

Teatro ♦ Kantore Lecoq

Il genio della morte e il poeta del corpo



Il teatro della morte di Tadeusz Kantor per i tipi di Ubulibri pagine 304 lire 35.000 Il corpo poetico di Jacques Lecoq Ubulibri pagine 188 lire 25.000

MARIA GRAZIA GREGORI

È raro che un libro di teatro diventi un best seller. Oggi che si discute sulla tendenza di crescita della scena, la ristampa di un libro di culto come «La classe morta» di Tadeusz Kantor per i tipi di Ubulibri, in una nuova edizione aggiornata, potrebbe sembrare una logica conseguenza del trend positivo che vive il teatro. In realtà - e per rendersene conto basta scorrere le pagine di questo libro - non è così. L'occasione di riproporlo nasce, apparentemente, da un anniversario. Sono quasi trascorsi dieci anni dalla scomparsa di Kantor avvenuta a Cracovia, all'improvviso, l'8 dicembre 1990, dopo

aver diretto la prova generale del suo ultimo spettacolo, «Aujourd'hui c'est mon anniversaire». La ristampa di «La classe morta» può essere la prima delle manifestazioni (che ci si augura numerose anche in Italia, sua patria d'elezione teatrale), per ricordare il grande maestro polacco che - conosciuto sulle scene di casa nostra prima del 1978, quando lo spettacolo che dà il titolo al libro, presentato a Milano, divenne subito un caso - ci aveva spinto a confrontarci con un linguaggio che mescolava teatro e arti visive, visionarietà e letteratura. Ma la ripubblicazione di questo volume, arricchito di testi che arrivano fino al suo ultimo lavoro, va oltre l'occasione del triste anniversario, sottolineando l'importanza della me-

moria, se si preferisce il senso della storia, così fragile quando si parla del teatro che si fa giorno per giorno e che muore ogni volta, ma fondamentale se si vuole dialogare con i propri padri. Figura geniale e irascibile, Tadeusz Kantor aveva fatto di questo dialogo il punto di non ritorno del suo teatro: un lungo viaggio nel nero, squarciato di tanto in tanto da luci lancinanti e da lampi di magnesio per incontrare non solo le proprie radici, ma anche la grande letteratura del suo paese da Schulz a Witkiewicz, l'avanguardia americana dell'happening e quella dell'imbalsaggio alla ricerca di un teatro che mescolasse tutto in un cricottage, mescolanza di generi tenuta insieme da una sconvolgente forza visionaria. (e Critic2,

del resto, si chiamava il suo teatro nato nelle cantine di Cracovia), che si comunicava attraverso la parola, il corpo, la musica, accessibile - scriveva - «soltanto attraverso la porta che si chiama morte». Ma sempre con una buona dose di ironia appena stemperata dall'orgogliosa affermazione della propria creatività, con il regista creatore in scena nel ruolo di se stesso, in uno spettacolo che, nel suo continuo andare e venire, nel farsi e disfarsi, nel nascere e morire, si ribaltava e si rifletteva nella sue polverose macchine celibi, nelle sue seggiole disarticolate... Leggere i suoi manifesti in versi, le sue «note di regia» così evocative per chi ha visto le sue performance, così conturbanti per chi non ha conosciuto la grandez-

za del suo teatro, è un'esperienza da non perdere.

Da un maestro a un altro maestro sia pure meno dirimente del teatrante polacco, come il francese Jacques Lecoq scomparso lo scorso anno. Sempre Ubulibri presenta questi giorni in libreria, «Il corpo poetico», raccolta di riflessioni e di esercizi di un teatrante in larga parte autodidatta, noto anche in Italia dove arrivò nel 1948 chiamato da Gianfranco De Bosio e dove, nel corso di 8 anni, è stato vicino alle prime esperienze di Strehler, di Grassi e del Piccolo Teatro, al trio Fo-Durano-Parenti che avrebbe spiazzato tutti con «Il dito nell'occhio», ma anche alla grande Magnani che tornava in scena dopo anni, per la quale curò alcuni quadri della rivista «Chi è di scena». Persuaso che il movimento fosse, se non tutto, molto nel teatro, occupato a indagare i legami stretti fra parola, gesto e movimento, Lecoq, convinto che «tout bouge», tutto si muovesse, pa-

radossalmente era alla ricerca costante di un «punto fisso», dal quale il movimento potesse scaturire. Per questo, al di là del suo lavoro nel teatro e nel cinema come responsabili dei movimenti mimici, la sua creatività ha trovato la sua vera affermazione nell'insegnamento. Da questo punto di vista «Il corpo poetico» cura di Jean Gabriel Carasso e di Jean Claude Lallias, è un prezioso manuale di formazione per giovani attori, ma anche un vademecum fondamentale per chi lavora nel teatro. È in queste pagine scarse, colme di riferimenti e di esercizi, di riflessioni e di verifiche che il Lecoq maestro il modo di affermarsi perentoriamente perseguito l'idea di una scuola ci fosse un centro di ricerca permanente. Una scuola-mondo: lo sanno bene i centinaia di suoi allievi da Ariad Mnoukhine a Luc Bondy, da William Kenwright e Steven Berkoff a Christoph Marthaler, per citarne alcuni.

Politica



La televisione oltre la televisione di Renato Parascandolo Editori Riuniti pagine 157 lire 18.000



La TV nel Mercato Globale di Stefano Balassone Meltemi pagine 164 lire 28.000

ALBERTO LEISS

Il quarto bipolarismo

Quando gli italiani decisero di abbandonare la proporzionale e di passare al maggioritario, inventarono però un «bipolarismo» assai originale, tanto per non contraddire la propria tradizione fantasiosa e geniale. È infatti il prodotto dell'intreccio di almeno quattro «bipolarismi» paralleli e trasversali, e tutti ricchi di articolazioni interne. Il primo, tra destra e sinistra, senza fatica traccia i propri confini. Il secondo è tra proporzionalisti e maggioritari, con le note e recenti recrudescenze incrociate. Il terzo è tra Nordisti e Sudisti: Bossi per ora è tornato con Berlusconi, ma non dimentica Pontida; Bassolino è il «governatore» del Mezzogiorno guardando da Eboli al centrosinistra con un certo autonomo distacco. Ma il quarto «bipolarismo» è forse quello più radicale, sintonizzato com'è con lo spirito del tempo: divide i partigiani della Rai, la «Televisione Pubblica», da quelli di Mediaset, la «Televisione Commerciale». Attualmente è un po' assopito, o per meglio dire ridotto alla querelle sulla «par condicio», una legge tecnicamente e culturalmente assai discutibile, ma a quanto pare necessaria come certi provvedimenti «emergenziali», che si prendono quando non si sa bene come arginare pericoli più grandi di noi.

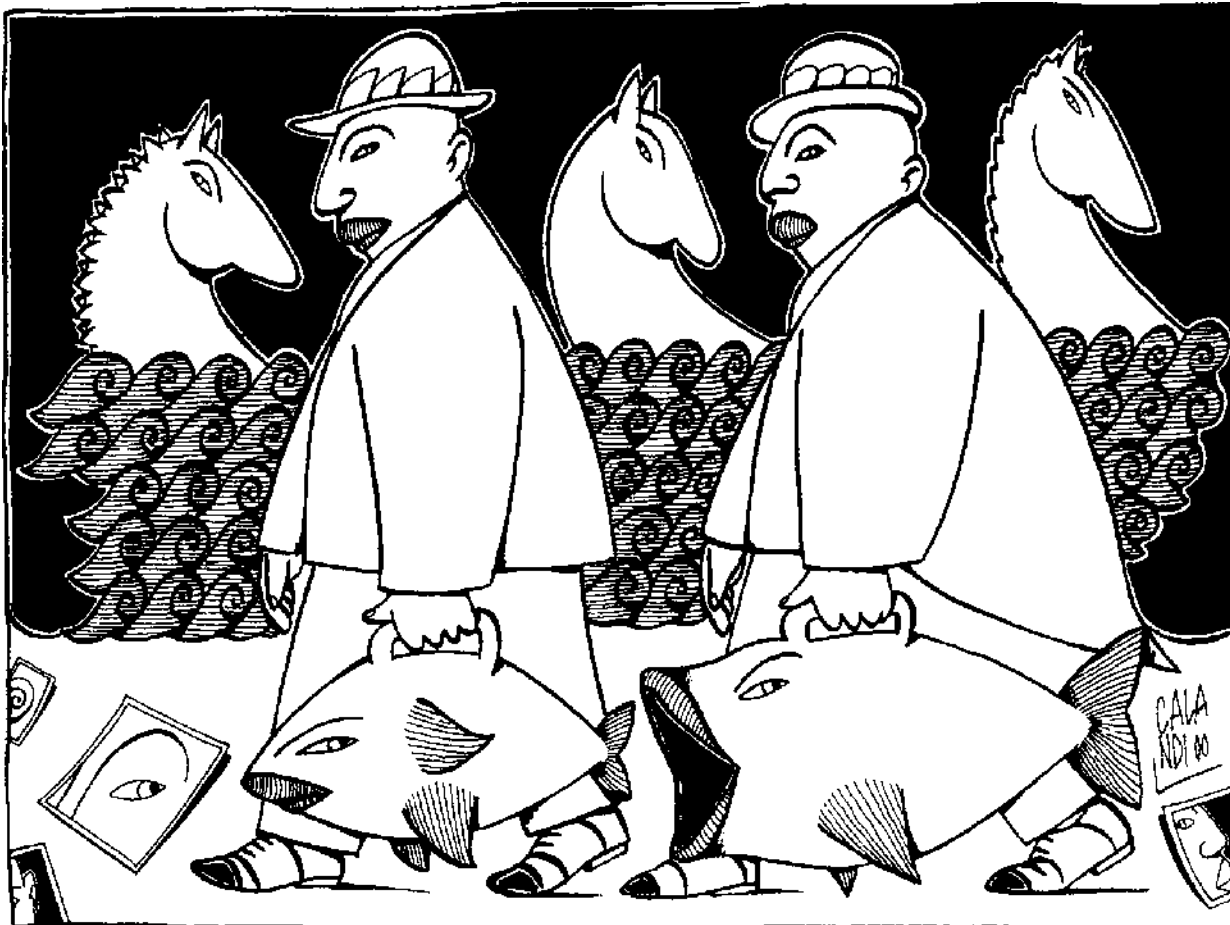
C'è da sperare, campagna elettorale e minitaggi permettendo, che due libri appena usciti riaccendano una discussione più seria sul «quarto bipolarismo» italiano. Mi riferisco a «La televisione oltre la televisione», di Renato Parascandolo, e «La TV nel Mercato Globale», di Stefano Balassone. Nomi che non hanno bisogno di molte presentazioni. Il primo da anni impegnato sulla frontiera del giornalismo televisivo di qualità, oggi direttore di «Rai Educational», il secondo dirigente Rai e Tmc, e dal '98 membro del Cda dell'azienda pubblica. Non mi sembra arbitrario collocarli entrambi nel polo filo-Rai. Ma il taglio dell'analisi - su temi in buona misura coincidenti - e quello delle proposte sono assai diversi, e diversamente stimolanti.

Parascandolo insiste - confortato nell'introduzione da Remo Bodei - su una nozione estremamente negativa della «televisione commerciale», che produce spettatori-consumatori totalmente passivizzati e condizionati dalla pubblicità, una acritica «opinione di massa» che sostituisce la cara vecchia «opinione pubblica» (fatta di élites e ceti sociali colti e informati) e alimenta la deriva plebiscitaria della democrazia. Il servizio pubblico, adeguando organizzativamente e culturalmente ai nuovi media la sua funzione pedagogica e critica, deve costituire una trincea, un baluardo contro questo imbarbarimento prodotto dal mercato. Balassone denuncia invece l'assenza di una vera logica concorrenziale e di mercato nel famoso «duplo» italiano (semmai è un «mercato sbilenco»), ingessato da norme prodotte negli anni '80 da logiche politiche, e sostanzialmente mantenute fino a oggi da altre logiche politiche. Concentra l'analisi dei contenuti sulla «battaglia per il senso» che attraversa tutti i «generi» di produzione audiovisiva, e auspica non un arroccamento, ma una apertura del servizio pubblico e una sua piena discesa in campo in uno scenario di mercato finalmente «libero». Libero prima di tutto dall'assfissante controllo politico: tanto nel «polo raista» che in quello «mediasetista». Utopia? Ma varrebbe la pena discuterne.

Nel saggio del semiologo Paolo Fabbri, la storia critica dei linguaggi degli uomini, nati da sempre per raccontare le differenze degli uomini e non per separarli, come vuole il mito. Perché - come diceva Heidegger - l'uomo è tale in quanto parla.

Viene prima la cosa o la parola? L'utilità di Babele e delle sue lingue

GIUSEPPE CANTARANO



Elogio di Babele di Paolo Fabbri Meltemi pagine 166 lire 28.000

mini? Paolo Fabbri - presidente del Dams di Bologna, semiologo tra i più acuti, nonché stretto collaboratore di Greimas - ritiene di no. Non solo Babele non rappresenta una maledizione, ma è grazie a Babele che gli uomini fanno esperienza per la prima volta di ciò che più li caratterizza: il linguaggio. Del resto, lo diceva anche Heidegger: l'uomo è uomo in quanto parla. Fabbri pro-

pone una diversa interpretazione del mito di Babele. Una versione «nera», egli la definisce. È vero, gli uomini hanno perso la loro unità organica, hanno frammentato l'unica suprema parola. Eppure, grazie a Babele, fanno esperienza per la prima volta di un evento straordinario. Gli uomini, per la prima volta, assaporano la differenza dei linguaggi, la loro «disparatezza». Per la prima

volta gli uomini assaporano il linguaggio, «perché il linguaggio non ha senso che nella differenza dei linguaggi». I babeliani superstiti, scrive ancora Fabbri, «gusteranno la disseminazione delle lingue, delle loro differenze che si somigliano. Disparazione che può essere vissuta senza disperazione, come una difficoltà felice». Babele, dunque, non è la città della mitica unità definitivamente

smarrita. È invece quel luogo dove, proprio grazie alla confusione, è possibile tradurre reciprocamente tutte le lingue. E traduzione vuol dire innanzitutto reciproca comprensione.

Del resto, nella Babele delle nostre metropoli contemporanee, lo sperimentiamo quotidianamente nonostante la grammatica un po' sgangherata, gli uomini e le donne s'intendono. La nostra comunicazione è dunque una sorta di traduzione incessante. E nell'opera di traduzione, se guadagniamo la comunicazione, perdiamo un po' l'articolazione architettonica della lingua. Ma non è sempre detto che le lingue tradotte siano lingue più misere. Anzi, «sgrammaticare una lingua non è necessariamente impoverirla». Nella traduzione invece la lingua si rinvigorisce continuamente. Rimotiva soprattutto la sua arbitrarietà. Perché, in quanto sistema aperto, la lingua tende a evolvere confliggendo contro la sua arbitrarietà. Per averne una prova, basti pensare alle lingue di bricolage, come le chiama anche Umberto Eco. A quelle lingue, cioè, che nascono spontaneamente dall'incontro di due civiltà di lingua diversa. Ad esempio, i pidgin sorti nelle aree coloniali. Sono proprio i pidgin a fornire infatti una rimotivazione alla lingua nel momento in cui si trasformano in creolo.

Ma qual è il fine di questa inarrestabile rimotivazione delle irriducibili disparità delle lingue? Secondo Paolo Fabbri questo fine corre verso una futura, ma inattuabile, unità. Se alle nostre spalle c'è la città di Babele, davanti a noi c'è la sua Torre. Ciò vuol dire - secondo Fabbri - che le cose vengono sempre dopo i loro nomi. Prima la parola che la nomina, poi la cosa. Insomma, il «reale è davanti al linguaggio, non alla sua origine».

Cinema ♦ Le interviste dei «Cahiers»

E il critico rilasciò la patente. D'autore



La politica degli autori Le grandi interviste dei «Cahiers» di cinema di autori vari minimum fax pagine 260 lire 26.000

ALBERTO CRESPI

Vedere in libreria un volume intitolato «La politica degli autori», e intestato «Les Cahiers du cinéma», è come cascare nella macchina del tempo. Dove siamo, negli anni '50? No, siamo sempre nel millennio nuovissimo, e il libro è altrettanto nuovo, edito da Mimum Fax (anche se in Francia è uscito nel 1984, e questo spiega la prefazione di Serge Daney, il bravo critico poi prematuramente scomparso; per l'edizione italiana c'è una pre-prefazione di Goffredo Fofi). Risalgono all'epoca avita, invece, le interviste pubblicate. Perché di questo si tratta, di dieci chiacchiere con altrettanti registi ai quali i «Cahiers» avevano dato l'ambita patente di autore: Jean Renoir, Roberto Rossellini, Fritz Lang, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Luis Buñuel, Orson

Welles, Carl Theodor Dreyer, Robert Bresson, Michelangelo Antonioni.

In questa magnifica squadra c'è tutta la filosofia dei «Cahiers». Chi ha meno di 40 anni, e non conosce la storia e i gusti di quell'importante rivista, potrà meravigliarsi per l'accostamento fra alcuni maestri del cinema europeo e un trio di hollywoodiani come Welles, Hawks e Hitchcock. Sappiano, i giovani d'oggi, che tale mescolanza era ancora più stridente 40 anni fa di quanto non lo sia nel 2000. Ma la scommessa era proprio quella: una scelta di gusto che diveniva una scelta di campo. I critici dei «Cahiers» decisero, nell'ordine, due cose molto semplici - ma, per l'epoca, molto coraggiose: che il cinema era un'arte segnata dalla personalità dei registi, né più né meno che le arti classiche; e che tali personalità riuscivano a «firmare» i film anche all'inter-

no delle strutture industriali, Hollywood in primis. Dopo di che, la patente di autore veniva rilasciata in base a innamoramenti spesso squisitamente personali. Chi scrive ha sempre trovato folle che per i «Cahiers» fosse un autore Hawks - e va benissimo, siamo d'accordo - e non lo fosse John Ford, ovvero il poeta più individuale e riconoscibile che Hollywood avesse, diciamo così, «tollerato» (perché i suoi film incassavano, non certo per bontà) nei suoi anni d'oro. O che, in anni più vicini, i «Cahiers» snobbassero Stanley Kubrick, che infatti era divenuto l'idolo critico della rivista rivale, «Positif». Ma, come suoi darsi, questione di gusti: e i «Cahiers», di gusto, ne avevano tanto. Da vendere.

Detto questo, bisognerà dire qualcosa anche sugli intervistati. Fra i quali compaiono i nomi di futuri registi come Jacques Rivette, François Truffaut,

Eric Rohmer, Claude Chabrol e Jean-Luc Godard: il meglio dei «Cahiers» e, successivamente, della Nouvelle Vague. E c'è anche André Bazin, il padre putativo di tutti loro: uno dei pezzi più belli del libro (a pagina 153) è il «cappello» da lui scritto per l'intervista a Welles, dove il grande regista viene descritto come «un Giove amabile, che maneggia il sigaro di venticinque centimetri come la freccia di un fulmine», e paragonato a Renoir: «È diventato un'incarnazione della potenza e dello splendore... Sono sicuro che, a misurarlo, il Jean Renoir che conosciamo ha almeno venti centimetri in più di quello degli anni Trenta: si è evidentemente ingrandito in tutti i sensi, anche il suo scheletro è raddoppiato. Welles, con la sua precocità congenita, è a 43 anni l'illustrazione vivente di questa biologia specifica del genio. Persone di questo genere crescono fino alla

fine. L'Orson del 1958 è il Welles del 1938 al quadrato».

È un piacere riscoprire la penna di Bazin, come è emozionante vedere, nelle domande di un Truffaut o di un Rohmer o di un Godard, i futuri registi al lavoro. Doppia mente interessante, in questo senso, l'incontro fra Godard e Bresson, che risale al '66, quando anche il primo è già un regista famoso: così l'intervista diventa il confronto, assai curioso, fra due metodi - e due idee di cinema - che si stimano senza avere quasi nulla in comune.

Cantate le lodi del libro, si potrebbe disquisire per sé sul fatto che la «politica degli autori» fosse soprattutto una trovata polemica, e spesso ingiusta. Rimane il valore di un'esperienza culturale che va collocata nel suo tempo: mentre la grandezza e l'intelligenza degli intervistati, e di alcuni intervistatori, è arrivata intatta fino al 2000.

