

Pietro Milone

Paolo Puppa

Scene che non sono la mia. Storia e storie di violenza nel teatro tra due millenni

Corazzano (PI)

Titivillus

2019

ISBN 978-88-7218-449-3

Il volume raccoglie tredici studi, per lo più già editi nell'ultimo decennio in rivista, volumi collettanei e atti di convegni, meta delle continue «esperienze erratiche» dell'autore, il quale così le definisce in una breve introduzione che dà conto del «montaggio selettivo» del libro e del suo titolo. Questo è ripreso dal *D'autres vies que la mienne* dell'amato Emmanuel Carrère ed esprime una negazione rivolta sia al genere di scrittura sia ai contenuti e ai temi affrontati, nei cui confronti manifesta il rifiuto di chi «assiste alle grandi violenze della Storia» (e della Natura, occorre forse aggiungere, tenendo presenti tanto lo *tsunami* del *récit* di Carrère quanto alcune delle tematiche di cui diremo).

Il filo rosso della violenza, esplicitato già nel sottotitolo, è quello che anche noi qui seguiremo, insieme ad alcune altre significative costanti tematiche del libro in cui Puppa, peraltro, al di là dei titoli e dei temi assegnati e svolti, fa confluire una messe enorme di riferimenti ad autori, testi e messinscene oggetto della sua più che quarantennale ricerca di studioso della drammaturgia e della scena italiana ed europea, del Novecento in primo luogo. Da ormai lungo tempo egli è divenuto altresì drammaturgo e *performer* di manifestazioni insieme critico-accademiche e spettacolari (meno consuete, tra gli studiosi, di quanto non sia l'alternanza di scrittura critica e di *fiction*), nelle quali il corpo e la voce incarnano la parola scritta, le danno performatività teatrale, si affiancano alla parola critica sia quando essa diviene nuovo testo recitativo (come nelle sue *Lettere impossibili*) sia quando regredisce all'esibizione della parola degli autori studiati. In questa scena, che Puppa considera ormai la sua negando quella della scrittura meramente accademica, egli non ha perso il *coté* critico-ermeneutico del contatto con gli autori, le opere, i testi, poiché agisce da interprete-regista che cura un montaggio di scene, personaggi e discorsi (tra cui quelli, secondari, della ricezione di altri interpreti e critici). E quest'operazione è press'a poco la stessa che Puppa compie quando — tornando dalla critica in atto, performativa, alla critica scritta — applica criteri di regia e di montaggio alle tre sezioni del libro: i *Fondalini-sfondi* da cui si affacciano le *Scritture in primo piano* della seconda parte e le ampie recensioni di altri interpreti della terza parte di *Varie ed eventuali*.

Il problema fondamentale della storia della vita accademica, culturale e artistica di Puppa — come di tanti studiosi che hanno vissuto la nascita delle cattedre di storia dello spettacolo e come di tanto teatro del Novecento, dalle avanguardie al teatro postdrammatico (nella definizione del Lehmann richiamato da Puppa) — è quello del rapporto tra il testo e la scena e, più in generale, tra il Logos e il corpo. Ed è un problema che sempre negli studi qui raccolti ricorre, sia che essi trattino di autori sia di attori o, infine, di attori-autori come Dario Fo e il *teatro di narrazione dei suoi figli* (da Paolini a Baliani e Celestini). La postdrammaturgia e il teatro di visione (ma anche quello di sola parola) costituiscono alcune delle questioni e delle tematiche più presenti nel libro, assieme a quelle della notte e della dimensione onirica, della violenza della/nella famiglia, della cultura ebraica dalla Bibbia al Novecento, del tragico e del comico, del rapporto con la morte. Tematiche affrontate direttamente o in relazione, come si diceva, ad autori e interpreti: Luigi Pirandello, Italo Svevo, Danilo Kiš, Giuliano Scabia, Heinrich Von Kleist, Maria Callas, il già ricordato Fo, Eugenio Barba

e altri che, con parti minori, compaiono alla scena (da Ibsen a Savinio e Pasolini alla Duse, alla Abba, a Grotowski e Peter Brook ecc.).

Il titolo del libro, come già ricordato, nega la partecipazione alla violenza mortale che domina la storia e che si accampa dal primo studio: *La scena di Abramo*. La Bibbia, canone della cultura occidentale, e l'ebraismo con la sua «spasmodica contiguità ai testi sacri, oggetto di un'accanita rilettura interpretativa», fanno da sfondo mitico e archetipico, oltre che storico, alle vicende di infanticidio o di conflitto tra padri e figli che Puppa, partendo da Abramo e Isacco, segue nella scena e nella narrativa moderne. Sfondo anche teatrale, tanto più per l'evidenziata vicinanza del teatro alla religione (nel loro comune rapporto coi morti, con l'aldilà) e, in particolare, all'ebraismo — religione del Libro del Dio che si manifesta come voce — e alla sua filiazione cristiana in cui il Verbo si fa carne. La violenza del sacrificio umano, inscritta nello specifico episodio biblico di Isacco, richiama, nella lettura antropologica di René Girard, quella della storia intera dell'umanità (con il sacrificio quale *pharmakos* che riduce il bisogno di violenza e salva il mondo). Abramo, padre e patriarca, è però anche figlio di un «Dio che costruisce la figura del figlio attraverso continui sradicamenti dalla terra e dalla famiglia» e la Bibbia, che ne narra la storia, è «quasi un *Bildungsroman*, per educarlo alla sottomissione e alla formazione del carattere» (p. 14). Le propaggini della società e della cultura patriarcali arrivano sino a quel pieno Novecento che ne legge ormai la violenza alla luce di nuove prospettive come quelle della psicoanalisi di Freud e poi dell'antipsichiatria di Schatzman (*La famiglia che uccide*). Prospettive pertinenti a due autori come Svevo e Pirandello sui quali Puppa torna più volte, anche qui, come già in tutta la sua opera. Si ricordino infatti, oltre ai suoi studi, una delle *lettere impossibili* (dove ha fatto interloquire i due autori) e il “duologo” teatrale *Stenù*, dedicato al tormentato rapporto tra Pirandello e il figlio Stefano, fondato sui contributi critici e biografici esistenti e scritto sotto l'influsso della lettura della violenza nella famiglia siciliana fatta da Leonardo Sciascia (nella nota che introduceva l'*Album di famiglia di Luigi Pirandello*).

Il rapporto padre-figlio si affaccia nel *Dialogo a distanza tra Svevo e Kiš*, intessuto su vari fili e principalmente su quelli dell'immaginario dell'ebraismo, del dubbio, dell'umorismo quale strategia difensiva dal male (al pari della scrittura) e dal disperato senso di un'irredimibile caducità. Il rapporto padre-figlia si affaccia, invece, nello studio su *Pirandello. Autori attori capocomici e teatranti del primo Novecento* che, esaminando le relazioni del drammaturgo con gli attori suoi interpreti, si sofferma specificamente su quella d'elezione con Marta Abba, all'insegna dell'eros represso e del fantasma dell'incesto, tanto importante nella biografia e nell'opera pirandelliana a partire dai *Sei personaggi*.

Il secondo dei *fondalini-sfondi*, dedicato a *Famiglie di notte nella scena novecentesca*, svolge il proprio discorso da un lato su un novecentesco teatro visivo e onirico, postdrammatico, sviluppatosi a partire dal Simbolismo e dalle Avanguardie; dall'altro, sul tema del sacro, del mistero, dell'apparizione, dolorosa e inquietante o umoristica (nel Pasolini di *Affabulazione* o nel Savinio di *La nostra anima*) del fantasma incestuoso quale «uno dei capisaldi del sottosuolo novecentesco», che viene qui seguito in molteplici sue manifestazioni letterarie e sceniche. Puppa sviluppa così, in quest'altra direzione, il tema di una violenza presente nella tragedia greca e nel tragico della Bibbia, nella forma di un mistero poi variamente laicizzato e trasformato nell'oppressione patologica della famiglia borghese.

Nella *scena di Abramo*, dopo aver riconosciuto la vera scena ebraica in riferimento «alla disperazione condita nei ritmi da boulevard», Puppa sottolineava come in definitiva tutta la letteratura ebraica moderna da Kafka a Schnitzler «si può inserire in un orizzonte tragicomico». Al posto del giudizio univoco del «pensiero chiaro e manicheo», in quest'orizzonte si accampano «*shifting mood*, e molteplicità di indirizzi, di punti prospettici», quando si tratta, ancora, di cultura e arte yiddish o, magari, del «rutto e [del]la preghiera» che Brook vede in Shakespeare e nei classici, con l'ambivalenza tipica del comico carnevalesco di Bachtin (e che, aggiungiamo, torna in certe

creazioni drammaturgiche e narrative di Puppa). Il punto sta nella funzione con cui, mediante il comico e l'umorismo, si «esorcizza la realtà negli aspetti più duri»: di modo che la negazione dello spettatore della violenza del mondo che intitola il libro coincide con quest'esercizio di esorcismo apotropaico e di rovesciamento dalla passività all'attività, dalla tragedia al comico.

Sta qui uno degli altri fondamentali fili con cui è intessuto il discorso del libro e, specificamente, il terzo scritto (del tutto inedito) dei *fondalini: Dal comico al caos*. L'autore parte da alcune considerazioni generali sul comico, sulla sua natura duplice e contraddittoria, che da un lato affonda nell'emozione e nella natura e dall'altro è invece strettamente legato al contesto culturale, all'attualità del momento della rappresentazione, che lo rende perciò caduco e difficile da ricostruire a posteriori, al contrario del tragico che è metastorico. Puppa esamina poi il percorso del riso nel teatro primonovecentesco tra avanguardie e umorismo del prediletto Pirandello, col suo relativismo del linguaggio e della conoscenza. Il comico, l'umorismo e il suo rapporto col tragico tornano anche in alcuni degli scritti successivi (in quello su Fo, ad esempio), intersecandosi soprattutto con la questione di una variabilità di prospettiva che non dipende solo da quella d'umore ma dall'ambivalenza del segno e dalla sospensione del giudizio, come Puppa nota a proposito della saga di *Nane Oca* di Giuliano Scabia e della sua «teodicea, secondo cui il male non esiste, e non sono concesse depressioni gnostiche o attese apocalittiche» (p. 86).

Agli scritti già citati della seconda sezione si aggiungono quelli sull'*Anfitrione* di Heinrich von Kleist, su Maria Callas divenuta personaggio di copioni teatrali, su Gustavo Modena, attore risorgimentale e drammaturgo, lettore di Dante. La terza sezione comprende infine tre ampie recensioni, nella prima delle quali (*Il teatro del silenzio: noi e gli animali*) Puppa porta agli esiti ultimi il discorso sulla violenza, seguendo una tradizione minoritaria di pensiero avverso alla sicumera antropocentrica, da Montaigne a Leopardi e a una serie d'opere e spettacoli che o tematizzano esplicitamente la questione, facendosi carico del silenzioso lamento degli animali, o ne contengono la muta presenza, magari nella chiave allegorica dei macelli delle guerre di tutti i tempi e luoghi della terra.

Le recensioni costituiscono una sorta di raddoppiamento del gioco di specchi nei confronti della realtà e del teatro e, dunque, un più distanziato e al contempo diretto riconoscimento di sé, specie nello scritto dedicato a Eugenio Barba. Nel conclusivo profilo del fondatore dell'Odin Teatret, mediante il suo autoritratto (il libro *La conquista della differenza. Trentanove paesaggi teatrali*), troviamo altresì riflesso un parziale autoritratto dello stesso Puppa come *sciamano nel tempo*. L'arte del montaggio, di cui proprio qui si parla a proposito di alcuni spettacoli dell'Odin, in direzione di «un turbinoso accumulo di senso» (e della sua natura ossimorica, nella «mescolanza inscindibile di bene e male, purezza e follia»), sembra funzionare dunque anche in chiave autoriflessiva e metateatrale, per così dire. Alcuni aspetti di Barba sono indubabilmente presenti, *mutatis mutandis*, anche in Puppa, e in parte li abbiamo già evidenziati: l'insopprimibile rapporto, nonostante la condizione postdrammatica, coi libri e con la letteratura teatrale (critica accademica inclusa); la «grazia-disgrazia dell'eterno viaggiatore» (che si lega a una continua distinzione dal mondo esterno, a un esilio interno e a una «mite dissidenza»); il rapporto, fuori dei teatri, con un pubblico ristretto di piccole folle sparse come «famiglia degli spettatori». Ma l'elemento centrale di comunanza e, dunque, d'identificazione, è quello suggerito dal titolo succitato di quest'ultimo capitolo e da quello del paragrafo che lo conclude: «morte del teatro e teatro della morte». Il libro che «non fa che sussurrare l'intreccio tra morte e scena» non è soltanto quello di Barba che Puppa recensisce, ma il libro stesso di Puppa. Come fa anche la sua opera creativa: nella forma diretta del tragico o in quella rovesciata del comico o, soprattutto, in quella del tragicomico umoristico, la cui compresenza degli opposti si lega alla dimensione costitutiva della stessa letteratura (come, secondo Francesco Orlando, nella negazione freudiana della *Verneinung*, che in definitiva il titolo di Puppa finisce per essere), nonché della scena e dell'*altra scena* dell'immaginario (secondo Octave Mannoni che l'esaminò nell'ottica della parimenti ambivalente e freudiana *Verleugnung*).