

Marco Martinelli, *Farsi Luogo. Varco al teatro in 101 movimenti*, Bologna, Cue Press, 2015, 47 pp.

[Marco De Marinis]



Studiando il teatro del XX secolo stiamo, con fatica e approssimazione, prendendo coscienza che la grande rivoluzione del teatro che il nostro passato ha vissuto qualcos'altro. Non era la Regia, il teatro come arte, era una diversa esperienza di uomini nel teatro e con il lavoro di teatro, esperienza che ha certo costruito mezzi espressivi e tecniche e cultura, ma soprattutto è stata la ricerca per definirsi in nuove situazioni. [...] Nel teatro del Novecento c'è stata una esigenza costante e comune di originalità e di eccezionalità. [...] I diversi teatri del Novecento sono vissuti cercando e dichiarando il loro prodotto come evento unico e irripetibile, al di fuori della serie "normale" degli spettacoli, come espressione invece di una creazione originaria e fondante. E dunque è costante, nel Novecento, l'automatismo del legare l'evento teatrale ad un manifesto di poetica o ad una sistemazione intellettuale del lavoro, tanto che anche i diversi spettacoli diventano momenti esemplificativi, di parziale raggiungimento dell'unica idea/modello di teatro che è invece pienamente enunciata nel manifesto.

Fabrizio Cruciani, *In Theatrum oratio* (1982), in *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento (e scritti inediti)*, Roma, Editori & Associati, 1995, pp. 227-228.

### Prologo sul "Teatro polittttttico"

Vorrei parlare di due giovani, un uomo e una donna, che irruperono in un serissimo (seriosissimo?) convegno sul teatro politico (organizzato da Beppe Bartolucci a Narni, nell'aprile del 1987, mi vedeva tra i partecipanti) e lessero un breve testo intitolato *Teatro polittttttico*, con ben sette t! In realtà a leggere fu solo lui, tutto compunto, mentre lei "gli stava accanto in posizione orante: indossava una giacchetta verde sulla quale aveva[no] infilzato delle forchette che sembravano entrare nella pelle, come un San Sebastiano di fine millennio".

Questi due giovani, serafici provocatori erano Marco Martinelli ed Ermanna Montanari, all'epoca appena trentenni e cofondatori, quattro anni prima, del Teatro delle Albe a Ravenna, insieme a Luigi Dadina e a Marcella Nonni. Il *Teatro polittttttico* oggi figura quasi all'inizio del loro volume *Primavera eretica. Scritti e interviste: 1983-2013* (Corazzano [Pisa], Titivillus, 2014), pubblicato – con la nota descrittiva citata prima – in occasione del trentennale della compagnia e già recensito su [cultureteatrali.org](http://cultureteatrali.org) (5 maggio 2014).

Val la pena di riprodurlo per intero (pp. 14-15):

Le Albe producono teatro polittttttico.  
Perchè polittttttico? Perchè con sette t?  
Vediamo sette possibili risposte.

1. Il polittico è un oggetto sacro, suddiviso architettonicamente in più pannelli, destinato all'altare di un tempio. L'etimologia del termine è illuminante: "dalle molte piegature". E questo è il polittico con due t: pensate con sette! Ancora più esaltate sono le innumerevoli piegature del reale, non di ideologie i fervidi abbisognano, ma di un pensiero forte, complesso, polittttttico.
2. È l'errore di un tipografo impazzito.
3. È una licenza poetica.
4. È l'arrotarsi del grido sui denti e sulla lingua, sulle t come lame, un bimbo che si incaglia, un irriducibile, un guerrigliero del Terzo Mondo.
5. È sapere che non possiamo cambiare il mondo (leggi Rivoluzione), ma qualcosa, in qualche angolo, qualcosa di noi, di qualcun altro, dispersi su un piccolo pianeta che ruota attorno a un

sole di periferia, in una galassia tra le tante, arrestare una lacrima, curare qualche ferita, sopravvivere, essere odiosi a qualcuno, saper dire di no, piantare il melo anche se domani scoppiano le bombe, perdersi in un quadro di Schiele, aver cura degli amici, scrivere certe lettere anziché altre (leggi Rivoluzione).

6 . È pensare che “la poeticità è una battaglia disperata” (*Vitae acqua*).

7 . È umor nero.

Siamo di fronte a un testo all'apparenza scherzoso, irriverente, autoironico anche, ma in realtà profondamente serio (non serio), insomma nel miglior stile dei manifesti delle avanguardie storiche. Sì, proprio di un manifesto si trattava, di un bellicoso programma d'azione. Ma, prima di riparlare, vorrei proporre due considerazioni generali riguardanti le Albe e le nozze fra il teatro e il libro che esse celebrano ormai da anni, caso quasi unico nel panorama italiano.

*Prima considerazione.* Come mi è già accaduto di osservare, fra le tante caratteristiche che contraddistinguono questo gruppo teatrale, v'è sicuramente quella di un'attenzione ininterrotta, né scontata né banale, ai rapporti fra la pagina scritta e la scena, fra documentazione-testimonianza-riflessione critica e lavoro artistico, insomma fra *teoria* e *pratica*. Questa attenzione, che ovviamente va ben al di là del fatto che Martinelli è anche scrittore e drammaturgo oltre che regista (e in origine pure attore), li ha portati a produrre non pochi esempi di veri e propri *libri-teatro*, piuttosto che semplici libri *sul* teatro. Ne cito in particolare due, forse non casualmente legati al lavoro condotto per anni (e pieno di derive sorprendenti) intorno al capolavoro del padre delle avanguardie storiche: *Ubu 2000. Da Perhindérion a I Polacchi* (2000) e *Suburbia. Molti Ubu in giro per il pianeta 1998-2008* (2008), editi entrambi – indovinate un po'? – dalla Ubulibri dell'indimenticabile Franco Quadri.

Negli ultimi due anni, poi, Marco ed Ermanna si sono davvero scatenati, non contenti della straordinaria *summa* di *Primavera eretica*: lui editando i suoi testi: *Pantani*, *Vita agli arresti di Aung San Suu Kyi* e *Slot machine* (tutti per Sossella editore), oltre al volumetto teorico di cui parleremo; lei pubblicando (sempre per Sossella) *Rosvita* e la brochure del suo ultimo lavoro solistico, *La camera da ricevere* (presentato pochi giorni fa alla Soffitta di Bologna [13 novembre 2015]). E non basta, perchè poi ci sarebbero da citare gli scritti *sulle* Albe, a cominciare dalle sette postfazioni (ancora quel numero!) che Massimo Marino ha composto per *Primavera eretica*. Mi limito a menzionare, fresco di stampa come *Slot machine* e *Farsi luogo*, il volume a più voci che Cristina Valenti ha curato per un'altra, recente produzione delle Albe (con Luigi Dadina e Michela Marangoni in scena; ma Dadina vi è anche regista e coautore del testo, insieme a Laura Gambi): *Amore e anarchia. Uno spettacolo del Teatro delle Albe* (Titivillus, 2015). E come dimenticare l'importante monografia, vecchia (?) di soli tre anni, che Laura Mariani ha consacrato, con l'essenziale complicità dell'interessata, a Ermanna Montanari (*Ermanna Montanari. Fare-disfare-rifare nel Teatro delle Albe*, Titivillus, 2012)?

*Seconda considerazione.* Il lavoro delle Albe, non soltanto per quello che fanno ma per *come sono*, conferma fra l'altro che un teatro degno di questo nome non è mai soltanto un mero contenitore di spettacoli (per altro fondamentali, ci mancherebbe) ma è anche e soprattutto un ambiente, una *enclave*, dove la cultura e l'arte diventano un modo di vivere, di stare insieme, di accogliere, di fare comunità; dove i libri (certi libri, almeno) non sono meno importanti degli spettacoli e gli studiosi e gli intellettuali (certi studiosi e certi intellettuali, almeno) vi sono apprezzati veramente (non strumentalmente). Insomma, le Albe rappresentano la conferma che un vero teatro è bottega d'arte e casa dello spettatore insieme (secondo la non dimenticata indicazione di Leo de Berardinis). E sono sicuro che esse sottoscriverebbero in pieno la nota affermazione di Eugenio Barba, secondo la quale “il teatro è insopportabile se si riduce solo allo spettacolo”.

Torniamo al teatro polittttttico con sette t da cui siamo partiti. Non si trattò affatto (con

quella incursione al convegno di Narni) di una trovata estemporanea ma al contrario di un'immagine a lungo pensata (lo si capisce anche leggendo altri scritti raccolti in *Primavera eretica*), che da allora delle Albe è diventata una specie di bandiera, di blasone, di logo, andando a nutrire profondamente (insieme ad altre) il loro lavoro e le loro visioni. Una riprova di ciò sta nel fatto che il più volte citato volume *Primavera eretica* tanti anni dopo riprende il magico numero nella sua stessa strutturazione in sette capitoli (oltre che nelle già ricordate sette prefazioni di Marino).

### **Dal Teatro politttttico a Farsi luogo**

Il primo testo fu dunque il grido di battaglia di due teatranti ancora inesperti, che stavano appena trovando la loro strada (il 1987 costituisce un anno chiave per loro: grazie all'integrazione nel gruppo di alcuni giovani senegalesi immigrati sulla riviera romagnola, nascono le Albe meticce, che debutteranno nel febbraio 1988 con *Ruh. Romagna più Africa uguale*). È un manifesto a priori, nel quale fra l'altro non si parla mai direttamente di teatro, e che con i loro spettacoli dell'epoca ha il rapporto indicato da Fabrizio Cruciani, nella lunga epigrafe in apertura di questa recensione, per i teatri del Novecento (forse si tratta dell'ultimo manifesto di quel secolo teatrale, breve come e più del secolo *tout court*).

L'ultimo testo (per ora), *Farsi luogo*, costituisce invece la matura dichiarazione di poetica di un maestro, uno dei pochi *nuovi maestri* della nostra scena attuale<sup>1</sup>: dichiarazione non perentoria, non assertiva, meno che mai dogmatica, e tuttavia decisa, forte, solida (anche perchè a posteriori, a differenza della prima). Essa non teme di esprimere apertamente, senza più l'attenuazione ironico-paradossale del manifesto dell'87, la propria indignazione o di prendere posizioni esplicitamente polemiche, facendosi non di rado *invettiva*, e riqualificando così un genere "nobile", oggi purtroppo sconciamente parodiato nella rissa ininterrotta del vocio massmediatico.

*Farsi luogo* (una quarantina di paginette ottimamente stampate dai giovani della bolognese Cue Press, sigla da tenere d'occhio) è uno scritto che esalta il talento di Martinelli per l'oratoria civile, per il discorso anche predicatorio e moralistico nel senso alto e antico del termine, per intenderci nel senso dei Montaigne (e del suo sodale Etienne de la Boétie, giovanissimo autore del *Discours de la servitude volontaire*, citato sia qui che in *Vita agli arresti di Aung San Suu Kyi*), dei La Rouchefoucault, La Bruyère, Rousseau (ma anche nel senso di don Milani, che viene menzionato, e ovviamente del Pasolini corsaro e luterano). Passione e indignazione (della specie più forte e temibile, quella propria dei mansueti, come Marco), in una visione al tempo stesso umile e altissima dell'artigianato teatrale, dove ludico e politico si fondono come in ogni autentico rituale di (ri)fondazione della *communitas*.

Scorriamo rapidamente questo denso testo, distinguendo un po' schematicamente, per

---

<sup>1</sup> Qui si parla di un libro di Marco ma è chiaro che lo stesso titolo compete ad Ermanna. D'altronde non è facile, anzi è praticamente impossibile dividere con esattezza l'apporto dell'una da quello dell'altro in tutto il loro lavoro a tutti i livelli. Fra l'altro sono numerosi gli scritti e gli interventi firmati a quattro mani, a cominciare dall'intervento a Narni. Un'idea plastica e teatralmente efficace dell'ininterrotto scambio sotteso al loro comune operare-pensare-creare lo danno i *Dialoghi in cucina*, l'ultimo dei quali Marco ed Ermanna l'hanno donato a un volume che mi è molto caro, per ragioni che è superfluo sottolineare (cfr. *Dialogo in cucina: Santarcangelo 2011*, in *Il teatro e il suo dopo. Un libro di artisti in omaggio a Marco De Marinis*, a cura di Fabio Acca e Silvia Mei, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2015, pp. 243-255). In proposito, l'ultimo capoverso della Nota finale di Marco al *Pantani* chiama a testimonio un bellissimo pensiero pascaliano: "Quanto a Ermanna, non mi viene la parola *ringraziamento*. Insieme a Ermanna ho letto e riletto tutti i miei testi: discutendo, litigando, divertendoci. Pensando a quanto Ermanna è presente nel mio lavoro, mi suonano giuste le parole di Pascal: 'Quegli autori che, parlando delle loro opere, dicono il *mio* libro, il *mio* commento, la *mia* storia, assomigliano a quei borghesi che hanno qualche bene al sole, e sempre un *mio* sulla bocca. Farebbero meglio a dire il *nostro* libro, il *nostro* commento, la *nostra* storia, visto che di solito in queste opere ci sono più beni di altri che loro' (*Pensieri*, 82)" (Sossella Editore, 2014, p. 148).

chiarezza, una *pars destruens* e una *pars construens*.<sup>2</sup>

### ***Farsi luogo: pars destruens***

*Mercato e scandalo, “la sciagura arpagoniana dell’artista moderno”:*

Quella *distrazione*, quell’essere spostati mentalmente sulla *cassetta*, è altro: è la sciagura arpagoniana dell’artista moderno. È la sua resa all’onnipotenza del mercato. È il suo cedimento interiore all’onnipotenza del mercato, al *farsi prodotto*, sempre e comunque e a qualsiasi prezzo. E anche lo scandalo va bene, anzi, è merce ricercata: il mercato adora lo scandalo, indice di visibilità. Apparire tutti i giorni sul giornale, in televisione, nello sciame della rete, questo richiede il mercato (movimento 8, pp. 8-9).

*Contro la nostalgia del bei tempi andati:*

[...] parlo soprattutto a voi, giovani, non abituatevi, non fatevi incantare dai discorsi d’antan, i combattivi anni Settanta, i meravigliosi anni Ottanta, discorsi truffa, fuffa, bestemmia, buoni per vendere, per guadagnarci, non sono che inganno. Ah quando c’era Pasolini! Nostalgia all’ingrosso: una diavoleria. Un alibi per starsene a poltrire. Ogni epoca è buona per rivoltarsi, credetemi. Ogni epoca è buona per accendere la miccia (m. 17, p. 11).

*Invettiva sul “regista famoso”:*

[...] E qui parlo a te, regista famoso che tratti i tuoi compagni di lavoro come scarti e pezze da piedi. Non è che la tua nevrosi che esibisci, che metti in scena, fattene una ragione e non cercare alibi! Non voler farci credere che essendo, ritenendoti, tu un artista sommo, tutto ti sia dovuto! Sei solo un somarello, un reuccio da niente: non è luogo per tiranni e imperatori il teatro, è il luogo sfalenante della dignità di tutti, è il luogo della regale, aristocratica, sfalenante democrazia di tutti. Di tutti, ci siamo capiti?

E vorrei essere ancora più chiaro, regista famoso. Non si umiliano le persone che lavorano con noi. Non si mettono i pantaloni sbagliati a chi lavora con noi, perché altri ne possano ridere. Non si calpestano gli altri: e anche se vieni considerato un genio, quando ti metti a calpestare gli altri sei solo un dis-graziato. Perdi la grazia (mm. 26-27, p. 14).

*La trappola del teatro sociale:*

e qui vorrei anche parlare, quasi sussurrando, di quella trappola che è il teatro “sociale”, o cosiddetto. È una definizione pericolosa: nell’illusione di appiccicare un’etichetta chiara, subdolamente confonde. Tutto il teatro, ahimè, è tragicamente “sociale”, perché nasce dalla società, è quella la sua culla e la sua prigionia, la riflette, sia che ad abitare la scena vi siano carcerati e immigrati, sia che vi siano piccolo-medio-alto borghesi. [...] La definizione autorizza equivoci mortali, in chi lo guarda come in chi lo fa: *chi guarda* si sente gratificato dal provar compassione a buon mercato; mentre *chi fa*, inconsciamente, considera il proprio lavoro con i cosiddetti *diversi* sufficiente in quanto tale, in quanto tale una *buona azione*. E invece no, non basta affatto! Guai a pensare che basti! Il punto è sempre quello: la *grazia* di cui sopra [vedi più

---

<sup>2</sup> Un’anticipazione alla lontana di questo volumetto può essere considerata la *Canzone dei luoghi comuni* (pubblicata in chiusura di un volume dedicato – guarda un po’! – al teatro politico: *Passione e ideologia. Il teatro (è) politico*, a cura di Stefano Casi e Elena Di Gioia, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2012, pp. 294-302), dove compare già quella nozione di “farsi luogo” che dà il titolo al testo di cui stiamo parlando (vi si dice fra l’altro della necessità di “farsi luogo nell’era che i sapienti chiamano ‘dei non-luoghi’” [p. 298]). I due scritti sono accomunati anche dal tono inconsuetamente sarcastico, polemico e anche indignato. Con la grossa differenza che nella *Canzone* (come nel *Teatro politittttico!*) non si parla di teatro, meno che mai di teatro politico (Marco è recidivo insomma!), ma più ampiamente di arte. Tuttavia, nella sostanza, si tratta di un intervento fortemente politico.

avanti], l'accanirsi a creare le condizioni per il suo manifestarsi. Il Teatro prende vita solo attraverso quell'accanimento, quel magma in cui spendere i giorni e le notti, quella scommessa crudele con se stessi, quel rigore, quella tensione impavida verso la bellezza, e il lavorare con i cosiddetti *ultimi*, anziché annacquarelo, te lo dovrebbe moltiplicare, l'accanimento! (m. 62, pp. 26-27).

Pur ambendo adesso all'ideale benjaminiano del saggio fatto di sole citazioni, tanto è lucido e parlante da solo il testo, vera, eloquentissima *In Theatrum oratio*, voglio fare un'eccezione. Sia chiaro, qui Martinelli non ce l'ha con Armando Punzo, il Tam Teatromusica, o Lenz Rifrazioni o il Kismet o il Teatro Nucleo di Ferrara; che anzi sottoscriverebbero – ne sono certo – parola per parola, e Punzo lo ha anche scritto esplicitamente (si veda almeno il suo bellissimo libro *È agli ultimi che va il suo amore. I primi venticinque anni di autoreclusione con la Compagnia della Fortezza di Volterra*, Firenze, Edizioni Clichy, 2013).

### ***Farsi luogo: pars construens***

#### *Il dialogo, il rivolgersi:*

il movimento fondamentale del *farsi luogo* è il dialogo: a questo serve l'ago per cucire, per tessere il dialogo, il movimento fondamentale è il *rivolgersi*, come scrive Martin Buber. Occorre pensare allo spettatore come a colui al quale *ci rivolgiamo*. Tanti spettacoli non sono *rivolti* allo spettatore perché già in precedenza non si è dato un vero *rivolgersi* tra coloro che lo spettacolo hanno creato. Se non c'è vero dialogo con la platea, spesso è perché già prima non è esistito dialogo tra coloro che calcano la scena. Il dialogo, fondamento della filosofia, ovvero “amore per la sapienza”, e del teatro, ovvero “visione” (m. 21, p. 12).

#### *Padri e figli, contro la sopraffazione reciproca:*

non è generare, far figli, che è difficile. È difficile farli crescere. [...] Lo stesso vale in teatro. Padri e madri, figli e figlie, fratelli e sorelle: quanti problemi. Ma anche qui non ci sono alternative: nel *farsi luogo* i genitori non soffocano i figli nella culla, nel *farsi luogo* i figli non accoltellano i genitori. [...] Nel *farsi luogo* non ci sono né padri né madri, ci si inventa, ogni giorno, come *compagni*: il tuo *prossimo*, in ebraico, è alla lettera il compagno, colui con cui *dividere il pane*, in latino. Si cresce e si invecchia tutti a bottega, nella palestra del lavoro quotidiano. Drammaturgia della scena, drammaturgia della vita (m. 37, p. 18).

#### *Elogio della bellezza (pensando a Rimbaud?):*

e parlo di quella Bellezza che non è patinatura. La Bellezza che non si atteggia a ‘grande’, che non si mette in posa. La Bellezza che zoppica. La Bellezza cui non interessa l'estetica, l'estetica, che non è affare di esteti. Di salotti. La Bellezza che non è un affare. La Bellezza che tutto ama, anche il brutto. Anche il buio. La Bellezza inquieta. La Bellezza in cerca. La Bellezza povera mendicante. La Bellezza che chiede l'elemosina al mondo. La bellezza dell'ultimo banco. La Bellezza affamata di luce, e neanche lei sa perché (m. 44, p. 20).

#### *Il mestiere (o l'arte, avrebbe detto Brecht) dello spettatore:*

anche senza la sapienza degli spettatori non si va da nessuna parte. Nel *farsi luogo* è necessario coltivare il mestiere dello spettatore. Coltivarlo come un co-autore indispensabile: se non vi saranno più lettori in grado di leggerla, che valore avrà la *Divina Commedia*? E che mondo potrà diventare il nostro, se la *Divina Commedia* non avrà più lettori? (m. 50, p. 22).



Anche qui l'eccezione di una piccola chiosa: quello dello spettatore come co-autore essenziale dell'evento teatrale è stato il "pallino" del Leo de Berardinis bolognese, che reagiva così contro i misfatti della partecipazione a tutti i costi: "ci si può esprimere anche ascoltando" (*Teatro e sperimentazione*, 1995).

*I limiti della trasmissione, ovvero la grazia a teatro (il fiore, hana, di Zeami):*

parlo del teatro come il luogo dei saperi trasmissibili. Come abbiamo imparato noi? Osservando Leo e Carmelo, e l'Odin e il Living e Grotowski e Kantor. E prima ancora, da adolescenti, Testori e Strehler. [...]

Parlo del teatro come il luogo del lampo non trasmissibile. Bastasse faticare! E invece no: tutto il tuo faticare non sarà mai sufficiente a raggiungere la grazia. Il tuo sudare quotidiano è volto a creare le condizioni in cui la grazia possa manifestarsi. Fin lì puoi arrivarci con l'accanimento, e devi arrivarci per accanimento: oltre, ti è dato solo per grazia. Sorprendendoti (mm. 60-61, p. 26).

*Il teatro come luogo dove coltivare la propria dissidenza:*

Alle mie spalle l'Odin. Alle mie spalle il Théâtre du Soleil. Alle mie spalle Barbiana. Alle mie spalle gli ashram di Gandhi. [...] Accanto a me, oggi, tutti gli scontenti, quelli che però non si lamentano, ma traducono l'inverno del loro scontento in azioni quotidiane e creatrici. Accanto a me tutti i rivoltosi, quelli che però non vanno a spaccare le vetrine, e nemmeno si mettono in posa sulle riviste, ma traducono la rivolta in nuove architetture del mondo (m. 89, p. 42).

Piccola chiosa. È stato Eugenio Barba ad aver insistito di più sui nessi essenziali *teatro-differenza-dissidenza-rivolta*, parlando ad esempio della differenza come di qualcosa che, per diventare un valore, dev'essere un punto d'arrivo e non di partenza, insomma qualcosa da "conquistare", trasformandola nella "pratica di una dissidenza" (*La conquista della differenza. Trentanove paesaggi teatrali*, Roma, Bulzoni, 2012, p. 219). Perché – osserva ancora – "Non è possibile non stare in questo mondo. Ma è possibile non appartenergli" (ivi, p. 263).

In realtà non si smetterebbe mai di citare da questo libretto di Martinelli: si potrebbe definirlo un'opera (*interamente*) citabile, proprio nel senso in cui Benjamin parla di "gesti citabili" per il teatro epico di Brecht, tanti e tali sono le immagini e i concetti esemplari che vi ricorrono ad ogni pagina.

### ***"La Haine du théâtre"***

Da quando esiste (venticinque secoli per l'Occidente) il teatro è stato oggetto costante di avversione, denigrazione e vere e proprie condanne, più di qualsiasi altra arte. Forse perché è quella più radicata nella natura dell'essere umano (come già sapeva Aristotele) e nelle forme del vivere collettivo? È una lunga storia, lo sappiamo, che comincia almeno – per non parlare di Platone, che meriterebbe un discorso a parte – con i Padri della Chiesa dei primi secoli dopo Cristo (Tertulliano, Agostino etc.) e arriva fino al Settecento, senza spegnersi mai del tutto anche in seguito.

Questo (vastissimo) argomento è stato oggetto di un convegno promosso da un gruppo di studio italo-francese, denominatosi "La Haine du théâtre", l'odio del teatro, e svoltosi recentemente a Bologna, sotto l'egida di Emilia Romagna Teatro Fondazione, diretta da Pietro Valenti, e ospitata dal nostro Dipartimento delle Arti, al quale appartenevano molti dei relatori (*Lo scandalo del teatro (XVI-XXI sec.)*, Bologna, 22-24 ottobre 2015). Nel discorso introduttivo ai lavori del convegno mi sono trovato a riflettere principalmente su due aspetti interessanti e almeno a prima vista paradossali.

*Primo aspetto.* Se mettiamo a confronto, in questa disputa bimillenaria, gli interventi dei

detrattori del teatro e quelli dei difensori, beh dobbiamo ammettere che molto spesso il livello teorico e la qualità letteraria dei primi è superiore (a volte, nettamente superiore) a quella dei secondi, degli apologeti (di regola appartenenti ai ranghi dei comici stessi). Per fare un solo esempio, nel duello che si svolge alla fine del XVII secolo in Francia fra Jacques-Bénigne Bossuet (vescovo e cortigiano) e padre Caffaro, la disparità intellettuale appare impietosamente evidente: se il buon Caffaro aveva ragione nel difendere la commedia (subendo anche dei danni personali per questa sua scelta coraggiosa), Bossuet (con *Maximes et réflexions sur la comédie*, 1694) fu però abilissimo nell'argomentare una posizione sbagliata (per noi).

Questo è tanto vero e così frequentemente vero che spesso ci sorprendiamo ad imparare molto di più, sul teatro, sul suo linguaggio, sulla sua specificità comunicativa, dagli scritti di coloro che lo odiano (magari dopo averlo molto amato, come Agostino o Rousseau) invece che da quelli dei suoi difensori. Un altro esempio: il *Traité de la Comédie* (1667) di Pierre Nicole, capofila del Giansenismo in Francia, resta forse insuperato nell'acutissima analisi delle ragioni più vere della per lui pericolosa-peccaminosa seduzione del teatro, la quale non è tanto una questione di contenuti (erotici, sconci, volgari etc.) delle commedie quanto, molto più basicamente, una questione di modalità della comunicazione, basata – semplificando – sulla seduzione del *corpo* e della *relazione in presenza* fra attori e spettatori (insomma, quello che la moderna teatrologia avrebbe sbandierato come un'acquisizione scientifica rivoluzionaria tre secoli dopo!).

*Secondo aspetto.* Da un certo momento in poi, diciamo tra XIX e XX secolo, la polemica antiteatrale, senza perdere quasi nulla dell'antica virulenza, muta profondamente di segno, diventando a volte un momento indispensabile per ripensare il teatro in forme nuove, e dunque per cambiarlo, riformarlo, rivoluzionarlo. Sotto questo profilo, il testo di svolta è costituito indubbiamente dalla celebre *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* scritta da Jean-Jacques Rousseau nel 1758. La *Lettre*, infatti, da un lato rappresenta in qualche modo il punto d'arrivo, e di conclusione, della antichissima diatriba di parte devota (continuando a tacere di Platone), mentre dall'altro costituisce il punto di partenza della nuova polemica antiteatrale cui sto alludendo.

Sia chiaro: l'odio reazionario e oscurantista (o anche soltanto benpensante) contro il teatro, nelle sue varie espressioni, non si estingue mai del tutto, l'ho già ricordato, e il recente caso Castellucci lo conferma, se qualcuno ne dubitasse (cfr. l'intervento di Massimo Marino nel n. 22/2013 di "Culture Teatrali"). Esso convive accanto a forme di ostilità meno becere, più *blasées*, più alla moda, ma non meno pericolose; come ad esempio quelle del critico d'arte americano Michael Fried.

E tuttavia è indubbio che l'odio del teatro nel Novecento, e fino ad oggi, diventa anche e soprattutto questo: cioè, detestare il teatro, o più esattamente prendere duramente, polemicamente le distanze da *un certo tipo* di teatro (ufficiale, tradizionale, commerciale e così via) diventa quasi la *conditio sine qua non* per poter proporre e cercare di realizzare un altro teatro, un teatro radicalmente diverso.

Il che vuol dire allora che si può odiare e amare il teatro nello stesso tempo, ma riferendosi evidentemente a realtà diverse. (Credo del resto che *mutatis mutandis* si possa sostenere qualcosa del genere anche per la danza, la musica, le arti visive e la letteratura nel XX secolo). Questa ambivalenza di sentimenti nei confronti del teatro caratterizza tutti o quasi i grandi riformatori novecenteschi: da Craig, Appia, Mejerchol'd, Copeau giù giù fino a Grotowski, Brook (vi ricordate il "teatro mortale"?) e Barba.

Le citazioni a conferma prenderebbero pagine e pagine. Mi limiterò perciò a due soli *exempla*, che hanno il pregio della radicalità e del prestigio dei loro autori:

- il primo, celeberrimo, appartiene alla nostra più grande attrice, Eleonora Duse: "Per salvare il teatro bisogna distruggere il teatro. Gli attori e le attrici devono tutti morire di peste... Essi rendono l'arte impossibile";
- il secondo è certamente meno noto anche se appartiene a uno dei più straordinari visionari, forse il più grande, della scena contemporanea, Antonin Artaud: "E adesso dirò qualcosa che forse stupirà qualcuno./ Io sono il nemico /del teatro./ Lo sono sempre

stato./ Quanto amo il teatro,/ altrettanto io sono, proprio per questa ragione, il suo nemico” (1946).

Forse parlare di odio per gli affondi polemici e le invettive di *Farsi luogo* è eccessivo; troppo mite e pacifica è l'indole di Marco Martinelli, come ho già ricordato. E tuttavia il discorso fatto in precedenza vale anche per lui: anche Martinelli (come quasi tutti i Padri Fondatori che lo hanno preceduto) ha sentito qui il bisogno di esternare il suo rifiuto, il suo profondo disaccordo, persino la sua intolleranza rispetto a certi tipi di comportamenti e di scelte teatrali, per poter così dare più forza alla proposta del Teatro delle Albe, alla sua (loro) visione, insomma per aprirsi con vigore “un varco al teatro”, come recita appunto il sottotitolo.

### ***La fortezza vuota: esodo e scisma***

Negli stessi giorni in cui ho letto (in anteprima) *Farsi luogo* (grazie a Marco per questo privilegio!) mi è capitato per le mani uno scritto di Massimiliano Civica e Attilio Scarpellini: *La fortezza vuota. Discorso sulla perdita di senso del teatro*<sup>3</sup>. E ad un certo punto è stato inevitabile sovrapporre, o più esattamente incrociare, le due letture.

A prima vista, si tratta di due contributi molto diversi e distanti, per indole, impostazione, obiettivi. Ma, a ben vedere, non è così. L'intervento di Civica e Scarpellini prende le mosse dalla recente riforma ministeriale per cercare di scovare una *ratio* (un metodo) nell'apparente follia di questo provvedimento e dei suoi perversi effetti. Si ragiona su chi ci guadagna e chi ci perde. E, *ça va sans dire*, la prevedibile conclusione è che a rimetterci sono le piccole e medio-piccole realtà di quello che un tempo si chiamò teatro di ricerca e sperimentazione, dato che il provvedimento adotta una logica e dei parametri meramente quantitativi che non possono non penalizzare la qualità, l'innovatività, l'originalità, il coraggio, comunque concepiti. Peggio ancora – e qui i due snidano appunto la *ratio* profonda – esso prepara a un progressivo disimpegno finanziario dello Stato in campo teatrale:

Oggi il finanziamento al teatro è inteso dallo Stato come il contributo di avviamento – *startup* – delle future piccole aziende teatrali. La vera e “monotona” indicazione della riforma è: “il teatro non è né un interesse né un servizio pubblico, imparate a cavarvela da soli”. I teatri devono diventare aziende che producono il proprio reddito in regime di libero mercato. [...] Le compagnie autonome e di ricerca (la parte più viva e vitale del teatro italiano) sono state azzerate dal Ministero: infatti che senso ha investire sulla “ricerca” se lo scopo è tagliare del tutto gli investimenti? (pp. 6-7).

A questo punto l'argomentazione di Civica e Scarpellini entra nel vivo e dà luogo ad alcune conclusioni tutt'altro che scontate, in ogni caso interessanti e da discutere. La prima riguarda la “traslazione semantica” del termine “commerciale”:

L'aggettivo “commerciale” ha subito una traslazione semantica: da parametro economico è diventato categoria estetica. La “poetica commerciale” è oggi lo stile da adottare (p. 8).

La seconda riguarda la nuova dislocazione del potere nella scena italiana (solo italiana?):

A “fare” il teatro italiano bastano i direttori dei grandi teatri. Essi decidono della popolarità,

<sup>3</sup> Discorso tenuto il 2 ottobre 2015 al Teatro Magnolfi di Prato nell'ambito di Contemporanea Festival. Il testo del discorso è scaricabile in pdf dal sito di [contemporaneafestival.it](http://contemporaneafestival.it). La numerazione delle pagine riporta quella del dattiloscritto.



della visibilità e del successo (anche di critica) degli artisti. Esercitano questa prerogativa decidendo quali spettacoli produrre, quali mettere in abbonamento e quali far circuitare e scambiare (p. 11).

In questa presa di potere assoluto da parte dei direttori, dove quindi “il sovrano della scena rimane dietro le quinte”, gli artisti (attori, registi etc.) e gli spettatori diventano “due categorie ininfluenti”, per non parlare dei critici, i quali non possono che stare al gioco, loro malgrado e talvolta senza nemmeno rendersene conto (pp. 13-14).

Degno di nota è anche il culmine retorico di questa circostanziata requisitoria, che parla dell'amministrazione trasformata in una nuova forma d'arte:

I direttori artistici che “firmano” le stagioni come Duchamp firmava ruote di biciclette e orinatoi rovesciati (ma con assai meno ironia) sono i delegati di un potere che, giunto al culmine della propria smaterializzazione, gioca la sua ultima carta, la più prossima all'insensatezza definitiva: trasformare l'amministrazione in una nuova forma d'arte, l'unica degna di essere compiutamente finanziata dal momento che gestisce lo spettacolo per eccellenza, quello del consenso (p. 18).

Massimiliano Civica e Attilio Scarpellini non sono dei signor Nessuno, degli invisibili, degli esclusi senza nome che dai margini vomitano rancore contro chi ce l'ha fatta. Appartenendo a due generazioni diverse, sono un regista di valore, con una serie di spettacoli originali e rigorosi (nonché diversi premi Ubu) e importanti incarichi direttivi al suo attivo, il primo, più giovane; e un critico e scrittore legato a realtà significative della “terza avanguardia”, in specie romana (scelgo deliberatamente di adottare la formula lanciata da Silvia Mei nell'ultimo numero, il 24/2015, di “Culture Teatrali”, uscito da pochi giorni), il secondo. E questo naturalmente conferisce molta maggiore credibilità al loro apocalittico “j'accuse”, il quale per altro, nonostante tutto, non manca, nella sua parte finale, di un discorso in positivo, propositivo – un po' come abbiamo visto accadere appunto nel *Farsi luogo* martinelliano.

Occorre – sostengono i due – “riprendere il discorso tra le rovine”, invece di limitarsi a contemplarle, mettendo in gioco nuovamente una capacità che il teatro ha dimostrato di avere in momenti non meno difficili dell'attuale: l'immediato dopoguerra in una Varsavia quasi interamente rasa al suolo, o la Russia del 1919, raccontata dalla poetessa Marina Cvetaeva, o la Buenos Aires della catastrofe economica del 2001. Infischandosene, se necessario, dei facili profeti di sventura (quante volte è stata annunciata, nella storia e soprattutto nel secolo scorso, la fine del teatro?). Heiner Müller dichiarò nel 1993: “È un fatto ormai acclarato che nessuno sa più a cosa serve il teatro” (p. 17); e Luca Ronconi in una delle sue ultime interviste affermava sconcolato: “Il teatro ha bisogno della società, ma forse la società non ha più bisogno del teatro” (p. 18).

Già, ma di quale teatro? Perché è chiaro che parlare di teatro al singolare è ormai da tempo solo un inganno lessicale. Di tanto teatro che si fa oggi, potremmo privarci senza troppi problemi, anzi – mi sembra che su questo Martinelli e Civica-Scarpellini concordino. Ma il teatro come bisogno profondo e forse ineliminabile dell'essere umano e delle umane società, beh quello è tutto un altro discorso.

È a quel teatro che Martinelli e il Teatro delle Albe tendono (il progetto *Eresia della felicità*, da me seguito a Santarcangelo 2011, ma riproposto altre volte in seguito, ne rappresenta un invero difficilmente eguagliabile); è quel teatro che invocano nel finale – non senza qualche eccesso di enfasi – Civica e Scarpellini, i quali avevano iniziato la loro requisitoria con un richiamo (dolorosamente ironico) agli scopi del teatro pubblico (“Il teatro viene finanziato dallo Stato con lo scopo di portare ai cittadini spettacoli di alta qualità artistica e di intenso impatto emotivo; ovvero con lo scopo di ‘educare’ i cittadini attraverso l'Arte e il Bello” [p. 2]):

Il teatro può finire, ma il bisogno degli uomini di riunirsi per riconoscersi in una

rappresentazione della propria vita, non finisce mai. La società ha bisogno del teatro, almeno fin quando una società esiste. Oggi la gerarchia implicita nel dubbio che amareggiava Ronconi (è la società che stabilisce il proprio bisogno di rappresentazione e commissiona il proprio teatro) non può che essere rovesciata: è il “teatro degli artisti” a costituire il fragile ma ostinato segno di una resistenza sociale per altri versi atomizzata. Ogni spettacolo riempie e nel contempo segnala il vuoto di un antico incontro – così antico che persino la *società dello spettacolo* non riesce a eluderne la nostalgia – rivelando l’assurda persistenza della sua necessità (p. 19).

Ma la conclusione non può che essere politica, secondo il taglio prevalente dell'intervento. Vi si parla di “esodo” e di “scisma” (richeggiando non so quanto volutamente certe classiche immagini “terzoteatriste” di Barba: le isole galleggianti, le riserve, l’esilio, etc.) e anche di povertà, con un riferimento almeno oggettivo al Grotowski degli anni Sessanta:

*L'estetica commerciale è un cadavere.* Per impedire che il morto mangi il vivo, gli artisti non possono far altro che sottrarsi al suo abbraccio e rifiutare senza rancore qualunque compromesso con il sistema teatrale vigente. Dove il “senza rancore” non è accessorio: non si tratta più, infatti, di combattere una battaglia contro il sistema o per il suo rinnovamento – come quelle ingaggiate dal nuovo teatro degli anni sessanta per rivendicare le proprie quote di pubblico – ma di abbandonarlo all’agonia amministrativa nella quale si dibatte. Quel che proponiamo non è un assalto al palazzo d’inverno (poiché, lo ripetiamo, la fortezza è vuota) ma un esodo e uno scisma. [...] Dal momento che siamo già poveri – e che l’unica alternativa che ci viene proposta è il piatto di lenticchie dell’agibilità in cambio della primogenitura del lavoro artistico, cioè un altro impoverimento – sarà bene disporsi per un periodo a trasformare la povertà in una nuova virtù produttiva e in una potenza di creazione che non possiamo definire nuova poiché essa ha caratterizzato le grandi riprese storiche del teatro d’arte. Non è un prezzo troppo alto per ritrovare il senso della nostra libertà di artisti e la necessità del teatro che proponiamo. (Non è troppo, condividere il destino di quelli a cui maggiormente oggi vorremmo parlare, poiché è a una società in più di un senso povera che ci rivolgiamo) (pp. 19-20).

Sottoscrivo interamente, con un solo distinguo, che desumo proprio dal libro di Barba citato in precedenza, dove si distingue fra *dissidente* e *scismatico*: “il dissidente, quindi, non è lo scismatico, uno che se ne va, che abbandona o che si separa. È uno che crea una distanza senza distaccarsi per evidenziare le sue ‘superstizioni’ e la sua differenza” (p. 262). Si tratta soltanto di una divergenza terminologica o c’è qui anche una questione di sostanza, l’indizio lessicale di differenti impostazioni strategiche?

*Farsi luogo* e *La fortezza vuota* letti insieme compongono un dittico, una specie di manuale di sopravvivenza teatrale: invitano a fare, a prendere posizione, ma più di ogni altra cosa invitano a non arrendersi allo spirito del tempo. Perché anche e soprattutto in “tempi bui” c’è bisogno di teatro; di un teatro vivente, fatto con talento, mestiere, gioia e onestà, dando voce creativamente al nostro scontento, alla nostra ribellione.

### **Conclusione asinina (in onore delle Albe e di Ermanna in particolare)**

Vorrei chiudere facendo sentire la voce di Ermanna Montanari e dell’asino a lei (loro) tanto caro. Partendo da una precisazione, forse necessaria per coloro che non conoscessero bene il Teatro delle Albe.

Sopra abbiamo visto come nella sua invettiva contro il “regista famoso” Martinelli a un certo punto gli dia dell’“asinello”. Attenzione! Non si tratta per le Albe di un insulto, semmai di un richiamo alla realtà e ai limiti costitutivi dell’umana condizione, che soltanto i (falsi) sapienti, gli sciocchi e, appunto, i megalomani mostrano di ignorare.

In ogni caso per Marco ed Ermanna l’asino è un animale amato, un vero totem, da quando lo

scoprirono – grazie a Claudio Meldolesi – negli scritti di Giordano Bruno. Racconta Ermanna nella preziosa brochure che reca il testo de *La camera da ricevere*:

L'asinità è diventata l'emblema del nostro fare poetico, il nostro modo di concepire la vita e il teatro. Complice in questa assunzione è stato Claudio Meldolesi che, anni prima, mi aveva assegnato la tesi di laurea sui *Dialoghi* filosofici di Giordano Bruno, dove l'asinità rappresenta il desiderio di conoscenza, l'apertura all'altro, alla infinita varietà del mondo (p. 5).

E proprio un'asina ermafrodita, un'asina magica e parlante di nome Fatima, Ermanna si trova a interpretare nello spettacolo *Siamo asini o pedanti?*, tratto da una "farsa filosofica" (al modo di Bruno, appunto, ma anche di Totò: "siamo uomini o caporali?") scritta da Marco. Ma ci volle la stralunata, geniale complicità di Gianni Celati per far sì che Ermanna si ritrovasse a fare uno dei suoi monologhi in dialetto campianese (*Lus*, di Nevio Spadoni) davanti a dei veri asini! Ascoltiamo ancora un suo racconto:

Gianni Celati venne a vedere *Lus* in un oscuro centro sociale a Ravenna: rimase colpito da quel monologo cantato in dialetto romagnolo, e quando decise di fare il suo film sulle "case che crollano" mi chiamò a recitarlo davanti a un branco di asini. Fui subito entusiasta dell'idea, e per il legame con l'asino, mio animale totem, e per la patafisica verità che solo gli asini possono essere un 'possibile' pubblico per il teatro, oggi. Si fece il girato, anche se poi nel film non venne montato. Recitai *Lus* su una cassetta per la frutta, il pennato in mano. Gli asini, in precedenza liberati, vennero spontaneamente a far corona di respiri attorno a me. Mi ascoltarono in silenzio, e quando terminai, si allontanarono come se sapessero (da *Teatro di voci*, in Laura Mariani, *Ermanna Montanari*, cit., p. 228).

E se fosse nell'asino (come nel bambino di Benjamin) un "segnale segreto dell'avvenire"?

Lunga vita alle Albe e alla loro asinità. Che il cielo ci conservi a lungo insieme Marco, Ermanna, Gigio, Marcella, Michela, Laura, Roberto, Alessandro A., Alessandro R., Luca, Fagio, Silvia, Rosalba e tutto il resto della famiglia. Il teatro italiano ha tanto bisogno di voi.