

Modulo di storia del teatro moderno e contemporaneo

Età moderna, eredità classica e medievale, evoluzione delle forme nella modernità

Università degli studi "La Sapienza" di Roma

Facoltà di lettere e filosofia – aa 2010/2011

Cattedra della prof. Mara Fazio

Programma delle lezioni del corso a cura del dott. Valerio Iacobini

[teatro moderno. Dal Rinascimento ai primi anni dell'Ottocento]

L'oggetto dei nostri studi

Introduzione al corso di storia del teatro moderno e contemporaneo

Martedì 19 ottobre – h17:00 / 19:00

Aula IV

- Oggetto di studi: che cos'è il teatro?
 - * Il teatro è un medium?
 - * Il teatro come oggetto non replicabile
- Il teatro ed i media
- Finalità della storia del teatro / il mestiere dello storico del teatro
- Funzione antropologica ed antropogenica del teatro: perché il teatro è politica?

Le monde à la fois présent et absent que le spectacle fait voir est le monde de la marchandise dominant tout ce qui est vécu. Et le monde de la marchandise est ainsi montré comme il est, car son mouvement est identique à l'éloignement des hommes entre eux vis-à-vis de leur produit global. (Guy Debord)

Et sans doute notre temps... préfère l'image à la chose, la copie à l'original, la représentation à la réalité, l'apparence à l'être... ce qui est sacré pour lui, ce n'est que l'illusion, mais ce qui est profane, c'est la vérité. Mieux, le sacré grandit à ses yeux à mesure que décroît la vérité et que l'illusion croît, si bien que le comble de l'illusion est aussi le comble du sacré. (Ludwig Feuerbach)

Prolegomeni alle qualità del teatro: cos'è un medium?

Nel mondo odierno siamo abituati a pensare alla comunicazione in termini di "Media".

Media è plurale di medium, ed in latino "Medium" è il mezzo o il centro di qualcosa.

Per traslato, la parola aveva in latino un secondo significato: quello che sta nel mezzo è anche ciò che si palesa facilmente, che si manifesta sotto gli occhi di tutti e che dunque è disponibile ed aperto, "facile" alla visione.

Possiamo citare da Cicerone alcune espressioni illuminanti sul senso traslato attribuito alla parola:

- « Tabulae sunt in medium » per « Gli atti sono di pubblica conoscenza »
- « Rem in medio vocare » per « Convocare una pubblica discussione su qualcosa »
- « In medium venire » per « Presentarsi ».

Da questa rapida escursione etimologica possiamo dedurre che i media sono degli strumenti che stando "nel mezzo", hanno come ragion d'essere quella di trasportare qualcosa fra due polarità distinte, di mettere in contatto due punti, trasmettendo qualcosa fra di essi.

Nelle nostre menti – ormai spontaneamente avvezze alla riflessione linguistica - viene naturale pensare a questi due punti attraverso le categorie al centro della teoria della comunicazione di Roman Jakobson: da una parte il mittente del messaggio e dell'altra il suo destinatario.

Al centro, appunto, sta il medium: uno strumento o un linguaggio che fa da supporto al messaggio e che ne consente la diffusione.

Diciamo allora che nella comunicazione mediatica il messaggio “passa attraverso” uno strumento che sta nel mezzo, il quale nella sua azione di trasmissione ha anche l'effetto di trasformarlo, “costringendolo” nelle sue peculiarità semantiche.

È importante soffermarsi su questo punto in quanto ci tornerà utile in seguito.

Credo sia evidente a tutti voi che a parità di messaggio - mettiamo una partita di calcio che rimane la stessa, sia che io la ascolti alla radio o che la guardi alla televisione o che ne segua la diretta in solo testo su un sito Internet – il media, lo strumento, attraverso il quale questo messaggio è comunicato incide fortemente sulla qualità di tale informazione.

Il commentatore radiofonico avrà infatti la necessità di alternare al commento tecnico anche la descrizione delle azioni, cercando di far visualizzare mentalmente al pubblico in ascolto quanto sta accadendo sul terreno da gioco.

Il cronista televisivo potrà invece affidarsi alle immagini, limitandosi a commentare le azioni dei giocatori e potendosi permettere un commento più lungo ed articolato sull'evolvere del gioco e le strategie delle squadre.

Nella diretta su Internet la partita sarà descritta in tempo reale con qualche immagine saliente del gioco, magari con infografiche utili alla comprensione delle ammonizioni e dei cambi di giocatore e con una lunga lista di azioni descritte con linguaggio rapido e conciso, sul genere dei lanci d'agenzia.

Si tratta di tre dirette, il cui scopo è informare sullo svolgimento della stessa partita, ma vediamo facilmente come il medium influenzi la forma, e per alcuni, come Marshall McLuhan – lo stesso ad aver coniato l'ormai abusata definizione di Villaggio Globale – arriva a determinarla in assoluto al punto che «il media è il messaggio».

Nei media (almeno in quelli esistenti fino all'avvento di Internet, ma la rivoluzione partecipativa della rete non è un capovolgimento assoluto di questa situazione), la comunicazione si pone in maniera unilaterale: da una parte il mittente, dall'altra il destinatario, senza una vera interlocuzione fra i due, i quali possono facilmente essere identificati con una *polarità attiva* contro una *passiva*.

Un **emittente** ed un **destinatario**, appunto.

A ben vedere questo tratto può essere esteso anche ai media di nuova generazione, almeno nel contesto di quella che definirei “indifferenza del messaggio”.

Il messaggio mediatizzato è infatti *indifferente* al proprio destinatario: può essere riprodotto senza variazioni significative ogni volta che lo vogliamo, ed è quanto accade anche con Internet, la cui distribuzione contemporanea è un esempio interessante e vertiginoso di serialità “mutante”.

Possiamo vedere un film più e più volte ed esso rimarrà sempre lo stesso; possiamo leggere e rileggere un articolo sul giornale, sicuri di trovare sempre le stesse informazioni e possiamo infine registrare e rivedere un'inchiesta televisiva con risultati analoghi.

Non è un caso la cultura artistica Pop identifichi come tratto saliente delle società “massificate” la serialità, che nel caso dei media si traduce in ripetibilità infinita del messaggio, che può essere distribuito sempre identico a se stesso in milioni di copie.

Nei media il messaggio viene elaborato e restituito al mittente attraverso un “diaframma linguistico”, imponendo in sé - internamente cioè al sistema di comunicazione - un punto di vista preciso (la forma è un punto di vista).

Chi di voi abbia già studiato l'estetica del cinema saprà infatti che a fronte di una scena unica - mettiamo un dialogo - la sola scelta del punto di ripresa o del tipo di inquadratura costituisce una scelta di campo, una presa di posizione nei confronti del personaggio e della situazione.

Ma quale punto di vista potrete adottare di fronte ad uno spettacolo teatrale?

Torniamo di nuovo al significato della parola medium.

Medium, specie nel latino giuridico, acquistava talvolta il significato di “pubblico”, di bene comune, di collettività.

Un fatto che aggiunge anche un altro dato alle nostre considerazioni preliminari, e cioè che il medium è di per sé rappresentativo, dà voce ad una collettività pubblica, ad una maggioranza, ad una opinione largamente condivisa.

Mi devo avvalere ancora una volta dell'antica voce ciceroniana per chiarire questo punto.

Quando l'oratore latino dice « *homine de medio tollere* » intende un fatto cruento, e cioè che uno sarà tolto dalla comunità, assassinato.

Ed andiamo a Virgilio che dice « *Verba e medio sumpta* », intendendo « parole di uso comune », cioè, più letteralmente, parole “tolte” dalla casistica più diffusa, dalla maggioranza d'uso, cioè quel medio qui esposto con la “e” complemento di provenienza e moto, con precipuo senso di “estrazione”.

Medio è quindi maggioranza.

Aggiungiamo in nota che è pleonastica l'espressione completa mutuata dall'inglese “mass media”, in quanto essa ribadisce due volte il concetto di maggioranza di per sé già insito nel termine latino.

Con l'avvento delle nuove tecnologie digitali sussiste certamente una maggiore partecipazione del destinatario al messaggio. Con Internet, dicevamo, il destinatario-navigatore può scegliere e selezionare a suo piacimento le informazioni ed eventualmente può commentarle sotto gli occhi della collettività dei naviganti (o crearle mediante strumenti partecipativi come le famigerate pagine Wiki); oppure nelle competizioni televisive, il pubblico può stabilire attraverso il sistema del televoto quale dei partecipanti in concorso possa passare alla selezione successiva.

Queste partecipazioni, però, avvengono sempre nel contesto del “format”, ovvero entro barriere che assecondano un progetto originario (marketing, creazione enciclopedica collettiva, forum...) senza inficiarne la qualità e che non modificano drasticamente il messaggio primigenio, ma semmai lo completano o ne assecondano l'andamento.

Il carattere “maggioritario” dei media si riallaccia nettamente al problema della passività del destinatario, in quanto ponendosi il media come punto di vista della maggioranza esso esercita una implicita autorità su tutti i destinatari.

L'effetto di questo carattere esiste, concreto, nella nostra vita sociale in cui la domanda se siano le opinioni comuni ad influenzare l'informazione o viceversa, ci porta inevitabilmente in un circolo vizioso impossibile da spezzare.

A dispetto della “partecipabilità” dei nuovi media, il motivo della **ripetibilità infinita**, della **serialità**, e della **partecipazione di massa** al messaggio, si giova quindi delle nuove tecnologie.

La sequenza di bit ha infatti, anche rispetto alle ormai vetuste forme di registrazione magnetica, la caratteristica fondamentale di non perdere di qualità da una duplicazione all'altra. Questa altissima capacità duplicante ed “autoduplicante” è istantanea e può agevolmente verificarsi senza che l'originale presenti alcuna differenza dalla copia.

Detto per inciso, è per questo che si stanno studiando nuovi sistemi per la crittografia e la firma digitale, in modo da poter tornare all'unicità della carta scritta a fronte di una duplicazione oramai divenuta incontrollabile.

Per comprendere meglio il fenomeno di "complicità mediatica" implicito nella rete Internet, pensiamo ad esempio al marketing virale, oppure al fenomeno della pirateria telematica come principale strumento di creazione di posizioni dominanti in fatto di distribuzione del software e pubblicità. In entrambi i fenomeni la pulsione volontaria dell'utente che richiede il contenuto risponde in realtà alle forme di unilateralità tipiche dei media tradizionali.

Pur nei grandi spazi di libertà che essa riserva, la rete Internet si sta dimostrando - al di là di tutte le previsioni sulla sparizione degli altri media - una sommatoria quasi perfetta di tutti i media assieme, in quello che sembrerebbe più un meccanismo di potenziamento e trasformazione che di sostituzione antagonistica ai vecchi media.

Ma torniamo al filo del nostro discorso, il cui fine è quello di stabilire se il teatro sia un medium o no e di lì cercare di puntualizzarne le specifiche linguistiche.

Attraverso alcune considerazioni di carattere etimologico e semantico siamo giunti ad alcuni tratti salienti dei media che vorrei ripetere qui:

- Innanzi tutto la **mediazione**, appunto, del messaggio, che passa attraverso un diaframma interposto fra emittente e destinatario e per il quale la mia trasmissione è influenzata nella qualità degli enunciati e, secondariamente, nella loro stessa sostanza;
- In secondo luogo, **l'unilateralità** della trasmissione del messaggio, che abbiamo voluto definire "indifferenza" ovvero esistenza a sé, in forma prestabilita o autoritaria che solo recentemente si è resa in parte soggetta all'opinione del destinatario (e comunque all'interno di un format che non contesta la logica alla base della comunicazione: abbiamo rapidamente enunciato a titolo esemplificativo il televoto, la partecipazione ai media sociali, la pirateria informatica, etc...);
- In terzo luogo abbiamo la **qualità seriale**, che nei media si traduce anche nel dono divino dell'ubiquità: un giornale può essere stampato in milioni di copie che saranno lette contemporaneamente; un film proiettato in mille sale in mille punti diversi del globo; una trasmissione televisiva riprodotta su milioni di apparecchi allo stesso tempo oppure registrata e rinviata a loop o distribuita sulla rete Internet; una pagina Internet, per quanto "volatile" può essere codificata nello stesso modo almeno qui ed ora in tutto il globo;
- Infine il carattere **maggioritario** dei media, i quali rappresentano, abbiamo detto, una collettività estesa virtualmente all'infinito e che ad essa si rivolgono in un circolo vizioso che autoalimenta sempre le stesse idee.

Un volta puntualizzati questi caratteri sarà più facile stabile se il teatro sia o no un medium, e quale rapporto esso intrattenga con la società di massa.

Nel nostro corso, che comprende più di cinquecento anni di storia, avremo ovviamente modo di vedere diverse forme di teatro.

Ogni epoca del nostro mondo occidentale, almeno a partire dalla Grecia classica ha infatti espresso una sua specifica idea di scena e di rappresentazione. Si tratta di idee spesso molto differenti fra loro, talvolta addirittura opposte l'una all'altra.

Se il teatro Barocco, ad esempio, adora l'illusione e la finzione, identificando nella superfetazione della scenografia e dunque nel mondo "falso" dei sogni e della fantasia - considerati alla stregua di caratteri

estetici imprescindibili - nell'età contemporanea ci si imbatte in esperienze teatrali completamente antitetiche il cui fine è l'aderenza in "grado zero" alla realtà ed alla cronaca.

È il caso ad esempio di uno spettacolo come "The Brig", del Living Theater, dove l'identificazione totale della finzione con la realtà era il motivo estetico principale: gli attori vi eseguivano come automi un fatto estratto direttamente dalla realtà, una giornata - dalla sveglia dei reclusi fino all'ora di tornare a letto - nella prigione militare di Okinawa, nel Giappone del 1957. In questo caso la celebre compagnia di Judith Malina affidava direttamente alla cronaca lo svolgersi della rappresentazione.

Il teatro, come del resto tutte le altre arti, ha quindi assunto nei secoli una quantità infinita di forme diverse, sia nella realizzazione estetica, che nello spazio che di volta in volta l'ha ospitata.

Cosa ci spinge allora a chiamare con lo stesso nome questo incessante avvicinarsi di forme?

Ridotta ai minimi termini la questione dell'esistenza del teatro diventa un fatto di *presenza*.

Presenza, facciamo attenzione a ricordare questo termine, perché chi di voi avrà modo di frequentare i teatri e di vedere spettacoli contemporanei, si imbatteva frequentissimamente in questo lemma, divenuto una parola d'ordine, spesso abusata, sovente affiancata ad un'altra: "corpo".

Corpo e presenza sono la faccia della stessa medaglia e denunciano il carattere unico ed irripetibile dell'arte teatrale, e cioè la necessità di un corpo presente, qui ed ora.

Il teatro potrebbe sembrare una sommatoria perfetta di tutte o quasi le arti.

Secondo una simile chiave di lettura le arti plastiche (contemporanee e non: la scultura, la pittura, l'architettura, ma anche il video, e più recentemente, con le esperienze della Fura dels baus, la realtà virtuale), quelle musicali, quelle letterarie, quelle pratiche come la moda, una volta su scena trasfigurerebbero in scenografia e proiezioni, musiche di scena, drammaturgia...

Ma si parla di teatro anche nel caso del genere piuttosto recente del teatro di narrazione (in Italia rappresentato in modo particolare da Ascanio Celestini, Marco Baliani, Gabriele Vacis...). È un teatro ridotto ai minimi termini, in cui non compaiono né musica né scene, un teatro che può essere messo in atto negli spazi più tradizionali, ma anche in mezzo alla strada o in location straordinarie.

Non parleremo invece di teatro nel caso in cui, come è accaduto ed accade ieri in casi come quello di Beckett, ed oggi con i radioteatri di Radio Rai 3, gli stessi narratori portassero in "radiodramma" il medesimo testo per la scena.¹

Ascoltando la trasmissione radiofonica nessuno di noi direbbe di trovarsi a teatro... eppure nel teatro di narrazione quello che conta è il testo soltanto, la storia raccontata e non la storia propriamente "agita" in quanto l'attore è uno e non sono previste azioni ed interazioni né scenografie particolari.

Cosa ci dà allora la netta sensazione che il testo recitato in scena e quello recitato alla radio siano sue cose radicalmente diverse?

La differenza fra le due rappresentazioni sta appunto nella presenza dei corpi uno di fronte all'altro, nell'esistenza nello stesso luogo di più persone riunite in un rito che ha per unico centro non (o non soltanto) la storia, il racconto di un certo numero di avvenimenti o la suggestione di un certo numero di quadri, ma l'incontro.

¹ E non parleremo di teatro neanche nel caso di una performance artistica, sebbene nel corso degli ultimi cinquant'anni i margini fra teatro ed arti figurative si siano drasticamente ridotti con l'avvento della performance e dell'happening da una parte, e con la riduzione dello spettacolo ad azioni singole dall'altra.

Qui la questione riguarda il "patto di finzione" fra pubblico e performer, che nel caso delle arti figurative è assente. Manca insomma, nelle performance artistiche, il cerchio magico. Ed anzi: esso è addirittura controproducente nella formazione del messaggio, che si basa di solito sullo "spionaggio" di un'azione o sulla sua decontestualizzazione.

Il teatro è quindi soprattutto un incontro di persone.

E attenzione, non è solo la presenza dell'attore che fa il teatro, (altrimenti lo spettacolo "detto" in radio sarebbe teatro) ma la reciproca presenza di attori e spettatori che genera l'evento teatrale.

A riprova del fatto che la presenza è centrale nel fatto teatrale possiamo ricavare una serie di caratteri sussidiari che da essa derivano e che caratterizzano in senso assoluto il fatto teatrale, rendendolo unico rispetto a tutte le sue arti sorelle.

Il teatro e (non è) un medium

Irripetibilità (unicità) del fatto teatrale

Per quanto almeno da Goldoni in poi il teatro (o una parte degli uomini che se ne sono a vario titolo occupati) abbia cercato forme più o meno "congelate" nel testo, e poi - in una idea più o meno ampia di regia - abbia tentato di diventare una orchestrazione di elementi in un "prodotto" finale, se dovete parlare con un qualsiasi uomo di teatro di ieri o di oggi, egli vi dirà che uno spettacolo non è mai identico a se stesso, che le recite sono tutte diverse e che sarà impossibile trovarne una identica all'altra.

Questo carattere dipende dal fatto, ovvio, che la scena è agita da persone reali, e non dalle loro immagini registrate, e che la nozione di tempo a teatro, per quanto possa essere soggetta a tagli e distorsioni diacroniche è sempre reale, dunque *unidirezionale*.

Cioè le singole azioni degli attori rispetteranno sempre la durata che hanno nella realtà, salvo poi essere combinate in una struttura narrativa che prevede flashback e rimandi e tagli e rallentamenti alla stregua di quanto accade in letteratura o al cinema.

Un uomo è sempre un uomo pur nello spazio magico della scena ed insomma egli sarà sempre soggetto alla legge unidirezionale del tempo, per cui un'azione non può essere annullata, come accade, ad esempio in un sistema operativo o in una interfaccia.

Assieme a questo dato di "realtà temporale", concorre a fare del teatro un fatto unico ed irripetibile anche la presenza del pubblico, il quale non è solo un soggetto passivo, ma contribuisce attivamente alla costruzione del "prodotto" scenico finale.

La platea che un attore ha di fronte, la sua organizzazione spaziale e la disposizione del pubblico, la soglia di attenzione e l'educazione di questi alla scena, addirittura l'età media degli spettatori contribuiranno a modificare più o meno sensibilmente il risultato finale della rappresentazione.

Bisognerà porsi una miriade di domande per cercare di avere solo l'ombra dell'idea di come sia stata una recita. Siamo in un anfiteatro? Il pubblico è in piedi ed illuminato? Oppure seduto, invisibile nel buio della platea? Ma anche: è estate o inverno? Fa caldo o freddo? Quante persone hanno la tosse? Siamo di sabato, di domenica o di giorno feriale?

Immaginate un pubblico di bambini che guardino il "Sogno di una notte di mezza estate". Immaginate la stessa messa in scena di fronte ad una platea di adulti.

Il pubblico, stimolato dalla presenza degli attori rimanderà ad essi un messaggio, e questo messaggio finirà inevitabilmente per influenzare, come una potente forza magnetica, la performance degli attori, che troveranno nuove note o invenzioni sul già ripetuto o che esiteranno e sbaglieranno o produrranno personaggi più timidi di fronte ad un pubblico più "autoritario".

Lo spettacolo vive e prende forma non tanto nelle prove, quanto in tournée, a seguito di un rodaggio lungo e faticoso di fronte ad un pubblico reale.

Detto tutto ciò è evidente come il teatro sia contrario nella sua stessa forma alla ripetibilità dei media.

Resta infatti una forma d'arte antica, impossibile da riformare radicalmente in quanto si basa sul principio di relazione interpersonale, dal quale eredita l'intensità e la varietà.

Se la Pop art ed il design (primo fra tutti Bauhaus) hanno infranto il tema della sacralità e dell'irriproducibilità dell'opera d'arte introducendovi il concetto di serialità (pensiamo alla celebre Marilyn di Warhol, ma anche alle illustrazioni di Roy Lichtenstein o più genericamente al fumetto come forma d'arte a larghissima tiratura) il teatro è rimasto sostanzialmente invariato nella sua forma di base e resta in una certa misura un rito, un incontro.

Bilateralità della forma teatrale

Se, come abbiamo visto, i media sono forme di comunicazione unilaterali vediamo che il teatro è al contrario **bilaterale**, "ambidestro": esso è soprattutto l'incontro di persone in uno stesso luogo, che hanno arbitrariamente deciso di sottoporsi ad una convenzione, ad un gioco che si pone ai limiti del rituale, a cui, come in un rito, anche essi prenderanno più o meno volontariamente parte.

Lo specifico linguistico del teatro è in primo luogo la presenza, e nei secoli - specialmente nel XX e XXI secolo, quando la televisione, il cinema ed altre forme di intrattenimento più realistiche ed avanzate nel senso dell'*entertainment* l'hanno in parte privato del suo ruolo di passatempo ed illusione - il teatro ha trovato in questa sua caratteristica una infinita risorsa espressiva.

Esiste, per così dire, un "grado zero" della partecipazione del pubblico, in cui la platea concorre solo quantitativamente ed involontariamente alla formazione dello spettacolo, e siamo nel teatro borghese che a vario titolo, nella sua drastica divisione fra palco e platea ha inteso riprodurre il reale in una scatola ottica. Ma esiste anche un livello più avanzato di interazione, di solito connesso al dominio dell'attore, in cui la partecipazione del pubblico non è taciuta, ma anzi è richiesta ed addirittura imposta al pubblico: si pensi alle forme dell'happening negli anni '70, oppure alla Commedia dell'Arte del Seicento italiano, ed ancora ad esperienze più radicali ed estreme come quella del "Buchettino" della Società Raffaello Sanzio o delle rappresentazioni dionisiache del Teatro del Lemming, dove il pubblico è letteralmente "messo a letto" o diviene parte di un percorso sensuale ed interattivo.

Questo tratto collettivo trasforma il teatro in un oggetto politico, secondo l'originario significato di politica, ovvero di *polis*, il multiplo racchiuso in uno, la città come incontro e convivenza.

L'imprevedibilità del fatto teatrale lo rende di per sé, naturalmente, politico, in quanto esso instaura un dialogo con la platea, sollecitando una riflessione all'interno ed al di là della finzione scenica, ponendo al centro il problema della convivenza e della pluralità degli esseri umani.

Il teatro è dunque agli antipodi della comunicazione mediatica unilaterale o interna al recinto di un format, in quanto, come la polis, esso esprime una pluralità contemporanea di idee ed intenti.

Il teatro non ha bisogno di farsi raccontare dalla maggioranza

Esso, infatti, accade e basta.

Il teatro è un accadimento unico che viene sperimentato in condizioni controllate, in un contesto formale estetico il quale, poiché temporale, ha una certa dose di imprevedibilità ed una sua irripetibilità.

Per tutte queste ragioni il teatro non si avvale di alcuna mediazione, non riporta un fatto, semplicemente è *un fatto*.

Certo, il teatro ha le sue regole, come dicevamo, ed esiste all'interno di un contesto estetico preciso, che pure nella enorme varietà delle forme che lo fanno sconfinare verso l'arte figurativa (o, meglio, che hanno fatto sconfinare l'arte figurativa verso di esso, con la performance e l'azione introdottevi, solo per citare due esempi, da Fluxus e dall'arte concettuale) mantiene delle leggi specifiche.

Ma il teatro è soprattutto un'arte *povera*, cui basta poco, pochissimo, per esistere.

Esso è un cerchio magico, che secondo una delle correnti contemporanee più influenti, quella di Barba e Grotowski e - con esiti diversi - Peter Brook, sussiste nel momento in cui stabilisco uno spazio in cui la realtà è sospesa - un tappeto ad esempio - dove qualcuno si esibisce e qualcun altro sta a guardare.

Bastano questi tre elementi: un luogo di magia e stupore, un'azione, ed uno spettatore, per avere realizzato la struttura essenziale di un teatro.

Il teatro non ha dunque bisogno di un mezzo che medi il suo messaggio, né si costituisce in un linguaggio al di là di questi elementi di base. Esso infatti può essere fatto dal solo corpo in movimento, oppure può esistere come meccanica di corpi asettici sotto il rigido controllo di un regista.

Il teatro basta a se stesso e, pur producendo nei secoli precise ed elaborate idee di se stesso, con tutto il corollario architettonico che esse hanno comportato, non ha bisogno di uno spazio ad hoc, né di una schematizzazione, poiché al fianco di una scena ufficialmente riconosciuta è sempre esistita una scena collaterale, pratica, a fare da contraltare ed elemento di diversità.

Il teatro non può essere riferito se non a danno della sua essenza.

Tanto per tornare all'esempio della partita di calcio, il teatro non è né la cronaca sul giornale né la diretta radiofonica.

Il teatro è la partita di calcio.

Il teatro non risponde efficientemente né alla prima definizione che abbiamo dato di media, (cioè qualcosa che fa da diaframma fra il messaggio ed il destinatario), in quanto esso è in sé; né rispetta la seconda, (cioè qualcosa che rappresenta una maggioranza di intenti ed idee), dal momento che l'incontro è un nucleo in cui la partecipazione e la contestazione (*polemos*) sono elementi basilari.

Come le arti visive il teatro, è arte della visione e dello sguardo e della materia, come la musica il teatro è arte del tempo e dell'ineffabile, come la letteratura la scena è arte della narrazione e della rappresentazione.

Ma rispetto a tutti questi linguaggi il teatro consiste in una rappresentazione più diretta della realtà, in quanto è un pezzo di realtà magicamente sottoposto a leggi altre.

È per questa sua singolare proprietà che il teatro non è stato soppiantato dalle altre arti della "narrazione in movimento", così come la fotografia non ha soppiantato la pittura.

Soprattutto nel Novecento, infatti, la forma teatrale ha ricercato molto più approfonditamente che in passato le sue specificità estetiche, superando l'impasse in cui il cinema e poi la televisione rischiavano di bloccarlo.

Per un lungo periodo il teatro è stata l'unica forma di spettacolo possibile ed è in questa ottica di puro intrattenimento che in Francia nel XIX secolo si sviluppano i teatri dei boulevard. Ma quei tempi in cui le visioni su scena potevano sembrare delle illusioni magnifiche e mirabolanti sono terminati nell'evoluzione tecnica della macchina da presa.

Dunque il teatro ha riscoperto la sua povertà, con esiti che spesso lo hanno addirittura riportato a quella verità rituale sotto la cui egida era nato e si era sviluppato all'alba della sua storia.

È con Eugenio Barba e Jerzy Grotowsky che accade tutto ciò, fino addirittura al rifiuto totale della messa in scena, ad una valorizzazione integralista del senso antropologico del teatro, che non è più un prodotto per l'intrattenimento, ma una vera pratica pedagogica, una religione del corpo e dello spirito, coltivata da attori-sacerdoti in costante miglioramento spirituale di sé stessi.

Ma al di là del caso specifico di questo "Terzo Teatro" il Novecento ha portato anche altre rivoluzioni espressive sempre basate sulla povertà e sull'essenzialità della comunicazione teatrale.

Gli esempi più lampanti sono il Bread & Puppet, oppure le numerose performance di strada praticate dalla rivoluzione culturale degli anni '60/'70.

La povertà - assioma estetico assunto per partito preso, ma certamente anche per ragioni produttive, dal momento che nella stragrande maggioranza dei casi il teatro è arte prezzolata, legata a filo doppio ad un sistema economico con le sue leggi implacabili – la povertà, dicevo è così diventata serbatoio creativo di

gran parte del teatro contemporaneo, venuto meno il suo ruolo nel contesto dell'*entertainment* puro, la scena è andata più radicalmente alla ricerca della propria ragion d'essere.

Se il teatro non è un medium, abbiamo buone ragioni per ritenere che esso sia piuttosto comunicazione pura, dal latino "communis", ovvero bene che appartiene a tutti.

Una questione molto intricata: la Storia del Teatro

Multidisciplinarietà e metodo di studio

Vorrei ora sottoporvi una questione di primaria importanza nello studio del fatto scenico, cui più volte in precedenza ho accennato: il carattere multidisciplinare della creazione teatrale.

La prima occasione in cui mi occupai di teatro in vita mia, fu un ciclo di incontri condotti da Antonio Audino intitolati "Elementi di teatro" che - ruotanti attorno alla programmazione del Teatro Valle – si ponevano l'arduo obiettivo di analizzare le messe in scena con la collaborazione di noi studenti, cercando di adempiere alla scomposizione dello spettacolo in "elementi", ovvero in quei moduli espressivi della sintassi teatrale che tutti assieme fanno lo spettacolo.

L'attività di coordinamento di tali elementi assieme, almeno in età contemporanea, è grosso modo ciò che appunto definiamo regia o, con francesismo assai più indicato, messa in scena.

L'approccio registico allo spettacolo è un fatto relativamente recente, ma, vista la complessità dell'orchestrazione teatrale, il cui scopo è quello appunto di mettere assieme linguaggi discontinui fra di loro e spesso di difficile convivenza, in passato sono esistite figure che si prendevano carico della rappresentazione in qualità di coordinatori dell'operazione.

Casi tipici sono il *capocomico* nella tradizione italiana almeno dal Seicento, il *corego* nella tradizione classica etc. ...

Fin da questi albori della regia si rende evidente, addirittura implicita nel teatro, una duplice e contrastante tendenza.

Da una parte abbiamo la pratica della scena, delegata ai professionisti dello spettacolo, ai tecnici, agli attori; un teatro concreto che ascolta le esigenze del pubblico e che è attento allo specifico della *realizzazione materiale* dello spettacolo cercando di assecondare il pubblico e ponendosi quasi istantaneamente in chiave commerciale e performativa.

È questa idea di teatro quella più difficilmente assimilata alla cultura ufficiale e che deve subire le critiche e gli attacchi dei moralisti, della chiesa e degli stessi intellettuali, in quanto più prossima alle forme spontanee e "di strada" del teatro, in prossimità cioè con i cerretani, i truffatori, gli imbonitori da fiera. La seconda idea di teatro è tutta intellettuale e di solito muove i passi da una visione tutta letteraria del fatto scenico.

È questo un teatro teorico che si realizza attraverso il pregiudizio, ovvero un'idea a monte, un'illuminazione, un programma culturale.

Nel mezzo sta il fenomeno scenico nella sua maggiore compiutezza ed i rari casi di equilibrio fra queste due tendenze faranno i grandi capolavori della storia del teatro: Goldoni, Molière, Shakespeare... sono le personalità che meglio sintetizzarono l'espressione scenica nel felice compromesso fra "teatro teatrale" e teatro letterario.

Nel nostro corso di Storia del Teatro vorremmo proprio affrontare il dipanarsi dello spettacolo moderno attraverso la compresenza o il prevalere prima dell'una poi dell'altra idea di teatro. Il teatro tutto intellettuale del Rinascimento che muove dalle prime teorizzazioni sceniche basate sulle scritture latine e sulla poetica di Aristotele, agganciato ad un modello neoclassico, ad una idea archeologica di antichità. E

poi la meravigliosa eccezione di Ruzzante, che contemporaneamente sviluppa un teatro volgare e pratico, tutto ancorato alle esigenze del pubblico, pure in un progetto drammaturgico unitario, compatto. E poi il trionfo della pratica nella scena del Seicento, tutta concentrata a meravigliare attraverso una tecnica sempre più raffinata e la cui razionalità spinta all'estremo si realizza nelle idee scenotecniche e nella modellizzazione sclerotica dello spazio scenico; un teatro che lascia poco o niente all'improvvisazione e che potenzialmente può essere replicato con poche variazioni sul tema, essendo affidato soprattutto ai movimenti delle macchine e dei congegni. Ma v'è in contemporanea una corrente concretista, tutta povera ed attoriale, la Commedia dell'Arte, destinata ad immensa fortuna europea. E poi il Settecento, ad entrare in dialettica con questa tendenza tutta attoriale, con le grandi riforme Goldoniane della drammaturgia, intese a ricavare nuovo spazio all'autore drammatico, che equivale a dire nuovo spazio ad un disegno intellettuale, ad una scena di idee, rispettabile, pedagogica, morale... fino all'Ottocento, alla sua scena naturalista come programma anche qui pedagogico e razionale, che trova come contraltare il teatro roboante delle attrazioni da boulevard, concentrato sul botteghino e sull'affluenza del pubblico popolare.

Questa pluralità di idee che abbiamo collegato alla varietà delle forze messe in campo dalla creazione teatrale rappresenta una delle principali difficoltà di metodo dello storico del teatro, il quale deve essere idealmente storico letterario, artistico, storico della cultura, ed allo stesso tempo dovrebbe colmare tutto ciò che si esaurisce con lo spettacolo mediante la ricerca di fonti che possano colmare l'inconsistenza dell'evento.

Immaterialità dell'evento teatrale

La questione del tempo "reale" ed unidirezionale dello spettacolo, se da una parte rappresenta l'estetica e la ricchezza del teatro, dall'altra ne fa il principale problema interpretativo.

Lo spettacolo scorre irrimediabilmente con il tempo, e quindi esiste soltanto nell'arco della sua durata.

Di tutte le opere d'arte si direbbe che quella teatrale è la più effimera, perché non può mai essere ripetuta identica a se stessa e non lascia che dei frammenti dopo la sua realizzazione.

È come se gli elementi del teatro fossero una massa atomica instabile, capace di condensarsi su un solo punto in un breve arco di tempo, per poi tornare ognuno diviso, separato, dall'altro.

Di uno spettacolo teatrale nel migliore dei casi ci resta una documentazione integrale filmata, a volte solo le scenografie, i quaderni di regia, i bozzetti dello scenografo o gli appunti degli attori, qualche cronaca di giornale o testimonianza "oculare"... più frequentemente, invece, non resta che il testo o qualche suo frammento, e – a seconda delle epoche - neanche quello, neanche lo spazio della rappresentazione.

Il teatro è dunque per definizione un'arte precaria ed effimera, molto più di quanto non lo siano la musica e le arti plastiche, che comunque lasciano di sé tracce facilmente replicabili con una fedeltà più o meno certa oppure sopravvivono ai propri autori.

Il teatro no, non lascia nulla.

Esempi lampanti di questo fatto sono il teatro greco ed in parte quello romano, la cui conoscenza oggi è per lo più delegata a testimonianze frammentarie e spesso contraddittorie.

Di qui il ruolo assai complicato, direi imbarazzante, dello storico del teatro, il cui oggetto di studio è una questione fumosa, imprevedibile.

Come lo storico egli dovrà ricostruire a posteriori tutti gli indizi che riesce ad accumulare su un dato spettacolo o fenomeno e di lì trarre le proprie conclusioni.

E se lo storico è il primo a conoscere le difficoltà legate al reperimento delle fonti, dobbiamo considerare che l'evento di cui si cura lo storico del teatro è particolare in quanto spesso scarsamente considerato, dunque poco documentato, giacché in molte epoche ed in alcuni contesti culturali era addirittura considerato un fenomeno moralmente deprecabile.

Dal punto di vista delle fonti è poi ovvio che studiare la storia del teatro francese alla fine del Quattrocento non è come studiare la battaglia di Waterloo, sebbene tutti gli studi storici conoscano la difficoltà delle fonti a seconda della complessità, della distanza cronologica e spaziale, e dell'importanza dell'evento di cui si occupano.

Altre difficoltà dello storico teatrale sono la valutazione artistica dell'evento, che va valutato e collocato in un contesto di relazioni e di continuità/discontinuità con gli altri avvenimenti.

Quando lo storico del teatro avrà superato tutte queste difficoltà gli resterà da sormontare quella più importante e cioè se l'oggetto dei propri studi sia davvero teatro, o se non sia piuttosto qualche fenomeno liminale: un rito, nel caso del teatro degli albori, oppure una performance concettuale, nel caso del contemporaneo.

Se infatti poco fa abbiamo ridotto il teatro ad una questione di tappeto attore e spettatore, (la povertà come fonte infinita di ricchezza espressiva) a cosa dovrebbe interessarsi lo storico teatrale?

Il concetto di povertà nel teatro rende tutto più complicato, se possibile, e rischia di trasformare in oggetto di studi dello storico del teatro praticamente ogni sfera delle relazioni umane.

Nel caso ad esempio del Quattro-Cinquecento italiano coesistono con le rappresentazioni private anche le manifestazioni legate alle municipalità ed alla vita civile dei vari comuni e signorie, ed esistono anche una serie di fenomeni di teatralità diffusa che spaziano dai cortei e dalle manifestazioni religiose fino ad arrivare ai cerretani ed agli imbonitori da fiera e mercato.

È evidente che non possiamo occuparci di tutto questo, ma è altrettanto difficile stabilire un limite, che resterà affidato alla buona coscienza dello storico ed alla quantità e qualità di fonti a sua disposizione.