

Lorenzo Mango

Appunti preliminari per una «messa in storia» del teatro del Novecento

Ricostruzione dei fatti e racconto di un'identità

Forse la prima questione che dobbiamo porci riflettendo sull'approccio più opportuno per una possibile storia del teatro del Novecento, è se questa storia sia possibile e se ne valga la pena. Problema che può apparire retorico ma che nasce, invece, da una riflessione sugli statuti metodologici che gli studi teatrali tendono a darsi in questa stagione, propendendo da un lato verso ipotesi interpretative tese a distaccarsi dalla categoria «teatro» come convenzionalmente intesa (l'ambito dei *Performance Studies* per intendersi) dall'altro a concentrarsi su obiettivi molto circostanziati, focalizzando questioni particolari di cui si evidenziano i tratti in una maniera analitica. Sembrerebbe che uno spazio per la storia come trattazione di periodi ampi e come ricostruzione complessiva sia ridotto o limitato alla sola manualistica e invece fare la storia serve. Continua a servire anche per quelle epoche dove ce n'è già a disposizione ma risulta particolarmente utile, e vorrei dire indispensabile, per il Novecento, dove la storia non è stata ancora tracciata come racconto complessivo, ma secondo linee che ne hanno attraversato il corpo lungo percorsi settoriali, che hanno permesso di metterne a fuoco alcuni dei principali andamenti ma non il respiro d'assieme.¹ Fare la storia del teatro del Novecento, nel suo complesso articolato storico, mi sembra dunque un passaggio necessario per affrontare le diversità anche conflittuali che ne hanno attraversato la vicenda e tentare di tenerle dentro un discorso a suo modo unitario.² Per

¹ Anche in questo caso con limiti evidenti, messi in luce da Marco De Marinis ad esempio, quando nota che mentre la regia della prima metà del secolo ha già avuto un suo processo di storicizzazione (ma io mi sentirei di dire che anche in quel caso si tratta di un processo tuttora incompleto), tale processo manca praticamente del tutto per la regia del secondo Novecento (*Regia e post-regia: dalla messa in scena all'opera contenitore*, in *La regia in Italia, oggi*, a cura di C. Longhi, numero monografico di «Culture teatrali», n. 15, 2016). Esistono, in verità, tentativi di storicizzazione della seconda stagione della regia, tra cui quello di G. Zanlonghi, *La regia teatrale del secondo Novecento. Utopie, forme e pratiche*, Roma, Carocci, 2009, che procede per exempla, però, privilegiando la linea dei riformatori (Living ecc.) che sono ricondotti alla dimensione della regia e limitando i registi come interpreti testuali al solo Strehler. Ci sono poi ricostruzioni su base nazionale come quella curata da Didier Plassard, *Mises en scène d'Allemagne(s)*, Le Voies de la Création Théâtrale, Parigi, CNRS Editions, 2014.

² De Marinis, in *In cerca dell'attore*, ponendosi il problema di una lettura del Novecento, distingue opportunamente tra «teatro del Novecento», cioè l'epoca nel suo complesso, e «Novecento teatrale» che riconduceva alla linea della frattura radicale del codice, dichiarandosi, in quella sede, interessato a quell'aspetto e a farne non tanto una storia ma a trarne un bilancio. Operazione che a quella data, era il 2000, si rilevò preziosa (M. De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 11).

tessere un discorso, lì dove si è teso invece – anche per ragioni comprensibili – a distinguere e separare.

Fare una storia o, come preferisco dire in quanto dà meglio l'idea dell'organizzazione concettuale degli avvenimenti dentro una cornice storica, «mettere in storia» una certa stagione teatrale obbliga a fare una scelta metodologica preliminare. Le opzioni in gioco sono due: mirare alla ricostruzione dei fatti; aspirare al racconto di una identità. Nel primo caso si sceglie un modello che privilegia l'esposizione dei diversi fenomeni nella loro flagranza, nella loro evidenza individuale, aggregandoli ovviamente in una certa maniera – magari per aree geografiche come fa Brockett – ma esponendoli nella loro pura fattualità.³ Nel secondo si propende invece a costruire un racconto che aggrega la dinamica degli eventi attorno alla possibile identificazione culturale e artistica di una certa epoca storica; un procedimento storiografico di cui un caso esemplare è rappresentato dalla *Storia dell'arte italiana* di Giulio Carlo Argan.⁴ Ovviamente distinguere le due tesi storiografiche così nettamente è una soluzione puramente argomentativa, trattandosi di mondi limitrofi e permeabili tra loro, difficilmente stando in piedi una soluzione identitaria se non sorretta da un corretto rapporto coi fatti (rischiando altrimenti di tradirli per un eccesso ideologico) e altrettanto difficilmente risultando utile una ricostruzione che non metta in gioco anche aggregati di poetica (finendo, così, per avere un assetto sostanzialmente paratattico).

Date queste due opzioni, quale può risultare più adeguata per affrontare una «messa in storia» del Novecento? Se è vero che manca un affresco complessivo degli avvenimenti (e, quindi, serve ricostruirne uno attendibile) manca ancor prima e ancor di più una cornice di riferimento identitaria, lo strumento, cioè, per organizzare quell'affresco dentro un sistema interpretativo. Manca, per dirla altrimenti, un approccio al Novecento come identità e non solo come momento storico ed è forse da lì che può convenire partire.

La scelta della metodologia d'approccio al racconto storico non è che una delle questioni che vanno preliminarmente considerate. C'è, anzitutto, quella della prossimità. Per quanto siano passati diciassette anni dalla fine «ufficiale» del secolo le ramificazioni, le differenze, le tensioni tra le sue diverse anime restano ancora per molti versi vive. D'altro canto la distanza che ci separa dalla fine del Novecento è tale, oggi, da consentirci e forse obbligarci a mettere in gioco ipotesi storiografiche in grado, se ragioniamo da storici, di superare le conflittualità, le intemperanze e le insofferenze del momento. Se si guarda, a titolo d'esempio, ai contrasti a volte fortissimi che caratterizzarono le avanguardie primo-novecentesche, è evidente come noi

³ O. Brockett, *History of the Theatre*, Newton, Allyn & Bacon, 1987. Il libro ha avuto una edizione italiana, a cura di Claudio Vicentini, pubblicata la prima volta da Marsilio nel 1988 e rieditata con aggiornamenti fino al 2016.

⁴ G. C. Argan, *Storia dell'arte italiana*, Firenze, Sansoni, 1968 (da allora il libro ha avuto numerosissime ristampe).

oggi possiamo leggere fenomeni che furono spesso in feroce antagonismo tra loro come parte di un processo omogeneo nelle sue direttrici dominanti (quelle appunto che interessano lo storico) e altrettanto si può dire per la dialettica conflittuale tra dimensione registica e pratica sperimentale nell'ultimo trentennio del secolo o della giustapposizione, che ai tempi ebbe una valenza addirittura ideologica, tra le pratiche di un teatro a matrice antropologica, come era quello di Barba, e quelle basate sulla pura analisi linguistica, come nel caso della postavanguardia italiana. Con la prossimità, dunque, occorre fare i conti, perché la memoria di molti avvenimenti è ancora recente, ma occorre imparare a gestirla questa prossimità, assumendo un adeguato atteggiamento di presa di distanze dalla cronaca del tempo, che è parte della storia ma non coincide con essa. Legata alla prossimità, e per certi versi dipendente da essa, c'è un'altra questione preliminare importante, quella della «selezione naturale» che per altre stagioni della storia ha stabilito delle priorità tra gli avvenimenti, ha operato delle scelte (priorità e scelte su cui si può sempre ritornare ma che sono in una qualche misura un termine di riferimento per lo sguardo dello storico) e che per il Novecento, invece, è ancora un processo solo avviato. Un altro importante elemento di cui dobbiamo tenere conto nelle nostre riflessioni preliminari è che ci troviamo a fare i conti molto spesso, trattando del Novecento, con fenomeni che sono stati relegati, al loro momento, in una condizione di minorità e a cui oggi noi, viceversa, attribuiamo un ruolo centrale che, di fatto, determina un vero e proprio ribaltamento della prospettiva storica. Di quella minorità noi oggi facciamo modello, valga per tutti il caso di Artaud. Operando in questa direzione dobbiamo essere consapevoli di stare facendo delle precise scelte storiografiche. Porre, ad esempio, Grotowski al centro di un discorso sulla seconda metà del Novecento significare attribuire un ruolo di centralità a chi, viceversa, ha agito in territori produttivamente marginali, per necessità ma anche per scelta. Vorrei ricordare che quando Planchon – non uno qualsiasi, dunque, ma uno dei maestri innovatori della regia francese degli anni sessanta – vide *Il principe costante*, ne apprezzò la sua qualità scenica ma commentò anche che non capiva come quel tipo di ricerca potesse avere un'influenza sul teatro del tempo.⁵ Non si rendeva conto evidentemente, in quel momento, che il problema non era cosa il teatro «ufficiale» potesse ricavare da Grotowski, ma che Grotowski stava spostando l'asse del discorso teatrale dell'epoca. La questione non è imputare a Planchon di non aver percepito il cambiamento, di considerarlo un anacronista, di cancellarlo dalla storia. È, viceversa, una questione che riguarda il racconto del Novecento come costruzione di una certa identità linguistica. Se affermiamo che Grotowski – è un caso di scuola, se ne potrebbero fare degli altri – sposta le coordinate della pratica e della concezione del teatro,

⁵ R. Planchon, *Storia e metafisica in Grotowski e nel Living Theatre* (intervista a cura di Emile Copferman), in «Teatro», a.I n.1, Primavera 1967, p. 75.

stiamo proponendo una visione del Novecento (della sua seconda metà nel caso specifico) che si riconosce nei valori e nelle modalità operative di un certo modo di intendere il teatro. Il che non significa, ed è questa la scommessa storiografica, che il resto vada escluso o declassato, ma che va considerato, con la sua specificità e con la sua diversità, all'interno di una cornice storica in cui assegniamo ad alcuni eventi uno statuto particolare di caratterizzazione epocale.

Mettere in gioco la questione dell'identità comporta allora, in primo luogo, affrontare il rapporto tra elementi di continuità ed elementi di discontinuità nella costruzione del discorso storico. È evidente che «tutto nasce da tutto», che gli sviluppi sono progressivi, ma è altrettanto vero che ci sono delle faglie, degli scarti e che sono questi a determinare il processo che caratterizza l'identità di una certa epoca più di quanto non lo facciano quei fattori che legano una stagione artistica a quelle che l'hanno preceduta (fattori che pure non vanno ignorati se si vuole costruire una storia nella sua articolazione complessa).

Una possibile storia identitaria del Novecento, dunque, non può che partire da quegli elementi di novità e di trasformazione del codice teatrale che marcano una discontinuità col modello della tradizione, ma è una storia che deve porsi anche il problema di riconnettere dentro la cornice identitaria le diverse ramificazioni artistiche del secolo, aspirando ad essere a suo modo «ecumenica», nel senso di lavorare sull'inclusione e non sull'esclusione, evitando che un modello «di parte» che esprime scelte e priorità, come non può non essere un autentico modello storiografico, neghi dignità storica a quanto con tale modello non si identifica. Provando a sintetizzare tale atteggiamento storiografico in un'immagine metaforica, potremmo parlarne come di un bacino fluviale, con un suo ramo principale, quello che conduce il discorso, accanto a cui scorrono affluenti, canali, diramazioni e divaricazioni che, pur non andando tutte nella stessa identica direzione, ugualmente solo comprensibili solo all'interno di quel dato paesaggio culturale.

La questione dell'inizio tra dati di fatto e prospettive ermeneutiche

Il primo argomento che si trova ad affrontare qualsiasi ricostruzione storica è il fenomeno, il momento a cui agganciarsi per avviare il racconto. D'altronde oltre che una imprescindibile necessità, quello dell'inizio è un elemento particolarmente ricco di fascino. Cogliere la germinalità di un fenomeno, operare la scelta, dichiarare, in una qualche forma, l'inizio di una fase storica è suggestivo proprio perché mette in gioco in una serrata dialettica date e concetti, puri fattori fenomenici e modelli culturali. Argan, ad esempio, trovando uno straordinario punto di equilibrio tra i due aspetti, eleggeva, nella sua *Storia dell'arte italiana*, il concorso per le formelle del Battistero del Duomo di Firenze del 1401, a cui parteciparono Lorenzo Ghiberti e Filippo Brunelleschi, a momento inaugurale del Rinascimento oltre che del Quattrocento fiorentino. È possibile trovare qualcosa del

genere anche per il teatro del Novecento? esiste una data che riesca a definirne l'inizio in una maniera certa (dove ogni certezza, ovviamente, anche quella di Argan, ha sempre un risvolto problematico)?

Forse più che di inizio al singolare può essere interessante pensare all'inizio del Novecento in termini plurali. Non perché si vogliano proporre ipotesi diverse, l'una potenzialmente alternativa dall'altra, ma perché si vuol provare a declinare al plurale lo stesso concetto di inizio, evidenziandone tre accezioni diverse: il dato simbolico; il processo; il fondamento.

Una possibile data di inizio del Novecento è il debutto, nel dicembre 1896, dell'*Ubu roi* di Alfred Jarry presso il Théâtre de l'Oeuvre di Lugné-Poe. L'eccezionale anomalia di quel testo e dello spettacolo che ne fu tratto, che infrangevano ogni logica di tipo narrativo e rappresentativo contraddicendo i codici vigenti, appare come una vera e propria anticipazione delle tante effrazioni radicali delle avanguardie novecentesche. Ma in che senso possiamo parlare dell'*Ubu* come di un inizio? Avvia un processo, crea i presupposti grazie a cui quel modello irriguardoso diventi immediatamente operativo, facendo scuola o almeno tendenza? Fondamentalmente no. Pur con tutto lo scalpore che creò, l'*Ubu* resta un episodio. Occorrerà più di un ventennio perché Artaud faccia di Jarry il nume tutelare del suo teatro, ritessendo con lui ed il suo *Ubu* un filo di continuità. È un inizio, dunque, l'*Ubu roi*, in quanto scarto, eccezione, discontinuità; ma lo è in quanto evento simbolico, una sorta di «miniatura» del secolo a venire. Ma di quale secolo? quello delle avanguardie. Porre l'*Ubu roi* a data di inizio del Novecento significa assumere una esplicita posizione di parte.

È possibile affrontare la questione dell'inizio del Novecento anche da una prospettiva diametralmente opposta, quella che ho definito del «processo», e che potremmo anche definire della «transizione», che si focalizza sul legame, e al tempo stesso la distinzione, tra secolo vecchio e secolo nuovo.

È un modo di trattare l'inizio che coglie l'elemento di discontinuità all'interno di una almeno apparente continuità. Da un lato ci sono la ridefinizione e la messa in crisi del modello drammaturgico (sul piano della linearità della narrazione e della coesione del personaggio), dall'altro la nascita della regia come maturazione del rilievo dato alla messa in scena che aveva preso avvio nel corso dell'Ottocento. La dialettica tra questi due elementi, che agiscono su piani opposti quanto complementari, individua un peculiare momento di trasformazione, per comprendere il quale un ruolo importante lo rivestono gli studi che li hanno già affrontati tali elementi storicizzandoli in una certa prospettiva: noi leggiamo quella che stiamo chiamando la crisi di transizione della drammaturgia in gran parte attraverso la lente critica fornita da Szondi e, anche se in una maniera meno evidente, il dibattito storiografico attorno alla nascita della regia, tra permanenze ottocentesche e scarti novecenteschi, ha un peso rilevante

nell'individuare in essa un momento di transizione tra i due secoli.⁶ In sostanza stiamo dicendo che la «messa in storia» della stagione inaugurale del Novecento è debitrice in una maniera non irrilevante del filtro di una storiografia che ha fatto scuola istituendo dei modelli (crisi del dramma, nascita della regia) che sono diventati termini di riferimento per gli studi successivi.

La terza accezione del concetto di inizio è quella che abbiamo definito fondativa. Con tale termine si intende alludere alla riflessione teorica che caratterizza in maniera fortissima i primi anni del secolo. Definisco fondativa questa dimensione dell'inizio perché rimette in discussione in modo radicale la nozione estetica di teatro. Si tratta degli scritti di Appia, Craig e Fuchs che rappresentano una vera e propria porta sulla modernità teatrale, sia perché ridefiniscono in termini moderni il concetto di teatro sia perché legano tale ridefinizione alla più complessiva dimensione del Moderno che caratterizza trasversalmente tutte le arti.⁷ I tratti caratterizzanti le proposte teoriche degli autori in questione si possono sintetizzare in tre punti: inquadramento del teatro tra le arti della visione; attenzione privilegiata verso l'azione scenica e il movimento; distacco della scrittura teatrale dalla dimensione letteraria.

Una volta posta la questione dell'inizio in questa triplice accezione, risulta evidente come essa sia tutt'altro che neutra o neutrale. Su tutti e tre i piani – anche se ciascuno con una propria peculiarità – si evidenzia la profonda trasformazione interna della forma teatro così come tradizionalmente e storicamente intesa e l'assunzione della «specificità teatrale», termine chiave di questa stagione, come cosa che riguarda la scena più che la parola, mettendo in moto un modo di intendere la scrittura del teatro concettualmente impensabile sino a quella data e che sarà, viceversa, peculiare di gran parte dell'estetica teatrale del Novecento, dandosi proprio come elemento identitario.

La scansione cronologia ovvero la questione dell'indice

L'inizio del Novecento, come lo abbiamo proposto, è un inizio «di parte», dichiaratamente e non nascostamente tendenzioso. Non nel senso che forza la realtà delle cose – perché mi sembra di poter dire che i parametri del riscontro fattuale siano sostanzialmente rispettati – ma che «indirizza» il racconto in un verso che obbliga quasi, se si vuol trarre delle conseguenze

⁶ Il testo di Peter Szondi a cui si fa riferimento è *Teoria del dramma moderno 1880-1950* del 1956, edizione italiana Einaudi (Torino, 1962). Quanto al dibattito sulla nascita della regia, la bibliografia risulterebbe sterminata e mi permetto di rimandare, per un quadro di sintesi, al mio *La nascita della regia. Una questione di storiografia teatrale*, in «Culture teatrali», n. 13, autunno 2005 (edito nel maggio 2007).

⁷ F. Marotti, in uno dei primi contributi sui riformatori moderni del teatro, Appia e Craig in particolare, ne parla come dell'«equivalente in campo teatrale» del passaggio dal naturalismo al simbolismo e dall'impressionismo al cubismo, *Introduzione alla regia*, in Id., *Amleto o dell'oxymoron. Studi e note sull'estetica moderna*, Roma, Bulzoni, 1966, p. 24.

logiche da quelle premesse, a leggere il Novecento come il secolo in cui la scena si fa scrittura, in cui la testualità si sposta in direzione dello spettacolo, in cui l'autorialità diventa quella registica a discapito di quella letteraria. Ma se l'asse identitario del Novecento si sposta decisamente nella direzione appena tracciata, come disporre un discorso complessivo e non parziale del Novecento? Come farne un racconto su più piani che non riguardi solo la scena e la regia nelle sue diverse, spesso antitetiche, declinazioni? Fondamentalmente ponendosi il problema di come scandire le diverse tappe di un discorso che tratti l'insieme dei fenomeni in modo da metterlo in ordine in una maniera attendibile, coniugando la dimensione identitaria con la ricostruzione del quadro storico complessivo e rispettando le differenze.

Raccontare un secolo significa saperlo leggere concettualmente nel suo complesso ma anche distinguerlo concretamente per fasi e sezioni più circoscritte. Allora un primo problema metodologico è come operare la scansione di quelle fasi e come utilizzarla sul piano della costruzione del racconto storico. Una partizione storica accettabile per schematizzare il discorso è quella tra «primo» e «secondo» Novecento due stagioni che, pur legate da un indiscutibile elemento di contiguità, appaiono per molti versi distinte. Accoglierla tale distinzione rappresenta solo la prima parte del problema, segue, infatti, subito dopo quello di come disporre all'interno di ciascuna metà gli avvenimenti, di come organizzarli dentro un racconto storico.

Si può ricorrere, per rispondere a questa esigenza, ad una soluzione che definirei orizzontale, perché individua delle fasce cronologiche che si succedono le une alle altre immettendo al loro interno le diverse esperienze linguistiche per come esse si esprimono in quel particolare periodo (drammaturgia, regia, ecc.) secondo una disposizione orizzontale, le une accanto alle altre.⁸ Poi ce n'è un'altra, che definirei verticale, in cui, data la macro-scansione epocale, si seguono in maniera distinta, verticale appunto, le diverse emergenze linguistiche (drammaturgia, regia, ecc.) ricostruendo di ciascuna lo sviluppo diacronico.

Con la prima soluzione si privilegia la ricostruzione del processo storico, con la seconda quella identitaria. Sono entrambe ipotesi metodologicamente fondate, la cui scelta, però, non è neutrale, condizionando in modo significativo la «messa in storia». Indirizzarsi verso una o verso l'altra mette in gioco l'obiettivo che si intende raggiungere. Mi sentirei di dire che se l'obiettivo primario è quello di una costruzione identitaria della storia del Novecento, allora la scelta verso un approccio verticale è probabilmente la più funzionale.

Ma data la premessa di tale scelta, secondo quale ordine disporre i nuclei argomentativi? Proviamo a fare un caso di scuola (che ha comunque

⁸ È quella utilizzata, ad esempio, di recente da F. Perrelli nel suo *Le origini del teatro moderno Da Jarry a Brecht*, Roma-Bari, Laterza, 2016.

implicazioni più che concrete) affrontando il problema di come disporre l'argomentazione storica per quello che riguarda la prima metà del Novecento. Se si asseccasse il modo che ho posto di tratteggiare l'inizio del secolo e si seguisse l'approccio verticale, risulterebbe logico e coerente con tali premesse ipotizzare una sequenza argomentativa che parta dalla regia, come evidenza di un nuovo modo di concepire e praticare la scrittura teatrale, passi alle avanguardie storiche, che hanno voluto forzare la tenuta anche di questo nuovo codice scenico, per approdare solo in un secondo momento alla drammaturgia ed alla recitazione, le cui identità specifiche appaiono meglio comprensibili, nel primo Novecento, se le poniamo a questo punto, contestualizzandole all'interno di un discorso che parte dall'affermazione scenica come identità specifica del secolo. Questo, si badi, senza voler né introdurre improprie gerarchie di merito né, tanto meno, voler ricondurre forzatamente l'identità drammaturgico letteraria del primo Novecento a una matrice di natura scenica. Si tratta, invece, di porre la questione di contesto (nel senso del contesto identitario) come elemento primario. Un conto è pensare la scrittura letteraria e la stessa recitazione come cose in sé, un altro leggerle all'interno di un quadro complessivo di riferimento in cui il peso specifico tanto della regia quanto dell'avanguardia è fortissimo.

Forme aperte e forme chiuse dell'idea di teatro. La questione del corpus

Un altro aspetto metodologicamente rilevante nel determinare le coordinate di una possibile «messa in storia» del teatro del Novecento è la messa a fuoco del corpus. Noi abbiamo presente una «forma teatro» così come ce la fornisce una tradizione consolidata, qualcosa che, senza inseguire tentativi di definizione che rischiano di condurci in abissi ontologici dentro cui è facilissimo perdersi e che non servono a molto sul piano operativo, possiamo ricondurre a una nozione condivisa, quanto implicita, quella grazie a cui quando diciamo «teatro» grosso modo ci intendiamo.⁹

Ora tale concezione si è fortemente modificata nel corso del Novecento, tanto che Cage poteva affermare nel 1965: «Per me il teatro è semplicemente qualcosa che vincola la vista e l'udito» o Brook ricondurre la condizione preliminare del teatro all'atto di attraversare uno spazio da parte di qualcuno di fronte ad un osservatore (pur se si tratta di un'affermazione posta in chiave problematica).¹⁰ Tale concezione del teatro

⁹ Preziose, da questo punto di vista, le annotazioni metodologiche espresse da C. Vicentini in *Per un'ecologia delle nozioni di lavoro. L'identificazione dell'attore con il personaggio*, in «Acting Archives Review», a. IV n. 7, Maggio 2014 (www.actingarchives.it).

¹⁰ J. Cage, *An Interview with John Cage* a cura di R. Schechner e M. Kirby, in «Tulane Drama Review», X, 2, T-30, citato in M. De Marinis, *Il Nuovo teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani 1987, p. 21. Il passo di Brook a cui si fa riferimento è il seguente: «Posso scegliere uno spazio vuoto qualsiasi e decidere che è un palcoscenico soglio. Un uomo lo attraversa e un altro lo

e dell'opera d'arte teatrale si è progressivamente dilatata tanto da produrre una nozione di *performance* che non riguarda tanto un certo ambito specifico delle arti visive degli anni sessanta, quanto più genericamente un atto di relazione reciproca, all'interno di circostanze date, che riguarda l'esperienza estetica ma può anche considerare altro, la «vita quotidiana come rappresentazione» nella famosa tanto quanto spesso equivocata definizione di Goffman.¹¹ Ebbene la dilatazione della nozione della «forma teatro» pone interessanti problemi nella circoscrizione del corpus degli oggetti da storicizzare perché il racconto del Novecento diventi attendibile. Quando nella *Piazza di tutte le professioni del mondo* Tommaso Garzoni parla, tra gli altri cerretani e saltimbanchi, di un certo Settecervelli che faceva giochi scenici con la sua cagnetta inducendola ad abbaiare a comando, a far capriole, a farle simulare il canto, ci sembrerebbe metodologicamente corretto collocare il suo spettacolo, con una più che motivata ragione, dentro una storia della teatralità della piazza che dal Medioevo si protrae fino almeno a quando l'autore ne scrive, nel 1585.¹² Viceversa quando un attore che faceva giochi con un cane ammaestrato è la causa contingente dell'allontanamento di Goethe dalla direzione del teatro di corte di Weimar, difficilmente ci verrebbe di mettere sullo stesso piano il grande poeta tedesco e l'anonimo giullare, cercando di saperne di più su di lui e di collocarne l'attività nella vicenda teatrale di inizio Ottocento. Questo a dire che il corpus di riferimento non è un dato stabile ma si modifica, anche radicalmente, a seconda delle coordinate storiche. In un contesto privo di una «forma teatro» codificata l'ammaestratore di cani è parte della «messa in storia», nel pieno della riforma ottocentesca non lo è. Può apparire una considerazione ovvia e invece non lo è e può risultarci molto utile se la proiettiamo nella direzione di una possibile «messa in storia» del Novecento.

La «forma teatro» si è, come si diceva, dilatata nel corso del secolo sconfinando dal suo tradizionale territorio istituzionale, contaminandosi con mezzi espressivi e specifici spettacolari diversi (le cosiddette arti performative) e producendo anche un pensiero critico che intende considerare in termini di teatro pratiche di relazione sociale, istanze di realtà, momenti di natura antropologica.

Bene, proviamo a ipotizzare possibili ricadute di una simile situazione e facciamo alcune ipotesi di scuola a cominciare dalla dialettica tra teatro e danza che, nella logica della pratica spettacolare e di un nuovo codice teatrale affidato più al movimento che al racconto verbale, sembrano

osserva: è sufficiente a dare inizio a un'azione teatrale», *Lo spazio vuoto*, Roma, Bulzoni, 1998, p. 21 (ed. originale 1968).

¹¹ E. Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, Il Mulino, 1969 (ed. originale 1959).

¹² T. Garzoni da Bagnacavallo, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo, e nobili e ignobili*, Venezia, G.B. Somasco, 1585, in F. Marotti, G. Romei, *La professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991, p.18.

addirittura non poter essere più correttamente considerate arti distinte tra loro. Pina Bausch ha una sua collocazione strategica dentro una «messa in storia» del teatro del Novecento? Verrebbe addirittura da rispondere che senza di lei quella storia risulterebbe mutila. E i Balletti russi? altrettanto e d'altronde Artioli non li considera nel suo *Teorie della scena dal Naturalismo al Surrealismo* accanto a Craig, Appia, Stanislavskij, Antoine?¹³ E Isadora Duncan? Forse ci sentiamo meno sicuri nel rispondere ma saremmo ugualmente indotti da più di una ragione a trovarle una qualche collocazione nella nostra «messa in storia». Se, nei primi due casi, la scelta appare determinata dalle qualità intrinseche di quelle operatività (in entrambi i casi assistiamo a qualcosa che possiamo definire teatralizzazione della danza, un concetto chiave che non possiamo, però, approfondire in questa sede e che siamo costretti a lasciare in uno stato di indeterminazione concettuale), per la Duncan il discorso è sicuramente diverso. La sua presenza dentro una «messa in storia» del Novecento non è determinata dalla sua tipologia di spettacolo, quanto dalla ricaduta che la frattura concettuale che operò tra danza e balletto, in nome del primato del movimento rispetto ai «passi» codificati, ebbe su Craig in primo luogo, ma su tutto il contesto culturale e teatrale di inizio secolo. Ci troviamo, in tutti e tre questi casi, di fronte a fenomeni particolari la cui presenza è dettata da ragioni intrinseche e non dal generico riferimento a indistinte «arti del movimento».

Proviamo a fare un riscontro al contrario: una figura come Maurice Bejart troverebbe una sua coerente collocazione nella nostra ipotetica «messa in storia»? Forse no, e non perché sia meno bravo o meno importante (questo lo lascerei dire agli storici della danza, io non mi azzardo a pronunciarmi) ma perché la sua produzione non sembra incrociare in una maniera organica e determinante quella teatrale e così avrebbe senso parlarne alla condizione di aprire una finestra specifica sulla danza all'interno della storia del teatro del Novecento. Verrebbe da dire, allora, che la danza è parte di una «messa in storia» del teatro del Novecento a determinate condizioni, condizioni che non si possono, in questa sede, approfondire, ma di cui comunque dobbiamo tenere conto volta per volta, in un processo che non intende escluderla pregiudizialmente ma nemmeno inglobarla nella sua totalità, considerando anche, e il dato non è irrilevante, che le competenze storiografiche specialistiche richieste per danza e teatro si sovrappongono meno di quanto non si sia usi pensare.

Facciamo un secondo caso. Non solo nelle ricostruzioni settoriali dedicate alle pratiche sperimentali, l'Happening ha oramai una sua collocazione stabile nelle storie del teatro, eppure si tratta di un fenomeno nato all'interno delle arti visive, proposto da artisti visivi e storicizzato in quel contesto come effrazione del quadro in nome dell'azione. Da pochi anni un

¹³ U. Artioli, *Teorie della scena dal Naturalismo al Surrealismo I – Dai Meininger a Craig*, Firenze, Sansoni, 1972.

posto analogo probabilmente lo troverebbe anche Marina Abramović, oggetto di una scoperta tardiva da parte degli studi storico teatrali, per il suo uso estremo del corpo come oggetto di relazione col pubblico. Ma perché, allora, non considerare anche Fluxus o artisti come Joseph Beuys, Hermann Nitsch o Yves Klein la cui performatività ha toni sicuramente non meno teatrali di quelli dell'Abramović e dell'Happening?

Per quanto riguarda l'Happening le ragioni che ne hanno determinato la collocazione in un processo di storicizzazione di natura teatrale sono fondamentalmente due: l'influenza che ha avuto sul teatro sperimentale diventandone un modello di riferimento, anche se non sempre in termini positivi se consideriamo ad esempio quanto ne scrive Brook; la lettura in chiave esplicitamente di «genere teatrale» che ne fece Kirby a ridosso delle prime esperienze americane.¹⁴ Si tratterebbe da un lato, dunque, dell'esito del processo di ibridazione performativa delle arti tipico degli anni sessanta/settanta che inizia proprio con l'Happening ma da un altro, nuovamente, del peso che ha la storiografia nel definire la storia.

Per la Abramović il discorso è meno definito e forse anche meno definibile. Riguarda sicuramente la messa in gioco del corpo, su di un piano di realtà e non di simulazione, che corrisponde a molte istanze di corporeità attoriale tipicamente novecentesche, ma interviene anche la questione del *reenactment*, vale a dire la ripresa a distanza di anni, anche con interpreti diversi, di performance che nascevano all'insegna dell'irripetibilità, così che il fatto performativo assume una connotazione in qualche misura di rappresentazione.¹⁵ Ma allora perché una figura come Nitsch, il cui il Teatro delle orge e dei misteri è dichiaratamente teatrale, fa fatica a trovare una sua condivisa leggibilità in chiave di teatro? E ancora: gli artisti della performance possono essere genericamente dissolti nella «messa in storia» del teatro novecentesco o non sarebbe più prudente, pur salvaguardandone la presenza che è importantissima, trovar loro una specifica collocazione di genere, che aiuti meglio a comprenderne la specifica e particolare teatralità? Diversamente la dilatazione del corpus finirebbe per creare un territorio indistinto che non aiuta la ricostruzione storica ma, in fondo, neanche la corretta comprensione delle esperienze performative che si prendono in esame.

Continuiamo con altri, ultimi e volutamente paradossali esempi. Se la nozione di teatro è così dilatata perché non inserire nel quadro storico il circo, le sfilate di moda – che hanno comunque forti e dichiarati tratti

¹⁴ P. Brook, *Lo spazio vuoto*, cit., pp. 65-67 e Michael Kirby, *Happening*, Bari, De Donato, 1968 (ed. originale 1965).

¹⁵ Le performance della Abramović sono poste da Erika Fischer-Lichte proprio all'inizio del suo libro *Estetica del performativo* (Roma, Carocci, 2014, ed. originale 2004) a modello del potere trasformativo, su di un piano di realtà e non solo di rappresentazione, della performance. Marco De Marinis, invece, affronta il tema del *reenactment*, nel conteso di un discorso sulla «teatralizzazione della performance» in *Il teatro dopo l'età dell'oro. Novecento e oltre*, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 64-66.

spettacolari - o addirittura gli avvenimenti sportivi? Si potrebbe obiettare che tali soggetti sono parte del corpus della performance e non del teatro, ma c'è qualcuno che può credibilmente ritenere che si potrebbe fare una storia della performance in una accezione così dilatata del termine? Evidentemente ci troviamo di fronte, per questi ultimi casi, a una fattispecie ben diversa da quella dei precedenti, i quali appaiono, pur se in una maniera problematica e articolata, comunque riconducibili a una dimensione intenzionalmente estetica. Avremmo, dunque, una fattispecie di eventi spettacolari, quelli non dichiarati esteticamente tali (o perlomeno non tali secondo parametri consolidati: perché una modella non è un'artista o non lo è uno stilista?) che nel mentre vengono dichiarati tali, subito dopo vengono sottratti a una possibile ricaduta storiografica. Ebbene quella che sembra essere una scelta di metodo a me appare piuttosto un problema che ci fa considerare la questione del corpus con una certa prudenza, avendo come riferimento la dilatazione del codice «forma teatro» ma all'interno di contesti precisi e specifici. Presentare, come fa Schechner nei suoi *Sei assiomi per l'Environmental Theatre* la marcia di protesta contro il Pentagono del 1968 come un atto teatrale è una cosa, pensare di inserirla nella storia non dico del teatro ma dello spettacolo o delle arti performative è un altro.¹⁶ E così il teatro fuori dal teatro di Grotowski è una cosa, i fenomeni di creatività assembleare tipici di tanti movimenti giovanili un'altra, tant'è che una delle sue svolte metodologiche fu dettata dall'insofferenza verso il dilettantismo di chi prendeva parte alle sue sessioni di lavoro, facendolo con implicazioni personali e competenze che prescindevano, in gran parte, dal teatro.¹⁷ Un conto sono, insomma, categorie del pensiero che possono aiutare a riconsiderare la nozione di teatro (Schechner), un conto esperienze di effrazione, anche la più estrema, del codice linguistico istituzionale (Grotowski), un altro è «prendere alla lettera» questi paradigmi e nell'un caso assumerli come parametro per teatralizzare, anche se in termini di performance, ogni cosa, nell'altro ipotizzare soluzioni di non ritorno che eclissino la specificità della pratica artistica.

Parlerei, allora, di un corpus permeabile e dilatato ma a condizioni date, determinate - un po' come accade con gli ammaestratori di cani - dall'osservazione delle situazioni di contesto e dal ruolo che certe presenze

¹⁶ R. Schechner, *Sei assiomi per l'Environmental Theatre*, in Id. *La cavità teatrale*, Roma, De Donato, 1968 (il testo era uscito nell'edizione originale lo stesso anno su «The Drama Review»).

¹⁷ Ricostruendo il periodo parateatrale Grotowski ricorda che nei primi tempi, quando lavorava con un piccolo gruppo si ottenevano «cose al limite del miracolo» ma quando i partecipanti diventarono più indistinti «l'insieme scadeva facilmente in una zuppa emotiva fra le persone», di qui l'esigenza di modificare la linea di lavoro: «Al parateatro e al Teatro delle Fonti era legato un sostanziale pericolo: quello di fissarsi sul piano vitale, prevalentemente corporeo e istintivo», J. Grotowski, *Dalla compagnia teatrale all'arte come veicolo*, in T. Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Milano, Ubulibri, 1997, p. 128. Su questo passaggio del lavoro di Grotowski si veda F. Perrelli, *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Roma-Bari, Laterza, 2007, pp. 206-207.

eccentriche possono avere nella «messa in storia», definendone caratteri non illustrabili altrimenti.

Ancora a proposito del corpus. Un'appendice

C'è un'ulteriore questione che riguarda il corpus. La dilatazione dei confini culturali, oltre che di quelli geografici, che si è verificata a partire dalla seconda metà del Novecento indurrebbe ad ampliare gli ambiti di una storia del teatro la cui matrice è sostanzialmente eurocentrica. Evidentissimo il caso dell'estensione agli Stati Uniti d'America, ma lì ci sono implicazioni di natura geo-politica che hanno determinato una fortissima prossimità culturale e un altrettanto forte scambio reciproco. Diverso quanto accade per altre aree geografiche. Per restare all'ambito americano, il Sud del continente entra più che altro per *exempla* nel racconto storico, come sta accadendo, negli ultimissimi anni, per la drammaturgia argentina.

La questione metodologica che si pone, partendo dal livello veramente molto empirico delle osservazioni che abbiamo appena fatto, è riflettere in che termini e secondo quale strategia la storiografia teatrale possa o debba (o se lo possa e lo debba fare) confrontarsi con una prospettiva globalizzata. È una questione che gli studi postcoloniali si pongono in modo stringente, affrontandola però in una prospettiva di natura più ideologica che storiografica, come strategia, cioè, per infrangere la barriera dell'eurocentrismo nell'ambito della produzione artistica e culturale. Come strumento per decostruire un discorso storiografico eurocentrico piuttosto che per costruirne uno diverso, magari antagonista ad esso.

Anche nel campo degli studi teatrali cominciano ad esserci indizi di un allargamento d'orizzonte, che mira a prendere in considerazione la contemporaneità della produzione teatrale extra-europea ed extra-occidentale e non solo la sua tradizione.¹⁸ Quando i teatri orientali entrano nel discorso storiografico (e già il fatto che vi entrino dentro una categoria così generica la dice lunga) lo fanno, infatti, per le loro tradizioni sceniche, Nō, Katakali ecc., e il loro inserimento dentro storie che riguardano strutturalmente l'occidente è determinato dall'importanza che il rapporto con tali tradizioni ha avuto nel contesto novecentesco. Particolarmente interessante risulta, allora, la «scelta di indice» di Claudio Vicentini nell'editare una versione aggiornata della *Storia del teatro* di Oscar Brockett. Quelli che nell'edizione 2016 del testo sono definiti «I teatri dell'Oriente»

¹⁸ John Russell Brown nella sua *Storia del teatro*, Bologna, Il Mulino, 1998 (ed. originale 1995) dedica una sezione ai «Teatri nel mondo» in cui i teatri asiatici sono seguiti lungo direttrici nazionali fino al XX secolo. Sui tentativi di affrontare il teatro nell'epoca della globalizzazione si può citare, all'interno di una bibliografia enormemente più vasta, almeno C. Balme, *Decolonizing the Stage: Theatrical Syncretism and Post-Colonial Drama*, Oxford, Oxford University Press, 1999. Può essere interessante ricordare come esperimento di studio in questa direzione anche la rivista «Journal of Global Theatre History» (<https://gthj.ub.lmu.de/index.php/gthj/>).

sono stati spostati dalla collocazione originale del libro – in cui erano inseriti, sotto la più generica dizione di «Teatri orientali» alla fine della sezione dedicata al teatro tra Cinque e Seicento – nell’intervallo che divide l’Ottocento e il capitolo dedicato alla nascita del teatro contemporaneo, perché è quello il momento in cui parlano meglio al teatro d’occidente. Inoltre quel capitolo, che originariamente si occupava solo dei modelli più arcaici di teatro, e non poteva accadere altrimenti vista la sua collocazione, è stato integrato con un primo aggiornamento degli sviluppi più recenti del teatro in India, Cina e Giappone, proprio in vista di nuove aperture storiografiche.¹⁹

Dunque esiste un problema di allargamento di orizzonte, ma come affrontarlo, come gestirlo? È possibile una storia globalizzata del teatro del Novecento? e questo cosa comporterebbe? di quali strumenti metodologici dovrebbe attrezzarsi? che disequilibrio e quindi riequilibrio di pesi e contrappesi metterebbe in gioco nel discorso storico?

È un problema tutt’altro che irrilevante perché se l’epoca della globalizzazione è una realtà sociale e politica, in che termini può diventare oggetto per la costruzione di un corpus storico teatrale? Credo che si tratti, diversamente da quanto abbiamo posto in precedenza, di un’interrogazione metodologica che abbisogna ancora di un suo approfondimento e di una sua messa a fuoco prima di poter avere immediate ricadute operative. Ma è un problema di fronte a cui non ci si può nascondere, anche se poi si può anche concludere che noi siamo in grado ad oggi di pensare ad una storia del teatro d’occidente con solo episodiche aperture di natura globalizzata. Forse un primo strumento di indagine potrebbe essere la verifica di eventuali storie del teatro contemporaneo dei diversi paesi non occidentali. Probabilmente, allora, non si tratta di inserire elementi di teatro globalizzato dentro una storia del teatro del Novecento ma di agire nella prospettiva di un obiettivo storiografico del tutto nuovo e diverso: creare i presupposti per una possibile, quanto difficilissima storia del teatro nell’epoca della globalizzazione, che mette in gioco coordinate cronologiche diverse e questioni identitarie altrettanto diverse da quelle di una «messa in storia» del Novecento.

Storia della recitazione o storia degli attori?

C’è un aspetto particolare della «messa in storia» del Novecento che presenta interessanti implicazioni metodologiche. Riguarda le modalità della «messa in storia» della recitazione, un dato particolarmente sensibile perché la recitazione è uno degli ambiti in cui il segno di discontinuità del moderno si fa meglio apprezzare.

¹⁹ Una collocazione analoga si trova già nella *Storia del teatro* di C. Molinari, Roma-Bari, Laterza, 1996 (la cui prima edizione fu Mondadori 1972) con una trattazione dei teatri d’oriente limitata però, tranne un passo dedicato all’Opera di Pechino nell’epoca post-rivoluzionaria, ai modelli tradizionali.

Il Novecento presenta non solo questioni di tecnica attorica e di stile ma una serie di problemi di sostanza che mettono in discussione il concetto stesso di recitazione e l'identità artistica dell'attore. Per quanto riguarda il primo aspetto c'è un allargamento anche all'inorganico della dimensione recitativa. Un oggetto recita tanto ed anche più di un essere umano, diceva Kirby a proposito dell'Happening, e già Craig parlava dei suoi *screens* come di una scena dai mille volti che interveniva più sul piano della recitazione che su quello della scenografia ed è entrato nel linguaggio corrente parlare della «recitazione» di una luce o di una particolare soluzione scenica. Per quanto riguarda, invece, l'identità artistica dell'attore, essa ha subito un drastico riposizionamento che potremmo provare a sintetizzare parlando del passaggio dal «fare» all'«essere». L'attore non è più tanto o solo colui che è chiamato ad interpretare un personaggio, ed a farlo secondo alcuni parametri, ma colui che è chiamato ad essere in un certo modo: che sia atleta del cuore o corpo senz'organi, come diceva Artaud, o essere umano nella pienezza della sua organicità, come voleva Grotowski, in questi, come d'altronde in altri casi, la questione è che l'attore viene commisurato con la sfera dell'umano più che con quella del personaggio. Certo anche questa componente è presente e in una maniera tutt'altro che irrilevante, ma il discorso si è chiaramente dilatato mettendo in gioco elementi come la presenza, il movimento, l'azione fisica e, in primo luogo, il corpo.

Ovviamente è inimmaginabile parlare di attore, in qualsiasi epoca storica, al di fuori dell'uso che fa del suo corpo, ma fino al Novecento il discorso specifico del corpo, come oggetto estetico in sé, veniva taciuto. Delle grandi attrici della Commedia dell'Arte non ci è rimasta che la testimonianza encomiastica delle loro doti poetiche, della sublime liricità della voce. Il loro corpo veniva programmaticamente taciuto. Lo scandalo della loro presenza di donne in scena era legato al corpo e questo, a sua volta, legato agli istinti, alla materialità, all'impronunciabile condizione dei desideri e delle fisiologiche necessità, di per sé nemiche dell'etica cristiana. Comprensibile, allora, che non potesse essere oggetto di un suo specifico discorso. Ma un sostanziale silenzio del corpo permane anche in seguito, pur se ovviamente in tutt'altri termini. I grandi attori italiani dell'Ottocento, quando recitavano all'estero, bilanciavano l'incomprensibilità della lingua con una potente espressività fisica. Il gesto diceva quello che la parola non riusciva a comunicare. Il corpo, dunque, risultava centrale, come mediatore di un'intenzione mentale ed intellettuale, però; il corpo come luogo di segni da interpretare per decodificare una passione, segni, oltretutto, altamente formalizzati. L'uso del corpo era strumentale, ciò che interessava era il gesto, la partitura dei gesti. Nel Novecento, invece, il corpo assume valore come cosa in sé, come veicolo espressivo in quanto corpo, non in quanto mediatore del gesto. Si tratta di un riposizionamento concettuale oltre, e forse anche più, che

operativo, che va considerato all'interno del più generale pensiero del corpo che attraversa la modernità ben al di là dello specifico attorico.²⁰

Un primo aspetto della «messa in storia» della recitazione all'interno della più complessiva «messa in storia» del Novecento riguarda, dunque, una nuova dimensione categoriale della pratica attorica,

legata al corpo e al movimento espressivo, per utilizzare un'espressione di Ejzenstein, ragione che ci ha spinto, precedentemente, a sostenere la necessità di tenere presente una figura come Isadora Duncan nel quadro del teatro novecentesco, perché se attore è corpo e movimento, allora la distinzione tra danzatore (non ballerino) ed attore tende a sfumare. È quello che proponeva Fuchs, sostenendo però che l'attore era un di più rispetto al danzatore, ed è uno degli assiomi di base di Barba nella sua teorizzazione del pre-espressivo. Detto questo ci troviamo nuovamente di fronte al problema del corpus che abbiamo posto in precedenza. Postulare assunti come quelli appena esposti non può condurci a sostenere che la presenza della recitazione all'interno di una storia del teatro del Novecento raccolga tutto quanto riguarda la pratica del movimento e l'uso del corpo in modo indistinto.

Al di là di questo aspetto del discorso, che ci porta verso terreni già battuti, ce n'è un altro, più tecnicamente circoscritto alla recitazione così come noi la conosciamo, per dirla alla Vicentini. Che cosa raccontiamo quando parliamo della recitazione nel Novecento? Fondamentalmente tendiamo a parlare di modelli, a cominciare, a titolo d'esempio, dalla distinzione tra immedesimazione e straniamento, nell'un caso facendo riferimento a Stanislavskij, nell'altro a Brecht. Per entrambi si tratta di elaborazioni teoriche che hanno, però, precise implicazioni operative, più nel caso di Stanislavskij che in quello di Brecht a dire il vero. Il che significa che non si tratta di pensare l'arte dell'attore in termini di categorie estetiche ma di porre questioni di metodo di lavoro.

Non è nuova la storia del teatro a trovarsi in situazioni simili: quella tra emozionalisti ed antiemozionalisti era una disputa basata sulla trattatistica, anche se si possono trovare, poi, riscontri nella dialettica tra diversi modelli di recitazione, tra diversi attori. Si pensi, ad esempio, alla dialettica Clairon Dumensil, la quale però non sarà che ci appare così evidente perché mediata da Diderot?²¹ Resta, però, il fatto che accanto alla storia della teoria è possibile tentare una storia degli attori del Settecento, complementare ma non coincidente con la prima e poi che quella settecentesca è più teoria che metodo, un punto fondamentale di riferimento concettuale ma non qualcosa di immediatamente tradotto in sistema di lavoro, con una sua tecnica, suoi esercizi, ecc. Se poi consideriamo il caso del grande attore

²⁰ De Marinis nel suo *In cerca dell'attore* (cit., pp. 131-132), parla opportunamente di una cultura del corpo, una Körperkultur, come di un fenomeno sociale diffuso che riguarda una diversa valutazione del corpo agli inizi ed alla base del Moderno al cui interno collocare il discorso specificamente teatrale.

²¹ Cfr. D. Diderot, *Paradosso sull'attore*, Roma, Editori riuniti, 1972, pp. 90-91.

italiano, ci troviamo di fronte ad un modello molto forte e riconoscibile che non ha una sua codificazione teorica, e così lo studiamo nell'operare concreto degli attori.

Cosa accade, invece, alla storia della recitazione nel Novecento? Che il modello, forse proprio perché la teoria non è estranea alla prassi, è ricondotto a chi lo ha codificato e non agli attori che lo hanno applicato. Prendiamo il caso del sistema di Stanislavskij. Se ne illustrano ed analizzano non solo i presupposti teorici ma le implicazioni concretamente operative, dal trucco dell'anima fino ai meccanismi di reviviscenza, ma dell'efficacia del metodo non cerchiamo un riscontro in autonome ed autosufficienti figure d'attori. Parlando del metodo, parliamo di Stanislavskij e di come lo applicasse, non di Olga Knipper, tanto per fare uno dei nomi più celebri della troupe del Teatro d'Arte di Mosca, di come lei come attrice recitasse ma solo di come si facesse tramite del metodo, magari citando il caso di quando non riuscì a scoppiare a piangere, in una replica del *Giardino dei ciliegi*, perché il valzer suonato dall'orchestra era diverso da quello su cui aveva costruito la sua parte, per cui, modificandosi le circostanze date, veniva meno anche la reviviscenza emotiva. Ma questo è parlare di Stanislavskij, non di lei.

Facciamo un secondo caso che può risultare anche più efficace perché riguarda un attore la cui memoria è recente e documentata anche attraverso la riproduzione video, Ryszard Cieslak. Nessuno, credo, si sognerebbe di negare la sua importanza di attore e la sua straordinaria capacità di innovazione, ma quale sarebbe il suo posto in una «messa in storia» del Novecento? autonoma o non piuttosto come la più completa esplicitazione del metodo di lavoro e della concezione dell'attore di Grotowski? Cieslak sicuramente, ma molto probabilmente anche la Knipper, non sono stati meri esecutori materiali di un'intenzione artistica, sono stati parte attiva del processo creativo il cui momento di sintesi, però, non si esprime nella loro identità individuale d'attore ma nel modello e nell'ideatore di tale modello, il quale, poi, nella totalità dei casi non è mai un attore ma un regista. Insomma l'attore è centrale nel definire la dimensione identitaria del Novecento ma lo è attraverso una mediazione che non è tanto teorica quanto registica, perché è il regista che elabora il modello e lo condivide in scena con l'attore conservando, però, di fatto per sé l'autorialità. D'altronde non usiamo, nel linguaggio corrente, parlare di attori di Brook, di Grotowski, ma anche di Ronconi o Strehler?

Quando affrontiamo la recitazione all'interno della «messa in storia» del Novecento di fatto ci troviamo a fare una storia della recitazione e non una storia degli attori, come se non fossimo ancora attrezzati a considerare come singolarità artistiche gli attori che agiscono all'interno del teatro di regia. D'altronde facciamo la storia dei compositori musicali, dei direttori d'orchestra, dei complessi orchestrali ma non dei primi violini. Dei solisti sì, ma dei protagonisti orchestrali no. Con gli attori ci comportiamo in maniera non diversa. È evidente che attori come Carmelo Bene, Dario Fo,

Eduardo de Filippo hanno un loro spazio autonomo e garantito nella storia teatrale del Novecento. Sono più bravi, hanno più meriti di Olga Knipper o Ryszard Cieslak? No, solo che loro agiscono come autori «in proprio». In fondo noi riusciamo a fare una storia degli attori, nella più complessiva «messa in storia» del Novecento, solo lì dove riusciamo a ricondurli a un modello già storicizzato, quello dell'attore solista o dell'attore-autore. L'attore in proprio, non l'attore funzione di una più complessiva identità recitativa d'assieme. È un limite della storiografia? non abbiamo sufficienti informazioni sugli attori del teatro di regia (nell'accezione del termine più ampia possibile) il che suona strano trattandosi di un fenomeno recente o c'è dell'altro?²² Evidentemente c'è dell'altro ed è riconducibile, ancora una volta alla questione identitaria. Nel momento in cui abbiamo postulato che l'aggregazione semantica dei diversi livelli del linguaggio teatrale, quella che cioè dà la sintesi di un processo creativo e lo identifica, nel Novecento la fornisce la regia, intesa come autorialità della scena, allora è comprensibile perché anche lo studio della recitazione si orienti in questa direzione. La questione della dialettica irrisolta tra storia della recitazione (come storia dei modelli) e storia degli attori, dunque, appare più come un problema di metodo e di sistema storiografico, che non il risultato di una carenza contingente di informazioni organizzate, ottenute le quali il quadro storiografico cambierebbe.

Uscire dal Novecento

Un ultimo appunto. Se è fondamentale metodologicamente porsi il problema di quando far iniziare il racconto del teatro del Novecento, altrettanto strategico è porci il problema opposto: quando farlo finire. In stretti termini cronologici il Novecento si è ovviamente concluso e dilatare il racconto storico «fino ai nostri giorni», se è una soluzione che apparentemente risolve il problema, rischia invece di diventare un espediente per non porsi un interrogativo difficile quanto, e forse che di più, di quello della data di inizio.

De Marinis, seguendo la formula del «secolo breve» proposta per il Novecento politico da Hobsbawm, ha ipotizzato di eleggere a fine del Novecento gli anni tra il 1984, quando chiude il Teatr Laboratorium di Grotowski a Wroclaw, e il 1985, quando muore Julian Beck.²³ D'altronde *Declino e caduta dell'avanguardia americana* di Richard Schechner è pubblicato nel 1981 e anche nella storia del Nuovo Teatro italiano il 1985 ha un significato simbolico importante.²⁴

²² Una delle poche eccezioni a questa «regola» è l'importante libro dedicato da Claudio Longhi a Marisa Fabbri: *Marisa Fabbri: lungo viaggio attraverso il teatro di regia*, Firenze, Le Lettere, 2010.

²³ M. De Marinis, *In cerca dell'attore*, cit., p. 11.

²⁴ R. Schechner, *The Decline and Fall of the (American) Avantgarde*, pubblicato diviso in due metà in «Performing Arts Journal n. 14, Volume V, n. 2 e n. 15, volume V n. 3. Per quanto

Insomma sarebbe ipotizzabile un «secolo breve» anche per il teatro, ma alla condizione che ne riteniamo l'identità rappresentata da un certo modo di intendere i concetti di nuovo e di novità. In Schechner sancire che una stagione si era conclusa aveva una valenza ideologica più che storica e d'altronde una prospettiva storiografica non è mai rientrata nelle sue categorie interpretative (come accade, invece, nel caso di Kirby e della sua lettura dell'Happening). Nel caso del Nuovo Teatro italiano si tratta più di una cesura che di una fine e anche De Marinis credo che introduca l'argomento più per problematizzarlo che per certificare una data. La sua appare una intelligente provocazione metodologica più che un'ipotesi storiografica.

Abbiamo di fronte, a questo punto, due soluzioni opposte: la prima non fa finire mai il Novecento perché lo sfuma in una generica nozione di contemporaneo; la seconda lo tronca quando sembra che la stagione dei grandi maestri del secondo Novecento (ma Barba e Brook e lo stesso Grotowski nelle loro stagioni successive agli anni ottanta?) sembra aver concluso il suo momento eroico. Entrambe le soluzioni, l'una perché testimonia di un «lassismo critico» tipico di una male intesa messa in crisi dei «grandi discorsi» metodologici, la seconda perché riconduce la dimensione identitaria entro ambiti che appaiono troppo circoscritti, appaiono non soddisfacenti. La questione non è proporre una terza via – che come la storia politica ci insegna non porta quasi mai da nessuna parte – ma di provare a far dialogare le questioni metodologiche che emergono dai due assunti critici.

Quando consideriamo la partizione storica tra fasi e stagioni diverse, la cosa che cerchiamo è l'indizio di una trasformazione, l'avvio di un processo, una sorta di montaliano «anello che non tiene». È quanto abbiamo appena fatto discutendo le ipotesi di inizio del Novecento. Potremmo provare a chiederci, allora, se ci sono elementi caratterizzanti gli ultimi anni del Novecento, e ancor più di questo primo quindicennio abbondante del Duemila, che ci consentano di cogliervi una faglia di discontinuità tale da farci dire: un secolo è finito, ne comincia un altro. La difficoltà maggiore in questo caso è che davvero la prossimità con gli avvenimenti rischia di giocarci un brutto scherzo. Il corpus che abbiamo di fronte è ancora fortemente contaminato tra cose destinate a durare ed altre condannate a passare. Le categorie interpretative a disposizione degli storici, oltretutto, sono ancora pienamente novecentesche. Quelle che tendono a considerare dissolta la forma teatro, e questo sì che sarebbe un bello scarto storico, in realtà hanno una valenza teorica (ammesso che l'abbiano) ma ricadute pari allo zero sul piano della «messa in storia» della fine del Novecento e dell'inizio di una fase nuova. Oltretutto siamo così sicuri che si tratti di categorie interpretative così distanti da quelle

riguarda il ruolo che il 1985 ha nel teatro sperimentale italiano si veda M. Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985*, Corazzano, Titivillus, 2015.

novescentesche? non ne rappresentano forse una declinazione ideologica, estrema e per tanti versi meccanica? Insomma per quanti sforzi facciamo oggi, non riusciamo a pensare il teatro che attraverso le lenti che sono state messe a punto nel Novecento, che sono lenti fondamentali, non scordiamolo, perché è in questo secolo che l'osservazione del fatto teatrale si è trasformata in teatrologia, cioè in studio sistematico, consapevole della specificità originaria, e non accessoria rispetto alla letteratura, del fatto teatrale.

Ci troviamo, allora, di fronte ad uno stallo? Meglio non porsi il problema, quindi, ma come si fa a non farlo di fronte all'esigenza di costruirla materialmente, e non solo come ipotesi di scuola, una storia del teatro del Novecento? Forse partendo da considerazioni diverse da quelle fatte sin qui. Proviamo a osservare un vicino di casa che ha significato tanto per il teatro del Novecento: il mondo delle arti visive. Come si manifesta il nuovo oggi, in quel contesto e si manifesta ancora o perlomeno si manifesta nelle forme in cui siamo abituati a conoscerlo? C'è un assunto identitario del Novecento delle arti tutte, teatro compreso, che consiste nella capacità di rimettere in gioco il linguaggio. L'esperienza artistica esiste in quanto esperienza di un linguaggio in trasformazione: è il valore del cubismo, il cui oggetto rappresentato, la natura morta per lo più, è puramente strumentale; è il valore del *ready made* di Duchamp che rappresenta come in silloge questa idea del Novecento. D'altronde, per tornare in casa nostra, quando Brecht diceva che un teatro che fosse in grado di figurare in modo critico il mondo dell'era scientifica doveva diventare un «teatro», voleva dire che esso sarebbe stato in grado di incidere sulla realtà nella misura in cui era in grado di ridisegnare l'identità del suo linguaggio. E Piscator, nella serrata polemica sull'idea di teatro politico, non sosteneva che per essere veramente politico un teatro rivoluzionario avrebbe dovuto sapere rivoluzionare in primo luogo il suo linguaggio e cessare di fissarsi in un realismo divenuto oramai di maniera? Gli esempi potrebbero continuare all'infinito, ho scelto volutamente quelli in cui la centralità del linguaggio non è posta come fine a se stessa ma come veicolo di una rappresentazione del mondo, oltretutto ideologicamente mirata.

Spostiamoci nuovamente nella casa del vicino. Se si visitano le grandi esposizioni o le sale dei musei che accolgono le opere degli ultimi anni, a meno che non si voglia soffrire di improvvisa e consapevolmente colpevole amnesia, è del tutto evidente come non ci siano novità dichiarate sul piano del linguaggio. Questo non significa che tutto sia stato già fatto o tutto già visto. No, significa che un'opera può essere un'installazione, un video, una fotografia, un quadro e via dicendo, i cui presupposti linguistici sono già esistenti e noti ma che è il modo in essi vengono trattati a determinare la qualità espressiva dell'opera. Non è certo perché lavora sul monocromo, sull'articolazione spaziale dell'oggetto, sulla sua qualità materica che Anish Kapoor è un grande protagonista della produzione artistica degli ultimi anni, ma perché fa di quel sistema linguistico uno strumento per creare un

personale momento di disorientamento percettivo, in grado di destabilizzare lo sguardo, di creare un equivoco nella presenza, nel senso che ciò che abbiamo di fronte è e non è allo stesso tempo quello che appare. Proviamo a trarre una sintesi da questo esempio: Kapoor non inventa un linguaggio ma parla una lingua. Questo significa che il suo personale codice espressivo si affida ad elementi grammaticali già definiti nel corso del Novecento ma che li declina secondo una sintassi del tutto personale. Il nuovo non corrisponde più ad una «prima volta» ma alla capacità personale di attraversare il linguaggio utilizzandone in modo personale le potenzialità espressive.

Si tratta di un'affermazione che corrisponde sufficientemente bene allo stato delle cose delle arti visive, sia in positivo, quando ci si trovi di fronte a maestri come Kapoor, sia in negativo quando sembra di assistere a cicli «alla moda» che si succedono incessantemente. Ma è un'affermazione che può guidarci anche nell'indagine storico teatrale? Credo di sì, in una maniera probabilmente diversa da quella delle arti visive, ma coerente con essa per quanto riguarda la sostanza.

Fino ad una certa data del Novecento (quella proposta da De Marinis? prendiamola per buona, può funzionare) il processo di reinvenzione del codice teatrale aveva radicalmente destabilizzato l'identità della forma teatro. Il decentramento del testo letterario, considerare la regia come un elemento conservativo (come fa Carmelo Bene) sembravano affermazioni irrevocabili, veri e propri punti di non ritorno. Poi il ritorno c'è stato, la regia ha riassunto una sua centralità senza che questo debba essere letto come un processo conservatore. Basti pensare, a titolo d'esempio, a Federico Tiezzi, passato dalla decostruzione radicale degli «studi per ambiente» degli anni settanta ad un'articolata soluzione registica basata sul dialogo col testo, non perché sia una soluzione più facile o comoda ma perché gli ha consentito di traghettare la sua iniziale esigenza di rifondare un linguaggio in quella attuale di parlare una lingua e attraverso di essa di comunicare: «Da allora sperimento la realtà attraverso la parola poetica, scritta. Attraverso una struttura narrativa con la felicità di vivere la vita di un altro».²⁵

Mi piace definire tale processo, con un'espressione rubata all'architettura, «costruire nel costruito», una modalità di leggere in una prospettiva postmoderna la regia.²⁶ Il discorso ci porterebbe troppo in là e limitiamolo, quindi, a quello che ci serve. Saremmo di fronte ad un recupero della forma teatro nei termini di una modernizzazione che non vuole più forzarla per spostarla altrove ma sceglie consapevolmente di utilizzarla in una chiave in cui la dialettica tra parola e scena si propone come dialogo tra lingue in nome di una comune scrittura di cui il regista si fa promotore.

²⁵ *Dossier: Intorno alla regia. Testimonianze di lavoro alle soglie del nuovo millennio*, a cura di C. Longhi, in *La regia in Italia, oggi*, cit. p. 216.

²⁶ Mi permetto di rimandare al mio *La regia dopo la regia. Tre variazioni sul tema*, ivi, p. 91.

Il Novecento si conclude, allora, quando la forma teatro da antagonista, da «nemico di classe» torna ad essere un modello condiviso? E allora il lavoro di artisti come Romeo Castellucci, Jan Fabre i Rimini Protokoll? È chiaro che, a meno di non voler dire che una soluzione è progressiva e l'altra regressiva, quale che sia la preferenza che si abbia per l'una o l'altra, dobbiamo porre le cose in maniera più articolata ed è così che torna, anche per il teatro, la questione del rapporto tra inventare un linguaggio e parlare una lingua. Di nessuno degli artisti che ho nominato si può dire, in assoluto, che abbia inventato un linguaggio. Chi ha una storia più lunga ha concorso a farlo nei suoi primi anni ma ora le cose stanno in una maniera diversa (attenzione a non ritenere, però, che allora fosse meglio ed oggi c'è solo ristagno: si cadrebbe in una vera e propria banalizzazione storica in nome della nostalgia). Anche i Rimini Protokoll che fanno teatro creando situazioni al cui interno inserire come presenze attive i partecipanti che si trovano ad interagire con un dispositivo che non prevede alcun tipo di spettacolo ma di creare delle condizioni di relazione guidata tra persone, ebbene anche una simile soluzione che può apparire inedita, ricorda moltissimo la decostruzione linguistica operata dall'arte concettuale degli anni settanta. Allora sono vecchi ed epigonici i Rimini Protokoll? No, come non lo è Federico Tiezzi: entrambi parlano in una maniera personalissima una lingua e, cosa che più conta, attraverso quella lingua istituiscono un piano di comunicazione reale con lo spettatore.

Parlare una lingua, dunque, sembra il segno distintivo di questa fase storica, una lingua che non si può declinare al singolare ma presenta dispositivi plurali i quali, contrariamente a quanto accadeva nel pieno del Novecento, non sono più antagonisti gli uni agli altri ma pacificamente conviventi. Si può fare un teatro registico, si può fare un teatro performativo o uno d'attore o anche scrivere un testo drammatico e tutto questo può avere lo stesso valore nella misura in cui il risultato è efficace, in cui la lingua è parlata in una maniera incisiva che sappia comunicare, che torni a dire. È questa una condizione che definirei, come scriveva Achille Bonito Oliva in un libro degli anni settanta, di maniera.²⁷ Viviamo, teatralmente parlando, in una stagione manierista, il che non significa alludere a formalismi o ad estetismi, ma che ciò che conta è l'uso e non l'invenzione del linguaggio e che le scelte di linguaggio sono diverse a seconda dell'esito comunicativo che ci si prefigge. Le diverse opzioni linguistiche convivono senza volersi più negare. L'esigenza di azzerare il linguaggio codificato si trasforma nell'esigenza di tornare a farne cosa viva mentre si mantiene altrettanto viva la stessa scelta di operare dentro il grado zero. Dipende dai casi, verrebbe da dire, legittimi, a loro modo, tutti. Torna così in auge un termine che il Novecento aveva sostanzialmente censurato: stile. È lo stile che distingue le pratiche spettacolari oggi e, forse,

²⁷ A. Bonito Oliva, *L'ideologia del traditore: arte, maniera, manierismo*, Milano, Feltrinelli, 1976 (ora anche Milano, Electa, 2012).

cominciare a ripensare anche (non solo ovviamente) in chiave di stile i fenomeni rifondativi del Novecento, come Grotowski, il Living, Barba, di Brook, eccetera eccetera, può avere una sua utilità storiografica.

Proviamo, allora, a trarre una conclusione: la dinamica tra linguaggio e lingua parlata (che può essere letta come una declinazione particolare di quella tra continuità e discontinuità, che ci è apparsa un parametro storiografico basilare) è forse lo strumento che meglio si adatta per comprendere una transizione storica dentro cui siamo ancora troppo immersi per averne già una visione storica compiuta, l'unico, probabilmente, che ci consente di cogliere il processo di una dinamica aperta che sfugge a definizioni di altra natura.