Spettacoli Cultura

Intesa per il Teatro dell'Europa: resterà all'«Odéon»

PARIGI — Il «Teatro dell'Europa» diretto da Giorgio Strehler continuerà ad avere la sua sede al teatro dell'Odéon per «contribuire alla diffusione della cultura europea». Lo ha deciso il ministro della Cultura François Léotard, ponendo fine alle polemiche sorte dopo l'annuncio che l'Odéon sarebbe stato «restituito» interamente alla «Comédie Française», il cui direttore Jean Le Poulain è diventato direttore anche dell'Odéon. L'unico cambiamento per il «Teatro dell'Europa» è che la sua stagione, a partire dal 1987-88 e nel 1988-89 si svolgerà da marzo a giugno-luglio invece che da settembre a febbraio, periodo chesarà riservato invece alle produzioni della «Comédie Française». Strehler si è detto soddisfatto di questa «equa» soluzione

Scienza e cultura scientifica in Italia: un convegno

ROMA — «Scienza e cultura scientifica in Italia»: è il tema di un convegno del «Gramsci» che inizia domani all'istituto Togliatti e durerà fino a sabato. Ecco l'ordine delle relazioni: «Cultura e strutture della scienza» (Di Meo), «Il futuro ed i limiti della scienza» (Toraldo Di Francia), «Problemi e prospettive della ricerca interdisciplinare» (Liquori), «L'insegnamento della scienza» (Bernardini), «La logica» (Dalla Chiara), «La matematica» (Giusti), «L'astronomia» (Pacini), «La fisica» (Budinich), «La genetica e l'ecologia fondamentale» (Bullini), «La neurobiologia e la psicofarmacologia» (Oliverio), «L'informatica» (Levi), «La storia della scienza» (Bellone), «La filosofia della scienza» (Tagliagambe). Concluderà Chiarante.

Come si fa a raccontare, a teatro o sullo schermo, l'America di oggi? Così fanno questi due scrittori di successo: uno credendo nel Mito, l'altro nella Verità

Fra Shepard e Mamet

Sam Shepard si avvia ad essere qualcosa di più di un notevole scrittore di teatro, che ha già al suo attivo una ricca e lunga carriera, cominciata alla metà degli anni Sessanta, in una delle stagioni più creative e felici del teatro americano: è già un emblema e un personaggio-simbolo di questa America anni Ottanta, un interprete assai fedele di quel mutamento di fondo che è lentamente emerso come orizzonte morale e ideale del paese all'indomani della tragica esperienza del Vietnam. In breve, ciò che segna e caratterizza questa stagione è un nuovo, sofferto ripiegamento della coscienza collettiva su se medesima e, nel caso emblematicamente rappresentato da Shepard, con la riscoperta e la diversa, accentuata rivalorizzazione della natura tutta mitica della condizione americana contemporanea.

In questa luce, anche l'emergere del personaggio Shepard è in chiave con questo bisogno di nuovi simboli e di nuovi eroi: essi una esigenza esprimono sopra ogni altra, la preferenza accordata all'azione, al movimento, per quanto coatto e illusorio, del resto anche qui ripercorrendo modelli propri della cultura americana del novecento, da Hemingway a Mailer a Kerouac.

Shepard non solo crea, ma incarna egli stesso i propri personaggi e la sua duttile versatilità di autore (di cui sono testimonianza tanto la partecipazione al film di Altman tratto dal suo *Fool for Love*, quanto il testo della bellissima *Brownsville Girl* dell'ultimo Dylan), è poi soprattutto un'altra espressione delle radici profonde della sua formazione, che si collocano tutte dentro la cultura del *movement* dei remoti anni Sessanta.

È bene ricordarlo, perché nella grande varietà della sua produzione, quella teatrale in particolar modo, c'è un persistente filo rosso, e una notevole unità d'ispirazione e di intenti, che sopravanza la eterogeneità dei temi e delle soluzioni espressive e persino quello spiccatissimo gusto manipolatorio che attinge, nella costruzione dell'evento teatrale, ai modelli più vari della cultura di massa.

Portato alle sue estreme conseguenze, dopo la fondamentale lezione del Living Theatre e dell'Happening, lo spazio teatrale è sempre, sin dallo straordinario *La turista* del 1967 (non incluso nella scelta pubblicata da Costa e Nolan), il luogo di un evento e di una rivelazione, una forma di azione mitica e ritualistica, in cui, come risorto dalle sue medesime ceneri, è l'immaginario collettivo americano ad occupare direttamente il campo, ad essere e accadere nell'atto dell'esperienza rappresentativa.

La vera novità di Shepard è questa: i miti non appaiono più sotto mentite spoglie, per così dire, ma come tali, cioè come articolate elaborazioni di immagini non della realtà, ma della sua proiezione riflessa e indiretta, di quella superfetazione metaforica che il cinema e la musica, rock e country in particolare, hanno universalmente diffuso. Per di più, il senso dell'azione teatrale sta tutto nel mostrare quanto questo universo mitico, la trappola e le maschere con cui segna i destini dei personaggi, sono in verità non una astrazione, ma realtà corposa e sanguigna, per quanto fatta di parole e di immagini. In Shepard è la finzione a essere vera: i personaggi sono o diventano le loro proiezioni immaginarie, assumono come propria quella seconda pelle mitica o fantasmatica con la quale combacerà naturalmente il loro destino.

È il caso dei due innamorati di *Pazzo d'amore*, che sono anche fratello e sorella che recitano il tema arcaico dell'incesto dinanzi a una figura paterna a un tempo assente e manifesta, o, ancor meglio, di *Rock Star* (lo si veda in *Scene americane*, a cura di P. Bertinetti, Costa e Nolan, 1985): qui, l'idolo rock Hoss, nello scontro col suo diretto avversario e astro nascente Corvo, muta «a vista» la propria identità e con essa linguaggi e gesti, proprio perché la sua verità e il suo destino sono espressi da identità desunte da immagini, ruoli, codici di comportamento e di espressione indirette, dalla musica, dal pugilato, dal baseball, per esempio.

Non a caso parole come «maschera», «copia» «originale» sono ricorrenti, al punto che, nel momento decisivo di quella lotta mortale, Hoss fatalmente soccombente rivendicherà come sua, come accettata, la propria qualità di «copia» prima e unica, e dunque di solo originale, in un universo in cui, come dice Corvo, ci si confronta «a colpi di mito», e nel mito, alla fine, potrà anche correre del vero sangue, attraverso lo scontro incruento delle immagini.

In una realtà espressiva e drammatica come questa, è facile intuire quale possa essere il vero limite di Shepard: l'eccesso e la proliferazione del senso, e dunque un simbolismo spesso sovraccarico e dichiarato, in cui l'artificio della manipolazione è poi il tratto che rischia di dominare una materia fantastica: quest'ultima tra l'altro è una eco continua anche di luoghi classici del teatro americano moderno, da O'Neil a Williams, oltre che, come si è detto, di tante immagini vere e cinematografiche dell'America contemporanea, come il Motel, che è lo spazio d'elezione del teatro di Shepard.

Certo, anche attraverso la ridondanza e la maniera, il teatro di Shepard riesce a rendere, come il *Vero West* (1980) e *Il bambino sepolto* (1978), l'ambigua verità propria della «scena» americana attuale: lo svuotamento d'ogni illusione e insieme l'amara solitudine che la rinchiude come in un recinto, nelle viscere dei propri sogni, per esempio nel West inesistente nella realtà ma presente come memoria filmica o luogo del desiderio, finto e vero come una dimensione onirica.

In questa finzione è una verità ad essere comunque recitata e cioè che l'America è costretta, per esistere, a inseguire non la propria realtà, ma i suoi fantasmi e i suoi miti e a trovare in questa ricerca una forma strana di coscienza e accettazione di sé. C'è pace, dunque, e conciliazione, in questo paesaggio gestuale e violento: nel gran rumore della lotta verbale e metaforica c'è come un lago di tranquillo silenzio, a volte anche elegiacamente intonato, alla stessa maniera rivelata da Shepard in *Motel Chronicles* (Feltrinelli, 1985).

Tutto ciò che è invece escluso dalla tersa, parsimoniosa, durissima denuncia implicita nel teatro di David Mamet (si veda, sempre da Costa e Nolan, il volume che comprende *Il bosco*, *Una vita nel teatro*, *Glengarry Glen Ross*, apparso quest'anno).

Mamet, reso celebre da *American Buffalo* del 1975, espunge programmaticamente qualunque intenzionalità simbolica del linguaggio e dal medesimo conflitto verbale e metaforico che intrappola i suoi personaggi: usa le parole come una segnaletica sobria che lentamente costruisce l'insostenibile tensione del dramma e lo stesso orizzonte, tutto interno e viscerale, di repressa e sorda violenza, di nuda disumanità, che lo delimita e costituisce.

Le sue sono tutte delle situazioni limite, volta a volta trattate con una sapienza di registro linguistico sorprendente nella sua varietà: dal delicato contrappunto di *The Duck Variations* (*Le variazioni sull'Anatra*, 1972), un monologo a due che scandisce con struggente malinconia una sorta di deriva solitaria della realtà ridotta alla propria affabulazione immaginaria, a *Sexual Perversity in Chicago* (1974) — da cui tra l'altro è stato tratto il film *A proposito della notte scorsa* visto a Venezia — che affronta il tema di un rapporto di coppia ma per come è riflesso nello specchio rifratto di quattro personaggi, impossibilitati ad uscire anch'essi esattamente dalla realtà tremenda e pesante del loro immaginario, delle attese, dai desideri, dai pregiudizi che la realtà verbale, la sola che conti, impone, allo stesso modo di quel che accade ai due giovani di *Il bosco* (1979).

La parola in Mamet è insieme un limite, una drammatica prigionia, ma anche una forma esplosiva di verità, anche nella versione gridata del turpiloquio, quello di *Glengarry Glen Ross* (1982), nella spietata resa dei conti fra i rappresentanti di una agenzia immobiliare: le estrose oscenità verbali con cui si esprimono e si affrontano i personaggi — impossibili veramente a rendersi in italiano proprio perché qui il turpiloquio non è mai veramente bestemmia o profanazione del sacro, è un vero, terribile e incruento, scontro fantastico —, trasformano uno spaccato realistico in un documento estremo, al limite visionario e espressionistico, avvolto nella luce cupa, ma memorabile, di un tragico grottesco.

Vito Amoruso

Un'inquadratura del film «A proposito della notte scorsa...» tratto da una pièce di David Mamet. In alto una scena di «Glengarry Glen Ross», sempre di Mamet, messo in scena da Luca Barbareschi allo Stabile di Genova. Sopra al titolo, Sam Shepard

Che cosa significa «la morte dell'arte»? Il libro di Luciano Anceschi prova a rispondere

Se la preda è la poesia

A volte credo che valga la pena di ritornare su certi testi, dopo che han subito la recensione, per ribadire o riassaporare o riflettere. O rigirare attorno a un'idea. È quel che mi sta accadendo. L'idea è: ha senso, è legittimo domandarsi: «che cosa è la poesia?». La questione ha continuato a intrigarmi per tutte le vacanze agostane per via di un libro, l'ultimo, contenente le ultime lezioni di Luciano Anceschi all'Università di Bologna; una conclusione quasi testamentaria, un lascito di non indifferente ricchezza, ma anche un simbolo riassuntivo (in quel problema, che è pure il titolo del libro) di un'intera vita di inquieto e inquietante magistero.

La prima considerazione, a chiusura di testo e di lettura, me l'ha suggerita la mole del libro, contenuta, minima. Quella stessa, all'incirca, di un altro volumetto, contenuto, minimo, ma canonico, che ha fatto da guida e da punto di riferimento a un paio di generazioni almeno, il Breviario di estetica *di Benedetto Croce. E ho subito pensato che questo anceschiano* Che cosa è la poesia? *potrebbe diventare, o dovrebbe, l'analogo ma alternativo a quello crociano (lecitamente trasformabile in* Che cosa è la poesia*) per almeno altrettante generazioni. Non so se è corretto, secondo filologia e filosofia, partire dal numero di pagine di un libro per parlarne, però il numero delle pagine non è un dato indifferente, non foss'altro da un punto di vista costrittivo, e poi strutturale.*

Si aggiunga che il ricorso a Croce è in ogni caso e in qualche modo richiesto dallo stesso Anceschi. Non è casuale, insomma. Lo richiede la storia di un itinerario che incominciò cinquant'anni fa, in piena fortuna dell'Estetica crociana quindi, in Italia, per tutto il peso, l'influenza e la soggezione e la seduzione che esercitava. Ma lo richiede soprattutto per quell'esplicito rifiuto del sistema (e della sistemazione) del neo-idealismo, cui viene contrapposta una fenomenologia asistematica. «Rifugge il sistema per accettare la sistematicità» ove la «sistematicità... si presenta come organizzazione di relazioni che si istituisce in leggi ipotetiche e capaci di significare la molteplicità, la ricchezza, la varietà, delle disposizioni e degli schemi particolari». Questo è il nodo filosofico e il ribaltamento del sistema crociano. Certo, la lezione di Banfi ha dato i suoi frutti, che maturano però con un loro sapore, una loro originalità.

L'insufficienza del sistema *a dare una risposta mi rimanda al quesito iniziale, se sia legittimo domandarsi: «che cosa è la poesia?». Per il* cosa *è prima di tutto, per il* cosa *(e perciò per la sua consistenza) e per l'è (e perciò la sua essenza). In una domanda così equivoca che il soggetto, la* poesia, *rischia di diventare superfluo o indifferente. Il problema infatti è nel metodo (o Metodo), nella possibilità definitoria, univoca e universale, così come il* cosa *è prevede e propone.*

Per liberarsi dalla sopraffazione Anceschi allora «anticipa» la domanda giudicatoria, modificandola in una domanda su una domanda che la comprende: «che cosa è domandarsi cosa è la poesia?». Non è un bisticcio di parole ma il nodo di una questione che davvero va al di là della poesia, estensibile cioè alla definitorietà come universalità ed essenzialità assolute. È il luogo di una scelta che, da filosofica, diventa presto pragmatica, coinvolge la storia e il modo di starci dentro.

Per dare comunque una risposta Anceschi tesse una trama con pazienza, tira i fili di una tela (il metodo!) che alla fine risulterà una ragnatela dentro la quale cadrà la presa, finalmente acchiappata. La tela è un territorio, dentro il quale sta la cosa e la sua definizione è nella trama tra filo e filo, o meglio nelle relazioni che corrono da capo di filo a capo di filo. Per far questo Anceschi smonta le risposte date dai vari sistemi dimostrandone la parzialità. Per esempio, la domanda di Croce va letta più correttamente in: «quale è il posto dell'arte nel sistema?». Mentre altrove diventa: «Come si fa la poesia?», ecc... Vale a dire, punti di vista particolari, per cui la definizione di quel territorio, poesia, nasce dalla sua realizzazione, dalla trama delle relazioni tra i punti di vista, tra i modi di porsi il problema. Ciò significa che non si tratta di una cosa semplice, ma di un fenomeno complesso, donde l'incongruità di quel cosa della domanda. La cosa non è in sé e per sé.

Può darsi che Anceschi non sia d'accordo con questa mia lettura estiva del suo libro e io ammetto che possa essere parziale (né questa è una recensione o una scheda, bensì una riflessione). Non sono un filosofo in senso stretto e professionale ed è per questo che la mia lettura è «interessata», certo d'essere assolto perché a ciò mi induce lo stesso Anceschi, se l'«esperienza», e quindi la sperimentalità, è un momento centrale e fondamentale del suo metodo e della sua sistematicità. Penso insomma alla sua «militanza».

Lo ripeto, queste poche e marginali considerazioni non vogliono esaurire niente e si riferiscono a una porzione, quella di cui si può servire la mia porzione di letterato e di critico. Anche se è un termine che non mi piace, ma diventa quasi inevitabile non appena ci si trovi di fronte a uno dei concetti-chiave della cinquantennale carriera anceschiana, il concetto di crisi, cioè di non definizione e di continua messa in discussione della cosa. Un'idea di crisi che, lo sappiamo ormai bene, per «esperienza», comprende anche una fase di morte dell'arte. Sì, è un paradosso e, storicamente, la morte dell'arte non impedisce una sua florida e abbondante produzione. Ma è poi proprio vero?

Facciamo un pezzo di strada con Anceschi, seguendo per un momento un'altra immagine ricorrente (ma si vede che è una variante dell'idea di crisi, l'idea di caos, fino alla sua risoluzione più appariscente, un dato storico con cui fare i conti, come l'inadeguatezza di fronte alla tecnologia avanzata e come la crisi dei valori. E nella crisi dei valori, rispetto al «che cosa è la poesia?» d'avvio, innanzitutto la «crisi del suo valore», adornianamente, cioè la perdita di ovvietà o di necessità o di non deperibilità. La perdita di assolutezza. Eccola dov'è la morte dell'arte. E mica posso fingere di non conoscerne l'atto di stato civile né l'ubicazione della tomba. Perciò la paradossale vitalità e floridezza e abbondanza può indurmi a precisare che la morte sta nella mortalità riscontrata, già. Per andare a verificare poi se questa, florida, è la stessa arte, con gli stessi connotati. O se non attenga alla produzione industriale, con le sue leggi e logiche. Che ha tanti risvolti, che so, «è possibile un'arte di massa?». E quindi rapporti e sistemi di produzione, di distribuzione, d'uso. Problemi che si conoscono, ma che qui acquistano un senso più completo, di completezza filosofica.

Crisi-critico... Continuo nel mio uso parziale e privato del libro di Anceschi, nelle considerazioni che mi ha provocato in margine. E ritorno a quell'immagine di caos, come conseguenza ma anche consistenza d'una crisi di valori (oppure, invertendo la marcia, come causa), per accettare la proposta anceschiana, di fare i conti col caos ma non per ridurlo all'ordine, per eliminarlo o esorcizzarlo, bensì riconoscendolo quale situazione dinamica, nella storia, per trovare il filo d'Arianna, i mezzi per muovercisi dentro «a proprio agio». Ed ecco il critico come colui che saggia e legge la crisi dal suo interno, dall'interno del caos, accertando il fenomeno e le sue relazioni. Che è forse l'unico modo onesto di rispondere alla domanda: «che cosa è la poesia?». Con una immersione.

È vero però che, sempre in margine, mi sono venute a galla alcune altre considerazioni, che lascio qui, sospensive. Per esempio: tra le varianti del che cosa è *le poetiche mi offrono quella del come si fa, ma l'economia potrebbe intervenire con a cosa serve. Non lo so, ma il suo valore, della poesia, potrebbe consistere nella circostanza non secondaria che si tratta di un «fare»: poiein. Ars. Techne. Un «fare» senza apparente utilità, o meglio necessità. Un superfluo, donde l'idea che l'ha sempre accompagnata, fino alla crisi, di sublime. Così mi è venuta voglia di leggerla anche attraverso le teorie economiche settecentesche sul* lusso. *Oppure, seguendo questo filo: dire* caos *(ma pure* labirinto, *altra immagine di Anceschi) non significa riacquisire le nozioni di* enigma *(«Tutte le opere d'arte, e l'arte complessivamente, sono enigmi; ciò ha irritato da tempi antichi la teoria dell'arte», Adorno, come da citazione nel libro) e di* mistero? *Ma ciò non è dovuto alla non univocità del fenomeno (non è, insomma), che si traduce nella sua* inutilità? *Ci scappa di mano perché non è, cioè non è assolutizzabile, come dice Anceschi, non è costringibile in un concetto, in un sistema, in un'unica funzione.*

Un'ultima considerazione: se, non addetto ai lavori, mi sono avventurato nei territori dell'estetica, è perché l'invito viene proprio da Anceschi, dallo stile colloquiale e affabile di questo saggio assai socratico (fin nel metodo), che prevede quindi un interlocutore attivo. È poco, non ho fatto altro che confidargli alcuni appunti nello spazio consentito. Agli altri, più bravi, le celebrazioni.

Folco Portinari