

Maurizio Grande

LA NECESSITA' DEL TEATRO

Gli Anni 80 sono stati caratterizzati da un profondo cambiamento sociale, antropologico, estetico che può essere sintetizzato in una formula: tanto più spettacolo, tanto meno comunicazione; tanto più edonismo comportamentale, tanto meno elaborazione estetica dei dati dell'esperienza. L'era della spettacolarità integrale e della esteticità diffusa ha distrutto i linguaggi come forme simboliche della cultura e della società.

Il teatro è il campo della produzione simbolica che ha più sofferto della invasione dello spettacolo in ogni ganglio della vita individuale e collettiva, tanto che è stato costretto a ripiegarsi su se stesso e sulla propria *differenza* per recuperare una *necessità artistica* che gli restituisca ciò che gli è dovuto: il primato nella elaborazione dei linguaggi irriducibili alla piattezza insolente, acritica e "pellicolare" della vischiosità televisiva e informatica.

Nasce di qui l'esigenza di un *di più di teatro* e di un arginamento dello spettacolo. *Tanto più teatro, tanto meno spettacolo* potrebbe essere la parola d'ordine che accomuna autori, registi, attori e produttori più sensibili alla specificità estetica del linguaggio teatrale; linguaggio che si fa evento in scena, segno che si fa corpo, corpo che si fa scrittura.

Se si deve dare credito ai segnali che provengono da chi si interroga sullo statuto e sul destino del teatro, sulle forme possibili e necessarie della ricerca teatrale oggi, si dovrà concordare almeno su un punto: il teatro non occupa più il luogo strategico della rappresentazione e nemmeno il luogo utopico del sovvertimento dei codici della messa in scena o lo spazio enigmatico della realtà corporea. Il teatro non è più questione di guerriglia avanguardistica. Ma non coincide, non può coincidere, con l'estensione illimitata dello spettacolo, con la deriva della rappresentazione e con lo sconfinamento della duplicazione nella realtà;

non è nemmeno il circuito nel quale si immettono i fantasmi della incorporeità, né i corpi simulacrali della duplicazione senza originali.

Gli Anni 80 hanno visto la fine di un'epoca contrassegnata dalla ripresa delle poetiche e delle pratiche dell'avanguardia che sul finire degli Anni 60 aveva posto in questione l'estetica della rappresentazione in quanto sudditanza della scena al testo. La neoavanguardia italiana aveva rivendicato non solo l'autonomia della scena dal testo drammatico, ma aveva decretato il "libero farsi" del teatro nello scardinamento dei codici accreditati della messa in scena intesa come "trasposizione" del dramma nello spazio scenico. Riagganciandosi alla stagione delle Avanguardie Storiche (soprattutto Dada e il Surrealismo), la neoavanguardia italiana procedeva allo scardinamento dell'espressione sotto il segno della esplosione della scena; riaffermava il suo debito a Artaud in un sofferto dissolvimento estetico e esistenziale che produceva scorie di linguaggio e schegge di vita teatrale in una abbagliante esecuzione capitale della messa in scena ridotta a *archeologia della rovina* (il corpo stesso del teatro giaceva come rudere del linguaggio della scena).

Portando alle estreme conseguenze la frattura fra scena e rappresentazione, fra testo drammatico e pratiche dell'attore, fra comunicazione e linguaggio, la neoavanguardia spingeva lo spettacolo sull'orlo di un baratro: non più soltanto pratica artistica autonoma e non ancora rinuncia totale al linguaggio scenico, lo spettacolo diventava il luogo di una liquidazione della regia e della sua responsabilità artistica nella interpretazione del testo e nella messa in scena, e annunciava la marginalità come pratica espressiva e produttiva, nonché come modalità etica e estetica dell'esistenza, nella quale si manifestava la dolorosa metamorfosi dell'artista e del linguaggio come transito verso l'afasia e l'autocombustione estetica. Tanto è vero che la storia degli anni successivi è già storia di una *ricomposizione mascherata* dei codici della scena all'insegna del visivo, del corporeo, del gestuale, individuati come pratiche di riunificazione dei codici del teatro.

Tra la seconda metà degli Anni 70 e i primi Anni 80 si assiste per molti versi alla ricostituzione della *unità del corpo teatrale* e dei linguaggi della scena secondo due linee di tendenza: a) la *iper-codificazione visiva* (il

“teatro-immagine”); b) la *ricodificazione performativa* all'insegna delle poetiche della contaminazione (la scena come “performance delle arti”). Alla “de-teatralizzazione” dello spettacolo e dei linguaggi della scena segue il “teatro-immagine” come ricomposizione della scena nei codici iconici, con una forte istanza di costruttività pittorica e filmica che recupera le “schegge” degli Anni 60 e le ri-accorda con le tendenze della nuova immagine. Ma segue anche la cosiddetta “Nuova Spettacolarità” come istanza forte di contaminazione delle arti e degli stili di vita ad esse correlati sotto forma di alimentazione esistenziale dell'artistico, per cui il teatro viene individuato come luogo di esibizione “trasparente” della performatività dei linguaggi artistici e come luogo di esposizione “autoreferenziale” della contaminazione estetica e esistenziale che preannuncia le poetiche e gli stili del post-moderno. Sono anche gli anni del “teatro dei gruppi” a matrice ideologico-politica che mettono in pratica i modelli di Grotowski e di Barba, nella intersezione fra Stanislavskij e Brecht. Sono gli anni dello sperimentalismo e della ricerca come “generi” pseudo-avanguardistici che sostituiscono alla crisi della forma-teatro le “lingue creole” della comunicazione spettacolarizzata a forte impatto pedagogico-politico.

Il teatro della cosiddetta “post-avanguardia” pratica le poetiche della superficie, i codici del super-leggero, dei corpi e delle lingue di un presente evanescente in concorrenza (o in compromissione) con il video e con la dissipazione estetica metropolitana. La tendenza dominante nella post-avanguardia è la dissoluzione della scena per citazione, sovra-impressione e cancellatura di resti e frammenti della “tradizione del moderno”. Nasce il nuovo culto della *ripetizione*, in cui la *coazione a rifare* diviene stile e linguaggio (della vita e del teatro). L'estetica del super-leggero e della citazione-contaminazione produce un consistente *gettito* di avanzi della metropoli (le immagini della droga, dello sport, della moda, del crimine, ogni sorta di atteggiamento aberrante più che trasgressivo), riassembleti secondo i mitizzati riflessi del video. E' un paesaggio desolante e fanatico, dove al sapere teatrale si sostituisce la performance illimitata dei simulacri e delle copie, il diluvio degradato e populista delle arti “disartizzate” (Adorno).

Il presente – che mi sembra caratterizzato dalla impossibilità di essere pensato e vissuto come esperienza estetica, nonostante le farraginose dichiarazioni a contrario – appare come superficie translucida inaccessibile al linguaggio e alla sua possibilità di porsi come edificazione o come distruzione del senso. Dunque, né avanguardia né ricerca, se con questi termini si intende l'*esperienza del nuovo* attraverso il linguaggio. Il presente sembra refrattario a qualsiasi *possibilità di esperienza*, sia pure nelle forme caotiche della degradazione e della impurità dei codici, degli stili, dei comportamenti che hanno alimentato la ventata del post-moderno e del “pensiero debole”.

Ciò significa che il dopo-avanguardia deve provvedere a una teoria adeguata della *impensabilità* del presente e dell'esperienza in quanto *rinuncia al senso* o sua impossibilità; così come deve provvedere a una teoria adeguata del *senso del teatro*, a partire dalle condizioni nelle quali possa lasciarsi cogliere: non per marginalità bensì per assenza, non per abbondanza ma per eccedenza. E' nel dopo-avanguardia che il senso si dà a vedere come *evento* che si sottrae ai codici dell'esperienza ma anche ai codici della sensibilità pellicolare dell'informazione e della comunicazione che alimentano la spettacolarità come super-pratica dell'esistenza.

Nel caso del teatro, il senso si dà a vedere per *assenza* o per *eccedenza* di linguaggio, nel paradosso di una operatività artistica de-simbolizzata e inidentificabile come esperienza e come linguaggio. Sta in questo paradosso il *teatro della necessità* o la necessità del teatro come assenza che sublima il senso come eccedenza di linguaggio che *evacua* il linguaggio stesso. Una situazione in qualche modo *post-artistica*, se con questo termine si può indicare la “anti-artisticità” di un senso recidivo e *ottuso* (nel senso di R. Barthes), *ininterrogabile* per il suo porsi al *limite del linguaggio*, ai confini del simbolico. E' il teatro della necessità come limite del teatro e come superamento dello spettacolo, come prefigurazione di una “forma pura” della teatralità che è, kantianamente, *priva di oggetto*: lo spettacolo. Nel dileguare dello spettacolo come forma sublime di linguaggio o per introiezione dello spettacolo in una teatralità al di là dei

linguaggi, mi sembra di intravedere le due possibilità del teatro oggi e domani.

Il primo caso sembra essersi già annunciato nella agonia, sia pure ancora vitale, del teatro di regia, che si fonda sulla compattezza organica di tre elementi fondamentali: il testo drammatico, la messa in scena, l'interpretazione autoriale. Il secondo caso mi sembra costituito dal teatro dell' "attore totale": l'*attore-teatro*, l'attore al di là (o anche al di qua) dello spettacolo inteso come performance e come prestazione professionale. L'attore-teatro è al di là del linguaggio se si vede come evento nel quale i codici teatrali vengono "superati" e la cui "autorialità" si afferma nella sua stessa scomparsa, e non solo nella indipendenza dai codici della regia.

Alle ali estreme, ai bordi del "teatro di regia" e del teatro dell' "attore totale" deve farsi strada una nuova linea della ricerca, indipendente dalle pratiche di museizzazione e di archiviazione della tradizione – fosse anche la "tradizione del nuovo" – e estranea all'immaginario della società estetica, allo spettacolo simulacrale dei media.

Se il teatro sembra sopravvivere come memoria e come archivio, come residualità di un immaginario esausto e doppiato dalla sensibilità spettacolare del cinema e del video, unica possibilità per la ricerca sarà la differenza dalla simulacralità dello spettacolo come duplicato del Museo e dell'Archivio. Qui si gioca la partita non solo della artisticità del teatro ma della politicità dell'arte in grado di sottrarsi alla documentazione della nostalgia, al palcoscenico del rimpianto e alla archeologia del domani. Infatti, ogni domani non è che matrice di nostalgia e forma inconfessata di rimpianto, e non già annuncio di futuro reale o scavalco del presente.

Si dovrà ripartire dalla differenza radicale del teatro anche quando tutto sembra congiurare contro la necessità di questa differenza, quando sembra indifferente che venga salvaguardata o no. Si deve ricominciare non da zero, ma dalla consapevolezza della *perdita di centralità* del teatro, dalla "superfluità" della comunicazione drammatica, dal silenzio di una forma estetica, dalla residualità di una sorgente di speranze, pratiche, forme

simboliche che sembrano materiale di archivio e traffico di sovrintendenti di Museo.

Si dovrà ripartire dalla impossibilità del teatro oggi, dalla sua necessità di stare in esilio, di coltivare la propria differenza dalle pratiche di spettacolarizzazione del mondano. Il teatro, oggi, è *irraggiungibile*, posto in salvo proprio da una forma inarchiviabile di nostalgia, dalla drammaticità di un *nostos* che è “dolore del ritorno”, e non rimpianto del passato. La politicità dell’arte teatrale oggi consiste nel *nostos* di una condizione umana e estetica, civile e politica, in cui aveva senso la messa in forma della Parola e del Corpo come eventi simbolici destinati a raccogliere gli uomini dinanzi alle possibilità e alle impossibilità della vita e dell’arte.

Resta, del teatro, la sua condizione primaria da salvaguardare, la sua differenza necessaria rispetto alle altre pratiche artistiche; resta il teatro come evento in cui la lingua e il corpo, la parola e l’attore si fanno scrittura inalienabile, sovranità che può essere attentata ma non annientata. Resta la condizione sovrana dell’attore, che pone il teatro come superamento dello spettacolo in una scrittura che si fa evento, e che riscopre nella lingua l’antidoto alla spettacolarità mortifera delle superfici specchianti dell’universale rotocalco. Piuttosto che parlare di una riscoperta della professionalità dell’attore o della riscoperta della parola da parte del teatro, preferisco parlare dell’attore come evento che trascende la morte del teatro: parlo dell’attore come della luminosa parte morente del teatro già morto. E’ di questa parte morente e della sua luce che la ricerca dovrà occuparsi: della luce delle cose morenti che non decedono e non si lasciano seppellire. E’ evidente che, su questo piano, il rapporto con le istituzioni sopravanza la politica della tutela e del restauro. L’unica possibilità che resta alla ricerca è che sia un affare di stato, che le istituzioni provvedano alla ricerca senza limiti e condizionamenti tendenti a postulare una filosofia della produttività o della professionalità, una pseudo-etica da registro contabile. D’altra parte, è vero che ci sono diversi modi di intendere la ricerca e che, in sé, sono tutti “legittimi”, anzi, autolegittimati dal progetto, esplicito o implicito, dichiarato o sottinteso, del ricercatore, del gruppo, della “scuola”, in base a tendenze, obbiettivi e

strumenti differenziati; ed è anche vero che non esistono criteri uniformi per decidere la legittimità di una tendenza piuttosto che un'altra. E' anche vero che una ricerca, nel senso proprio del termine, è cosa assai diversa dalla "scuola" o dalla tendenza artistica che si decide di adottare. Così come è vero che la necessità della ricerca non può essere esclusa da qualsiasi operazione artistica che ponga al centro il problema del linguaggio, del senso, della finalità del suo procedere. Come fare, allora, per decidere quali debbano essere i requisiti progettuali di una ricerca, se non sulla base di una convenzionale distinzione tipologica fra ricerca "scientifica" e ricerca "artistica"? E' evidente che sia la ricerca scientifica e sia la ricerca artistica sono affidate alla responsabilità, alla iniziativa e alle competenze del ricercatore, alla sua capacità di ideazione e realizzazione di un progetto. Si tratta, pertanto, di commisurare la necessità del ricercatore e dell'artista alle aspettative sociali e alle prospettive politiche di chi è in grado di promuovere e finanziare un'area di sperimentazione. Tutto ciò, è facile vederlo, non è compatibile con le esigenze della creatività artistica, la quale ha bisogno di un'autonomia e di una indipendenza progettuale e espressiva che non può fare i conti né con il "gradimento" del pubblico né con i programmi politici del potere pubblico.

Nasce di qui la necessaria differenza politica dell'arte di avanguardia in generale, il suo modo di esplorare e imporre il nuovo nella forma dell'*inconciliabile con il presente* prima ancora che con la tradizione (infatti, la ripresa di una tradizione quale che sia può ben passare in determinate circostanze come forma avanguardistica, dal momento che non sarà mai il calco puro e semplice di una forma morta, bensì la ripresa in termini nuovi di una forma ancora vivente, anche se insabbiata nel tempo e nello spazio). Da questo punto di vista, il nuovo è solo la forma apparente della ricerca artistica, così come il problema del rapporto con le istituzioni, per quanto arduo se non addirittura negativo, non potrà mai arginare una ricerca motivata, poiché nessun artista potrà essere veramente trucidato dall'indifferenza pubblica.

Il problema si pone in altri termini: come smontare il Moloch del potere consolidato, le cittadelle del gradimento di mercato, gli appannaggi di partito e tutta una mentalità diffusa di connivenze vischiose fra

spettacolarità potente dell'apparato dominante e acquiescenza del pubblico. Per dirla con Roland Barthes, il futuro della ricerca artistica si gioca proprio sul terreno di una resistenza a oltranza ai *linguaggi diffusi del potere*, al sistema di comportamenti *acritici* e ai linguaggi *encratici*: "linguaggi che sono enunciati, si sviluppano e si delineano alla luce (o all'ombra) del Potere, dei suoi molteplici apparati statali, istituzionali, ideologici". Nessuno può dire come sottrarsi a quella che ormai è diventata una *società encratica*, dove tutto congiura contro la *differenza*, dal cinema alla televisione, dalla radio alla stampa, dal salotto all'università. Basti pensare alla responsabilità che ha l'apparato cinematografico nell'ammannire una forma totalizzante di allucinazioni pellicolari, facendo esplodere il cinematografico tale e quale senza più i confini testuali della forma-film; distruggendo ogni configurazione di linguaggio e ogni possibilità di creare un'opera per far esplodere un *apparato di visioni* che non sono altro se non l'esaltazione compiaciuta della macchina-cinema ormai destinata a produrre fantasmagorie sempre più sensazionali. Il cinema si apre a una dimensione pluricentrica di visioni, ascolti, percezioni, micronarrazioni "radianti" e ossessive, sperimentazioni di effetti-materia e forme che si espandono nella realtà con la potenza opprimente di un dispositivo tecnologico che fa proliferare effetti speciali e il super-umano nello spettatore estetizzato.

Qui si vede anche troppo bene quanto la tecnologia abbia distrutto qualsiasi possibilità di ricerca artistica, e come il cinema sia diventato, forse ancor più della televisione, lo specchio deformante della spettacolarità di massa. Uno specchio in cui non si fa più differenza fra allucinazioni tecnologiche e linguaggi encratici, con il connivente sostegno della critica che è diventata il portavoce ideologico del linguaggio encratico. Se rileggiamo la definizione di linguaggio encratico data da Barthes, ecco che abbiamo il riflesso del discorso pseudo-critico: "il linguaggio *encratico* è vago, diffuso, apparentemente 'naturale' e dunque difficilmente individuabile: è il linguaggio della comunicazione di massa (stampa a grande diffusione, radio e televisione) ed è anche, in un certo senso, il linguaggio della conversazione, dell'opinione comune (della *doxa*); tale linguaggio encratico è, al contempo (contraddizione che ne fa

la forza) *clandestino* (non lo si può riconoscere facilmente) e *trionfante* (non è possibile sfuggirvi): in altri termini, è *vischioso*". Scritte nel 1973 (!), queste parole hanno la stessa onnivagante esattezza, mesta e impotente, delle avvertenze di Pasolini sulla omologazione culturale in atto nella società industriale.

Dunque, che fare? In primo luogo, cominciare a riconoscere le insidie e valutare meglio la differenza costitutiva dell'arte nei confronti della imperante diluizione dell'estetico degradato a "sensibilità encratica" favorita dal mercato, dalle istituzioni, dalle nuove ideologie dell'indifferenza e dal dispositivo spettacolare di un Potere che si regge sul conformismo intimidatorio dei linguaggi encratici. In secondo luogo, difendere l'autonomia e l'indipendenza degli artisti non solo dal Potere, ma dal mercato e dal pubblico stesso. In terzo luogo non lasciarsi condizionare da richieste "neutrali" di professionalità tendenti a uniformare competenze, saperi, tendenze e creatività al modello imperante della comunione spettacolare come liquefazione encratica del soggetto nella marmellata di massa.

La necessità della ricerca va difesa in quanto originalità di una differenza artistica che a teatro fa tutt'uno con i saprei della tradizione, la potenza della lingua e il corpo dell'attore. La lingua teatrale, il corpo dell'attore, la scena e la sua scrittura per eventi non saranno mai garantiti dalle istituzioni della società encratica, né difesi da una critica connivente. Non restano che gli artisti e il progetto politico della loro arte, che forse possono stabilire punti di intersezione con il progetto politico di un segmento di questo Paese non ancora venduto all'asta del Mercato. Il resto sarà solo piccolo cabotaggio che non scontenterà nessuno e di cui nessuno si accorgerà. Bisognerà rischiare tutto sulle proprie differenze viste come patrimonio inalterabile e come individualità non riassorbibile nelle estetiche encratiche dello spettacolo politico nazionale.