

F. Acca, S. Mei (a cura di), *Il teatro e il suo dopo. Un libro di artisti in omaggio a M. De Marinis*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2014, pp. 334 + ill., ISBN 978-88-97276-51-7

Dopo: dopo il Novecento, dopo il teatro, in questa transizione, metamorfosi, che stiamo attraversando. Il contenuto del libro *Il teatro e il suo dopo*, a cura di Fabio Acca e Silvia Mei, pubblicato da Editoria & Spettacolo, è definito in modo esauriente dal sottotitolo *Un libro di artisti in omaggio a Marco De Marinis*. Ma si sa che le definizioni esaurienti possono rivelare smarginature impreviste. Non ci chiederemo qui chi è Marco De Marinis, docente al Dams, studioso, più precisamente teatrologo, che ha sempre cercato di coniugare la teoria, la ricerca storica e l'osservazione della pratica della scena, spesso fiancheggiando criticamente gli artisti, seguendo per anni l'Ista¹ di Eugenio Barba e rivestendo, in particolare, per molti anni il ruolo di direttore scientifico della Soffitta, il laboratorio teatrale del Dipartimento delle arti del Dams di Bologna. Ma cosa vuol dire omaggio? E quali sono gli artisti? E come rendono omaggio a uno studioso? In più c'è un'altra domanda: cos'è quel "dopo" inalberato dal titolo, come un gioco con un libro amatissimo da De Marinis, e fondamentale per il Novecento teatrale, *Il teatro e il suo doppio* di Artaud?

Partiamo da qui, per complicare il campo. Un "dopo" ricorre anche nell'ultima opera scientifica dell'omaggiato, *Il teatro dopo l'età dell'oro. Novecento e oltre*². De Marinis spiega nell'introduzione l'idea, maturata nell'ambiente dell'Ista, «che il Novecento abbia rappresentato per il teatro un'età d'oro», un'esplosione, una ridefinizione di ambiti, concetti, modalità di creazione, relazioni, pratiche. Il teatro di oggi viene *dopo* ed è *oltre* quelle rivoluzioni, laddove la parola *oltre* può indicare un esaurimento, la fine o un nuovo inizio, nel senso della mutazione, di uno sviluppo che spesso comporta l'esasperazione di certe tendenze che mirano a incrinare le vecchie certezze sul teatro, spesso in un dissolversi "liquido" nell'età della comunicazione continua. Il volume cerca di fare un punto, tra il passato e un futuro dai confini incerti, proponendo alcuni temi di riflessione che danno il titolo ai diversi capitoli delle tre parti in cui è diviso, dedicate rispettivamente alle questioni aperte, ai punti di riferimento (i maestri), al nuovo teatro italiano.

Sintetizzo le intestazioni dei capitoli, che indicano i temi affrontati dal discorso dello studioso. Nella prima parte: *la prospettiva postdrammatica*, ossia i nuovi modi di fare scrittura per la scena, che si allontanano dal testo drammatico classico, basato su un intreccio

¹ International School of Theatre Antropology, fondata da Eugenio Barba nel 1979, è un network multiculturale di artisti, studiosi, allievi; con sede presso l'Odin Teatret a Holstebro in Danimarca, ha tenuto le sue sessioni di lavoro in diverse sedi.

² Marco De Marinis, *Il teatro dopo l'età dell'oro. Novecento e oltre*, Roma 2013.

svolto da personaggi; *teatro e performance*, vale a dire quanto la realtà del performer, il tempo della performance e la relazione con gli spettatori improntino l'azione oltre la classica ripetizione teatrale di un testo; *corpo e corporeità*, come nuove centralità novecentesche e post-novecentesche della presenza e dell'azione scenica; *dal teatro politico alla politica teatrale*, sugli usi politici più recenti, meno didattici e immediatamente agitatori del teatro; *la Commedia dell'arte riscoperta*, dai romantici a Leo de Berardinis.

Nella seconda parte: *il caso Decroux* e la questione del mimo e del lavoro su se stessi nel Novecento; *Artaud, Decroux e i teatri della voce*, oltre la parola, oltre gli stessi confini dell'arte; *Beckett drammaturgo-regista*, per una sottrazione, per un teatro dell'assenza o, meglio, dell'essenza; *Grotowski nel Novecento teatrale*, eredità e trasmissione.

Nella terza parte lo sguardo si rivolge all'Italia: *la vocazione teatrale del compositore Luigi Nono*; *il Nuovo teatro italiano, la questione dell'attore e l'anomalia Pasolini*, tra scossoni a un panorama fermo, il Convegno di Ivrea del 1967 e il caso Pasolini, dal suo *Manifesto per un nuovo teatro* (di parola) del 1968 alla ripresa della sua opera dopo la morte; analizza aspetti dell'opera di *Giuliano Scabia, Leo de Berardinis, Moni Ovadia*, *le crisi e trasmutazioni dell'attore oggi, i teatri invisibili nati negli anni '90, le strategie interculturali e transculturali nella scena italiana post-novecentesca*, con gli esempi del Workcenter di Jerzy Grotowski e Thomas Richards e della *Tragedia Endogonidia* della Societas Raffaello Sanzio.

La mappa si compone per frammenti, per questioni aperte e per rimandi ai "padri fondatori", in una situazione nella quale più che trovare bandoli ben definiti siamo davanti a movimenti, contraddizioni, micro-sommovimenti capaci, nel lungo periodo, di modificare la tettonica complessiva. Si assiste alla negazione e al cambio di pelle della drammaturgia post-classica, al rifiuto dell'attore di re-citare e alla tendenza sempre più diffusa di portare in scena frammenti di realtà o di ritualità capaci di aprire squarci nella visione consueta delle cose; a ricerche inedite con la voce, con l'immagine, con i media, con l'idea stessa di rappresentazione, e via dicendo.

Il metodo rifiuta la sistemazione definitiva. Il libro è composto di saggi scritti osservando sul campo i fenomeni, confrontandoli con modelli teorici continuamente da aggiornare, irrorandoli con i succhi dell'analisi, del confronto storico e della relazione viva con gli artisti. Come a dire che la carta geografica si disegna per schizzi successivi sul territorio.

Così il libro curato dagli allievi F. Acca e S. Mei rifiuta ogni sistematicità, evade dall'idea stessa di volume in omaggio alla figura di un maestro, di *Festschrift* per i 65 anni dello studioso e per i suoi 40 di carriera. Diventa anche questo una raccolta di mappe diverse, parziali, annotate nell'avvenire delle cose, nel dispiegarsi dei paesaggi, tracce per orientarsi nel campo osservato da De Marinis, per dargli ulteriori aperture e definizioni (non nel senso di formulazioni sintetiche che ne rappresentino la presunta essenza, ma di descrizioni, tentativi di ritrarre, per istantanee successive, un movimento incessante).

Dei più di trenta scritti di registi, attori, gruppi teatrali, solo quattro o cinque citano il nome dello studioso. Tutti gli altri sono pagine inedite di poetica, o resoconti in flagrante di ricerche in atto, o tratteggi di campi di azione. Parole composte per l'occasione, guardando più al proprio operare che a quello del festeggiato. Nella coscienza che ancora per frammenti, e per spaesamenti, si possa tracciare qualcosa che corrisponde a un atlante, incompleto, narrativo, visionario, analitico, dei viaggi del teatro di oggi (qualcosa di simile alle mappe antiche, che procedevano per conoscenze parziali, suggestioni, immagini, tentativi di previsione).

Starà a quell'entità evocata da molti artisti come autore reale del teatro, allo spettatore, che compone i segni promananti dalla scena in una propria percezione, che rielabora la visione di attori e registi, le rende senso e la tramanda, che reagisce all'incendio acceso dall'opera nella sua mente, come scrive Romeo Castellucci, rendendo meno effimero il teatro, starà a lui, qui trasmutato in lettore, lettore di figurazioni che presuppongono una pratica con la scena, con la visione, starà a lui dai frammenti ricavare una possibile composizione, o un'esplosione, creare tracciati di senso, incrociare le pratiche, meglio se in relazione con le questioni teoriche e storiche aperte da De Marinis.

I due libri vanno letti, nelle loro rispettive, produttive, incompletezze, vanno letti insieme, in parallelo, a specchio.

Nella sua prefazione a *Il teatro e il suo dopo*, Moni Ovadia mette subito in campo l'idea che questi scritti siano una risposta del mondo del teatro al professore, al «suo sapere costantemente declinato in una passione autentica, e la sua capacità di individuare e tracciare percorsi inediti e inauditi» (cit. p. 10). E qui ci sono già alcune chiavi: guardare, analizzare, con *passione*, per tracciare percorsi *inediti e inauditi*. È proprio quello che fanno, a specchio, gli artisti, dopo un'introduzione in forma di ironico dialogo dei curatori: mostrare una strada, che svicola continuamente dall'ortodossia, che cerca di scoprire sentieri, viottoli, deviazioni, complanari, labirinti, e mettere in scena soprattutto la passione.

L'ordine degli interventi rispecchia, più o meno, l'età di chi scrive e la lunghezza della sua militanza nel teatro. Eppure sembra che, ancora una volta, risponda allo schema dell'analisi delle questioni individuate da De Marinis. Per cui si inizia con i gruppi romagnoli "Menoventi" e "Città di Ebla" che ci portano nelle loro post-drammaturgie, fatte di associazioni, paralleli testuali, amplificazioni, visite trasversali, trasmutazioni dai temi e dai testi alla scena. Con Teatro Akropolis si viaggia verso lo snodo della rappresentazione e della performance, declinato poi in vari altri scritti, da quello intenso di Roberto Latini che rifiuta di usare un termine imbrigliante e *passepartout* come "progetto" e preferisce il più "largo", mutabile, maneggiabile "programma", a dichiarazioni come quella di Stefano Pasquini del "Teatro delle Ariette", in cerca di una verità di vita nelle proprie creazioni che crescono intorno al cibo, alla cucina, alla campagna. Sui confini dell'attore

come re-citatore stanno anche "Fanny & Alexander", con uno scritto sull'eterodirezione sperimentata in vari lavori, fino ai recenti *Discorsi*, quello politico, quello pedagogico, quello religioso e altri, flussi di parole che ci parlano (e qui il libro si accende di immagini). Fiorenza Menni ci introduce al suo *Ateliersi*, a un metodo non-metodo plurisfaccettato come un diamante, e Massimo Munaro del "Teatro del Lemming" ci porta nella bottega dei suoi ultimi lavori shakespeariani, sempre con la convinzione che "drammaturgia" non sia mettere in scena un testo ma farlo percorrere, vivere come un'esperienza dagli spettatori, nel solco tracciato, ormai negli anni '90, con *l'Edipo* tattile e sensitivo per un solo spettatore bendato.

Si entra con "Motus" in un teatro politico che si interroga sul presente, sulle possibilità di modificarlo con l'azione teatrale, e sui propri maestri (il Living Theatre in questo caso); con Elena Bucci e Marco Sgrosso si ripercorre un modo particolare di rivivere la Commedia dell'arte, affinato in laboratori all'Università in relazione con uno storico come Gerardo Guccini e nel rapporto con un altro maestro, il loro, uno dei nomi più ricchi e complessi del Nuovo teatro, Leo de Berardinis. E si torna al tema dell'attore e del suo superamento (?), dell'essere veri fingendo con Cesar Brie, Danio Manfredini, Enzo Moscato, Vanda Monaco Westerstahl, in un'opera continua di autocoscienza che tira in campo l'etica, la vocazione, la necessità di creare "miracoli", apparizioni, rivelazioni, simulazioni, sdoppiamenti, moltiplicazioni. Thomas Richards, designato da Grotowski a continuare l'attività del Workcenter, e il fotografo Francesco Galli, che rievoca luoghi del parateatro di Grotowski (con efficaci foto in bianco e nero scattate anni dopo nei luoghi e nel bosco dove avvennero quelle esperienze), continuano il discorso sull'eredità in movimento dei maestri. Che assume caratteri che implicano direttamente il ruolo di osservatore propulsore, di intellettuale partecipe che spinge avanti non solo la propria riflessione ma anche la pratica degli artisti di De Marinis, nello scritto del Théâtre de l'Ange Fou, che continua il magistero di Etienne Decroux, padre del mimo moderno.

Intanto Manfredini ci ha consegnato un'altra delle chiavi per penetrare il carattere fluttuante, imprevedibile a un primo sguardo, di questo volume: «Tutto l'invisibile che viene sollevato dentro all'attore e dentro allo spettatore è il vero spettacolo» (p. 195).

E arriviamo alla nuova scena italiana storica, con testimonianze vivide di Marco Isidori/Marcido Marcidorjs, un brano anche di scrittura, ricco di umori barocchi, parzialmente sulle orme del grande maestro assente Carmelo Bene. Ci sono gruppi di quello che fu chiamato "Terzo teatro" come "Teatro Ridotto", con la sua opera di resistenza e, ancora, di dialogo con padri e fratelli maggiori; la poesia di parola e scena di Mariangela Gualtieri e di Cesare Ronconi del "Teatro Valdoca", che si proclama inizialmente senza maestri né padri per poi a uno sguardo retrospettivo riconoscere l'impronta ineliminabile di molte radici, magari nascoste, anonime, che ci hanno fatto crescere per come siamo. Il "Teatro delle Albe" con le sue aperture, in un appassionato dialogo tra Marco Martinelli

e Ermanna Montanari sul festival di Santarcangelo 2011, diretto da Ermanna Montanari, dove Martinelli sperimentò quel gioioso atto di rivolta al grigiore che è la majakovskiana *Eresia della felicità*, duecento adolescenti di tutto il mondo in maglietta gialla a proclamare e agire i versi del poeta della Rivoluzione russa.

Appare un estratto di un incontro di Castellucci, con la sua visione dello spettacolo come scintilla per accendere un incendio che deve bruciare nello spettatore: «Ogni spettacolo è accumulo di forme e suoni che, senza il vissuto di ciascuno spettatore, rimarrebbe una mera sommatoria di elementi» (p. 258). Claudio Morganti scrive contro lo spettacolo, le falsificazioni dello spettacolo, a favore invece di quella cosa sottile, viva, di presenza umana che è il teatro:

Il *teatro* (arte), molecola sì fragile quanto infinitamente sottile, attraversa indolore la pelle ed entra indisturbata direttamente nel territorio dello spirito. Quest'ultimo allora, a nostra insaputa e fuori dal nostro lacrimevole controllo, si muove (p. 267).

Intervengono Bacci e Tiezzi, fino a un commovente, bellissimo ricordo del lavoro di Rem & Cap, del suo senso, basato sulle cose, sulle cose piccole, gli oggetti, nostra delizia e ossessione, firmato da Riccardo Caporossi, che tira fuori anche uno scritto del suo compianto compagno di avventure teatrali nel mondo dell'alienazione post-beckettiana, Claudio Remondi, Rem & Cap, omini ostinati, ossessionati, poetici operai dell'immaginazione di un'epoca reificata.

Su questi sfondi un saggio conclusivo di Giuseppe Liotta, studioso, regista, compagno di insegnamento di De Marinis, apre il sipario sull'ambiente in cui molte di queste esperienze hanno trovato ascolto ed eco, laddove si è sviluppata in gran parte la carriera scientifica di De Marinis, quel Dams dell'Università di Bologna, il primo corso di laurea in Discipline della Arti, della Musica e dello Spettacolo inventato subito dopo il '68 per dare corpo a un modo diverso di intendere l'università, per far confrontare, dialogare, intrecciare pratica e teoria, di inventare nuovi orizzonti professionali.

Ho tenuto in fondo gli ultimi due contributi d'artista, gli scritti di due maestri che, da quel Novecento teatrale di cui parla De Marinis, sono arrivati fino a noi, vitali, Giuliano Scabia, con la sua idea del teatro come poesia e come cura, come "poesia che cura", e Eugenio Barba che riapre lo sguardo sul teatro come insieme di frammenti, relazioni tra piccole storie e la grande storia che ci circonda e travolge.

Così è il libro di De Marinis. Così, a guardarlo bene, è questo volume-specchio: un tracciato di esperienze, esistenze, vocazioni, proposizioni, idee e anche fallimenti, che cercano di trovare un senso, forse impossibile, nascosto, al tempo. Perché non è vero che il teatro svanisce: il teatro rimane in chi lo ha fatto, in chi lo ha guardato; se è vero, forte, necessario, cambia qualcosa delle persone, che impercettibilmente, nel loro trascorrere effimero come quello della scena, mutano qualche piccola porzione del mondo in cui

viviamo, del Dna, delle catene neuronali che ci troviamo a trasmettere alle successive generazioni.

Massimo Marino

Conservatorio Arrigo Boito di Parma

Docente di "Poesia per musica e drammaturgia musicale" e "Storia del teatro musicale"

Str. Conservatorio, 27

I - 43100 Parma

massimo.marino@conservatorio.pr.it