

TEATRO AL FUTURO

Scritti di Piergiorgio Giacchè

(2011—2025)



a cura di Altre Velocità

Piergiorgio Giacchè (1946) è antropologo e saggista. Nei suoi numerosi libri e ricerche ha esplorato le multiformi identità dello spettatore teatrale. Ha collaborato con Eugenio Barba e Carmelo Bene, ed è una firma della rivista Gli Asini (e, precedentemente, de Lo Straniero). Altre Velocità è da sempre in dialogo con lui e con i suoi scritti, da cui non smette di imparare. Questa pubblicazione è stata realizzata in occasione dell'ottantesimo compleanno di Giacchè.

Una pubblicazione di



Con il contributo di



Giacché c'è Giacchè...

di Rodolfo Sacchettini

Ci sono dei maestri di biliardo che, quando si trovano davanti la palla nera da mettere in buca con un colpo pulito e rettilineo, si fermano. Osservano il tavolo, prendono in mano il gessetto, preparano la punta della stecca. Qualcosa li perplime. Improvvisamente girano le spalle alla buca e mirano in direzione opposta. Il pubblico, sorpreso, si avvicina. Fronti corrucciate. Ma cosa sta facendo? Il colpo è forte. La palla bianca rotola su una sponda, poi su un'altra e un'altra ancora. Ha un effetto così strano che gli angoli si fanno imprevedibili. Cadono le mascelle, spuntano sorrisi stupefatti. La palla bianca procede imperterrita, attraversando il panno verde in lungo e largo fino a perdere energia. Sembra stia per fermarsi e invece, come sospinta da un ultimo soffio, colpisce la palla nera mettendola in buca. Applausi.

Ma non era più facile mirare direttamente senza prendersi tutto questo rischio? Certamente, ma solo se ingenuamente credi che l'unico obiettivo sia fare buca. Mentre la palla rotolava, il pubblico ha fatto esperienza di un tempo dilatato. E mentre rimbalzava, la geometria euclidea pareva insufficiente a spiegare gli angoli bizzarri che spezzavano le linee della traiettoria. E veder rovesciato l'ordine e la consuetudine non ha provocato il più autentico riso della sorpresa e del paradosso? Solo così capisci che la palla in realtà sta fuggendo dall'ovvio, dallo scontato, dal banale. Solo così prendi coscienza di quanto sia profonda la buca.

Leggete i testi dell'amico Piergiorgio Giacchè che abbiamo raccolto in questo libriccino per festeggiare i suoi ottant'anni. Sono interventi sollecitati da Altre Velocità o che lui ha voluto condividere, come un compagno di viaggio e sponda insostituibile, in momenti precisi di questi ultimi vent'anni. Affrontano la critica, la cultura, il teatro, la pedagogia, lo spettatore. Giacché c'è Giacchè non potrete però che abbandonarvi alle traiettorie complesse e al suo ritmo di comicità crudele, festeggiare l'intelligenza con i suoi giochi e i suoi paradossi, senza dimenticare di scorgere quel disegno che traccia la parola, che ci parla di orizzonti più intimi e lontani, mentre implacabile si dirige verso la buca. Buon compleanno!

TEATRO AL FUTURO

Scritti di Piergiorgio Giacchè

(2011—2025)

Dopo l'eresia. Majakovskij acclamato così

Sono stato testimone di una serie di giochi, di azioni senza termine, prive dell'intenzione di arrivare a un saggio. Considerando che siamo ancora nel mezzo del laboratorio, certe riflessioni possono essere dette, rimanendo però su un terreno critico e non teorico. Questi spunti possono essere raccolti, però devono essere riverificati a esperienza compiuta¹.

L'azione pedagogica

Tutto ciò che sarà *Eresia della Felicità* lo farà Martinelli² nel campo, con la libertà di un allenatore ma anche di un Maradona. Vedendolo mi sono venuti in mente quei giochi come “palla prigioniera” o “palla avvelenata”. La domanda che sorge è: che cosa è la palla? Questa palla invisibile è probabilmente l'unico strumento possibile per arrivare al testo, alla parola. Il cerchio insegna che ci possono essere anche 20mila spettatori, ma un corpo-cerchio di 200 individui resta indifferente, perché è gioco e non teatro. Quel corpo è chiuso, è grande, è vasto ma a un certo punto può anche cambiare direzione. Scambiandosi il nome, quando vengono pronunciati a turno i nomi di tutti da tutti, non ci si sente più nominati e si consolida il rapporto. Da uno sguardo tutto all'interno, si passa a uno tutto all'esterno: è il cambiamento delicato e interessante di un'azione ludica, il combattimento eterno tra gioco e arte. In questo passaggio c'è anche una componente pedagogica, un'azione responsabile. Alla fine resta l'esperienza e l'azione pedagogica consente all'individuo, senza rendersene conto, senza teorizzarlo, di metabolizzare la distanza fra quanto si è divertito e come è cambiato. Nello stesso tempo ci vuole una disobbedienza, una sfida, un rischio in più. Anche un fallimento sarebbe fondamentale: il fallimento nel gioco è solamente una delusione.

1 Osservazioni riferite al progetto *Eresia della Felicità*, presentato dal Teatro delle Albe alla quarantunesima edizione del festival di Santarcangelo a luglio 2011

2 Marco Martinelli, regista e drammaturgo del Teatro delle Albe

Il traguardo del rito

L'unica strada è cercare il tramite, dunque il passaggio tecnico ma anche critico tra gioco e teatro, che potrebbe essere la ritualizzazione. Non il rito in termini sacrali, ma il rito in termini di linguaggio, giacché ci si sente sempre più convinti quanto più si riesce a eseguire, diventando allenatori di se stessi. La ritualizzazione non è ripetizione, è far rinascere un gusto ludico più alto, senza arrivare a consegnarsi allo spettacolo. Questo è un importante traguardo.

San Giuseppe statua

Quando si assiste al lavoro dei ragazzi, lì per lì, si pensa al “mondo” in un senso anche banale del termine, si prova un'emozione di umanità dovuta alle differenze di età. Tra i 10 e i 16 anni ogni anno è un lustro, si assiste a uno sgranamento generazionale, a un ventaglio di umanità infinito e impressionante. Una così ampia disparità di età può permettere dei salti critici ai ragazzi più grandi: dando loro dei bambini in braccio, in una delle prove, è come se diventassero dei san Giuseppe statua. A quel punto tutta questa corporeità potrebbe avere due fasi di crescita: una fase più fredda e più consapevole, più intimamente sacrale, e un'altra invece più calorosa, più affettuosa. Ma in quell'attimo certe specificità, di questa o di quella generazione, potrebbero ribaltarsi: proprio il quasi uomo, il più adulto tra loro, potrebbe rivelare le sue caratteristiche infantili, sempre Majakovskij permettendo.

Acclamazione e non declamazione

Avviene un miracolo su Majakovskij che va salvaguardato: è un recitare i versi non per declamazione ma per acclamazione. A un certo punto la ritmicità e la ritualità riducono questo senso di sentire Majakovskij, che diviene un materiale vivo ma non ironico. I ragazzi riescono a dire “stuzzicadenti”, “piccoli sputi” rivolti alle stelle in una maniera bellissima, acclamante, la quale toglie persino il gusto della provocazione. Il potente ingrediente che va sfruttato è Majakovskij, acclamato così, anche più frammentato, per essere posseduto da ciascuno.

Un'invasione di campo al contrario

Nel momento frontale, quando i ragazzi guardano il pubblico, c'è il rischio che lo sguardo si traduca in sfida e diventi comunicazione. Se invece si riesce

a conservare il loro vero sguardo alieno, il loro “guardarti senza riconoscerti” può fare in modo che chi guarda sia caricato di responsabilità. Sebbene ogni variazione dello sguardo che non riconosce possa scivolare nello spettacolo, questo particolare sguardo deve restare una sfida interna al gioco che permetta un’invasione, una specie di invasione di campo al contrario. Una parte molto toccante è quella del muro di volti, della “ciaccona”, perché i ragazzi capiscono, anzi già fanno. Bisogna fidarsi di Grotowski, “fare è sapere”, sennò bisogna darsi alla politica, come dice Claudio Morganti. È necessario che esista un cuore ma bisogna evitare in assoluto che diventi il coro dei parenti che vanno a vedere il loro nipote al saggio, lo fotografano e con la loro telecamerina mentale lo vedono come in televisione. Questo è da eliminare, è invece da incoraggiare la situazione di straniamento del pubblico.

Futura umanità

L’Internazionale spaventa per l’incontro utopico con la rivoluzione e infatti è un lutto in *Eresia*, un lutto di cui i giovani sono portatori. Loro stessi dovrebbero re-inventarsela, non tanto per dare una speranza, ma per restituire un senso di rappresentanza nel gioco dell’umanità: nei giochi c’è una possibilità di descrizione di umanità, di un corpo collettivo indefinito e infinito, senza passare per quelle tappe micidiali che sono il buonismo, la fede, l’ideologia. Sarebbe bello che ci fosse, all’interno di questo giocattolo, qualcosa che sia più loro, più “nascente”; che questa internazionalità fosse di generazione piuttosto che di popoli; che realizzino un loro totem e che questo non nasca lì, come accade invece nei campi-scuola dove i preti di campagna celebrano la loro esperienza. Quello che resta è un effetto di spensieratezza e allo stesso tempo di tristezza. Si avverte un senso di colpa, perché non c’è più attenzione, non solo personale ma attenzione politica. Ci si sente in colpa capitinariamente, perché loro, i bambini, i ragazzi e gli adolescenti sono la liberazione dell’uomo, la liberazione biologica, anche se poi non lo saranno veramente.

(pubblicato sul Quaderno del Festival, a cura di Altre Velocità, in occasione di Santarcangelo 41. Ripubblicato sul sito Altre Velocità nell'estate-autunno 2011)

Elogio dell'età ingrata

(Tutte le età che si fuggon tuttavia...)

A volte la cultura fa dei miracoli, al solito cambiando tutto senza che nessuno se ne accorga.

Così è stato per la scansione e la valutazione delle varie età della vita.

Mentre si rimane affezionati a vecchi luoghi comuni, nel comportamento reale e nell'opinione sostanziale cambiano molte cose e fin troppe idee, che si stratificano sopra i sedimenti e gli stereotipi che magari nessuno mette in discussione, ma che non descrivono più la vera situazione.

“Eppur si muove”, se è vero che nei fatti e nei pensieri le classi d'età che ieri erano fortunate, sono cadute in disgrazia, mentre quelle che “per natura” sono marginali godono di una protezione culturale che sta diventando addirittura culturale.

Quanto era bella la giovinezza e quanto oggi sia diventata l'angoscia di tutti è noto a tutti, anche se si continua a cantarne le lodi e prometterle una riscossa. Quanto poi appariva decisiva nel sociale e risolutiva nel privato, l'età adulta o matura – quella dell'aver lavoro e del metter su famiglia – ancora oggi “pare”, eppure a esserci dentro ci si accorge che sta diventando l'età più incerta e più impotente: intanto perché – per molti – è sempre più rinviata di là da venire, quindi – per quegli attori sociali che allo stato adulto ci arrivano davvero – perché vissuta in precarietà e consumata in accelerazione.

Si ha la sensazione cioè che tutte le età di mezzo si debbano attraversare e valutare tra parentesi, accerchiate come sono dalle due nuove stabilità dell'Infanzia e della Vecchiaia, a cui si rivolgono non poche cure della società, dei servizi e molte offerte della cultura dei consumi.

Così, a dispetto dell'energia dirompente della giovinezza che si fugge tuttavia e della maturità che fugge dalle sue responsabilità (rinviando perfino i desideri all'età d'argento della pensione), i bambini e i vecchi passano da poli terminali a soggetti centrali dell'attenzione e della speranza. Fino al paradosso di sperare di “rimbambire” al più presto e il più a lungo possibile, dopo aver allungato la tratta del “bamboleggiare” infantile ben oltre l'età della ragione e al di là del ragionevole. In sintesi – in cultura e contro natura – l'Infanzia e la Vecchiaia diventano le piattaforme più estese mentre le altre età della vita accorciano il passo e riducono il loro valore. Se però tirare per le lunghe la vecchiaia si può comprendere, tirare il collo all'infanzia perché si allunghi a dismisura è un peccato culturale mortale.

Al solito sono i bambini a rimetterci di più e per sempre. Sono loro a essere

mangiati dai consumisti, cioè da un abbraccio e uno sguardo adulto che li elegge a motivi e motori del loro mondo fatto Mercato, investendo e mentendo sulla loro innata creatività e genialità e perfino divinità. Una letterale pedofilia ha avvelenato ogni forma di nuova pedagogia: le incessanti riforme permissive e proiettive – benché smentite dai fatti e dai delitti ancora numerosi – colorano l'atteggiamento e l'opinione di tutti. Che “bambino è bello” è da sempre e pur sempre vero, ma che “bambino è tutto”, un essere di per sé completo e creativo, ricco di fantasia e geniale per intelligenza, più da liberare che da educare, incoraggiando più l'espressione che la riflessione... Beh, è davvero un'esagerazione su cui è il caso appunto di riflettere. Una volta messo così “bene” non c'è verso di farlo cambiare in “meglio”. E il sospetto che gli si voglia bloccare la crescita in altezza a favore di una sua dilatazione in larghezza fino all'obesità, sta diventando una certezza.

Il fatto è che il suo “esserino” è ahimè destinato a crescere, ed è proprio ogni sua trasformazione chiamata trauma, quello che la cultura e la società sta avversando con tutte le sue forze. Presto, troppo presto infatti, il bambino approda a quell'età ingrata in cui non è più carne né pesce, e dunque non lo si sa più come conservare e infine consumare. In fondo, anche la Società dei Consumi, con tutta la sua vastità e varietà e ambiguità – proprio come le antiche e superate società tradizionali – rifiuta ogni cambiamento. Soltanto che preferisce rimuovere il problema anziché svolgere il tema: non adopera più riti di passaggio che riconoscono la mutazione individuale e la reintegrano nella stabilità sociale. Non saprebbe *come* ma nemmeno *dove* farli. Non c'è più fuori di sé una *liminarità* né sacra né profana, dato che il suo Mercato ha occupato tutto il tempo libero e lo spazio vuoto possibile: è lui semmai il rituale o meglio il carnevale incessante che si espande nell'infinito non-luogo e nell'indefinito fuori-tempo che lui stesso ha creato. Il suo “paesaggio” sostituisce e assorbe in sé ogni “passaggio”, ma certo non risolve la questione, malgrado la continua invenzione e apertura di nuovi reparti – davvero per tutte le età – nel suo sterminato paese dei balocchi. L'adolescente allora (ma anche il giovane, l'adulto, il vecchio e via viaggiando) non può essere trattato che come un'altra forma di bambino, che continuerà a crescere in obesità fino al delirio, a immagine e somiglianza di quell'ipermercato dove viene ospitato per tutto il tempo che vuole. Per tutto il tempo che c'è.

“Che bel paese, che bel paese!”, diranno allora tutti i pinocchi del mondo, perché appunto la scuola in quel paese non c'è. Ed è invece proprio questa l'istituzione che dovrebbe svolgere diversamente il tema della vita, magari eleggendo a maestra la storia... anche se non certo la sua! La storia della scuola parla chiaro e netto: non ha più autorità da quando non ha più autonomia

(o viceversa). Non importa analizzare le riforme che ha subito, il fatto che le abbia sempre subite e mai “promosse” parla da solo.

L'età difficile e dimenticata

Non sarebbe tanto facile cogliere bene la data di inizio e di scadenza di quella che si può chiamare “la prima adolescenza” se non ci fossero di mezzo le scuole, appunto medie e in tutti i sensi inferiori. Quel triennio corrisponde infatti al periodo cosiddetto difficile e così malfatto e maltrattato che gli insegnanti e i genitori e gli infermieri e i carabinieri... non sanno bene cosa dire e come intervenire e nemmeno con chi hanno a che fare. Fra il bambino piccolo e il bamboccio giovane si inserisce qualcuno che non ha stabilità e nemmeno un'identità: non è un essere ma un divenire e, in quanto tale, non ha cittadinanza né riconoscimento perché “in-fermo” cioè non fermo. E infine – è bene che lo sappia anche lui – è un po' malato.

Non è nulla, passerà presto, ma intanto la preoccupazione morale e medica e scolastica è il sentimento che lo incalza, mentre la malattia del divenire gli sta cambiando la voce e fa crescere il pelo e gonfiare il petto e accendere il sesso, per di più in modi e tempi diseguali, perfino talvolta personali. E sempre conflittuali con (tutti) quanti li guardano con diffidenza e insieme con supponenza.

Intanto, nessun adulto sembra volersi ricordare di quell'età, ma soltanto del prima e del dopo la transizione. La rimozione delle autentiche memorie della prima adolescenza è forse l'atteggiamento adulto più patetico e però più colpevole. E questa bugia dell'oblio ha le gambe lunghissime se è vero che tutti concorrono a ripetersela, sia pure aggiungendo un pizzico di benevola comprensione che suona così: “benedetti ragazzi!”

Già perché in fondo si tratta di quei “ragazzi” di cui parlano tutti i romanzi e che ancora oggi sono il nome di tutti – quando siamo “fra noi” – in tutte le età seguenti fino ai novant'anni. Chissà perché poi c'è restata appiccicata addosso questa definizione, se poi si guarda ai ragazzi di oggi come una iattura! Forse perché – fino al nostro ieri – quell'età di mezzo era ancora la prateria verso cui si spingevano al pascolo i bambini il più presto possibile e dalla quale per ogni giovane adulto era difficile staccarsi. Forse perché la crescita, soprattutto nel suo momento di improvvisa e sconvolgente accelerazione, veniva incoraggiata e affrontata come il vero ingresso nella vita sociale. Per esempio – ancora una volta a scuola – c'erano “esami di ammissione”, c'erano ostacoli più alti e però ambiti, c'era un agognato cambio di vesti e di gesti, c'era la soddisfazione e la fatica peraltro collettiva di una nuova socialità e perfino di

una incipiente responsabilità. Non si sa allora perché mai gli adulti vogliano scordarsi quell'età che pure celebrano quando diventa un loro ricordo, quando è passata e non è più passante. A meno che non ci sia di mezzo la paura e non la prudenza: una paura che al solito si attribuisce ai tempi cambiati che renderebbero impossibile una diversa gestione e una più aperta attenzione ai “nostri” ragazzi.

E questa paura, per quanto vile ed egoistica, è davvero fondata. La società gioca in difesa, in chiusura, in “paura” e non offre più un presente – altro che un futuro – ai “suoi” ragazzi. La scuola, quella Media e in ogni senso Inferiore, si accontenta di intrattenerli con riti di passeggio e non di passaggio, non vedendo l'ora di liberarsi di quei ragazzi non ancora giovani e non più bambini, che non si sa come classificare se non come discoli senza freno o bulli senza pupe. La famiglia o in famiglia infine che si dice? A una certa età i ragazzi chi li capisce? Nemmeno loro stessi. E allora lasciamoli fare. Cresceranno.

I migliori anni della loro vita

È appunto questo della crescita il tema e non il problema: quell'età verso cui si è ingrati è l'unica in cui i ragazzi si vedono e si sentono crescere. Non per gradi ma verso i grandi, con la fretta di chi procede per salti e perfino per traumi. Inutile cercare di allungare sopra di loro la coperta del bambinismo infantile o peggio anticipare quella di un bamboccismo giovanile al fine di coprire a ogni costo le pudenda di uno sviluppo che si impone come sconvolgimento del corpo e confusione della mente. Ma poi di quale sconvolgimento e confusione si tratta?

Il cambio della voce o l'arrivo del mestruo, la nascita del dubbio o la scoperta del rischio, in fondo sono sorprese attese; molto più traumatica è stata da bambini la caduta dei denti da latte, ma su quella ci si ride sopra e si mettono le monetine sotto il bicchiere. Il fatto è che l'infanzia sembra uno scherzo mentre l'adolescenza entra in gioco, e questo agli adulti non piace gran che. Invece, se resuscitassero un ricordo personale onesto e si attivasse una giusta valutazione culturale, quegli “anni difficili” rivelerebbero i loro veri preziosi contenuti. C'è in quella “età ingrata” uno *stupore* dovuto al senso panico e un'*apertura* al mondo reale che vale la *scoperta* della coscienza; c'è anche una *energia* potente che sfiora il suo delirio, una *voglia* che non è ancora volontà ferma ma nemmeno desiderio preciso. E infine una *fede* che non è ancora credenza, una *speranza* che è ottimismo naturale allo stato puro, una *carità* istintiva ancorché guidata dall'empatia e limitata da un senso di giustizia allo stato primitivo – che poi sarà la base solida di un'etica personale di là da venire, ma

anche da sparire. Tutte le virtù teologali e cardinali si affacciano come comete nel cielo della mutazione adolescente, mentre da terra una potente antiaerea le prende di mira e spesso le abbatte.

I ragazzi di quell'età di mezzo stanno in cielo e in terra e in nessun luogo: non disdegnano il confronto con la società e la cultura, ma anzi sono nella posizione più aperta per prendere e perdere tutto – per “apprendere” in una sola parola – viste le prove e le tentazioni, le sfide e le distrazioni che li attraggono e li impegnano. Ma infine, la stessa violenta “riduzione a ragione” di quel latente ma prepotente “entusiasmo” che li anima, la stessa presa d'atto della realtà – anche la più dura e incoerente con i loro sentimenti e valori – è vissuta dai ragazzi come un'avventura o dentro l'avventura.

Ad-ventura è appunto “esperienza dell'avvenire”, e la sete di esperienze e la disponibilità all'incontro, alla lotta, alla costruzione di sé e del proprio contesto è forte. Non sarà più così forte e così pura, almeno in potenza.

Così, che la società lo voglia o no e che la scuola lo sappia o meno, i ragazzi medi e inferiori vivono e gestiscono in proprio la loro *iniziazione*, dandosi contenuti (miti) e forme (riti) diverse dall'ordinario e aperte allo straordinario. Entrano in una loro liminalità dove non conta tanto l'istruzione per l'uso quanto la deviazione per uno scambio diverso dal quotidiano, che inaugura una possibilità di critica dentro la pratica della disobbedienza. Si può allora cogliere l'occasione di anteporre finalmente la *riflessività* alla *creatività*, passando dalla “originale” espressività bambina alla pensosa assimilazione “personale” della cultura. Si può infine partecipare alla dimensione di una comunità di coetanei diversa dalla sociabilità infantile: talvolta un gruppo che si muove come una squadra, ma talaltra una squadra che si struttura come un coro. In questo caso fortunato e virtuoso l'adolescente si rende disponibile all'incontro e al regalo: forse in nessuna altra età con lo stesso slancio verso l'alto, con la stessa generosità e fiducia verso l'altro.

Si dirà che queste occasioni e questi casi sono eccezioni, ma non è vero: vi sono percezioni intense e disponibilità frequenti in quell'età in cui si affacciano – per la prima ma può darsi anche per l'ultima volta – le domande ultime e le ricerche intime sul senso della vita.

È un passaggio, niente di più ma niente di meno. E quello che non si sa cogliere o difendere di questo “divenire” rapidamente muore, spesso soffocato con le proprie mani ma sempre su imitazione di un adulto o su istigazione di un mandante. Dunque, la società e la scuola e la famiglia hanno una responsabilità enorme, ed è per questo che si sono fatti un altro ritratto dell'età che si vuole ingrata mentre è “piena di s-grazia”. Sono appunto sgraziati i ragazzi nel periodo della loro emergenza, ma disgraziati divengono soltanto dopo la

reazione o l'indifferenza del contesto sociale e familiare. La scuola che si mette in mezzo proprio per aprire un testo diverso, non ha più nemmeno l'idea di quanto è grande la sua impotenza. Di quanto è diventata sempre più assente e demente e infine delinquente...

Ricordate il solito profeta Pasolini? La sua maledizione riguardava nello stesso tempo la televisione e la scuola media. Chissà perché tutti si ricordano della prima e del suo potere e dimenticano – forse perdonano – l'impotenza della seconda. Già, chissà perché.

(pubblicato sulla rivista Gli Asini nel numero di aprile/maggio 2013)

Il controtempo della critica

All'interno di Vie Festival 2013 si è svolto il laboratorio Autocritica, condotto da Piergiorgio Giacchè, che ha visto l'incontro di giovani attori con tre importanti personalità della critica teatrale, quali Renato Palazzi, Franco Cordelli e Oliviero Ponte Di Pino. Al centro dei dibattiti, tenutisi alla biblioteca Delfini di Modena in tre differenti giornate, l'azione critica come momento fondante della pratica teatrale. Abbiamo chiesto all'antropologo e studioso di parlarci dei temi e delle problematiche emersi.

Ci può fare un bilancio degli incontri?

Innanzitutto, vorrei fare una precisazione sul titolo degli incontri: *Autocritica*. È un termine che non va assolutamente inteso nel senso di "espiazione" ma di "orientamento", scelta della critica come terreno comune per l'incontro tra persone che hanno ruoli diversi all'interno del mondo teatrale. La volontà di porre al centro la critica deriva da una constatazione di fondo: il pensiero critico in quanto sorgente della cultura è stato abbandonato e questo ha come conseguenza il fatto che ora ci si applica direttamente al teatro, senza esser passati prima da esperienze intellettuali che possano fungere da orientamento, appunto. Il dato su cui ho cercato di focalizzare l'attenzione è quello per cui nella pratica teatrale l'atto critico è doppio: sia da parte dell'attore che da parte di un pensiero che vi si applica posteriormente.

Un atto critico condiviso dall'attore e dallo spettatore, quindi...

Il rapporto tra attore e spettatore è stato messo al centro del percorso, dal momento che mi pare essere un grande assente dei discorsi che si producono sul teatro: è difficile, infatti, che le recensioni degli spettacoli si concentrino su tale aspetto. Questo perché lo spettatore non si identifica col pubblico: il primo sta all'attore come il secondo sta all'opera e, perciò, le valutazioni sono rivolte soprattutto ai poli dell'opera e del pubblico. Tuttavia, penso che la parte viva dell'accadimento teatrale, l'incontro vero e proprio, si trovi nel corpo a corpo che si genera fra attore e spettatore, in un'interazione non a senso unico ma assolutamente circolare. Se

torniamo ad Aristotele e al famoso capitolo della catarsi, che per certi versi è rimasto un mistero, notiamo come lì si spiegasse il meccanismo catartico nei termini di una commozione alla lettera, com-muovere. Intendo che, oltre alla catarsi prodotta dall'opera e dalla sua struttura, c'è una catarsi interna, molto più diretta, che involve spettatore e attore in un rapporto immediato, quasi fisico. Il giudizio nasce necessariamente da una reazione che lo precede e che si sviluppa in modo spontaneo; vale a dire che esistono, dentro a uno spettacolo, degli incanti, delle disponibilità, che lo spettatore può veramente toccare con mano. Il problema, perciò, non è neanche umano, è animale: ogni opera, seppur brutta o finanche repellente, ti conduce a confrontarti con la tua vita animale, a intessere con essa una relazione. Si dice del teatro che è uno spettacolo vivente perché dentro dev'esserci la vita e questa non può che manifestarsi nell'attore e nel suo corpo.

Ora, il filo rosso che legava gli incontri era appunto la ricerca di questo tipo di fruizione puramente emozionale, senza l'aggiunta di alcun pensiero ulteriore, che io vedo come momento fondamentale dell'atto critico dell'attore e, allo stesso tempo, dello spettatore. Un tale atteggiamento primario verso il teatro ci è continuamente sottratto da diverse "perversioni" intellettuali, talvolta alimentate anche dai festival a caccia di un pubblico sempre più ampio, che sommergono la nostra parte reattiva e spontanea in favore di un giudizio costruito e, per certi versi, insincero. Ciascuno a suo modo, dunque, ha provato a fare i conti con questa sua parte, chi, come Cordelli, ripercorrendo la propria carriera, o mettendo in discussione il ruolo del critico, è il caso di Palazzi, o tramite provocazioni, proposte da Ponte di Pino, sulla possibilità di sostituire gli attori con degli androidi. Le reazioni dei ragazzi mi sono sembrate molto partecipate quindi direi che, in definitiva, è andata bene.

Venendo a domande più generali: come giudica la situazione in cui si trova il teatro contemporaneo e quali strade, fra quelle che si stanno esplorando al suo interno, reputa maggiormente interessanti?

I classici discorsi che si fanno a riguardo, secondo i quali la grande stagione del teatro è finita perché non ci sono più maestri, sono giusti ma restituiscono solo una parte della verità. Se guardiamo all'altra faccia della medaglia, vediamo che si è liberata tutta una serie di energie e provocazioni che costituiscono novità effettive. Non bisogna farsi intimidire dalla Storia e dai nomi che ci hanno preceduto. Si tratta di un

meccanismo che opera anche in politica, dove date spartiacque come il '68 o il '77 diventano poi eredità difficili da gestire. Il problema è che si rischia di cadere nell'autoassoluzione o nello scontro, quando invece occorre essere consapevoli che le innovazioni epocali passano da esperimenti anche piccoli, che alcune concezioni dell'arte definirebbero "minori". Sicuramente viviamo un periodo in cui è sempre più difficile produrre teorie "forti" e questo succede perché gli investimenti di chi si occupa di cultura non sono a lungo termine ma cercano un riscontro nell'immediato, si muovono in un'ottica da "brucia e getta". Il "talentscoutismo" serve fino a un certo punto, occorre, al contrario, più apertura: se affrettiamo il giudizio, invece che sospenderlo, diventiamo più avidi e la critica scompare, lasciando solo la sua parvenza esteriore. La domanda che bisogna porsi di fronte a uno spettacolo è: cosa mi ha dato criticamente, ancor prima che esteticamente? Cioè, è in controtempo? Assume una posizione critica nei confronti del presente? Vedi, la misura estetica sconfina molto spesso nel gusto, nelle classifiche, nel pullulare di voti e stelline che troviamo sui giornali, perché implica paragoni col passato e, dunque, tentativi di incasellamento e classificazione. Al contrario, ciò che conta è la misura critica, dal momento che ti consente di capire su un artista è andato "contro" al suo tempo, anziché "incontro"; la televisione è piena di gente che va incontro e, per dirla con una battuta, il teatro inizia ad abbondare...

Spostando il nostro discorso più in generale, il vero nodo gordiano che caratterizza la situazione contemporanea è la commistione, costantemente in crescita, fra teatro e performance. Oltre ad aver dato frutti innegabili sul piano degli incastri del linguaggio, cosa che certamente continua a fare, tale commistione fornisce però anche un passaporto di liquidità alla Bauman, che è stato assorbito da tutti, diventando un fenomeno endemico. La performance porta con sé caratteristiche di accessibilità e democraticità che schiudono nuovi orizzonti ma, allo stesso tempo, degradano e confondono. Si è prodotta una concezione per la quale qualsiasi attività, anche la sagra del gnocco fritto, per fare un esempio estremo, è cultura. Tutto ciò, per chi ama il teatro – che, sia ben chiaro, è indefinibile in quanto tale – è certamente un nodo problematico con cui occorre fare i conti.

Come si è prodotto lo spostamento di cui parla?

Io credo che questa situazione risponda a una nuova committenza sociale. È convinzione comune che, dopo la polis, la borghesia e la post-borghesia (ciascuna delle quali ha imposto un certo tipo di teatro), sia venuto da tempo a mancare un committente sociale nell'arte. Si tratta di una sensazione anche di grande autonomia, di estrema libertà nella pratica estetica. Tuttavia, a mio modo di vedere, la globalizzazione, intesa come mercato, è il nuovo committente sociale. Essa sta fornendo da anni materia prima e indicazioni seconde al teatro e, a meno che non cambino i suoi meccanismi interni, imporrà la dimensione performativa "liquida" come lo spettacolo vivente dell'oggi e del domani. Nessuno scandalo, ovviamente, l'arte ha sempre tratto linfa vitale da queste dinamiche, ma, se l'analisi è corretta, diviene necessario acuire il senso critico e l'attenzione verso la qualità, nel senso di contributo professionale. Il *laissez passer* predominante oggi, che poi non è altro che un modo per fornire merce nuova al mercato, è troppo comprensivo, benedice tutto e tutti. Servono invece più filtri e più classifiche che mettano in luce le differenze. Per questo ho insistito sulla critica come terreno del pensiero, prima ancora che come atteggiamento specifico nei confronti di un'opera.

Questi filtri e la rigidità che comportano non rischiano di produrre quella critica sterile, rivolta al passato, che lei stesso ha definito dannosa?

La critica oggi si sposta dal giudizio, ma solo apparentemente. Ci sembra così perché tende a non stroncare, ma ricordiamoci che la critica può essere intesa anche come approvazione ed esplorazione. Insisto, il punto è che manca un terreno critico che preceda le valutazioni singole. Personalità come Nicola Chiaromonte vivevano di cultura critica e questo si rifletteva inevitabilmente nei loro giudizi, sia che fossero negativi o positivi, cosa che, in fin dei conti, ha poca importanza. Quello che conta è l'apporto critico ulteriore che tu applichi a un'opera, il quale ti permette di ampliarne le referenze e i significati. Se non aggiungiamo il dubbio a ciò che vediamo, anche dopo che ci è piaciuto, siamo fuori linea. Il processo critico consiste semplicemente nell'esplicitare la tua reazione nei confronti dell'azione dell'autore, una volta capita la sua intenzione, ma il valore di tale operazione è maggiore se tutti i passaggi si trovano già immersi in una dimensione critica. In teatro c'è più critica dentro che fuori. Per questo oggi si inizia a capire che, al di là del prodotto finale, ciò

che conta veramente è il processo, il che significa porre attenzione alla parte artigianale di uno spettacolo, ai mezzi utilizzati e al modo in cui le loro potenzialità vengono sfruttate.

Una certa critica si sta muovendo sempre di più di festival in festival, come se quello fosse il suo habitat. In che modo la “forma-festival”, sempre più ricorrente, influenza la fruizione degli spettacoli?

Una volta il festival era un acceleratore che permetteva alla stagione di avere altre sponde. Sicuramente il fatto di essere immessi in un *tourbillon* di spettacoli, in una dimensione di ricchezza quantitativa quasi da supermercato, è eccitante e porta a incuriosirsi, ma rischia di essere controproducente per i tuoi ritmi e i tuoi incontri veri. Io credo che l'errore stia nel portare avanti stantie stagioni in cui spendere troppi soldi per mantenere cadenze “liturgiche” che, alla prova dei fatti, hanno poco senso. Forse, se si togliessero soldi alle stagioni e si modificasse la loro struttura, invece di accendere svariati festival frenetici si potrebbe guardare al momento della stagione in maniera maggiormente costruttiva, confezionando scadenze più intense in cui abbia senso fare qualche scambio. Gli equivoci dei festival oramai sono tanti: nascono come eventi ma spesso diventano una capsula che viene guardata al posto degli spettacoli. In mezzo ci sono vari nodi problematici, come la ricerca del consenso, che è qualcosa di preventivo rispetto al desiderio di successo. Il successo, come diceva Carmelo Bene, è un participio passato e in quanto tale segna un accadimento. Insomma, certamente la forma-festival va ripensata, senza dimenticare che sono però l'unico contesto in cui poter presentare studi o progetti *in fieri*, con tutta l'importanza che, come abbiamo visto, queste tipologie hanno assunto nel teatro contemporaneo.

(intervista a cura di Francesco Brusa, pubblicata sul sito Altre Velocità nella primavera 2013)

Antropologie della visione.

Per una prassi critica

Raccontare il teatro non è solo offrire una testimonianza, a volte significa anche influenzare le pratiche sceniche e scoprire nuove visioni del mondo. È quanto ha fatto nel corso della sua decennale "osservazione partecipata" Piergiorgio Giacchè, antropologo e saggista, che abbiamo invitato alla sala Casa dell'Angelo nel 2023 a Bologna per una chiacchierata a tutto tondo su performance, spettatore e scritture della scena.

La nascita dell'antropologia dello spettatore

AGNESE DORIA: Piergiorgio Giacchè è antropologo che molto si è interrogato sul teatro e attorno alla "spettatorialità". Quest'estate (2023, ndr) a Crevalcore nell'ambito di Sementerie insieme ad Altre Velocità abbiamo pensato a un momento dedicato a Peter Brook. In diverse occasioni ho sentito dire a Piero: "Io lo spettatore l'ho visto nascere, voi lo vedete crescere". Quindi, forse, si può partire da qui: dalla nascita dello spettatore, dalla relazione con il pubblico, come prima questione.

PIERGIORGIO GIACCHÈ: Inizierei spiegandovi come mai mi sono occupato dello spettatore. È stato per scherzo. Nel senso che ero impegnato con la disciplina antropologica nel momento in cui sono nate delle istanze, ancora informi, che all'epoca corrispondevano a qualcosa di simile all'antropologia teatrale.

Ho conosciuto Eugenio Barba, che se l'era in qualche modo "inventata" l'antropologia teatrale ma non erano ancora uscite le prime tesi di questa sua ipotesi. Mi sono messo per 10 anni al suo servizio, una sorta di servizio militare diciamo, perché aveva stili e orari piuttosto pesanti. Quando qualcuno si mette in rapporto con l'attore, col regista o con qualcuno che fa teatro – questa è la prima regola che ho imparato (o subito) – deve sottostare a quella disciplina. Deve, in qualche modo, farsi delle domande senza ricevere risposte, stare in ascolto, stare continuamente alle dipendenze della ricerca che l'attore o l'artista portano avanti. Dopo un po' offrivano dei contributi ma mi seccava darne di funzionali alla sua antropologia; anche perché, come sapete (o come potete intuire) la sua era un'antropologia dell'attore come "uomo diverso dall'uomo".

Diventava, così, una branca antropologica laterale rispetto all'antropologia culturale: qualcosa che mi incuriosiva ma che non mi permetteva di essere autonomo. Quindi successe che Barba teneva un'Accademia, una specie di scuola, a vari livelli, a cui ho partecipato dal 1981 al 1992, l'ultima a cui ho partecipato attivamente era a Bologna (nel '90). In una decina di anni passati con Barba è accaduto questo: voleva organizzare un'ISTA (International School of Theatre Anthropology, *ndr*) in Salento nell'87 e aveva proposto un titolo che era "Tradizione e identità dell'attore". Io – tanto per dire qualcosa – eravamo attorno ad un tavolo con un sacco di attori, registi, iscritti, e dissi: «Perché non la chiamiamo "Tradizione dell'attore e identità dello spettatore?"». Barba, che non ha mai avuto un gran senso dello humor, mi guarda e dice: «Suona bene ma che cos'è l'identità dello spettatore?». Io dissi: «Non lo so, Eugenio, potremmo fare una ricerca». Da quel momento mi sono inventato una ricerca sull'identità dello spettatore.

Occuparsi dell'identità dello spettatore significava anche riflettere intanto su me stesso che facevo lo spettatore e poi su questa sorta di assonanza, di coincidenza, tra lo spettatore teatrale e l'osservatore partecipante antropologo. La stesura del libro *L'altra visione dell'altro. Un'equazione tra antropologia e teatro*³ mi ha dato l'occasione di cercare un'autonomia e intanto, mentre l'ISTA proseguiva con gli attori e con i teatri orientali, io giravo per il Salento intervistando gli "spettatori" scoprendo peraltro che erano quasi tutti esperti in varie forme di spettacolo e quasi tutti avevano recitato o avrebbero voluto fare gli attori...

Ho fatto sei mesi di ricerca sul campo proponendo dei questionari: da un totale di 60 persone ho tirato fuori 24 testimoni privilegiati, occupandomi di "spettacolarità" in senso lato. Ho intervistato gente che si occupava di moda, disc-jockey, registi di teatro dialettale, artigiani di fuochi d'artificio, organizzatori di feste patronali... Anche il "campione" dei panegirici (il prete incaricato di fare la predica per il santo patrono del paese). Quello che ho scoperto facendo questa ricerca in Salento è che i salentini, essendo stati "arretrati" – prima della fortuna o sfortuna di diventare "di moda" e prima che si riempissero di turisti e di soldi – in quegli anni lì sapevano unire *innovazione* e *tradizione* fondendole insieme. Riuscivano a fare la festa patronale e nello stesso tempo lanciarsi nelle sfilate di moda. Anche gli art director e i cinefili (io ho intervistato critici cinematografici),

alla fine confessavano che la loro prima “incantazione” e poi tutta la loro educazione di spettatori veniva in qualche modo dal teatro: non perché la loro passione e gusto per lo spettacolo fossero sempre nati dalla visione di rappresentazioni teatrali, ma comunque sempre dal confronto di qualcosa di rituale e relazionale, o da incontri o eventi diretti, fisici, materiali, anche se spesso di matrice religiosa...

Quest'avventura mi è servita per crearmi un sacco di problemi, perché poi dovendo andare d'accordo con Barba, alla fine, *sfruttando* in un certo senso la sua antropologia dell'attore, mi sono persino spericolato a inventarmi le tecniche del corpo dello spettatore. Ho lavorato a un saggio specifico sull'argomento, che è diventato il libro *Lo spettatore partecipante. Contributi per un'antropologia del teatro*⁴... In questo primo libro ho cercato perfino di combinare *attorialità* e *spettatorialità* e, poi, a partire da lì sono andato avanti a esplorare e interpretare il teatro per anni, troppi anni, ho detto tutto e qualche volta il contrario di tutto.

Nel corso dei miei studi mi colpì molto una rivista del Settecento, in cui veniva *impostato* lo spettatore settecentesco, che poi era la rivista fondata dal giornalista Joseph Addison in cui si diceva che bisognava diventare spettatori rimanendo nascosti, senza cioè esibirsi mai. Il contrario di tutti quelli che si occupano di teatro oggi, che fanno blog, che si infilano e parlano addirittura prima, durante e dopo lo spettacolo! Addison invece suggeriva di gestire la propria vita sociale stando da una parte e ascoltando tutto: entrando nei bar, mettendosi in ascolto dei pettegolezzi, sapendo tutto e rimanendo il più possibile anonimi, ignoti.

A quel punto ha creato una specie di primitivo influencer: simile ma opposto. Diciamo un primitivo influencer però clandestino: oggi invece l'influencer è qualcuno che *influenza* e che *non vede l'ora di influenzare* la sua stessa immagine e di apparire come qualcuno che detta la moda.

Influencer

Inoltre, se guardiamo – apro una piccola parentesi antropologica sull'influencer – l'influencer non è un vero emittente ma un colossale ricevente, un collezionista di cose: le rimbalza scegliendo alcune indicazioni consumistiche-spettacolari che poi diventano proprie. Secondo me Chiara Ferragni non inventa niente, è semplicemente una ricevente, invece di

4 Edizioni Guerini e Associati, 2005

una influencer, una che non vuole rimanere ignota. Sono persone che funzionano oggi per via di alcuni cambiamenti dai tempi di Addison. L'ultimo cambiamento è stato quello che adesso ci determina in questo tipo di società globalizzata e informatizzata, basata sostanzialmente sulla pubblicità. Questa situazione di oggi è importante perché, come persone che si occupano di teatro, bisognerà rimanerci in contatto. Questo tipo di situazione fa parte di una mutazione antropologica che stiamo vivendo, che è molto difficile da osservare perché ci siamo immersi dentro. La cultura, come scappò di dire al mio grande maestro Carmelo Bene, «la cultura non è un'area, è l'aria che respiriamo tutti» ed è evidente allora che non è facile distinguersi o criticare quell'aria che ci circonda e infine ci alimenta. Però, devo dire che la “rotazione” che è avvenuta negli ultimi 10 anni, forse 15, è importante – io la chiamo rotazione perché astronomicamente si è passati dal giorno alla notte – ovvero succede che quel che una volta veniva alimentato dall'alto, oggi viene prodotto dal basso. La cultura di massa che prima rifletteva, obbediva. Per esempio io ho cominciato a fumare forse per cercare di somigliare a Paul Newman, ma siccome lui era biondo, occhi azzurri e molto più bello, l'unica cosa che potevo fare per imitarlo era avere anche io in mano una sigaretta. Erano i campioni, gli atleti, i personaggi mitici quelli che dettavano legge ed erano il modello, e tutti noi una volta imitavamo i più grandi...

E invece oggi le mode nascono dal basso. Il signor Lionel Messi si è tatuato dieci anni dopo il figlio del mio idraulico: voglio dire, le mode che stanno nascendo dal basso sono veramente corpose, sono dei distintivi di immagine, di azione, che nascono non perché il grande mito, o la grande attrice, o il grande atleta si sbraga i jeans, ma perché tutto questo succede dal basso. Sono episodi o fenomeni che oggi andrebbero interpretati da una nuova “antropologia alla leggera” (come mi piace chiamarla), osservando anche gli aspetti più superficiali e apparentemente insignificanti, ma poi scavando vengono fuori dei motivi che riguardano prima di tutto la cultura di massa e poi salgono e influenzano anche le sfere considerate più alte. La cultura di massa oggi è il cielo, mentre ieri era la base, il terra terra di quello che precipitava dall'alto. È davvero una rotazione anche se la massa non ha potere e per di più non lo vuole sapere. Gli influencer, in questo mondo e in un certo senso, sono i catalizzatori di una cultura di massa e in fin dei conti sembrano quelli che dettano una moda ma magari sono semplicemente quelli che la mediano, la raffinano, la ripubblicano, in un gioco ossessivo, fatto tutto di *riceventi*. Ai miei tempi, quando c'erano i primi discorsi sui mass media, sul fatto che essi

avessero un'emittente potente, a sinistra ci si chiedeva come contrastare e liberarsi dallo strapotere dell'emittente. Ebbene, adesso all'apparenza sono e siamo tutti emittenti ma in realtà un emittente vero non c'è più: è qui il vero cambiamento, la vera mutazione.

AGNESE DORIA: Quando parliamo di spettatori, non parliamo solo di spettatori a teatro poiché siamo spettatori tutti i giorni in tanti momenti della nostra giornata: siamo spettatori al cinema, quando andiamo alle mostre, quando scrolliamo il feed di un social... Però effettivamente come cambia la nostra spettatorialità in relazione alle forme teatrali? Cambia la forma teatrale e quindi cambio io come spettatore o io come spettatore cambio e di conseguenza la scena risponde mutando il suo linguaggio scenico?

PIERGIORGIO GIACCHÈ: Spettatore, fruitore, consumatore, utente non sono sinonimi. Noi siamo abituati a essere riceventi e da questo abbiamo inventato l'assunto per cui noi dobbiamo guardare di tutto. Guardiamo e siamo guardati. Non c'è bisogno di risalire a Guy Debord. Siamo immersi nella società dello spettacolo e in una società dello spettacolo a tutti quelli che guardano sembra di fare. Per esempio: si è diffusa la locuzione *creatività di massa* che sembra investirci tutti. Ma in realtà poi essere creativi, essere *creatori*, fare qualcosa, è un processo molto faticoso che ha bisogno di un artigianato, di un'applicazione. Per cui lo spettatore teatrale intanto aspetta. Uno che va a teatro è un "aspettatore": siamo abituati a consumare un prodotto ma quando si va a teatro il prodotto è il processo. Ed è una fatica boia perché ci si annoia. Inutile dire che è affascinante: lo è a patto di sottomettersi a un rapporto relazionale di corpo a corpo dove il mio regalo, la mia attesa, la mia devozione dev'essere molto ma molto alta, oltre alla mia pazienza. A quel punto può nascere uno spettatore. Cosa intendo? Lo spettatore nasce dentro il pubblico. A teatro un attore e uno spettatore in carne e ossa sono lì presenti, compresenti e si guardano. È inutile mentire, quando si va al cinema in qualche modo sono costretto a stare in una passività ricettiva. Il cinema è talmente potente, talmente direzionato, talmente già finito che non apre a una relazione, mi invita a un certo tipo di godimento o di sofferenza a seconda di come va. Quel tipo di teatro diventato cinema, televisione, talk show, rientra dentro al mezzo di comunicazione e cioè alla comunicazione, che non c'entra nulla col teatro, perché il teatro non è comunicazione, è un rapporto di corrispondenza e la corrispondenza è faticosa. Il teatro ha voluto evidenziare lo spettatore rispetto al pubblico,

perciò io dico sempre che “ho visto nascere lo spettatore”. Il pubblico un tempo era talmente poco, talmente disabituato, talmente disabbonato, che rischiava di scomparire se non avessero inventato tutta una serie di movimenti e situazioni che andavano dalla parata all’aperto, al rituale, momenti in cui era necessario entrare in dialogo coinvolgendo lo spettatore affinché potesse sentirsi *corrispondente*, non dico attivo ma almeno coinvolto, complice. E attraverso i vari festival e la miriade di gruppi, conoscendo direttamente l’attore, provando a fare l’attore, rientrando il più possibile in un rapporto, non solo di corrispondenza ma di pre-conoscenza con l’attore, a quel punto si è andato formando un nuovo pubblico. E questo nuovo pubblico ha anche rimpinguato tutti i teatri di abbonati di provincia. Nella mia povera città il teatro funzionava solo un giorno, quando arrivava una compagnia, e se era una compagnia con Gino Cervi, con personaggi passati per la televisione, il teatro si riempiva, altrimenti era vuoto. Io non ci andavo quasi mai e preferivo i dilettanti e cominciavo a partecipare al teatro universitario. Così, all’università di Perugia, proprio durante l’occupazione della nostra facoltà di Lettere, praticamente adiacente al Teatro comunale, ci hanno chiamato per riempire il teatro che quella sera era quasi deserto; così io e una ventina di ragazzi e ragazze, siamo usciti dall’occupazione e a teatro ci hanno dapprima messo in loggione ma poi, visto il vuoto della platea, ci hanno dato le poltrone migliori in prima fila. Ecco come ho avuto la possibilità di vedere *Il Pinocchio* di Carmelo Bene in platea, faceva una sola replica. Per me è stato un evento magico. Ed è nato quel “primo amore” che non si scorda mai.

L’anno precedente c’era già stata la mia epifania. Il vero primo miracolo di conversione teatrale è stato il Living Theatre nel ’67, durante la loro seconda venuta in Italia. La prima volta che abbiamo incontrato questi selvaggi beatnik fu quando due siciliani da Torino vennero in macchina a Parma e poi portarono tutto il gruppo al festival del teatro universitario, dove fu rappresentata una prima edizione della loro *Antigone*. Vedere l’*Antigone* del Living Theatre in scena fu una rivelazione e una rivoluzione. Era davvero teatro vivente e aveva il potere di cancellare tutto quel teatro precedente e molto anche di quello seguente. E il Teatro ha preso la maiuscola e il sopravvento su tutti gli altri generi di spettacolo, per tutta la mia vita. Uno non va al cinema per anni dopo aver visto una cosa così. Queste epifanie certo sono rare, sono anche miracoli dell’epoca.

Il Living è stato 15 giorni nella mia città: è riuscito a distruggere un albergo che si chiamava Hotel Fortuna, di un mio amico. Erano una tribù

indefinita che andava dalle 20 alle 40 persone con bambini, tutti vestiti di nero, con dei capelli che lunghi è dir poco (perché i capelli lunghi ce li avevano anche quelli del Cantagiro). Quando erano in scena erano molto più educati che per strada; quando passavano per strada la gente si rintanava. Quando hanno portato in scena la loro *Antigone*, metà del pubblico è uscito urlando dalla sala e l'altra metà è rimasta attaccata alla sedia tra il terrore e la visione vera di una tragedia, perché era una tragedia, era l'*Antigone*. Quello che riuscivano a fare in scena era incredibile: 20 persone costruivano un animale gigantesco che raffigurava il Potere, Julian Beck era in cima: questa macchina di uomini, mangiava altri uomini e li cagava nella coda che diventava sempre più grande. Poi cominciavano a morire e quando morivano cadevano in platea. E quando cadevano in platea (anche a Parma è successo questo) si muovevano come dei cadaveri per almeno 15 minuti, gemendo. Non eravamo abituati. Eravamo affascinati e terrorizzati nello stesso istante. Ora non c'è più il pubblico, ci sono gli spettatori che sono diventati tali grazie al teatro che ha proposto visioni, grazie alle epifanie che li hanno in qualche modo fatti nascere e grazie ai manipoli di persone che si sono allenati a una corrispondenza conoscendo, frequentando, facendo, dicendo... Tutto il lavoro che fate anche voi di Altre Velocità, orientato a diffondere una cultura teatrale ed allenare una sensibilità che solo la relazione con un teatro vivente può davvero suscitare... Anche se bisogna vedere molti teatri impotenti ma in mezzo capitano anche quelli importanti, quei "migliori" che poi ci insegnano ad apprezzare anche i minori... Senza questo tipo di ossigeno – di "aria" della cultura teatrale da respirare – probabilmente non ci sarebbero più queste possibilità di rapporto stretto e vivo con chi il teatro lo fa. Però questo rapporto va rivendicato e allo stesso tempo va concepito anche in termini radicali.

Attorno al concetto di spettatorialità e attesa

AGNESE DORIA: Quando parli di spettatore e, con un gioco di parole, di spettatore, per noi che andiamo anche nelle classi, quasi sempre c'è il ragazzo o la ragazza che, alla domanda "che tipo di spettatore sei/ti senti?" rispondono "io sono un spettatore", quindi è una cosa che si può trovare anche alla radice dello sguardo. Mi aggancio alla questione del non fare, dell'aspettare. Questo ciclo di incontri si chiama "Domani è un altro mondo" e l'idea era quella di incontrare dei maestri per provare a immaginare insieme il futuro, un nuovo mondo. In che modo interrogarsi e fare esperienza pratica,

come hai detto tu prima, di un artigianato della spettatorialità, potrebbe aiutarci ad avere una visione di un nuovo mondo?

PIERGIORGIO GIACCHÈ: Quando parlo di attesa e dell'aspettatore, parlo della dialettica tra attesa e sorpresa. Io attendo per essere sorpreso. Io sono un devoto. Devoto che vuol dire? *Devevo* vuol dire offerta, io offro. E a teatro non c'è una offerta e una domanda, ci sono due offerte: io (spettatore) offro, tu (attore) offri e vediamo se funziona o non funziona. Però la mia offerta, una volta pagato il biglietto è paziente, aspetto fino in fondo per rubare cinque minuti, quel momento in cui la corrispondenza, il mio teatro mentale, l'effetto che mi fa un racconto, un attore, un gesto, mi riempiono questa devozione. Ecco perché non sono d'accordo con lo "spettatore emancipato" di Rancière⁵, perché ha ragione nel dire che lo spettatore è emancipato ma lo spettatore la prima emancipazione che deve fare è dal pubblico. Deve emanciparsi dal sociale, deve emanciparsi dal fatto che il pubblico esiste e sta sullo sfondo.

Lo spettatore fa parte del pubblico nel senso che il pubblico è un animale collettivo che si ha dentro ma che non deve mai mangiare lo spettatore. Il pubblico è un "noi" che dovrebbe in teoria valorizzare l'"io", il soggetto, la comunità è questo. Io mi dedico alla cosa comune, collettiva, perché sento che mi valorizza. Non mi valorizza individualmente, mi valorizza intimamente. A questo punto tanti spettacoli (penso a Carmelo Bene, alla Societas e a tanti altri) spaccano il pubblico.

Come al tempo del Living Theater quando la metà degli spettatori uscì da teatro urlando dal terrore o magari con disgusto o col dire "non ho capito niente" o "ho capito tutto" (non è vero per nessuno dei due): nel corpo del pubblico nascono delle divisioni.

Queste divisioni a mio avviso confermano il pubblico, non lo rompono.

Lo confermano e confermano, allo stesso tempo, che l'individualità, la soggettività dello spettatore che si esprime, è libera.

Ora, quali sono i miei personali punti di riferimento in questo senso?

Per me la prima cosa è risalire alla stagione teatrale in cui l'autenticità – e qui sta la provocazione del teatro povero di Grotowski – è questa: nella società noi abbiamo tanti ruoli e recitiamo questi ruoli. E per recitare questi ruoli, in realtà, siamo finti. Dov'è che possiamo essere autentici? In scena o davanti alla scena. Quando, sostanzialmente, qualcuno fa uno sforzo

5 Jacques Rancière, *Lo spettatore emancipato*, DeriveApprodi, 2022

di lettura interna e di estromissione esterna della propria soggettività in maniera libera, in maniera totale. Ecco, per me, l'autenticità è l'alterità.

AGNESE DORIA: Hai detto un sacco di cose, attorno, sullo spettatore, la spettatrice... Ma in estrema sintesi, per Giacchè chi è lo spettatore?

PIERGIORGIO GIACCHÈ: Per tornare al principio essere spettatore teatrale, cioè essere spettatori è legato a un'esperienza reale, corporea. Spettatore è colui che, in qualche modo, si distacca, si dimentica, o perlomeno riesce a criticare l'essere consumatore, l'essere telespettatore, l'essere utente, l'essere cliente... Ci si distacca da questo (anche se ci si distacca fino a un certo punto perché siamo tutto questo insieme), però questa confusione non va fatta. E il teatro ci aiuta a isolare questo virus.. E credo che non esista altro mezzo. Io non penso che tutta una serie di altre attività pratiche possano liberarci da questo. Il teatro ti obbliga, anche e soprattutto come spettatore, a sospendere l'azione espressiva e ad anteporre quella riflessiva. E l'azione riflessiva più stupida, più banale, più immediata che lo spettatore fa è per l'appunto essere un riflesso, nemmeno pensare: sapere di essere un riflesso.

(conversazione a cura di Agnese Doria avvenuta il 25 novembre 2023 presso la sala Casa dell'Angelo in via san Mamolo a Bologna, nell'ambito del ciclo di incontri curati da Altre Velocità "Domani è un altro mondo")

Sull'Etica della Critica

C'era una volta il "mio" teatro

(l'argomento è più grande di me, ma anche di voi credo.. comincerò dunque con uno più grande)

1.

In passato, furono per me di eccezionale importanza artistica e umana Julian Beck, Jerzy Grotowski, Carmelo Bene e poi Eugenio Barba, Leo De Berardinis e Perla Peragallo, Alfonso Santagata e Claudio Morganti, per non parlare di Carlo Cecchi eccetera, e ho sempre subito fortemente il fascino del teatro in quanto aveva di immediato e di vissuto, di "gruppo" ma oggi vedo un teatro in Italia che è di cent'anni avanti rispetto alla letteratura e al cinema (la Societas di Cesena non ha corrispettivi nel teatro europeo e forse mondiale e nel cinema posso citare Ciprì e Maresco, ma come dimenticare il Teatro Valdoca, il Teatro delle Albe, la compagnia della Fortezza, Danio Manfredini, tutta la fioritura romagnola fino ai Motus e i napoletani di Libera-mente e tanti altri); un teatro però, questo teatro (e non "televisione" come di fatto è il teatro maggioritario) è scelta di gruppo, scelta di fatto anarchica di una società ai margini della società: non ha come prima molla il profitto e il successo, afferma la radicalità dell'arte, afferma modi di vita non individualistici.

Durerà? Non lo so, ma so che oggi è il teatro a sembrarmi l'arte sempre più necessaria e sempre più viva, libera, autentica, innovativa, necessaria, mentre la letteratura è sommersa dalla stupidità mediologica e dalla "industria della coscienza"; e il cinema lo stesso: soffocato da una mercificazione assoluta o ai margini "autoriali", spesso da esibizionismi senza sostanza e da quella piaga nazionale, moderna forma di fascismo come la pubblicità di cui fanno parte anche i comici intrattenitori, giustamente ringraziati dal potere con Oscar e Nobel e montagne di fetidi denari.

IPSE DIXIT

FOFI e il TEATRO (cfr. *Le nozze coi fichi secchi*, Feltrinelli, Milano, 2025, pp. 294-295; prima ed. 1999)

IPSE lui stesso che non è mai lo stesso poiché non si tratta di cambiare idea ma di intrecciare nuove relazioni finché sono possibili le relazioni.

DIXIT era il 1999 dunque magari l'anno o gli anni prima, fine secolo per intenderci e sappiamo bene che per ogni spettatore è bello il teatro dell'epoca sua.

2.

Con Goffredo sono andato sempre d'accordo, anche se – per quanto riguarda il teatro – io l'ho vissuto e pensato in un modo diverso, sia generazionalmente che personalmente.

L'accordo si è comunque sempre cercato e spesso trovato, magari a distanza di qualche tempo (io ero in anticipo sulle novità, lui era più solido nella tradizione testi, storie, recitazione e messaggio), nella distanza di formazione e di relazione teatrale. (Io avevo una stretta relazione con Renata Molinari e ho scritto articoli, recensioni e interviste sulle riviste dirette da Goffredo a partire da *Scena*, *Ombre Rosse*, *Linea d'Ombra*, *La terra vista dalla luna*, *Dove sta Zazà*, *Lo Straniero*, *Gli asini...* per fortuna siete subentrati voi perché non ce la facevo più...).

IL MIO TEATRO (*lo dico a me stesso non per vantarmi ma per sorprendermi*)

Ho frequentato attivamente il teatro a partire dalle esperienze di teatro universitario degli anni Sessanta (a metà fra l'amatorialità e l'avanguardia, fra il gioco e lo studio).

Ho fatto poi esperienza diretta del palcoscenico come tecnico, aiuto regista, drammaturgo e poi regista e perfino attore di riserva... per poi passare a un impegno diretto (e politico) di organizzatore e curatore – a Perugia per anni, assistendo alla nascita degli spettacoli de La Comune di Dario Fo, per poi collaborare e immergermi nel “teatro di gruppo” (1980), seguendo attivamente i lavori dell'ISTA (1981-1990) e dell'Università del Teatro Euroasiano (Scilla, fino al 97-98), sono stato direttore culturale della tournée dell'Odin Teatret in Spagna (1983) e ho perfino sostituito Barba a un convegno in Messico (1985) per poi andare invece insieme in Perù (1988).

In parallelo all'Università a partire dal 1980 ho curato seminari, convegni e corsi di antropologia culturale del teatro e dello spettacolo a Perugia e in Italia; incontri, convegni internazionali e corsi speciali come professore invitato in Francia, Spagna, Malta, Belgio. Ho frequentato assiduamente seminari e incontri con Grotowski e Schechner e confronti con Deldime, Duvignaud, Abirached, Luc de Heusch e chi più ne ricorda più ne metta.

Sono stato operatore e consulente del Festival di Santarcangelo dal 1981 che ho frequentato attivamente per decenni almeno fino alla gestione dei Motus. Ho svolto e condotto ricerche sul campo sul teatro di gruppo, sullo spettatore in Salento (1987) e infine sull'attore (cioè Carmelo Bene), collaborando con lui come *famiglio* dal 1993 al 2002 con la coda di tre anni di presidenza (e sofferenza) della Fondazione l'Immemoriale fino al 2005.

MIRACOLI e MIRACOLATI

Gli spettacoli ovvero le visioni, i rari miracoli che creano devozione e insegnano anche la dedizione se con quell'attore ci si intende davvero: se cioè ci si fida e ci si apre davanti alla sua ricerca, alla sua messa alla prova e infine magari deludente risultato spettacolare. Certo è che le Epifanie e le Conversioni sono necessarie e proprio come l'innamoramento non si comandano e non si può mentire a se stessi se non avvengono.

DAL LIVING AL KABUKI

Il teatro potrebbe, forse dovrebbe, metterti di fronte a quello che non sapevi di aspettare, qualcosa di improvviso e imprevisto ma atteso, come per me è stato incontrare il Living Theatre o il Kabuki a Tokyo (una meraviglia!), qualcosa di inatteso davvero...

Poi il mio cantante preferito Carmelo (Bene, *ndr*) di cui ancora faccio *karaoke* e perfino Dario Fo in *Mistero Buffo* e *La storia della tigre* e qualche spettacolo dell'Odin Teatret (ma con difficoltà e necessità di battesimo), Tadeusz Kantor (*La classe morta*) e Pina Bausch e... Maguy Marin, *May B* ..., ma anche il teatro infantile di Chiara Guidi e gli spettacoli dei Raffaello Sanzio e infine la danza di Claudia Castellucci. In mezzo la mia generazione di mezzo: amici e amiche di una vita e non solo di teatro, Silvia e Luisa Pasello, Alfonso Santagata e Claudio Morganti, Danio Manfredini e Thierry Salmon e la prima Fortezza e le seconde Albe e poi i neonati che hanno già vent'anni: i Menoventi e perfino i Motus dal giocattolo giallo da camera all'anatomia biografica di Silvia Calderoni e ancora Caroline Baglioni e Michelangelo Bellani.

3.

SULL'ETHOS DEL CRITICO

Tutto questo per sottolineare non la competenza ma la continuità di una *relazione* con il teatro che è – eticamente=ethos – il primo comandamento (con il corollario: *diffidare degli occasionali e dei pendolari*; la continuità del rapporto paga ma soprattutto costa (errori, litigi, noia, delusioni = *teatro brutto come giocattolo rotto...*)); e intanto si scopre un secondo primo comandamento “da quale porta e con quale parte” si entra davvero in *relazione*: dalla porta e dalla parte degli artisti, cioè con curiosità e rispetto per il loro mestiere (*anche a prescindere dal loro valore e perfino dal proprio gusto estetico ma avendo ben chiaro il proprio interesse e cioè un conveniente scambio da intellettuale e da attore sociale*). Fino a stabilire un rapporto non necessariamente di amicizia, ma di strana parentela con quegli attori e registi con cui lo scambio ha funzionato, con

cui e da cui si è preso e appreso di più, sia nel versante dell'arte scenica che in quello della cultura teatrale (*non Prassi e Teoria, perché ci sono pratiche di culture e teorie di arte scenica*).

Così capita, mi è capitato, di legarmi a una generazione o due o tre di teatranti, di riconoscermi in un modo di fare e di pensare teatro e non in quelli precedenti e – adesso scopro – non in quelli seguenti. Insomma gli spettatori appartengono al loro teatro, alla loro epoca di formazione *culturale* e di impegno *politico* e di relazione *teatrale* diretta, vissuta e gestita come propria esperienza (non competenza... allo spettatore “non compete”).

Un terzo Primo comandamento: Mai rubare la scena all'attore: in ogni senso anche in quello del protettore, promotore, prefatore o garante che poi diventa insegnante e dominante e comincia a parlare in prima persona o peggio raccontare e giudicare in terza persona (passando dal commento della cronaca al giudizio della storia).

Meglio ricordarsi di essere sempre Seconda Persona... cioè uno Spettatore anzi è conveniente essere *Aspettatori*: saper aspettare di vedere e soprattutto di godere

4.

È passato un quarto di secolo, più di un inizio millennio e non possiamo far finta di essere ancora nel Novecento, eppure il teatro non ha progredito, anche se si è spinto fin troppo nell'innovazione (o inseguimento della cultura e società mutata) e ha incrementato la sua dilatazione ma anche evaporazione performativa.

Ma – a mio parere di spettatore antico – ha come cessato la sua *sfida* (autenticità contro recitazione della vita quotidiana), si è distratto dalla sua autonoma e impossibile ricerca di *senso*, ha archiviato o nascosto la sua scommessa nell'essere Arte come Critica della cultura, ha pochissimi esempi alti e nei suoi piani bassi (di sacrosanta sopravvivenza) insiste ancora nel vendere (e far valorizzare da altri) le sue funzioni sociali, pedagogiche, terapeutiche, magari in difesa di una democrazia oggi del mercato e ieri del popolo..., *che non è più nel suo DNA almeno dai tempi del teatro greco, non è nelle sue vocazioni e ambizioni e poi tensioni e sperimentazioni che hanno fatto la sua storia moderna e contemporanea.*

Il primo problema è un tema il cui svolgimento è compito di chi il teatro lo fa ma soprattutto di chi lo guarda e lo *studia* (desidera), degli artisti ma

soprattutto dei critici (chiamiamoli, cioè chiamiamoci così):

1. Cos'è il teatro *attuale* se non è più quello dell'epoca contemporanea e della sua ultima grande e bella stagione?

2. E che fare del ricordo attivo e del patrimonio di mestiere e del suo matrimonio con la ricerca di senso, di verticalità, di critica alla cultura e alla società e di sfida dell'arte contro se stessa? (cos'è il Performer di Grotowski, il teatro della classe morta e del crepino gli artisti, il teatro impossibile di Carmelo Bene ma perfino l'arcipelago galleggiante dell'antropologia di Barba e la fusione e coniugazione del teatro-danza della Bausch e di molti altri coreografi-drammaturghi)

Le Altre velocità si devono adeguare alla corsa o correre per loro conto, magari in modo più veloce e contrario alla deriva e alla superficialità delle mode?

5.

UN RITRATTO: Goffredo Fofi predicava e praticava due “virtù”, la *curiosità* e la *generosità*, che nel suo caso diventava *estremismi* e si traducevano in avidità insaziabile di conoscere e disponibilità frenetica di incontrare, orientare, aiutare. Il suo “mestiere”, diceva lui, era quello di “far conoscere e far incontrare l'Uno all'Altro”, certo scegliendo bene uno per uno e indicando quali sono “gli altri” da cui imparare e con cui operare.

Era, ed è stato per molti, un vero maestro “elementare” che insieme imparava e insegnava i fondamenti etici dell'azione e l'esercizio critico del pensiero: i tanti che lo definiscono “critico di cinema e teatro e letteratura eccetera” riducono a competenze e specialismi quella Critica che è invece una *dote per sé* e una *disciplina in sé*. Critico è chi si mette sempre in crisi e non smette mai di porsi domande e di proporre ricerche e – nel caso di Goffredo – di produrre riviste.

CRITICO: L'atto critico è dell'attore (Carmelo Bene). Il critico professionista, ovvero occasionale, deve agire nei limiti e nei compiti di un ricercatore che certamente sceglie – e quindi scarta – ma prima scommette (Franco Quadri, Giuseppe Bartolucci, per fare i due nomi più importanti).

CRITICO è chi aggiunge la sua riflessione critica, alimentando così l'atto critico e interpretandolo perché sia più evidente ed efficace.

CRITICO è certo uno del pubblico (ma non lo rappresenta) ma, a mio avviso, non deve dare “consigli per gli acquisti” o esaltarne troppo le reazioni (quantità e qualità delle reazioni del pubblico).

Il critico non è di certo quello che sta come un parassita attaccato a una celebrità già affermata, che fa elogi o stroncature atte all'edificazione di un personaggio, alla ricerca di uno scandalo o all'esaltazione del successo (già avvenuto). Non è nemmeno il recensore che consiglia o sconsiglia il pubblico di andare o non andare, cioè il pubblicitario-giornalista. Nemmeno quello che filosofeggia sopra e dopo l'avventura rischiosa, la scoperta faticosa di chi ha fatto arte e teatro a sue spese e sulle proprie spalle, *Journalistes ou Philosophes?* No, i critici sono più vicini all'essere degli antropologi, osservatori partecipanti attenti e umili, intervistatori e ascoltatori, aperti alle nuove sensibilità e alle provocazioni e contraddizioni che l'arte evidenzia in quanto critica della cultura e talvolta critica della società.

6.

LE MASSIME MINIME DI FOFI: resistere, studiare, fare rete e rompere i coglioni. Ma come applicare queste quattro massime al teatro e al lavoro critico (sia degli attori che degli spettatori) e tradurle in "buoni consigli etici per i critici"? *Resistere* è anche *insistere* e in qualche modo avere punti fermi e linee certe.

La propria storia non è sempre da sacrificare inseguendo l'innovazione, piuttosto mi pare importante insistere nella propria convinzione: c'è stato un teatro recente di cui fare tesoro. Non un repertorio né un patrimonio ma un matrimonio da festeggiare almeno fino alle nozze d'oro. Un matrimonio tra ricerca e sperimentazione, tra attori e spettatori di una lunga stagione teatrale che va dagli anni sessanta fino agli anni duemiladieci.

Non erano futuristi ma apocalittici alla Fofi (*ogni giorno, ogni giorno è l'ultimo, è quello del giudizio*): sono stati attori e spettatori che hanno sempre posto domande verticali, in altezza e in profondità e insegnano ancora a non affidarsi al tempo cronologico che scorre sempre orizzontalmente e si mangia i suoi figli (e magari coltiva ancora il mito repertoriale postumo dei padri, dei classici).

C'è stato un minore ma intenso nucleo di sperimentatori e ricercatori che dovrebbero essere rimeditati, invece che cancellati dagli under 35 e dai giovanissimi performer che vengono battezzati creativi per generazione ma che ignorano la generazione dei piccoli maestri in molti casi creatori e "creatori" anche in senso pedagogico.

Studiare: desiderare e conoscere coniugati nella stessa attitudine.

Cultura teatrale non è solo (anzi, non è mai) Storia del Teatro ma è uno studio attivo, prima pratico e sperimentale e soltanto dopo teorico (e dunque

trasmissibile in regole di nuova sregolatezza e magari anche di genio). L'ignoranza non è (solo) non conoscere la tradizione dell'avanguardia novecentesca ma il disimpegno nello studio di una cultura e di un mestiere dell'arte che serve a criticare la cultura e la società.

Fare rete è una azione politica.

Una politica dei teatri che si incontrano, scambiano e perfino copiano il lavoro degli altri, come avveniva nei festival dei teatri minori, come forse avviene ancora nella Romagna felix (che non so più quanto è felix). Fare rete è anche riattivare una solidarietà di mestiere fino a una sorta di difesa sindacale di una attività che viene riconosciuta e malpagata solo come spettacolo, mentre la riflessione, le prove e gli studi – la *skolè* come ozio – non vengono considerati.

Rompere i coglioni va preso alla lettera: non si tratta solo di una scelta o di una lotta o di un impegno contro lo stato delle cose presenti ma rompere l'alleanza e la sudditanza con i coglioni, che spesso sono gli assessori, gli organizzatori e i pubblicitari di eventi che orientano e perfino impongono scelte e obiettivi a chi il teatro lo fa, dettando le regole del mercato. Anzi del territorio, della cosiddetta comunità e, per ultimo e non ultimo, del turismo.

Polemizzare e condannare le derive più oscure e gli orientamenti della politica culturale anzi della cultura politica ed economica applicata. *Servitori sì ma di due padroni* e dunque divisi fra due diverse operazioni e distinte dimensioni: teatro e spettacolo non sono la stessa cosa.

Il *teatrigo* che è quello che c'è dentro, dietro e sopra l'evento spettacolare, va riscoperto e messo al primo posto: non si tratta solo di profondità ma anche di scelte leggere, provocatorie... Di notevole importanza è riaffermare la relazione con il pubblico e non con il territorio... Insomma tornare a essere *ipocrites* e saperlo poi rivelare. Approfittarsi di ogni occasione di visibilità per rompere i coglioni. Sono diventati tanti i Coglioni, mai come in questo periodo.

Questo compito spetta ai critici delle altre velocità – la velocità di Goffredo Fofi, non era futurista ma apocalittica: *ogni giorno è l'ultimo ed è il giorno del giudizio* per questo bisogna vendere cara la pelle e il critico invece di fare il *bloghettaro* può esporsi senza grandi rischi se non quello di uscire dalle commissioni dei premi gestiti dagli assessori e non dagli attori...

Compito del critico è aggredire il cattivo buon senso pubblico e politico, alzare la voce e ironizzare, deridere, condannare le derive che portano al turismo culturale che è la malattia senile del consumismo.

Appendice

C'era un teatro che si poteva, e voleva, definire *antropologico*, perché si nutriva delle tradizioni e sperimentazioni di tutti i teatri del mondo (ma anche dei riti, dei giochi, delle feste di quei mondi che “non avevano teatro”), un teatro che si basava sulla centralità dell'attore (e con un regista spesso pedagogo di attori, prima che ideatore di spettacoli). Questo teatro cercava di approfondire, ma anche di far emergere, le essenziali – nude o povere – coordinate della pratica scenica, il rapporto tra Corpo, Spazio e Tempo: un teatro che cioè – esplicitamente o implicitamente – cercava di trasformare la sua teoria (e la storia delle sue teorie) in scienza del teatro, una “scienza antropologica” ovviamente, fino a inventarsi un'Antropologia Teatrale non troppo diversa ma divisa dall'antropologia culturale. Eugenio Barba, in modi diversi anche Grotowski, con scopi diversi anche Brook, con finalità politiche anche Julian Beck e con distrazioni barocche perfino Bene... e prima e dopo di loro molti altri piccoli maestri e medi studenti e grandi studiosi di teatro, erano tutti impegnati a mettere in risalto non solo la differenza, ma anche l'autonomia del teatro, di una sua cultura da analizzare e prima ancora da inventare.

C'era una volta il “teatro di ricerca” (due termini che si sono fusi e azzerati: *quale teatro o teatrante non afferma di fare ricerca qualunque sia il suo teatro?*) ma allora la ricerca era “antropologica” in senso letterale e ossessivo: la centralità dell'attore non era una sottolineatura della sua importanza nello spettacolo, ma lo studio e “lo stadio” della sua presenza, della sua responsabilità nel concepire ogni atto scenico, del suo investimento nella combinazione – e contraddizione – tra azione espressiva e riflessiva. Si assegnava cioè all'attore il compito di “improvvisare” (altra parola immediatamente corrotta e tradotta in “creatività” libera e liquida) in teatri e tempi in cui l'improvvisazione era il metodo giusto per garantirsi una proposta attoriale prima di tutto *autentica* e poi – nei casi fortunati – anche “efficace”.

C'era una volta un teatro che si opponeva alla finzione o “rappresentazione della vita quotidiana” (Erving Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione*), in nome di una autenticità più profonda, insieme rivelatrice e solo alla fine “spettacolare”.

*C'era una volta un teatro che non coincideva ma precedeva il "suo" spettacolo, fatto di "prove" e di "attese" (talvolta infinite) consapevole di una sua distanza e autonomia dallo spettacolo stesso (fra gli Esercizi di Morgantieff-Claudio Morganti⁶ ce n'è uno, il n. 4, che sintetizza questa distanza (con *ironia* che è distanza dalla distanza): "Procuratevi una limpida notte invernale. Guardate le stelle. Le stelle sono uno spettacolo. Invece quella terrigna e malcelata sensazione di non saper che cosa farsene è teatro".*

(intervento pronunciato il 1° dicembre 2025 all'evento di celebrazione dei vent'anni di Altre Velocità Ancora tu? Vent'anni dopo!, tenutosi presso l'ExDynamo a Bologna)

6 Claudio Morganti, *Il serissimo metodo Morg'Hantieff*, edizioni dell'Asino, 2011

indice

Giacché c'è Giacché...

di Rodolfo Sacchettini

pag 1

Teatro al futuro

Scritti di Piergiorgio Giacché (2011-2025)

pag 3

Dopo l'eresia. Majakovskij acclamato così

(pubblicato sul Quaderno del Festival, a cura di Altre Velocità, in occasione di Santarcangelo 41. Ripubblicato sul sito Altre Velocità nell'estate-autunno 2011)

pag 4

Elogio dell'età ingrata

Tutte le età che si fuggon tuttavia...

(pubblicato sulla rivista Gli Asini nel numero di aprile/maggio 2013)

pag 7

Il controtempo della critica

(intervista a cura di Francesco Brusa, pubblicata sul sito Altre Velocità nella primavera 2013)

pag 13

Antropologie della visione. Per una prassi critica

(conversazione a cura di Agnese Doria avvenuta il 25 novembre 2023 presso la sala Casa dell'Angelo in via san Mamolo a Bologna, nell'ambito del ciclo di incontri curati da Altre Velocità "Domani è un altro mondo")

pag 18

Sull'Etica della Critica

C'era una volta il "mio" teatro

(intervento pronunciato il 1° dicembre 2025 all'evento di celebrazione dei vent'anni di Altre Velocità Ancora tu? Vent'anni dopo!, tenutosi presso l'ExDynamo a Bologna)

pag 27

Questa pubblicazione fa parte del progetto "Il pubblico al futuro", sostenuto dal Ministero della cultura nell'ambito del FNSV – Fondo Nazionale per lo Spettacolo dal Vivo, art. 41, comma 1, lettera d) – Azioni Trasversali – Promozione Teatro – Formazione del pubblico – Triennio 2025/2027.

Coordinamento scientifico Lorenzo Donati, presidente e rappresentante legale Alex Giuzio, pubblicazione a cura di Francesco Brusa e Agnese Doria, grafica e disegni di Marco Smacchia

Una pubblicazione di



Con il contributo di

