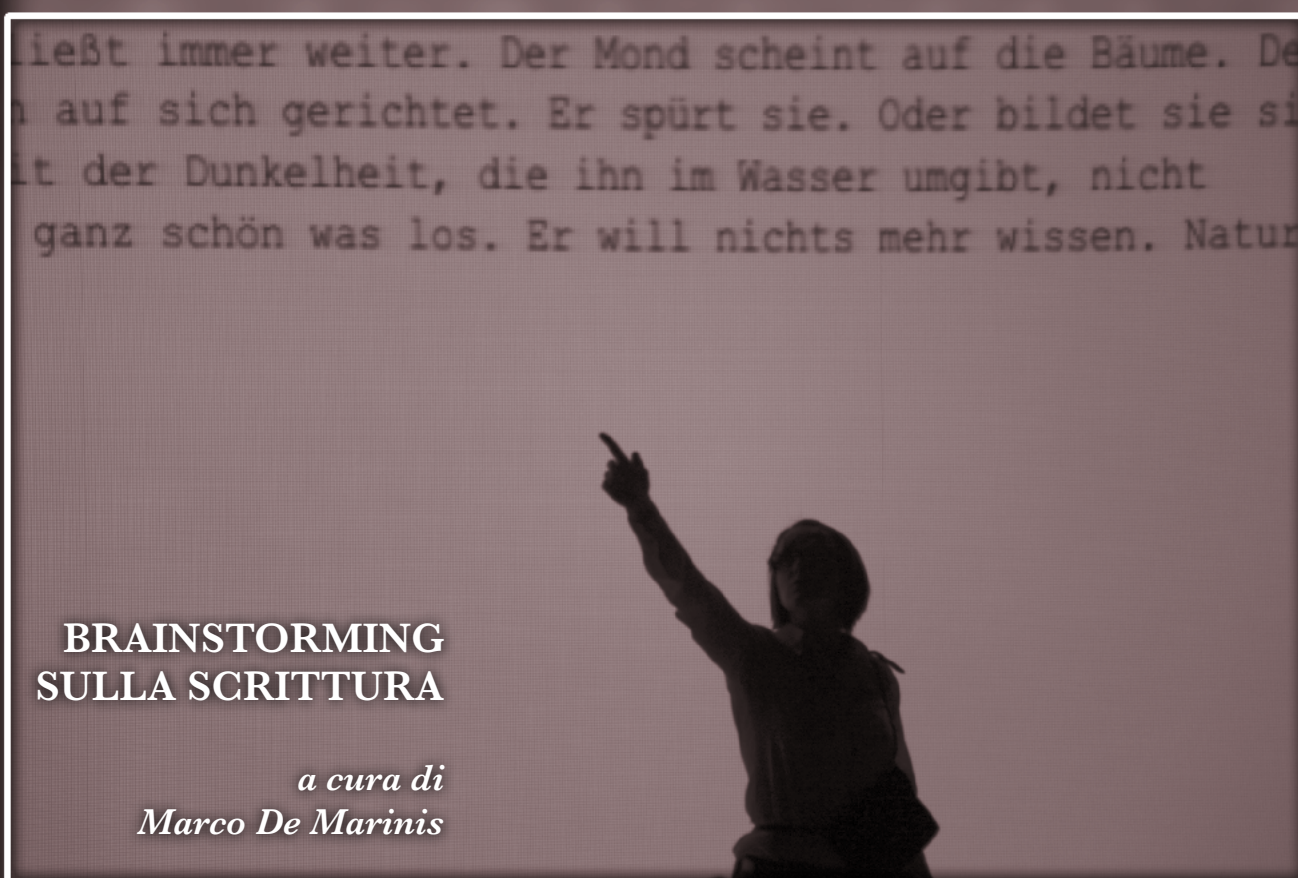


prove di drammaturgia

Rivista di inchieste teatrali



BRAINSTORMING SULLA SCRITTURA

*a cura di
Marco De Marinis*

contributi di

Fabio Acca
Marco Baliani
Stefano Casi

Marco De Marinis
Piersandra Di Matteo
Gerardo Guccini

Chiara Guidi
Claudio Longhi
Lorenzo Mango



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DELLE ARTI
VISIVE PERFORMATIVE MEDIALI

CIMES
CENTRO DI MUSICA E SPETTACOLO



TITVILLUS



Distinte per prospettive, percorsi storici, metodologie e fulcri d'interesse, le riviste accademiche di teatro sono accomunate fra loro e all'insieme delle riviste scientifiche dall'adempimento di alcuni requisiti obbligatori. Cito dalla proposta del Consiglio Universitario Nazionale (5 dicembre 2012) avente per oggetto «Criteri, modalità e procedure per il riconoscimento del criterio di scientificità delle riviste»: «Secondo [l'Accademia norvegese di Scienze e Lettere] una pubblicazione si può definire “accademica” se soddisfa contemporaneamente i quattro criteri sottoelencati: 1. i risultati presentati hanno carattere di originalità; 2. i risultati sono presentati in una forma atta alla verifica e/o al riuso in attività di ricerca; 3. la lingua utilizzata e la distribuzione sono tali da rendere la pubblicazione accessibile alla maggior parte dei ricercatori potenzialmente interessati; 4. la sede editoriale (rivista, collana, monografia, sito web) assicura sistematicamente l'esistenza di una peer review esterna». Una rivista, per essere valutata “accademica”, deve, dunque, sottoporre a valutazione i singoli saggi pubblicati, che possono venire vagliati in situazione di doppio anonimato (del valutatore agli occhi del valutato e viceversa), di anonimato semplice (per cui il valutato ignora chi lo giudica) o di reciproca conoscenza (il valutatore sa chi è il valutato e viceversa). In ogni caso, uno stesso procedimento accomuna d'autorità le riviste “accademiche” di argomento teatrale a quelle di argomento scientifico. Omologazione che, traducendosi col tempo in attitudini mentali, corre il rischio di far dimenticare che gli argomenti degli studi teatrali, sono, a differenza degli argomenti degli studi scientifici, difficilmente valutabili quando non impossibili da valutare.

Le distinzioni fra teatro e scienze non vanno enfatizzate o fraintese: i loro rapporti sono strutturali, come dimostrano, fra l'altro, anche recenti pubblicazioni dedicate agli apporti delle neuroscienze cognitive alla nuova teatrologia¹. Ma, se le conoscenze empiricamente acquisite e i reciproci settori di studio tendono a dialogare fra loro, le dinamiche che connettono indagini e argomenti variano profondamente a seconda che si consideri la dimensione delle scienze esatte o quella delle discipline artistiche. E variano al punto che, se lo studioso di teatro pensasse di dedicarsi a oggetti valutabili come lo sono i frutti delle sue fatiche, perderebbe la capacità di rapportarsi empaticamente alle esperienze del “fare teatro”. Una riflessione di Luciano Mariti giunge al cuore della questione: «Mosse dalla stessa necessità, [Arte e Scienza] differiscono nei criteri di conoscenza: le scienze conoscono tramite l'esperimento, [...] cercando di ottenere risposte esatte e oggettive, mentre le arti conoscono la soggettività bagnata del tempo transeunte, dell'evento irripetibile»². Mentre le scienze esatte conoscono i loro oggetti e, conoscendoli, li controllano e trasformano, le discipline teatrali definiscono un campo cognitivo di lusso, che non scopre cure mediche o energie rinnovabili, ma rivolge le capacità intellettive dell'essere umano alle più transitorie fra le opere artistiche dell'uomo, che ne vengono frammen-

tate in segni aperti e disponibili a nuovi raffronti e connessioni. Il teatrologo, insomma, conosce le reti che egli stesso intreccia intorno a esiti e a identità personali, che permangono, rispetto al suo lavoro, meravigliosamente esotici, per quanto lusingati, dilatati e arricchiti dagli inquadramenti discorsivi.

Le scienze affondano il bisturi nel corpo del creato, le arti creano sfiorando appena la superficie del pianeta. Seguirle, per fortuna, non conferisce poteri. Questo numero affronta un tema che caratterizza la progettualità di «Prove». Mi riferisco alle diverse modalità di scrittura, che immaginano o attivano l'evento realizzato attraverso testi scritti oppure orali, partiture segniche o concrete, induzioni sensorie. Oltre a svolgere questa tematica i testi qui raccolti pongono l'accento sul fatto che, parlando di teatro, si possono valutare gli studi, mentre più problematica è la valutazione dei loro argomenti e del pensiero che li affronta: necessariamente intuitivo e smosso da percezioni e immaginazioni di secondo grado. Esaminiamo l'indice in senso inverso. Marco Baliani ipotizza, in risposta alla crisi del dramma e all'esaurimento del teatro di narrazione, intrecci di epico e drammatico che espongono il modello brechtiano a inedite declinazioni. Chiara Guidi introduce il lettore alla conoscenza d'un lessico vocale e privato, che ritrova nell'individuo le movenze originarie del linguaggio. Domanda. Le loro parole possono venire valutate o sono esse stesse valori, principi attivi del fare artistico?

Per quanto riguarda il *brainstorming* che apre il numero, è stato chiesto ai partecipanti, non solo di rivedere la trascrizione del colloquio, ma di riscriverla e corredarla di note. Ne è risultato un “saggio sperimentale” in cui i pensieri interagiscono liberamente fra loro, cercando solo in un secondo tempo il linguaggio – valutabile – degli studi.

Gerardo Guccini

¹ V. almeno F. Bortoletti (a cura di), *Teatro e neuroscienze. L'apporto delle neuroscienze cognitive a una nuova teatrologia sperimentale*, in «Culture Teatrali», n. 16, primavera 2007 e G. Sofia, *Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alle neuroscienze e ritorno*, Roma, Bulzoni, 2013.

² L. Mariti, *Transiti fra Teatro e Scienza, dalla mimesis tou biou al bios della mimesis*, in G. Sofia (a cura di), *Dialoghi tra teatro e neuroscienze*, Roma, Edizioni Alegre, 2009, p. 47.

Indice

EDITORIALE

Valori invalutabili

BRAINSTORMING SULLA SCRITTURA scenica, drammatica, performativa

Laboratori delle Arti, Bologna, 6.12.2012

a cura di Marco De Marinis

interventi di Fabio Acca, Stefano Casi, Piersandra Di Matteo, Gerardo Guccini, Claudio Longhi, Lorenzo Mango

LA DRAMMATURGIA COME MOVIMENTO DEL FARE IL FARE

di Chiara Guidi

IL TEMPO SPEZZATO: PERCORSI INTRECCIATI FRA NARRAZIONE ORALE E DRAMMA

di Marco Baliani

POST-IT

Segnalazioni editoriali a tema

a cura di Nicoletta Lupia

Prezzo al pubblico: € 7,00 (Iva assolta)
Per abbonamento annuale (2 numeri): € 12,00 (Iva assolta)

Modalità di pagamento:

- versamento o bonifico su c/c postale n. 95117404 intestato a As-sociazione Culturale Teatrino dei Fondi, IBAN: IT30L0760114000000095117404
- bonifico su c/c bancario intestato a: Teatrino dei Fondi di San Domenico, presso Banca Cassa di Risparmio di San Miniato, agenzia di San Miniato IBAN: IT86D0630071150CC1000006157

Inviare ricevuta di effettuato pagamento via fax allo 0571 462700

PROVE DI DRAMMATURGIA

Rivista di inchieste teatrali

Dedicata a Claudio Mellolesi

Direttore Responsabile: Gerardo Guccini

Comitato di redazione: Fabio Acca (Univ. di Bologna), Marco Consolini (Univ. Paris VIII), Ilona Fried (Univ. di Budapest), Gerardo Guccini (Univ. di Bologna), Marina Sanfilippo (UNED, Madrid), William Sauter (Univ. di Stoccolma)

Assistente di redazione: Nicoletta Lupia

CIMES, Via Azzo Gardino 65a, 40122 – Bologna
Tel. 051/2092400 – Fax. 051/2092417

Library of Congress Washington:
Codice della Rivista
ISSN 1592-6680 (stampa)
ISSN 1592-6834 (on-line)

www.muspe.unibo.it/period/pdd/index

«Prove di Drammaturgia» è ora disponibile anche in formato digitale. È possibile trovare i numeri attualmente convertiti in ebook – il n. 1/2008 (*Teatro e informazione*) e il n. 1/2010 (*Dramma vs postdrammatico: polarità a confronto*) – in tutti i maggiori store on line, sia in formato .epub, sia in formato .mobi per kindle. Si prevede la progressiva conversione di tutti i numeri.

Sistema di valutazione *single blind*
(solo l'identità dei valutatori è nascosta)

Immagine di copertina: New York City Players, *Das Mädchen*, regia di Richard Maxwell, scenografia di Sascha Van Riel (2010)
Elaborazione grafica di Cristiano Minelli

Stampa: Tipolitografia Bongi, San Miniato (Pi)

© Teatrino dei Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2013
via Zara, 58, 56024 – Corazzano (Pisa)
Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700
internet: www.titivillus.it • www.teatrinodeifondi.it
e-mail: info@titivillus.it • info@teatrinodeifondi.it

BRAINSTORMING SULLA SCRITTURA scenica, drammatica, performativa

Laboratori delle Arti, Bologna, 6.12.2012

a cura di Marco De Marinis

Abstract. *The different notions of “writing” reflect the transformations that happened in 20th century and contemporary culture. The following brainstorming process examines their hybridization and preservation mechanisms, examining the changes that creative processes underwent from the earliest avant-garde movements to today. Director’s theater in the second half of the 20th century developed the idea that theatrical representation is a “second writing”, just as significant and decisive as the first. The post-avantgarde movements have turned to a notion of playwriting that goes beyond the conventions of language, overlapping meaning and sign. Meanwhile, the performing arts have always questioned, since the very beginning, the central role of writing and formal codes, shifting the emphasis on behavioral or purely phenomenological aspects. However, this reduction of the role of writing did not lead to its exclusion, but rather to a new, unstable balance, whereby models of directing and playwriting interpenetrate and redefine each other, and, in many significant cases, get de-structured and ob-structed, but also regenerated and absorbed into performance elements. What we have, then, is a post-dramatic textual writing, and performances that contain textual dramaturgy. This debate does not have the ambition of arriving at solutions, but aims at dealing with the ‘hurricane’ of possibilities that increasingly occupies our thinking about theater.*

In ambito teatrale e non solo, la nozione di “scrittura” presenta significati talmente molteplici e simultaneamente aperti a modalità e pratiche fra loro contrapposte, da risultare nuovamente indispensabile e nevralgica. Poiché non definisce procedimenti esclusivi, ha a che fare con tutto. Proprio per questo, vale la pena discuterne a tutto campo, verificando dove la sua complessità ci può condurre, cosa ci può mostrare. Riformulata e adattata a estetiche e poetiche, la nozione di “scrittura” riflette nel suo spettro semantico le trasformazioni novecentesche e contemporanee. È un microcosmo che consente di percorrere il macrocosmo della storia culturale avendo per guida, non tanto un filo d’Arianna che si snodi connettendo un punto all’altro, ma una mappatura essenziale delle sue spinte e contrapposizioni. Il teatro di regia del secondo Novecento ha sviluppato l’idea che la rappresentazione sia una seconda scrittura altrettanto responsabile e determinante della prima. Le postavanguardie si sono riferite a una nozione di “scrittura scenica” che superava la convenzionalità del linguaggio e sovrapponeva significato e segno. Mentre l’ambito delle performing arts ha, fin dall’origine, messo in discussione la centralità della scrittura e della codificazione formale. Così come ha poi sostituito l’originale evidenza del corpo con un’emanazione del visivo che potremmo chiamare “corporeità”. Tuttavia tali ridimensionamenti della scrittura, non hanno significato la sua espulsione, piuttosto un nuovo

equilibrio dinamico dove modalità storiche e contemporanee si assorbono e riformulano a vicenda: abbiamo così una scrittura testuale postdrammatica e performance che includono drammaturgie testuali. Questo momento di discussione non ha l’ambizione di approdare a soluzioni, ma intende affrontare la “tempesta” di possibilità che occupa sempre più il pensare-teatro. Al brainstorming hanno partecipato Marco De Marinis, Lorenzo Mango, Gerardo Guccini, Claudio Longhi, Stefano Casi, Piersandra Di Matteo, Fabio Acca.

Marco De Marinis, Gerardo Guccini*

Marco De Marinis – Vorrei richiamare il contesto di questo brainstorming, e anche i suoi antefatti. Gli antefatti sono gli altri due progetti che il programma del CIMES ha previsto quest’anno: *L’autore come performer*, curato da Gerardo Guccini; e *Nuovi cogitanti. Pratiche di pensiero nella scena contemporanea*, curato da Fabio Acca. Questi sono gli antefatti immediati, ma ve n’è uno meno recente, che tuttavia secondo me va richiamato per il seminario di oggi, e cioè gli incontri di due anni fa, nel 2010, su *Dramma vs postdrammatico*, titolo poi del numero omonimo della rivista «Prove di drammaturgia»¹, che raccoglie vari incontri, un seminario con Jean Pierre Sarrazac, Lorenzo Mango, Valentina Valentini, Piersandra Di Matteo, Nicholas Ridout, e poi l’incontro con il “titolare” del termine postdrammatico, Hans-Thies Lehmann.

Vorrei fare quattro osservazioni.

La prima è che la divisione in tre scritture – drammatica, scenica e performativa – dimostra come ormai sia accettato il fatto che, dal punto di vista teorico, il lavoro teatrale non è più un’operazione a due termini ma a tre appunto, compresa la *new entry* della scrittura performativa.

Seconda osservazione, forse un po’ meno ovvia. La mia impressione, che porto sul tavolo come interrogativo per il brainstorming, è che il terzo termine, la scrittura performativa, non possa essere messo allo stesso livello degli altri due. Quest’ultima assolve, credo, almeno due funzioni diverse: la prima funzione, più evidente, è di organizzazione della scrittura scenica, di quello che in semiotica si chiama “testo spettacolare”, e quindi rappresenta una dimensione costitutiva dello spettacolo anche se spesso poco visibile. Insomma, la famosa bidimensionalità dello spettacolo teatrale, che oscilla tra i poli presenza/rappresentazione. Definirei la seconda funzione, più interessante a mio avviso, della scrittura performativa come operatrice di destrutturazione, o quanto meno di debilitazione postdrammatica degli altri due livelli (scrittura drammatica e scrittura scenica). Mi sembra che la performatività costituisca in questo caso il granello di

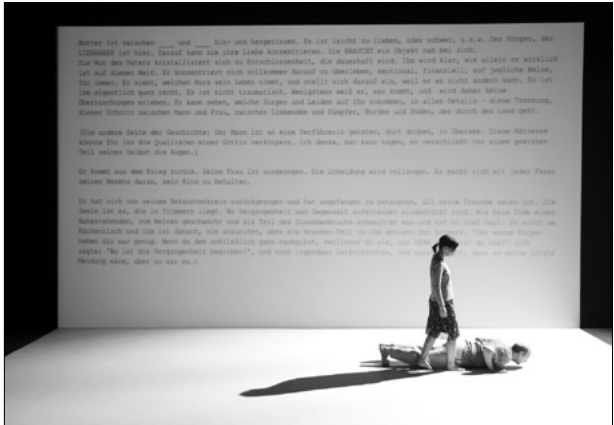
* Questa nota introduttiva riprende e sviluppa la spiegazione del *Brainstorming* apparsa nel Libretto CIMES 12/13.

sabbia, o la pietruzza, o il macigno, a seconda che inceppi in maniera più o meno significativa gli ingranaggi ben oleati delle altre due scritture, e quindi li costringa a deragliare più o meno vistosamente dai binari canonici del teatro di rappresentazione e del teatro di regia. Quali sono questi binari? La narrazione, il personaggio, il conflitto drammatico, la verosimiglianza, etc., in breve tutte le convenzioni basilari del teatro di rappresentazione. Gli esempi artistici potrebbero essere molti, ma preferisco richiamare tre studiosi, cioè tre esempi teorici, che secondo me stanno contribuendo a mettere meglio a fuoco questa nozione della scrittura performativa come fattore di perturbazione per le altre due scritture.

Il primo è sicuramente il già citato Lehmann, con l’ormai classico *Postdramatisches Theater*², saggio che – bisogna purtroppo ricordarlo – manca ancora all’editoria teatrale italiana. Il secondo è un contributo recentissimo, prezioso in quest’ottica: *Il posto del re. Estetiche della regia teatrale nel modernismo e nel contemporaneo*³, di Annalisa Sacchi. La sua indagine è interessante, perché non corrisponde al tentativo di fare una storia della regia ma mette in cortocircuito l’insorgenza modernistica della regia, tra fine Ottocento e primi Novecento, e gli esiti contemporanei in senso stretto, quelli degli ultimi due o tre decenni, che qualcuno potrebbe chiamare postmoderni. La Sacchi mette in luce la continuità ma anche e soprattutto gli elementi di discontinuità e, a proposito della performatività come fattore di perturbazione, preferisce parlare, sulla scia di Deleuze, di “procedimenti di minorazione”. Sacchi vede la regia postmoderna (indagata soprattutto tramite tre esempi molto diversi tra loro e quindi molto interessanti: Castellucci, Ostermeier, che sono un po’ le



Richard Maxwell, foto di Bea Borgers.



New York City Players, *Das Mädchen*, regia di Richard Maxwell, scenografia di Sascha Van Riel (2010).

due polarità, e in mezzo la terza via di Jan Fabre) accomunata, pur nella sua varietà, nell’attuare procedimenti di minorazione delle forme maggiori: l’informe, il bambino, l’animale, il soggetto *borderline*, l’incidente, l’errore, il balbettamento, l’osceno, la vergogna, etc.

Il terzo esempio non riguarda un libro ma una studiosa in carne e ossa, Piersandra Di Matteo, che si occupa da anni di Richard Maxwell, esempio paradigmatico delle varie modalità di interazione/interferenza fra le tre scritture di cui sto parlando, visto che è autore, regista e dirige la compagnia dei New York City Players. Attraverso gli studi su Maxwell, Di Matteo mette in luce proprio la dinamica che stavo sottolineando. Mi riferisco in particolare al contributo pubblicato sul numero 18 di «Culture Teatrali»⁴, che raccoglie gli esiti di un seminario sulla rappresentazione e sul *theatrum philosophicum*.

Terza osservazione. La scrittura performativa può essere considerata uno dei fattori più potenti della fuoriuscita del lavoro teatrale attuale dai paradigmi testocentrici dominanti fino a pochi decenni or sono, paradigmi non del tutto dismessi, ma sicuramente non più maggioritari. È una fuoriuscita che non ha portato soltanto a ripensare i rapporti fra scrittura scenica e scrittura drammatica, fra testo e spettacolo, ma ha portato a sovvertire grammatica e sintassi sia dell’una sia dell’altra, nella direzione del postdrammatico.

La quarta e ultima osservazione riguarda i soggetti e gli oggetti, o materie, di queste tre scritture. Limitando il mio intervento a un discorso sui soggetti, oggi assistiamo a interessanti fenomeni di condensazione e dislocazione, per dirla in termini freudiani, rispetto a quelli che sono, o erano, i titolari tradizionali di queste tre scritture, e cioè l’autore, il regista e l’attore. Accade, ad esempio, che l’autore possa farsi carico – beninteso in quanto autore – della scrittura scenica o di quella performativa, e qui il caso più ovvio e più clamoroso insieme è quello di Beckett. O viceversa, accade sempre più spesso che attori e registi siano portati a dare una forte impronta autoriale e drammaturgica alla loro operatività registica e alla loro performatività. Da questi fenomeni sarebbe difficile tenere fuori i nuovi intrecci tra teoria e pratica, tra il pensare

teatro e il fare teatro, come è stato analizzato nella tavola rotonda *Nuovi cogitanti*.

Getto infine sul tavolo la questione del dramaturg, oggi rilanciata in termini forti e nuovi, che vanno ancora compiutamente indagati. È necessario ormai integrare l'importantissima ricerca di qualche anno fa di Claudio Meldolesi e Renata Molinari nel libro *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*⁵. Qui si chiude il cerchio, perché queste novità nella figura del dramaturg sono legate in buona parte a queste nuove dinamiche fra le tre scritture, così come ai nuovi intrecci tra teoria e pratica.

A riprova di tutto questo, abbiamo cercato di mettere insieme un tavolo che di questi nuovi intrecci propone una prima esemplificazione, perché si tratta di specialisti delle tre scritture teatrali che spesso cumulano più competenze teorico-pratiche. Cominciamo con Lorenzo Mango che, avendo pubblicato nel 2003 il libro *La scrittura scenica*⁶, è diventato il maggior specialista italiano sull'argomento. Un libro compiutamente sul Novecento perché, a partire dall'esplicitazione della nozione di scrittura scenica, che nasce negli anni Sessanta tra Giuseppe Bartolucci e Carmelo Bene, è portato prima a risalire all'indietro, fino alle avanguardie storiche, e poi ad andare avanti fino agli anni postmoderni e postnovecenteschi, osservando appunto come attraverso questo termine si possa rileggere in modo innovativo la storia del teatro contemporaneo e anche, più specificamente, quella del teatro di regia.

Lorenzo Mango – Vorrei provare a riflettere sulla pratica della scrittura in un tempo di tardissima modernità, che definirei di “modernità ibernata”, una modernità oltre il postmoderno e porrei la questione seguendo l'atteggiamento con cui Zola affrontava il naturalismo quando diceva “è un problema di epoca, non un problema di genio”.

La questione sia storica che teorica di questo passaggio epocale è talmente complessa che, almeno per me, è impossibile affrontarla in maniera organica. Ne proporrò perciò vari aspetti sotto forma di domande. Sono domande che non sono in attesa di risposte, ma sono domande destabilizzanti, per cercare di entrare dentro dinamiche e problemi di una dimensione, appunto, epocale, che riguarda, cioè, l'epoca nel suo complesso e non singole scelte autoriali.

Proviamo a partire da una sorta di interrogativo di partenza, quasi una “domanda delle domande”: in che modo fare i conti, oggi, in un momento di passaggio in cui i concetti stessi di modernità, moderno, postmoderno risultano sfuggenti, con alcune delle acquisizioni categoriali del Novecento teatrale? Detto un po' più brutalmente: cosa ce ne facciamo del Novecento teatrale, se non vogliamo limitarlo alla storia ed al museo ma ne inseguiamo invece ancora le tracce come processo di istituzione di un modo di essere e di concepire il teatro?

Consideriamo, allora, quello che, forse, è il dato più significativo, o quanto meno eclatante, della concezione

moderna del teatro: la delocalizzazione della idea di teatro e la sua ricollocazione.

Con delocalizzazione non intendo designare, a somiglianza del corrispondente termine economico, un'organizzazione della produzione teatrale dislocata in diversi contesti e luoghi materiali, bensì tutta una gamma di mutamenti e fattori culturali fra loro intimamente legati: la perdita della centralità della parola (che, ci piaccia o no, rappresenta gran parte della storia del teatro occidentale), nonché un aspetto ancora più complesso come l'imporsi della decostruzione narrativa, e poi la fuoriuscita del teatro dal luogo linguistico istituzionale della forma drammatica; infine la moltiplicazione di ciò che è pensabile e possibile come teatro. L'insieme di questi fattori comporta la ricollocazione del teatro nell'ambito della estetica con la sua assimilazione alle arti della visione. Si tratta di una novità tutta novecentesca che rappresenta uno strappo forte rispetto alla categorizzazione del teatro come arte della narrazione, che è il grande lascito di Aristotele alla tradizione occidentale.

Questo duplice processo di delocalizzazione e ricollocazione ci lascia una categoria di teatro estremamente allargata: se pensiamo cosa caratterizza maggiormente gli artisti che eleggiamo come punti di riferimento del Novecento, sono coloro che hanno giocato una battaglia per fornire al teatro un'identità allargata, che fuoriuscisse dallo schema tradizionale di ciò che veniva considerato come teatro. Pensiamo a Gordon Craig, ad Artaud: la loro era una battaglia per l'identità e contro l'identità. Il risultato è quindi un'identità più duttile, molto più elastica, estremamente più inglobante, ma anche più incerta. Essa agisce sul piano di nuovi denominatori comuni, destinati a sintetizzare l'idea o meglio l'identità artistica di ciò che chiamiamo teatro. Centrare, come fanno questi teorici, il fondamento teatrale sul momento performativo è innanzi tutto un atto estetico, in quanto agisce sulla categoria teatro prima ancora che sulla forma teatro. Per intenderci, alla fine dell'Ottocento, quando c'era un fortissimo protagonismo attorico, nessuno teorizzava che esteticamente il teatro fosse l'arte della recitazione. Il teatro continuava ad essere considerato, quale categoria estetica, come arte della parola, soltanto che poi i testi venivano ampiamente manipolati scenicamente.

La categorizzazione estetica ha un peso determinante. Alla fine del Novecento abbiamo assimilato questi elementi identitari quasi come una nuova *koinè* linguistica. Il problema adesso è: come ci relazioniamo con questa categoria allargata, cosa ce ne facciamo? Abbiamo avuto una storia recente caratterizzata dallo sforzo di allentare i cordoni stretti della categoria istituzionale del teatro, ma ormai dobbiamo abituarci al problema di andare oltre questo allargamento.

Ragionando sul possibile titolo di questo mio ragionamento, avevo pensato a qualcosa che suonasse come “dopo la scrittura scenica”, perché dobbiamo provare ad andare oltre il problema dell'identità scenica del teatro posto dal Novecento. Una identità che non riguarda sol-

tanto le forme linguistiche, ma anche il modo che ha il teatro di comunicare: spostandosi di categoria estetica, il teatro diventa un'altra cosa anche sul piano della comunicazione. Non si modifica solo il “come si fa” o il “cosa è” ma anche il “cosa si può dire”.

Vi leggerei a questo proposito un estratto da *The Transformative Power of Performance*, di Erica Fischer-Lichte, in cui la studiosa parla nello specifico del teatro di Hermann Nitsch, l'autore del Teatro delle Orge e dei Misteri, raccontando l'esperienza sensoriale vissuta durante uno di questi eventi. Nitsch è un artista significativo per il nostro discorso, a proposito di categorie nebuloze:

Le cose significano per ciò che sono o ciò che appaiono. Percepire qualcosa come qualcosa significa percepirlo come portatore di un significato. La maternità non agisce come significante a cui può essere attribuito questo o quel significato, piuttosto la maternità in se stessa va vista come il significato già dato nella maternità percepita del soggetto⁷.

La cosa significa la cosa: è l'apertura semantica della performatività, che non comporta raccontare le cose in una maniera diversa, ma porre un meccanismo alternativo a quello della narrazione. Questo concetto ha portato, sul piano della teoria, all'introduzione di un nuovo termine, e io credo moltissimo al peso delle parole nella specificazione dei concetti: le arti performative. Questo nuovo termine comporta subito una prima domanda destabilizzante: il termine performativo è sostitutivo o integrativo di quello di teatro? In che misura, con quale profondità e soprattutto con quali conseguenze si è modificata la forma teatro? Quando parliamo di arti performative, ci riferiamo a una cosa che non è più la stessa e non potrà mai più essere la stessa, o parliamo di una cosa – la dimensione teatrale – che può essere più cose contemporaneamente, e quindi esiste una convivenza fra teatro e arti performative?

Come conseguenza di questo doppio interrogativo, in-

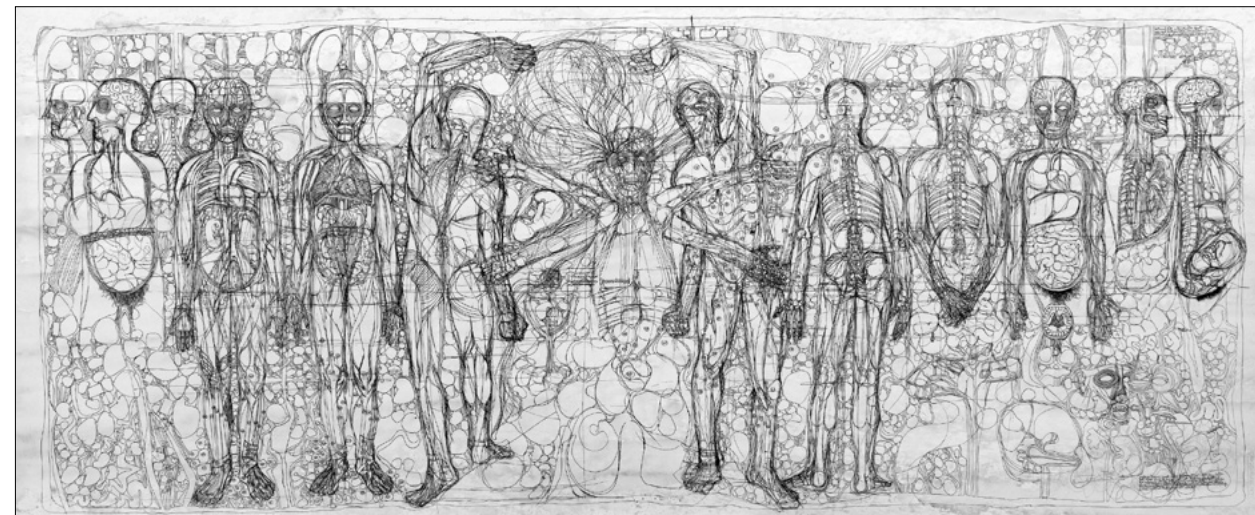
contriamo un'altra delle grandi acquisizioni moderne: l'effrazione degli ambiti e dei confini specialistici, cioè il fatto che il teatro e le arti giochino sulle contaminazioni, dove l'identità specialistica, chiamiamola così, quella che ci fa distinguere ancora una performance visiva da una teatrale o da una musicale, tante volte è determinata semplicemente dalla carta di identità, dal mestiere di chi la fa, perché sul piano concettuale e linguistico è veramente difficile cogliere differenze sostanziali.

Un altro argomento sostanziale legato alla ridefinizione dei confini categoriali dl teatro è la crisi profonda della nozione di “dramma” nel corso del Novecento. Detto questo e, in fondo, dati questi dati quasi come acquisiti viene da chiedersi: il superamento degli specifici è ancora un valore estetico per il teatro? La crisi del dramma è un dato irreversibile o una congiuntura revocabile?

Proviamo a ribaltare le domande: se il teatro rifiuta l'effrazione dei limiti e aspira al ritorno a un proprio specifico, qual è questo specifico? E se è possibile un ritorno al dramma, qual è la sua forma, e qual è il suo obiettivo semantico? Il dramma può essere nuovamente il racconto di personaggi con un chiaro profilo psicologico? E se la nostra tradizionale nozione di dramma non è questa, cosa intendiamo allora per “dramma”?

Quello che è certo è che ci troviamo di fronte al problema di una grossa trasformazione e, come in tutte le epoche di passaggio, per comprendere dove stiamo andando dobbiamo capire cosa abbiamo alle nostre spalle. Il problema diventa, dunque, indagare i meccanismi di questa trasformazione, il che mi porta a porre altre due delle mie domande destabilizzanti: i processi di modificazione imposti al teatro dal Novecento sono reversibili o sono irreversibili? La nozione di teatro “allargato” è legata ad un secolo o, piuttosto, è una questione che modifica strutturalmente un codice, per cui si deve continuare a concepire il teatro in questi nuovi termini anche adesso dopo il moderno?

Un altro argomento che entra in gioco a questo punto è il concetto di “nuovo”. È ancora un valore estetico? E se



Hermann Nitsch, *The Last Supper*, 1976-1979.

sì, in che termini? Il nuovo – che io chiamerei il “nuovo lineare” – deriva dalla concezione del nuovo così come è stato tematizzato dalle avanguardie moderne, ma conosce una grande fortuna nel postmoderno, nel quale acquisisce un carattere circolare. Non è più il nuovo lineare del processo inevitabile della Storia, ma è il nuovo che ruota intorno alla Storia.

Oggi il concetto di nuovo è ancora valido? A me sembra che molto spesso il nuovo oggi venga ridotto al “leggermente diverso da prima”, oppure al “non ricordavo che ci fosse già stato”. È una riflessione che potrebbe estendersi dal teatro a tanti altri aspetti della vita contemporanea. Il nuovo, oggi, sembra essere diventato un termine inerte. Se, invece, continuiamo a proporlo come valore, che cos’è il nuovo nella scrittura scenica oggi? E viceversa, dov’è il nuovo in quella testuale? È più nuova una scrittura scenica o una testuale? Se è più nuova, una scrittura, rispetto a cosa lo è? Quando Gordon Craig parla di nuovo teatro, come fondamento di un’identità ha esattamente in testa cos’è nuovo e cosa no. Pensate, invece, a cosa succede alle arti visive oggi: chi le frequenta un po’ sa che ogni cinque-sei anni è centrale la fotografia, poi la pittura, poi la performance. Quel genere sembra nuovo allo spettatore perché non se lo ricorda. Potremmo definire questo nuovo, il nuovo dell’amnesia.

E se invece il nuovo non fosse più un valore? Sarebbe possibile, in tal caso, riprendere la modalità di costruzione tradizionale (nel senso della tradizione occidentale) del dramma, basata su narrazione e personaggio? Non è una modalità nuova, ma potrebbe essere utile. Diversamente, per restare sul piano del nuovo, è sufficiente riprendere lo stile delle avanguardie? Il nuovo, d’altronde, non va inteso come un concetto assoluto, viceversa è un concetto storico, che trova una chiara esplicitazione in ambito rinascimentale. Quando Bernardo Dovizi da Bibbiena introduce la sua *Calandria* fa dire al suo prologo, per attirare la benevolenza del pubblico: «Che antiqua non sia [la commedia] dispiacer non vi dee, se di sano gusto vi trovate: per ciò che le cose moderne e nove dilettono sempre e piacciono più che le antiche e le vecchie». Dato, allora, il nuovo come concetto storico e se il suo percorso si fosse esaurito?

Insomma di tutte queste questioni, che sto ammassando senza alcuna pretesa di risolverle e neanche in fondo di sistematizzarle, ci mette di fronte quella che forse, ai fini del discorso che sto cercando di portare avanti, è una sorta di “questione delle questioni”, vale a dire se possiamo considerare il Novecento, con le sue effrazioni radicali dei codici linguistici e con le sue straordinarie aperture nei confini delle arti, come un momento reversibile o irreversibile della storia artistica e culturale. Il problema è cruciale, perché il Novecento, nel teatro e nelle arti, ha introdotto modificazioni all’interno stesso del codice artistico, non solo di come utilizzarlo e a quale fine. Pensiamo alla disputa tra classici e romantici. In quel caso il codice era un dato acquisito, il problema stava negli stili e nelle forme che si modificavano profondamente. Nel Novecento invece si è modificata l’identità stessa del co-

dice. Se il Novecento è irreversibile, confrontarsi con esso e il suo lascito è più complesso rispetto ad altre epoche storiche. Se è irreversibile, si considera chiusa tutta la vicenda del teatro per come la conosciamo e questo codice incerto fagocita quello che è stato il teatro fino ad adesso. È una concezione che sa moltissimo di ideologia, ma ha una sua ragione d’essere. Noi oggi riusciamo a pensare a un teatro dai valori radicalmente diversi da quello che conosciamo come il teatro novecentesco?

Proviamo a osservare le cose, adesso, da una angolazione opposta e considerare, quindi, il Novecento (intendo ovviamente le acquisizioni linguistiche e categoriali del teatro del Novecento) come un fatto reversibile. Dietro un simile atteggiamento si nasconde molto spesso una tendenza restauratrice, un modo sbrigativo per liquidare il radicale afflato sperimentale di quel secolo come una sorta di parentesi della Storia. D’altronde dobbiamo anche liberarci di quella ideologia teleologica che ha spinto gran parte del Novecento a considerarsi fine, se non addirittura compimento della Storia. Molto più pragmaticamente dobbiamo considerare il Novecento concluso e imparare a fare i conti con esso in una maniera non ideologica, quale che sia l’ideologia con cui lo affrontiamo.

Non possiamo che accettare questo processo di trasformazione, con tutti i problemi che si porta dietro, che sono in primo luogo, credo, problemi di teoria delle arti. Ci troviamo, dunque, di fronte ad una nuova trasformazione, di fatti artistici sicuramente, ma anche probabilmente di categorie artistiche. Si tratta di una trasformazione che va pensata in una maniera univoca o viceversa va considerata come un processo plurale? Il Novecento ha teso a considerare le sue trasformazioni quasi sempre in maniera univoca. Anche se mascherate sotto la pluralità dei fatti teatrali, in realtà erano presenti direttrici molto chiare e rivolte in prospettive univoche. Il teatro del Novecento, detto altrimenti, sembra essere andato massicciamente in una certa direzione: il nuovo, la centralità della scena e della sua scrittura, l’opposizione verso la tradizione. Ma – sempre per insistere con le nostre domande impossibili – in che termini è possibile parlare oggi di un’espressione come tradizione teatrale? Esiste come concetto o va superata e soprattutto andare, come si diceva praticamente sempre nel secolo scorso, “oltre la tradizione” cosa significa oggi? È un processo dialettico, nel senso hegeliano del termine, secondo cui l’estremo “negativo” viene definitivamente superato? E se, invece, considerassimo il “nuovo” che si è affermato nel Novecento non come un’alternativa assoluta ad una presunta tradizione ma come una istanza che con essa istituisce una dialettica aperta? In altri termini, come ad esempio accadde nel Settecento per il dramma borghese (anche se in quel caso non erano messi in discussione tanto il codice teatrale quanto le forme della sua applicazione), il “nuovo” del Novecento, quello della scrittura scenica potrebbe essere pensato come un genere nuovo che affianca gli altri e con come l’approdo, un approdo oltretutto definitivo e irreversibile, del codice teatrale occidentale? C’è

una tradizione del moderno che va a integrare la nozione convenzionale di tradizione? E se sì, in che termini? Possiamo ragionare attorno a un modello altro di tradizione dopo un secolo di trasformazioni teatrali?

Marco De Marinis – Le domande che Mango mette sul tavolo sono, in effetti, tutte molto provocatorie. Mi permetto di condensarle in una sola, che in parte le riassume: il Novecento è reversibile o irreversibile? Riformulando la domanda in termini un po’ più specifici e stringenti: l’avvento della regia è un fenomeno reversibile o irreversibile? Intendendo: a tutti i livelli, non solo dalla parte dei processi produttivi, ma anche di quelli ricettivi, di tutto ciò che la regia ha sedimentato a livello dell’immaginario spettacolare, delle attese del pubblico.

Stefano Casi – Prima di entrare nel merito delle suggestioni offerte da Lorenzo Mango, vorrei aggiungere un altro punto di vista per arricchire il nostro brainstorming, che, come tutti i brainstorming, si nutre di parole azzardate, cortocircuiti, spiazzamenti e divagazioni. Vorrei, quindi, cogliere e rilanciare una delle esche offerte all’inizio da Marco De Marinis.

Qualche anno fa ho avuto l’occasione di sostituire per un anno Claudio Meldolesi alle sue lezioni, con Cristina Valenti, con l’obbligo di mantenere il programma che era già stato stabilito e che aveva al suo centro il libro, già ricordato, *Il lavoro del dramaturg*. Fino ad allora la figura del dramaturg era considerata, negli studi teatrali, certo importante, ma con caratteristiche precise e limitate, sussidiarie o gregarie: una figura di serie B. L’incombenza mi ha offerto l’occasione per riscoprire questa figura, che nelle pagine dense e magmatiche di Meldolesi assumeva contorni ben diversi, ben più ampi e ben più significativi di quanto mi aspettassi. Per Meldolesi, il dramaturg non è colui che semplicemente, incaricato dal regista o da una compagnia, si occupa di riscrivere un testo, collazionare varie testualità e varie sollecitazioni; non si limita a una presenza funzionale e strumentale. Ma mostra un’identità autonoma e, soprattutto, una necessità sostanziale ed essenziale nella creazione teatrale (o perlomeno in gran parte), e non solo teatrale. Tutto questo mi ha consentito di rileggere i miei tradizionali oggetti di studio o di lavoro da un altro punto di vista.

Per esempio, ho iniziato a ripensare ad alcune esperienze di Pasolini sotto il segno del dramaturg. Non penso in particolare alle sue tragedie, quanto alle sue traduzioni da Eschilo e Plauto, rispettivamente l’*Orestide* e il *Miles gloriosus*, diventato nella scrittura di Pasolini *Il vantone* (già il titolo denuncia proprio la qualità “da dramaturg” di questa traduzione, che egli stesso definiva “traslazione”). E penso al suo cinema, in particolare a come sono state ricomposte e ri-create le tragedie *Medea* e *Edipo re*. C’è un’operazione di ricostruzione e ri-tramatura di varie testualità, con modalità che vengono via via reinventate fino ad arrivare alla composizione, davvero da dramaturg, dell’ultimo romanzo, *Petrolio*.

Per fare un altro esempio, nel momento in cui ho analizzato le azioni di decentramento compiute da Scabia nelle periferie torinesi nel 1969/70, che ho poi raccontato nel libro *600.000 e altre azioni teatrali per Giuliano Scabia*⁸, mi sono trovato a ripensare l’identità artistica dello stesso Scabia nei termini del dramaturg, almeno nella prima fase della sua opera: le sue modalità di lavoro, di raccolta-elaborazione dei testi insieme agli attori e sugli attori e, per quanto riguarda *Scontri generali*, il confronto con il pubblico stesso. Le soglie dell’animazione teatrale hanno, insomma, la qualità del lavoro del dramaturg. Tra l’altro, questa nuova prospettiva mi ha chiarito finalmente anche la mia stessa identità: mi sono sempre sentito a disagio nel definirmi “il direttore” di Teatri di Vita, e solo grazie alle sollecitazioni offerte da Meldolesi e da un diverso modo di concepire il dramaturg mi sono reso conto che il mio lavoro è più da dramaturg che da direttore, così come lo è nella mia scrittura saggistica per come lavoro soprattutto nei libri che curo.

Tutto questo mi ha portato a ripensare ad alcuni snodi del teatro contemporaneo come a un rapporto dialettico tra un metodo autoriale e un metodo da dramaturg. Gli autori che creano una scrittura drammaturgica “tradizionale” esistono ancora nel teatro contemporaneo: Tarrantino, Massini, Paravidino, Antinori, ecc. C’è invece una scrittura da dramaturg che sembra essere anti-tradizionale, ma in realtà ha radici salde nella storia del teatro, fin dal Settecento, come appunto ha mostrato Meldolesi. Questa scrittura si riverbera in maniera molto dinamica e feconda proprio nel teatro cosiddetto “postdrammati-



Babilonia Teatri, *Made in Italy*, foto di Marco Caselli Nirmal.



Teatro Sotterraneo, *L'origine delle specie* da Charles Darwin (2010).

co". Nei gruppi più giovani compare sempre più spesso l'esigenza di affiancarsi non tanto a un autore-creatore, o di fare riferimento a un testo in sé e per sé, quanto a qualcuno che possa attivare una modalità compositiva e una conseguente scrittura da dramaturg.

Ma cosa fa il dramaturg? *Collega. E condivide.* Queste sono le due parole chiave che lo identificano, direi da sempre, dalla prima comparsa pionieristica di questa figura con Lessing. Il dramaturg crea collegamenti culturali, grazie ai propri saperi e alla propria "biblioteca mentale"; mette in condivisione le proprie conoscenze nella riscrittura, con il regista e gli attori, trovando sulla base di quei testi ulteriori rimandi. Come se l'autore fosse un punto di partenza, una stazione da cui partono i treni, e il dramaturg fosse un crocevia, una stazione attraversata dai treni, uno snodo di collegamento. Vorrei fare due esempi diversi, che credo diano il senso di queste possibilità. In una formazione come Teatro Sotterraneo, composta da quattro-cinque attori e un dramaturg, al di là che lo spettacolo contenga o meno un testo verbale, il dramaturg è essenziale nel processo di lavoro, proprio in queste due operazioni di collegamento e condivisione di testi, immagini, idee. L'altro esempio è Babilonia Teatri⁹, dove partendo da un'idea, come *Made in Italy* o *Pornoboy*, il lavoro di preparazione dello spettacolo consiste nell'accumulare tutti gli input possibili riguardo a quell'argomento, e poi cominciare a sforbiciare e a ricomporre un testo che non è più un collage ma una vera e propria opera drammaturgica.

Ma se traduciamo le due parole *collegamento* e *condivisione* in inglese, scopriamo che ormai questi termini, che prendono linfa dalla storia (perlomeno da Lessing, come ho già detto), appartengono alla quotidianità della nostra tecnologia comunicativa: *link* e *share*, che sono i nostri due modi di rapportarci a internet. Tramite queste due operazioni, il dramaturg, pur affondando le radici nel Settecento, incarna oggi le modalità forse più coerentemente contemporanee di scrittura e di comunicazione, anche delle nostre relazioni sociali. Il dramaturg, nella sua ricerca, è come se lavorasse costantemente con un enorme Google (come peraltro dimostra proprio il lavoro drammaturgico di Babilonia Teatri), e somiglia a Facebo-

ok nel collegamento e nella condivisione in un'unica pagina web, aspettando il feedback da cui poi ripartire. Mi rendo conto che questa è forse una banalizzazione e una strizzata d'occhio poco meditata al nostro quotidiano, tuttavia credo che rileggere in questo modo la scrittura teatrale, soprattutto dei nuovi gruppi, ci dia la possibilità di capire come oggi la necessità in teatro sia non tanto di dire qualcosa di "nuovo" in termini assoluti, riprendendo l'esca lanciata da Mango, ma di confrontarsi con ciò che già esiste e cercare di rimetterlo in circolazione e ridargli nuova vita: cioè – come diceva già Meldolesi – di "riattivarlo".

Claudio Longhi – Fin dalla nota teorica che ha perimetrato gli interventi di oggi, questo appuntamento è esplicitamente dedicato ad una riflessione storica sul problema della scrittura teatrale, ossia mira a far luce su quello che sul fronte della scrittura teatrale è accaduto nell'arco dell'ultimo secolo o degli ultimi decenni – a seconda di come vogliamo impostare la riflessione –, per poi aprire una finestra su quello che può essere il nostro immediato, o meno immediato, futuro.

Se ragioniamo in questa prospettiva, occorre innanzitutto notare che dal progetto dell'archeologia del sapere foucaultiano in avanti¹⁰ è praticamente impossibile pensare a una visione totalitaria, o totalizzante, o organicistica della Storia, e si deve invece pensare ad essa come a un insieme frattale, a una serie di discontinuità, di incoerenze, di asincronie, di rotture interne. Orbene, analizzare la scrittura teatrale nelle sue tre declinazioni – scenica, drammatica e/o postdrammatica e performativa – spinge proprio a riflettere sul problema della discontinuità in senso foucaultiano. Mi riallaccio alle domande del professor Mango, alle quali non ho risposte, ma rispetto alle quali penso si possano evocare delle possibilità. Ragionando in questi termini, credo che l'incontro di oggi possa darsi come obiettivo quello di cercare una bussola per orientarsi in un paesaggio composito che, con l'infittirsi dei rilievi analitici, rischia di farsi sempre più confuso. Il mio discorso non ambisce certo a cancellare questo disorientamento, ma punta a cercare una stella polare che consenta di indirizzare le nostre esplorazioni analitiche.

Nei suoi ragionamenti Mango partiva dalla nozione di tardissima modernità, o modernità "ibernata": radicalizzando le sue riflessioni, credo che i problemi da lui sollevati, come in fondo egli stesso affermava implicitamente, vadano ricollocati all'interno del dibattito sulla postmodernità. In merito alla postmodernità, la mia personale convinzione è che fenomeni come quello della scrittura performativa, della scrittura postdrammatica e per certi versi della scrittura scenica siano intrinsecamente connessi a un ingresso della civiltà teatrale nel mondo del postmodernismo. Quando apro la questione del postmoderno, apro però, contemporaneamente, anche la questione della sua attuale liquidazione o della possibile uscita da esso. Una liquidazione che – per lo meno dal mio punto di vista – si colloca all'interno di una forbice

teorica compresa tra il neo-illuminismo di Habermas, e il neo-conservatorismo di Steiner (mi riferisco al suo *Nel castello di Barbablu*)¹¹.

Da un certo punto di vista siamo usciti dal postmodernismo trionfante degli anni Settanta, Ottanta, Novanta del dopo Lyotard¹², e siamo entrati in una fase di revisione critica del postmoderno con cui occorre fare i conti. Se dovessi indicare una delle faglie di discontinuità, una delle fratture più interessanti all'interno del panorama storico attuale, ebbene andrei a cercare questa cesura nei tentativi sempre più evidenti di recuperare il valore della razionalità: per dirla con Sanguineti, sempre più di frequente oggi appare chiaro che la maturità è sicuramente dolorosa, ma in fondo è tutto ciò che abbiamo, o per lo meno è la conquista più alta cui possiamo puntare. Quando parlo di un recupero della razionalità, ovviamente non posso non prendere atto del fatto che certe cose sono accadute: sono accadute una volta per tutte e non le si può cancellare – e qui vengo a toccare una delle questioni radicali poste da Mango, ossia quella della reversibilità o irreversibilità del Novecento. Mi spiego meglio. Innegabilmente è in corso un recupero del valore della razionalità, ma questo recupero non può prescindere dalla dialettica dell'Illuminismo¹³ inscritta nel cuore del Novecento stesso: il XX secolo si porta infatti con sé una critica necessaria e radicale alla razionalità, che non può essere minimamente evitata o taciuta. Da questo punto di vista, sono convinto che il Novecento sia assolutamente irreversibile. Comprendo l'osservazione relativa a una contemporaneità che sta dentro o fuori dalla Storia, ma è anche vero che tutto ciò che accade soggiace al principio di realtà.

Cercando di definire in termini teatrali concreti a cosa possa portare l'attuale recupero della razionalità, penso immediatamente a certe possibilità contemporanee di teatro politico che possono contemplare la restaurazione dell'orizzonte della scrittura drammatica senza per questo cadere in un "ritorno all'ordine" da "origine aristotelica". Sto pensando a una restaurazione, cioè, capace di mantenere vivo il confronto con le radicali trasformazioni antropologiche che hanno segnato l'ultimo mezzo secolo. Una questione importante da affrontare a questo proposito sarebbe: come possiamo definire il postmoderno? Per dirla con Ceserani, il postmoderno è un fenomeno *software* o *hardware*¹⁴? O per dirla con Marx, è da collocare sul piano della struttura o della sovrastruttura? La mia sensazione è che il postmodernismo pertenga più al piano strutturale che a quello sovrastrutturale; e con questa struttura non possiamo non fare i conti. Mi sembra allora emblematica una parabola come quella di Bob Wilson, che parte da *Einstein on the beach* e finisce al Berliner a dirigere *Die Dreigroschenoper*. Forse si potrebbero citare in questa sede, come esempio stimolante di rinascita del teatro politico, certi interessanti esperimenti di Rimini Protokoll, ma probabilmente gli *stücke* di questo collettivo registico non aderiscono pienamente a quell'idea di teatro politico cui accennavo, perché mi sembrano più testimonianze di

un gioco sul recupero della razionalità che tentativi seri di un recupero vero e proprio della razionalità stessa. Forse l'idea di teatro politico che ho in mente, e che mi sembra incarnare meglio quella prospettiva di scrittura cui facevo cenno, è quella di Marthaler: penso al caso del suo recente *Meine faire Dame* che approda, sostanzialmente, a un laboratorio linguistico.

E arrivo così a un'ultima considerazione sulla scrittura. In questo teatro neo-politico più che post-politico di cui sto parlando, la figura autoriale di riferimento non può che essere quella del dramaturg. Da questo punto di vista, mi chiedo quanto la figura del dramaturg non corrisponda a una sorta di depotenziamento o indebolimento alla Vattimo¹⁵ dell'idea di autore; o di minorazione, per dirla con il già citato Deleuze. E qui chiudo con una piccola provocazione: mi riconosco moltissimo in tutti i procedimenti che ha evidenziato Stefano Casi parlando delle modalità di scrittura del dramaturg. Mi chiedo anche quanto l'idea del dramaturg non attinga a un altro grande modello partorito dal Novecento, ossia quello del traduttore di Benjamin¹⁶ – a suo modo, come direbbe Meldolesi, riattivatore di testi. E se apro la finestra del traduttore alla Benjamin, mi chiedo anche quanto in fondo il processo creativo del dramaturg come figura depotenziata di creatore non corrisponda a una delle grandi modalità dell'autorialità occidentale: forse Dante era già un dramaturg, da questo punto di vista.

Piersandra Di Matteo – Lascero da parte l'analisi specifica degli ambiti di competenza del dramaturg nella scena contemporanea. Questa figura sfuggente già a partire dalla matrice lessinghiana, come ci ricorda Mirella Schino in un percorso filologico sulla nozione di *drammaturgia*¹⁷ di qualche anno fa, è stata oggetto di una messa a fuoco nella conferenza *Nuovi cogitanti* a cura di Fabio Acca, come ricordato. Per fornire uno spunto ulteriore, sulla scia dei pensieri di Stefano Casi, mi limito qui a richiamare un fatto: oggi questa figura è al centro del dibattito teorico europeo soprattutto per l'importanza che ha assunto in seno alla danza contemporanea. È infatti in sede coreografica che si riscontrano interessanti nodi di problematizzazione, ancor più se si tiene a buon conto che il



Meine faire Dame, regia di Christophe Marthaler (2010), foto di Judith Schlosser.

lavoro che il dramaturg compie in questo ambito non fa perno su un cardine testuale. Mi riferisco in particolare alle collaborazioni tra Heidi Gilpin e William Forsythe, Marianne van Kerhoven e Anne Teresa de Keersmaker, Hildegard de Vuyst e Alain Platel, ma potrei fare altri nomi.

Per brevità, farò riferimento alle riflessioni di André Lepecki¹⁸, docente presso il Dipartimento di Performance Studies alla New York University e dramaturg dei coreografi Meg Stuart, Francisco Camacho e Vera Mantero. Per Lepecki, il dramaturg, ben lontano dall'avere un ruolo definito, non agisce come semplice occhio esterno, garante intellettuale o produttore dei materiali editoriali, è una figura fortemente implicata nel processo creativo, che si posiziona nel regime tra visibile e invisibile. Il contributo del dramaturg non è tangibile, perché “incorporato” nel lavoro stesso, sospeso tra la propria esplorazione e le scelte registiche, coreografiche, etc. Vieni fatto di richiamare l'immagine di “attori ombra” di Claudio Melodoli contenuta ne *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*, dove tratteggia – con accenti altamente suggestivi – una figura fantasmatica che marca “un esserci non essendoci”. Ma mi interessa riferire qui l'analisi che di questo aspetto propone Bojana Kunst nell'articolo *The Economy of Proximity: Dramaturgical Work in Contemporary Dance*, apparso nel 2009 sulla rivista «Performance Research»¹⁹. Osservando da vicino i processi di *dramaturgical thinking* che animano le pratiche contemporanee, la Kunst legge l'attivazione di quella logica di prossimità e dissolvimento nelle maglie del “lavoro immateriale”, così come teorizzato da Maurizio Lazzarato²⁰ (in relazione proprio ai comportamenti del sistema dello spettacolo) per mostrare come questa figura emersa (anche nella danza) non sia solo dovuta a cambiamenti di ordine estetico ma, più in generale, al modo di concepire le modalità di lavoro, i suoi sistemi di produzione e presentazione. Ci sarebbe molto da dire sullo spunto che questo orizzonte introduce nell'analisi del fenomeno, ma per ora mi limito a evocarla.

Attenendomi alla natura randomica di questo incontro, provo a occupare un altro territorio. Piuttosto che allargare il compasso alle macro-questioni emerse sin qui, vorrei provare a restringere il fuoco del discorso. Ritorno alle note sulla scrittura *scenica, drammatica, performativa* che ci sono state consegnate con l'invito. Provo dunque a ragionare ad alta voce portando sul tavolo alcune esperienze rintracciabili nel panorama europeo degli ultimi anni del nuovo millennio che tramano con una domanda sottesa: cosa è pensabile come teatro? Si tratta di un contributo per problematizzare la nozione di “scrittura” e le sue declinazioni in ambito performativo. Mi colloco su un crinale volutamente scivoloso e percorro quel fattore di perturbazione di cui parlava Marco De Marinis, con l'intento metodologico di moltiplicare “le incertezze volontarie”, per dirla con Michel Foucault, del calligramma disfatto *Questa non è una pipa*²¹.

Nel quadro dei *Nuovi cogitanti*, Acca ha tentato di porta-

re a emersione lo specifico della relazione tra “pensiero” e “pratica” nella scena contemporanea attraverso quelle figure che agiscono come vettori di progettazione e agenti di riflessione su ciò che accade a livello sensibile, o ancora prima che si dia una produzione di sensibile. Il rimando, in quella cornice, a *Spangbergianism*, il libro-performance del critico, teorico e performer Mårten Spångberg²², ha introdotto un'altra possibilità di scrittura, che si dà performativa (critica) in quanto libro, per lo meno nelle intenzioni dichiarate dell'autore. Ed è qui che mi vorrei arrischiare non prima di aver richiamato la felice nozione formulata da Ferdinando Taviani in *Uomini di scena, uomini di libro*²³, quando parla appunto di “teatri in forma di libro”, analizzando proprio i rapporti e le declinazioni plurali tra scena e scrittura.

Mi chiedo allora dove collocare e come definire il primo Atto della trilogia *Invisible dances...* di Bock & Vincenzi, spettacolo in forma di libro dal titolo *from afar: a show that will never be shown*²⁴?

E le pubblicazioni di Snejanka Mihaylova, *Theatre of thought*²⁵ e *Practical Training in Thinking*, prodotto in occasione della mostra “Beyond Imagination” dello Stedelijk Museum di Amsterdam?

Che posto occupa, nella produzione della scrittura di scena, il “sussidiario” *Agenti Autonomi e sistemi multiagente* di Michele Di Stefano²⁶, edito quest'anno? Dove si colloca la *tattica scritturale* – possiamo dire con Michel de Certeau – di questa guida al condizionamento fisico, realizzata in collaborazione con l'artista visiva Margherita Morgantini, che Lucia Amara – in fase preparatoria dell'articolo apparso successivamente su «Alias il manifesto» – definisce come un vero trattato di geo-politica «fondato su una terminologia che non si accomoda in formule, ma tende a una ricerca incessante del paradigma lessicale adatto al corpo *in stato di performance* (o al corpo in toto)»²⁷?

Si tratta di libri irriducibilmente diversi tra loro per fisionomia, funzione, orizzonte d'attesa, *presa di parola*. Non è questa l'occasione per penetrarne le differenze, ma resta il fatto che in tutti questi casi ci troviamo di fronte all'attivazione di dinamiche che suggeriscono non solo un *levarsi di scena* ma una riconfigurazione topologica dei suoi



Snejanka Mihaylova.

paradigmi, che inaugurano nuovi varchi alla scrittura *della* performatività, sollevando un problema di linguaggio. Attivano inedite traiettorie di uscita e di rientro tra scena e produzione editoriale, investendo l'oggetto libro di una sua propria specificità in quanto attore o attivatore di performatività, ben oltre l'occupazione della pagina e il superamento dell'evento spettacolare. Non si tratta di produzioni para o epitettuali, non di scritture-vestibolo che si collocano in quella zona indecisa tra lo spettacolo e il discorso sullo spettacolo. Né si tratta semplicemente di pensare l'economia degli spazi bianchi del foglio, ma di occupare un altro campo, un altro discorso. È qui che si marcano i distinguo con le soglie già indagate dalle avanguardie e dalle neo-avanguardie, per non dire delle esperienze della poesia visiva. Si farebbe torto alle une e alle altre, restando imbrigliati in un eccesso di categorizzazione e ragionando in termini di primogeniture.

Mi riferisco ora alla ricerca di Snejanka Mihaylova, non in termini esemplificativi, ma per le domande che porta con sé, ponendosi all'incrocio tra filosofia e performance, pensiero e teatro. Dopo essersi laureata in filosofia del linguaggio ed ermeneutica all'Università di Firenze, ha frequentato DasArts, Advanced Studies in the Performing Arts di Amsterdam e in seguito è stata selezionata alla Jan van Eyck Academie di Maastricht. Partita dall'ideazione di azioni performative tese a indagare le forze elementari della rappresentazione (tempo, spazio, corpo, materia, suono) all'incrocio tra linguaggio e materialità della forma – penso in particolare a *Eupalinos* – negli ultimi anni il suo percorso di ricerca si è radicalmente orientato verso quello che definisce “teatro del pensiero”, senza mai riferirsi a un semplice “palcoscenico della mente”. Non si limita a decentrare la matrice spettacolare della messa in scena, ma piuttosto a ricollocare al centro del discorso il nesso relazionale che la fonda. Non entro nel merito della fattura e della composizione dei libri, perché quello che mi interessa sottolineare qui è il fatto che nelle sue performance-in-forma-di-libro *Theatre of Thought* e *Practical Training in Thinking*, Snejanka Mihaylova lavora alla ridefinizione paradigmatica delle categorie di “performance” e “produzione editoriale” in direzione di un ripensamento dei termini di questa relazione, vale a dire tra la forma-libro, la temporalità relazionale della performance e i loro meccanismi di produzione, distribuzione e fruizione. Per lei, non si tratta, semplicemente di sostituire la performance con il libro, ma di creare uno spazio *-tra-* i due, suggerendo di guardare al “libro” non come a un oggetto, quanto piuttosto a un “incontro”, un incontro con la presenza viva di un'idea. Mihaylova pensa all'innescio dell'“esperienza del fatto che sto facendo esperienza”, implicando un ripensamento del senso materiale e temporale dell'esperienza condivisa.

Marco De Marinis – Nei termini di questo brainstorming, l'intervento di Piersandra Di Matteo ci porta a un'altra domanda provocatoria: si può pensare un libro in forma di performance? Una domanda a cui Piersan-

dra risponde affermativamente. Faccio notare che i libri portati da Piersandra sono molto diversi fra loro da un punto di vista tipografico. In *Spangbergianism* l'operazione è particolarmente radicale, perché si tratta di un libro che si presenta come un (semplice) libro. Non ha infatti nessuno di quegli artifici tipografici che nel caso della Mihaylova fanno pensare alla messa in pagina come a una messa in scena, con artifici che richiamano la tradizione novecentesca dei *calligrammes*, della poesia visiva e di tutte le altre invenzioni grafiche delle avanguardie storiche. *Spangbergianism* fa invece pensare piuttosto all'arte concettuale degli anni Sessanta, che si riduceva integralmente alla sua enunciazione teorica, mentre l'opera materiale spariva.

Gerardo Guccini – Vorrei cominciare con una reazione immediata ai temi fin qui affrontati. Quando Mango parla della possibilità di considerare irreversibili i punti di arrivo della cultura novecentesca, mi sembra ponga una questione che si chiarisce appieno allorché aggiungiamo al novero delle possibilità da vagliare il fatto certo che il Novecento è trascorso e, forse, consegnato alla storia della quale ha predicato il superamento. Dunque, il tema dell'irreversibilità culturale si coniuga, nel nostro caso, a un'identità storica che appartiene al passato. Il che non è senza effetti sulla configurazione e le implicazioni del fenomeno. L'irreversibilità storica del passato descrive infatti una sorta di dittatura dell'assente, che trasforma i precedenti in norme e irrigidisce i processi della ricerca in “codici concettuali” che ne prefigurano ampiamente gli esiti. Contraddistinguendo un'epoca contigua, l'irreversibilità novecentesca presenta caratteri originali rispetto ad altre forme di rinascita, restauro o reinvenzione del passato. Resta però da vedere se le differenze fra l'irreversibilità del passato prossimo e le varie modalità di ritorni storici, avvalorino il primo rispetto ai secondi oppure viceversa. Mango faceva riferimento alla “nuova commedia” del Bibbiena, ma per l'appunto il Rinascimento coniugava conoscenza dell'antico e invenzione del presente. Per quanto riguarda il teatro, l'aggettivo “nuovo” evidenziava un continuo ibridarsi di immaginazione e studio, di sperimentazione artistica e discipline antiquarie. Imitare gli antichi al livello delle architetture, della pratiche sociali e delle forme culturali, disseminava il mondo reale di inedite apparizioni: ritualità civili, poetiche, tecniche e professioni, luoghi d'incontro sociale. Le forme del passato, imitate, dialogavano col presente dei loro imitatori producendo risultati imprevisi: il teatro antico sfociava nell'incredibile sala ad alveare del teatro all'italiana, tragedia e pastorale si coniugavano nell'esperienza melodrammatica, il plot delle commedie plautine influenzava i canovacci dei comici dell'Arte. Quando, nel dedicare la sua edizione di Vitruvio (1486) al cardinal Raffaele Riario, Giovanni Sulpizio da Veroli parla di «nuovo teatro» («theatrum novum»), tale espressione designa i teatri costruiti, di cui gli antichi erano maestri, e che, edificati nel presente, avrebbero rinnovato gli assetti urbani,

dove, al momento, figuravano allo stato di ruderi o cave a cielo aperto. L'umanista, osserva Cruciani, «è esplicito: [...] *theatro est opus*, c'è bisogno di un teatro. Il teatro dell'antica Roma è sentito come una mancanza del presente, un vuoto da riempire»²⁸. Circa un secolo dopo, Claudio Monteverdi scrive anch'egli di «*novo teatro*», attribuendo, però, all'espressione un senso già simile a quello novecentesco. Per lui, il nuovo non coincide con il ristabilimento inventivo dell'antico, ma con lo sviluppo delle pratiche contemporanee o, più modernamente ancora, con l'irrompere dell'imprevisto nella dimensione delle percezioni artistiche. Scrive, commentando un'esibizione di Adriana Basile presso la corte ducale di Mantova: «Viene a cantare in concerto la signora Adriana, e così fatta forza e particolar grazia dà alle composizioni, [...] che quasi *novo teatro* divien quel loco»²⁹. Nel caso di Monteverdi, il procedimento che consente lo sviluppo d'un «nuovo teatro» è la mimesi musicale del parlato espressivo. Passando da Sulpizio da Veroli alle ambizioni della drammaturgia secentesca, il mondo antico cede quote di «irreversibilità». Nel primo caso è un interlocutore necessario, che muta l'identità di chi l'interroga, nel secondo, rientra fra le premesse di poetiche, che nascono all'incrocio fra pratiche dell'intrattenimento e generi regolari.

Ma non è questo il punto. Tanto gli umanisti quattrocenteschi che gli sperimentatori barocchi considerano il nuovo un allargamento dell'esistente. Questo si può produrre restaurando e facendo rinascere il passato, oppure sperimentando a tutto campo. A mio parere, la nozione che individua nel «nuovo» una modifica del mondo reale, un suo allargamento, indica la principale missione del lavoro artistico e intellettuale. Non si dà nuovo senza cambiamento: il Nuovo Testamento riformula il patto fra Dio e gli uomini, il Nuovo Mondo raddoppia la planimetria terrestre. La nozione di «nuovo» è dunque inclusiva, poiché presuppone uno *status quo* che individui in quanto valore ciò che lo integra o trasforma. In epoche nevralgiche della storia, il passato remoto ha perturbato lo *status quo* stabilito dal passato prossimo. Il mondo greco-latino si è imposto all'immaginario dell'uomo del Rinascimento laicizzandone il pensiero, così come, in età romantica, il mondo medievale ha messo in crisi le sedimentazioni classiciste della società borghese. L'antico e il lontano, diceva Cruciani, sono un «magazzino del nuovo»³⁰.

Il Novecento – una volta trascorso – ci mette di fronte a combinazioni e problemi inediti. Il nostro passato prossimo è un'epoca di cambiamenti e conflitti, che, però, non consegna, quale più immediata eredità, una cultura del cambiamento. E cioè la vocazione a perturbare l'esistente, a metterci mano, a correggerlo, a scombinarne limiti e confini. Anzi, quella tensione a sopravanzare strutture e linguaggi, che è propria del «moderno», si è poi risolta, col «postmoderno», nell'irreversibilità dei superamenti compiuti, e, quindi, nella permanenza di valori e criteri. La negazione della Storia chiude i magazzini del nuovo;

l'inconoscibilità del reale ne prevede l'intangibilità; il primato delle interpretazioni sopra i fatti dilata la dimensione concettuale a discapito delle interazioni col mondo sociale³¹. Esclusi i codici linguistici condivisi e svalutati il modello antropologico «dell'individuo parlante il mondo», la sensibilità postmoderna si separa dal lavoro di coloro che, col mezzo del teatro, continuano a tessere densi rapporti fra i versanti dell'esistente, e che, parafrasando il titolo d'un saggio apparso in questa stessa rivista, potremmo chiamare *artefici del «fra»*³².

Il Novecento, secolo delle rivoluzioni e del cambiamento, nel manifestarsi come irreversibile, non solo si trasforma nel suo esatto contrario, ovvero nella dittatura del passato, ma dispiega il suo nerbo ideologico. Celebrando il permanere delle proprie risultanze concettuali, il Novecento si decanta, da contesto di scontri epocali fra ideologie di massa condivise da intere classi sociali, in alveo di ideologie elitarie. Se ci avessero chiesto, negli anni Settanta, se la rivoluzione sovietica era irreversibile o reversibile, sicuramente avremmo risposto irreversibile. Se solo all'inizio degli anni Novanta, avessimo letto che i valori della rivoluzione francese – fraternità, libertà, eguaglianza – erano soggetti a cancellazione, avremmo alzato le spalle, naturalmente, sbagliando. Anche l'irreversibilità ha una sua durata. E questa può essere piuttosto breve. L'era fascista pensava al primo centenario del MMXXII come a un traguardo minimo e, invece, si è conclusa nell'arco d'un ventennio. Eppure, c'è una zona del Novecento, quella che riguarda l'emancipazione delle arti dalle mediazioni logico-linguistiche dei codici condivisi, che torna a riaffermare, dall'una all'altra leva generazionale, un sistema culturale impermeabile e incontrovertibile. Il nostro tema, invece, sfugge di mano: si dispone al di qua e al di là dell'emancipazione dei linguaggi, prima e dopo i momenti di svolta. I teatranti, infatti, si trovano oggi a fronteggiare una realtà che intreccia impetuosi movimenti verso il futuro e violente pulsioni regressive (il lavoro, per dirne una, non è più un diritto). Anche per questo, ricorrono a strumenti linguistici e culturali differenziatissimi.

In molti casi, scritture di tipo scenico, drammatico e performativo si compenetrano all'interno delle stesse esperienze. Il teatro contemporaneo non è così selettivo come il «Novecento permanente»: in esso, il parlato si produce nelle performance di formazioni di punta come Motus o Babilonia Teatri, svolge le situazioni concettuali e metasceniche del Teatro Sotterraneo e dei Menoventi, diviene testo con la mediazione drammaturgica di Marco Martinelli. Le diverse tipologie di scrittura, da un lato, si radicano in diversi settori del teatrale distinguendo le espressioni a predominanza registica, testuale e performativa, dall'altro, indicano dinamiche che interagiscono l'una con l'altra e sono ormai patrimonio comune.

La nozione di scrittura scenica è stata introdotta, nel 1961, dal regista Roger Planchon per definire le regie di Brecht, che connettevano i segni scenici ricavandone un'elaborazione discorsiva altrettanto eloquente e arti-

colata di quella testuale. Poi, con Giuseppe Bartolucci, Maurizio Grande, Achille Mango e Franco Ruffini, la stessa espressione è passata a designare il linguaggio autoreferenziale dell'innovazione radicale. Tutto questo è stato benissimo descritto e analizzato nel libro di Lorenzo Mango. Oggi, però, mi sembra che la nozione originale di scrittura scenica abbia ancora una sua ragione d'essere. Riformulando le competenze della regia critica, la scrittura scenica dei registi stabilisce la performance, non già *rappresentando* il testo, ma *includendo* e *riconnotando* gli elementi testuali in narrazioni seconde che cambiano il senso drammatico di situazioni e parole. È una modalità influenzata dalle regie liriche che, spesso, combinano fedeli esecuzioni drammatico-musicali e performance assolutamente autonome, che, per così dire, rappresentano libretti non scritti formulati dal regista³³.

Ad esempio, Andrea De Rosa che, nell'*Elettra* (2005), aveva parcellizzato con mezzi tecnologici le relazioni spettatore/attore, è approdato, dopo diverse regie liriche, a un *Macbeth* (2012) più tradizionale e diretto per quanto riguarda il rapporto fra scena e platea, ma inquadrato in un evolversi di elementi e spazi che ricompone il racconto: le streghe diventano bambolotti parlanti, l'apertura in fondo scena mostra eventi che si svolgono e spariscono in un esterno buio, mentre l'ambiente in primo piano inquadra l'agire degli attori in un interno dai tratti



Macbeth, regia di Andrea de Rosa (2012), foto di Bepi Caroli.

borghesi: un divano, una lampada, bottiglie di alcolici. Le bambole/streghe sono anche i figli che Macbeth e la sua Lady non hanno avuto, sicché la tragedia del potere diventa un dramma della sterilità che genera mostri.

Analoghe compenetrazioni di modalità si trovano anche nella tipologia apparentemente più arcaica ed esclusiva: quella della scrittura drammatica. Chi è l'io che pronuncia il testo? Chi è il parlante? L'autore? Una voce ascoltata? Un attore? Un recitante mentale? Nella scrittura drammatica, la relatività dell'io predispone l'incontro con l'altro da sé, che avviene nella più grande promiscuità fra i ruoli: l'attore dice come proprie parole che un altro ha scritto sentendone l'oralità, il suono. Di che cosa è traccia la scrittura? D'una ricerca di senso? O d'un gesto vocale? Probabilmente, d'entrambi.

Ricordo, al proposito, le osservazioni di Cecilia Bello Minciocchi sul *Tempo di Saturno* di Patrizia Vicinelli. Questa poesia, secondo movimento di un'opera quadripartita, *I fondamenti dell'essere*, compare due volte. La prima nella sua semplice e lineare composizione tipografica, che espone al lettore precisi contenuti semantici: una ricerca narrata con immagini cariche di tradizione (il cavaliere, il Graal, la spada, il samurai, la dama). Diversamente, «la seconda volta compare con marcature in neretto [...], le sillabe in neretto sono riportate, in corrispondenza dei versi cui appartengono, nella colonna a destra, intitolata *Fonetica*, come autentica partitura musicale di una poesia che appare a primo acchito linearmente narrativa»³⁴.

La scrittura performativa agisce su quella testuale, codificandone la messa-in-voce. Non si registra in essa l'impulso semantico a comunicare, ma la vocazione ad essere, che, del primo, è veicolo fecondo e contraddittorio.

Marco De Marinis – Per quanto riguarda il Novecento, è suggestiva l'avvertenza di Guccini sulla dittatura dell'assente, cioè del passato. A noi oggi sembra che quella del Novecento pesi in modo particolare, ma dobbiamo chiederci se ogni epoca non eserciti su quella successiva una analoga dittatura. Poi chiediamoci fino a che punto sono da prendere per buone le scansioni dei secoli, che sappiamo essere convenzionali: in particolare, abbiamo finito per accettare – ad esempio – le proposte di Hobsbawm³⁵ sul Novecento come «secolo breve», fatto iniziare con la prima guerra mondiale e concludere con la caduta del muro di Berlino.

Cosa intendiamo, dunque, quando parliamo di Novecento? Possiamo dare per scontato che la grande novità teatrale del Novecento sia la regia, anche se una diversa scuola di pensiero sostiene l'esistenza della regia anche nell'Ottocento. Per quanto mi riguarda, la questione è radicalmente chiusa: le esperienze antecedenti alla regia «con la erre maiuscola», nata alla fine dell'Ottocento, possono essere chiamate nel migliore dei casi protoregistiche o preregistiche.

Riformulo quindi la domanda di Mango: la regia novecentesca è reversibile o irreversibile? Gli arretramenti rea-

zionari cui accennava Guccini e che caratterizzano gli inizi del nuovo millennio fanno sì che si stia tornando a un'epoca precedente alle acquisizioni registiche? In realtà questi arretramenti sono tanto più dolorosi, per la coscienza collettiva, in quanto avvengono con la memoria ancora viva delle rivoluzioni novecentesche. Quindi, a un livello di sensibilità collettiva e di sistema di valori, tali acquisizioni appaiono irreversibili; dall'altro, assistiamo invece a una loro continua rimessa in discussione nella pratica. Si tratta di una contraddizione molto dolorosa, che può produrre alla lunga un'enorme amnesia collettiva. I valori affermati dalle rivoluzioni novecentesche vanno continuamente difesi anche perché continuamente minacciati.

Fabio Acca – Vorrei porre brevemente l'attenzione su alcuni elementi che ciclicamente ritornano nella discussione a questo tavolo. In particolare sull'oggettivazione del pensiero come soluzione per mettere a fuoco una idea diffusa di contemporaneo e di nuovo, ovvero sul passaggio, in un certo tipo di estetica della scena, dalla "rappresentazione" alla "presentazione".

La nozione di "presentazione" è una nozione cardine della scrittura performativa, perché mette in crisi lo statuto del teatrale e quindi della metafora. Se mettiamo al centro della riflessione questa nozione per leggere in termini artistici il Novecento, credo dovremmo riscrivere in buona parte la storia del teatro contemporaneo. L'artista che sostiene – ad esempio – che un libro è una performance (e come tale, questo semplice atto concettuale rende effettivamente il libro una performance) compie un gesto tipicamente – e anche nostalgicamente – avanguardistico. Credo quindi che dovremmo rivedere la nozione di testo performativo alla luce non solo del presente e delle proiezioni future, ma di ciò che ha preceduto questa teorizzazione. In questo senso, il Novecento non ci parrà un secolo morto da superare ma un secolo dentro a cui ancora stiamo pienamente, in una straordinaria continuità. Individuerei almeno simbolicamente una data, il 1917, come riferimento storico in cui si mette in crisi il sistema della rappresentazione all'interno di quella disciplina artistica che più di altre è stata sensibile alle (e perciò rivelatrice delle) oscillazioni del gusto, ovvero la pittura, intendendo con questo termine anche tutto ciò che tende alla fuoriuscita dalla tela. In quell'anno Duchamp realizza e presenta il suo famoso *Orinatoio/Fontana*. Con quest'opera l'arte figurativa cerca di sostituire il sistema della rappresentazione con quello della presentazione. Si tratta di uno snodo fondamentale, perché vediamo Duchamp diviso in due aree: quella della rappresentazione pittorica, nullificata dall'oggettivazione con cui il soggetto rappresentato conquista il proprio spazio; e quella della performatività, che ne è il risultato. Non a caso i performer che avrebbero fondato la performance come genere a partire dagli anni Cinquanta lo avrebbero richiamato continuamente.

Questa è, a mio avviso, la base da cui sbrogliare la progressione verso il postdrammatico e la scena attuale. Ciò



Marcel Duchamp, *Fontana* (1917).

ci dà la possibilità di inscrivere in questa dinamica non solo quella del teatrale, ma anche quella di altri generi performativi, come la danza, e di leggere la contemporaneità rispetto al passato con quella fluidità e trasversalità di linguaggi che oggi la scena contemporanea richiede con motivata insistenza. Inscrivere la nozione di presentazione nella rilettura del passato ci permette di riconnettere delle filiere che, fino ad ora, sono rimaste un po' ai margini della storicizzazione del teatrale.

Per quanto riguarda, invece, le questioni intorno al dramaturg, credo non possa avvenire un avanzamento di carattere estetico se non parallelamente a una evoluzione del linguaggio che lo nomina. Per questo lo sforzo degli studiosi e degli artisti sta anche nel nominare quest'avanzamento in maniera nuova. La parola dramaturg probabilmente non ci dà ancora pienamente il senso delle pratiche legate a una nuova scena, perché ancora richiama forme che avevano, e hanno tuttora, senso nella triangolazione tra autore, regista e attore. Una diversa declinazione potrebbe essere *new dramaturg*, un compromesso, o forse proprio "nuovi cogitanti".

Dando, infine, uno sguardo al teatro contemporaneo, vorrei chiedervi relativamente alla scrittura performativa se si può parlare di essa solo per un certo tipo di teatro, che identifichiamo come teatro d'avanguardia o di ricerca; oppure se a vostro parere si possa parlare di una sorta di deriva della scrittura performativa, di esasperazione della performatività in relazione alle altre due scritture, ovvero se esse vengono annullate dalla scrittura performativa. Per quanto riguarda il performer, cosa lo può distinguere da un attore, se ci possa essere una distinzione tra queste due figure, o se il performer ha sostituito completamente l'attore. O forse si può parlare di attore solo ed esclusivamente in rapporto a un testo e sarebbe questa la distinzione? E poi la reversibilità di cui si parla deve per forza riportare a un testocentrismo?

Lorenzo Mango – Le domande che avevo posto erano senza risposte non nel senso retorico del termine ma proprio perché una risposta non la prevedono in sé, ma sollecitano una riflessione. Per la questione della irreversibilità/reversibilità, credo esista un punto di equilibrio tra le due posizioni. Da molti punti di vista direi che è evidente l'irreversibilità del Novecento, in quanto epoca che ha ridefinito in maniera netta gli ambiti di pertinenza del teatrale, d'altro canto, però, con quest'epoca e i suoi assunti bisogna fare dei conti "storici" non ideologici, in quanto epoca che si è conclusa, fase storica finita. Ma questi conti sono problematici perché il Novecento ha avuto come obiettivo ideologico proprio la fine della Storia in una prospettiva di tipo assolutistico. L'assolutismo novecentesco non può essere ridotto al solo dato delle dittature, esso nasceva da un ideologismo estremo più complessivo che riguarda anche le arti.

Credo non sia un caso che i padri fondatori della nostra disciplina si siano occupati contemporaneamente di Rinascimento e di Novecento, cioè dell'inizio e della fine di un ciclo storico di enorme portata, che coincide, di fatto, con il ciclo maestro (chiamiamolo così) della nostra Storia. Il Rinascimento ci pone esso stesso la questione della irreversibilità di una fase storica, di quella precisa fase storica che definisce uno spartiacque – uno spartiacque irreversibile – tra un prima e un dopo. L'introduzione – e quindi la stabilizzazione concettuale – del codice teatrale rinascimentale rappresenta un elemento di discontinuità fortissima rispetto alla codificazione policentrica della teatralità medievale, tanto è vero che il nuovo codice rinascimentale ha cancellato per molti anni la nostra capacità di riuscire a leggere prima di esso l'esistenza del teatro. Il processo è stato lungo e complicato per riconoscere un teatro che si discostava da quel codice. Forse sta dunque in quest'elemento l'irreversibilità del Rinascimento, cioè nell'aver introdotto dei parametri che fondano un codice. Rispetto al Novecento la questione ci appare più complessa, o anche solo meno evidente, perché manca ancora (anche se cominciamo a percepirla) quella distanza storica necessaria per capire se si è determinato uno spostamento di codici di portata se non analoga, quanto meno simile a quella rinascimentale e se c'è stato effettivamente uno spostamento tale per cui potremmo arrivare al punto di non riconoscere più come teatro quello che abbiamo fin qui nominato come tale, cioè un signore che sale su un palco per interpretare parole scritte da un altro che rappresentano il racconto di una storia. È possibile pensare a uno scenario del genere o è semplicemente uno scenario assurdo?

Lo stesso problema si ritrova nella scrittura, a proposito della forma drammatica. Si può procedere, oggi, alla ricostruzione di ciò che è stato smembrato nel Novecento? Ma come si fa a ricostruire una forma drammatica se quello smembramento prevedeva la disintegrazione del fatto narrativo e la nuova collocazione del teatro tra le arti della visione che sono estranee, in quanto tali, alla dimensione diegetica?

Abbiamo alle spalle un secolo che ha costruito un modello teatrale profondamente specifico e difficilmente riconducibile ai modelli precedenti, ma vi è una permanenza innegabile di quegli stessi modelli. Esiste la linea artaudiana-grotowskiana, ma esistono ancora gli autori e i registi. Si può individuare una linea più importante tra le due o vanno considerate sullo stesso piano? Sono problemi storici enormi, e personalmente faccio fatica a porre le due linee sullo stesso piano, anche se mi rendo conto che ciò è dovuto anche a un retaggio ideologico. Se si passa al problema della reversibilità della regia, bisogna sottolineare un fenomeno interessante, che io chiamerei una "fisiologia della ricezione estetica". A mio avviso un teatro senza regia non è più concepibile. Quando penso alle parole di Carmelo Bene contro la regia, o a quelle di Carlo Cecchi che afferma di non essere un regista ma un capocomico, ne capisco la motivazione, ma quando osservo l'oggetto non vedo uno spettacolo senza regia. Questo accade perché si è costituita una fisiologia della ricezione, che rende "naturale", mi si passi il termine, la dimensione registica della costruzione scenica.

Stefano Casi parlava del dramaturg moderno come scrittore, o riattivatore alla Meldolesi. Tutti questi "ri" pongono una questione estetica non nuova, cioè una certa condizione di manierismo storico, di rigenerazione dell'estetica. Di solito diamo al manierismo un'accezione negativa, ma pensiamo invece a *L'ideologia del traditore* di Bonito Oliva³⁶ degli anni Settanta, in cui il manierismo era posto come valore in antitesi a quello che all'epoca sembrava ancora un tempo in piena sintonia con il Moderno. In generale, oggi abbiamo difficoltà a ragionare sul postmoderno come estetica, soltanto ultimamente riusciamo a concepirlo come categoria storica. In questo senso il libro *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism* di Jameson³⁷ ci aiuta molto, perché riflette su un postmoderno che categorizza le epoche. Il problema è il riposizionamento di certi periodi, nonché il loro lascito, e bisognerebbe sapere da dove si parte, per capire dove si arriva.

Stefano Casi – Vorrei aggiungere qualcosa sui concetti di "reversibilità" e di "nuovo" di cui ha parlato Lorenzo Mango. Alcuni esempi storici ci impongono cautela nel dare per acquisiti per sempre i risultati, ma al tempo stesso nulla si crea, nulla si distrugge e tutto si trasforma. Allora, forse, può essere più interessante individuare non tanto punti di svolta che mostrano delle novità, quanto comprendere processi di lenta evoluzione. In questo senso anche la nascita della regia, per esempio, pur avendo un punto di svolta molto preciso, in realtà fa parte di un processo evolutivo più ampio.

Penso che il discorso sul nuovo tenda a una curva. Da questo punto di vista, ha senso il riferimento alla dittatura dell'assente, perché ci sono delle permanenze, come si è detto, che io chiamerei semmai *compresenze*. In realtà stiamo parlando sì di nuovo teatro, ma il teatro contemporaneo oggi contiene fenomeni che fanno anche

riferimento a modelli di teatro drammatico tradizionale, che non ci verrebbe mai da identificare come “teatro contemporaneo”, sebbene costituiscano la maggioranza degli spettacoli in epoca contemporanea.

Per rispondere (o non-rispondere) a uno stimolo offerto da Mango nel suo intervento iniziale, il punto non è se le effrazioni del Novecento costituiscano un momento reversibile o irreversibile: il punto è considerare queste effrazioni “semplicemente” un’acquisizione che arricchisce il panorama. L’avvento di una effrazione non distruggerà mai pilastri che sono ineliminabili da ciò che consideriamo fenomeno teatrale o spettacolare o performativo (e qui l’italiano rischia di fare confusione: basterebbe usare il termine-ombrello inglese *performing arts* per avere maggiore agilità e chiarezza), e cioè la narrazione. L’effrazione stessa non fa che sottolineare il bisogno di narrazione, così come di altre strutture convenzionali delle *performing arts*. Perché quelle strutture nascono da bisogni antropologici, non da invenzioni intellettuali: le invenzioni intellettuali aiutano ad allargare l’orizzonte delle esplorazioni, ma non possono estirpare i bisogni – che oserei definire “innati” – dell’uomo, a cominciare, appunto, dalla narrazione. L’uomo conosce per categorie, per principi di causa-effetto, ha bisogno di collocare la propria esperienza vitale in un contesto sociale e di progredire immaginando altre esperienze e altri contesti: tutto questo sta alla base della narrazione come strumento insopprimibile (epistemologico, antropologico e produttivo) dell’essere umano, e quindi – anche – come base insopprimibile della comunicazione artistica. Il bisogno della narrazione non può essere estirpato. Quindi, non porrei la questione in termini di reversibilità o irreversibilità: la narrazione e le convenzioni a essa connesse non sono mai morte e non moriranno mai, e d’altro canto la scoperta di modalità performative aliene ci consente di relazionarci con un orizzonte artistico più ampio, che è entrato saldamente a fianco della convenzione (talvolta intrecciandosi con essa) spalancando una volta per tutte la gamma delle possibilità: che è appunto una gamma a 360 gradi, e che quindi non potrà mai espellere ciò che è di più radicato nei bisogni innati dell’uomo, e cioè la narrazione, di cui la tradizionale e plurisecolare (e tuttora viva) scrittura drammaturgica è una delle incarnazioni più vivide ed efficaci.

Per identificare il teatro del Novecento – che è, ripeto, un teatro di compresenze – sono emersi oggi almeno tre elementi: la visione, che si è affiancata alla narrazione; la regia; e la “presentazione” in contrapposizione alla “rappresentazione”, come suggeriva Fabio Acca con l’esempio, a mio avviso molto calzante, di Duchamp. Ma tutto questo si colloca in un teatro di compresenze, per cui le nostre domande derivano da un quadro molto complesso e confuso. Pensiamo, ancora, a Pasolini, che ha scritto il suo *Manifesto per un nuovo teatro*³⁸ nel 1968 e che all’inizio del testo sostiene in maniera molto lucida il suo proposito, riferendosi al *nuovo*: se io dico “nuovo”, è nuovo in quanto il concetto che voglio portare non è già

presente nella vostra testa, altrimenti non è più “nuovo”. Sta di fatto che poi il suo *nuovo* teatro è un rito culturale che affonda le radici (qui banalizzo un po’) in una comunità di dialoghi platonici. Allora il nuovo si dimostra, in realtà, un nuovo che riprende, che riattiva. Il punto, sempre riferendomi al discorso di Mango, non è se il nuovo con cui ci confrontiamo quotidianamente – e spesso con una fastidiosa retorica pubblicitaria – sia davvero nuovo oppure un “nuovo dell’amnesia”, ma se sia connesso alla novità che la nostra esperienza di vita ci offre quotidianamente. E quindi l’asse va spostato dal nuovo-nuovo alla capacità di riallacciarsi alla realtà nel suo divenire, recuperando dall’enciclopedia della storia ciò che insospettabilmente riesce a parlarci in modo coerente con il nostro presente che è sempre – per così dire – “nuovo”. A questo punto, il “ri” può essere la chiave per capire che il nuovo è qualcosa che andiamo a recuperare nel passato per comprenderne l’incredibile novità e necessità nel contemporaneo: tutti i rivoluzionari aprono nuove strade richiamando il ritorno a un fulgido passato... E anche il dramaturg, per tornare al mio primo intervento, funge da riattivatore di questo passato, nelle due modalità del collegamento e della condivisione.

Marco De Marinis – Casi ha parlato di compresenze: ecco, questa è la vera novità del Novecento. Non riflettiamo mai abbastanza sul fatto che per la prima volta, nel Novecento, il teatro è diventato una categoria sempre più inclusiva. Nominiamo e consideriamo come teatro fenomeni che appartengono a mondi sideralmente distanti dal punto di vista espressivo e linguistico. È vero che anche nel passato sono esistiti generi di teatro diversi, ma appunto erano generi, in un sistema di arti gerarchicamente ben definito. Ad esempio l’Ottocento prevedeva tante forme di spettacolo: dalla prosa (commedia, tragedia, dramma) al teatro lirico, alla pantomima, alla danza. Oggi siamo arrivati, tramite progressive inclusioni, a una situazione in cui chiamiamo teatro sia gli Shakespeare di Gabriele Lavia che *Il velo nero del pastore* di Romeo Castellucci. Cos’hanno in comune questi due spettacoli, a parte il fatto che possono essere rappresentati negli stessi luoghi fisici? Direi nulla, quasi nulla. E se ci aggiungiamo una performance di Marina Abramovič e una proposta di teatro-narrazione, ecco che il quadro diventa ancora più confuso.

A proposito di quadro confuso, mi è piaciuto il riferimento a Duchamp, perché credo che uno degli episodi più emblematici del Novecento sia l’incontro tra Marcel Duchamp e John Cage. Si tratta di uno di quegli incontri che, in arte, danno la misura della novità del Novecento, perché avvengono per la prima volta fuori da una sistematizzazione di generi. La domanda che poneva prima Lorenzo Mango – se siamo sicuri di saper riconoscere come teatro, in un domani, il teatro drammatico – può essere ribaltata, chiedendoci se il teatro di Castellucci o di Jan Fabre potrà essere considerato teatro in un domani. Oggi siamo sicuramente di fronte a una discontinuità ma

– insisto ancora una volta – chi ci garantisce che questa discontinuità sia irreversibile?

Gerardo Guccini – Abbiamo sotto gli occhi esempi di nuovo piuttosto evidenti. Anche ragionare di irreversibilità e relatività delle emergenze novecentesche è un modo “nuovo” di affrontare la durata dei fenomeni culturali. Se parlo di continuità o soluzione di continuità, non suscito nessuna sorpresa, mentre se parlo di irreversibilità e relatività attivo “nuove” relazioni tra linguaggio e pensiero. I concetti cercano un linguaggio che li dica, e questo, dicendoli, scopre talvolta territori imprevisi. Poco fa, ad esempio, Claudio Longhi ha applicato le nozioni di relatività e irreversibilità alle opere letterarie. Un’opera è irreversibile fintanto che continua a rigenerare i propri lettori, a trovare menti disposte ad accoglierla. La sua durata è dunque connessa a qualcosa di estremamente relativo, che si può interrompere in pochi anni o nel corso di secoli (prendiamo in considerazione il fatto che, fra un paio di generazioni, Dante o Petrarca possono risultare illeggibili, così come la *Nona* di Bethoven è inascoltabile per gli indigeni dell’Amazzonia). Ma non avviene la stessa cosa per le culture? Lo stato di irreversibilità o reversibilità dei sistemi culturali dipende dal fatto che possano o meno venire praticati e riconosciuti come propri. In parte, le adesioni e gli scollamenti fra i sistemi culturali e gli individui dipendono da macro-fattori (economici, politici, tecnologici), in parte, però, sono frutto di scelte e assunzioni di responsabilità affatto individuali: sta a noi, come studiosi, teatranti e cittadini del mondo, lavorare per la conservazione o la trasformazione, la separazione o l’innesto delle esperienze culturali.

Il mandato dell’intellettuale consiste nel mantenere in stato d’allerta la tensione a conoscere i movimenti genetici delle opere e delle culture. «La tradition de la naissance», come la chiamava Jaques Copeau. A questo proposito vorrei citare l’imponente studio di Alessio Bergamo

sugli spettacoli di massa all’indomani della rivoluzione russa: *Davanti l’ex borsa di Pietrogrado (1917-1921: il teatro, la rivoluzione, la piazza)*³⁹. Attraverso uno spoglio documentario vastissimo, Bergamo mostra come questi eventi, che dovevano segnare la nascita d’un teatro corrispondente alla nuova società proletaria, vengano interrotti dopo pochissimi anni proprio perché, in essi, il perpetuarsi dello slancio rivoluzionario – e cioè il protagonismo consapevole della massa – entrava in collisione col nuovo potere politico, per il quale il mutamento dell’esistente doveva essere una retorica, non una pratica. L’intellettuale si muove (o, meglio, dovrebbe muoversi) in una direzione contraria a quella del potere. Mentre questo ricava dal passato – o dalla sua rimozione – conferme allo *status quo* che lo giustifica, l’intellettuale rende vivo nel presente ciò che ha animato il passato.

Anche le funzioni depotenziate e instabili del dramaturg, di cui hanno parlato Stefano Casi e Claudio Longhi, possono convertirsi in grimaldelli analitici che riattivino la conoscenza delle opere d’autore. In teatro, coloro che chiamiamo “autori”, intrecciando funzione compositiva e principio d’autorità, non pensavano di imporre i propri testi alla realtà separata della scena. I greci, Shakespeare e Ruzante non curarono la pubblicazione delle proprie opere, che si manifestavano esclusivamente all’interno delle relazioni fra ensemble scenico e contesto sociale. Questa compenetrazione cambia solo nel corso del XVII secolo, col diffondersi del mercato editoriale. Forse, il dramaturg consente di osservare nel presente, le movenze originarie delle drammaturgie storiche. Di certo, non è senza significato che uno studioso del calibro di Giorgio Melchiori riconosca «che i drammi shakespeariani sono, dal punto vista testuale, opere aperte», e che vano e fuorviante è il tentativo di ricavarle dalle loro varie versioni «un testo “definitivo” [...], magari contaminando fra loro i vari stadi in cui un dramma ci è pervenuto»⁴⁰. Instabile, aperta e relazionale, la drammaturgia di Shakespeare corrispon-



Marina Abramovič, *The Artist is Present* (2010).

de più alle dinamiche depotenziante del dramaturg che ai modelli dell'autore/*auctoritas*. Accanto agli esiti formali, la consapevolezza che acquisiamo dei processi compositivi, mantiene dunque i rapporti col passato mobili e attivi, allargando continuamente il novero delle cose esistenti e producendo il “nuovo”.

Pubblico – Vorrei riportare una frase del giornalista Vittorio Giuseppe Rossi: «Cercare di capire la Storia è come smontare un pianoforte per cercare la *Quinta* di Beethoven». Se invece di cercare la Storia mi sedessi su quel seggiolino semplicemente per suonare il pianoforte, oppure prendessi posto di fronte al palcoscenico per ascoltare qualcuno che suona, e queste note mi dessero emozione, pur essendo molto datate, forse il problema non si porrebbe. Forse, finché si andrà a teatro e si riceverà qualcosa – che sia Lavia o Castellucci – non ci si dovrebbe neanche porre il problema di che teatro si tratti. Finché la mia generazione è stimolata ad andare a teatro, non c'è più Novecento, non c'è più postdrammatico, non c'è più tragedia, ma c'è solo, semplicemente, teatro.

Marco De Marinis – Questo è giustissimo, ma non ci si può limitare a una constatazione sociologica, perché sarebbe tautologico. È interessante andare a vedere come cambiano il concetto di teatro e l'inclusività di questa nozione. Riprendendo lo spunto di Mango, in realtà non è così ovvio considerare teatro tutto ciò che oggi è considerato tale.

Lorenzo Mango – Effettivamente esiste un problema riguardo alle attese dello spettatore. La domanda che ci stiamo ponendo oggi non è tanto quale sia l'attesa più legittima, ma in che misura si modificano i meccanismi di comunicazione. Le arti visive hanno raggiunto una loro classicità moderna, per cui l'*Orinatoio* di Duchamp va assunto come un “classico”, in teatro questo non è accaduto. Il Moderno continua ad essere ancora un modello antagonista. I problemi della reversibilità e della tradizione del Moderno sono dunque cruciali, perché continuiamo a pensare a una dialettica tra narrazione o non-narrazione, tra testo o non-testo. Questa dialettica non è ontologica, perché si tratta di un'esperienza che ha una sua radice storica; ed è irrisolta, perché il secolo è irrisolto. Il Novecento ha spostato il teatro in avanti, fino ai suoi confini più estremi: se pensiamo al “teatro delle sorgenti” di Grotowski, parliamo di confini dell'inimmaginabile, dell'impercettibile dal punto di vista dell'esperienza teatrale, ma questa esperienza continua a essere percepita come un'alterità che non si è sedimentata nella Storia. È giusto che ci sia una presenza di pubblici eterogenei, che sentono la necessità di spettacoli diversi, ma attenzione, la molteplicità dell'esistente è una caratteristica di tutte le epoche storiche. Il problema, però, non è tanto l'esperienza soggettiva rispetto all'opera d'arte, perché quella fa parte della critica del gusto, quanto l'esperienza dei processi che conducono alla trasformazione dei fe-

nomeni artistici, ovvero l'allargamento del nuovo di cui parlava Gerardo Guccini. Questo è il problema dal punto di vista dell'analisi storica.

La convivenza di scuole diverse non è del tutto sovrapponibile alla compresenza di codici diversi, difficilmente commensurabili. È una situazione in cui si ritrova non solo il teatro, ma tutta l'arte, perché tra l'*Orinatoio* di Duchamp e la *Vucciria* di Guttuso c'è la stessa distanza che separa Castellucci e Lavia. Il problema del Novecento è che nell'arte si è inserito l'*Orinatoio* di Duchamp, perché se mettiamo di fronte Guttuso e un quadro di Delacroix, sono riconoscibili come appartenenti a uno stesso orizzonte di linguaggio, così come per il teatro Lavia e Zacconi. Se invece immaginiamo di portare uno spettatore teatrale del 1910 di fronte a uno spettacolo di Castellucci, non inorridisce, ma non riesce proprio a vederci il teatro.

Marco De Marinis – Non sono così sicuro che lo spettatore del primo Novecento non avrebbe riconosciuto il teatro di Castellucci. Forse non l'avrebbe apprezzato, perché Castellucci crea spettacoli che avrebbero voluto fare Craig e Appia, com'è noto poco o per nulla apprezzati appunto dal pubblico dell'epoca per la loro radicalità e visionarietà. Come sostiene anche la Sacchi nel suo libro già citato, le ultime generazioni della regia si rifanno ai capostipiti, saltando le generazioni intermedie. Il dialogo di Castellucci non è con la regia degli anni Quaranta, non è con Strehler, ma con Appia e Craig.

Piersanda Di Matteo – Di certo i riferimenti teatrali di Castellucci sono Appia, Craig e con ogni evidenza Artaud. Vorrei aggiungere un elemento che in questo discorso ritengo di una certa rilevanza: i corpi e le figure, i movimenti di oggetti astratti e l'icona, anche le spettrografie di luci e le sintesi elettroniche del suono, ma potrei aggiungere la serialità dell'immagine pop, l'impiego di precise tecniche pubblicitarie e la gag comica in funzione antifrastica, la qualità filmica di certo iperrealismo, nel teatro di Romeo Castellucci si generano dall'intreccio analogico di influenze tra saperi e immaginari eteroclitici. Se scorriamo i lavori delle origini, per arrivare all'attuale fase holderliniana, passando per la *Tragedia Endogonidia* e la Trilogia *Inferno, Purgatorio e Paradiso*, non possiamo non rilevare come questo teatro esista nell'attraversamento continuo e stratificato dell'universo del mito in senso blumenberghiano, del discorso (oratoria e retorica poste in relazione alla *prise de la parole* dell'attore), di pittura e scultura (dal classicismo greco all'araldica, ai processi di sintesi granulare dell'immagine), della ricerca scientifica (dalla fonologia alla meccanica, dalla neurofisiologia alla batteriologia), del romanzo (da Lewis Carroll a David Foster Wallace), del cinema (da Stan Brakhage a Sergei Parajanov). Questi universi percorrono la materia del suo teatro fuori da ogni erudizione intellettualistica, per toccare la coerenza endocrina dell'immagine, per andare al di sotto dell'immagine e rivelarne la sua faccia nascosta.

Lorenzo Mango – A proposito di questo, vorrei ricordare un episodio veramente emblematico. Quando Aragon, il poeta surrealista, vide *Lo sguardo del sordo* di Bob Wilson, scrisse una lettera a Breton, che era morto, dicendo più o meno questo: «Finalmente ho visto lo spettacolo che noi avremmo voluto fare, ma non abbiamo saputo fare». È un esempio in cui mi sembra evidentissima questa idea della visibilità materiale, nel secondo Novecento, di ciò che all'inizio del secolo poteva essere invece soltanto pensato come teatro.

Claudio Longhi – A proposito di Bob Wilson, collegandomi all'osservazione del professor De Marinis su ciò che sarà riconosciuto dai posteri come teatro, credo si debba considerare come Bob Wilson oggi faccia cose molto diverse da *Einstein on the beach*. È vero che la potenzialità e l'intelligenza creatrice dispiagate da Bob Wilson all'altezza di *Einstein on the beach* non sono assolutamente paragonabili alle sue potenzialità e alla sua intelligenza creatrice attuali; è vero che esistono delle inerzie di mercato spaventose, per cui anche Bob Wilson oggi può fare solo quello che gli si consente di fare; ma non è meno vero anche che da tempo Bob Wilson sta muovendosi in direzioni molto diverse da quelle dei suoi esordi. Per restare ad alcuni suoi spettacoli recentemente visti in Italia, non possiamo non prendere atto del fatto che i suoi *Die Dreigroschenoper* o *Lulu* o *Il caso Makropolis*, ci parlano di un nuovo Bob Wilson. Anche in uno spettacolo a mio giudizio poco riuscito come *Lulu*, il superamento della regia è emblematico. Guardando *Lulu* è evidente che a monte ci sta *Einstein on the beach*, è evidente che è radicalmente cambiato il codice diegetico – e nel caso di *Lulu* partiamo oltretutto da un tessuto drammaturgico già di per sé sconnesso. D'altra parte in quello spettacolo non sono meno evidenti tracce di quello che io prima chiamavo un recupero della razionalità. Certo è un recupero della razionalità problematico, mediato da un consapevole dialogo con Duchamp, con Cage, con tutto ciò che è accaduto nell'arte dell'ultimo mezzo secolo. Eppure un recupero della razionalità è evidente. Ecco: se dovessi fare una scommessa sul futuro, mi baserei su questo attuale tipo di sensibilità diffusa. Una sensibilità incline alla ragione.

Per quanto riguarda la fisiologia della ricezione citata da Mango, aggiungo che esiste anche una fisiologia della creazione. Nel momento in cui Cecchi dice: «Non sono un regista, sono un capocomico», sta in qualche modo distruggendo un modello con cui non può tuttavia non dialogare. Credo insomma all'irreversibilità della regia nella misura in cui il suo superamento può essere soltanto un dialogo con la regia stessa.

In ultimo, sono ovviamente assolutamente d'accordo con le osservazioni di Fabio Acca sullo spostamento cui stiamo assistendo dalla rappresentazione alla presentazione. Per dovere di cronaca richiamo però alla mente dei presenti anche le riflessioni di Derrida circa la «clôture de la représentation»⁴¹, per cui della rappresentazione – volenti

o nolenti – ci si trova prigionieri. Allora mi chiedo se l'*Orinatoio* di Duchamp non sia una rappresentazione esso stesso. Sono pure d'accordo sulla necessità di attribuire importanza alla ricerca di un linguaggio per nominare il nuovo: credo, però, che sia sempre importante tenere anche presenti le dinamiche di formazione del linguaggio. In particolare ritengo vada ben considerata l'influenza esercitata dai procedimenti metaforici sulla genesi della nostra lingua presente e a venire – e la metafora, si sa, comporta l'utilizzo di un linguaggio “vecchio” per nominare le forme del “nuovo”.

Chiudo con un'osservazione rispetto al problema del nuovo, rimandando ad alcune considerazioni, un po' polemiche ma molto lucide, di Luca Ronconi. Ronconi si è spesso chiesto quanto il concetto di nuovo obbedisca oggi a una pratica e quanto invece si richiami ad un'idea di stile. Cosa è accaduto esattamente quando il nuovo è passato, appunto, da pratica a stile. Mi tornano alla mente le parole iniziali di Mango, quando parlava di un: “non mi ricordo bene quello che è stato”.

Fabio Acca – Vorrei raccontare un aneddoto realmente accaduto pochi anni fa, rispetto alla questione del senso, a mo' di favola di Esopo.

Dopo lo spettacolo di un coreografo contemporaneo, assisto a una sorta di piccola sfuriata da parte di un noto studioso, che affermava di non aver capito niente della creazione a cui aveva assistito. Ci trovavamo nella dimensione della danza, in cui il rapporto con il senso è decisamente più sfumato; in più si trattava di una creazione di danza contemporanea, in cui questo aspetto cresce in maniera esponenziale. Dopo avergli riferito quanto accaduto, il coreografo contestato si interrogava su come mai continuassero a chiedergli cosa significasse lo spettacolo. La sua obiezione era: «Ma se sono immerso nella giungla e mi imbatto in un “corpo” mai visto, in un animale sconosciuto, forse anche pericoloso, di fronte a quella figura come mi pongo? Mi interrogo sul senso? Oppure reagisco secondo quanto indica la mia sensibilità, fisica e mentale, forse con sgomento, paura, terrore o curiosità, accoglienza?».

Ecco, credo che nella riflessione sul nuovo e sulle traiettorie che comportano una attuale percezione del fatto teatrale, debba necessariamente comparire, insieme a un approccio concettuale, anche questa sensibilità performativa, per la quale il discorso tra attore/performer e spettatore si articola su un piano di pura compresenza oggettivata. Il senso è il risultato di una proiezione – come dire – *post quem*. Ma anche questa è senz'altro un'eredità del Novecento.

¹ «Prove di Drammaturgia», n. 1, 2010.

² H.-T. Lehmann., *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1999.

³ A. Sacchi, *Il posto del re. Estetiche della regia teatrale nel modernismo e nel contemporaneo*, Roma, Bulzoni, 2011.

⁴ «Culture Teatrali», n. 18, primavera 2008.

⁵ C. Meldolesi, R. Molinari, *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*, Milano, Ubulibri, 2007.

⁶ L. Mango, *La scrittura scenica*, Roma, Bulzoni, 2003.

⁷ E. Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*, Routledge, Londra e New York, 2008, p. 141.

⁸ S. Casi, *600.000 e altre azioni teatrali per Giuliano Scabia* Pisa, ETS, 2012.

⁹ S. Casi, *Per un teatro pop. La lingua di Babilonia Teatri*, Corazzano, Titivillus, 2013.

¹⁰ Cfr. M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, tr. it. *L'archeologia del sapere*, Milano, Rizzoli, 1969.

¹¹ Cfr. J. Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Worlesungen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1985, tr. it. *Il discorso filosofico della modernità*, Roma-Bari, Laterza, 1987, Id., *Nachmetaphysisches Denken. Philosophische Aufsätze*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988, tr. it. *Il pensiero post-metafisico*, Roma-Bari, Laterza, 1991 e G. Steiner, *In Bluebeard's Castle. Some notes towards the Redefinition of Culture*, London, Faber and Faber, 1971, tr. it. *Nel castello di Barbablù. Note per la ridefinizione della cultura*, Milano, Garzanti, 2011.

¹² Cfr. J.-F. Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979, tr. it. *La condizione postmoderna*, Milano, Feltrinelli, 1981.

¹³ Cfr. M. Horkheimer, T. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, New York, Social Studies Ass. inc., 1944, tr. it. *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, 1966.

¹⁴ Cfr. R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.

¹⁵ Cfr. G. Vattimo, P. A. Rovatti (a cura di), *Il pensiero debole*, Milano, Feltrinelli, 1983.

¹⁶ Cfr. W. Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers* [1923, ma scritto nel 1921], in Id., *Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1955, tr. it. *Il compito del traduttore*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1982 (col. «NUE»), pp. 39-52.

¹⁷ «Teatro e Storia», n. 22, 2000.

¹⁸ Cfr. A. Lepecki, *Dramaturgy On the Threshold*, in «Maska Journal», Vol. 16, n. 1-2, winter 2001, pp. 66-67; C. Turner, S. Behrndt, *Dramaturgy and Performance*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2008, p. 178. Si veda anche la conversazione *Dance Dramaturgy: speculations and reflections*, a cura di S. deLahunta, in «Dance Theatre Journal», vol. 16, n. 1, 2000, pp. 20-25, pubblicato anche in: <<http://sarma.be/docs/2869>>.

¹⁹ Cfr. B. Kunst, *The Economy of Proximity: Dramaturgical Work in Contemporary Dance*, in «Performance Research», n. 14 (3), 2009.

²⁰ Cfr. M. Lazzarato, *Lavoro immateriale. Forme di vita e produzione di soggettività*, Verona, Ombre corte, 1997.

²¹ Cfr. M. Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, Montpellier, Fata Morgana, 1973, tr. it. *Questo non è una pipa*, traduzione di Roberto Rossi, Milano, SE, 1988.

²² M. Spångberg, *Spangbergianism*, Print-It, Gargzdai, 2011.

²³ Cfr. F. Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro*, Bologna, Il Mulino, 1995 (riedito nel 2010 da Officina, Roma).

²⁴ Bock & Vincenzi, *from afar: a show that will never be shown*, London, Artsadmin, 2004.

²⁵ S. Mihaylova, *Theatre of thought*, Sofia, Critique and Humanism Publishing House, 2011.

²⁶ M. Di Stefano, M. Morgantin, *Agenti autonomi e sistemi multiagente*, Macerata, Quodlibet, 2012.

²⁷ Cfr. L. Amara, *Agenti autonomi e sistemi multiagente*, in «Alias il manifesto», 29.11.2012.

²⁸ F. Cruciani, *Teatro nel Rinascimento, Roma 1450-1550*, Roma, Bulzoni, 1983, p. 23.

²⁹ Claudio Monteverdi, lettera al Cardinale Ferdinando Gonzaga (Mataova, 22 gennaio 1611), in C. Monteverdi, *Lettere*, a cura di É. Lax, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1994, p. 33.

³⁰ Cfr. F. Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Roma-Bari, Laterza, 1992, p. 73.

³¹ Cfr. M. Ferraris, *Manifesto del nuovo realismo*, Roma-Bari, Laterza, 2012.

³² Mi riferisco a F. Taviani, *L'orefice del "fra", lettera a Giuliano Scabia*, in «Prove di Drammaturgia», n. 1, 1997.

³³ Cfr. G. Guccini, *La regia lirica livello contemporaneo della regia teatrale*, «TourinDamsReview», 2010.

³⁴ C. Bello Minciacchi, *Emilio Villa e Patrizia Vicinelli: due diversi modelli di scrittura poetica per voce nel secondo Novecento italiano*, in «Prove di Drammaturgia», n. 1, 2013, p. 41.

³⁵ Cfr. E. Hobsbawm, *Age of extremes : the short twentieth century, 1914-1991*, London, Michael Joseph, 1994, tr. it. *Il secolo breve*, traduzione di Brunello Lotti, Milano, Rizzoli, 1995.

³⁶ Cfr. A. Bonito Oliva, *L'ideologia del traditore: arte, maniera, manierismo*, Milano, Feltrinelli, 1976.

³⁷ Cfr. F. Jameson, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism* di Jameson Durham, Duke University press, 1991.

³⁸ Cfr. P. P. Pasolini, *Il manifesto per un nuovo teatro nel '68*, in «Nuovi argomenti», n.s., 9, gennaio-marzo 1968.

³⁹ A. Bergamo, *Davanti l'ex Borsa di Pietrogrado (1917-1921): il teatro, la rivoluzione, la piazza*, collana «Arti della performance: orizzonti e culture», <<http://amsacta.unibo.it/3569/>>

⁴⁰ G. Melchiori, *Shakespeare. Genesi e struttura delle opere*, Roma-Bari, Laterza, 2005, pp. 12-13.

⁴¹ Cfr. J. Derrida, *Le théâtre de la cruauté et la clotûre de la représentation* [1966], in Id., *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, tr. it. *Il teatro della crudeltà e la chiusura della rappresentazione*, in Id., *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 299-323.

LA DRAMMATURGIA COME MOVIMENTO DEL FARE IL FARE

di Chiara Guidi

Abstract. *The experience of writing and rewriting involves all aspects of the artist/performer and, as such, it influence the way (s)he talks. The rhythm that articulates the word, and the voice that pronounces it, help reinforce the bond between words and things. Thus theater, as the place of vision, turns into music, into a space for listening.*

Gli artisti non dovrebbero parlare. Ma immancabilmente lo fanno cercando di mettersi su un piano intellettuale completamente diverso rispetto alle procedure del loro lavoro. In queste occasioni vado alla ricerca di molte immagini che possano aiutarmi ad avvicinare la realtà a concetti troppo astratti e oscuri.

Il cinghiale è un'immagine che spesso mi accompagna, soprattutto quando affonda nella terra il muso, la solca per cercare continuamente qualcosa da portare alla bocca.

Perché anch'io faccio sempre la stessa cosa: cerco qualcosa per la bocca.

Ogni volta cado nella pagina scritta e ogni mio sforzo si concentra su come faccio ad uscirne.

Il faccia a faccia con le parole, con le frasi, genera in me un'insofferenza per il significato perché lo temo, poiché so che dicendolo ne riduco la complessità.

Per cui la funzione simbolica mi aiuta.

Ma se non ci fosse il simbolo? Se lo bandissi dalla mia vita potrei restituire alla parola la complessità che gli è propria e che va oltre il significato stesso?

Potrei irrigidire la parola in un'unica azione?

Potrei restituirla a quel senso della realtà da cui nasce?

Potrei ritrovarvi il senso soggettivo e radicalmente empirico della vita?

E dunque, senza il simbolico, potrei porre su un palco quelle parole senza ridurne la complessità a un solo senso comune e condiviso?

Mettendo iperbolicamente in crisi il simbolico ho come bisogno di cogliere il significato fuori dai confini di una matrice, per ricondurre la parola al bisogno di esprimere l'esperienza della vita.

È uno sforzo tragico, che si rinnova, ogni volta, come il mito di Sisifo, ma credo che ogni volta val la pena di tentare, di sperare.

E dunque ho bisogno della mente del corpo per affrontare la parola, per caricarla sulle spalle, per sospingerla in cima al colle e poi vederla cadere giù...

È una sequenza motoria, ritmica, la cui intenzione si compie prima della comprensione dei significati. Perché attraverso il gesto di Sisifo ho bisogno di sentire il peso della frase, farne esperienza, toccare la parola come se fosse un oggetto... Ma in fondo non è un'esperienza tangibile il peso o la lunghezza di una frase quando la recitiamo?

Una frase lunga non procura all'attore una fatica fisica e un appesantimento che spesso si manifesta in un'insoddisfazione fisica, in un leggero malessere fisico?

Per afferrare la parola, come se fosse la pietra di Sisifo, io la devo *capire* così come si intende un suono che sfugge alla spiegazione, ma spinge al movimento.

Di fronte alle parole qualcosa va fatto, non spiegato, perché dietro di esse non viene raccontata solo una storia.

Leggere e interpretare una sola storia non basta.

Non ce n'è mai solo una! Dietro una storia ce n'è sempre un'altra che ne desta altre e questo elemento dinamico riconduce, in me, alla musica.

Da sempre mi è congeniale sentire un'armonia acustica racchiusa nella spazialità visiva del foglio, di percepire un ritmo, e ogni volta questo fatto produce in me un effetto fisico e la mente del corpo mi spinge a tentare una risposta.

Il mio corpo pensa, decide e riproduce l'azione percepita su di sé.



Chiara Guidi, foto di Alberto Ier.

Per cui di fronte ad un testo che mi pone una domanda tento una risposta scrivendo un altro testo: una partitura drammatica che con una scrittura neumatica, fatta di segni, di virgole e spirali, di vettori e di segmenti, disfa ritmicamente la presenza del testo per rifarla.

Ogni volta vorrei che il senso passasse attraverso le sonorità, il ritmare, lo scorrere per lasciare spazi di vaghezza che aprano ad altre possibilità di senso.

E ogni volta vorrei che il ritmo rinsaldasse le parole alle cose, le restituisse alla loro storia, a quella fonte naturale, singolare e irripetibile da cui sono scaturite e da cui la cultura e l'artificio le hanno separate, sostituendo le parole alle cose.

Con il ritmo vorrei quindi, ogni volta, tentare di esprimere il senso non mediante il ragionamento ma attraverso "un movimento" concreto.

Nella cultura orale la domanda *Che cosa è un albero?* non si può porre. L'unica risposta possibile è: *Vai e guardalo!* E dunque con il suono della voce vado e tocco la parola, la scuoto: è un'esperienza drammatica. È necessario staccare le parole dalla pagina. Per questo il testo va scosso: per passare da un registro all'altro, per passare dal luogo del discorso e andare verso un altro luogo. Per perdere il legame con la letteratura e ritornare alla figura. Scossa dopo scossa.

È un procedere per tentativi come se dentro le parole io avessi perso qualcosa. Perché forse in quel testo nel quale sono caduta io ho perso davvero qualcosa e per questo tendo l'orecchio e ascolto.

Io quando leggo un testo, in realtà, ascolto. C'è un orecchio interno che sente.

E poi mi accorgo che ripeto a voce alta alcune parole che s'impongono, come se lì precipitasse tutto il senso di quello che sto cercando. Quelle parole mi appaiono come se le vedessi per la prima volta. Non perché le capisco di più o ne vedo la bella grafia. No. Mi appaiono perché si sottraggono al solito modo di vedere e sentire una parola. Come se di queste parole io avessi una sensazione fisica. Diventano un oggetto. Un privilegiato oggetto tra oggetti (le altre parole) che porta con sé tutto il testo in un altro spazio, che non è più quello della pagina scritta. E qui mi vengono in mente i bambini.

Noi quando parliamo non forziamo mai la forma del linguaggio.

Credo, invece, che per i bambini le parole siano un corpo, non un concetto, e le sillabe *fiù, tà, tr, br, sci, sce, glu* non solo bruciano, tremano e si spostano, ma, come immagini sonore, ogni volta che vengono pronunciate, cambiano e non producono mai la stessa emozione. Non sono mai la stessa cosa. Non ripetono mai lo stesso gesto. Forse per questo traccio segni sulle parole. Sono segmenti animati che mi orientano.

Sulle parole una scrittura di segni mette in movimento vocali, sillabe, consonanti... o meglio, quei segni restituiscono loro il movimento che sento osservandole.

Come se il suono della voce, che solitamente vive nascosto sotto le parole, rendesse evidente il costante stato

di fibrillazione che le parole vivono mentre le vediamo ferme sulla pagina.

Mi capita spesso di pensare al colibrì. Alla piccolezza del suo corpo e alla grandiosa sua capacità di restare immobile grazie a un movimento continuo.

E attraverso il colibrì ritorno alla voce che agisce per fabbricare la parola. La fa. Agisce e compie il fare. Fa il fare: un atto drammaturgico, appunto. Una sorta di tautologia (fare i fatti, agire le azioni, compiere il fare) ma con radice differenziata.

Perché *dramata* indica fatti, azioni (dalla radice 'drao' del fare).

Mentre da *ergazomai*, verbo intensivo che indica a sua volta il fare, il lavorare, il praticare, deriva a sua volta *ergon*, l'opera, il lavoro.

Tra la parola scritta e la parola detta, tra la parola apparentemente immobile e la parola che cammina con tutto ciò che accade sul palco, la voce invita a fare il fare, a guardare ascoltando.

E restituisce il teatro, il luogo dello sguardo, all'ineffabile della musica.

Dagli anni Novanta, Chiara Guidi ha ideato originali forme di teatro per e con l'infanzia generando un teatro d'arte infantile conosciuto non solo in Italia e in Europa ma anche in Giappone, Cile, Australia, Taiwan, Corea. L'attenzione al pubblico infantile fa dello spettacolo un luogo franco per la sperimentazione e la conoscenza diretta del mondo da parte dei bambini e degli adulti, insegnanti, genitori, attori.

Nel 2014 Chiara Guidi dirige la quarta edizione di Puerilia, giornate di puericultura teatrale dedicate al Metodo Errante. Quest'ultimo viene proposto come "metodo" grazie a una sua essenziale e sistematica possibilità di applicazione ed è definito "errante" perché allarga l'orizzonte o devia il percorso pur senza abbandonare la meta. In occasione di Puerilia, articolato in una ricca proposta di spettacoli e laboratori, vengono invitati cittadini, genitori, pedagoghi, storici dell'arte, insegnanti, artisti, tra i quali si ricordano: il pedagogista Andrea Canevaro, la docente danese di estetica Louise Ejgod Hansen, il direttore artistico di AlbumArte Maria Rosa Sossai, lo psicoanalista Massimo Recalcati, il docente di Storia dell'arte Stefano Chiodi. Tutti i partecipanti vengono chiamati a intervenire in dialoghi in cui porre ogni volta una domanda nuova che interroghi l'arte stessa.

IL TEMPO SPEZZATO: PERCORSI INTRECCIATI FRA NARRAZIONE ORALE E DRAMMA*

di Marco Baliani

Abstract. *Baliani identifies a series of possible strategies for a theater that combines narration and drama. No rigorous perceptual pact can be established: from the very start, spectators must be led into an open field of possibilities, where the time dimension of the actor is not necessarily linear, nor does it fall into discursive structures, and hence the situation need not necessarily develop from beginning to end. In other words, the linear time of drama is broken, and enters the time dimension of narration, which can start from the end, remain unfinished, or revert to the beginning.*

Che fine ha fatto il dramma? Perché tanta gente va a sentire attori che leggono libri? Perché si riempie il festival della letteratura di Mantova, quello della filosofia di Modena, il festival della mente di Sarzana? È la stessa gente che va a teatro? Sono altri? Perché ci annoiamo sempre più quando andiamo a vedere un dramma tradizionale, dove gli attori sono in costume e le scenografie riproducono un ambiente naturalistico? Cosa c'entra il teatro di narrazione con tutto questo? Non ce la farei neanche in un anno a rispondere a tutte queste domande! Una cosa, però, vorrei chiarirla subito. Sento che, in qualche modo, si è esaurito un ciclo che chiamerei "l'estremismo del teatro di narrazione". Quello stare da solo, con o senza sedia, a raccontare una storia lunga o tante piccole storie tutte insieme o frammenti di memoria personale come in *Corpo di Stato* (1998), non mi corrisponde più. Dal punto di vista del mio teatro, che non è che uno fra mille altri teatri, il ciclo della narrazione va dagli anni Novanta agli anni Duemila. Ora, per i narratori, si pone il problema di risolvere la stanchezza dello stare soli in scena, che, così come è stata una forza, può essere un limite. Cosa succederebbe se, a narrare *Kohlhaas* (1989), fossimo venti attori in scena? Si può fare o non si può fare più? Si può stare, come attori/interpreti e attori/narratori, dentro una grande storia che non diventi però così grande da non essere più una storia, ma un insieme di casistiche legate ad un tema: lo spaesamento, lo sradicamento, la malattia mentale. Piuttosto, la sfida è restare in un'unica storia forte e potente come erano le storie di Macbeth, di Oreste o di Nora in *Casa di bambola*. Posso uscire ed entrare dalla storia, scomporre il dramma, senza che per questo gli spettatori si annoino, ma, anzi, facendo sì che si emozionino avvertendo l'artificio che gli propone continui cambiamenti percettivi?

* Nel 2005, Marco Baliani ha tenuto al CIMES un lungo seminario intitolato: *Il Tempo spezzato. Territori intrecciati fra narrazione orale e dramma* (29-30 novembre). La trascrizione degli incontri ha quasi la dimensione di un libro (58 pagine). Vi si trovano dettagliate analisi di spettacoli collettivi di Baliani e del *Cerchio di gesso del Caucaso* di Brecht. Da questo materiale, la cui attualità viene confermata dalle sempre più frequenti commistioni di epica e forma drammatica, l'autore ha ricavato il presente saggio.



Marco Baliani in *Kohlhaas* (2007), foto di Enrico Febbo.

La mia riflessione parte dunque dalla stanchezza dello stare soli in scena e, allo stesso tempo, abbraccia gli spettacoli in cui sono stato regista di eventi corali, dove la narrazione si intrecciava a concezioni drammatiche, e cioè a dialoghi fra personaggi.

I narratori non sono dei personaggi: sono delle persone che raccontano. Spesso, quando un giornalista mi chiede che monologo farò domani sera, io gli devo spiegare che il racconto non è un monologo. Si ha un monologo quando un personaggio ragiona a voce alta: cosa strana che fanno gli attori, i matti per strada o quelli con l'auricolare del telefonino. Il narratore no, racconta qualcosa a qualcun altro, non sta elaborando pensieri interni. E, se anche lo fa, lo dice agli spettatori.

Per me il teatro esiste quando c'è una convocazione. Se entro in una metropolitana e mi metto a intrattenere i passanti, o rappresento in piazza situazioni di protesta e denuncia come facevano gli Agit-Prop operai degli anni Venti e Trenta, non è che non stia usando forme teatrali di comunicazione, ciò che manca è la convocazione degli spettatori. Li ho sorpresi. Ho fatto diventare spettatori dei passanti. Quando penso al mio teatro, gli spettatori sono dei convocati. Io amo moltissimo il teatro di strada, l'ho usato e lo userò ancora, debbo però ammettere che è un teatro dove il rapporto con lo spettatore è occasionale. Convocare lo spettatore vuol dire dargli strumenti di comprensione e condividere con lui pensieri e problemi, che precedono lo spettacolo. Prima di essere un attore narratore o un interprete, io sono un intellettuale. E, in quanto tale, mi chiedo: perché convoco persone a vedere quello che faccio? Che cosa ho da dirgli? Perché penso che la mia comunicazione sia così necessaria e importante? Nella mia vita non ho mai accettato di fare l'attore/interprete a contratto. È una scelta. Non mi interessa che mi offrano la parte di Polonio per la prossima stagione, perché ho bisogno di fondare la mia comunicazione su un'idea forte, etico/politica. Non intendo, con ciò, che i contenuti teatrali debbano trattare l'attualità politica. Il teatro è politica quando è consapevole di parlare alla *polis*. E la *polis* sono le persone che ho convocato. Non

è questione di numero. Quando dico *polis*, non intendo appellarmi al popolo come fanno i demagoghi. Penso che all'interno d'una popolazione quelli che fanno la *polis* siano quelli che hanno coscienza di appartenere ad una comunità, a una civiltà, a uno Stato. Sono quelli che, in Italia, hanno fatto la resistenza. Un cinquantesimo degli italiani. Gli altri avrebbero continuato a stare sotto il fascismo fino alla fine dei loro giorni.

Io ho cominciato a narrare per potere incontrare la *polis*. Allora, non pensavo che, a partire da questo lavoro sulle parole, si sarebbe sviluppato, come dice Guccini «un quasi genere», un fenomeno di moda. Erano due le cose che mi premeva fare. In primo luogo, volevo reagire alla progressiva ipervisualizzazione della realtà. Nessuno, negli anni Cinquanta, quando sono nato, immaginava che, per vendere un reggiseno, si dovesse vedere un seno ingrandito quaranta per trenta. Nessuno pensava che immaginario e libido si sarebbero fondati sull'esposizione visiva di macchine, cibi, parti di corpo. Troppa roba. Forse, quelli nati dagli anni Settanta in poi non possono riconoscere l'eccesso visivo che caratterizza questi anni, perché non ricordano il mondo di prima. Un mondo più essenziale, quasi privo di immagini. Gli artisti lavorano in rapporto alla loro storia. E la mia è la storia di uno che, fino a sedici anni, non ho visto nulla di cui non potesse fare esperienza. Al cinema si andava una volta all'anno e per guardare la televisione c'era il bar. Attenzione, il mio non è un giudizio di valore. Non sto dicendo che era meglio quel mondo là, ma che ho vissuto il passaggio da una cultura dell'esperienza a una civiltà dell'immagine. È questo il motivo per cui ho cominciato a raccontare. Se si chiudono gli occhi cosa succede? E, se si spalancano le orecchie e si chiudono gli occhi, che succede? Succede che il visivo va scoperto ascoltando perché non c'è più nulla da vedere. Le immagini, allora, sono evocate dall'ascolto delle parole e dal corpo che le agisce.

Facendo teatro per i ragazzi, i miei primi racconti sono nati come una sorta di sfida agli occhi di bambini, che erano già immersi nell'universo televisivo e percepivano le cose in modo diverso dal mio. È chiaro che quello che li teneva incollati alla sedia per un'ora ascoltando uno che non gli stava facendo vedere nulla, era la scoperta della *propria* capacità di immaginare. C'è una bellissima frase di Beckett: «Da ogni parte non una traccia di vita, voi dite, bah, e con questo, immaginazione mai morta, ma sì, appunto, immaginazione morta immaginate. Isole, acque, azzurro, verzura, attenzione, pfff, via tutto, un'eternità, zitti ora». Cioè, anche immaginare che l'immaginazione è morta, è un immaginare che tiene in vita l'immaginazione. Il suo teatro parla proprio di questo: della capacità infinita degli esseri umani di immaginare anche quando non c'è più nulla da vedere. In *Finale di partita* si immagina cosa c'è fuori, in *Aspettando Godot* chi potrebbe arrivare, in *Giorni felici* una donna, che sta sprofondando sotto terra, continua a immaginare tutto un mondo di cose vissute che continua a ripetere nella memoria.

La seconda cosa che mi premeva fare era salvare le parole. Mano a mano che la cultura del consumo si è imposta su tutte le altre, la mercificazione ha occupato ogni settore dell'attività umana, dalla tecnologia all'economia e alla pittura, che è diventata un fenomeno esclusivamente finanziario. Non si dipinge più per incontrare un pubblico, ma per collocare il quadro all'interno di qualche operazione finanziaria. Già Italo Calvino si poneva il problema di capire cosa succede alle parole quando le merci sono più potenti. Diceva che il mondo si oggettiva, perde singolarità. Facendo teatro, io mi chiedevo come salvare la singolarità delle parole. A poco a poco, ho scoperto che la narrazione permette di fare esperienza delle cose nominate all'interno del racconto: l'albero esce dalla categoria astratta degli alberi e diventa la quercia di quella fiaba, l'olmo di quel racconto, il particolare albero di fico dove abita il diavolo. Scopo del narratore, per me, è salvare assieme alle parole le esperienze loro connesse.

Siamo entrati in una fase di manicheismo semiologico. Le parole hanno perso alone. Dicono solo una cosa, non assemblano più una molteplicità di sensi. È come se anche le parole fossero state collocate in grandi scaffali simili a quelli dei supermercati. Si sono mercificate. «Seduzione» ha perso l'antica grandezza ed è diventata sinonimo di stupro... Non è che le parole funzionino sempre allo stesso modo: tutto è relativo, dipende da dove vengono inserite, nel contesto di quale esperienza. Ecco, come narratore, io sentivo l'esigenza di fare esperienza con le parole. E ciò sia producendo esperienze attraverso le parole, che sperando le parole stesse: il loro senso, il loro suono, le cose che dicono. La mia ricerca non riguardava solo il modo di stare in scena e le storie da comunicare al pubblico, ma rifletteva sulle modalità della comunicazione, sull'uso delle parole, sulla loro collocazione e messa-in-narrazione, sul montaggio delle immagini. La mia strega Giammauda respirava come un mantice, nessuno dei bambini sapeva cosa vuol dire mantice, non si usa più, nessuno ha più il camino. Proprio per questo, vale la pena chiedersi cosa succede nella testa dei bambini quando sentono la parola «mantice». Forse non succede niente, forse «mant» fa pensare a *mantello*, a *mantide* religiosa. Il narratore immette parole morte nel grande ciclo delle esperienze, facendone un tutt'uno con l'esperienza del racconto. Ma la narrazione agisce anche sulle parole comuni, alle quali l'uso ha tolto l'alone, la singolarità, la forza che possedevano. Per questo è necessario che il narratore si confronti con le proprie responsabilità etiche: il suo teatro, infatti, riguarda il linguaggio della polis. Era ciò di cui parlava Pasolini nel *Manifesto per un nuovo teatro* (1968). Pasolini pensava che il futuro del teatro potesse essere un teatro di parola, non un teatro di narrazione, ma di poesia e di riscoperta della ritualità sociale. Le sue considerazioni meritano di essere rilette con attenzione. Pasolini spara a zero contro il teatro borghese, ma anche contro il teatro dell'urlo, quello delle avanguardie. Non gli piace l'idea che la crisi del teatro si risolva eliminando la parola. Piuttosto si pone il problema di come usare la

parola adesso. Cosa fare con le parole a teatro? Ecco un problema.

Questi erano i due motivi che mi portavano a fare un teatro di narrazione: sperimentare cosa succede quando si chiudono gli occhi ed aprono le orecchie, e salvare l'esperienza delle parole. Adesso piano piano scivoliamo verso il problema del dramma. Nel dramma trovano posto più attori, c'è una storia, ci sono parole da recitare, ci sono personaggi di cui fare esperienza. Eppure non può essere una risposta alla crisi della narrazione. Se vado a teatro e vedo *Casa di bambola* di Ibsen o *Spettri* di Strindberg o Pirandello o Čechov, mi trovo il più delle volte a guardare sale da pranzo, camere da letto o salotti, che hanno costruito per farmi credere che quelli sono gli ambienti reali dei personaggi. Cioè, mi trovo a guardare, come in un museo etnologico, ambienti storici distribuiti fra Ottocento e Novecento: interni contadini, borghesi, aristocratici. Il teatro drammatico è quasi tutto d'interni, ed io provo disagio non perché non riconosca la bellezza dei personaggi e la grandezza degli attori, talvolta stupendi, è che mi manca qualcosa. Nel momento in cui vedo questo tipo di rappresentazioni mi manca il cinema. Al cinema il movimento delle ciglia di Robert De Niro può occupare tutto lo schermo e i personaggi si muovono in una cucina vera o vanno in giro per la vera Londra e la vera New York. Anche gli ambienti costruiti non sono imitazioni del reale, ma realtà concrete. Lo so che la città che vediamo in *Gangs di New York* (2002) di Martin Scorsese l'hanno costruita dentro gli studi, però è meravigliosa, mi sembra di assistere per davvero alla nascita d'una società violenta. Lo stesso discorso vale per la realtà digitale.

Io credo che il dramma, a teatro, abbia funzionato finché non sono emersi media capaci di sostituire la verisimiglianza con la realtà. La sua esistenza storica è piuttosto ridotta. Fino al Settecento non c'era quel tipo di drammaturgia. È un teatro nato con l'avvento dell'industrializzazione e della borghesia. I greci, Shakespeare e Calderón accoglievano il mondo nello spazio del teatro, non procedevano per rappresentazioni illusorie di *tranche de vie*. Quando è successo che lo spettatore si è trasformato in guardone? Ha forse a che fare con l'illuminazione? Ancora nell'Ottocento, il pubblico era più illuminato degli attori. Con la luce elettrica la quarta parete diventa reale, da un lato, i personaggi in luce, dall'altro, i guardoni immersi nel buio.

Il dramma risponde all'idea di rappresentare il mondo borghese in tre atti e di farcelo vedere con tutte le sue contraddizioni; è quello che hanno fatto i grandi drammaturghi, da Ibsen a Pirandello, lo stesso Pinter è ancora interno a questa logica. Hanno fatto esperimenti eccezionali. Lo spettatore vedeva cose nascoste, che non doveva conoscere. L'impatto della verisimiglianza doveva essere formidabile. Da questa esigenza scaturisce il metodo Stanislavskij, che insegna a entrare nella pelle del personaggio, a vivere nella sua epoca e muoversi fra i suoi mobili, nel suo clima, fra i suoi odori. Tutto un teatro ha lavorato su questo. Io ora credo che le esperienze della

sua tradizione possano venire utilizzate anche dentro altri contesti. Gli anni Settanta avevano sparato a zero contro la tradizione. Si pensava che l'innovazione dovesse essere creata partendo da canoni estetici assolutamente nuovi, mai visti, originali. È stato un errore che ha fatto ritardare il processo evolutivo del teatro italiano.

Benjamin diceva che in ogni epoca bisogna lottare per strappare la tradizione al conformismo che cerca di sopraffarla. Cioè la tradizione è sempre a rischio, non tanto perché la si combatte, ma perché viene facilmente uccisa dal conformismo. Carmelo Bene aveva capito che bisognava lavorarci sopra, masticarla, trasformarla. Carmelo Bene è stato anche uno dei primi a capire l'importanza di chiudere gli occhi. Gli ultimi anni della sua vita era solo voce. Una voce portata all'estremo che quasi annullava la figura dell'attore, come se non servisse più.

Siamo così arrivati al nocciolo della questione. Da un lato, la verosimiglianza della forma dramma è superata dalla realtà dei nuovi media. Dall'altro, la gente corre a sentire un attore che legge. Che cosa sta scattando? È una reazione all'inflazione delle immagini mediatiche? Ha a che fare con la voglia di essere di nuovo al centro di un rapporto, di una relazione in cui lui, l'attore, stia lì per me, lo spettatore. Il pubblico del teatro di narrazione avverte subito che il narratore gli si rivolge direttamente, è lì per lui. Mentre, quando si va al teatro degli attori/interpreti, sembra che le persone in scena siano presenti allo scopo di parlare tra loro. Forse è per questo che il teatro dei narratori ha una presa particolare, però è un teatro solipsistico, che ha rinunciato al dramma per accomunare dentro una sola figura tutti gli elementi della storia. Che un attore, da solo, faccia tutto, è secondo me un limite, un segno di crisi.

Dove sono, oggi, collettività di attori che raccontino e si raccontino in quanto collettività? Il Living Theatre, il Bread and Puppet, Barba, Grotowski, Brook e Kantor hanno costruito collettività di attori. La stessa Raffaello Sanzio, Delbono oppure formazioni come Fanny & Alexander e i Motus continuano a porsi il problema di come occupare gli spazi del teatro senza dover riprodurre verosimilmente il mondo.

Vedo nascere esperimenti interessanti e, talvolta, esteticamente bellissimi, ma che non costruiscono un nuovo mondo drammaturgico, stanno piuttosto scappando dal mondo del teatro drammatico, dalla macchina perfetta del suo linguaggio, e, fuggendo, riempiono lo spazio di accadimenti sensoriali, di emozioni, di immagini piene di eros e di pathos. In Čechov, in Ibsen non c'è niente da togliere e nulla da aggiungere: sono macchine perfette. Se le scompagini appena un po', si disanimano. Immagino cosa dovesse provare uno spettatore del primo Novecento quando vedeva una di queste opere. Era scioccante, una rivoluzione. La narrazione è, forse, la fuga più grande che i teatranti abbiano fatto da quel mondo. Siccome non sappiamo più come abitare lo spazio del teatro, ci sediamo su una sedia e voliamo nel paese de *Le mille e una notte*: raccontiamo storie, una cosa primordiale. Però, alme-

no lottiamo. Stiamo cercando di non far morire il teatro dandogli un senso, che, però, non riusciamo a costruire in forma compiuta. Forse questa generazione non ce la farà, forse nemmeno quella dopo. Forse si è esaurito un ciclo nella storia dell'essere umano, che non riuscirà più a parlare al mondo attraverso personaggi che dialogano. Forse tutte queste parole che ho detto appartengono a un tempo già morto o che, presto, non ci sarà più. Bisogna pensare a qualcosa d'altro.

Si può aprire un dramma dentro una storia narrata epicamente? Io penso di sì. La sfida è attivare scenicamente un campo di forze aperto in cui testo e spettacolo non si chiudano dentro precisi limiti spazio/temporali. Ora si possono prevedere linee di azione che entrino nel tempo della rappresentazione drammatica e, subito dopo, lo spezzino rivolgendosi direttamente al pubblico. Le nuove generazioni di attori non sono più aggrappate all'idea della parte. Attenzione, però: precipitare in un istante dentro un dramma richiede un surplus di capacità interpretative, è molto più difficile che non interpretare un solo personaggio dall'inizio alla fine. L'attore non ha modo di concentrarsi, di definire un percorso interiore, non ne ha il tempo. Penso che gli attori di Brecht, fossero così: grandi interpreti capaci di passare velocemente dall'uno all'altro personaggio. Ho visto gli spettacoli del Berliner quando Brecht era ormai morto. Siccome gli attori erano tutti sempre estraniati non vivevano nulla di quello che stava accadendo: una noia mortale. Poi Benno Besson, un allievo di Brecht, ha lottato per dare vita ai personaggi. Una vita a scadenza, però. Gli attori sanno che devono entrare e uscire dai personaggi, commentare l'azione, diventare spettatori dei compagni: fare teatro a vista.

Un grande campo di esplorazione è la messa in scena del romanzo. Peter Brook ha addirittura rappresentato epopee, saghe. Ronconi, nel 1996, ha messo in scena *Quer pasticciaccio brutto di via Merulana* di Gadda. Bellissimo spettacolo. Raramente c'erano dei dialoghi e, anche quando gli attori parlavano fra loro, gli spettatori avvertivano sempre la letterarietà della scrittura: era una scelta. Ronconi, cioè, voleva mettere in scena il fatto che lo spettacolo veniva da un romanzo. Coerentemente, avevo l'impressione che gli attori stessero leggendo brani scritti, non che raccontassero. Il racconto, infatti, prevede sempre la modificazione orale della scrittura. Se trasformi una scrittura in racconto non puoi dire quello che sta scritto. Allora, il drammaturgo, per evidenziare le transizioni, deve dislocare momenti in cui ci sono cose da leggere, da dire come persona e da interpretare mostrando il personaggio. In questi anni, Gabriele Vacis, Marco Martinelli ed io abbiamo molto lavorato su questi passaggi: presa una narrazione scritta, ci si entra dentro, la si scompone, dilata, abbassa o innalza di tono, vi si inseriscono frammenti, micro-dialoghi, frasi improvvisate, commenti. Non è un caso che molti registi della mia generazione siano più attratti da romanzi, racconti e fiabe, che da testi drammatici finiti.

Molti anni fa ho messo in scena il *Pear Gynt* (1994): l'unico testo celebre di Ibsen che non sia un meccanismo imm modificabile, una scatola ottica, ma che, provenendo da una leggenda popolare, sia pieno di possibilità interpretative assolutamente aperte. Alla fine del *Pear Gynt* di Ibsen, il protagonista prende una cipolla e la sfoglia, scoprendo che, alla fine, dentro non ha niente. La vita è fatta di tante maschere, di tante esperienze. E il nocciolo dove sta? Chi sei tu, spettatore? Tu, attore? Chi è Gynt? Nel nostro spettacolo, questa scena era collocata anche all'inizio del lavoro e poi veniva ripetuta due o tre volte, scombinando il tempo drammatico. Manuel Ferreira, un attore molto giovane, veniva avanti e cominciava col dire: quando uno torna dopo un esilio, dopo che è stato via per molto tempo, come fa a dire "sono io"? Quindi, l'attore poneva la domanda filosofica di Ibsen all'inizio dello spettacolo, che cominciava con movenze narrative ed extra-drammatiche. Mentre Ferreira parlava arrivavano tutti gli altri attori e, per farsi riconoscere, facevano vedere un pezzo del loro corpo, chi una cicatrice, chi altri segni. Per ultimo arrivava Pear Gynt ormai vecchio. Questi era l'italo-argentino Coco Leonardi (classe 1934), veramente più vecchio di tutti gli altri attori. Da quel momento cominciavano a succedersi in flash back alcuni degli episodi della vita di Pear Gynt.

Con ciò intendo dire che un teatro che compenetri narrazione e dramma non può stabilire un patto percettivo rigido, ma, fin dall'inizio, deve introdurre gli spettatori a un campo aperto di possibilità, dove la dimensione temporale dell'attore non sia necessariamente lineare né rientri in strutture di tipo discorsivo per cui una situazione debba svolgersi dall'inizio alla fine. Insomma, il tempo lineare del dramma si spezza entrando nella dimensione temporale della narrazione, che può partire dalla fine, non concludere, tornare all'inizio. Di qui infinite possibilità di sperimentazione e ricerca.

La sfida è non perdere niente della forza drammatica del teatro, inserendola, però, in un contesto che la delude continuamente, la contraddice, la spiazzava, ma anche la amplifica e la esalta fino a permettere che lo spettatore provi nostalgia del dramma. Il dramma gli deve passare davanti velocemente, come una specie di visione, altrimenti non ne esce più. Può infatti succedere che lo spettatore resti mentalmente attaccato alla dimensione drammatica (ha fatto tanta fatica per entrarci che non ne vuole più uscire), oppure che il continuo passare dall'uno all'altro livello lo stanchi, lo annoi. Invece, questo meccanismo deve risultare necessario e appassionante. Come? Servono attori eccezionali. E cioè, alla lettera, che costituiscano un'eccezione.

POST-IT

Segnalazioni editoriali a tema

a cura di Nicoletta Lupia

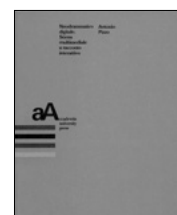


Alessandro Fersen, *Critica del teatro puro*, a cura di Clemente Tafuri e David Beronio, Genova, AkropolisLibri, 2013.

L'evidente riferimento alla kantiana *Critica della ragion pura* è molto più d'una allusione alla formazione filosofica di Alessandro Fersen (1911-2001), regista, drammaturgo e inventivo sperimentatore di nuove modalità (il mnemodramma). La critica del teatro puro si interroga infatti sui fondamenti e le possibilità delle esperienze teatrali, ricavandone una teoria della performance che comprende celebrazioni, riti iniziatici e spettacoli. Partito da una ardita rilettura della *Poetica* di Aristotele, al quale rimprovera di avere velate le origini religiose dei canti fallici (connessi al riso rituale) e dei ditirambi (intrinseci ai riti sacrificali e funerari), Fersen integra il magma mitico/rituale della performatività pretragica all'evolversi delle funzioni teatrali, elaborando uno schema processuale coerente, elastico e vitale. Suo elemento centrale è la stretta compenetrazione di mito e rito. «Il mito», scrive Fersen, «è nativamente incorporato nell'alterazione rituale» (p. 17). Perché questa si compia è, infatti, imprescindibile l'evocazione d'una «entità altra che si pon[ga] al centro dell'alterazione stessa» (Id.). Ma, se il mito proietta protagonisti iscritti nell'ordine semantico della narrazione all'interno della dinamica rituale, questa immerge l'uno e gli altri in una dimensione onirica e visionaria che «si sottrae alla verbalità» (p. 143). Secondo Fersen, il teatro viene dunque a enuclearsi transitando lungo gli incerti confini fra il sacro indicibile e la sua dicibilità: passaggio che, necessariamente, compie «attraverso i comportamenti della profanazione» (p. 178). All'interno di questo processo, la scrittura drammatica tradisce e divulga l'alterazione rituale, trasponendola in una dimensione verbale, che consegna le «entità altr[e]» del mito a una diversa tipologia performativa, non più di iniziati, bensì di attori. Fondamentali, per la fondazione delle diverse specificità teatrali, i modi della profanazione che «può estrinsecarsi nella trasgressione giocosa e nella trasgressione fervente» (Id.). La prima coniuga riso rituale e commedia, la seconda compianto funerario e tragedia.

Pur basato su criteri più filosofici che antropologici, lo studio di Fersen individua un modello processuale analogo a quello formulato da Victor Turner, che «ridefinisce il rito come elemento mediatore del passaggio dalla struttura alla antistruttura, a una successiva struttura» (S. De Matteis, *Introduzione all'edizione italiana*, in V. Turner, *Dal rito al teatro*, Bologna, il Mulino, 1999, p. 15). Traducendo tale nozione nel lessico della *Critica*, il rito appare descrivibile come elemento mediatore del passaggio dalla struttura evemenziale e simbolica del mito all'antistruttura delle esperienze iniziatiche (per definizione «indicibili»), alle successive strutture teatrali.

Fersen inizia la *Critica del teatro puro* alla metà degli anni Settanta e la porta a termine venti anni dopo, lasciandone due versioni restate egualmente inedite: una più ampia, densa e stilisticamente impegnata, l'altra più sintetica e divulgativa. Clemente Tafuri e David Beronio hanno pubblicato entrambe, facendo compiere un salto di qualità alla conoscenza di Fersen, che dobbiamo ormai annoverare – con Turner, Schechner e lo stesso Nietzsche – nel ristretto gruppo di coloro che hanno saputo coniugare lo studio delle origini all'individuazione di permanenti modalità processuali. (*Gerardo Guccini*)



Antonio Pizzo, *Neodrammatico digitale. Scena multimediale e racconto interattivo*, Torino, Accademia University Press, 2013.

Da oltre tre decenni la comunità del teatro si interroga, in relazione al proprio ambito disciplinare, sulle evoluzioni estetiche ed epistemologiche prodotte dalle nuove tecnologie connesse alla rappresentazione. Un dibattito che, anche in Italia, ha trovato una fertile vivacità grazie a studiosi che hanno saputo sposare tale riflessione con esempi tratti da realtà artistiche di un panorama sempre più intimamente connesso alla medialità.

Il volume di Antonio Pizzo si inserisce in questa – relativamente nuova – tradizione di studi, senza però voler essere un compendio, storico e di genere, delle pratiche performative più significative. Piuttosto l'autore punta al cuore del dibattito teorico, ovvero se e in quale misura si possa parlare di "dramma" e "drammaturgia" rispetto a un evento spettacolare di natura multimediale; e quanto ciò comporti l'assunzione di riferimenti narrativi, testuali ed extratestuali, in un orizzonte culturale che tende a rendere difficilmente riconoscibili i confini di una tradizione drammatica.

In questa griglia non manca, in realtà, un carattere anche più specificamente storico del volume, grazie al tragitto che l'autore mette in atto nell'attraversare sinteticamente i maggiori studi, sia italiani che stranieri, rispetto alle nozioni di "dramma", "drammaturgia" e "multimedialità". Un viaggio che consente al lettore di superare la resistente visione dell'evento spettacolare come qualcosa di esclusivamente aderente alla presenza dal vivo, per penetrare con maggiore cognizione di causa gli aspetti problematici legati al "senso", in una scena che sollecita sempre più nello spettatore, in termini cognitivi, i valori immersivi e interattivi dell'esperienza. (*Fabio Acca*)



Freddie Rokem, *Filosofi e uomini di scena*, traduzione e cura di Annalisa Sacchi, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2013.

La relazione fra la filosofia e l'analisi delle prassi e delle teorie teatrali è fondante e antica ma, nello stesso tempo,

poco nota e frequentata (soprattutto in Italia). Di questo ci informa Annalisa Sacchi, traduttrice e curatrice del volume di Rokem: «(...) poiché filosofia e teatro sono l'una per l'altro un allarme: aprono lacerazioni, suscitano crisi, terremotano le acquisizioni e le certezze in ciascuno dei due campi» (p. XVI). L'autore – noto in Italia per il suo *Performing History* del 2000 – narra le affinità elettive e le corrispondenze tra alcuni grandi protagonisti della storia del teatro e della storia del pensiero filosofico, restituendoci, attraverso l'analisi di pensieri dialogati, l'immagine di una vera e propria etnografia dell'incontro. Nella prima parte del libro – *Incontri* – si accede alle private relazioni, ora conviviali, ora epistolari, tra Socrate, Agatone e Aristofane, tra Benjamin e Brecht, tra Nietzsche e Strindberg. Nella stessa sezione entriamo anche nella camera solitaria ma densa di voci di Amleto. La seconda parte del volume – *Costellazioni* – si concentra su alcuni nodi problematici dei rapporti tra teatro e filosofia, esaminando questioni nate nel periodo di crisi che precede lo scoppio della seconda guerra mondiale. Infine, la postfazione di Enrico Pitozzi fa luce sia sulle dinamiche affettive, conoscitive e contemplative che articolano i rapporti tra i protagonisti citati da Rokem, che su quelle relative alle discipline che essi rappresentano. Ne risulta la possibilità di una storia delle idee che si compongono visivamente sulla scena.

Così, Rokem descrive e, in alcuni casi, scioglie le dialettiche tra i Filosofi e gli Uomini di scena, inquadrando alcuni snodi critici che, pur separando, portano a compiere scelte, modificazioni, dirottamenti. (Nicoletta Lupia)



Marco De Marinis, *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Roma, Bulzoni, 2013.

In questa summa teatrológica Marco De Marinis ha indagato il Novecento teatrale e le sue utopie con rigorosa sistematicità e alla luce dei suoi elettivi filoni di ricerca. Il volume si candida ad essere uno dei contributi definitivi per chi studia le dinamiche performative del secolo scorso, con almeno due valori aggiunti. Il primo è la complessa architettura di un discorso che tiene in considerazione sostanzialmente tutte le nozioni chiave dell'universo teatrale, tra cui: l'attore, il performer, la regia, la drammaturgia; e ancora il corpo, la voce, il politico, la scrittura. Il secondo valore riguarda invece la tensione alla restituzione di un sapere che punta al superamento della soglia novecentesca, appunto al suo "dopo". Uno sguardo che dinamizza la nozione di "Nuovo" in una costante dialettica tra continuità e discontinuità, tra tradizione e rinnovamento, tra – come afferma lo stesso De Marinis nelle prime pagine dell'introduzione al volume – rottura e trasmutazione.

L'età d'oro richiamata nel titolo allude sì al Novecento come il secolo teatrale delle grandi conquiste sul linguaggio, ma anche alla sua accezione di crisi, nella misura in

cui quest'ultima trascina con sé straordinari e fecondissimi paradossi, anch'essi dorati, come la ricerca del teatro "altro" dal teatro, fuori dalla rappresentazione e dallo spettacolo.

Il panorama che emerge, tanto variegato quanto irriducibile a un unico sistema di riferimento, prende così in carico le esperienze più significative della scena novecentesca, così come quelle legate all'inizio del secolo che stiamo vivendo. Dagli amati Decroux e Artaud, a Grotowski e Barba; da Beckett a Pasolini, fino a Scabia, Leo de Berardinis, Moni Ovadia, Romeo Castellucci e tutta la "nuova ondata italiana". Un universo che, tra passato e presente, ancora trasmette una fascinazione e una potenza ineludibile. (Fabio Acca)



Carol Martin, *Theatre of the Real*, New York, Palgrave Macmillan, 2013.

Theatre of the Real ovvero teatro della realtà, sulla realtà e a proposito della realtà: negli studi americani le recenti accezioni teatrali, più o meno connesse alla categoria di realtà, individuano lavori votati alla ricostruzione degli eventi storici e all'inclusione del dato quotidiano nella dimensione scenica. E tuttavia, proprio Carol Martin, capofila degli studi sul genere, nel volume *Theatre of the Real*, pur senza abbandonare la tipologia del dramma documentario, prova a forzare lo sguardo includendo nel suo censimento una serie di manifestazioni che hanno a che fare con la "frenesia performativa" del reale (come vissuto biografico o storico) ovvero con la teatralizzazione del dato pubblico e/o privato, anche in tutte le più recenti derive virtuali.

La Martin accerchia progressivamente la questione attraverso ricognizioni monografiche di taglio tassonomico, che chiariscono solo parzialmente la definizione di *Theatre of the Real*. Il suo gesto metodologico non è sistematico, ma consiste nel collocare a monte del ragionamento un livello meta-discorsivo ancora poco esplorato, quello della *audience reception*, che getta un ponte con gli studi europei. Si pensi ai recenti contributi sul post-drammatico degli inglesi Mumford e Garde, che, proprio indagando la fisiologia della ricezione, provano a dar conto di quelle interazioni fra reale e teatrale che sfuggono tanto all'ordine dell'imitazione realistica quanto a quello della rappresentazione simbolica, e che neppure possono considerarsi esaurite nella modalità della performance. Si tratta di possibilità varie, difficilmente descrivibili, e tuttavia riconducibili a un quasi-genere in quanto attivate da uno stesso meccanismo generativo, che distrae lo spettatore dai propri orizzonti di attesa per metterlo di fronte a spettacoli che sfuggono il sistema ordinario della significazione collocandosi su quella linea instabile, perturbante, che emerge esattamente sulla soglia tra reale e fittizio. (Rossella Menna)