

Ferdinando Taviani

DISCUTERE REGIA

[Pubblicato in «Primafila», giugno 2004, pp. 6-19]

*

Il Novecento teatrale viene definito “il secolo della Regia”. Il secolo è finito, il termine Regia non si sa ancora bene che cosa contenga. Nel contenitore c’è una gran confusione. Manca un nocciolo centrale di tecniche o pratiche condivise; non c’è una fenomenologia dai tratti costanti. Ciò che resta stabile è forse soltanto l’indicazione d’un posto di comando. E anch’esso non dappertutto. Istruttivo, al proposito, il divertente *Incubo del regista*, un diario (pubblicato da “The New Yorker”, 3/6/1996 e in Italia nell’antologia de “L’Internazionale” intitolata *In prima persona*, 1998) che mostra il regista britannico Michael Blakemore spaesato e spodestato al Variety Arts Theatre di New York. Non l’insuccesso, ma la perdita d’autorità è il vero incubo del regista. Che cosa resta, della Regia, se si mette in dubbio anche la sua logica del potere? Quasi niente, soprattutto se si pensa al prestigio che “Regia” assume nelle lingue in cui – come in italiano - non si confonde con la semplice “direzione scenica”. E dal non confondersi trae una particolare velleità di significato.

La velleità è talmente forte che oggi non c’è praticamente spettacolo per il quale non si parli Regia. Ci sono persone che presentano la propria patente di “registi” come potrebbero esibire un grado militare o ecclesiastico. O un diploma professionalizzante. Altre hanno il diritto di definirsi registi di professione per il semplice fatto d’aver diretto alcune recite. Altre ancora, per essere i leader o i fondatori di compagnie teatrali: “se il regista è leader – sembrano sottintendere – vuol dire che chi è leader è regista”. Ci sono attori che recitano da soli e trovano giusto nominarsi anche registi del proprio spettacolo. E si chiamano registi anche coloro che son bravi maestri e allenatori d’attori. Ci sono persino scuole teatrali con tanto di classi di Regia, e stage, master, seminari, in cui pare si sappiano addirittura scalettare i contenuti oggettivi del sapere registico come arte e mestiere a se stante.

Regia è quindi una parola che continua ad esser viva, forse proprio perché non dice nulla di preciso, e resta come una questione da dirimere, come una lite non sedata.

In quanto questione, non in quanto tradizione, s’è trasmessa dal Novecento al Duemila.

La lite della Regia

Per questo, ora parleremo di due libri da poco pubblicati: *Stanislavskij: dal lavoro dell’attore al lavoro su di sé* di Franco Ruffini e *La nascita della Regia teatrale* di Mirella Schino. Ambedue del 2003, apparsi da Laterza, l’uno nella collana

«Percorsi», l'altro nella «Biblioteca Universale»; 15 euro l'uno, l'altro 22; pagine 149 e 218. Sia l'uno che l'altro si piazzano al centro della lite della Regia.

Quand'io cominciai a studiare teatro, una quarantina d'anni fa, il tema teorico della Regia e della sua storia era centrale e – paradossalmente – ancora storiograficamente d'avanguardia. Ci si divideva fra coloro che lo consideravano come una frattura e coloro che invece lo vedevano come il semplice prosiegua, più o meno aggiornato, delle normali pratiche della messinscena, del capocomicato, della direzione scenica. Si litigava, ad esempio, su Antoine: potevamo considerarlo uno dei primi registi, oppure si doveva considerare la Regia come una rivoluzione estetica di tutt'altro genere, vicina innanzi tutto all'utopia? E Leone de' Sommi o Bernini o Domenico Barone marchese di Liveri, formidabili inventori di spettacoli concepiti come opere d'arte figurativa in movimento, nel Cinque, Sei e Settecento, potevamo o no dirli registi? D'altra parte, non aveva forse ragione Ejzenštejn, nato come regista teatrale, allievo di Mejerchol'd, quando diceva che “il cinema era il livello attuale del teatro”? E ancora: il concetto estetico di Regia era compatibile con la pratica del cosiddetto realismo, cioè della verosimiglianza scenica?

I libri di Ruffini e di Schino, malgrado tutte le loro differenze, hanno in comune uno stesso modo di piazzarsi al centro della lite della Regia: di quelle vecchie discussioni che allora a noi sembravano tanto serie, non se ne occupano proprio, e quando vi passano accanto distolgono subito lo sguardo come se si trattasse di futilità. Loro s'occupano di estremismi e del resto quasi non si curano.

Raccontano storie appassionanti. Per ambedue la prima mossa è un dribbling.

Stanislavskij è considerato uno dei padri fondatori della Regia. D'accordo. Ma la prima domanda che Ruffini si pone non riguarda la scena, ma la portata della parola “maestro”: si chiede se Stanislavskij non possa forse essere visto non solo come un maestro di teatro, ma come un maestro tout court, un maestro del pensiero novecentesco. In quale campo, se non solo nel teatro? In una sorta di yoga estratto dal lavoro teatrale, che può convivere con l'esercizio artistico, ma che è valido anche al di fuori dell'arte, come modello di lavoro dell'individuo su di sé, e “trascende lo spettacolo, in entrambe le direzioni. Del prima e dell'oltre”. Torneremo su questa distinzione. Ma è evidente che al primo vento, già nella prima pagina, il libro salpa dalle scene verso la “zona di confine fra *corpo e anima*”.

Mirella Schino da quella zona non sembra affatto impressionata, né sembra nostalgica d'abbandonare le scene con i loro spettacoli. Il suo dribbling è un altro: le scene non sono tutte della stessa natura. Alcune – dice – non furono (soltanto) rappresentazione, ma ebbero “la consistenza, la molteplicità, l'interna diversità proprie della materia organica [...] appositamente creata *ex-novo*”. In pratica, Schino muove da un'ovvietà anche lei – che Regia implichi l'idea d'uno spettacolo d'autore, opera d'arte unitaria – ma invece di indagarne l'estetica, invece di metterla a confronto col cinema o l'arte o la letteratura, la confronta col suo contrario e il suo precedente: lo spettacolo incentrato su un attore solo. Si chiede se la nascita della Regia teatrale non sia forse il dilatarsi all'intero spazio scenico di ciò che i grandi

attori-creatori di matrice ottocentesca facevano con la loro presenza personale in scena. I profeti della Regia, dice, adoravano quegli attori e ne odiavano gli spettacoli, tant'è che cominciarono a far funzionare l'intero spazio scenico come un organismo corporeo compatto, quasi che gli individui fossero esplosi per ricomporsi in un superorganismo - e il corpo divenisse il campo d'un sistema di diffrazioni. In altre parole: la Regia sarebbe nata quando il corpo-individuo, come unità di misura, venne detronizzato.

È una di quelle tesi che, una volta dette, hanno una loro indubbia evidenza.

Strane evidenze. Come quando nel libro di Ruffini, per esempio, si dimostra che gli scritti teorici e quelli autobiografici di Stanislavskij sono pensati come strati sovrapposti che andrebbero letti in trasparenza, come una partitura musicale che si legge da sinistra a destra e insieme dall'alto in basso. L'insieme degli scritti di Stanislavskij si presenterebbe quindi come un complesso integrato, in cui ciascun pezzo ha una sua indipendenza, ma serve anche per prestare soccorso all'altro: uno sforzo generoso e intricato per ottenere un equivalente dell'esperienza tramite la scrittura. Cioè la materializzazione d'una contraddizione in termini, ché non si saprebbe quale altro nome dare al tentativo di restituire, con le parole e il racconto, il "sapere tacito" dell'artista: proprio ciò che per definizione non s'affida né a parole né a racconti.

È il modo di guardare di Ruffini e Schino che innanzi tutto interessa. Sono sguardi precisi ed acuti, secondo le regole dei buoni studi, ma sono, preliminarmente, sguardi accesi, appassionati delle lontananze che intravedono e lasciano intravedere al fondo dei discorsi. Per questo trascurano il panorama e si concentrano su un solo angolo. Quegli angoli son scelti molto bene, sono angoli in cui tessono il loro nido certi strani ragni che non saprei chiamare altrimenti che "mistero".

Schino non esita a dire: "la creazione dello spettacolo come nuova materia vivente è una forma di ribellione verso l'ordine creato". È la conclusione d'un capitolo intitolato "Esperimenti sull'organicità". La riga seguente aggiunge: "Non sempre trascendere il teatro vuol dire fuoriuscirne". Sta discutendo con Ruffini?

Ciò che dà tensione al libro di Ruffini su Stanislavskij è l'avventura d'un insegnamento le cui parole scorrono sotto le parole scritte, un sistema per il lavoro dell'attore che di fatto delinea un sistema d'orientamento per un lavoro dell'individuo su di sé. Si potrebbe dunque pensare alla pratica teatrale come ad un mezzo, ad uno strumento per andare altrove, senza preoccuparsi più dello spettacolo e della sua arte. "Arte come veicolo", dopotutto, era lo slogan dell'ultimo Grotowski, che parlava apertamente della pratica teatrale, quando raggiunge certi sottili livelli di precisione, come d'uno yoga, d'una via iniziatica sganciata dalle grinfie dottrinarie e religiose.

Alla "nera libertà del teatro" di cui parla Schino, Ruffini contrappone la luce ferma d'una via che assomiglia ad una via di conoscenza. Parla d'una dimensione arcaica che appare ad alcuni come una vocazione originaria del teatro, e Schino sembra rispondergli a distanza che della biomeccanica di Mejerchol'd, per esempio, sembra sfuggirci l'essenza, una "*selvaggia* levità di ritmo" (il corsivo è mio).

Vocazione “arcaica” equivale a vocazione “selvaggia”?

Sia Schino che Ruffini - la prima esplicitamente, facendone un motivo guida, il secondo sottintendendolo – inquadrano le loro indagini sullo sfondo d’una “fame di vita” che pervade certe esperienze teatrali all’inizio del Novecento. Quale che sia il significato preciso di “fame di vita”, una cosa è chiara: che contraddice la superficie della pratica teatrale. Perché su questo, almeno, dovremmo esser tutti d’accordo: che il teatro, in linea di principio, è finzione.

Questi nodi e problemi, per la maggioranza di coloro che fanno normalmente teatro, che ne fanno storia o teoria, non esistono neppure. Giustificatamente, perché non riguardano l’ambiente del teatro nel suo complesso. L’abbondante vivacità del teatro sembra non abbia granché a che fare con i problemi che nelle storie degli estremismi sembrano vitali.

Vitali lo sono veramente, malgrado le apparenze.

Nelle arti, a differenza di ciò che accade in altri rami, l’estremismo non è una malattia infantile. È il punto dove si fa la storia. Un punto d’arrivo. È la forza dell’età adulta, segno e fonte di salute, ciò che giustifica e fonda il valore d’un insieme di pratiche, del loro artigianato, persino della loro routine. Se teniamo i piedi per terra, ci accorgiamo che in realtà sono gli artisti estremisti – che non sembrano dotati del cosiddetto senso pratico – a creare quella maniera diffusa di sentire e riconoscere cultura che inventa e circoscrive nuovi territori culturali, li dilata, dà loro uno statuto d’esistenza, un valore, li accredita prima con l’eccesso e lo scandalo, poi col prestigio.

È deleterio pensare che estremismo e moderazione funzionino in maniera analoga nel mondo delle arti e in quello della vita quotidiana e della politica. Malattia grave e infantile, fra le arti, è l’assenza di estremismo, nei momenti che sembrano “normali” e preludono all’asfissia. Per ciò, fra i compiti di coloro che studiano, dovrebbe esserci anche il lavoro sui punti estremi, in stato nascente, in genere non-visti, in cui si fabbrica non solo la *qualità*, ma anche il *valore*.

In sociologia, i fenomeni *in statu nascenti* sono prodromi e preannunci. I teatri in stato nascente sono invece una conquista d’arte, o – se si vuole – spirituale. Punti d’arrivo, non certo la premessa ad un’organizzazione diffusa e regolare.

La confusione legata alla nozione di Regia dipende soprattutto dal fatto che con questa parola si indica un eccesso e nello stesso tempo una delle più funzionali normalità del teatro nei suoi assetti produttivi novecenteschi. Per un trucco ottico, la normalità si incolla all’eccesso come se fossero l’una il sedimentarsi o la base d’appoggio (o il tradimento) dell’altro; l’una le pendici e l’altro la vetta, mentre si tratta di fenomeni ben poco connessi, virtualmente collocati in regioni lontane sette mari.

Conviene intendere con la parola Regia un modo di produzione adatto alla modernità dell’industria dello spettacolo, corrispondente alla creazione di spettacoli da replicare a lungo, dalla partitura fissa, che al limite può persino essere

indipendente dai suoi interpreti, come la coreografia per un balletto o il programma di messinscena di un'opera lirica? Si può dire che la Regia sia il nome da dare alla cura d'un allestimento scenico che sappia essere rispettoso del testo dell'autore, che sappia interpretarne criticamente l'indole e la poesia, che sappia corredarlo d'un congruo gusto figurativo?

Ma sì! Perché no? Basta intendersi. Purché non si faccia d'ogni erba un fascio e non si confonda la Regia come pratica d'un eccesso con la Regia come buona regola del teatro e della sua estetica.

La vacca e l'erba

“La Regia è un'altra cosa”, rispondeva Orazio Costa a chi gli chiedeva come mai nelle locandine dei suoi spettacoli non volesse più comparire come regista e solo come responsabile del “coordinamento scenico”. Aggiungeva: “una regia non è che la si possa metter su in una ventina di giorni o un mesetto di prove, dopo aver scritturato gli attori che servono”. Sottintendeva: a me non la lasciano più fare; non va d'accordo con la normale produzione. Lo so che quello di Costa, per alcuni, è un nome stantio. Eppure... Si era agli inizi degli anni Settanta del Novecento. Costa era stato, assieme a Luchino Visconti, Giorgio Strehler, Luigi Squarzina (e Gianfranco De Bosio, Giovanni Poli...), uno dei capofila della Regia italiana, fin dall'immediato secondo dopoguerra. Mentre lui lasciava cadere, per sé, la qualifica di regista, i registi si moltiplicavano e le regie si sbizzarrivano. Classe 1911: aveva 5 anni meno di Visconti, 10 più di Strehler e Squarzina. A differenza di loro, in breve declinò. Ma non perse mai l'autorevolezza del maestro d'arte e l'acutezza di giudizio dello spettatore che pensa con la sua testa, molto spesso a lato del pensiero comune. Quand'era giovane, aveva fatto in tempo ad assistere al lavoro di Jacques Copeau e soprattutto a vedere uno spettacolo di Evgenij Vachtangov, il *Dibbuk* di An-ski, che Vachtangov aveva realizzato a Mosca all'inizio del 1922, meno d'un anno prima di morir giovane. Lo spettacolo s'era conservato nei decenni, cambiando attori ma non l'essenza della sua regia. E Costa poteva parlarne come della sua più potente esperienza di spettatore. Aveva visto qualcosa come un organismo restaurato, ma quell'organismo – diceva – a distanza di anni dalla morte del suo primo autore, era ancora in grado di conservarne non solo l'eccellenza, ma soprattutto l'*entusiasmo*. Lo confessava apertamente: era stato il contagio di quell'entusiasmo ad individuare la sua vocazione teatrale; a coltivare in lui il sogno di un teatro impossibile e sempre deluso; a nutrire le sue lunghe amicizie con Barrault o con i fratelli Kanze, i grandi interpreti del teatro Nô.

Non prendiamola, questa parola, alla maniera stanca e fastidiata, come se “entusiasmo” fosse un atteggiamento ingenuo, giovanile, una sorta di romanticismo o di sentimentalismo. Ha semmai a che vedere con la vocazione, e per un artista è altrettanto importante dell'indipendenza. È sufficiente a farci toccare almeno con un dito che cosa potesse essere la Regia-rivoluzione, il teatro dell'eccesso. Mejerchol'd – come Vachtangov - era stato giovane allievo-collaboratore di Stanislavskij. Negli stampini della manualistica è visto come il suo avversario (chi sa poco o niente sia

dell'uno che dell'altro, usa contrapporli in base al rifiuto o meno del cosiddetto Naturalismo). Ma Mejerchol'd aveva detto e ripetuto che l'essenziale era altrove, nell'entusiasmo che Stanislavskij iniettava nel lavoro. Non era un'emozione, ma una precondizione tecnica. Diceva: "per ottenere qualcosa bisogna prima imparare a entusiasinarsi". Imparare: come s'impara una lingua? Sì, come si impara e si pratica continuamente una lingua. Schino è drastica nell'affermare che questa educazione alla pre-tecnica dell'entusiasmo era la cosa principale che Stanislavskij aveva "inventato".

Fin dai primi anni del Novecento, o meglio: fin dagli ultimi del secolo precedente, nel modo comune di pensare e persino di dire, nei piccoli laghi delle scene europee, era ben chiara la differenza fra le due speranze del teatro. Da una parte la speranza di trasformarlo in un'arte degna, di metterlo al servizio della poesia drammatica, oppure al servizio della pedagogia, o della propaganda o della coscienza politica. Dall'altra una speranza fine a se stessa, senza nome, più eccesso che virtù, tipica di alcuni solitari del teatro dei quali si parlava cercando immagini esagerate: "profeti" o "anacoreti", pazzi guerrieri d'un torneo d'ombre, uomini in cerca del Graal, i protagonisti allampanati d'una "Crociata delle lunghe figure", donchisciotte.

Gordon Craig, nel presentare al pubblico l'indice dei suoi giorni (aveva 84 anni: *Index to the Story of my Days*, London, Hulton Press, 1957), parlava della follia che sentiva abitare in sé fin dagli anni della giovinezza, di certi suoi sintomi fisici, fortunatamente non prevaricanti, e concludeva la sua Premessa ricordando la durezza con cui lui ed altri "folli" del teatro eran stati trattati. Usava, per spiegarlo, un'infantile e infame canzoncina, quella del vecchio che aveva una vacca che stava morendo di fame. Il vecchio prende allora il suo violino dai dolci imbrogli, e suona e canta una ninna-nanna: "Guarda qua, buona vacca, guarda qua! / Che l'erba cresca non è ancora il caso. / Guarda qua, buona vacca, guarda qua!".

Craig era un vecchio crudele, nel senso di chiaroveggente. Gli piaceva questo crudo impasto fra la musica sentimentale, la voce bella, il dolce violino e il muggito d'una morte per fame. Forse era un po' troppo sarcastico (o chiaroveggente) per il giovane intelligente che negli ultimi anni seppe raccogliere le sue parole. Il giovane, è ovvio, propendeva più alla commozione che alla crudeltà.

Ferruccio Marotti premise così ad uno dei libri più influenti per gli studi italiani sulla Regia teatrale (*Amleto o dell'Oxymoron. Studi e note sull'estetica della scena moderna*, pubblicato da Bulzoni nel 1966), non la canzoncina inglese del vecchio e della vacca, ma un verso tedesco: "quando il tessitore paralizzato sogna di tessere". "Quando il tessitore paralizzato sogna di tessere" Marotti l'aveva usato come esergo, qualche anno prima, anche per il suo libro del 1962 su Gordon Craig (quello apparso nella collanina economica dell'editore bolognese Cappelli, che Denis Bablet copiò in gran parte e, togliendogli un po' d'inquietudine, pubblicò in Francia a suo nome). Quel verso, che sembra un gioco di specchi simbolista, forniva evidentemente a Marotti una sintesi critica di precisione. Nel 1971, curando una silloge di scritti di Craig per Feltrinelli, iniziava la presentazione dicendo: "Il mondo di Craig è un mondo scomparso. E in esso Craig si era ritagliato un mondo a parte,

dai confini rigorosamente tracciati e presidiati dall'Inefficacia e dall'Afasia". Con le maiuscole, come figure d'un'allegoria di Puvis de Chavannes.

Immaginiamocelo, il tessitore paralizzato. Non può muoversi. Ma all'interno del proprio corpo, dentro i suoi nervi e nei muscoli incatenati compie tutte le azioni del tessere, le sente nei dettagli, nei loro impulsi, nei loro ritmi, nell'energia che serve per ciascuna di esse, e per ciascuno dei segmenti in cui si scompongono.

Un tessitore paralizzato, quando sogna di tessere, non sta immaginando proprio niente. Sta facendo. Sta tessendo senza telaio e senza tessuto. Fa azioni amputate del movimento, come i grandi danzatori che fanno danzare seduti e fermi. Con in più il dolore, oltre la normale intensa fatica dell'immobilità. Così, è vero, fecero teatro senza teatro Craig e Appia, Artaud e forse anche Decroux, se pensiamo non solo al suo mimo, ma (come Marco De Marinis ci spinge a pensare) al teatro di cui esso avrebbe dovuto essere il nocciolo e la fonte. I tessitori paralizzati sono l'esatto opposto di quei tessitori di Andersen che, mimando, creavano negli astanti l'illusione d'un tessuto inesistente. I tessitori paralizzati non fanno vedere una realtà che non c'è, fanno realmente quel che non si vede.

Trasformare in forza un'immobilità forzata è grande arte. Ma c'è la forza dell'immobilità forzata anche nei registi che mossero innumerevoli spettacoli? Furono e sono tessitori paralizzati, in qualche modo, anche i registi dal gran daffare, Stanislavskij e Mejerchol'd, Copeau e Reinhardt, Grotowski, Brook, Beck-Malina e Barba, o Strehler, Wilson, Kantor, Mnouchkine, Stein, Bergman, Nekrosius, Sellars o Carmelo Bene, che pure di spettacoli ne fecero e ne fanno? Loro che spesso agirono e agiscono con tanta efficacia da trasformare non solo l'estetica, ma il costume del teatro, sono anche loro accompagnati dalle due dolci enigmatiche sorelle Inefficacia ed Afasia?

E poi, come mai Marotti parlava d'Afasia proprio per Craig, che la bocca chiusa non la teneva praticamente mai, così bravo a scrivere e raccontare? Forse si danno casi in cui l'afasia non coincide con l'assenza di parola? A che si connette, allora? Ad angoli ciechi in cui fa il suo nido il mistero?

Marotti l'angolo del mistero l'aveva percepito: Craig continuò a stare al mondo fino al 1966, novantaquattrenne, conservando scintille dei fuochi che avevano animato i rivoluzionari del teatro d'inizio secolo. Marotti, poco più che ventenne, gli fu a lungo accanto. Craig scriveva che finalmente, al termine della vita, aveva incontrato qualcuno in grado di comprenderlo davvero. Marotti, nello spiegare quel vegliardo abituato alla solitudine, rischiava di confondere l'angolo di mistero con la forzata paralisi dell'artista che non accetta compromessi e non dispone d'un'enclave in cui vivere a proprio modo: il Regista che disegna, fa modellini, scrive - e spettacoli veri, uno dopo l'altro, non ne fa. Ma intanto, anche Angelo Maria Ripellino, nel 1965, accennava a quel mistero, parlando però di registi nient'affatto paralizzati: *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*. L'incipit: "Ogni spettacolo è un castello di sabbia". L'explicit: "traspare a ogni passo l'inanimato, il non essere, la fissità della morte". Tutto il resto sta lì, vivissimo, fra i

due versi di questo distico. In mezzo, c'è il libro, uno di quei libri che trasmettono l'entusiasmo del teatro aldilà degli spettacoli di stagione, e che Einaudi deve continuamente ristampare. Ha l'impianto d'una panoramica ed è, nella sostanza, il libro in cui un critico-poeta va in cerca del teatro perduto. *Alla ricerca del teatro perduto*, il primo libro su Grotowski, scritto da Eugenio Barba, è dello stesso anno.

L'inesistente tradizione

Una tradizione della Regia non c'è perché ce ne sono almeno due. E anche quelle sconesse.

Quell'epoca della storia del teatro occidentale che sta sotto il segno della Regia può essere infatti raccontata in molti modi diversi. Non credo che ci sia un protagonista più protagonista degli altri, o un grumo storico centrale, o una trafia che assomigli ad un albero genealogico.

Marotti parlò della Regia come d'una "rivoluzione andata a male". Né Ruffini né Schino mi paiono d'accordo. Non perché pensino che invece fu vittoriosa. Ma perché non credono al problema. Si rendono conto che più il tempo passa, più "Regia" diventa un concetto contrarissimo in se stesso, l'intreccio di due vie, una larga; l'altra tutta salite, sassi, discese, infestata (o protetta?) da cani randagi. Nessuna delle due assomiglia ad una tradizione. L'una è regola organizzativa per la produzione teatrale, alta specializzazione o tran-tran. L'altra passa di generazione in generazione come un allarme: che ci sia qualcosa da cercare e che dal teatro possa spremersi un succo al quale non si dà nome. Non ha quindi senso, per loro, chiedersi se la "rivoluzione" della Regia abbia o non abbia vinto. Il senso d'allarme, o l'eccesso, non vince né perde. Vince se riesce sotterraneamente a trasmettersi. Perderebbe solo quando se ne dissipasse la memoria.

Il pre-finale de *La nascita della regia teatrale* racconta tante morti, alcune nel tragico gelo che cala su quel "paradiso del teatro" che fu l'Unione Sovietica prima della scure di Stalin. Schino aggiunge subito: non sono "un segno di sconfitta, una conclusione, ma solo un finale che mostra qui e lì scoppi di gloria". E chiude il libro con un'immagine straordinaria: un palcoscenico sudamericano, un grande incontro di teatri indipendenti sulle Ande, alla fine del Novecento, e un regista-attore che per mostrare il senso della propria vocazione teatrale esegue un esercizio in cui riconosce il proprio imprinting. Salta: "a gambe divaricate e piedi paralleli, salta per tutto il palcoscenico, poi si volta e lo ripercorre all'indietro. Sono salti terribili, senza rincorse, prendendo lo slancio solo dalla propria pancia".

Lo slancio solo dalla propria pancia: un elementare principio tecnico. Una difficile metafora.

Quando Schino parla della Regia in generale, così come prese forma trasformando la pratica e l'idea del teatro agli inizi del Novecento, la vede come un "cespuglio", simile a quello che il neo-darwiniano Stephen Jay Gould sostituisce al paradigma della "scala" per rappresentare l'evoluzione. Penso che si possa facilmente concordare con il modo di pensare della storica del teatro e del paleontologo:

effettivamente la Regia non ha una storia fatta a scalini. Si può puntare il compasso dove si vuole e lì fare centro, tracciando intorno periferie differenti. E quindi differenti prospettive, coi loro primi piani e campi lunghi. Potrebbero persino esserci plausibili storie della Regia con un Mejerchol'd in posizione defilata e marginale. Sembra un paradosso, ma basta pensare a quel che sta nella testa di molti uomini di teatro e di molti dei suoi professori per rendersi conto che l'esempio è fin troppo realistico.

Tutto dipende dalle domande di partenza e dal modo in cui diventano impellenti. Non è detto che una storia debba mettere in crisi l'altra. In molti casi, sono racconti che possono camminare paralleli e poi magari divenire complementari. Appunto perché Regia è una parola-confusione, l'importante è non darsi ad intendere che sia bene metterci ordine, non permettere che schemi e definizioni diventino problemi preliminari ed emboli del pensiero. Non irrigidirsi a voler stabilire quale storia sia più importante e quale meno.

Gordon Craig ebbe una sorella: Edith. Di lei, in genere si parla poco. È una lacuna. È importante far riemergere una storia che è rimasta a lungo sbiadita. Basta leggere lo studio pregevole che Roberta Gandolfi ha da poco pubblicato, *La prima regista. Edith Craig fra rivoluzione della scena e cultura delle donne* (Roma, Bulzoni, 2003) per rendersi conto del peso di quella storia, di quanto vasto sia il paesaggio teatrale che mette in luce e spiega.

Ciò che sarebbe non tanto ingiusto, quanto ozioso, pedanteria scolastica, sarebbe profittare del legame fratello-sorella per metterli in postuma concorrenza, cercare i segni d'una prevaricazione storiografica dove c'è un'ovvia lontananza e persino disappartenenza di piani, di ambiti, d'azione.

Qualche anno fa, per far l'esempio d'un altro studio pregevole, Franco Perrelli portò in luce la figura del danese Bloch (*William Bloch. La Regia e la musica della vita*, Milano, Edizioni Universitarie di Lettere – Economia - Diritto, 2001), che può essere visto come un punto di passaggio fra la tradizione ottocentesca dei *livrets scéniques* e le procedure del primo Stanislavskij. Non credo che avrebbe senso discutere se sia giustificato o meno parlare d'un William Bloch "regista". Avrebbe senso solo se quella della Regia fosse una categoria storiografica ben contornata. E non lo è.

È invalso un uso, negli studi accademici, che spesso spinge gli studiosi, quando puntano l'attenzione su un punto, a scrivere qualche pagina di rimprovero per coloro che l'han puntata altrove, pur guardando ad un ambito apparentemente comune. Come se un ambito storico fosse determinato da confini cronologici e geografici, e non da una rete di plausibili connessioni logiche, giustificate dalla loro interna tenuta, più che dall'illusione d'essere chissà come esaurienti. È il costume delle pagine sprecate, come se uno cercasse di giustificare la propria attenzione facendosi forte d'una pretesa distrazione altrui. Il costume delle pagine sprecate, applicato a un contenitore disordinato come Regia sarebbe particolarmente incongruo.

Ci sono storie della Regia fatte a medaglioni, un protagonista via l'altro, che rispondono all'esigenza di delineare panoramiche, di fornire esempi, magari fonti d'ispirazione. E ci sono ricapitolazioni che rispondono all'esigenza di creare dei veri e propri manuali, con schemi che offrano un simulacro di ordine e chiarezza: in esse i registi vengono infilzati alle loro rispettive teorie, fingendo che la loro storia sia un dialogo fra estetiche o poetiche. Sono simil-storie, utili e pronte all'uso spiccio come la simil-pelle. Hanno il pregio di fornire schemi scolastici adatti all'esame ed alle interrogazioni. Non sono "sbagliate", purché si tenga conto del loro carattere, nel contesto commerciale dell'editoria scolastica. E sarebbe ingeneroso metterle a confronto con le opere di storia, che si rivolgono al passato con negli occhi certi interrogativi impellenti del presente, solitari o condivisi.

Penso ad esempio ad un sistema complesso e stratificato come lo creò Claudio Meldolesi in quel libro difficile e d'alta qualità (purtroppo non più riedito, per la diffusa indifferenza verso la qualità degli studi teatrali in nome del loro smercio scolastico) che è *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, edito da Sansoni nel 1984. Meldolesi metteva a punto complesse strategie storiografiche per comporre un racconto che tenesse conto dei grandi mutamenti nella produzione teatrale del secondo dopoguerra e che nello stesso tempo ricostruisse i vasi capillari, biografici, di piccoli ambienti o gruppi amicali, attraverso cui prese forma una cultura teatrale rinnovata, egemone, presto schiacciata dalle contrapposte spinte verso lo sperimentalismo e l'organizzazione d'un sistema teatrale modernizzato - la via larga e quella scoscesa della Regia. Meldolesi si interrogava su quel teatro in stato nascente da cui si svilupparono grandezza e miseria del teatro italiano del secondo Novecento. Era come se cercasse una risposta alla domanda "ma perché tanto spreco?", "come mai un così veloce degrado?" che inquietava i giovani appassionati di teatro, in Italia, all'inizio degli anni Sessanta del Novecento. La trasformava da diffusa inquietudine in un sofferto programma storiografico, nell'invenzione d'un metodo storico. Da ansia di mestiere in consapevolezza politica.

Oppure penso al libro di Fabrizio Cruciani *Registi, pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento*, riedizione postuma, nella collana "il fondaco dei teatri" (Roma, E & A - editori associati, 1995) d'un volume pubblicato nel 1985 da Sansoni.

Ricordo alcune delle obiezioni che vennero mosse agli studi di Cruciani da parte di validi studiosi attenti alla storia sociale dei teatri. Dicevano: ma perché fermarsi sempre sugli stessi "grandi nomi", sui cosiddetti "padri fondatori", sui ricorrenti Stanislavskij, Craig, Appia, Mejerchol'd, Copeau, Vachtangov, Artaud, dimenticando i grandi numeri dei teatri militanti, gli innumerevoli ribelli e inventori poco noti, il pervasivo proliferare di movimenti e circoli teatrali che creavano anch'essi un modo diverso d'essere del teatro nella cultura e nella società? Perché osservare sempre le vette e non l'insieme dell'orografia teatrale?

Direi: perché non sono vette, e non c'è orografia.

Quelle obiezioni presupponevano un solo sistema di connessioni storiche e spesso eran tratte a reagire sulla base di riflessi condizionati scolastici: come se il fare attenzione sempre ai “grandi nomi” fosse l’effetto d’un atteggiamento che vede romanticamente i personaggi eroici ed eminenti quali veri motori della storia, che considera le trasformazioni culturali come il prodotto di un manipolo d’eccellenti autori, allontanando tutto il resto nei campi lunghi dei “minori” e delle figure di contorno. A volte, cedendo a quella piccineria degli studi ingarellati che sta a metà strada fra la pedanteria e la maldicenza, il persistere nel mettere a fuoco l’ambiente dei cosiddetti “padri fondatori” veniva addirittura etichettato come la persistenza d’un modo “idealistico” di pensare la storia.

Vale la pena soffermarsi su queste sciocchezze? Forse no. E però rischiano di stendere un velo benpensante su una realtà che non lo è. La “lite della Regia” sarebbe un peccato se si dissolvesse in piccoli equivoci e futilità. Quella catena di nomi ricorrenti non indica affatto il canone dei maggiori distinti dai minori. Raccoglie ed esemplifica i casi dell’eccesso, impasti difficili da decifrare di detto e non-detto, spesso coniugando risultati d’alta qualità (spettacoli e libri) con la disarmante semplicità dei sogni ad occhi aperti.

Gli autori dei due recenti libri da cui siamo partiti, senza alzar la voce, ma in maniera sufficientemente esplicita, tornano ad interrogarsi sullo spazio vuoto che distingue il sentiero difficile e spesso sotterraneo della Regia dall’imponente estetica della sua via larga. Oggi, nel teatro, l’aria è viziata non perché ci sia una norma soffocante, ma al contrario, perché c’è abbondanza di forme e un’apparente mancanza di fame. Sia Ruffini che Schino reagiscono a quest’aria: sono stati scottati dalle scintille del secondo Novecento, gli anni del Living, di Grotowski, di Kantor, di Carmelo Bene, di Barba.

Il secolo della Regia è stato un secolo lungo, aperto emblematicamente dalla nascita del Teatro d’Arte di Mosca, nel 1897; emblematicamente chiuso dalla morte di Grotowski, nel gennaio 1999. Al centro ha la potente esperienza del Berliner Ensemble, che ha incarnato insieme la regola di un teatro cittadino e l’eccezione d’un pensiero militante che passava attraverso un nuovo uso dell’estetica teatrale, rinnovando il senso ed il “perché” del far spettacolo. Per una di quelle coincidenze cronologiche che danno l’illusione di non essere casuali, Grotowski iniziava il suo lavoro negli anni in cui si concludeva, al Berliner, l’avventura di Bertolt Brecht. Fin dall’inizio della sua avventura, Grotowski ha fatto sempre leva su un pensiero che per lui era una constatazione di puro buon senso: che il teatro “all’antica” non fosse quello degli spettacoli all’antica, ma fosse – *sic et simpliciter* - quello degli spettacoli. Per i riformatori d’inizio secolo si trattava di ribellarsi alla maniera corrente di comporre gli spettacoli. Grotowski si ribellava all’idea che lo spettacolo dovesse essere per forza il punto d’arrivo della composizione, ciò che dovrebbe dar valore alla pratica teatrale. Sosteneva che poteva esistere un teatro estremo senza spettacoli, con altri fini. E lo dimostrò concretamente. Tant’è che negli ultimi anni era solito dividere la sua storia in due distinti periodi, quello del “teatro degli spettacoli” (dall’inizio alle diverse versioni di *Apocalypsis cum figuris*, approssimativamente dalla metà degli

anni Cinquanta del Novecento al 1973); e quello denominato “Arte come Veicolo”, dove la centralità dello spettacolo è lasciata cadere, sostituita dalla centralità del lavoro sulla precisione d’una Forma intesa come “particolare atto di conoscenza”. Conoscenza per chi lo pratica, quell’atto, non tanto per chi lo vede (benché possa funzionare in tono minore anche per chi lo vede, similmente a quel che accade in fisica con il fenomeno dell’induzione elettrostatica – diceva Grotowski nella sua ansia di spiegare in termini chiari il suo buon senso tanto lontano dal senso comune).

Posto in maniera volgare, il problema diventa una diatriba pro o contro gli spettacoli: val la pena di farli o si potrebbe fare teatro solo limitandosi alla purezza del processo senza più preoccuparsi del risultato da portare davanti agli spettatori? È ovvio che l’alternativa è di quelle che generano stupidaggini. Anche perché nulla vieta di professare il lavoro dell’attore come un valore in se stesso e nello stesso tempo compierlo per costruire spettacoli che funzionino e animino pubblici estranei. Benché a volte, nella pratica, possa succedere che una linea infastidisca l’altra, come spesso accade nelle pratiche artistiche, ogni volta che c’è compresenza d’intenti, cioè complessità e vita. Ed anche se, altrettante volte, liberata dall’attrito con ciò che la fastidia e sembra degradarla, una linea d’azione, lasciata pura, finisce schiacciata a terra, come la colomba di Kant.

Il problema è un altro, ed ha a che vedere con il modo di pensare il lavoro teatrale e quindi di speculare sul suo futuro. Si tratta cioè di capire se il punto d’arrivo artistico – lo spettacolo come opera d’arte e d’intervento nella mente degli spettatori – vada considerato, come sembra naturale, il solo punto di verifica e il principale strumento d’azione delle pratiche teatrali, o se invece – in maniera apparentemente paradossale – esso possa essere ridimensionato nell’importanza, nella centralità e nel valore. Se insomma si possano pensare due logiche relativamente indipendenti, la seconda delle quali fondi l’autonomo valore del lavoro dell’attore su di sé. Meno visibile, spesso sotterranea, oggetto d’accenni, non occulta, ma neppure esplicita, altrettanto centrale,

La sostanziale indipendenza della seconda logica fu portata all’evidenza da Grotowski. Quand’egli impose lo scandalo d’un grande regista che lasciava cadere gli spettacoli, lo “scandalo” non consisteva nella cronaca del “basta con gli spettacoli”, ma nella storia di quell’indipendenza apertamente affermata e dimostrata.

Tant’è vero che Grotowski – il quale in termini d’estetica teatrale non fece mai nulla di simile a quel che Stanislavskij aveva fatto o s’era proposto di fare - trovava in Stanislavskij le premesse al proprio lavoro. Ripeteva di aver cominciato dal punto in cui Stanislavskij era giunto negli ultimi anni della sua ricerca e della sua vita. Sottintendeva una connessione sottile, un filo di progressione, un’indagine continuata e ordinata, passo dopo passo, che ha ben poco a che vedere col fluire delle grandi correnti sceniche, degli stili e dell’estetica, e che riguarda invece il dominio ristretto e profondo, sperimentale, dell’azione che si svolge *nel* corpo-mente dell’attore. Dell’attore soltanto? Grotowski diceva: del Performer.

L'idea d'un pensiero che progredisce di scoperta in scoperta è profondamente estranea al nostro modo di pensare la storia delle arti. "Lo so, lo so nel campo artistico *stricto sensu* si può dire che esista solamente un'evoluzione e non uno sviluppo [...] Ma qui parlo di un ambito che è artistico e che non è artistico" scriveva Grotowski mimando la noia, nel suo ultimo scritto senza titolo, composto poche settimane prima di morire, col pretesto d'una piccola rettifica giornalistica, quasi a sottolineare l'assenza d'un "testamento" e ad irriderne l'attesa e la convenienza.

Questo modo di connettere punti distanti ed eterogenei del teatro novecentesco consegna tutta una serie di interrogativi al lavoro di Ruffini. Era insensata la razionalità di Grotowski? Oppure indicava un solido terreno di indagine, tanto più solido quanto meno spettacolare? Si aggiunsero, all'altro polo, all'inizio degli anni Ottanta del Novecento, gli studi di Eugenio Barba sugli elementi ricorrenti nel comportamento degli attori di diverse tradizioni, l'individuazione di un livello pre-espessivo che non esiste certo come qualcosa di separabile nella realtà, ma che può essere virtualmente isolato in sede di analisi. Questi due diversi poli possono essere assunti come esempi di ciò a cui Ruffini si riferisce quando parla di un "prima" e di un "oltre" che segnano il trascendersi del teatro.

Quel che fa è un esempio di quel che uno storico dovrebbe saper fare: raccogliere dal presente le domande, o le "sfide" concettuali, armarsene, ed indagarne la tenuta tornando ad esaminare il passato. Non per attualizzarlo, ma al contrario per sfuggire alla dittatura dell'attualità.

I libri che precedono questo suo *Stanislavskij (Teatro e Boxe del 1994 e I teatri di Artaud, del 1996, ambedue pubblicati dal Mulino)* esplorano la continuità e la coerenza della seconda logica che fa del teatro un luogo privilegiato per la ricerca sperimentale sull'azione *nel* corpo-mente dell'attore. Certamente sono studi di frontiera. Certamente non sono marginali (o specialistici, come si dice con accademico eufemismo). Il loro campo è difficile, mal si adatta all'attualità delle stagioni teatrali, o all'utilitarismo della manualistica calibrata sulle esigenze degli esami nelle università, ma è un campo in cui molti studiosi oggi convergono. Limitatamente al panorama italiano, basti pensare a libri come *La danza alla rovescia di Artaud* e *In cerca dell'attore* pubblicati da Marco De Marinis nel 1999 e nel 2000 (il primo nei "Quaderni del Battello Ebro", il secondo presso Bulzoni).

Il "resto"

Il libro di Ruffini su Stanislavskij e quello di Schino sulla *Nascita della regia teatrale* si affacciano su domande simili alla luce di prospettive molto diverse. Se l'indagine su Stanislavskij fa uso del microscopio, Schino usa il grandangolare. Ma anche dal suo punto di vista quel che emerge è la centralità di un "resto" che sfugge alla chiarezza delle estetiche teatrali. A causa di questo "resto" i cosiddetti "padri" della Regia non possono esser considerati in alcun modo padri.

Perché hanno scritto, detto, insegnato tanto, ma le cose più importanti sembra se le siano tenute per sé, come se non avessero voluto il tempo per trasmetterle. E

forse, invece, non se le tennero per niente, per il semplice fatto che non le possedevano e ne erano posseduti. Padri, comunque, che hanno cancellato, nei loro “figli”, le pretese dei figli. Maestri che han fatto tabula rasa dei supposti diritti degli allievi. Che han passato loro ricette immangiabili o l’ineffabile peso dell’eredità non trasmessa. Ai “figli” che chiedevano un uovo, han passato scorpioni, come nell’antica parabola.

Per rendere percepibile il senso di un “resto” da cui sembra dipendere l’essenziale, e che sfugge, Schino elegge un personaggio ricorrente, perplesso ed esemplare, che a distanza di pochi decenni, aldilà della barriera della seconda guerra mondiale, si interroga sul rinnovamento del teatro di cui vorrebbe sentirsi l’erede. Il giovane Luigi Squarzina, in Italia, insegue gli insegnamenti dei maestri del teatro novecentesco, ma si sente orfano. Sogna per il teatro italiano uno standard civile e riformato, ma si sorprende a chiedersi come mai Vachtangov, con i suoi pochissimi spettacoli, pesi di fatto più del geniale Max Reinhardt, genio anche dell’organizzazione dello spettacolo, del suo spazio nelle città, che inventò un multiforme, originalissimo universo scenico di qualità. Squarzina dava per scontato che accanto a Vachtangov c’erano angoli di mistero. Si affacciava sull’orlo dell’estremismo artistico, ne valutava l’efficacia, pur considerando quanto poco fosse efficiente per la riforma di una diffusa civiltà teatrale. E allora, aveva la sensazione che gli venisse nascosto qualcosa.

È strano che si parli di eredità negata proprio per la stagione della Regia, che è anche quella in cui gli artisti amano insegnare, e quasi tutti sono ossessionati dal problema di fondare scuole, laboratori, ashram teatrali. “Forse – osserva Schino - è proprio per contrasto che Appia, Craig, Stanislavskij e Mejerchol’d sono stati tanto spesso chiamati i ‘padri’ o i ‘padri fondatori’ della Regia: perché non sono stati padri, neppure Stanislavskij, che a un padre tanto si sforzò di assomigliare [...] Anzi, in qualche caso si tratta di veri e potenti anti-padri”, che lasciarono un’eredità fatta solo di domande e “d’un pugno di affermazioni perentorie, pugnaci, polemiche, che l’incomprensione ha spesso trasformato in astratte utopie”. Aggiunge che ad esse “si accompagna la confusa percezione dell’esistenza di un segreto”. Poiché sta pedinando il giovane Squarzina, dalla tormentata intelligenza e da un’efficienza consapevole dei suoi limiti, usa il termine “segreto”, ma credo che la parola giusta sia “mistero”.

Una cosa è certa: i cosiddetti “padri della Regia” sembrano caposcuola e sono lupi solitari. Non forniscono modelli, ma catene d’eccezioni. Invece delle buone soluzioni, amano gli angoli irrisolti.

Ruffini, per materializzare la seconda logica della Regia, la questione irrisolta, l’assenza di tradizione con il suo doloroso contrasto fra efficienza ed efficacia, inventa la categoria dei “contemporanei del futuro” di Stanislavskij: una contraddizione in termini che permette di visualizzare, aldilà delle cronologie, la ragione storica che pone accanto a Stanislavskij, all’interno d’una vicenda comune, “coloro che l’hanno aspettato per muoversi e andare avanti con lui”. Li distingue da coloro che “l’hanno aspettato per fermarsi con lui”, cioè per farne uno strumento del

teatro riformato. Precisa: “contemporanei del futuro di Stanislavskij sono Antonin Artaud e Jerzy Grotowski. Eugenio Barba lo è anche lui, pienamente, ma in senso opposto a quello di Artaud e Grotowski. Artaud e Grotowski hanno aspettato Stanislavskij *oltre lo spettacolo*. Barba l’ha aspettato *prima*. Ma le due direzioni della trascendenza – valore e *bios* – si toccano, alla fine”. La maniera particolare con cui Ruffini usa termini come “oltre” o “prima”, “valore” o “bios”, può render ostica la citazione, una volta estratta dal suo contesto. Tutto il suo libro, però, sta lì a dimostrare l’utilità d’un simile frasario. Lo sfondo è formulato con semplicità e precisione: “tra le tante, nella vita di Stanislavskij ci sono state due linee principali: la linea del lavoro dell’attore, *che mira allo spettacolo*; e la linea del lavoro su di sé, *che si serve dello spettacolo*”.

Di quella paradossale e contraddittoria contemporaneità del futuro ora parla lo stesso Barba, in veste di testimone, nello scritto *Nonni e orfani. Una saga di famiglia*, pubblicato nell’Annale 24 di “Teatro e Storia”, uscito da Bulzoni all’inizio del 2004. E mostra, fin dal titolo, che in fondo non è una contemporaneità così paradossale e contraddittoria come sembra: nonni e nipoti, infatti, sono contemporanei. Che poi i nipoti siano anche orfani è la consapevolezza che inietta in questa linea della Regia il segno del mistero.

I libri di Ruffini e Schino, a ben guardare, sono in parte a contrasto non tanto per quel che dicono, ma per il carattere opposto delle loro tentazioni. Ruffini sembra tentato dal lume della purezza d’una via per la conoscenza. Schino sembra tentata dal sole nero di cui parla Artaud, che morde il teatro dall’interno. Tirandola l’una da una parte l’altro dall’altra, riescono non tanto a estendere o dilatare, quanto a lacerare la nozione di Regia, diremmo persino la sua teoria, se ce ne fosse mai stata una. Uno spacco oltre il quale si lascia intravedere un conflitto o un’intimità che trascende il teatro.

Schino si ferma sul limitare d’una domanda: c’è il senso d’un’eredità non trasmessa.

Eredità di che cosa?

Ruffini sceglie di fermarsi sulla soglia d’un’apparente mania in cui le centinaia e centinaia di pagine scritte da Stanislavskij sembrano condensarsi. Ecco il glorioso attore-regista-Maestro che osservando le azioni degli attori persiste a reagire in prima persona con parole che non dicono niente in teoria e che non possono trasmigrare sulla bocca d’altri senza banalizzarsi e farsi parodie, parole che o le accetti o le rifiuti, e che restano comunque soggettive e arbitrarie. L’attore agisce, e Stanislavskij spettatore reagisce dicendo: “ci credo”, “non ci credo”.

A che cosa?

Ambedue sono tentati di cercare una risposta. Fortunatamente non la danno.

Il senso del mistero

Al mistero ho accennato di malavoglia. Imparare a vedere un mistero nel pane o nel sale o – che so? - nella motocicletta, può servire a qualcosa. Ma nel teatro... nel teatro, che ci vuole? *Mistero* è un parolone, e come tutti i paroloni è facile da usare. Dov'è, volendo, che un qualche mistero non lo si riesce a scovare? E una volta scovato...?

I libri di Ruffini e Schino a tutta prima m'hanno irritato. Posso dirlo tranquillamente, perché sono fra i miei amici più cari. Siamo compagni di lavoro e quindi abbiamo in comune un terreno d'incontro (l'hanno anche i pugili o gli schermatori). Ora, loro su quel terreno che hanno fatto? Hanno mirato diritto al cuore della questione, l'hanno chiusa in un angolo. Hanno distillato in differenti alambicchi, con differenti orientamenti, ma con equivalente cocciutaggine, equivalente imperiosa intelligenza, certe domande fondamentali: come immaginarsi l'essenza del teatro? come immaginarsene la trascendenza?

Hanno distillato queste domande servendosi in maniera impeccabile degli strumenti della storia e della filologia. Apprezzo. Non posso che invidiare la loro energia intellettuale. Ma non potevo evitare di chiedermi come mai non avessero scelto una via traversa, indiretta, invece di mirare proprio lì dove stanno le porte chiuse, con i soprascritti paroloni.

Mi irritava il fatto che si precipitassero a testa bassa verso le porte chiuse, col rischio di spaccarsi la testa - che sarebbe il meno -, e col rischio - questo sì davvero nefasto - di sfondarle. Perché allora, inutile illudersi, l'angolo misterioso del teatro si sarebbe appunto ridotto a nient'altro che ad un gran sfondamento di porte aperte, uno degli innumerevoli paciughi esoterici o parascientifici di palingenesi ed energie rinnovate, di corpi gloriosi ed anime migliorate, di stati di coscienza mutati e potenziati che riempiono la bocca - e tutto il resto lo svuotano.

Mi irritava pensare che rischiavano di mischiarsi alle belle storie che predicano un teatro trasceso e in realtà non trascendono neppure il più credulone esoterismo degli sconsolati consolati. Perché alcuni hanno l'inclinazione ad esser consolati, cercano sempre uno stendardo alla cui ombra far prediche, hanno un bisogno insanabile di sentirsi nel giusto, e dopo esser stati dottrinari intolleranti, per risarcirsi delle grandi ideologie finite, calpestanto gli orti dei semplici nei piccoli giardini spirituali. Perché – pensavo – correre il rischio di scivolare in questa compagnia mediocre?

Spiegare come Stanislavskij apra la via ad uno yoga che viene dal teatro e veleggia altrove, verso il lavoro su di sé e sul divario apparente e drammatico fra anima e corpo, non rischia di trascinarlo verso l'illusione del miglioramento personale, come benessere spirituale, dove già corre il ben calcolato rischio d'esser mischiato il Grotowski ritualizzato?

E insistere, al contrario, sulle forze d'un'organicità che sa di blasfemia, non rischia di ridurre il teatro ai suoi fondi neri, come se non esistesse nient'altro di significativo?

Paure mie, perché loro non facevano nulla di simile, i miei cari irritanti compagni. L'irritazione è appunto questo, che uno s'immagina passi falsi, e poi quando vorrebbe indicarne le orme non le trova. Allora si irrita, parla di rischi perché non può parlare di fatti.

D'altra parte, i loro libri riattizzavano una vecchia sfida.

“Nei vostri libri si parla sempre di segreti. Di mistero mai”, mi diceva quasi dieci anni fa Piergiorgio Giacchè a Scilla, in una pausa del lavoro, davanti a un mare selvaggio e sotto un sole selvaggio. Si riferiva ad alcuni titoli, *L'Arte segreta dell'attore* di Eugenio Barba e Nicola Savarese, *Il Segreto della Commedia dell'Arte* mio e di Mirella Schino, e più in generale ai luoghi comuni delle nostre discussioni sull'Antropologia Teatrale. Si parlava spesso di segreti tecnici. Ma lui stava scrivendo un suo libro su Carmelo Bene e gli interessava il mistero. Nicola Savarese lo incalzava elencando i segreti del mestiere che Carmelo Bene gli aveva quasi *obtorto collo* rivelato, in inedite confidenze-interviste in quel di Otranto, nelle notti dei pesci arrosto e della calura. Piergiorgio Giacchè annuiva e nicchiava.

Non ha rivali quando si tratta di rovesciare i problemi come un calzino.

Ora, per esempio, primi mesi del 2004, ha pubblicato presso “L'Ancora del Mediterraneo” - un editore napoletano dal nome romanzesco e dal catalogo meridionalista d'insolita qualità - *L'altra visione dell'altro* (€ 17,50, pp. 192). Tratta dell'equazione fra antropologia e teatro, intendendo per “antropologia” quella “culturale”, e per teatro quello raro che ha a che vedere con i piaceri e i misteri - appunto - della vita.

L'antropologia si occupa delle differenze, il teatro - dice il libro di Giacchè - *le produce*: di qui la contraddittoria equazione.

Molto ben detto. Ma che cos'è, una brillante battuta? Un paradosso? Una buonissima partenza?

È una ventata. Spazza via molte questioni scolasticamente accreditate, comparazioni comode, facili schemi che sfruttano le tendenze d'attualità, ché la chiacchiera internazionale sul teatro ama oggi proiettarlo sullo sfondo dell'antropologia culturale e del multiculturalismo. Il colpo di vento raccoglie quelle discettazioni in un simpatico mucchio di carta e permette di spostarsi per cominciare a pensare.

Il libro di Giacchè è fatto tutto di simili colpi di vento. È tutto inizi, dissimulati a volte nei finali. Fra un inizio e l'altro, fra una ventata e l'altra, c'è la convenzione del libro, con le sue pagine-mattoni, quasi sempre eleganti, sempre perplesse e complicate, a volte tirate su un po' a forza. Le complicazioni presto si dimenticano. Le finestre di vento, invece, si piantano nella memoria. Da una di esse, per esempio, balena il confronto fra un'antropologia che tende alla posizione neutra come sottrazione e sospensione di giudizio, e un teatro per il quale il neutro “è piuttosto una somma e una confusione di generi che comincia con l'androgino e sconfinava nella festa”. Da un'altra, l'autore coglie a volo la battuta d'un prologo teatrale di Raul

Ruiz: “Antropologia e Teatro sono la stessa cosa, però non si devono confondere”. Da un'altra ancora, si intravede l'esistenza d'uno spettatore che sta “*dietro* ma non *dentro* il pubblico”. Infine, in un inizio che sta all'ultima pagina del libro, lo spettatore teatrale diventa l'opposto dello “spettatore sociale” che, avendo tempo, aspetta tempo, preso nella ruota del produrre e consumare informazioni.

E qui le sue ragioni si ricongiungono al filo di chi indaga gli angoli delle questioni irrisolte, delle eredità negate, i “resti” muti del teatro dei cosiddetti Padri della Regia. È evidente che in questi “resti” che trascendono il teatro oggi si raduna un intenso valore, s'addensa proprio lì la differenza del teatro, quel che permette a pratiche arcaiche, al teatro come oggetto culturale oggettivamente “fuori uso”, d'inventarsi invece nuovi valori d'uso e di non annegare nel maremagno degli spettacoli, di non galleggiarvi come una reliquia sovvenzionata.

Anche per la questione dei segreti, infatti, e del mistero (con la minuscola, che non riempia la bocca), Piergiorgio Giacchè non aveva torto. Son due modi molto diversi di sollecitare e interrogare il teatro. I segreti hanno a che vedere con la dialettica fra trasmissione delle conoscenze e occultamenti voluti o subiti, fra sapere esplicito e sapere tacito. I segreti sono il sale del mestiere. Sono la materia prima del teatro, il quale, materialmente o in maniera figurata, lavora sempre di sipario: secretare, spiare, rivelare, secretare di nuovo, in un gioco straniante che corrobora l'intelligenza dei sensi e del pensiero.

I misteri sono un'altra cosa. I misteri, anche quelli terra-terra, non corroborano proprio niente. Fanno male. Come un peso che resta in pancia. O un'eredità tormentata dalle omissioni.

Appunto di qualcosa che fa male parla Mirella Schino quando usa a rovescio l'espressione “padri della Regia”.

Di qualcosa ch'è più una ferita che un sottotesto parla Franco Ruffini nelle due pennellate con cui conclude il suo libro su Stanislavskij: “si capisce chiaro che guarda anche al di là del teatro. Ma appena le parole gli prendono la mano, torna a raccontare la sua pratica di maestro d'attori. L'azione di maestro, senza limiti di teatro, la lascia al tempo lungo dell'esperienza, e alle parole sotto le parole scritte”.

Quando mi sono reso conto che ciò di cui andavano a caccia i libri di Ruffini e Schino non erano angoli segreti, ma al contrario angoli di mistero; e quando ho finalmente capito che quel mistero non era, per loro, niente di esoterico e dottrinario, ma aveva a che fare con un silenzio che assomiglia ad una spina, le loro indagini hanno smesso di tenermi in sospetto e han cominciato a insegnarmi qualcosa. Avevo in mano due libri pronti a navigare per arenarsi.

I libri che si arenano non s'accontentano dell'intelligenza delle loro rotte. Cercano di urtare contro scogli sommersi o spiagge incognite. Si pongono continuamente domande perché sperano di urtare contro la domanda cui non sanno rispondere. Non per capire. Ma per conoscere appena, toccandolo con un dito, ciò che sta oltre lo studio rifinito.

I libri che non si arenano, invece, insegnano meno, anche quando son ben fatti. Informano. Magari convincono. Ma non regalano l'urto al lettore. E in fondo è solo l'urto che ci fa balzar fuori dai seggi e dai pensieri che ci imprigionano soddisfacendoci.

I libri di Ruffini e Schino hanno in comune, innanzi tutto, un atteggiamento essenziale: cercano ambedue di affacciarsi sullo spazio vuoto, di urtare nel divario che si agita fra le opere sceniche e le opere scritte dei registi, come se non fossero, né le une né le altre, il fulcro dell'opera compiuta. Partendo dall'evidenza che le une non servono che in minima parte a spiegare le altre e viceversa; evitando di metterle a confronto - come se da una parte ci fossero i progetti e dall'altra le loro realizzazioni, oppure da una parte i sogni dall'altra la fattibilità - danno rilievo alle sponde d'un'intercapedine. Si occupano quindi dell'intercapedine, del vuoto in cui il mistero fa sentire il suo ron-ron.

“Ma che cosa càspita è?”. Loro resistono anche alla tentazione di tentare risposte, perché si rendono conto che la domanda vera è un'altra: conviene cercare di spiegarlo, il ron-ron, o fermarsi ad ascoltarlo, tacendo, una volta tanto? Conviene tacere, è chiaro, così non si spreca.

E che cosa ci si guadagna?

Direi: la nozione del mistero non solenne. Il mistero che riesce a ridersene delle dottrine, della gnosi e degli alti saperi.

Perché “mistero” non indica necessariamente qualcosa di *indicibile* che non si può enunciare perché è troppo alto, sacro, separato, ineffabile. Può anche essere molto di meno e di molto più sostanziale: qualcosa che *non si dice* perché *non c'è niente da dire*.

Ma quel *niente da dire* può fare gran cose.

Che senso ha una frase che pure è sensatissima come “non sempre trascendere il teatro vuol dire fuoriuscirne”? Che altro se non un “né...né”? Né restarci, né abbandonarlo. Come nello spazio paradossale d'uno strappo continuo, d'una continua ed attiva non-adesione. Che in fondo non può fare e meno dell'estraneità d'un pubblico, non foss'altro che per tentare di negarla.

Il teatro come luogo che lascia di continuo sperimentare l'allarme “di qualcosa d'altro” senza mai permettergli di trasformarsi in messaggio, dottrina, adesione, Sembra un angolo di mondo ristrettissimo. Ma è anche l'angolo per cui il teatro può essere oggi qualcosa di unico. L'angolo delle voci che non informano, che non si traducono.

Credo che sia questo che suscitava la brama sempre scontenta dei cosiddetti “padri della Regia”, con i loro sguardi da mansueti maestri d'arte, e la loro natura di lupi solitari, scossi da una fame sbalorditiva.

Che spesso non sembrava neppure fame di qualcosa che avesse un nome. A meno che non la si voglia chiamare con il ben povero nome di... “realtà”.
