

teatro >>> Teatro di contraddizione e teatro dell'antagonismo.

In questo articolo si propone un'articolazione migliore del discorso critico sul teatro di contraddizione per cercare di cogliere in modo più pregnante, ed esegeticamente più preciso, tutta la ricchezza artistica di un certo tipo di teatro.

Di Gigi Livio

I termini “contraddizione” e “antagonismo” possono essere considerati, nel linguaggio quotidiano, quasi sinonimi ma in quello ‘scientifico’, quale è o dovrebbe essere quello della critica, e filosofico segnalano cose diverse e in un certo senso, ma solo in un certo senso come vedremo, quasi opposte. Venendo al nostro specifico: il linguaggio della scena del teatro di contraddizione contraddice quello del teatro ufficiale perché usa codici linguistici diversi e instaura così un patto comunicativo con gli spettatori di altro tipo e, spesso, nuovo. Di qui la difficoltà dell'affermarsi del teatro di contraddizione dovuta al fatto che gli spettatori si trovano spiazzati di fronte ai nuovi codici linguistici che, a volte, possono contrastare duramente, contraddicendoli appunto, quelli tradizionali. Da questo punto di vista tutto il teatro di avanguardia rientra nel teatro di contraddizione.

Ma: è sufficiente che un teatro usi un linguaggio della scena diverso da quello ufficiale per risultare antagonistico a questo e non succede, invece, che il primo risulti semplicemente un modo di fare teatro utile a ricoprire una fetta del mercato teatrale tendente a sfuggire, sotto la spinta di nuovi e diversi eventi culturali, a quello del teatro ufficiale?

La risposta all'interrogativo è ovvia: perché ci sia antagonismo ci vuole ben altro che pura innovazione formale poiché è necessario che una diversa forma –non necessariamente “nuova”- veicoli contenuti diversi –non necessariamente “nuovi”-. La nuovolatria è propria, semmai, del tipo di teatro d'avanguardia di cui ho parlato finora: l'innovazione esclusivamente formale *pretende* la novità a costo di non esistere. Ma la novità esclusivamente formale può essere anche molto piacevole, nel senso superficiale del termine, per lo spettatore. Penso ora a quel teatro che un po' approssimativamente venne definito, negli anni settanta e ottanta, “teatro postmoderno”; penso agli spettacoli di quei gruppi –italiani e americani, soprattutto, ma anche francesi, eccetera- basati su un uso sapiente e sapientemente elaborato di luci e di suoni: assistere a quegli spettacoli era appunto piacevole nel senso, però, definito in quel periodo da Giuseppe Bertolucci: non più messaggi ma massaggi; formula che mette in luce la parte più superficiale del pensiero postmoderno.

Quegli spettacoli, nel loro grumo contenutistico, si rifacevano anche alla semiotica in quel momento trionfante nella filosofia estetica e nella critica che, al di là dei grandi, forniva a tanti miseri untorelli chiosatori, incapaci di autentiche idee esegetiche, l'alibi critico consistente nel ridurre a formulette quella disciplina. I massaggi bertolucciani erano anche questo: semiologia divulgata e divulgativa che serviva a far sentire colto lo spettatore sprovveduto e, in quanto tale, convinto di assistere a un evento culturalmente alto.

Definire questo teatro come “falsa avanguardia”, come ho fatto fino a ora, non è di per sé sbagliato ma risulta scarsamente dialettico. Infatti, e tanto per cominciare, il teatro d'avanguardia è proprio quello che venne istituzionalizzato nel 1977 da Franco Quadri nei due volumi intitolati *L'avanguardia teatrale in Italia* pubblicati da Einaudi. Quel libro, che ebbe vasta eco, non risultò una presa di posizione critica, e come tale rispettabilissima, ma piuttosto un'operazione di mercato nel mettere sullo stesso piano, sotto l'etichetta di avanguardia appunto, teatro di pura contraddizione e teatro dell'antagonismo senza tenere conto delle macroscopiche differenze, prima fra tutte quella che riguarda l'intento comunicativo. Infatti se il teatro di pura contraddizione ha come cifra la piacevolezza, se pure una piacevolezza ben diversa da quella ammuffita del teatro ufficiale, quello dell'antagonismo si distingue dal primo per la sua apparente sgradevolezza. Su quest'ultimo termine bisognerà precisare, ma ora partiamo dall'intento comunicativo

schematizzando così: chi vuole comunicare deve avere per fine la piacevolezza, chi invece è indifferente alla comunicazione, e quindi alla riduzione dell'opera d'arte a merce, risulta sgradevole perché sconvolge veramente e fino in fondo i codici linguistici, mettendoli al servizio di un contenuto autenticamente diverso, e risulta perciò di difficile comprensione.

L'avanguardia storica si distingue dalla neoavanguardia proprio in questo. Nel primo decennio del novecento si imposta nelle arti un programma che ha come obiettivo quello di liquidare l'arte ufficiale, e cioè il naturalismo nelle sue varie e variate espressioni, sconvolgendo i codici comunicativi: l'utopia di quella avanguardia è di spingersi fino alla non comunicazione per sottrarre l'opera al suo destino di merce, destino decretato in epoca moderna dal grande mercato borghese. Ovviamente si tratta di un'utopia, appunto, perché l'opera d'arte usa linguaggi che non possono non comunicare; ma sconvolgerne l'uso che se n'è fatto fino a un certo momento è possibile e ingenera difficoltà di comunicazione soprattutto a chi non intende aprirsi a un'impiego diverso di quei linguaggi (i famosi "misonieisti", bestia nera dei futuristi che poi, per loro parte, identificavano in modo schematico il diverso con il nuovo). E qualcuno capisce: l'arte, quel modo di arte che è il modo in cui opera l'artista nell'epoca tardo moderna, diventa un piacere per pochi: il riscatto dalla volgarità della società di massa che prefigura un mondo migliore per tutti, e dunque ben altro riscatto, non può non passare, in un primo momento, attraverso ristretti gruppi di aristocratici del pensiero e del gusto. Il secondo momento, quello preconizzato da quel tipo di arte, non è ancora arrivato come è fin troppo evidente.

Il terreno in cui si sviluppa la neoavanguardia è ormai quello della postmodernità non ancora trionfante ma già presente in molte manifestazioni della cultura diffusa. In questo clima, tra boom economico, preludi del '68 e affermarsi di un "debolismo" (nel senso filosofico) diffuso, nasce la neoavanguardia –*Laborintus* di Sanguineti è del '56 mentre nel '59 esordiscono Quartucci, Remondi e Bene e, poco dopo viene pubblicata l'antologia poetica *I novissimi* da cui prende vita il gruppo '63-. I tempi sono maturi perché proprio in quegli anni si assiste al logoramento del neorealismo e del realismo critico, come quest'ultimo venne definito allora: "the age demanded" un'arte diversa e, almeno in parte, nuova. Ma i tre grandi che ho citato –cui si aggiungeranno poco dopo i più giovani Rino Sudano e Leo de Berardinis e, ancora un po' più tardi, Perla Peragallo e Carla Tatò fino a giungere a Riccardo Caporossi e in fine a Claudio Moranti- *aprono la strada ma non segnano la via*. Il loro teatro, infatti, non è, fin dagli inizi, di semplice contraddizione perché nel momento in cui contraddicono il teatro ufficiale, che in quel periodo è costituito dal teatro di regia che ha fatto il suo nido nei Teatri stabili, si oppongono contemporaneamente al teatro tout-court, al teatro come istituzione mercantile e borghese: intendono mettere in scena l'assurdo del teatro e non il teatro dell'assurdo –di contraddizione, certo, quest'ultimo ma non antagonistico- per riprendere un pensiero caro a Rino Sudano: e, infatti, spesso recitano Beckett e comunque a lui sempre rimanderanno e rimandano. Non si tratta più di falsa e vera avanguardia ma di avanguardia da una parte, che ora nell'epoca postmoderna è quella cosa lì, e, dall'altra, di un teatro altro e diverso: appunto, il teatro dell'antagonismo. Ma questa, che se non articolata può essere scambiata per una formula vuota, non esaurisce la loro funzione.

Anzi l'antagonismo, in un certo senso, costituisce proprio l'ultima delle loro preoccupazioni in quanto né programmata né programmatica, a differenza di ciò che succede per i "novissimi" che fin da questa autointitolazione rivelano la loro poetica novista. Questi grandi teatranti, infatti, istituiscono un teatro diverso che non si esaurisce certo, come potrebbe credere qualche misero criticuzzo, nel fare un "teatro nuovo", etichetta oggi in voga, ma semmai, proprio al contrario, reinventano un teatro "antico" o, se vogliamo, nuovo in quanto antico. Si tratta cioè di un teatro che, mettendo in scena l'assurdo del teatro, compie un balzo nel passato più remoto dove, e quando, il teatro era espressione di tutta una comunità etica cui si rivolgeva; si tratta di un ritorno, mutate le forme, alle radici del tragico. Ora la comunità etica non è più estesa alla totalità degli spettatori ma si riduce a pochi o pochissimi; e così ci troviamo, ancora una volta, di fronte alla situazione di cui abbiamo già parlato per l'avanguardia storica: pochissimi capiscono veramente anche se alcuni fingono di capire.

Riprendiamo ora la nostra schematica narrazione storica al punto in cui ho scritto che questi magnifici teatranti aprono la strada ma non segnano la via. *Aprono la strada*, infatti, perché dimostrano che un teatro diverso si può fare anche se in quel momento non riescono a rivolgersi che a un pubblico ristrettissimo; *non segnano* però *la via* perché in tempi di morale "debole", debole è anche il coraggio e ben pochi sono disposti all'emarginazione per inseguire un profondo ideale d'arte, di un'arte etica, dove il termine "etica" va inteso in senso "forte". In compenso è facile trovare persone, di solito dotate di un

certo talento, disposte a occupare una fetta di mercato che, se pure estremamente minoritaria, si è comunque aperta. Queste persone costituiscono l'avanguardia ed ecco spiegato perché questa attira gli strali di molti degli artisti di cui ho parlato.

Ma non tutti gli artisti che frequentano un tipo di teatro che non può non risultare antagonista al teatro ufficiale, e a quello puramente di contraddizione formale al teatro ufficiale e, soprattutto, al teatro come istituzione concettuale e linguistica nata mercificata e ormai totalmente arresa a essere nient'altro che uno dei tanti "prodotti" di un mercato che nel frattempo è divenuto globale, rimangono fermi nella loro poetica antagonista: tutti gli artisti, come è noto, qualsiasi tipo di arte frequentino sono soggetti a cambiamenti: e, infatti, si parla del primo periodo, del secondo periodo, eccetera. Questo è anche successo per alcuni dei protagonisti del teatro dell'antagonismo; il che, come è fin troppo evidente, complica le cose.

Esemplificherò su colui che è più noto, Carmelo Bene. La sua attività, come ho scritto poco sopra, inizia nel '59 con *Caligola* di Camus, un dramma fortemente problematico, lacerante e lacerato, ancora con regia non sua. Ben presto la sua straordinaria capacità di vedere e operare nel teatro lo porta a scrivere testi, metterli in scena e recitarli espandendo tutto il suo straordinario talento d'attore. E' il periodo cosiddetto delle "cantine", al tempo amato dalla critica ma non dal pubblico perché troppo violentemente quel giovane rivoluzionario del teatro sconvolgeva i codici linguistici della scena per veicolare una tematica profondamente ispirata a una rabbiosa anarchia estetica. Quegli spettacoli – *Pinocchio*, *Amleto* prima da Shakespeare poi *Amleto o le conseguenze della pietà filiale* da Shakespeare e Laforgue, *Arden of Feversham*, *Manon*, *Salomè*, eccetera- mettevano in discussione proprio il teatro come istituzione: la recitazione, innanzi tutto, espansa fino all'impossibile che parodiava tanto gli attori e le attrici della sottrazione operanti sotto la scorta della Duse -e inconsci dell'insegnamento di Petrolini e Benassi i quali, per ragioni anagrafiche ovviamente, non avevano atteso 35 anni per proporre qualcosa di molto diverso- quanto la tromboneria alla Gassman, superficiale e retorica, opponendole un'espansione profonda e meditata, ricca di sfumature e di colori diversi, modulata su uno spartito musicale che strettamente atteneva alle parole pronunciate; la scenografia e le luci usate in modo volutamente antilinguistico confronto a quelle del teatro ufficiale, legato ancora a un naturalismo di maniera che potremmo definire, sulla scorta dell'affermazione della regia, "alla nuova italiana"; la regia grazie alla quale impostava la recitazione dei suoi compagni su un registro monotonale, a ciascuno il suo - probabilmente il miglior esempio di straniamento che abbiamo avuto in Italia in quel tempo quando trionfava lo straniamento alla Strehler, timida riproposta del distacco del brillante dell'epoca precedente-; e la scrittura di quei testi, quei meravigliosi testi, in cui il teatro del passato veniva vivisezionato (proprio nel senso etimologico perché Bene li considerava vivissimi) e riproposto nella loro dimensione divenuta, sempre per colpa dell'istituzione teatro come teatro borghese, impraticabile se non a costo di una menzogna o di una più o meno cosciente truffa.

Come si vede da questa brevissima e schematicissima analisi del modo di operare nel teatro da parte dell'attore-regista Bene in quell'epoca, che termina intorno alla metà degli anni settanta col meraviglioso *S.A.D.E.*, a Carmelo Bene interessa il fare teatro, il farlo sul serio e in modo artisticamente altissimo, nell'epoca nostra, nell'unico modo in cui egli, da grande teatrante, può concepire il teatro: il fatto che questo teatro risultasse antagonista nel mettere in scena l'assurdo del teatro non è frutto di un programma ma risulta una tensione insita nelle cose. La storia però cambia e con lei la realtà, cambiano gli uomini e gli artisti sono uomini. Dalla seconda metà degli anni settanta e fino alla fine della sua vita, avvenuta nel 2002, il mirabile artefice cambia strada perseguendo un ideale estetico che ora diviene estetizzante: il suo teatro non frequenta più l'assurdo del teatro ma si perde in un lirismo di ascendenza dannunziana, in un formalismo fine a se stesso, poggiandosi sulle straordinarie doti fonetiche dell'attore. Pur non perdendo del tutto la sua carica rabbiosa e anarchica il teatro di Carmelo Bene porta in superficie quegli elementi di simbolismo già presenti nelle sue prime opere ma sempre soggiogati, al tempo, dall'allegorismo: è la sua via, sempre altissima dal punto di vista estetico, alla riproposizione di una forma raffinatissima di naturalismo. E se nel primo periodo della sua attività l'antagonismo era intrinseco al suo fare e alla sua poetica, ora il simbolismo di estrazione estetistica è programmatico e programmato, come è ben evidente dai suoi scritti teorici e da quel poema, *Il mal de' fiori* (2000), dove risulta in tutta evidenza l'ascendenza dannunziana.

Oggi il clima culturale non è certo più quello degli anni sessanta e settanta: il postmoderno ha vinto, per ora ovviamente, la morale debole è ormai patrimonio di (quasi) tutti, è pressoché impossibile trovare

persone disposte a perseguire un ideale, artistico o no che sia, fino all'ultimo e il talento viene messo al servizio del successo, unico valore riconosciuto da questa società in cui ormai la corruzione morale è merce corrente e pregiata. Nel frattempo, oltre a Carmelo Bene, sono morti Anna D'Offizi, compagna d'arte di Rino Sudano, lo stesso Sudano, Leo de Berardinis e Perla Peragallo. Operano ancora Riccardo Caporossi ormai privo di Claudio Remondi per ragioni d'età, Carlo Quartucci e Carla Tatò e Claudio Morganti e portano avanti il loro discorso con rigore e senza paura dell'emarginazione; ma nessuno, o quasi, segue la loro via. Negli anni scorsi qualcosa di interessante si è visto, l'emarginazione però oggi è certamente più violenta che negli anni di cui abbiamo detto e questo comporta difficoltà maggiori per chi intenda imboccare quella strada. Ma il pessimismo dell'intelligenza non deve portare alla disperazione ché sarebbe fare il gioco del nemico: la storia muta e non vivremo certo in eterno in questa miseria sociale e culturale. A chi crede ancora in questa prospettiva non resta che rimanere vigile e cercare di cogliere tutti gli eventuali fermenti di un teatro futuro. L'entusiasmo non manca e anche l'ottimismo della volontà. Basteranno le forze?