

Ventimila segni per l'attore emancipato*

Antonio Attisani

Marie-José Mondzain e Jacques Rancière commettono un fatale errore di prospettiva quando parlano rispettivamente di «spettatore critico» e «spettatore emancipato» perché la questione prioritaria non è quella dello spettatore bensì quella dell'attore: il mondo di oggi ha bisogno di *attori emancipati* – si tratti di professionisti della scena o di attori sociali – per procedere oltre il moderno (e naturalmente il postmoderno)¹. Voglio dunque spendere qualche parola per formulare questa proposta, che non è una utopia intellettuale ma – almeno spero – una istanza estetica e politica.

L'occasione per questa riflessione è stata offerta l'anno scorso dal Centre d'études théâtrales di Louvain, con una suggestione molto forte derivante dalla scansione delle date. Il Centre è stato fondato nel 1968 e festeggiava i suoi quarant'anni: inevitabile dunque abbracciare nello stesso sguardo questo periodo di grandi trasformazioni del mondo e del teatro, e anche del nostro (dei relatori invitati) transitato dalla giovinezza alla vecchiaia. Anche il tema che mi è stato proposto di trattare, la specificità del teatro nel panorama culturale contemporaneo, tendo fatalmente a vederlo su questo sfondo esistenziale e storico.

Nel 1968, a vent'anni, diventavo un professionista della scena dopo due anni di Scuola del Piccolo Teatro di Milano. I nostri insegnanti avevano speso molti argomenti critici contro le più importanti avanguardie del tempo, accusate di civettare con filosofie irrazionali, di essere poco professionali e votate a un consumo d'éli-

* Testo della relazione presentata al convegno "Théâtre européen: la scène du doute?", a cura di Emmanuel Wallon e Jean-Louis Besson, Centre d'études théâtrales, Université catholique de Louvain, 5-6 dicembre 2008. Ai relatori si chiedeva un testo di ventimila caratteri (*signes*).

1. Dico questo nella massima stima e considerazione per la loro proposta teorica complessiva e ammetto anche che molte delle cose da loro dette a proposito dello spettatore potrebbero essere riferibili alla figura dell'attore. Resta il fatto che i due termini *non* sono sinonimi e che lo spettatore, sia pure critico o emancipato, resta una figura sostanzialmente integrata nella società dello spettacolo (SDS). Cfr. M.-J. Mondzain, *Homo Spectator*, Bayard, Paris 2007, e J. Rancière, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris 2008.

te. In particolare, oggetto dei loro anatemi erano il Living Theatre e Jerzy Grotowski, oltre ai tre grandi italiani allora emergenti: Carmelo Bene, Leo de Berardinis e Carlo Cecchi. Il risultato fu che la nostra attenzione si orientò verso queste figure, che divennero oggetto delle nostre indagini più personali, se non segrete. Il modello di teatro proposto dalla casa madre, vale a dire la regia critica, sembrava ad alcuni di noi assolutamente rispettabile ma da considerare una sponda, una solida realtà da cui prendere le distanze per valorizzare altre dimensioni del teatro, per esempio il “lavoro d’arte comune”, la libertà della scena rispetto alla letteratura drammatica, la responsabilità etica e creativa dell’attore. Il tutto coniugato con l’attrazione per una estetica non realistica, che recuperasse il meglio della tradizione comico-popolare italiana, e nel quadro, appunto, del tentativo di ridefinire la specificità, ossia la funzione del teatro in un mondo che non bastava più a se stesso e cambiava velocemente, in peggio e in meglio contemporaneamente.

Anche Jerzy Grotowski, che abbiamo conosciuto in prima battuta attraverso un libro di Eugenio Barba (*Alla ricerca del teatro perduto*, 1965), poneva in primo piano la questione della specificità del teatro rispetto al cinema, alla letteratura e agli altri media. Il «Nuovo testamento del teatro» era la premessa di una concezione meno presuntuosa e universalistica, quella di un «teatro povero»², ovvero *essenziale*, che caratterizzava un gruppo di giovani polacchi il cui leader, a meno di quarant’anni di età, nel 1969, avrebbe abbandonato il teatro degli spettacoli per ricercare quella essenza dapprima in pratiche di partecipazione e poi nell’attualizzazione di alcune antiche tradizioni.

Oggi la questione della funzione del teatro si pone ancora, ma ovviamente in un contesto mediatico completamente mutato. Oggi, ovvero dopo quarant’anni, che per la mia generazione rappresentano tutta una vita professionale, un presente che è il risultato di questi decenni. Nel flusso del tempo le cose cambiano lentamente, per gradi, e mai secondo una semplice progressione lineare. Per restare all’esemplare cammino di Grotowski, ciò che si deve anzitutto notare è il fatto che ogni sua modificazione metodologica è dovuta a un’assoluta coerenza strategica, ovvero alla persistente ricerca dell’essenza. Grotowski procede sempre in modo empirico e scientifico, la verità per lui è dato di esperienza vissuta e tecnica: la poetica e le forme, persino l’etica e la morale, non sono che epifenomeni di un *cammino* che obbedisce a una tensione, a una ricerca rigorosa e non a una chiara visione del punto d’arrivo e tanto meno a un’utopia. Ecco perché la sua coerenza non consiste mai nel lanciare mode ideologiche e teatrali del tempo o di prendervi parte e anzi – come dimostrano le sue interviste e i suoi scritti – Grotowski è il primo a polemizzare con i “grotowskiani” e tutti coloro che tentano di utilizzarlo come un nuovo dispensatore di dottrina³.

Dunque una prima proposta per tentare di rispondere alla questione della spe-

2. *Towards a poor theatre* è uscito in prima edizione nel 1968 e in italiano, da Bulzoni, nel 1970.

3. Cfr. per esempio l’inedito J. Grotowski, *Farewell to the pupils* (1969), “TDR”, 52, 2, T198, Summer 2008, pp. 18-30.

cificità del teatro è quella di fare ricorso al “testo Grotowski”, intendendo per testo non solo i suoi scritti, ma le tracce della sua opera (audiovisivi e riscontri critici) e l’esito attuale del suo insegnamento (il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards). Ciò perché credo che il testo grotowskiano sarà importante per i giovani, attori e non solo, del XXI secolo almeno quanto gli scritti di Antonin Artaud lo sono stati nel XX, e, naturalmente, saranno scoperti e compulsati malgrado la noncuranza di cui continueranno a essere oggetto da parte dell’istituzione teatrale. Per offrirli all’euristica dei futuri attori e attori sociali occorre procedere prima di tutto al loro restauro filologico, perché questi testi, per essere sottratti all’oblio, hanno bisogno di essere nuovamente tradotti e quando possibile collazionati con le relative *editio princeps*. In essi si trova una riflessione continua sulla specificità del teatro e i suoi cambiamenti dagli anni Sessanta alla fine del secolo scorso.

Per comprendere meglio la pregnanza e l’attualità del pensiero di Grotowski può essere utile confrontarlo con alcune pronunce coeve e soprattutto, per cominciare, con quella di Guy Debord. Nella visione autenticamente profetica di quest’ultimo la vita si presenta come una immensa accumulazione di spettacoli: il vissuto si è allontanato in una rappresentazione che dal tempo del saggio *La società dello spettacolo* (1967) a oggi si è imposta in tutto il mondo, diventando integrale e poi integralista. La vittima di questa nuova forma del capitalismo globale, definita significativamente da Debord e Grotowski con le medesime parole, è l’«unità della vita». Tuttavia l’azione dei due è molto diversa. Per Debord l’unica strategia efficace è il boicottaggio e in questo senso sia lui che i situazionisti sono riusciti ad assestare qualche colpo clamoroso al sistema della comunicazione, ma nel complesso si è trattato di una strategia fallimentare, che da alcuni, pochi, è stata perseguita fino in fondo, ovvero fino all’autoemarginazione e talvolta il suicidio, e dai più invece rielaborata nel senso di arruolarsi nella SDS come autori e critici insieme, e divenendo di fatto i protagonisti del suo sviluppo. Per Grotowski, invece, il teatro essenziale è il luogo nel quale concretamente l’unità di vita si cerca e si pratica, un teatro in mutazione anche in rapporto alle sue stesse origini ateniesi, a quello *spettacolo* che, secondo Debord, dopo oltre duemila anni, da genere è divenuto il nome e il paradigma del mondo.

Cosa è successo, dunque? Lo spettacolo, il «movimento autonomo del non-vivente» (Debord) ha coperto la realtà. La sua funzione principale è quella di fare credere in falsi conflitti che cancellano quelli veri. Il partito dello spettacolo è oggi ultramaggioritario, anzi, è una sorta di partito unico rafforzato da ogni critica e al quale, per esistere, bisogna partecipare. Nella SDS coloro che una volta erano il lavoratore e poi il consumatore diventano spettatori, questa è la vera novità rispetto ai “sistemi dello spettacolo” che sono esistiti in ogni epoca e civiltà. La SDS, inoltre, è amata dalle sue vittime, e la servitù nei suoi confronti è assolutamente volontaria.

A fronte di ciò ecco una “filosofia che resiste”: lo spettatore critico e lo spettatore emancipato sono membri a pieno titolo della SDS e tentano di correggerla dall’interno. Molto diversa, dall’inizio alla fine della propria carriera, è l’opera di Grotowski. Quella da lui proposta è una *via del fare*. A partire dal rifiuto e dalla con-

testazione sistematica di una postura intellettuale e puramente ideologica, Grotowski punta su ciò che si può realizzare concretamente nel teatro, e che non riguarda il solo teatro. Fare cosa? In questo senso il regista polacco utilizza lo stesso concetto che caratterizza l'ultimo Deleuze, quello del superamento, gioioso e doloroso insieme, della critica. Fare è per Deleuze l'*atto di creazione*, atto o evento (si badi bene) e non racconto o rappresentazione; un esempio in tal senso per lui è il teatro di Carmelo Bene, ma non solo: anche nel cinema, nella letteratura e nella musica diversi autori del presente e del passato hanno prodotto questo tipo di "resistenza", che non è solo una critica e difesa dal reale ma appunto una ri-esistenza, nuova possibilità concreta di *vivere*.

Sin dall'inizio, Grotowski, per parte sua, precisa che non ci si può "preparare" all'atto di creazione ma soltanto creare le condizioni che permettono il suo manifestarsi. Queste condizioni sono riassumibili nel concetto di *via negativa*, del lavoro che pulisce il terreno, che libera l'attore dai tic e dagli stereotipi e gli permette di procedere all'incontro con le tradizioni senza mai cedere alla debolezza di un sincretismo inteso come un arraffare frettolosamente ciò che dà un immediato senso di benessere materiale e spirituale, ma semmai nel senso della «corroborazione». Una scelta, questa, che non è nobile in sé, ma solo in relazione all'opera, al compimento. L'atto di creazione esige lucidità, cinismo al limite: il suo valore in quanto proposta di metodo dipende dalla qualità del compimento; invece nella SDS il grande commercio riguarda i metodi che garantirebbero una riuscita, come fanno per esempio la maggior parte delle scuole di teatro.

Se ciò accade, colui che fa, il poeta, non incontra uno spettatore (più o meno allucinato) ma un testimone, e un testimone è a sua volta un poeta perché non si limita a riferire ciò che ha visto e sentito ma lo assume come elemento di una nuova composizione. L'atto di creazione è insieme domanda e risposta, e non è che un mezzo, nel senso che esprime una domanda autentica e individuale, indica le cause del problema e i propri limiti nel rispondere, mentre la risposta-mezzo è la creatività stessa, individuale e collettiva. L'atto di creazione è dunque produzione di libertà. Grotowski diceva infatti che occorre «creare esempi di libertà», di libertà compiuta, che contiene e al tempo stesso trascende la tecnica. Ecco perché questo teatro non ha più nulla da spartire con lo spettacolo; anzi ne è probabilmente l'opposto.

A questo punto ci si può chiedere se ciò sia possibile nella SDS. È una questione politica fondamentale, soprattutto se non ci si propone di realizzare qualcosa solo per una ristretta cerchia, un consumo di nicchia, un ennesimo "genere". La risposta del partito integralista spettacolare è evidentemente negativa: chi non accetta la SDS è un mentecatto votato alla non-esistenza. Anche le istituzioni nel loro complesso sono complici di questa logica, al più il loro dibattito riguarda l'opportunità di infiltrarsi nella maggioranza o costituire un milieu aristocratico di resistenza critica e consumo da palati fini. Non partecipare a questo gioco, invece, significa anzitutto puntare sulle esperienze divergenti che nonostante tutto esistono e si manifestano, tra l'altro, nei diversi aspetti del teatro, vale a dire nella drammaturgia (dove la crisi e il superamento del dramma moderno sono diventati pagine

imprescindibili sulla servitù volontaria: si pensi a Beckett e a Genet), nella regia (basti pensare alle avventure del “grottesco” nel Novecento e alle sue ricche declinazioni locali), ma soprattutto nel lavoro dell’attore. Si dice “soprattutto” perché l’attore non è solo un aspetto del teatro ma una condizione generale per il realizzarsi di qualsiasi progetto. Un attore emancipato è il presupposto di ogni atto di creazione; la produzione di libertà, si tratti di teatro vivente o di qualsiasi altra attività sociale, non si può ottenere avvalendosi di esecutori.

Nel quadro velocemente delineato, che impone di comprendere il presente (del teatro) come risultato di una storia e allo stesso tempo come punto di partenza per liberarsi dalla fatalità storica, e per sfuggire alla genericità di coordinate puramente teoriche, propongo l’esempio di una operatività personale, una tra le tante possibili. Dato che non siamo onnipotenti, dobbiamo orientare le nostre limitate e declinanti energie a poche precise attività, se vogliamo consegnare qualcosa a chi proseguirà il cammino. In questo senso il primo impegno di chi scrive ha riguardato il “testo Grotowski”, ossia un lavoro filologico e di decostruzione amorosa che lo mette in relazione con altri significativi movimenti del pensiero. Abbiamo già evocato Debord per la sua straordinaria profezia e la sua sterile proposta ideologica, e Deleuze per l’approdo “oltre la critica” della sua filosofia. Dunque Debord può essere abbandonato e Deleuze invece merita di essere considerato come un elemento propulsivo da consumare in una fase che si protrae molto oltre⁴.

Si diceva del Deleuze degli ultimi anni, da *Cos’è l’atto di creazione?* (1987) e *Critica e clinica* (1993) in poi. È il Deleuze che si batte contro i “giganti della montagna” contemporanei, il sapiente che ci ricorda come non sia la comunicazione a mancarci («il y en a trop»), ma la creazione, la sola cosa che possa resistere al presente. È lo stesso processo che Grotowski chiama «fare la rivolta [...] e non parlare della rivolta»⁵, un lavoro interminabile, che non si può preparare ma solo “performare”, contraddistinto dall’irruzione del pensiero nella festa in tempo di peste (comunicativa) dei corpi e dei volti umani.

Ecco dunque che il lavoro su testi e pensiero, sia in senso diacronico che in senso sincronico, non basta. Ogni studioso dovrebbe scegliere alcune pratiche di cui farsi osservatore-partecipante e impegnarsi nello scambio nelle due direzioni, vale a dire in un transito di esperienza ed elaborazione culturale, di conquiste e principi tra la composizione scenica e la vita e i mestieri.

Per ciò che mi concerne, il primo luogo è il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Lì Grotowski ha consegnato il proprio sapere a due attori,

4. Non dovrebbe stupire più di tanto che il teatro esprima una sostanziale alleanza con la più acuta filosofia del tempo e insieme la possibilità del suo *Aufheben* nell’azione, proprio come è successo tra Gilles Deleuze e Carmelo Bene. I temi della fratellanza tra i due e del superamento del pensiero del primo da parte dell’attore italiano hanno lasciato una traccia indelebile in C. Bene, G. Deleuze, *Sovrapposizioni. “Riccardo III” di Carmelo Bene. “Un manifesto di meno” di Gilles Deleuze*, Quodlibet, Macerata 2002.

5. Cfr. J. Grotowski, *Tu es le fils de quelqu’un*, in *Opere e sentieri. II. Jerzy Grotowski. Scritti 1968-1998*, a cura di A. Attisani e M. Biagini, Bulzoni, Roma 2007, pp. 65-81: 67.

“emancipati” di nuova specie, condannati dal loro maestro e dal proprio talento ad andare ancora più avanti. In effetti questi attori emancipati sono performer, da intendere però non volgarmente come attori che ignorano le leggi della drammaturgia e del teatro ma come figure che accorpano l'autore, il regista e l'attore, e che sono anche guide, scrittori e organizzatori.

A questo punto, se ci si pone l'altra questione che fa da sfondo al nostro incontro, ovvero l'Europa, si deve riconoscere che le sue istituzioni culturali sembrano piuttosto votate a una *integrazione*, per quanto pluralistica, delle arti sceniche nella SDS; e che già nel senso comune della nostra patria sovranazionale il termine “teatro” è diventato sinonimo di comunicazione e rappresentazione. Pertanto l'Europa non esiste per questo tipo di organismi (e non solo l'Europa, visto che il Workcenter, caso pressoché unico, non riceve un centesimo neppure dalle istituzioni italiane). Il Workcenter è un luogo nel quale un collettivo di circa trenta persone di undici nazionalità, appartenenti a tre diverse generazioni, lavorano intensamente e a lungo, di tanto in tanto aprendosi al confronto pubblico; è la concretizzazione di un ossimoro, ovvero di una povertà assai ricca, un luogo nel quale si lavora sull'essenziale, sulla riserva aurea di ogni tipo di teatro. L'obiettivo del “centro di lavoro” è la formazione (permanente) dell'attore-performer tra processo e composizione, secondo una prospettiva che è insieme artistica, culturale e di cittadinanza e che infatti si sostanzia anche in una produzione editoriale e di audiovisivi, di seminari e confronti con vari professionisti delle arti sceniche.

Un caso affatto diverso è quello del Théâtre du Radeau. L'atteggiamento assai simile nei confronti del teatro non comporta una medesima poetica, anzi, essendo la produzione di forme strettamente connessa alla propria storia, oltre che ai tratti del talento individuale, i risultati artistici sono quanto mai differenti. Eppure il riferimento fondamentale è alla creazione-resistenza e all'attore-performer. L'articolazione del lavoro nel caso del Radeau è piuttosto orientata verso lo *spazio* privato e pubblico della visione e dell'ascolto. Da ciò tutta una serie di apparenti eccentricità, come la Tenda, dove ogni spettacolo crea un luogo teatrale autonomo e diverso, oppure la straordinaria Fonderie, la sede di Le Mans votata all'ospitalità e al confronto secondo coordinate che la rendono unica al mondo, o infine gli Accampamenti, autentici villaggi viaggianti che portano lo spirito della Fonderie e della Tenda insieme in tutto il mondo⁶.

Tutto ciò è “troppo caro”, troppo eccentrico per la maggior parte degli operatori dello spettacolo e per le istituzioni teatrali (negli ultimi dieci anni, in Italia, ab-

6. I lettori francofoni possono contare su alcuni eccellenti saggi dedicati al Théâtre du Radeau: J.-P. Manganaro, *François Tanguy et le Radeau*, POL, Paris 2008; M.-M. Mervant-Roux, *Le ré-inventement du monde. L'art du Théâtre du Radeau*, in *La scène et les images – Les voies de la création théâtrale*, a cura di B. Picon-Vallin, CNRS, Paris 2001, pp. 362-87; di B. Noël, soprattutto il suo ultimo articolo, *Le Radeau*, in “Mouvement”, 48, juillet-septembre 2008, p. 87; B. Tackels, *François Tanguy et le Théâtre du Radeau*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon 2005, e *En eaux troubles*, in “Mouvement”, cit., pp. 84-9; e il dossier della rivista “Fusées”, 6, 2002, interventi di F. Tanguy, F. Killy, J.-P. Manganaro, J.-L. Nancy, Ch. Pennequin, pp. 84-128. Chi legge solo l'italiano si deve accontentare di A. Attisani, *Trasumanar. La composizione scenica secondo François Tanguy e il Théâtre du Radeau*, EIP, Torino 2008.

biamo avuto il Radeau soltanto per tre giorni a Pontedera). Eppure questa anomalia continua ad esistere, contraddicendo le leggi della SDS e dell'economia truccata che reggono il mondo. La diffidenza e la sostanziale chiusura dell'Unione dei Teatri d'Europa e di tutte le istituzioni, anche quelle votate allo studio e alla ricerca, nei confronti di queste esperienze esemplari (certo non le sole al mondo) non riescono a impedirne l'esistenza e anzi confermano l'idea secondo cui nel divenire del teatro le eccezioni valgono assai più delle regole.

Nei secoli scorsi il teatro è stato il tempio dell'identità plurale europea, il luogo nel quale la poesia, il "canto" e il gesto mettevano in questione i discorsi del potere e la supremazia del *logos* rispetto al corpo vivente, mentre oggi il teatro è piuttosto lo specchio di una conservazione senza rischi e senza speranza, e ciò che accade in positivo accade *malgrado* l'azione istituzionale. Nel mondo d'oggi gli studiosi e i ricercatori non hanno alcun potere decisionale se non per loro stessi; di conseguenza sarebbe meglio che anziché formulare vuote dottrine su come dovrebbe girare il mondo, si concentrassero su ciò che ciascuno può fare in prima persona e in quanto appartenente alla categoria.

Molti sono i modi per sostenere la causa dell'atto di creazione, in ogni campo di attività. Nel caso del teatro ci si potrebbe impegnare in un movimento di andata e ritorno tra pratiche come quelle cui s'è fatto cenno e l'attività di insegnamento o la scrittura. Si potrebbe per esempio tenere un aggiornato registro delle ricerche più significative e programmare un confronto sistematico fra testimoni di esperienze diverse; basterebbe – sempre per cominciare – rendere sistematica l'anomalia positiva di un incontro come questo di Louvain. Ma si realizzi o meno un lavoro comune, ciò nulla toglie all'azione e alla responsabilità individuali. Per il sottoscritto un sogno sarebbe quello di vedere realizzata una interazione tra la sapienza del processo che si incarna nel Workcenter e la maestria della composizione che si realizza con il Radeau. Si può obiettare che questo è un desiderio banalmente intellettuale o al massimo risponde a un impulso teorico. Ciò che conta, in effetti, è l'approfondimento, a partire dalla sterminata e decisiva esperienza novecentesca, delle vicende del "corpo teatrale" nella storia e contro la storia. Solo a partire da questo punto nodale si può immaginare e cominciare a realizzare un superamento della SDS che riguardi attori e attori sociali – figure che *comprendono in sé* uno spettatore emancipato –, ovvero creare un territorio di scambio dell'unità di vita, un luogo non necessariamente pacifico dove si possa realizzare una reazione a catena di atti di creazione scaturiti dalla ricerca e dalla lotta.

Post-scriptum. I due autori citati all'inizio dell'articolo sono tra i più noti filosofi di Francia. Si può dire che praticamente tutti i professionisti dello spettacolo li conoscano perché lo stato delle arti nel panorama mediologico contemporaneo è al centro della loro riflessione, spesso ripresa e discussa dalla stampa specializzata. Non è questo il contesto per presentarli come meritano, ma vale la pena di accennare alle loro prese di posizione più recenti. Marie-Josè Mondzain è autrice di diversi libri che riguardano l'arte e la percezione, il cinema, la televisione e il teatro.

Si può avere una prima idea della sua posizione considerando una sua dichiarazione riportata dal giornale dell'ultimo Festival d'Avignon, luglio 2008 (pp. 18-9):

Giudico la qualità di uno spettacolo per come si rivolge emozionalmente alla mia capacità critica e non utilizza invece l'emozione per abolirla. Bisogna introdurre distanze, fuggire quel consumo fusionale che privilegiano i programmi televisivi o un certo cinema in una prospettiva di profitto immediato [...]. Secondo me la crisi è proprio quella della rappresentazione politica. Coloro che dovrebbero rappresentarci si fanno gioco senza scampo della rappresentazione [...]. [Il teatro] è un gesto di resistenza, una proposta emozionale che mobilita il pensiero e la speranza di libertà.

L'appello a un emozionalismo che attivi la facoltà critica è dunque ciò che soprattutto caratterizza l'autrice, direttore di ricerca al CNRS. Il suo ultimo libro, qui citato, in pratica sviluppa e declina questo argomento, che naturalmente risulta più persuasivo per la televisione e il cinema; il teatro è il *locus* da cui origina, ma su questo versante il suo discorso risulta complessivamente riduttivo, non riconoscendo al teatro i suoi caratteri distintivi. Il discorso di Rancière, invece, è decisamente più complesso e, credo, interessante. Anche nel suo caso, per introdurlo con maggiore chiarezza, si può fare ricorso a una intervista rilasciata a una rivista di arte e spettacolo e riferita al suo ultimo saggio:

128

Il tempo non crea radicalità, sono le radicalità che s'inventano un tempo. Io cerco di pensare le cose non in termini di novità radicale, di inizio o di fine, ma piuttosto in termini di topografie, di sistemi di distribuzione dei possibili che mettono in gioco temporalità differenti. Un presente dell'arte o della politica si costituisce a partire da strati eterogenei che non sono necessariamente contemporanei, che costituiscono una reinvenzione perpetua del passato⁷.

Di questa concezione colpisce la lettura delle avanguardie molto diversa dalla vulgata, in quanto l'autore sfuma la centralità della opposizione a poetiche e movimenti precedenti e pone in primo piano la questione del tempo, ovvero di una "storia differente" per realizzare la quale ogni opzione procede a una «reinvenzione perpetua del passato», di tutto il passato. Le avanguardie, o comunque le più significative novità artistiche sono invenzioni di un tempo diverso che, nel prefigurare un presente e un futuro in sintonia con i motivi della propria singolare e attuale esistenza, fonda la propria novità non su una censura del passato bensì su una rilettura spregiudicata (o *reinvenzione*) che serve a estrarre le parti utili a nutrire e dare forma ai bisogni e ai desideri del presente. Esaminando in base a questo assunto il senso della presenza dell'estetico nel politico e del politico nell'estetico nasce l'esigenza di rimettere in discussione sia i concetti del politologo che quelli dello storico dell'arte, figure che finora procedevano separatamente. Questo è il cardine nuovo e indiscutibile sul quale poggia la sua lettura dello spettacolare e

7. "Mouvement", 28, mai-juin 2004, pp. 40-7: 44.

dell'arte scenica, che però risente del freno costituito da una dimensione "critica" di chiara matrice umanistico-comunista così come si è andata definendo nella cultura europea grosso modo alla metà del xx secolo.

Il teatro, per Rancière, va considerato (giustamente) sullo sfondo mediatico contemporaneo, ma nella sua analisi, assai critica nei confronti della distinzione tra spettacolo e teatro, come si vedrà, una mancanza vistosa è proprio quella di una definizione del teatro e della sua inedita specificità nel panorama mediologico. Rancière parte dal presupposto che tutte le forme di spettacolo dal vivo «mettono corpi in azione dinanzi a un pubblico riunito» e precisa che in tal modo si crea un *luogo* «nel quale un'azione è condotta al proprio compimento da parte di corpi in movimento di fronte a corpi viventi da mobilitare»⁸. Da qui la sua confutazione dei persistenti pregiudizi basati sul «paradosso dello spettatore», secondo i quali, appunto, il teatro non esisterebbe senza spettatore. Da ciò la considerazione che il teatro sarebbe un *minus* in quanto produttore di illusione e passività; è il pregiudizio platonico che accusa il guardare di essere un ostacolo della conoscenza, e gli spettatori sarebbero ignoranti convenuti a guardare chi soffre, mentre la «comunità giusta» non tollera la «mediazione teatrale» perché le regole su cui è fondata sono «incorporate negli atteggiamenti dei suoi membri»⁹. Da circa un secolo, poi, diversi artisti reclamano un teatro nuovo, che punti sul drammaturgia, un teatro il cui spettatore è abolito, o meglio è un partecipante attivo, mosso dall'intelligenza e dall'energia della performance: un teatro in questo senso "originario", che torna alla propria essenza autentica.

In questo secondo caso con Brecht si instaura – puntualizza Rancière – una «distanza ragionatrice» e con Artaud, invece, si cancella ogni distanza, così che allo spettatore si oppone un essere «in possesso delle sue energie vitali integrali». Secondo Rancière i riformatori del xx secolo hanno sostituito all'opposizione platonica quella tra la verità del teatro e il simulacro dello spettacolo. Comunque sia, abolizionisti e riformatori presuppongono una «comunità», una romantica «collettività vivente», di cui il teatro sarebbe la «costituzione estetica». L'equivalenza tra «collettività vivente» e un teatro ricondotto alla sua essenza è il fondamento della critica allo spettacolo. In proposito Rancière cita il Debord nemico della SDS, che riprende, attualizzandolo, il paradigma di critica della religione di Marx e Feuerbach. Da ciò consegue che il teatro "buono" sarebbe quello che utilizza la propria realtà separata per sopprimerla.

Quelli citati sono i principi di origine platonica che secondo Rancière oggi occorre rimettere in discussione. Il filosofo francese sembra dunque credere che l'avanguardia teatrale moderna sia filoplatonica e antiaristotelica e per questo accusi il male dello spettacolo, mentre esalta le virtù di un teatro dove si smetta di essere spettatori per ridiventare «agenti di una pratica collettiva»¹⁰, vale a dire

8. Rancière, *Le spectateur émancipé*, cit., p. 9.

9. *Ibid.*

10. *Ivi*, p. 14.

portatori di un'idea dell'arte scenica come «mediazione tendente alla propria soppressione»¹¹.

Per rimettere in discussione questi principi Rancière riparte innanzitutto dalla *relazione pedagogica*, come già ha fatto Carlo Sini¹². In sintesi sostiene che la condanna della pedagogia da parte delle avanguardie si basa su un'idea errata della stessa, perché l'insegnante non è da intendere come colui che ne sa di più, bensì come colui che «sa come farne un oggetto di sapere, in quale momento e secondo quale protocollo»¹³. Pertanto, secondo lui, «il sapere non è un insieme di conoscenze, è una posizione»¹⁴. Il maestro non insegna il proprio sapere, ma «ordina (ai suoi allievi) di avventurarsi nella foresta delle cose e dei segni»¹⁵, anche se oggi «non è più il tempo in cui i drammaturghi volevano spiegare al loro pubblico la verità delle relazioni sociali e i mezzi di lottare contro il dominio capitalista»¹⁶. Questo è l'asse della sua proposta, a fronte della quale lo spettatore-discepolo è chiamato a un «lavoro poetico di traduzione»¹⁷ diventando perciò – se possiamo trarre le conseguenze – un attore-autore.

Rancière contesta dunque le posizioni richiamate all'inizio, e su questo si può essere d'accordo, anche se è incongruo attribuirle a Debord. Né lui né Brecht né Artaud hanno mai sostenuto che lo sguardo e l'ascolto siano soltanto passivi e che la parola sia il contrario dell'azione. Rancière rivaluta lo spettatore «teorico», che crea una «larga prospettiva di coloro che contemplano le idee», e rifacendosi all'idea classica del *theoròs*, lo spettatore che crea teoria allineando e connettendo i dati delle proprie singole visioni, perviene alla sua sintesi, secondo la quale «l'emancipazione comincia quando si rimette in questione l'opposizione tra guardare e agire» perché *guardare è anche un'azione* «che conferma o trasforma questa distribuzione delle posizioni», e «lo spettatore osserva, seleziona, paragona, interpreta...»¹⁸, è distante ma attivo in quanto «compone la propria poesia»¹⁹.

Tra le definizioni proposte dal filosofo francese – elaborate altrove e qui applicate al teatro –, importanti e da ritenere sono quelle di «maestro ignorante» e «apprendista emancipato», perfette per indicare le rispettive responsabilità nel rapporto pedagogico e tuttavia da precisare ulteriormente nel caso della performance. In tutti i casi è in questione un «testo», che può servire a una verifica comune, un testo di cui nessuno possiede il senso in esclusiva, condizione che garantisce che la trasmissione non riguardi l'identico²⁰. In questo senso Rancière prende le distanze dalla linea Marx-Feuerbach-Debord, ovvero dalla loro idea di abolire la separazione

11. *Ibid.*

12. Cfr. C. Sini, *Le arti dinamiche. Filosofia e pedagogia*, Jaca Book, Milano 2004.

13. Rancière, *Le spectateur émancipé*, cit., p. 14.

14. *Ivi*, p. 15.

15. *Ivi*, p. 17.

16. *Ibid.*

17. *Ivi*, p. 16.

18. *Ivi*, p. 19.

19. *Ibid.*

20. Cfr. *ivi*, p. 21.

(alienazione), che nei movimenti teatrali novecenteschi si traduce nell'abolizione della distinzione scena-sala e attore-spettatore. È una istanza che, riconosce, in passato ha arricchito la performance, ma è tempo di ripensare al «luogo comunitario» nel suo complesso, considerando che è comunità anche il pubblico di uno show televisivo. In questo luogo la «capacità che fa ciascuno uguale a ogni altro» si «esercita attraverso distanze irriducibili»²¹, dunque su queste distanze e sul *potere* che sottendono si deve basare l'emancipazione dello spettatore. La sua conclusione: «È in questo potere di associare e di dissociare che risiede l'emancipazione dello spettatore, vale a dire l'emancipazione di ciascuno di noi come spettatore»²². In questo passaggio «spettatore» sembra sinonimo di «attore» e, se potesse essere davvero così, nulla vi sarebbe da eccepire. Questa suggestione è rafforzata dall'affermazione che «ogni spettatore è *già* [enfasi nostra] attore della sua storia, ogni attore, ogni uomo d'azione spettatore della stessa storia»²³. Dunque uno spettatore emancipato dovrebbe essere *prima* un attore emancipato capace di «leggere» qualsiasi tipo di spettacolo, anche a prescindere dal suo eventuale fine manipolatorio. Ebbene, se è indiscutibile che una emancipazione generale degli spettatori porterebbe a un cambiamento dei performer, dato che una diversa domanda finirebbe per orientare diversamente l'offerta, non si capisce perché si debba ignorare il fronte dell'attore e dell'opera teatrale, considerandoli soltanto un effetto (sovrastrutturale, secondo il lessico marxista) e non invece un agente di questo cambiamento.

A questo punto del suo discorso, Rancière propone l'esempio illuminante di due operai dell'inizio Ottocento, studiando le memorie dei quali ha capito, sulla base delle significative differenze tra loro in termini di comportamento e comprensione della realtà, che erano «spettatori e visitatori all'interno della loro classe»²⁴. Perfetto, ma allora perché non accettare il fatto che essere al tempo stesso «spettatori e visitatori» della propria comunità significa essere attori, interpreti creativi, e che sarebbe più esatto capovolgere lo schema per riconoscere che *un attore emancipato è anche uno spettatore emancipato della propria e dell'altrui storia*? Insomma, se è necessario oggi mescolare le frontiere tra la storia empirica e la filosofia pura, nel nostro caso ciò comporta che il progetto formativo definisca il proprio protagonista in quanto *attore creativo*, sia esso il professionista della scena o l'attore sociale di altro tipo, e se ciò è vero, il tema dell'attorialità va restituito alla sua centralità culturale, sia con riferimento alla professione sia considerando che una vera creatività (dello spettatore) non è tale se si limita alla dimensione intellettuale e non diventa anche performance, cioè «composizione del comportamento» (dell'individuo e del cittadino).

Quanto al teatro di oggi in senso stretto, Rancière, dopo averne individuato le specie principali (multimediali, performative, interdisciplinari, ecc.), distingue essenzialmente tre tendenze: invadente, se non preminente, sarebbe un teatro

21. Ivi, p. 23.

22. *Ibid.*

23. Ivi, p. 24.

24. Ivi, p. 25.

espressione degli ego sovradimensionati di registi e attori; poi vi sarebbe un teatro basato sulla ibridazione dei mezzi, che spesso ha gli stessi esiti del primo; e infine un teatro basato su una revoca del privilegio di vitalità accordato al teatro per attribuirlo invece al racconto, alla lettura o all'immagine. L'azione culturale e politica nei confronti di questo teatro dovrebbe secondo lui «legare ciò che si sa con ciò che si ignora» in modo di «essere al tempo stesso performer che impiegano le proprie competenze e spettatori che osservano ciò che queste competenze possono produrre in un nuovo contesto»²⁵. Non si comprende, però, perché la «comunità emancipata [...] di narratori e di traduttori»²⁶ da lui evocata come obiettivo supremo debba *implicare* o generare un nuovo tipo di attore-performer e non invece vedere l'attore emancipato come uno dei suoi fondatori. Forse il filosofo sarebbe d'accordo su questa correzione, tuttavia sostanziale e non puramente terminologica. Si dice "forse" perché la struttura del suo ragionamento e le sue parole finali suggeriscono una opzione fideistica, come se il cambiamento potesse essere prodotto soltanto dalla "massa" (degli spettatori-cittadini), mentre l'arte scenica e i suoi addetti ne sarebbero un risultato.

Si accennava al suo finale. Rancière dice del proprio saggio che si tratta «solo [di] parole» e non di un rito o di un «verbo fatto carne e spettatore reso attivo», solo di «fantasmi da congedare», benché le «parole, immagini, le storie e le performance possono cambiare qualcosa nel mondo in cui viviamo»²⁷. Così facendo riprende, chissà se rendendosene conto, gli spunti critici qui sollevati, perché se le parole e le performance possono cambiare qualcosa nel mondo in cui viviamo, coloro che le creano e le incarnano hanno una responsabilità decisiva. Con i maestri della scena contemporanea abbiamo imparato che i corpi in scena non consegnano messaggi di altri autori ma li visitano, ci si confrontano e li trascendono. Quella del rapporto attore-spettatore è una questione antica quanto il teatro e al tempo stesso moderna quanto la filosofia da Kant in poi. Però la riflessione di oggi dovrebbe partire dal riconoscimento che la filosofia occidentale nel suo complesso, da Platone e Aristotele in poi, non si è mai soffermata sulla questione dell'attore con l'attenzione che merita, per esempio mettendo in rilievo l'interazione tra processi psicofisici e codici linguistici contestuali, e che nemmeno gli attori, fino a Stanislavskij, hanno saputo testimoniare della propria *téchne* in questi termini. Soltanto dal maestro russo in poi il lavoro e l'opera dell'attore si presentano come una pragmatica autonoma e degna di una considerazione scientifica basata su nuovi protocolli. Anche i teatri contemporanei, secondo la tipologia proposta da Rancière, sembrano piuttosto vittime di questa centralità dello spettatore e passivi o reticenti nell'assumersi le responsabilità derivanti da una pratica artistica che è fondamentale anche oggi, anche se appare ai più come un fenomeno che segue e dipende dai cambiamenti generali, senza avere alcunché da offrire alla costituzione di un cittadino creativo.

25. Ivi, p. 28.

26. Ivi, p. 29.

27. *Ibid.*