gli attori con scarpe e stivali dalla suola dolcissima. Similmente, ha spesso risolto il problema della insufficiente "presenza" scenica degli attori servendosi di un "regista collaboratore", il mimo Angelo Corti, da poco scomparso.

Alcuni teatranti pensano che si possa supplire con mezzi scenici all'attore, al fatto che non sia più in grado, per forza propria, di guidare e sorprendere l'attenzione dello spettatore, di scuoterlo, emozionarlo, cioè *e-mozionarlo*, spostarlo fuori (almeno leggermente fuori) dalle sue posizioni ordinarie. Senza emozione non c'è scoperta o dubbio razionale, così come non c'è amore senza piacere dei sensi.

Quand'ero all'università era di moda una grande polemica contro l'emozione a teatro. In buona fede qualcuno pretendeva insegnarci che lo spettatore emozionato era quello che aveva rinunciato a giudicare e capire. Un modo sciocco di tradurre i discorsi fini di Brecht. Non aveva niente a che vedere con il reale funzionamento della mente, ma era sufficientemente schematico per servire agli ideologi che hanno sempre qualche prescrizione da darti, dividendo i buoni dai cattivi. Con tutta la loro buona fede perciò corrompono: perché nell'arte non c'è niente di più buono del cattivo portato rigorosamente fino in fondo. E viceversa. Il problema è combattere il tiepido, la sola temperatura inquinante.

Senza la scossa dell'emozione non vi è giudizio, non vi è comprensione della realtà, cioè non vi è distacco dall'illusione quotidiana. È nell'azione che a volte occorre far tacere lo slancio emotivo. Ma staccarlo dalla comprensione e dal pensiero è impossibile. Chiedere di farlo significa un modo indiretto per chiedere di intiepidirlo, praticare una censura, una lobotomia.

Condizione non sufficiente, ma indispensabile perché uno spettacolo possa davvero "dir qualcosa" ai suoi spettatori è che esistano attori che riescano ad esser materialmente "presenti", che concretamente riescano a radicarsi nella memoria. Non basta quel che si suppone esser presente. Conta l'azione reale, non il realismo o non-realismo della rappresentazione.

"Teatro dell'ignoranza", indica così una via che si orienta non diversamente da quegli altri tentativi che con altri motti tentano però similmente di salvaguardare il valore del teatro, salvaguardando il suo patrimonio oggi più minacciato: il sapere dell'attore "di teatro", la sua efficacia indipendente dalle mediazioni sovrapposte. Per la stessa ragione, l'ISTA (International School of Theatre Anthropology), malgrado le sue sedute scientifiche, le analisi fredde delle tecniche pre-espressive, non mi pare però simile ad un laboratorio di ricerca, ma ad un nucleo di resistenza, come se nella barondata e nell'indifferenza d'una festa, un gruppo di blasfemi col culto dei penati e della tradizione cercasse di salvaguardare dal calpestio alcune piante ormai rare – o per lo meno i loro segni secchi e ricchi solo di futuro –.

Ho la fortuna di assistere, con una continuità che dura ormai da anni, al lavoro di Sanjukta Panigrahi, che fa parte dell'ISTA fin dalla sua fondazione. Ma qualche tempo fa ho avuto anche la fortuna di vedere Sanjukta Panigrahi a Salerno, in un incontro organizzato dal Teatro di Leo. Ero lì per spiegare la tradizione della danza Odissi. Ho cercato di dire il meno possibile. Non quel che serviva a capire, ma le indicazioni elementari che servono a capire che si capisce da sé, senza l'ingombro di tante nozioni. Quando uno di noi spettatori è davanti a Sanjukta Panigrahi che danza, e non sa nulla o sa meno di nulla (cioè sa "qualcosetta") delle danze che ella compie, eppure si trova in un turbine di emozioni-pensieri, in un stato, spesso, quasi di rapimento, non è forse giusto dire che siamo di fronte all'"ignoranza" in tutto il suo splendore?

A Salerno, mentre Sanjukta Panigrahi mostrava le fondamenta della sua danza e del suo teatro, Leo de Berardinis era seduto in prima fila. Ho avuto la fortuna di intravedere, sia pur di sfuggita, come discrezione comanda, la faccia e gli occhi di quello spettatore.

"Teatro dell'ignoranza" mi piace molto, come slogan. E dico "slogan" perché viene dallo scozzese, dove significava il grido che una tribù lancia quando deve lottare.

L'ilare pressapochismo, il cinismo, il disimpegno, il rimprovero contro l'eccesso di serietà e rigore circondano oggi l'artigianato teatrale. Tanto che in molte zone non c'è più nulla che meriti d'esser detto artigianale. Leggerezza, cinismo, senso del "giusto" mezzo e della non esagerazione non hanno nulla a che vedere con la concentrata serietà dell'"ignoranza".

La versione attuale del disprezzo fascista per il "culturame" non si esprime attraverso il "me ne frego" ma attraverso l'ilare "chisseneffrega". Non più attraverso l'arroganza e la violenza, ma attraverso l'indulgenza, la violenta

repressione operata dal tepore.

Quegli anziani uomini politici tutti dipinti per apparir giovanotti, come certi vecchi laidi nel *Casanova* di Fellini, si dice che appartengano alla "politica-spettacolo". Mi pare che lo spettacolo meriti una difesa. Anche se effettivamente assomigliano a quel che spesso si vede nei teatri, dove il frastuono delle trovate, la piacevolezza e la disinvoltura dell'aspetto cercano spesso di farci accettare che lì sta avvenendo qualcosa di culturalmente avvalorato.

In realtà *spettacolo* non vuol dire caciara piacevolezza o carezza seduttiva, ma *messa in osservazione*, arte dell'attrazione e della scossa che permette allo spettatore di osservare una realtà vivisezionata e poi ricomposta secondo principi simili a quelli che il poeta applica alla lingua quotidiana. I politici, i giornalisti o i sacerdoti che "fanno spettacolo" non usano nessuna delle tecniche d'un buon professionista dello spettacolo. Non mettono in osservazione, ma anebbianono gonfiano. Confondono. L'arte dello spettacolo è il contrario della confusione: è il disordine. Disordine nei paesaggi del già visto e del già noto. Qualcosa che con l'emozione lo stupore o il riso spinge a riprendere posizione. A ben guardare essa è un insieme di tecniche per lottare contro l'irrealtà quotidiana.

Il che vuol dire che l'arte dello spettacolo ha vita particolarmente difficile in un società "dello spettacolo": non per la concorrenza, ma perché è immersa nella propria banalizzazione.

Non appena uno si interroga sulla posizione e il valore del teatro nella nostra società, viene ricoperto di cifre, quelle degli spettatori che aumentano o diminuiscono, i confronti numerici fra i diversi pubblici. Dicono i signori dalle cifre alla mano: "esse ci offrono delle istantanee del reale". Oppure dicono: "invece di farvi pugnente, guardate le cifre". Le cifre, al contrario, sono sabbie mobili. Non soltanto perché in quei numeri vengono contate anche le "anime morte" (borderò falsi, o abbonati non presenti), ma soprattutto perché i numeri, proprio in quanto numeri, sviano dal problema reale.

Il modo più grave e sottile d'esser schiavi del regno dell'irrealtà credo sia oggi identificare l'oggettività dei numeri con la concretezza dei problemi. È una superstizione più irrazionale e truffaldina delle povere madonnine con la faccia imbrattata. È molto peggio che bearsi delle telenovelas. In politica ha preso il posto del fanatismo ideologico.

I numeri, quando non siano falsificati, non c'è dubbio che siano dati oggettivi. Ma un dato, quand'è oggettivo, è forse per questo anche pertinente? indica necessariamente qualcosa di concreto?

Le attività teatrali non si reggono in piedi con i soldi dei biglietti, ma con le sovvenzioni. Quindi, economicamente, non c'è un rapporto concreto fra l'afflusso di gente ad uno spettacolo ed il fatto che coloro che fanno lo spettacolo possano ricevere la loro paga. Infatti, per esempio, gli spettatori che si sono abbonati il biglietto di quello spettacolo non sarebbero disposti a pagarlo se costasse quanto dovrebbe per rispondere alle spese. La vera ragione per

cui il teatro materialmente oggi vive – ci piaccia o no – non è perché ha un numero di spettatori sufficienti a farlo guadagnare, ma perché (sia pure ipocritamente) è considerato un valore che val la pena di difendere e promuovere a spese dell'intera comunità – e quindi anche di coloro che del teatro non sentono bisogno alcuno – . Il che equivale a dire che il numero degli spettatori benché sia (quando lo è) un fatto oggettivo, non è un dato pertinente a capire alcunché circa la vita del teatro nella nostra società.

Perché mai sarebbe importante sapere se l'esigua minoranza di cittadini per i quali il teatro vale qualcosa è esigua, molto esigua o un po' meno esigua? Che cosa ci può far capire l'oscillazione fra l'una o l'altra di queste possibilità, sia che la si esprima in numeri, in grafici, o in confronti statistici?

Sarebbe invece importante sapere se il teatro sia davvero un valore di vita o invece un piccolo lusso superfluo. Ma questo, il solo dato che conta, non è possibile ottenerlo a forza di conteggi. Qui sta il veleno della situazione, perché tutte quelle belle montagnole di cifre potrebbero dissolversi in nulla senza dramma alcuno, quasi dall'oggi al domani. Quanti spettatori restano davvero disposti a non rinunciare al teatro?

I *pubblici* ed i veri e propri *spettatori* sono cose assai diverse. Il fatto che in questo campo sia difficile o impossibile mettersi a contare, non vuol dire che non stia qui il problema concreto.

Credo che occorra abituarsi a pensare che esistono pubblici fatti di non-spettatori, come ci sono compratori di libri non-lettori. Le cifre dei libri venduti, per esempio, indicano una sola concretezza: appunto il commercio librario. Il che è già qualcosa, perché di commercio, a differenza dei teatri, l'editoria vive, mentre nel teatro non c'è commercio se non nel senso metaforico o degradato della parola. Ma i numeri dei libri venduti non indicano affatto gli interessi e gli amori dei lettori. Qualche tempo fa (lo riportava Oreste Del Buono, su "La Stampa/Tuttolibri" del 18/02/1995) l'editore Mazzotta ricordava come alcuni piccoli editori siano andati in malora per aver con fallacia dedotto dalla vendita materiale di certi libri l'esistenza d'una concreta corrente d'interesse dei lettori. Ed oggi, il dato oggettivo delle vendite de *L'isola del giorno prima* di Umberto Eco indicano forse concretamente che quel libro è stato molto letto? Certamente no. Fra coloro che l'hanno comprato, mi risulta, è stato letto pochissimo. Reciprocamente, in alcune situazioni culturali, vi sono libri che si vendono poco e si leggono molto, copie gualcite e bisunte che portano su di sé le tracce di molte mani e – si direbbe – di molti occhi. Vi sono spettacoli dove i critici stipendiati non vanno neppure, e dove ci sono spettatori che tornano innumerevoli volte, capaci di sacrificare tempo fatica e denaro pur di poter ritornare al *proprio* teatro.

Irreale non è la finzione, ma il simil-vero. Non sono gli spettacoli, ma il cosiddetto mercato teatrale. C'è un'ipocrisia dei valori, che finge che il teatro sia alta cultura di per sé. L'"ignoranza" è il bambinetto che dice com'è davvero quel famoso vestito del Re.

Teatro popolare e cultura di ricerca

Un percorso e alcune domande

Renata Molinari

Siamo qui attorno a un tavolo, in gruppi di lavoro, con precise identità e motivazioni, ma senza definizioni di ruoli, a chiederci che cosa cercare attraverso il teatro, che cosa testimoniare nel teatro, dentro e oltre la forma delle sue opere.

Un festival – il motivo per cui siamo qui riuniti – è anche questo: la possibilità di nominare la tensione che genera gli spettacoli ma che non sempre il singolo spettacolo sa restituire; la capacità di dare visibilità, nella relazione, alle linee di ricerca che attraversano diverse poetiche; l'occasione per condivi-

dere e dare voce alle emergenze politiche e personali che muovono il teatro o verso il teatro.

Nella forma compiuta dell'evento culturale e artistico si apre lo spazio dell'incompiuto come luogo della responsabilità.

La modalità del confronto non è quella del gruppo di studio teorico, assomiglia di più a un collettivo politico, in cui l'ordine del giorno si scandisce sulle tappe di una biografia artistica.

È uno dei paradossi che il teatro consente di agire. Un artista fruga nella sua vita teatrale, ripropone le costanti della sua arte, le domande insolite, le dichiarazioni di poetica e le provocazioni che l'hanno accompagnata. Si interroga pubblicamente sul senso collettivo del teatro a partire dall'esperienza individuata e intima di un attore di fronte al suo pubblico.

Dalla retorica del corpo e del sublime che ha nutrito tante teorie e utopie teatrali, dalla rottura del gesto come limite della contraddizione, punto di non ritorno nel rispecchiamento fra scena e platea, dalla parola poetica come voce estrema della differenza, ecco qui, in azione, la provocazione concreta di un'esperienza artistica che traccia solchi per una riflessione sociale: si può ragionare di politica culturale, di valori e opzioni etiche attraverso la fisiologia e l'evoluzione di un organismo poetico.

E noi – da artisti, intellettuali, spettatori – cerchiamo di rispondere alle domande di un artista, arricchendo i nostri strumenti di indagine con il sapere che nasce dai differenti percorsi dentro il teatro.

La mappa di un territorio, soprattutto nel paese di Teatro, è disegnata dai movimenti di chi lo attraversa e dallo sguardo di chi lo abita, più che dai piani regolatori, con le rigide simmetrie e gli articolati rispecchiamenti fra spazi e funzioni deputate.

Le domande sulle forme del teatro possibile e necessario oggi – in un'epoca di decisiva crisi del concetto di rappresentazione e della sua pratica – sembrano non ricondurre più a codificate classificazioni e categorie teoriche, ma piuttosto a momenti di evidenza nelle differenti pratiche artistiche o a imprescindibili emergenze nelle condizioni del teatro.

Questo vale anche per il riaffiorare del "popolare" nel territorio della ricerca, addirittura nella sperimentazione. Esistono dei dati di fatto che si impongono all'evidenza (spettacoli, momenti di fondazione di esperienze teatrali, elementi della tradizione accolti nel bagaglio tecnico dell'attore, l'irruzione del racconto, del canto e delle lingue orali nella nuova drammaturgia, le figure dell'immaginario popolare come contrappunto o travestimento dei miti teatrali...) e c'è un'urgenza di chiarezza e approfondimento attraverso esperienze tanto diverse.

È certo che il teatro popolare all'interno di questo movimento non si presenta come un "genere", ma piuttosto come possibile materia e condizione

del teatro, come una specifica qualità artistica e umana nella relazione scenateatrale.

Un modo di rappresentare che mette in discussione l'impianto formalistico della nostra convenzione teatrale, a partire da un dato elementare ed esplosivo nella verità della scena: la relazione strettissima e imprescindibile fra attore e spettatore.

Per chi ha praticato il teatro popolare solo come ricerca antropologica, o evento festivo, fra curiosità e divertimento forse anche con il sospetto di un gusto spettacolare un po' a buon mercato, da cui emanciparsi per potere accedere alle preziose esperienze del teatro d'arte – quest'ultimo tratto immediatamente rimanda all'altra via d'uscita dal teatro delle convenzioni istituzionali: quella della ricerca e del laboratorio –.

Qui, in questo nodo, si intrecciano esperienza di spettatore e percorsi d'artista, aprendo le domande non tanto sulle forme di teatro popolare oggi attive, quanto sulle ragioni e le conseguenze del suo proporsi nella cultura della ricerca.

Una ragione è certamente rintracciabile nella natura antistituzionale di questo innesto, nel suo contrapporsi a una convenzione teatrale autoconservatrice che impone la sua sopravvivenza nella immobilità di spazi, tempi e comportamenti predefiniti.

Una delle conseguenze – anche problematiche – di questo innesto deriva dal fatto che la cultura di ricerca che oggi si fonde con il teatro popolare tende a costituirsi come esperienza di relazione più che come embrione di professionalità, con l'implicito modellarsi delle forme espressive sull'urgenza delle istanze comunicative. Si apre così il capitolo complesso e ricchissimo della pedagogia e autopedagogia dell'attore teatrale, mettendo in gioco il rapporto fra competenza e professionalità, saperi e vita materiale del teatro.

Nell'incrocio fra teatro popolare e cultura di ricerca si rafforza la priorità data al contesto in cui si fa possibile l'evento teatrale e in particolare al rapporto di condivisione fra i tempi-spazi del teatro e quelli dei suoi fruitori. È proprio la coincidenza di tempi e spazi reali fra evento scenico e scansione sociale a spiazzare un possibile tratto di diletterismo delle pratiche qui considerate, almeno nella accezione vulgata del dopolavoro amatoriale.

Fra il professionismo modellato sulle rigide formule della produzione e della convenzione e il diletterismo della consolazione e del velleitarismo, può aprirsi una terza via, centrata sul valore d'uso del teatro, in cui la rappresentazione torni ad essere processo vitale che si radica nei gangli della sua stessa diffusione.

Questa accezione di teatro popolare, propria della realtà italiana, ci rimanda a una rilettura storica del fenomeno del teatro di gruppo, indicando

un'ampia coincidenza con quella pratica diffusa del teatro che, partendo da condizioni di base, ha determinato e può determinare tuttora una scommessa artistica in grado di generare nuove soggettività teatrali.

Su questo territorio, il teatro, nel suo farsi strumento per elaborare e socializzare un'esperienza, coincide con la lotta per imporre la riconsiderazione di determinate presenze sociali che si rafforzano nel definirsi di pratiche artistiche.

Non penso a un teatro delle "minoranze", ma a un teatro della consapevolezza. Del resto tutte le pratiche ai "confini del teatro", soprattutto nel passaggio fra gli anni Settanta e Ottanta, andavano proprio nella direzione di questa consapevolezza, analizzando e agendo la specificità dell'atto performativo nella messa in situazione delle condizioni elementari della rappresentazione. E forse uno dei motivi dell'esaurirsi delle attività parateatrali, tanto ricche nello scandagliare in "azione" la condizione di attore e quella di spettatore, è da ricercarsi proprio nel fatto che non si è saputo elaborare, come terreno di esperienza autonoma, proprio quel nesso attore-spettatore che è a fondamento delle nostre domande attuali.

La frontalità e la delega nei confronti dell'attore sono i comportamenti messi in discussione da un teatro che risponde sostanzialmente e direttamente al gruppo che lo esprime e lo accoglie e i cui elementi vitali possono essere colti solo a partire da definite condizioni di esperienza, non da astratte convenzioni sceniche.

La centralità dell'esperienza, dal laboratorio alle contaminazioni diffuse del teatro popolare, ci mette di fronte al tema dell'origine: non nel vagheggiamento del rito perduto, né nel canto tragico delle radici recise, ma nella precisa ricerca dell'atto che oggi può generare teatro, dentro un percorso artistico e in un ben individuato corpo sociale.

La poesia può aiutarci in questa ricerca, come atto di creazione e memoria corale, anche nella macerazione quotidiana della parola e nella presunzione del poetico: essa incontra di fatto il teatro quando questo, come qui accade, mette in discussione e supera la relazione dialogica io-tu e dà forma ad altre relazioni, a partire da un io-noi dal quale la pratica della rappresentazione apre un ponte agibile e necessario fra memoria e storia, nel territorio di un'arte militante.

Ringrazio Claudio Meldolesi e Paolo Ambrosino coi quali ho discusso i temi qui trattati, in occasione dell'incontro di lavoro provocato e guidato da Leo de Berardinis a Santarcangelo, nel gennaio del 1995.

Fra tradizione e creazione

Cinque note a margine

Gianni Manzella

1. Il Living Theatre rifà *Mysteries and smaller pieces*, lo spettacolo che trent'anni fa aveva rivoluzionato la scena teatrale con la scelta di eliminare la finzione del personaggio e di mettere al centro del palcoscenico (letteralmente) la presenza dell'attore. Thierry Salmon riallestisce, un decennio dopo, il suo primo sorprendente lavoro italiano. C'è aria di revival anche nella ricerca teatrale. Fatte salve le differenti estetiche, vien da pensare, non c'è molta distanza da Strehler che ripropone le edizioni *ne varietur* delle sue celebri messinscène goldoniane degli anni Sessanta e Settanta. Voglia di celebrarsi? Guardare indietro con nostalgia a un momento di maggiore felicità creativa? Le motivazioni sono probabilmente più complesse, e in ogni caso bisogna distinguere. I *Mysteries* sono oggi uno spettacolo storico, inevitabilmente segnato dalla distanza temporale, non soltanto perché non c'è più Julian Beck né quel gruppo di attori – quel che allora era novità provocatoria (la scena nuda, niente sipario, gli attori mescolati al pubblico con gli abiti di tutti i giorni, la sequenza di scene prive di un contenuto narrativo) è diventato ormai un patrimonio acquisito anche al di là di un'area di teatro sperimentale –. L'*Agatha* di Salmon è invece per molti versi uno spettacolo di oggi (e nuovo per una generazione di spettatori che non l'aveva visto allora), significativo è piuttosto il confrontarsi con la diversa maturità delle due interpreti. Quel che i due esempi sembrano sollecitare è una attenzione alla tradizione che il nuovo teatro può rivendicare e alla trasmissione di un'esperienza che rischia altrimenti di restare sterile.

2. La questione della "tradizione del nuovo" tocca un nodo vero, ovvero come si può trasmettere un'esperienza che non è fatta di testi o di tecniche espressive ma in primo luogo di processi, di modi di lavoro. E questi modi di lavoro cambiano continuamente negli anni, come in campo scientifico la verifica sperimentale dei risultati comporta ulteriori sperimentazioni. Non c'è insomma un metodo da codificare, la ricerca teatrale si sposta continuamente

fuori dalla zona che tende a creare dei codici, vale anche per essa quel principio di indeterminazione per cui, ci dice la fisica, la misura perturba inevitabilmente la grandezza osservata. Questo sarebbe anzi il punto di singolarità anche rispetto ai maestri della tradizione del Novecento. Stanislavskij e Brecht proponevano delle tecniche, hanno sviluppato una teoria e hanno dato vita a un repertorio. Nel caso invece della ricerca degli anni Sessanta e Settanta non si sono tramandate delle tecniche, e la conservazione dei testi dei lavori di allora non sarebbe di per sé in grado di produrre nuove messinscene o di testimoniare com'erano quei lavori, poiché il testo non era certamente il centro.

3. In realtà proprio il Living Theatre del quinquennio aureo, fra il 1964 e il '69, è stato un esempio (potremmo dire un modello) anche di un teatro di repertorio. Le nuove produzioni non cancellavano quelle precedenti, sicché il giovane spettatore che si affacciava allora al teatro poteva scoprire, quasi allo scadere dell'ultima tournée italiana del gruppo, quei *Mysteries* che ancora rappresentavano un modello per un teatro d'opposizione. A un teatro di repertorio si rifà oggi Enzo Moscato che ripropone spettacoli realizzati nell'arco di un decennio, non come momenti separati della propria ricerca, anzi quasi contaminandoli l'uno con l'altro: quasi a tenerli come argini in un processo di trasformazione che coinvolge passato e presente.

4. Repertorio: tutti i lavori teatrali di cui una compagnia dispone per le rappresentazioni, tutte le opere o i brani che un attore conosce – dicono i vocabolari – . È il luogo, una sorta di magazzino, in cui l'artista reperisce i materiali della sua performance. Così era per l'attore ottocentesco, che non muore allo scadere del suo secolo. Era il suo un repertorio di personaggi, più che di testi (tutti i repertori sono al novantanove per cento commedie dell'arte, scriverà Gramsci a proposito di Angelo Musco); un repertorio di numeri, o di abilità, non dissimile da quello dell'artista da circo, del danzatore o del jazzista capace di improvvisazioni su un tema musicale. In questo reperire c'è anche la radice di partorire, è alla lettera un ripartorire. Il repertorio è inscindibile dalla creazione.

5. Il repertorio codifica uno stile. Diventa regressivo se coincide con la ripetizione all'infinito della stessa abilità. Allora si traduce in conservazione, impone la forma rispetto al processo – facendo così della forma un guscio vuoto, sottratto al presente dell'evento scenico – . Rappresentazione e non teatro. Quel che invece può interessare un teatro vitale è legare il repertorio al processo, fare cioè del repertorio un laboratorio per sperimentare la trasformazione. Giacché proprio questo potrebbe essere il luogo dove si manifesta e si sperimenta la ri-creazione, laddove lo scopo del repertorio non è affatto di fissare un tipo di interpretazione, come fosse uno stampo. Un vero e proprio spazio creativo.

La poesia delle azioni

Claudio Meldolesi

Per farsi arte, il teatro ha bisogno di mobilitare tecniche alte e basse: bassa può esserne perfino la cultura di riferimento.

Accerchiato da panorami di infinita estensione storica e ideologica, il vero teatro resta artigiano e continua a creare, come in passato, con sforzi non programmabili; forse per questo la mentalità calcolatrice che presiede all'ordine borghese ha potuto devastare interi settori della vita scenica e sfigurare tradizioni secolari, sempre però finendo col far reagire questi anomali artisti per "trovarsi" oltre il limite previsto. La scelta dell'altrove ha familiarizzato il teatro alla poesia, così.

1. Ciò ha sorpreso i poeti, immemori di pur recenti intese, sicché i più hanno scelto di limitare la fratellanza scenica a un paio di casi, come unici possibili discendenti, pur meschini del bizzarro Shakespeare: come spiegare altrimenti il connubio di una prassi sociale – quale quella degli attori – con l'intima, caparbiamente individuale esperienza del mondo degli autori? Altri

poeti, più aperti, hanno supposto nell'atto scenico meccanismi di autosuperamento, tali da indurre l'attore artista a imitare la poesia, fino a farsene interprete-continuatore sulla scena. Poeti come D'Annunzio e Eliot hanno valorizzato questa disposizione mimetica, allargandone l'incidenza coi loro innesti drammaturgici dalla *Commedia* e dalla *Bibbia*. Su tale linea, certi poeti pensatori, però, da Brecht in poi – nel poi italiano vedo Sanguineti – hanno riaperto il caso chiamando in scena sintonie orientali e più puntuali incroci greci, orientali e popolari. Si è rivelato nelle origini della poesia, così, il luogo dell'interazione, pur senza sbilanciati dichiarazioni. Intanto, sull'esempio di vecchi e nuovi attori artisti, un altro pensiero cominciava a formarsi, con sensibilità, senza insulti ai denegatori cui riconoscevano comunque il merito di parlar chiaro e con impegno.

Era nelle cose che si arrivasse a valorizzare anche all'inverso il principio shakespeariano della parola come scena (per dirla con Masolino d'Amico); e cosa vuol dire la scena che si fa parola se non che la convenzione dell'agire scenico può farsi metrica, condizione indotta alla poesia? Perciò la Duse aveva avuto bisogno di staccarsi dai compagni durante le prove – che erano intese nel senso della "prosa" – per dare altra forma ai suoi fantasmi, e lo stesso avrebbe fatto Totò. E anche oggi il nostro Leo crea le sue interpretazioni a distanza, limitandosi a presentare tecnicamente il personaggio, mentre dirige la costruzione dello spettacolo coi suoi compagni finché il suo ritorno nel gruppo non da compimento al flusso della forma, superatrice delle convenzioni entro cui si è decantata. Ogni gruppo di vocazione poetica ha poi la sua via, all'interno di costanti che i Magazzini per primi hanno individuato.

2. Proviamo a definire qualche luogo e stranezza nel panorama intravisto. Ha certo ragione Luzi: il teatro di poesia non è un genere. Non a caso, dalla poesia sono nati e rinati i più tipici teatri d'Oriente e d'Occidente. La stessa specificazione di teatro "di prosa" si affermò per tenere a distanza il teatro recitato da quello in musica, noto come "lirico", eppure non si lesinavano allora le iperbole. Stranezza: si faceva dunque poesia teatrale senza saperlo, come Mr Jourdain non sapeva di far prosa parlando?

L'origine rituale dei teatri nostri, d'Occidente, andrebbe ricompresa. *Res citans* è già l'officiante liturgico, come il narratore di lontane meraviglie. Fu forse, di volta in volta, un principio di memoria poetica, prim'ancora della comparsa di un "risponditore", a generare l'attore? È noto, del resto, che la memoria orale tende alla poesia per intimo bisogno di autorganizzazione. E un grande teatro di tradizione a base poetica, l'Opera dei pupi, è nato proprio così (ora è un secolo e mezzo o poco più): dal *cuntu* poeticamente ritmato.

Non si potrebbe fare storia dell'attore, anche del professionista, in Italia, senza considerare il retroterra delle accademie di poesia, in cui il comico diletante ebbe spesso posti di riguardo; e ci furono fasi in cui questi recitanti passarono in massa al professionismo o esercitarono decisiva influenza sui profes-

sionisti: Alfieri insegna. E nelle accademie si formarono attori di ogni tipo e ogni tipo di teatro ebbe i suoi poeti "fiancheggiatori". Fu lì che nacquero le prime scuole di declamazione e d'arte drammatica, e lì la metrica divenne riferimento comune, degli attori e degli autori.

C'erano accademie alte e basse, e oggi possiamo meglio capire l'importanza di simili discrasie: conosciamo gruppi teatrali attivi per autodrammaturgia che, senza saperlo, hanno riattivato nuova intelligenza, antiche relazioni alte e basse, di res-citazione e/o invenzione. Si continua a generare così la vocazione comune al poeta e al creatore scenico, la *quête* delle bellezze segrete di cui si coglie il richiamo solo con l'esercizio tecnico. Sicché se non esiste una metrica nel nuovo teatro, esiste certo un artigianato consapevole e sperimentato in ogni gruppo e in aree di gruppi, come quella del Terzo teatro. E a cosa porta la pratica laboratoriale, di cui sono promotori, i gruppi più consapevoli, se non a forme di addestramento per creare "giochi normati" (Renzi) come fa il poeta?

3. Lo spazio ci impedisce di riferire del nuovo interesse al teatro che attraversa poeti e studiosi di poesia. L'intelligenza artistica di un Sanguineti e di un Luzi e quella critica di un Macchia e di un Raimondi è oggi relativamente fiorita in studi di confine sulla metrica, in nuove indagini sulla poesia diffusa nonché negli insegnamenti universitari di Letteratura drammatica. E anche nuovi studi di scienze sociali hanno posto al centro temi analoghi.

4. Dalla fenomenologia creativa del teatro vengono comunque i più forti impulsi all'incontro, perché un'antica struttura di civiltà come la scena mal sopporta di farsi ancella della comunicazione economica e del mero rispecchiamento ideologico; essa esiste invece per dilatarsi, sia in rapporto agli universi mentali, sia alle varietà geografiche. Non a caso, due fondamentali trasferimenti di poesia a teatro li ha provocati Peter Brook: prima conducendo il *Mahābhārata* oltre la sua origine di poema religioso (per farne lo specchio di ogni fede, di ogni bisogno umano di penetrare le ragioni della sofferenza) e poi con *La tempesta*, come viaggio iniziatico, di purificazione.

Il teatro – sembra dire Brook – è organico alla poesia in quanto può *far vedere* le realtà ulteriori che la poesia intuisce: viaggi e trasmutazioni, storie di popoli ed eventi epocali restituiscono così alla-vita-prima-della vita allo sguardo della mente, ponendo la poesia e il teatro in un rapporto di continuità euristica.

Perciò, per bisogno di verità, il teatro delle esperienze di poesia tende al "teatro povero", all'opposto del melodramma, destinato al godimento mitico. Viene in mente il *Teatro degli artigianelli* di Saba, commossa "poesiola" che incanta dicendo di una umile rappresentazione postbellica; e viene in mente l'essenziale aristocratica suggestione del teatro *Nō*. L'odierno teatro di poesia è arrivato a coniugare questi due mondi estremi.

Travestimenti

Laura Mariani

ad Antonio Neiwiller,
in ricordo della sua interpretazione della madre
in *Ha da passà 'a nuttata* di Leo de Berardinis

Goethe nel 1788, vedendo un uomo interpretare la protagonista della *Locandiera*, a Roma, scrisse: "Vediamo un giovane che ha studiato le idiosincrasie del sesso femminile nel carattere e nella condotta; egli ha imparato a conoscerle e le riproduce come un artista; non recita se stesso, ma una terza, e per la verità, natura estranea".

Charlotte Brontë nel 1850 vide a Londra la Rachel, la grande tragica che dominò le scene francesi una generazione prima di Sarah Bernhardt: le sembrò "singolare" per la grazia suggestiva con cui sapeva muoversi, ma avvertì

poi "qualcosa di demoniaco", che non era "peculiare né all'uno né all'altro sesso" e poteva "essere attribuito ad entrambi". Eppure l'attrice recitava in un ruolo femminile, avvolta in un pallido peplo.

La non coincidenza dei termini donna-femminile, uomo-maschile, che può essere così vivamente percepita da spettatori e spettatrici, è parte integrante della scienza della recitazione. Il gioco teatrale comporta, infatti, un lavoro fisico-mentale sul femminile e sul maschile intesi come costrutti culturali e come modi di essere corporei: l'attore impara a tener conto della percezione della sua identità da parte dell'altro sesso, come voleva Bertold Brecht; e costruisce sulla scena una seconda natura dalla doppia energia, maschile e femminile, vigorosa e morbida, come sostiene Eugenio Barba. Tende così a creare – travestito e non – una terza dimensione: un "neutro" che non è luogo di non differenza o tanto meno di maschile camuffato, ma "zona di massimo rischio e di totale possibilità di trasformazione", in cui l'altro non è l'altro sesso ma il "vero altro, l'inconoscibile", l'ignoto (Luisa Passerini).

L'assunzione di tratti dell'altro sesso può arrivare alla divaricazione fra identità dell'interprete e identità del personaggio: elemento prezioso, questo, per la creazione di un linguaggio teatrale complesso e non naturalistico. Carmelo Bene attribuisce al travestimento praticato nel teatro elisabettiano, con l'esclusione delle donne, il merito di aver destabilizzato i generi scenici. Riammessa la scissione tra maschio e femmina con i loro caratteri sessuali, attore e attrice, a suo avviso, "hanno smarrito entrambi la femminilità": l'attore è stato "privato in sé del femminile" e la donna è stata obbligata a "compiacersi in scena proprio di quanto si lagnava" nella vita, strumentalizzata come attrice "per scongiurare la femminilità".

Ayame Yoshizawa ha spiegato alcuni segreti dell'arte dell'*onnagata*, che comportava un addestramento pervasivo ed esclusivo, tanto che escludeva l'interpretazione di ruoli maschili; arte di sublimazione, non di imitazione, che vietava di far ridere, poiché questo era giudicato non "derivabile dai sentimenti femminili" e che arrivava a rappresentare la "non esistenza femminile" come una virtù che sconfiggeva la materia: "Anche quando sta mangiando o bevendo qualcosa per ristorarsi [l'*onnagata*] dovrebbe girarsi in modo che la gente non possa vederlo". (Si ricordi che alle donne giapponesi si applicava il detto "non avere casa in nessuna parte del mondo".)

Patrick de Vos sostiene che l'*onnagata*, per costruire il suo corpo scenico femminile, parte da un livello di "ipercoscienza" del proprio corpo maschile, vive come "un'asceti" la volontà di esprimere la donna, e nel processo verso la dolcezza scopre un'altra gestualità, attraverso un lavoro di sottrazione per abolire il vigore dell'uomo; ne risulta un "corpo eccessivo" dal sesso indecifrabile.

Il modello proposto, di donna sensuale nelle apparenze e virtuosa di

cuore, perennemente giovane, è il risultato di questo doppio processo, di sottrazione prima e di enfaticizzazione poi; il corpo e il comportamento dell'*onnagata* derivano da un paziente lavoro sui dettagli, al polo opposto del "corpo grottesco" costruito dalla cultura popolare con procedimenti di scomposizione e di ingigantimento di alcuni dettagli.

L'*onnagata* fa anche la donna-guerriero, raddoppiando per questa via il travestimento, come accadeva ai giovani attori elisabettiani che assumevano parti di donne che si travestivano da uomo. I due poli non si mescolano in una figura androgina, si fa invece sentire con precisione tutta l'estensione della differenza, attraverso sia varianti delicate, sia passaggi spettacolari.

Questi procedimenti non sono sconosciuti al teatro occidentale. Carmelo Bene dice di conquistare il suo spazio di attore con un lavoro di sottrazione a partire dal testo.

Facciamo l'esempio di Leo de Berardinis, interprete di Ilse nei *Giganti della Montagna* di Pirandello. Leo dice di averlo fatto per la curiosità di trovarne in sé un femminile che non fosse imitazione di una donna, per cercare la sua "componente femminile da portare fuori, da evidenziare in quanto parte nascosta. Il teatro lo si fa anche per conoscersi". Come osserva Francesca Mazza nel suo diario delle prove, Leo (vestito di una specie di lungo cappotto nero di velluto, con le spalle un po' strette che rendevano più femminile la sua immagine, i lunghi capelli argentei), somigliava a Greta Garbo o a uno strano Amleto: si disincarnava in "un'immagine senza sesso, di puro tormento poetico". "Senza alcun travestimento neanche nella voce che affonda nel suo 'io femminile'", scrive Franco Quadri, eppure compiendo anche gesti di esasperata femminilità ("può permettersi di appoggiarsi al boccascena, la Lazzarini non potrebbe" dice l'attore Donato Castellaneta).

In questo processo Ilse da un lato diventa una presenza magnetica per il solo fatto di essere interpretata da Leo, dall'altro si umanizza, distaccandosi dallo stereotipo dell'attrice divina. Ci restituisce così un'immagine interiore della condizione attorica, connotandola al femminile.

Luca Ronconi ha affidato più volte i personaggi maschili a donne, fino a realizzare due spettacoli di sole attrici: la *Tragedia del vendicatore* dell'elisabettiano Cyril Turner (1970) con ventisei attrici, e *Ignorabimus* del "naturalista post-romantico" Arno Holz (1986) con cinque attrici.

Nel primo caso il travestimento era già ampiamente presente nel testo, ma il regista ne ha fatto la chiave di lettura esclusiva per affrontare il tema centrale del dramma, la violenza. La scelta di interpreti femminili per tutte le parti ha immediatamente "sdatato" il testo, creando un altro piano, in cui era in gioco la dissoluzione di un ordine sociale, e forse del mondo: tema centrale è diventato l'ambiguità, e dunque la violenza nella sua versione introiettata e

quotidiana. Dunque il travestimento è anche elemento di svelamento.

Ma per quale processo l'attrice arriva a interpretare un personaggio maschile: per sottrazione della propria femminilità, come fa l'*onnagata* rispetto alla propria mascolinità? Privilegiando la costruzione delle azioni fisiche e delle exteriorità rispetto ai processi interiori legati al suo mondo emotivo di donna? Considerando il maschile una faccia del femminile, e dunque enfatizzando alcuni tratti considerati maschili ma in realtà appartenenti ad entrambi i sessi, come lo spirito attivo o l'intellettualità? L'attore può scoprire più facilmente la donna che è in lui di quanto possa fare l'attrice rispetto alla sua parte maschile? O avviene il contrario? Forse l'attrice assume "la femminilità come principio di incertezza" che fa vacillare i poli sessuali, rispetto a un sesso maschile "residuale e pericolante", secondo la definizione di Baudrillard?

Oggi, alcune esponenti di rilievo della Feminist Film Theory insistono sulla maggiore propensione delle donne al travestimento. George Sand, al contrario, pensava che le donne non riuscissero a travestirsi, "nemmeno sul palcoscenico", perché non volevano rinunciare alle seduzioni dell'abito femminile, alla gentilezza dei movimenti, al piacere di "farsi notare".

Di tutto questo, però, a livello teatrale sappiamo ancora poco, perché le attrici *en travesti* non si sono teorizzate. Abbiamo alcune riflessioni relative a singole esperienze, come quelle preziose di Franca Nuti, che in *Ignorabimus* interpretava un autorevole scienziato positivista. Dice di aver lavorato su due piani per "essere uomo": da un punto di vista intellettuale, per capire cosa avrebbe pensato uno scienziato e come avrebbe affrontato i problemi espressivi un attore, e da un punto di vista gestuale. Ha osservato che gli uomini tengono le braccia staccate dal corpo, al contrario delle donne; ha pensato a suo padre e ne ha riprodotto "una certa cosa che faceva camminando"; ha pensato al modo di muoversi di Gabriele Ferzetti, da bell'uomo; infine ha imparato da Angelo Corti - mimo e "regista collaboratore" dello spettacolo - la posizione statica maschile. Questo lavoro, "certosinamente studiato e perfezionato" per trovare il maschile dentro di sé a partire dalla mente, ha procurato a Franca Nuti un "momento di vertiginosa identificazione col personaggio".

Marianne Hoppe invece, per interpretare Re Lear nello spettacolo di Wilson, dice di non aver tentato di fare l'uomo, ma di aver lavorato per dimenticare di essere donna, come "sospesa tra maschile e femminile".

Dunque il travestimento teatrale non si risolve negli abiti e nel trucco; non è tanto identificazione con l'altro sesso quanto ricerca di una terza via - né di negazione né di radicalizzazione della differenza sessuale - ; non è una questione di imitazione e nemmeno di tecnica: la molteplicità e la profondità dei processi che attori e attrici mettono in atto, interpretando ruoli dell'altro sesso, mostra invece che ci troviamo di fronte a un'esperienza squisitamente d'arte.

Una posizione scomoda

Silvio Castiglioni

Il guerriero entra da sinistra e si ferma al centro sul fondo, mostrandoci il fianco destro e il braccio abbandonato. Indossa una tunica bianca coi bordi dorati, corazza ed elmo di metallo. Gira lentamente il capo verso di noi, gli occhi si attardano a sinistra, corrono a destra, infine si fissano al centro. Dopo un attimo di immobilità scatta in posizione di attacco: ruotando sulla gamba

destra porta avanti la sinistra, oscilla leggermente in avanti e leva alto il braccio sopra la testa, la mano stretta intorno all'elsa della spada. Con la sinistra a guardia del volto scatta in avanti a passi rapidi e fermi, mulinando la spada. Poi improvvisamente si arresta al limite del palcoscenico e, frenando l'impeto, lascia correre avanti il tumulto che lo scuote e che investe le prime file degli spettatori facendole arretrare di un passo. Come una folata di vento portata dagli schiocchi acuti della voce eccitata dalla musica dello *shamisén*.

Ora è immobile, ma non pacificato: vorrebbe superare la piccola ribalta di panno nero che ci separa, saltare fra gli spettatori e menare strage. Ma ne è impedito. I suoi movimenti sono via via frenati, trattenuti e infine cancellati. Il vento si placa e la spada brandita un'ultima volta trova finalmente riposo in grembo accanto al fodero. Gli occhi saettanti esitano, poi si abbassano, con breve scatto della testa. La voce, prima tonante, si allontana e si vela, diventa una nenia e poi una canzone. Le corde dello *shamisén*, che avevano già staccato su un ritmo meno compulsivo facendo mancare la forza al culmine dell'impeto, ora sono solo sfiorate e accarezzano il silenzio.

Il guerriero bianco vestito, alto poco più di un metro, è un pupazzo *bunraku*. I pupazzi *bunraku* sono di stoffa, legno e filo di ferro, e sono molto complessi. Hanno le spalle, le braccia, le mani, le dita, gli occhi e la bocca mobili, la testa snodata in tutte le direzioni. Ogni pupazzo è sostenuto, mosso e accudito "a vista" da tre operatori vestiti di nero: il direttore e due aiutanti. Il direttore è l'unico a viso scoperto. Ha studiato vent'anni per riuscire a governare con la necessaria maestria i movimenti della testa, del viso e del braccio destro del pupazzo. La sua mano sinistra è infilata alla base della nuca, mentre la destra inforca una specie di forbice all'altezza del gomito destro.

I due aiutanti hanno anche il viso velato di nero. Il primo si occupa del braccio e della mano sinistra; l'altro, semiaccosciato e seminascosto, ne sostiene il bacino e lo fa camminare a livello di un pavimento invisibile profilato da una ribalta nera che taglia le figure degli operatori all'altezza del ginocchio. Il loro tempo di apprendistato è rispettivamente di quindici e dieci anni. Seduti su una pedana di fianco alla fossa degli operatori stanno il suonatore di *shamisén* e il narratore, ciascuno dietro un piccolo leggio. Accompagnato dalla musica, il narratore dà voce a tutti i personaggi: strilla sugli acuti nelle voci femminili, poi scende fino ai toni scuri, borbotta e di nuovo risale, modulando la collera e l'orrore, la tenerezza e lo sgomento, il canto e il pianto. Con studiata violenza o con dolcezza, sudato e composto.

Ho assistito al *bunraku* una sola volta agli inizi della mia avventura teatrale, ma ne conservo intatta la memoria e l'evento cui ho partecipato si ripresenta ogni volta che penso all'enigma dell'incontro fra attore e spettatore. Il *bunraku* non nasconde i suoi operatori, mostra senza vergogna la macchina scenica e celebra senza sfarzo il patto rituale che lega l'attore allo spettatore. Provoca

una scossa. Disarticola la consueta relazione fra vedere e sapere.

Ciò che vedevo si potrebbe raccontare così: se i suoi tre custodi non l'avessero trattenuto, calmato e dissuaso, il guerriero avrebbe varcato senza indugio la fragile barriera di stoffa che lo separava dagli spettatori e li avrebbe travolti nella sua furia. Ciò che sapevo, ma che i miei occhi si rifiutavano di vedere mentre accadeva, è che quelle cinque persone, tre al pupazzo e due alla partitura sonora, coordinavano una quantità incredibile di operazioni per realizzare ogni singola azione del guerriero. È superfluo precisare che le procedure necessarie per far "piangere" la sposa, allorché il samurai le comunica l'intenzione di fare *seppuku*, non assomigliano al sentimento che induce il pianto: appartengono all'alfabeto del pupazzo, totalmente diverso da quello della donna di un samurai. Tuttavia gli spettatori si commuovono e la compiangono. Sapevo che i custodi del pupazzo avevano accettato un lungo addestramento per conseguire quel risultato. Eppure non riuscivo ad afferrare l'articolazione fra ciò che vedevo e ciò che sapevo. Poiché ciò che vedevo mi invitava a dimenticare ciò che sapevo. E ciò che sapevo non riuscivo a vederlo, nonostante cadesse sotto i miei occhi.

I signori in nero, che avevano faticato tanto per conseguire la loro maestria, prima di entrare in scena se l'erano buttata dietro le spalle: come potevano vederla? Una sublime discrezione impediva loro di esibire il virtuosismo necessario per realizzare il miracolo del movimento "organico" in un fantoccio di pezza, legno e filo di ferro mediante una infinita parcellizzazione delle azioni. Inoltre, allora ero troppo ansioso di imparare per sospettare che l'abilità, la precisione, il virtuosismo sono vizi necessari, ma comunque vizi, e che non è bene sfoggiarli in pubblico o esibirli davanti agli spettatori. Mi trovavo a teatro, non alla fiera delle meraviglie, e i signori in nero avevano altro a cui pensare.

Più tardi avrei scoperto altre stranezze, per esempio che l'esuberanza raffinata del movimento dei pupazzi *bunraku* nasconde una privazione: il corpo sottomesso e impuro del suo servo. Infatti, secondo la tradizione, gli straordinari manipolatori, capaci di realizzare nel corpo di un fantoccio l'incarnazione dei sentimenti e delle emozioni umane a un grado di purezza e di intensità che supera qualsiasi manifestazione empirica, non avevano diritto a sentimenti né a emozioni, né a un corpo umano proprio. I manipolatori di pupazzi non erano considerati uomini nel senso pieno della parola, ma esseri impuri, mezzi uomini o animali. Inferiori anche ai suonatori di *shamisén* e ai narratori. E quindi dovevano essere totalmente estranei anche alle vicende e al mondo evocato nei drammi rappresentati. Se le cose stavano così allora grazie al pupazzo i manipolatori *bunraku* potevano riappropriarsi di un corpo proprio. E grazie alle vicende rappresentate erano ammessi nell'universo proibito dei sentimenti umani.

Silenziosi e rapidi, "efficienti senza affettazione e solleciti senza ostentazio-

ne" (Roland Barthes) eseguono i movimenti necessari. Solo quelli: nulla di più, nulla di meno. Sono i servi del pupazzo. E soltanto quando la complessità del compito ha assorbito ogni facoltà, fino a invadere la mente, i servi diventano custodi del guerriero: lo ascoltano, lo sorvegliano, lo consolano. La perizia tecnica necessaria per manovrare il pupazzo è stata offerta in dono, sacrificata, per disporsi a mitigare i furori del guerriero. Servi del pupazzo, custodi del guerriero. Servo e custode, insieme sulla scena, in una sola persona.

Attore e spettatore si stringono attorno a un patto rituale. Condividono le stesse convenzioni. Il signore in nero lo sa perfettamente, ne conosce le chiavi e colloca di conseguenza la sua azione all'interno di un sapere condiviso con lo spettatore. Non deve fare nessuno sforzo apparente per far scivolare fuori dallo sguardo l'azione di servizio perché il patto rituale fra attore e spettatore è una dimensione culturale profonda. Una convenzione integra e vivente opera a livello della percezione.

Senza sforzo apparente, significa che lo sforzo non deve apparire. Ma è evidente che per sostenere e alimentare la convenzione all'attore *bunraku* è richiesto un lavoro impegnativo. Che tuttavia deve passare inosservato, se egli vuole conseguire pienamente il suo scopo. Senza sforzo apparente. Si potrebbe anche dire: con naturalezza, qualità specifica dell'arte scenica, per conseguire la quale è richiesta a ogni attore una "cura" che non sarà mai inferiore a quanto dovuto dal signore in nero al suo pupazzo.

La naturalezza costa cara all'attore. Egli occupa la posizione scomoda, contrariamente allo spettatore, cui generalmente è richiesto un contributo meno impegnativo. Se invece non c'è alcun pupazzo da manovrare, allora è il caso che lo spettatore cominci a preoccuparsi. Significa che ci troviamo fra le macerie del teatro. Significa che la sacralità dell'artificio è stata barattata con lo stereotipo naturalistico, che si può riassumere così: se non c'è pupazzo in scena allora non c'è nessun particolare lavoro da fare per sostenere la tacita alleanza stipulata con lo spettatore. In questo caso toccherà a quest'ultimo sudare e faticare, ma senza profitto e senza sapere perché.

I due termini, vedere e sapere, sono utili per definire il punto di vista dello spettatore e il punto di vista dell'attore. La loro articolazione circoscrive l'ambito della convenzione. Situandosi al di fuori dello specifico patto rituale del *bunraku*, lo spettatore occidentale che riesca a sciogliere lo sguardo dall'abbraccio della favola può vedere all'opera le convenzioni. Se è uno spettatore poeticamente consapevole e interessato, può fare tesoro del vedere e del sapere per denunciare e smascherare un sistema di convenzioni formalistico e vuoto, e proporre un nuovo patto rituale. Quando ciò si rende necessario – una necessità avvertita dai grandi inattuali, dagli anticipatori, come Heinrich von Kleist, che alle convenzioni ereditate opponeva la leggerezza delle marionette – allora anche allo spettatore è richiesto uno sforzo supplementare.

Straniero in patria o straniero altrove?

Elisa Vaccarino

Straniero non vuol forse dire anche estraneo? Certo. Ma estraneo a che cosa? Al sistema? Al mondo? E a quale sistema? A quale mondo? O straniero vuol dire prima di tutto estraneo, anche a se stesso? Come accade agli artisti, che cercano di andare alla propria scoperta, mentre mostrano agli altri la loro ricerca.

E cosa vuol dire straniero/estraneo per la danza e i danzatori?

Parlare un linguaggio non verbale dai codici cifrati, iniziatici? O fare un teatro fuori dal sistema del teatro? Un teatro d'artista che obbedisce solo a se stesso?

Quesiti dalle risposte non univoche. Mai. Anzi, ambivalenti, molto difficili e battagliate, tanto più per la danza che si definisce/rifiuta di definirsi, di volta in volta, nuova, d'autore, di ricerca, oppure che sceglie l'etichetta-ombrello del teatrodanza, Proteo dai mille volti enigmatici, indefinito, meticcio, straniero, ospite di un territorio di nessuno che non ha dove. Estraneo a quel sistema dello spettacolo, che ama le categorie ben suddivise e catalogate, dentro a schemi ben fissi.

E allora teatrodanza, nuova danza, significa forse scelta di una marginalità elitaria, comprensibile solo a chi accetta, sceglie, di seguire gli artisti fuori dal sistema, il sistema balletto, e il sistema teatro?

Marginalità vuol dire una scelta di campo precisa, verso un "non mercato" "non commerciale", e quant'altre contraddizioni in termini possiamo elencare in fila? Ma esiste questo "mercato/non mercato"? E dove sta? Si può costruirlo? Hanno gli artisti questa forza? È legittimo che rivendichino questo territorio, che a nessun artista è stato mai dato?

E chi sono i compratori, a questo mercato speciale e anomalo? Chi è il pubblico che acquista la merce-biglietto d'ingresso per questo mercato anti-mercantile?

E chi mette i mezzi, i capitali, per la lavorazione, per arrivare alla merce-spettacolo, non spettacolare però, da offrire a quel tale pubblico?

Lo Stato? Le Regioni? Le Città? I privati? Gli artisti stessi? I festival, gli Enti Lirici, gli amici teatranti? La scelta è tra fame e dignitosa povertà; tra "ghetto" della ricerca e Istituzione "castrante".

Ma è poi così vero che l'Istituzione, con i suoi lacci e obbligazioni, è sempre e comunque castrante?

Può oggi l'artista-coreografo, l'artista-danzatore o danzatore, rivendicare una produttività che prescindendo dalla "commerciabilità", in nome di una ricerca libera da qualunque vincolo, senza padri alle spalle e senza scopi prefissati davanti; nemmeno quello di fare uno spettacolo professionale, finito, commerciabile, magari in un circuito "dedicato", diverso da quello commerciale?

Si è molto discusso, ormai da vent'anni a questa parte, sulle risposte da azzardare a queste domande (e quelle sopra non sono certo tutte quelle legittime sul campo in questione); chi ha cercato le sue risposte qui, in questo paese, chi le ha cercate altrove.

Parliamo degli artisti, ovviamente, che hanno dato voce a se stessi e alle proprie problematiche, si sono schierati, hanno fatto delle scelte. Ma i problemi sono uguali/diversi qui e là?

Altre domande si possono aggiungere. Una ricerca, quando sale in palcoscenico, diventa per ciò stesso spettacolo? Di fatto? O perché deve diventarlo, a meno che rinunci al palcoscenico? O il concetto di spettacolo va rifiutato sempre, quando si tratti di ricerca?

O, ancora, ricerca vuol dire cercare sempre, anche davanti agli occhi del pubblico, senza preoccuparsi di mostrare ciò che si è trovato, almeno a quello stadio della ricerca stessa?

E, se per uscire dalla trappola dello spettacolo a tutti i costi, in palcoscenico, si decidesse di esibirsi altrove, non in teatro, basterebbe questo a liberarsene?

E, per arrivare allo spettacolo, un coreografo, un danzatore quale vocabolario tecnico-professionale deve possedere? Il più ampio o il più ristretto, il più economico possibile, cioè il più scervo da influenze? È tenuto il performer di fine secolo a essere forte sul piano delle tecniche o no, perché queste sono strumenti, ma anche gabbie che imprigionano l'espressione personale?

Le tecniche, i maestri, sono una ricchezza o una gabbia per la creatività soggettiva?

Quali obblighi ha l'artista verso il pubblico? Un pubblico generico o un pubblico particolare, addestrato? Si può sostenere che non ne ha? Si può prescindere, quando si voglia fare della propria arte anche una professione, un mestiere, nel senso più alto del termine, un lavoro? Si può accontentarsi di un pubblico, già complice a monte?

Come osservatore professionale, mi pare venuto il tempo che la danza, nella seconda metà degli anni Novanta, si ponga l'obiettivo di manifestarsi come arte a parte intera con un suo bagaglio di saperi e di saper fare; arte con molti maestri, a cui poter disobbedire, arte che sa proporre pensieri e gesti in forma teatrale, arte in possesso di codici di comunicazione maturi, arte che ha coscienza dei suoi fini, dei suoi destinatari, dei suoi interlocutori, della sua posizione tra e con le altre arti, della sua diversità e di come giocarla. In Italia, così come altrove. Siamo finalmente pronti per questo?

