

TEATRO

Peter Brook o dell'ottimismo

L'ULTIMO LIBRO di Peter Brook *Il teatro e il suo spazio*, chiara parafrasi del titolo artaudiano, trasmette un latente senso di disagio. A prima vista non si sa bene a che cosa attribuirlo dal momento che il libro è colmo di acute considerazioni, di note, di risvolti, anche di partecipazioni comunicazioni su esperienze teatrali che sicuramente avranno un posto nella storia del teatro inglese di questi anni. A meglio riflettere, però, sembra di capire perché i vari argomenti danno nel loro insieme questo senso di scollamento, o meglio di non perfetta fusione.

Scriveva Ippolito Taine nel suo libro *L'età di Shakespeare* che gli inglesi si dimostrano così profondamente attaccati all'ordine formale e alle piccole convenzioni quotidiane, così « freddi » come si dice, solo per meglio dissimulare il ribollire delle passioni e degli istinti, un *côté* sbrigliato e falstaffiano in perenne agguato. Più o meno lo stesso si potrebbe dire di Brook nella vicenda di questo suo libro. La forma saggistica, la presentazione per argomenti, insomma la suddivisione quasi pedante della materia, potrebbero nascondere l'imbarazzo di un uomo di spettacolo e regista come Brook di fronte a una sistemazione teorica del suo modo di far teatro che sembra interessarlo assai meno di uno qualunque dei suoi spettacoli. Ci si può così spiegare il disagio di cui si parlava pocanzi come frutto della delusione di non vedere rispettate, in pratica, le regole della saggistica formalmente sottolineate invece con tanta insistenza. Infatti quello che propriamente manca al libro di Brook sono due elementi: un'ipotesi centrale, o di forza, che dia vita, col trascorrere delle pagine, all'idea d'un teatro; la verifica costante dei passaggi attraverso i quali l'intuizione iniziale raggiunge le sue applicazioni e rende esplicite le sue conseguenze.

Delle quattro parti in cui il libro è suddiviso la più riuscita e cattivante resta così l'ultima (« Il teatro immediato ») in cui Brook riferisce, con dovizia di particolari, alcune sue dirette esperienze di messinscena. Qui l'autore non cerca che indirettamente e alla lontana sistemazioni teoriche. Tantomeno tenta di rendere « organico » quell'andirivieni fluttuante, ansimante, discontinuo, razionale in parte, in parte affidato a grezze doti di intuito, semi-pratiche, artigianali, che è sempre l'attività registica.

Si può, a questo proposito, tentare qualche paragone. In *La maleducazione teatrale* Alberto Arbasino ha definito in termini addirittura perentori un possibile intervento, o ri-creazione registica su testi classici (come per l'appunto fa Brook). L'autentica forza di convincimento diffusa in quelle pagine si doveva alla chiara definizione d'una idea di fondo dalla quale muovere (ad esempio: « *La Traviata...* è un'opera di funzioni e non di sostanza »), alla coerenza che legava i vari segmenti dell'intervento al disotto dell'apparente caotica frammentarietà anche del linguaggio. Di fronte all'abilità programmatica di quei propositi, le due prove date da Arbasino come regista sono risultate poco meno che catastrofiche, comunque assai deludenti. La spiegazione di questo smacco non è difficile. Si può anzi dire, col senno di poi e un po' per amore di paradosso, che la radice del fallimento sta proprio nella eccessiva limpidezza dell'enunciato teorico che ha potuto distrarre Arbasino dalle oscure, canniche, fossili risorse e tecniche del lavoro di palcoscenico. Detta in altro modo, quella da lui tentata è stata l'impossibile operazione di far combaciare un sistema casto e rettilineo come la pagina scritta, con un sistema come quello del palcoscenico: multidimensionale, assolutamente impuro.

PROSEGUENDO nella digressione, un altro esempio viene offerto dal « Manifesto per un nuovo teatro » pubblicato da Pier Paolo Pasolini su *Nuovi argomenti* (gennaio-marzo '68). Pasolini parte da una affermazione di questo tipo: « Il teatro dovrebbe essere ciò che il teatro non è ». La formula paradossale dice proprio quello che dice, per quanto dissennato ciò possa sembrare. Infatti leggiamo appresso che « il nuovo teatro semplicemente scavalca una volta per sempre ogni tipo di tradizione » (almeno dal teatro rinascimentale e shakespeariano in poi) e altresì che « le idee sono i reali personaggi di questo teatro » rappresentabile solo con la « scomparsa quasi totale dell'azione scenica », e infine che « in questo tipo di teatro... ci sarà soprattutto uno scambio di opinioni e di idee » (ma in quale vero teatro non c'è questo scambio?)

Letta in una dimensione semplificata, la proposizione di Pasolini diventa insomma un'esortazione a « tornare ai Greci » da una parte, e a una espressività ideologico-poetica dall'altra. Il primo esempio concreto, l'applicazione sperimentale della sua teoria, Pasolini l'ha data con il testo *Orgia*, messo in scena dal Teatro stabile di Torino. La coerenza dell'autore con l'ideologo non potrebbe essere più strenua. Alla lettura ci si rende conto che: a) i personaggi non sono personaggi ma la radiografia dell'animo di Pasolini, in tutto simile al « flusso di coscienza » o al « monologo interiore », non fosse la suddivisione dialogica; b) i dialoghi non sono dialoghi ma ininterrotti monologhi: infatti gli interventi dell'attore che momento per momento funge da antagonista hanno (quando l'hanno) una pura funzione ritmica, ovvero consentono al protagonista monologante di « riprendere fiato », ovvero simulano un dialogo che in realtà non c'è; c) un autentico dialogo manca, dato che nessuna plausibile ragione accomuna o divide i due esseri fisici presenti sulla scena. Tra « lui » e « lei » non si riscontra nessuna differenza di potenziale, le battute pronunciate dall'uno sono affatto prive di conseguenze sull'altro, non c'è scambio, non si trasmettono comunicazioni di sorta, sia lui che lei aspettano solo, come attori vanitosi, che l'altro abbia finito la sua tirata per attaccare la propria. Questo avviene perché le due voci sono in realtà due facce d'uno stesso personaggio (un at-

tore ventriloquo potrebbe benissimo recitare questo testo) che si limita a raccontare, in forma poetica, un'autobiografia.

Sembra cioè di poter dire che, nel suo entusiasmo, Pasolini ha non solo rinunciato a ogni tradizione ma anche a ogni criterio teatrale. La tragedia dei Greci — che egli impropriamente richiama — era ben altra cosa: in primo luogo era una tragedia, cioè, fuori di tautologia, la manifestazione d'un conflitto implacabile. Se questo non fosse, la tragedia si esaurirebbe in una scelta, cesserebbe cioè di essere tale. Invece è proprio questa scelta che o non si può fare (Edipo) o si può operare solo a prezzo del sacrificio (Antigone). Teatralmente poi questo conflitto tra due sistemi di leggi, tra due « passioni », o se si preferisce tra due idee, arriva a manifestarsi proprio attraverso quello che ripugna a Pasolini: un conflitto di azioni e di personaggi. Anzi, quanto più grandioso, monumentale, drammatico è il contrasto delle idee, tanto più sanguinoso, truce, melodrammatico diventa lo svolgersi e il conflagrare delle azioni e tanto più autentici, umani e perentori sono i personaggi. È un procedimento che dopo essere passato attraverso il delirio di tanti personaggi shakespeariani, la passione di verità di Ibsen, l'ossessione di Strindberg, la veemenza ragionatrice di Pirandello, si ritrova perfino in Beckett quando riempie la scena di oggetti addirittura barocchi (troni solitari, bende sanguinose, bidoni della spazzatura e anche mille disparati utensili quotidiani) per dare il giusto contrappeso di teatralità alla concitata manifestazione del pensiero. Sul piano del linguaggio, infine, una lingua che — come Pasolini sostiene — si limita a riferire in forma poetica poco più di uno stato d'animo, semplicemente non è teatro.

TORNANDO a Brook, ciò che più si apprezza nelle prime tre parti del suo libro (rispettivamente: « Teatro mortale », « Teatro sacro », « Teatro rozzo ») è la funzionalità del suo intuito, mentre ciò che più rincesce — trattandosi di un saggio — è l'ingenuità della pretesa di fare dell'intuito un sistema. Brook lascia circolare tra le sue pagine una tenue idea di base, e precisamente che non il teatro come tale è in crisi, ma piuttosto il modo in cui viene usato, cioè portato sulla scena. Ora, come tante altre parole (libertà, democrazia, slancio morale e via dicendo), è

chiaro che anche i due sostantivi « crisi » e « teatro » non possono più essere impiegati a meno di definirne volta per volta, instancabilmente, l'area semantica. Lo stesso Brook sembra avvertire per un istante il pericolo di una insufficiente denotazione quando scrive: « La parola *teatro* ha tanti pericolosi significati ». Subito però abbandona la genericità dell'argomento e lo riduce applicandolo al particolare della recitazione. In tal modo, nonostante i numerosi esempi richiamati, si giungerebbe al termine della lettura senza aver ben capito che tipo di teatro egli in definitiva prediliga se non si avessero in mente i quattro o cinque spettacoli cui Brook deve la sua fama in Inghilterra e fuori.

Infatti da un lato è ingiusto affermare che qualsiasi tipo di teatro è in crisi: dall'altro è parimenti ingiusto affermare che la crisi reale d'un certo tipo di teatro dipende solo dal modo in cui questo viene usato, cioè portato sulla scena. Ad esempio: esiste in tutto il mondo un genere di teatro fatto di blande commedie, le cui finalità sono scontate al pari del loro intreccio, e che non è affatto in crisi. O almeno lo è nella stessa misura in cui lo sono tutti o quasi i generi di spettacolo tradizionali che richiedono allo spettatore un minimo di attiva partecipazione: uscire di casa, acquistare un biglietto, recarsi di persona dove lo spettacolo si compie. D'altro canto, quando Brook scrive che « la sacralità è decaduta, distrutta dai valori borghesi... si insiste per avere un'esperienza che esca fuori dal tran-tran e la si ritrova a livelli sempre più bassi e mediocri », coglie invece il punto centrale dell'innegabile crisi del teatro. Non solo: centra anche (ma non dà a vedere di rendersene del tutto conto) uno dei segni più minacciosi del nuovo tipo di umanità che si va preparando, la stessa che aveva profetizzato Nietzsche e, dopo di lui, hanno descritto Adorno, Horkheimer e Benjamin.

QUAL'È dunque il particolare genere di teatro che è in crisi? È il teatro che potremmo chiamare della « metafora escatologica ». L'esempio più alto di un teatro siffatto viene da Samuel Beckett. La sua opera trova analogie con la figura geometrica della semiretta: esiste a partire dal punto della sua origine e si perde verso l'infinito. I personaggi di Beckett si sottraggono a qualsiasi

localizzazione di spazio o di tempo. Devono anzi a questo la loro condizione di personalità assolute. Niente è più ozioso che chiedersi chi sia veramente Godot. È Dio? È Marx? È il destino-che-bussa-alla-porta? Non lo sappiamo e non importa saperlo dal momento che la vicenda priva di tempo e di luogo di Vladimiro ed Estragone riesce a essere di per sé la rappresentazione compiuta di una possibile verità attuale. Un finto albero è una finta luna bastano per farci riconoscere. Intendiamoci: bastano a far riconoscere quanti sono ancora in grado di compiere lo sforzo di riconoscersi. E, dato che il desiderio e la capacità di compiere questo sforzo decrescono progressivamente, aumenta, con pari progressione, la crisi del teatro che questa condizione contempla.

Come si vede, questo è un teatro che dichiaratamente prescinde da ogni dimensione « politica » (nel senso corrente del termine). Sarebbe ridicolo e penoso che un teatro che ha perso il posto centrale che aveva in altre società, pretendesse di influire politicamente sulla comunità e magari di influenzarne la vita pratica, come presumevano di fare Brecht o Piscator. Ai pochi ancora in grado di compiere uno sforzo del genere, il teatro richiede dunque il massimo possibile di lucidità critica e intellettuale: riunirsi in gruppi sparuti, sera per sera, per assistere a un tentativo di riflessione che ha la sua ricompensa in se stesso e riesce a coinvolgere, come massimo, il ristretto, opinabile campo dell'etica individuale.

Le ragioni della crisi che Brook intuisce e non ammette (« un'esperienza che esca fuori dal tran-tran la si ritrova a livelli sempre più mediocri ») si annidano qui e sono il segno del pericolo. Infatti la pigrizia verso questo teatro è l'esatto opposto dell'entusiasmo sociale verso il gioco del pallone o i festival di orrenda musica. Le celebrazioni rituali di massa tendono non solo a diventare sempre più mediocri, ma addirittura a scendere verso l'infima quota del minimo sforzo interpretativo e del massimo coinvolgimento emozionale. Il giorno in cui ci si riunirà in branchi sterminati per accoppiarsi tumultuosamente all'aperto (ce ne sono già i segni) questa caduta avrà raggiunto l'insuperabile « grado zero » degli istinti primordiali puri. Brook dunque avverte a tratti questo pericolo, ma non ne fa discendere tutte le conseguenze possibili perché è travariato dal-

TEMPO PRESENTE
VIA SISTINA 23
00187

R O M A

90

la sua idea che non è il Teatro ad essere in crisi ma il modo in cui viene usato. Accade però che arrivi a smentirsi da solo. Così, quando nel capitolo dedicato al « Teatro sacro » cerca di individuare alcuni esempi viventi di autori di spettacoli ancora in grado di elaborare e trasmettere un appropriato messaggio drammatico, non può che far ricorso a tre esempi addirittura di *élite*: il coreografo Merce Cunningham, Beckett, Jerzy Gro-

Corrado Augias

towski. Se continuassimo per nostro conto e aggiungessimo all'elenco tutti i migliori gruppi teatrali del mondo, non muteremmo di una sola unità il prodotto finale: un teatro vivo in questo senso non può che essere un teatro di *élite*, il teatro della metafora escatologica. Di più: non può che essere in crisi anche, e soprattutto, quando venga usato nel migliore dei modi possibili.

[CORRADO AUGIAS]