

Edoardo Fadini

Ivrea la bella, vent'anni dopo

Teatro sperimentale? Forse non più. Un «teatro d'arte», invece. A Roma, all'hotel Locarno, nel mese di gennaio '88 un gruppo di teatranti, studiosi e critici ha cancellato l'aggettivo «sperimentale» da quegli «elementi di discussione» che dovevano costituire la traccia di lavoro per il *meeting* convocato nella sala stampa dell'ETI per il 25 di gennaio come seguito politico e operativo del convegno sul Nuovo Teatro che si era tenuto a Ivrea nel settembre '87 a vent'anni da quello ormai «storico» che aveva costituito la prima uscita ufficiale della neoavanguardia teatrale italiana del dopoguerra. Vale la pena riportare il testo di questi «elementi» nella sua interezza, nonostante il linguaggio esageratamente definitorio e un po' troppo burocratico, stilato, appunto, proprio in vista di un'azione politica e operativa che il *meeting* di Roma intendeva avviare. Il testo è firmato dai «quattro» del convegno di Ivrea 67 (Bartolucci, Capriolo, Fadini, Quadri) e da un giovane critico del Manifesto (Gianni Manzella). È intitolato «Per un Teatro d'Arte». Eccolo:

Il concetto di ricerca è intrinseco all'idea di Teatro d'arte nella grande tradizione del Novecento. La ricerca oggi in Italia non è appannaggio riservato di etichette, ma passa per più generazioni, attraverso la regia e il teatro d'attore, per l'esperienza dei gruppi e il lavoro drammaturgico, conosce poetiche diverse e pratica diversi modi di produrre, comunica con pubblici differenziati al di fuori di ogni emarginazione e settorialità.

Questo Teatro d'arte rivendica la sua non appartenenza a un sistema produttivo e distributivo legato in maniera esclusiva alle normali leggi di mercato. Non rinunciando ovviamente alla competitività degli spettacoli nei riguardi del tessuto ordinario, realizza i suoi prodotti nel nome di una creatività «altra», nuova anche per il modo di far teatro in opposizione alle formule commerciali.

Il Laboratorio è il modo e il luogo privilegiato di espressione e di ricerca del teatro non commerciale. Non si contrappone allo spettacolo né deve necessariamente sfociare in uno spettacolo, obbedisce a temporalità e situazioni determinate, secondo i casi concreti, dalla sua progettualità, persegue una scrittura scenica o pure elaborazioni di linguaggio o di metodo, applicando una dinamica scientifica.

Tale Laboratorio è operativamente realizzabile in spazi fisici specifici dove sia

possibile una continuità di lavoro a lungo termine, slegata da preoccupazioni di cartellone, gestita dai gruppi stessi, ma anche dai Centri.

I Centri di Ricerca costituiscono un momento operativo particolarmente rilevante e problematico anche per la loro connessione col territorio. Servendosi di proprie sale e di strutture di lavoro stabile, sono gli strumenti più idonei alla distribuzione della ricerca, con la possibilità di promuovere un'attività produttiva autonoma e di assolvere a compiti pedagogici, con riguardo ai gruppi di nuova formazione, naturalmente con un'assoluta trasparenza di procedure per quanto attiene ai criteri di programmazione e di gestione.

Il Teatro d'Arte ha comunque diritto a una sua collocazione distributiva sia nell'ambito delle reti nazionali pubbliche (Eti e circuiti regionali), sia all'interno dell'attività complessiva dei teatri stabili municipali.

La sua necessità di sopravvivenza richiede un sistema integrato e differenziato di intervento pubblico a livello statale, regionale e locale con una regolamentazione reciprocamente influente dalla periferia al centro e viceversa. Data la sua peculiarità espressiva e il carattere non commerciale di parte della sua attività, vanno corretti i criteri di attribuzione delle previdenze ministeriali, anche attraverso strumenti conoscitivi e di rappresentanza adeguati.

Tutto questo non avrebbe significato in mancanza di una ridefinizione globale del sistema teatrale italiano.

Nei giorni precedenti alla sua stesura definitiva si era discusso di questi problemi con Leo De Berardinis, Federico Tiezzi, Carlo Quartucci, Carla Tatò, Martone, Barberio Corsetti, Nicolini e pochi altri, cercando di precisare anche in termini pratici (economia, organizzazione, distribuzione, intervento dello Stato e degli enti locali, ecc.) il coacervo di idee discussioni e polemiche che il convegno di settembre aveva messo disordinatamente in luce a Ivrea.

Ma il fatto è che vent'anni possono essere molti ma anche molto pochi. Nel documento su riportato emergono i problemi di sempre: la distribuzione del teatro non commerciale, il finanziamento del teatro non divistico, non di evasione, la difficoltà di lavorare su tempi lunghi, l'insufficienza delle strutture per il lavoro di laboratorio, l'inadeguatezza dell'insegnamento universitario ancora legato, salvo rarissimi casi, alla semplice «letteratura» teatrale, l'assenza pressoché totale di una critica creativa spregiudicata, non condizionata dalle imposizioni commerciali dei proprietari delle testate, ecc. Franco Quadri centrava molto bene a Ivrea un aspetto di fondo del problema: nel suo intervento sottolineava con forza le parole di Ronconi «l'utopia del teatro di oggi non è legata al cosa fare, utopia è per chi lo devi fare».

Quadri citava una conversazione con Ronconi nella quale il regista diceva: «Quelli che vorremmo che si interessassero al teatro di fatto hanno ritirato il loro interesse al teatro». «Quale Pubblico? questo è il problema», diceva Quadri, e continuando a citare Ronconi proseguiva: «egli mi manifestava la sensazione o la consapevolezza, dopo tanti anni, di trovarsi a non lavorare per nessuno, e quindi lo svuotamento del suo progetto». Quadri era partito da una premessa «politica» abbastanza pessimistica sul-

la situazione del nuovo teatro del nostro paese: «I giovani di oggi, in questo campo, non sono dissimili dai giovani di ieri: hanno una maggior consapevolezza in senso economico; hanno un po' di pretese in più nel senso di vantare previdenze, assistenze e danaro come diritti; hanno il vantaggio di un *background* in cui inserirsi, nel senso di esperienza trasmessa (che è anche uno svantaggio nel senso di una maggiore difficoltà di essere nuovi); e se di fatto hanno qualche padre in più, aspirerebbero ad averne di meno, ma senza arrivare alla contestazione dichiarata; sono già inseriti in quei concetti di professionalità e di uso della tecnica, che le generazioni maggiori hanno faticosamente acquisito negli anni. Questi giovani sono meno diversi dei loro predecessori, da quelli che non sono qui, perché oggi la discriminazione dei luoghi è caduta, assieme al rifiuto del sistema: gli Stabili non sono più visti come antagonisti, né come roccaforti da conquistare, sono soltanto delle possibili (qualche volta) piazze; tutti fanno tutto dappertutto (almeno in via di principio); cadute in disuso (almeno in apparenza) le ideologie e l'impegno politico col suo rigore moralistico, si respira dentro e fuori di qui, un'atmosfera di consenso e di ricerca del consenso non meno pericolosa della superficialità con cui i media cancellano l'importanza della visione diretta, della percezione dello spettacolo. E dubito, ahimè, amico Bartolucci, che basti pronunciare una formula magica per determinare l'inversione di tendenza verso il politico. Non si manifesta più oggi, o si manifesta sempre meno, quel teatro che divide che auspicava Brecht... Con questo sparire delle diversità di fondo, del senso di opposizione di fondo da parte del teatro che è qui (anche se questo appiattimento riguarda più l'ideologia che i modi espressivi), non si può dire che oggi a Ivrea si riunisca un movimento, una tendenza, una categoria, che ci siano le basi per una ipotetica associazione, come nel '67: nell'87, qui non c'è un teatro, ma ci sono tanti teatri, diversi modi di fare teatro a diversi livelli, dentro e fuori delle istituzioni, diverse vie alla ricerca che non coincidono e non chiedono di coincidere, che non sono qui come nel '67 per contrarsi, o per imporre a un'opinione pubblica incredula come allora il nome nuovo dell'avanguardia».

Il pessimismo di Quadri sanciva in maniera netta il titolo («Ivrea '67-Ivrea '87 - Memorie e Utopie») che il Convegno di settembre aveva scelto. Nell'elencazione di una serie di esempi in positivo centrati sul concetto di fondo del «laboratorio» (dai Magazzini a Barberio Corsetti, da Giorgio Marini a Leo, da Thierry Salmon a Quartucci, a Remondi e Caporossi, alla Valdoca, a Santagata e Morganti, alla Raffaello Sanzio, ai Teatri Uniti ecc.) Quadri vedeva più una discriminazione ideale che una realtà organica per il nuovo teatro in Italia, più una incongruenza che un metodo di lavoro sistematico e programmato. «Il laboratorio dunque esiste - affermava coraggiosamente Quadri - e si contraddistingue per i tempi lunghi di lavoro, per la costruzione di uno spazio personalizzato per ogni spettacolo, per l'esperimento sul linguaggio, per l'elaborazione di un metodo.

Io credo che la vera sperimentazione sia un laboratorio permanente e che lì debba trovare la sua strada, non bloccandosi su questioni di datazioni, sulle mode sancite dalle circolari ministeriali, sulle tentazioni della spettacolarità fine a se stessa, sulle sterili distinzioni tra processo e opera [...] Il laboratorio potrebbe essere un elemento, evidentemente sostenuto dallo Stato nel suo contributo a nuovi linguaggi, in un'organizzazione [...] che metta fine alla confusione interessata e scialacquatrice di questo Paese ricchissimo di teatro, ma incapace di amministrarlo».

Anche nel Convegno d'Ivrea dell'87, dunque, al momento di centrare i punti discriminanti a livello sia teorico che pratico per una distinzione radicale tra il nuovo (artistico) e il vecchio (istituzionale, commerciale) la discussione collettiva, di intervento in intervento, finiva per affermare una consistenza «politica» della riunione a più voci della coesistenza di singolarità esteticamente molto diversificate. Giuseppe Bartolucci aveva presentato la sua relazione con il titolo «Teatro è politica/Teatro e politica». Nel definire utopie e politica, Bartolucci ricercava ogni possibile definizione di una diversità del teatro con se stesso. Una sorta di autodiscriminazione delle forme che portava a una eliminazione totale di un qualsiasi «fronte» estetico teatrale ma che allo stesso tempo accoglieva, nell'impatto del fare utopico, scelte discriminanti assolute, coincidenti, per eliminazione e per emozione, con l'esteticità delle nuove avanguardie. Bartolucci diceva nella sua relazione: «Le utopie: che sono poi i modi di fare teatro diverso, di pensarlo e di realizzarlo, di impostarlo e di esporlo, anche per le utopie vale la regola, meglio la indicazione, di una serie di esposizioni che da un lato mettano in rilievo le forme, il linguaggio delle proposte e delle opere, ossia gli spettacoli, e quel che è dietro, o sopra o attorno, e dall'altro lato chiariscono e riferiscono delle ferite che hanno procurato e procurano alle abitudini, alle convenzioni, al Sistema produttivo nel suo insieme. Quali sono le utopie svolte negli ultimi venti anni, quelle pensate e quelle realizzate, voglio dire quelle fornite di idee e di produttività al tempo stesso, le utopie che hanno ferito il sistema produttivo sul piano del linguaggio, delle opere, e sul piano delle forme comunicative, sul piano della resa artistica e su quello dei rapporti con lo spettatore? In definitiva, quale è stata la reattività del nuovo in questi due decenni, il suo grado di trasgressione e di comunicazione, la sua tensione conflittuale con la tradizione e la sua postazione di campo non volendo parlare di offensiva, di combattimento, in maniera troppo generosa.

Teatro è politica (con l'accento sulla 'e' a titolo di precauzione): da quanto l'una e l'altro sono stati sottratti, deviati alla circolazione, all'uso? Da un decennio, forse da un ventennio, almeno in Italia. Rimetterle in strada, risporle al confronto è più che un senso vago, diffuso, oggi; direi quasi che è un'esigenza da più parti, una necessità. Teatro è politica: dunque per i nati dopo gli anni 60 soprattutto: cioè dopo lo scenario del messaggio utopico rivoluzionario del Living, dopo le imprese di Bene e di Leo in no-

me del mutamento del linguaggio. Questi ultimi infatti, hanno giocato, rivendicato la forma; il linguaggio come arma di assalto, come strategia radicale di fare nuovo teatro. Gli altri, dal Living a Barba, e da noi penso a Fo e a Scabia, hanno sempre agito per forme e per contenuti assieme, ossia per contiguità di rapporti tra teatro e società. Tali esempi storici anni '60, divaricando radicalmente i modi di produzione e sui fini della comunicazione, procedevano di riflesso nel rivendicare teatro e vita, arte e esperienze, gloriosamente per utopie e per scontri, se non per memorie e per radici. La loro offesa del sistema, la loro ribellione individualistica, si sono comunque deprivate negli anni '70, per l'insofferenza del reale, per la riabilitazione dell'ordine, in un contesto sempre meno liberale e disponibile nei confronti del mutamento, delle rivendicazioni; salvo ripiegamenti, o meglio, depistamenti che li si voglia chiamare, sull'uso dell'immagine e del corpo, con brillanti prestazioni artistiche all'insegna dell'immaginario (Perlini per esempio), oppure per comportamenti moralistici, ma di spessore sociale sempre minore e con forme di incisività sempre meno centrali (da noi la caduta precipitosa dell'animazione e del decentramento, per esempio). Per tracciare alcuni passaggi di questi anni, spettacolarità e sensibilità sono state le nozioni che più seduttivamente, meno radicalmente, hanno contrassegnato gli anni '70 (e dintorni); la spettacolarità, come proiezione dell'esigenza di «moderno» risolto in un paesaggio, in un ambiente metropolitano; la sensibilità come assorbimento e espansione della vita dei giovani attraverso l'immagine, la sonorità, il look, l'abbigliamento ecc. La spettacolarità esplosa a Castelporziano, come momento magico comunicativo e come trasmissione non consolatoria di poesia, ha ben presto allentato il rigore «autodiffamatore» del suo fare teatro, e ha assorbito via via il fare perverso dei doveri della produttività. Altrettanto la sensibilità, alleandosi più alla moda e ai suoi passaggi, più alla scrittura artistica che a quella scenica, ha omogeneizzato e reso marginali le esperienze, anziché disporle sul piano dei conflitti, agendo per superficie e meno per profondo. In altre parole, questa cosiddetta postavanguardia, partita nel '77 o giù di lì (Beat 72-Carella, Magazzini-ex Carrozzone, Gaia Scienza e dintorni) da una rifondazione assoluta del teatro, subito dopo gli anni '80, accusa il peso e la dispersione di quelle sensibilità e di quella spettacolarità, e chiude i conti con se stessa, direi coraggiosamente, andando contro la sua memoria, il suo richiamo, per un viaggio 'altrove' (attraversamento del teatro, teatro di poesia, teatro d'arte, ecc.)».

Bartolucci, con la sua aggrovigliata scrittura, con il suo paradossale modo di ragionare (soltanto apparentemente confuso e vago) centrava in realtà un problema che Maurizio Grande riusciva invece a definire (ma sempre sulla stessa linea) con rigore geometrico. Il titolo della relazione che Maurizio Grande presentò a Ivrea è «L'identico e il singolare: per una politica del nuovo». Un ampio stralcio di questa relazione sarà utile per comprendere fino a quale punto il lungo lavoro di questi vent'anni ha definito

l'artisticità del teatro d'arte come messa in posizione di assoluta estraneità (alterità) nei confronti del teatro come codice, come elemento di comunicazione, come messaggio ripetitivo, come possibile oggetto di ripetizione e rappresentazione. «La dizione 'Nuovo teatro' – dice Grande – è frutto di un equivoco terminologico e teorico. Il 'nuovo' è, generalmente parlando, ciò che procede dal vecchio ciò che si istituisce nella continuità della tradizione, sia pure con elementi inediti o vincolanti all'attualità, alla rigenerazione come forma del presente: il reiterarsi della specie nell'individuo, il ripresentarsi del genere nella varianza individuale. Quando parliamo di teatro di ricerca e/o di sperimentazione in Italia, parliamo di 'altro' teatro: teatro 'altro' nei confronti del teatro ufficiale, convenzionale, commerciale ecc. In realtà parliamo di un 'altro' teatro come alternativa al teatro; parliamo di nuovo teatro come di qualcosa che si manifesta nella forma dello spettacolo ma, al tempo stesso, si pone come differenza dal teatro e non solo come teatro della differenza. Questo teatro altro o teatro della differenza, non si lascia descrivere o pensare solo come alternativa estetica (linguistica, stilistica, retorica, espressiva) al teatro di tradizione; esso si pone (implicitamente o esplicitamente) come l'alternativa o come la differenza dall'estetico, in quanto porzione o area o sfera del fare simbolico. Si pone la differenza dall'estetico nel momento in cui promuove e rilancia l'estetico come singolarità centrata: centrata su quell'unica differenza non solubile, non circoscrivibile, non riassorbibile, che è data dal congiungimento di identità e alterità nella forma di una singolarità che è, al tempo stesso, politica e individuale, proprio perché consiste nell'elaborazione dei modi della diversità sul tronco della identità. È questa diversità politica del singolare a costituire scandalo, intollerabilità, alterità minacciosa; una forma di novità che non si lascia intrappolare dall'anarchia delle forme, perché ripensa e ri-esprime il senso della tradizione (saputa o non saputa) sotto le forme del paradosso (paradosso come forma-limite del senso e come accelerazione dei possibili pensabili come esperienza; sia pure come esperienza non verificabile, o, altrimenti detto, non inscrivibile in un orizzonte di attese, domande, soluzioni previste)... Prendere le distanze dal sapere costituito, mettere in questione l'ovvio o la tradizione, costituirsi come differenza inconciliabile nell'identità, non vuol dire altro se non fare del paradosso una regola non solo 'estetica'; fare del paradosso il punto di partenza di una singolarità che diventa politica nel momento in cui non si accorda con la gestione domestica del già dato, del già noto, del già costituito, ma si pone come attestazione di una alterità che risale al punto di partenza dell'identità (sociale, culturale, simbolica): l'identità come forma non reciproca della singolarità; e per questo motivo, 'forma politica' (non economica, non solo estetica non solo socialmente riconosciuta) della differenza. Se l'economia è la forma di amministrazione domestica (nel senso letterale, aristotelico del termine) della vita, la politica è la forma di conciliazione conflittuale fra singolarità e alterità, è la forma di composizione

instabile della differenza. In questo senso l'arte è sempre politica. Non nella forma gestionale del 'diverso', non nella forma 'economica' della differenza, non nella forma amministrativa dell'estetico, non nella 'riconversione' o 'traduzione' dell'estetico nella diversità tollerata, nella 'estraneità' resa familiare dalla accettazione sociale, culturale, simbolica. L'arte è politica quando è centrata in una singolarità che, paradossalmente, concentra in sé la forma 'nuovo' in quanto alterità dalla tradizione, che ne conferma in modi diversi la 'tenuta' e, dunque, 'ne rimette al mondo la politicità'. L'urgenza politica del 'nuovo teatro' non può darsi se non questa forma della differenza che fa dell'«identico» (= forma della tradizione) e del «singolare» (= forma dell'alterità nella specie) il «paradosso del senso»: un senso tutto affidato alla «differenza politica dell'artistico», alla rivoluzione dell'estetico che mette al mondo il politico sotto forma del singolare. Il paradosso è questo: il senso affidato a una singolarità (forma per eccellenza dell'anarchia) che si fa 'politica'; emergenza del 'nuovo' come 'singolarità politica', vale a dire come 'fatto poetico' che torna alle radici della 'alterità riconciliabile'».

Credo che nessun cronista abbia colto queste indicazioni fondamentali venute dal convegno di Ivrea '87. Eppure nelle riflessioni che ho riportato, di Quadri, Bartolucci e Grande, la dimensione di un «pensiero del teatro» che investiva categorie ben più vaste di quelle relative alla semplice struttura (linguistica, poetica, tecnica) del teatro-spettacolo fu di grandi proporzioni e ben meritevole di un'attenzione che dovrebbe riguardare oggi ogni forma del fare artistico. Per Sylvano Bussotti nulla era cambiato in questi vent'anni: nessuna commistione tra le arti sceniche (teatro, musica, danza): nel suo intervento affiorava una delusione profonda, come quella di Massimo Castri, che non vedeva realizzato un «sistema teatrale» adeguato alle pulsioni di un regista in fondo ancorato a una pura e semplice «arte del palcoscenico» che ignora decadimenti e abbandoni, attraversamenti e destrutturazioni, profondamente legati, invece, a quelle riflessioni globali (fuori e dentro il fare artistico, fuori e dentro quello filosofico e scientifico) che ne costituiscono l'unico vero autentico impulso creativo. Nella mia relazione avevo messo l'accento sul significato del «tragico» proprio come elemento «trasversale», dalla filosofia all'arte e dall'arte alla scienza, ma anche come modo di superamento di ogni disquisizione inquinante a proposito di tecnologia, di modernità e postmodernità, di abbandoni o recuperi o, peggio, di «ricostruzioni» del «senso» (come pareva chiedere Castri). In essa dicevo: «... la teoria teatrale sulla voce dell'ascolto (Bene), la significanza del tragico come azzeramento del segno di fronte al rappresentarsi di ciò che è originario, secondo la definizione data in proposito da Hölderlin, porta a un'identica esclusione di altri elementi coincidenti, «dall'esterno», con il fare artistico. Da un lato, quindi, l'appiattimento sull'immagine senza altri riscontri al di fuori della sua riproduzione tecnologica, dall'altro la sua interiorizzazione assoluta che porta al dissolvimento dell'Io per

una messa in ascolto che di questo dissolvimento definisca la possibile cifra esistenziale. Da un punto di vista formale si tratta non più di un segno di riconoscimento verbale bensì di un procedimento di ricomposizione del corpo unico dell'attore con il proprio interno, un elemento, ripeto, decisivo, di ricomposizione individuale, nel tentativo questo sì 'tragico', di riunificazione con il tutto, di abbandono dialettico dell'apparire e del dissolversi. Allora, quindi, la questione del teatro è oggi di nuovo, come per Nietzsche, tutto meno che una questione estetica, essa si costituisce come il problema stesso della conoscenza. Siamo oggi di fronte a una svolta: da un lato il mondo senza storia, l'appiattimento dell'istantaneità manovrabile a piacere (dove la sparizione fa parte del segno e ricomporre equivale a distruggere e dove l'adeguamento al mezzo assume a definizione poetica), e dall'altro il nascondimento dell'Io, la sua nuova coscienza transfusionale su percorsi quasi iniziatici di negazione e di destrutturazione. Questa apparente coincidenza apre, in realtà, uno spazio interstiziale al pensiero della differenza e della distanza, che in filosofia concerne la coscienza interna del tempo e in teatro il risvolto verbale e sensoriale della temporalità, vale a dire la nozione del tragico. È qui, su questo punto esatto dell'angoscia dell'essere individuale e della sua decadenza metafisica che si pone l'utopia del commediante di oggi, essa dovrebbe rispondere a quella domanda fondamentale, di chiaro stampo nietzscheano, che regge per intero, a mio modo di vedere, lo statuto del teatro: quale e quanta realtà la conoscenza è capace di affermare e di sopportare? Quanta realtà esclude?... Penso che le ultime generazioni del nuovo teatro subiscano un vero e proprio processo indotto di estraniamento dalla forma teatro, anche se la praticano professionalmente. Subiscono, in altre parole, una dotazione pratica materiale di quella che potremmo chiamare 'alterità' tecnologica... Universo iconico e commistione dei generi divengono a loro volta soggetti di simulazione (soggetti passivi e soggetti agenti contemporaneamente), la caduta del teatrale (la fuoriuscita dello spettacolo dall'istituto del teatro) avviene per manipolazione e per disintegrazione del referente, il quale, a sua volta, è introitato in un complesso interreferenziale con componenti 'estrane' per tecnica e per calcolo, in un'era elettronica che annuncia già, peraltro, le sue prime fasi terminali attraverso processi di sviluppo sempre più accelerati (sistemi esperti, intelligenza artificiale, ingegneria genetica, biotecnologia, ecc.). Si tratta di ben altro, quindi, dell'abbandono teatrale, poniamo, di un Grotowski, il quale, dopo 'Apocalypsis cum figuris' del '68, il suo spettacolo-esposizione, decide di rinunciare a preparare altre messe in scena. In una conferenza alla New York University, il 13 dicembre 1970, Grotowski afferma: 'La tecnica serve ad aggirare le cose essenziali. Le cose di cui sto parlando trascendono il contatto psicofisico, come lo chiamava Stanislavskij? Volete che vi dica che l'ho superato? Ho troppo rispetto per Stanislavskij per dirlo; per quanto mi riguarda in teatro egli era straordinario, ma non mi interessa più, mi interessa solo quello che posso fare

lasciandomi il teatro alle spalle... Molti di noi si pongono il problema: continuare la professione o fare qualche altra cosa? per quel che mi riguarda è meglio fare qualche altra cosa'. Ritorniamo allora daccapo al 'tradimento' nietzscheano. Credo che l'abbandono di Grotowskij corrisponda, almeno in parte, a quello, poniamo, di uno Heidegger, anche se nel pensatore tedesco le dimensioni del problema assumono dimensioni e caratteri epocali nella considerazione filosofica della fine della metafisica... La verità è che siamo alla resa dei conti. È l'intero sistema del pensiero occidentale a essere messo in causa: il tentativo di Nietzsche di fuoruscirne ha già in questi anni, e ne avrà ancora più nei prossimi, le sue prime dure verifiche... Siamo, insomma, al centro di una divaricazione decisiva: da un lato la distruzione della coscienza interna del tempo di fronte alla quale il significato del tragico assume una valenza assoluta, totalizzante, e di tali dimensioni da ricomporre, anche attraverso la disintegrazione dell'Io, una possibile compenetrazione tra uomo e mondo; dall'altro una sorta di inflessibile dominio dell'immagine senza riscontro, della simultaneità percettiva, dell'istantaneità velocizzata, dove ogni forma di linguaggio si presenta già all'origine come forma residuale, come reperto. È sotto questa forma, allo stesso tempo contraddittoria, paradossale, ma unificante, che si verifica lo spaesamento del reale e una sorta di mistico rifugiarsi dell'attore-commediante di oggi nella ripetitività del gesto, nel recupero di una maschera composta dagli automatismi del movimento corporeo, dove la prevalenza del gesto tende a denotare una non-appartenenza dell'attore alla parola, al racconto, in ultima analisi al complesso della rappresentazione. Questa divisione violenta (direi suicida) del teatrante dalla sua rappresentazione costituisce la definitiva divisione del nuovo teatro dalle sue più recenti matrici di origine. Ma quanti si riconoscono in simili schemi? Eppure il fenomeno trae la propria rilevanza dagli statuti della scienza e della tecnologia attuali, come ho già detto, e infine dalla riflessione filosofica su di esse. È un fatto che l'esito di una messa in scena, oggi, la sua stessa realizzazione pratica, sono di secondaria importanza nei confronti di una preparazione che tende a dilatare il tempo del pensiero piuttosto che quello della sua formulazione espressiva. Ma anche in questo caso non mi sembra importante un riscontro collettivo immediato nei fatti. La storia futura metterà in luce probabilmente questa linea di tendenza che ritengo decisiva. Non credo, peraltro, a una drammaturgia della scrittura che lasci tracce codificate una volta per tutte. I grandi testi filosofici e artistici dell'Oriente sono accumuli di testi e commenti sovrapposti, mescolati, manipolati. Così il teatro, dove oralità, gestualità, ritualità, liturgia hanno di gran lunga la meglio sulla pura e semplice arte della parola scritta».

Una questione di diritti d'autore (di proprietà dell'associazione che ci ha aiutati a organizzare il convegno di Ivrea '87) mi impedisce di allargare ulteriormente la citazione di altri interventi. Mario Martone, Federico Tiezzi, Giorgio Barberio Corsetti, la compagnia Raffaello Sanzio e molti altri

hanno portato a Ivrea testimonianze assai stimolanti più che sullo stato del loro lavoro, più che su linee di tendenza, su una sorta di allontanamento e in fin dei conti di rifiuto da definizioni vere e proprie di poetica, di stile, di scuola. In questa Ivrea non si è mai parlato di immagine, di gestualità, di parola o antiparola, di narrazione o di personaggi, di naturalismo o antinaturalismo. Tiezzi ha annunciato la sua intenzione di fondare un istituto per il «pensiero del teatro»; la Raffaello Sanzio diede lettura di un «discorso» dove si rifiutava seccamente ogni riferimento allo stile, alla tecnica, e infine al loro stesso teatro: niente drammaturgia, insomma, sì, invece, 'presagi', 'sentimento di mancanza', 'parole che dividano', 'pregiudizio', 'rifiuto', 'esclusione', 'dissimiglianza', 'iconoclastia', 'parabole', 'eternità', 'inattaccabilità del tempo'.

Martone definiva, invece, il teatro degli anni ottanta con due unici crudeli concetti: 'nebbia e indefinitezza', precisandoli in seguito con una immagine tagliente: 'una trincea su nessun fronte', esprimendo infine l'esigenza di creare un 'teatro parallelo' che scorra a fianco di questa fine del millennio e della sua tumultuosa confusione. Estraniamento, dunque, spaesamento, coscienza angosciata di una 'temporalità' che regola oscuramente il dettato teatrale e contemporaneamente lo contraddice. Un'analisi teorica dettagliata che entri nello specifico del nuovo teatro di questa fine degli anni ottanta richiederebbe innumerevoli citazioni e esemplificazioni che non rientrano nei limiti di questa cronaca. Nessuna teoria sul teatro, peraltro, può essere valida se non si occupa del 'non detto' dello spettacolo al quale il teatro si è 'dovuto assoggettare' (ciò è l'esatto contrario della pratica 'critica' corrente), il che richiede passaggi molto complessi che vengono per forza a coincidere con la stessa complessità del fare artistico. Ho quindi soltanto citato dei 'percorsi' concettuali messi in luce a Ivrea, dove il fattore analitico ovviamente prevaleva su quello puramente espositivo sullo 'stato dei lavori', ma dove, forse, proprio per questo motivo, lo stesso teatrante lasciava libero corso al pensiero del 'prima' e del 'dopo' della scena e il critico o lo studioso 'metteva in scena' il subconscio delle proprie analisi. Credo che la «sperimentalità» (mi si passi la intenzionale bruttezza del termine) viene oggi rifiutata in nome di una diffusa e profonda riflessione sul «teatro *dell'arte*».

Spettacoli