

teatro >>> **Quartucci/Tatò, les neiges d'antan e una breve riflessione su Benjamin**

Alcune considerazioni sul lavoro che Carlo Quartucci e Carla Tatò porteranno avanti, tra Roma e Torino, nei prossimi due anni invitano a una riflessione sul teatro di contraddizione e sugli strumenti critici atti a indagarlo.

Di Gigi Livio

L'emistichio di Villon che, congiuntamente ai nomi di Carlo Quartucci e Carla Tatò, dà il titolo a questa scheggia di saggio, costituisce il *refrain* della *Ballade des dames du temps jadis* (titolo non di Villon ma del poeta Clément Marot che vive nella prima metà del cinquecento). Qualsiasi cosa voglia dire quella chiusa ossessiva di ogni strofa della *Ballata, Mais ou sont les neiges d'antan?*, mi pare che il rimpianto per le nevi d'un tempo possa essere letto anche come un'allegoria ben precisa grazie alla quale uno dei primi poeti moderni della Francia allude, oltre ovviamente al rimpianto esistenziale per il tempo che passa inesorabile, al biancore immacolato della neve come alla perdita di una genuinità perduta.

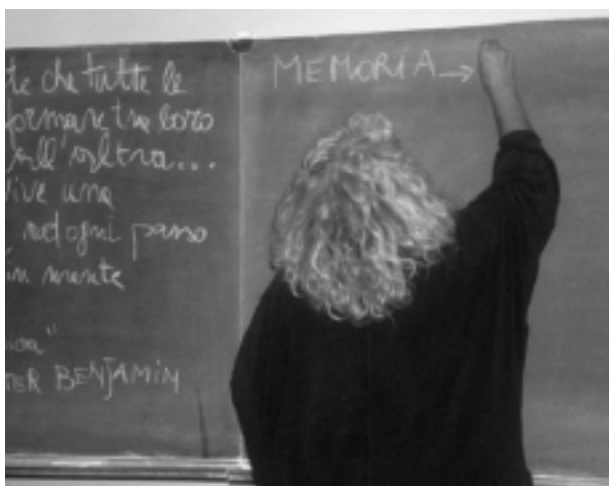
Il lavoro che Carlo Quartucci e Carla Tatò svolgeranno quest'anno a Torino, e del cui prologo ho scritto nel numero del dicembre scorso, mi ha fatto pensare a un tempo, gli anni settanta, in cui il teatro era scosso da fermenti di rivolta da cui sortirono esiti eccezionali che cercai di registrare in un libro, *Minima theatrialia*, pubblicato però nel 1984 quando ormai già la falsa avanguardia stava prendendo quella fetta di potere che mantiene tuttora.

La discriminazione, netta, tra coloro che veramente intendevano cambiare le cose in teatro e le cose del teatro e quelli che, inserendosi in un movimento, avevano come scopo quello di giungere a un cambio generazionale delle leve del potere teatrale era proprio costituito dalla genuinità di intenti e cioè da quella necessità cogente dell'artista, quando è non solo vero ma anche grande, ad ascoltare solo l'impulso della propria mente e del proprio cuore per cui egli dà forma all'opera in un certo modo che non può essere che ciò che è: con questo processo, dunque, non possono coesistere elementi eterogenei e inquinanti come la ricerca del successo in un mercato pesantemente condizionato dai gusti della società dell'intrattenimento e dello spettacolo.

È abbastanza chiaro che il cinismo postmoderno, destinato a trovare immediatamente una marea di seguaci più o meno coscienti dei presupposti filosofici del loro comportamento, prometteva proprio un successo facile nel lodare la superficialità e nel farne addirittura uno strumento per contrapporsi a una storia dichiarata vecchia e superata e, in quanto tale, azzerata insieme a quelle che vennero definite le grandi narrazioni. E proprio il rifiuto del cinismo permise, a chi osservasse i fenomeni con occhi limpidi, di scernere il grano dal loglio, i grandi artisti della contraddizione da quelli arresi all'esistente.

Furono proprio questi primi a portare avanti quel rifiuto della mercificazione dell'arte che aveva nutrito gli spiriti più nobili e coraggiosi della modernità; ma non erano poi molti. Ora sono rimasti ancora meno: la nera signora con la falce si è accanita in modo particolare proprio su questi grandi e misconosciuti, e non a caso perché le loro condizioni di vita sono state terribili sia dal punto di vista materiale che da quello spirituale. Rino Sudano, rigorosissimo e intransigente nei confronti di qualsiasi compromesso, è morto per primo raggiungendo così la sua compagna di vita e di arte, Anna D'Offizi, che l'aveva preceduto; Leo De Berardinis e Perla Peragallo sono morti anche loro poco dopo. La stessa sorte toccò anche a Carmelo Bene, che aveva ormai abbandonate le posizioni nette e dure caratteristiche della sua giovinezza, grazie alle quali aveva realizzato opere difficilmente eguagliabili: ottenne così quel successo che il suo talento straordinario pretendeva ma per cui dovette anch'egli piegarsi alle esigenze del mercato, se pure da par suo.

Ma i pochi altri resisterono e resistono così al tempo come ai tempi; e continuano a contraddire il teatro. È infatti la contraddizione il modo di fare arte che meglio serve a delimitare il campo della nostra ricerca.



Senza alcuna intenzione di affrontare qui un problema estremamente complesso: basterà notare che l'affermazione di Mc Luhan "il mezzo è il messaggio" si è rivelata piuttosto precisa e pregnante nella nostra epoca assai più di quanto sembrasse essere al momento della sua formulazione, quarant'anni e più fa.

Il guaio è semmai che altre espressioni spettacolari, come il teatro, un tempo sottratte alla tirannia dello strettamente ripetitivo e della resa incondizionata al mercato, oggi sembrano altrettanti "mezzi" tesi soltanto a dare al pubblico ciò che il pubblico sa già di volere ricevere. "Non più messaggi ma massaggi" non è un motto di Mc Luhan – anche se il titolo originale di un suo libro è proprio *The medium is the message* – ma di Bartolucci, profeta dell'applicazione del pensiero postmoderno in teatro. L'impostazione che da qualche tempo, anche se l'ispirazione è antica e risale a Camion, Quartucci/Tatò hanno impresso alla loro operazione artistica e cioè il perseguire "l'edificio scenico" e dunque "uno spazio di progetto aperto, uno spazio di ricerca continuo. [...] uno spazio drammatizzato, da drammatizzare, uno spazio per l'estensione di un comportamento drammaturgico: un continuum drammaturgico" intende proprio far esplodere lo spazio tradizionale del teatro come medium, come spazio deputato e certe cose che sono ormai solo quelle e non altre. Pur non escludendo momenti dell'azione scenica in teatri veri e propri, la drammatizzazione di qualsiasi spazio in cui si dipana il loro operare (qui un corridoio del piano sotterraneo di Palazzo nuovo a Torino e un'aula dello stesso edificio) è studiata per stimolare gli studenti a partecipare alla loro "sognata, sognante e drammatizzata".

Nel libro cui ho accennato prima mi ero basato, dal punto di vista metodologico, sul pensiero estetico di Adorno e sul Benjamin del saggio *L'autore come produttore* scritto nel 1934, in un momento cioè in cui proprio grazie all'impressione che si fosse toccato il fondo con la vittoria elettorale del partito nazista l'anno prima, mentre era ormai consolidato il regime fascista in Italia e si profilava all'orizzonte un'internazionale fascista terrificamente solida, si poteva anche credere che la rivoluzione fosse

Poiché non basta contrapporsi al teatro ufficiale come fanno molti per cui è stato coniato, negli anni sessanta, l'etichetta di "teatro sperimentale": si tratta di una contrapposizione che di solito si limita a battere strade diverse ma non necessariamente in contraddizione con quelle del teatro ufficiale: infatti, la contraddizione, per essere veramente tale deve comprendere una critica costante dell'esistente, di cui il teatro ufficiale fa parte. Iniziai a lavorare su questo concetto in un saggio del 1990, e dunque posteriore a *Minima theatrialia*, indagando la diversità tra la poetica attorica della Duse e quella di Petrolini; e mi accorsi poi che si trattava di uno strumento esegetico decisamente utile per meglio mettere a fuoco le mie posizioni critiche nei confronti dell'avanguardia.

Era però necessario fare un passo avanti perché la sola contraddizione al teatro ufficiale non mi convinceva dal momento che non esauriva la ricca carica oppositiva del teatro di cui mi occupavo: e, infatti, quegli artisti e le loro opere contraddicevano insieme quelle del teatro ufficiale e quelle della falsa avanguardia e, nel momento stesso in cui si opponevano sia all'uno sia all'altra negavano, e cioè ancora una volta contraddicevano, il teatro *tout court* per come si è realizzato e cioè in quanto intrattenimento, se pure a volte articolato e raffinato, di un pubblico che ciò richiedeva ai teatranti, almeno a partire dalla metà del settecento: e questo costituiva un preciso cedimento alle richieste del grande mercato borghese.

Queste precisazioni mi si impongono oggi e mi spingono a tornare su certi miei scritti antichi per precisare e chiarire i vari spezzoni di interpretazioni che sto riservando all'attuale teatro di contraddizione; e anche per evitare che qualche misero untorello, riprendendo la mia metodologia magari senza attribuirmene la paternità (potenza della morale "debole"!), le tolga forza e pregnanza e la usi come *passé par tout* o come cartina al tornasole tanto facili da usare quanto inutili a sortire corretti, e profondi, esiti esegetici.

Quelli che continuano a contraddire sono ormai pochi, come è fin troppo e, purtroppo, normale vista la decadenza e l'ingaggioffimento della cultura nel nostro tempo ma la loro contraddizione suona però, nel mercato teatrale, sempre più fievole e proprio per questo più nobile.

ormai vicina anche perché non bisogna sottovalutare l'enorme messe di speranze riposte allora nell'Unione Sovietica.

Nell'altro importante saggio beniaminiano dello stesso anno, *Sull'attuale posizione sociale dello scrittore francese*, troviamo un'affermazione, unita a una fiducia nel proletariato scaturita da quella speranza in un futuro di riscatto, preconizzato come ormai prossimo, che mette in sospetto di un eccessivo fideismo: "la via dell'intellettuale verso la critica radicale dell'ordine sociale è la più lunga, come quella del proletario è la più breve". Ora, certo, nel 1984 la situazione era cambiata e una possibile rivoluzione proletaria sembrava ormai lontana anche se, in fondo, alcune delle condizioni degli anni intorno al 1934 persistevano o perlomeno così poteva sembrare visto che è comunque necessario un certo fideismo per crederci, fideismo utopico e in parte patetico così tipico dell'intellettuale schierato dalla parte del proletariato.

Oggi, nel breve volgere di meno di trent'anni, pensare che possa ancora avere un qualsiasi valore l'affermazione appena letta, e cioè che il proletario conosca la via più breve per giungere alla critica radicale dell'ordine sociale, sarebbe cosa assolutamente improponibile e, certo, pesantemente sbagliata. Non esistono più prodotti di rifornimento del mercato, teatrale e non, ancora in grado di contenere una carica di trasformazione dello stesso – che è ciò che rende problematico il Benjamin di quel saggio troppo debitore a Brecht e alla sua ossessione di lavorare dall'interno (si leggano le citazioni del drammaturgo contenute in quel saggio) – poiché il mercato è ormai talmente scaltrito e onnivoro da aver portato a compimento ciò che lì è detto, e cioè "che l'apparato borghese di produzione e pubblicazione può assimilare, e anzi diffondere quantità sorprendenti di temi rivoluzionari, senza per questo mettere seriamente in questione la propria esistenza". Infatti Benjamin, affermando questo, intende riferirsi soltanto a chi lavora esclusivamente sul contenuto dell'opera; ma è proprio per colpa della ruffianeria della falsa avanguardia, utile al mercato per fare di ogni erba un fascio, che oggi si può estendere questa affermazione anche a chi lavora sulla forma: e questo punto segna il livello massimo di degradazione dell'opera d'arte.

La contraddizione dunque oggi non può che essere di resistenza: quando più nessuna possibilità di trasformazione è possibile, quando la guerra sembra ormai completamente perduta non rimane che resistere, testimoniare che un altro modo di fare arte è ancora possibile. Ecco *les neiges d'antan*: genuinità d'intenti è continuare pervicacemente a testimoniare un teatro impossibile che si realizza come sogno possibile.

Carlo Quartucci e Carla Tatò, insieme a pochissimi altri, sono ancora in grado di esprimere ciò che oggi sembra inesprimibile superando il concetto stesso di "prodotto" così strettamente legato al momento storico in cui Benjamin pensa e scrive, e sia pure sulla scorta di Brecht, e al suo desiderio di cavalcare fino in fondo la degradazione dell'arte per trovare proprio lì un rimedio alla degradazione della vita (in questa chiave andrebbe oggi riletto *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità storica*). Ciò che oggi sembra inesprimibile è un sogno teatrale non amministrato e non presognato secondo schemi voluti dall'industria dello spettacolo e cioè dal mercato. La capacità di Quartucci/Tatò di risvegliare sogni teatrali nelle menti e negli occhi degli spettatori, soprattutto se giovani, risulta proprio eccezionale e rimane lì non solo, certo, a testimoniare una stagione storica irripetibile (quanto sono irripetibili gli strumenti esegetici con cui era corretto allora studiarla) ma, partendo da quella, continuare anche oggi, e malgrado tutto, a fare ancora teatro in una società che pretende solo spettacolo; a far sognare e pensare insieme e non a intrattenere, senza sciocche consolazioni ma anche senza disperazione.

Ancora una cosa. A questo punto, e dopo averlo utilizzato, possiamo anche abbandonare Villon e le sue *neiges d'antan*; un eccesso di romanticismo legato alla sua vita eccezionale di ladro e malvivente condannato alla forca grava sulla nostra lettura che non può essere, se non nel momento dello studio, filologica. L'aveva già detto, in teatro, con arte altissima, Leo De Berardinis in *Assoli* (1977) quando chiudeva il primo momento dello spettacolo col suo *Testamento*. Partiva proprio da quello, celeberrimo, di Villon tenendo il libro in mano ma poi, a un certo punto dell'improvvisazione – si trattava infatti di un momento improvvisato, se pure su basi ben precisamente precostituite, in cui potevano entrare questioni del giorno o della sera stessa – lo buttava a terra dicendo "Lascio il *Testamento* di Villon a Villon..." proprio a denunciare il distorto modo di interpretarlo; nessun sentimentalismo concedeva il grande teatrante, né agli altri, né soprattutto a sé. Anche noi dunque possiamo battere quella strada: lasciamo Villon a Villon e teniamoci ben stretti i nostri ormai pochissimi, ma altissimi, teatranti.