

Tradizione e spettacoli-che-durano **Da *Mysteries and Smaller Pieces***

Qualche settimana fa, mi sono imbattuto in un manifesto a mano, che annunciava *Mysteries and Smaller Pieces* del Living Theater di lì a pochi giorni in un centro sociale. Qualcuno mi ha detto che si trattava di un' "edizione pirata" e, sbagliando, ho ritenuto la notizia una ragione sufficiente per non assistere allo spettacolo. Sarebbe stato il mio quarto incontro con *Mysteries*.

La prima volta, l'ho visto a Roma, nel 1965, al Teatro Eliseo.

Quando rivedo quegli attori passarsi il comandamento "Stop the War", o "Freedom Now", in modo tanto estremamente ingenuo da diventare solenne; o stramazze morti tra signore e signori in prima fila, in modo tanto estremamente realistico da diventare simbolico, sento in azione la durata dello spettacolo.

Ho rivisto *Mysteries* al Teatro Vascello, nel 1995. La ripresa era in occasione dei trent'anni dal debutto, avvenuto nel 1964. L'ultimo incontro è stato anch'esso nel 1995. Per ricordare la morte di Julian Beck, avvenuta dieci anni prima, avevo organizzato un seminario per i miei studenti dell'Università Roma Tre, condotto da Cathy Marchand. *Mysteries*, in edizione ridotta a pochi quadri, ne fu il risultato, nella piccola scena dell'Orologio.

Tempi, spazi, anagrafe diversi; livelli di realizzazione diversi e, a volte, programmaticamente minori, con in più la memoria già colma della prima impressione: eppure ogni volta una stessa sensazione di vita.

Mysteries è un esempio di *spettacolo-che-dura*. Ma ne è anche un'eccezione, in quanto lo spazio in cui si distende, e opera, la durata non necessariamente è la scena. Nella norma, è la memoria dello spettatore: sebbene anche questa norma sia l'eccezione di una norma più grande. Ci sono *spettacoli-che-durano* dei quali non si è mai stati spettatori; e la cui memoria, dunque, è altra cosa dal ricordo che se ne può avere per avervi assistito. Mi rendo conto di quanto sia problematica la nozione che qui propongo. Per di più, è una di quelle nozioni che facilmente si prestano a supplire con la piena dei sentimenti al vuoto degli argomenti: addirittura, ad indurlo.

Non voglio sottrarmi alla discussione ma, in prima battuta, può valere l'evidenza. In fin dei conti, non ci sarebbe storia del teatro senza *spettacoli-che-durano*.

Credo che la rivoluzione teatrale del Novecento possa essere utilmente descritta anche nei termini della divaricazione tra una cultura dello *spettacolo-che-passa* e una cultura dello *spettacolo-che-dura*. Che, alla fine, vuol dire divaricazione tra teatri che accettano di vivere al di fuori della tradizione e teatri che, invece, non collocandosi all'interno di nessuna tradizione preesistente, aspirano a farsi essi stessi la propria tradizione.

Lo *spettacolo-che-dura* è cosa diversa dallo spettacolo "fatto per durare". La regia in senso forte, che fissa la forma dello spettacolo una volta per tutte, proprio in quanto è programmata per contrastare il "passaggio", accetta per principio la logica dello *spettacolo-che-passa*. La replicabilità può essere uno dei modi, ma non è la sostanza dello *spettacolo-che-dura*. In questo senso, *Mysteries*, che è (diventato) replicabile, è al contempo un esempio e un'eccezione.

"*Mysteries* – mi dice Cathy Marchand, attrice del Living dal 1978 – è nato dall'urgenza, nel 1964, a Parigi. C'era la necessità di mettere insieme uno spettacolo in poco tempo; così decisero di usare cose che c'erano. La prima scena viene da *The Brig*, che era stato creato l'anno prima; la scena delle 'Odiferie' – con quei puntini di luce dei bastoncini d'incenso che bruciavano nel buio – viene dalle esperienze orientali di Nona Howard; la scena del 'Respiro' dagli esercizi di yoga; il 'Pezzo di Lee', in cui gli attori si passano l'un l'altro il movimento, viene da Lee Worley, dell'Open Theater, che l'aveva insegnato al Living; e così via. Poi, naturalmente, ci fu la grande regia di Judith ... Penso che la forza di *Mysteries* sia dovuta anche al modo in cui è nato: dall'urgenza, dalla

creazione collettiva - che veniva messa in pratica per la prima volta - e dai 'tesori' di ognuno degli attori".

Della vita di *Mysteries*, Cathy ricorda soprattutto le tappe del 1991, con la ripresa "parziale e non ortodossa" – precisa – al Teatro di Porta Romana a Milano; quella ufficiale del 1994; e una memorabile presentazione al Centro sociale Leoncavallo, nel 1996. "La ripresa 'parziale e non ortodossa' del 1991 – racconta – fu opera di Serena Urbani [attrice e animatrice del Living, per molti anni, morta suicida nel 1993], in occasione della guerra del golfo. La partitura originaria cambiò molto, ma c'era la stessa vita. Insieme ad alcuni attori del Living, 'recitarono' anche dei giovani che avevano partecipato ad un laboratorio. Fu la prima volta che si fece un'operazione del genere. Poi, dopo il 1994, divenne abbastanza frequente".

Le chiedo come possa spiegare che dei giovani a volte senza nessuna esperienza di teatro riescano in breve tempo ad agire in uno spettacolo senza farlo cadere nel ridicolo, io stesso n'ero stato testimone. "Sanno che devono fare la loro parte, e si impegnano, ma allo stesso tempo sanno che non si tratta di recitare. E' spettacolo, ma è anche un'altra cosa. Sono la voce dello spettacolo, ma è come se allo stesso tempo lo spettacolo fosse la loro voce".

Il legame tra *spettacolo-che-dura* e tradizione è un legame profondo, al punto da poter apparire inesistente.

E' che la tradizione non si esaurisce nella forma. Si esprime, certo, a livello della *forma*, ma si articola anche ai due livelli gerarchicamente superiori dei *principi* e del *valore*. Al livello della forma, le tradizioni non comunicano. Se lo fanno, è a prezzo d'elettismo: forme diverse che si affiancano, ma senza interagire. La comunicazione può avvenire, e deve, a livello dei principi. (Il livello del valore possiamo metterlo da parte, in questa sede.) L'Antropologia teatrale - con l'International School of Theatre Anthropology (ISTA), che da più di vent'anni ormai ne esplora le implicazioni - si propone appunto come scienza dei principi simili che sottostanno alle forme delle più diverse tradizioni teatrali.

La vita di una tradizione nasce dalla dialettica tra il livello della forma e il livello dei principi; e dunque ha bisogno del livello della forma, per poterlo trascendere. Il problema che si è posto nel Novecento ai teatri in cerca di tradizione, perché non ne avevano una di provenienza, è stato quello di costruire un proprio livello della forma: per potersi legittimamente separare, senza per questo doversi isolare.

Per grandi linee, si può dire che la forma di una tradizione teatrale sia costituita dai modi performativi e dal repertorio, inteso come l'insieme degli *spettacoli-che durano*. Se la tradizione è preesistente, il repertorio è talmente intrecciato con i modi performativi da esservi di fatto contenuto. Se la tradizione non è preesistente, il repertorio deve affidarsi alla capacità di costruire *spettacoli-che-durano*.

Min Fars Hus e Ferai, per dirne solo due, sono parte integrante della tradizione dell'Odin Teatret. Fanno parte del suo repertorio, anche se non sono mai stati ripresi, né programmati per esserlo. Su come questo fondamento della (propria) tradizione possa essere costruito non so dire niente. L'esempio di *Mysteries*, proprio per il ruolo che vi svolge la forma, dimostra però che la durata di uno spettacolo non dipende solo dalla forma.

Ma se non so dire come si costruisca, dello *spettacolo-che-dura* so indicare la necessità. La miseria di un teatro che non sia in grado, o non voglia dare un fondamento di forma alla sua tradizione, la si vede al meglio guardando in controluce dal suo opposto, cioè da un teatro la cui tradizione abbia una forma talmente forte da annullare le articolazioni dei principi e del valore. A causa d'eccesso o di difetto, né l'uno né l'altro teatro riescono a comunicare; il che, fatalmente, li condanna alla sterilità e, alla lunga, alla morte.

Insieme ai loro spettacoli: che passano pure a dispetto di repliche a non finire.