

Paolo Pizzimento

Marco De Marinis

Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni Sessanta e Settanta

Imola

Cue Press

2019

ISBN: 978-88-99737-84-9

«Il teatro vive e resuscita traendo energia dalla sua più volte annunciata morte». Con queste parole, un prefatore d'eccezione quale Moni Ovadia apre la nuova edizione di *Al limite del teatro*, una nutrita raccolta di saggi composti da Marco De Marinis a partire dalla metà degli anni Settanta e raccolti in volume già nel 1983 per i tipi de La Casa Usher di Firenze. Oggi come allora, il volume si interroga sul superamento del limite operato dal teatro in se stesso e oltre se stesso in un'epoca – straordinaria ma conclusa o, se si vuole, conclusa ma straordinaria – che l'Autore assume in tutta la sua distanza cronologica e non solo: gli anni Sessanta e Settanta, gli anni dei travolgenti fervori, delle contraddizioni e delle utopie trasognate. Il teatro si è confrontato, in quel torno di tempo, con la crisi delle sue strutture e dei suoi elementi fondamentali (l'attore, la regia, il testo, il pubblico, il rapporto con la società): in una parola, ha sperimentato un mutamento improvviso del suo ruolo, del suo stesso significato. Ma è riuscito anche ad esprimersi in forme nuove e talvolta rivoluzionarie. La prima parte del volume ha per titolo *L'esperienza dei limiti. Percorsi del Nuovo Teatro tra anni Sessanta e Settanta*. De Marinis analizza anzitutto lo statuto ambiguo dell'attore, al contempo «elemento fondante ed essenziale (ciò che sembra dotare il teatro di una dimensione autonoma e specifica)» e «fattore di disordine e di imprecisione, entità – sembrerebbe – difficilmente strutturabile in senso artistico, incontrollabile e inquinante irruzione di vita nella finzione 'pura' dell'arte» (cap. I, 1). L'avvento di ciò che prenderà il nome di regia, da questo punto di vista, non ha fatto che acuire il contrasto tra il dominio dell'elaborazione artistica dell'attore e il dominio estetico dello spettacolo. Le teorie del primo Novecento hanno certamente intuito tale antinomia e tentato – in vario modo e con vari risultati – un'integrazione dell'attore nella struttura rigorosa dello spettacolo: con esiti che vanno dal negare l'arte dell'attore (l'attore biomeccanico di Mejerchol'd, gli *Spielkörper* di El Lisickij) all'assumere costruttivamente il contrasto senza tentarne una soluzione (*L'Oeuvre d'art vivant* di Appia).

È anche vero, però, che la profonda crisi che il teatro di regia sconta negli anni Cinquanta e Sessanta ha riportato alla ribalta l'attore; ma con identità, funzioni e modalità profondamente mutate. Eccoli, dunque, «non più come 'personaggio' o 'ruolo', dotati di funzioni mimetico-rappresentative, bensì, invece, come insieme di possibilità psico-fisiologiche, come emittente di stimolazioni e di segnali multidimensionali che aspiravano ormai a rivolgersi direttamente alla interpretazione del pubblico, senza passare più attraverso la preliminare operazione unificatrice del regista» (cap. I, 2). Rinascita dell'attore? Certamente, ma *a latere* e in opposizione si alzavano numerose anche le constatazioni della sua morte (si pensi al Grotowski parateatrale). Eppure, sia le linee di continuità sia quelle di frattura testimoniano il profondo cambiamento del teatro post-registico, ormai davvero altro rispetto a se stesso. Persuasivamente conclude l'Autore: «i teorici della regia del Novecento – anche i più noti e 'consacrati' – finiscono per rivelare una *dimensione rivoluzionaria* che è stata costantemente rimossa dalla storiografia ufficiale a favore del loro aspetto di *riformatori* della scena moderna» (cap. I, 5).

De Marinis analizza, poi, la vicenda esemplare di Giuliano Scabia e della sua ricerca tra il 1964 e il 1976: testimonianza di una dilatazione del teatro dal punto di vista tanto della scrittura quanto della pratica. Già nei primi testi del drammaturgo padovano emergono chiarissimi il problema dello spazio scenico e il problema della scrittura, che sollecitano a gran voce un cambiamento radicale nel teatro. Scabia fa fronte alle istanze che avverte così pressanti progettando uno spazio «a-centrico, a

prospettiva multipla, che mira ad annullare ogni rigida divisione fra scena e sala» (cap. 2, 1); spazio la cui ideazione non va più semplicemente demandata al momento dell'allestimento di uno spettacolo ma deve invece appartenere al momento della scrittura, compenetrarsi in essa. La scrittura drammaturgica di Scabia, che pur tende a porsi come partitura rigorosa, proprio per l'esigenza di coniugare spazio e scrittura si apre all'integrazione, diventa scrittura collettiva o a partecipazione, si apre al contributo creativo della compagnia teatrale (così in *Zip-Lap-Lip-Vap-Mam-Crep-Scap-Plip-Trip-Scrap e la Grande Mam*, 1965) e persino del pubblico in *Scontri generali* (1969).

Dei primi anni '70 è il decentramento di Scabia nei quartieri operai di Torino. Esperienza dall'esito incerto, beninteso; ma che ha, agli occhi del drammaturgo, «l'enorme merito di indicare gli *spazi nuovi* e i *pubblici nuovi* con i quali era forse possibile reinventare il teatro, restituendogli una funzione e una necessità» (cap. 2, 2); e lo porta ad affrontare le questioni emergenti del dibattito pensando a un teatro organico al suo pubblico, alla comunità. Ecco dunque, a seguire, le esperienze di animazione teatrale – o, come Scabia preferisce definirle, le «azioni a partecipazione» – con i ragazzi e con la gente comune: il *Laboratorio aperto*, il teatro-scuola di Sissa, le rappresentazioni archetipiche in Abruzzo ma anche l'animazione con gli adulti a Castro Marina e le esperienze del *Laboratorio P* con i pazienti dell'Ospedale Psichiatrico Provinciale di Trieste e del *Laboratorio del Gorilla Quadrumàno* all'Università di Bologna.

De Marinis passa poi a un altro argomento di grande attualità: la festa e la problematica socio-antropologica ad essa connessa. L'Autore trae, da Furio Jesi, due approcci principali: uno funzionale (la festa come strumento per la conoscenza del diverso) e uno ontologico (la festa indagata nella sua essenza metastorica). Ma è Roger Caillois a offrire una prima teoria organica della festa che collega quest'ultima all'eccesso e alla trasgressione del tempo consueto, al ritorno al caos dell'*Urzeit*; in netta controtendenza, Jean Duvignaud in *Fêtes et civilisations* (1973) critica le teorie fenomenologiche della festa come mera trasgressione temporanea delle regole per enfatizzarne, invece, l'anomia e il carattere sovversivo. La festa si configura allora come «un insieme di istanze a-sociali e trans-sociali che, emergendo violentemente fra i varchi lasciati aperti dalla cultura codificata, infrangono l'unanimità delle condotte, suggerendo forme nuove e possibilità impensate e operano, così facendo, una radicale messa in questione della società e delle sue leggi» (cap. 3, 2). Particolarmente importante, come oggetto di studio, è quello spartiacque fondamentale della Storia che fu la Rivoluzione Francese; con la quale si è determinata una frammentazione della *fête* in una miriade di *fêtes en miettes*, espressioni delle numerose ideologie moderne, nessuna delle quali «ha più la possibilità di egemonizzare le altre e di porsi come *la festa*» (cap. 3, 3). Se si vorrà certare un reale sostituto della festa precapitalistica occorrerà cercare in quanto, nella società attuale, possa svolgerne la medesima funzione. Certo: per quanto riguarda il teatro, Duvignaud ammette l'immanenza che esso manifesta nei confronti del quadro sociale che lo ospita e, dunque, la sua incapacità di trascendenza, di prefigurazione ideale di una società rivoluzionata. Allora, forse, espressione di una società rivoluzionata sarà la rivoluzione del teatro: sarà la festa; di più, la rivoluzione stessa si configurerà come festa sovversiva. De Marinis, pertanto, suggerisce un parallelo tra la festa sovversiva e il filone della sperimentazione contemporanea noto come «animazione teatrale», che altro non è se non una realizzazione della festa per mezzo del teatro: «metafora di una comunità ritrovata, nella quale il recupero dell'identità personale e collettiva diventa, per i suoi membri» (cap. 3, 4).

Ancora, De Marinis riflette sulla crisi che negli anni Sessanta ha seguito il fallimento di un progetto di teatro della necessità. La presa di coscienza di questo scacco epocale ha determinato in molti gruppi la necessità di riformare il teatro come tale, di «funzionalizzarlo a una (per altro improbabile) immediata utilizzazione politica, oppure passare direttamente all'azione (in genere sciogliendosi come compagnia teatrale)» (Cap. 4, 1). Così, da un lato, si è dato uno sperimentalismo formalistico contrassegnato dall'apertura interdisciplinare e dalla concettualità metateatrale (da Foreman a Wilson, dal Carrozzone a Leo e Perla, all'Odin Teatret); dall'altro si dà una decisa tendenza alla dilatazione del teatro verso il sociale, la partecipazione, la comunicazione (da Beck e

Malina a Brook, a Grotowski). La dilatazione del teatro e della sua scrittura ha portato all'apparizione di centinaia di nuovi gruppi teatrali: fenomeno certamente disordinato, i Gruppi di Base assumono per l'Autore una rilevanza probabilmente più sociologica che estetica, se non altro perché hanno denunciato un disagio sociale diffuso e, al contempo, la volontà di esprimere bisogni radicali attraverso il teatro.

La seconda parte del volume, dal titolo *Regia, attore, testo drammatico. La crisi della rappresentazione nel teatro del Novecento*, apre con una riflessione su Brecht, Artaud sotto la specie del teatro politico. De Marinis traccia – suo compagno di strada è Massimo Castri – l'elaborazione della teoria della *Verfremdung* come momento di innovazione linguistica nel percorso brechtiano, laddove i precedenti *Lehrstücke* si configuravano come vera e propria proposta strutturale del modo di produzione teatrale. «Essi rappresentano l'unico momento in cui Brecht si pone in maniera davvero radicale e rigorosa, come non farà più in seguito, il problema della ricerca di canali alternativi di produzione/distribuzione teatrale esterni all'apparato culturale borghese e, almeno tendenzialmente, non neutralizzabili da esso, attraverso i quali far passare, intatte nella loro carica ideologica eversiva, le scelte (le invenzioni) operate sul piano espressivo e formale» (Cap. 5, 4). Tentativo senza seguito, certo, i *Lehrstücke*: ma hanno costituito anche uno dei pochi in cui sia stato affrontato appieno il problema di una produzione e una distribuzione teatrali realmente alternative e popolari.

De Marinis analizza il recupero – operato da Castri – di Artaud alla problematica del teatro politico, gettando così un ponte fra questi e Brecht. Certo, concede l'Autore, comune ai due è l'esigenza di trasformare il pubblico da soggetto inerte in soggetto attivo: ma è a partire da questo punto che Artaud e Brecht iniziano a divergere. Anzi: la partecipazione che Artaud vuole, totale ma consumata nello spazio chiuso della rappresentazione, è agli antipodi rispetto alla rifunzionalizzazione brechtiana del teatro.

Ulteriori sondaggi del volume di De Marinis sono dedicati al teatro politico e alla sua problematica definizione (Cap. 6), al rapporto di rifiuto ed elezione del teatro di regia nei confronti dei classici (Cap. 7), alla presenza dell'attore nelle teorie di regia (Cap. 8), alla poetica corporea di Étienne Decroux e ai suoi rapporti con la scultura (Cap. 9).

Completa il volume una pregevole sezione iconografica dal titolo suggestivo: *Contro la società dello spettacolo*.

Il panorama offerto da questo volume è certamente vastissimo e può ancora dir molto nonostante la distanza più che trentennale dalla prima pubblicazione. Ieri come oggi, *Al limite del teatro* racconta – vuol raccontare – un teatro che non c'è più ma che non smette di riguardarci, di interpellarci, di lanciarci le sue sfide. De Marinis guarda al teatro degli anni Sessanta e Settanta con l'attaccamento affettuoso di chi, quella stagione irripetibile, l'ha seguita dall'interno. Certo, talvolta si guarda indietro con rabbia a rimirare ciò che poteva essere e non è stato. Non è però, De Marinis, un nostalgico *laudator temporis acti*: la sua ricostruzione non è un'elegia ma una proposta per il presente e una sfida per il futuro: affinché resti chiaro come l'irripetibile stagione di un teatro al limite fa parte – per dirla con Moni Ovadia – del nostro DNA culturale.