

Marco De Marinis: il mio ricordo di Ludwik Flaszen e Ferdinando Taviani

Date : 20 Novembre 2020



E' da poco andato in pensione, diciamola impropriamente così (infatti c'è poco da crederci), **Marco De Marinis**, uno degli studiosi italiani di teatro moderno e contemporaneo più importanti e qualificati.

E' stato professore ordinario di Discipline Teatrali nel Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, dove ha insegnato per tantissimi anni Storia del Teatro e dello Spettacolo nella Laurea triennale del Dams e Teorie e Culture della Rappresentazione nella Laurea magistrale in Discipline dello Spettacolo dal vivo.

Dal 2001 al 2004 è stato Direttore del Dipartimento di Musica e Spettacolo. Fino al 2018, sempre per quel Dipartimento, diventato in seguito Dipartimento delle Arti, ha ricoperto gli incarichi di Responsabile scientifico del Centro di Promozione Teatrale La Soffitta e di coordinatore dell'indirizzo Teatro del Dottorato in Arti visive, Cinema, Musica e Teatro. Ma tornando più lontano, nel 1999 aveva fondato la rivista "Culture Teatrali", ora giunta al numero 29, di cui è direttore (attualmente insieme a **Gerardo Guccini**).

E, ancora, è membro permanente dell'équipe scientifica dell'ISTA, International School of Theatre Anthropology, diretta da Eugenio Barba e con sede a Holstebro (Danimarca). Dirige

collane di studi e ricerche sul teatro presso vari editori, in particolare per l'editore Bulzoni di Roma e per Editoria & Spettacolo di Spoleto.

Fra i suoi libri più importanti ricordiamo: "Semiotica del teatro" (Bompiani, 1982); "Il Nuovo Teatro 1947-1970" (ivi, 1987); "Capire il teatro" (La casa Usher 1988 [oggi Bulzoni, 2008]); "Mimo e teatro nel Novecento" (ivi, 1993); "Visioni della scena" (Laterza, 2004); "Il teatro dell'altro" (La casa Usher, 2011); "Il teatro dopo l'età d'oro" (Bulzoni, 2013); "Ripensare il Novecento teatrale" (ivi, 2018). Oggi è in libreria con un *pamphlet*: "Per una politica della performance" (Editoria & Spettacolo, 2020).

Abbiamo voluto interrogarlo riguardo sia alla sua attività di ricercatore e divulgatore, che si è espressa in decine di conferenze e contributi scritti (tradotti in molte lingue), sia intorno alla sua carriera pluridecennale di insegnante, sia ancora per ricordare la recente scomparsa di due grandi intellettuali del teatro che De Marinis ha seguito per molto tempo: lo scrittore e critico polacco **Ludwik Flaszen**, classe 1930, che fondò, insieme a **Jerzy Grotowski**, quello che è diventato (prima ad Opole e poi a Wroclaw) uno dei più famosi Teatri Laboratorio del mondo, e il suo eminente collega e studioso **Ferdinando Taviani**, morto a Roma a 78 anni.

La prima domanda è dedicata al tuo lavoro di insegnante: come sono cambiati i giovani che si avvicinano al teatro?

Premesso che il mio punto di osservazione è soprattutto il Dams, cioè un corso di laurea universitario e non una scuola professionale di teatro, posso dire che - per quanto mi consta - l'attenzione dei giovani verso il teatro non è troppo cambiata negli anni, nonostante la sempre più agguerrita concorrenza del cinema, della televisione e dei *new media*. Credo tuttavia che le motivazioni che li spingono oggi verso il teatro siano meno generiche e superficiali di quelle di un tempo. Si è verificata insomma una specie di autoselezione a monte. Nel teatro si cerca sempre meno il veicolo per una carriera di successo e ben remunerata (per questo esistono strade evidentemente più sicure, anche se mai facili, soprattutto oggi) ma piuttosto un mondo di possibilità espressive e una modalità di relazione e interazione reale, basati cioè sulla possibilità di lavorare in gruppo e di sperimentare le proprie possibilità creative in un incontro ravvicinato e duraturo con altri che condividono le stesse esigenze e gli stessi bisogni. Insomma i giovani vanno oggi verso il teatro soprattutto per cercare e scoprire se stessi, piuttosto che per inseguire improbabili sogni di fama e di successo.

Quali sono stati, secondo te, gli artisti che, a partire dagli ultimi anni del secolo scorso, hanno lasciato un'impronta indelebile nel teatro?

Non è facile rispondere a questa domanda. Cercherò di farlo nella doppia veste di studioso e di spettatore assiduo, che però non ha mai esercitato la critica militante.

Se dovessi compilare un elenco degli artisti di teatro influenti della nostra epoca (attori, registi, autori etc.), rischerei una lista lunghissima e inerte. Preferisco perciò limitarmi ai principali fra quelli che ritengo abbiano segnato in modo durevole la scena dal dopoguerra ad oggi, e cambiato in profondità il nostro modo di pensare il teatro e anche di farlo.

A livello internazionale, citerei almeno:

- **Julian Beck** e **Judith Malina**, fondatori del **Living Theatre**, che hanno lasciato in eredità l'idea di un teatro vissuto come impegno artistico e umano totali, come il luogo/strumento/ambiente in cui – mediante l'arte e la testimonianza in prima persona – mettere in pratica ogni giorno, e non soltanto predicare, la loro fede incrollabile in una società più libera

e non violenta.

- **Jerzy Grotowski**, il cui lungo viaggio nel teatro e oltre il teatro ha definitivamente dimostrato la praticabilità di una via teatrale al di là dello spettacolo, al cui centro stanno il lavoro su se stessi e il lavoro sulla relazione con l'altro da sé, umano e non umano.

- **Eugenio Barba** e i suoi attori dell'**Odin Teatret**, per aver praticato e additato a generazioni di giovani un teatro concepito soprattutto come scelta di vita, come luogo in cui dare voce artisticamente alle proprie esigenze e alle proprie insoddisfazioni, come una asocialità-marginalità indispensabile per tentare di additare concretamente forme di convivenza meno ingiuste.

- **Pina Bausch**, per aver rivoluzionato la danza e lo stesso teatro-danza, con una ricerca d'*ensemble* e una serie di spettacoli memorabili, nei quali ha dimostrato che esistono bellezza e verità in ogni gesto e in ogni corpo umani, se si è in grado di vederle e farle vedere.

- **Peter Brook**, per aver saputo reinventare il suo teatro tante volte nel corso di una lunghissima carriera, e in particolare per aver aperto una via eurafricana all'attore contemporaneo, accanto alla più celebrata e più praticata via eurasiatica.

- **Robert Wilson**, geniale performer e regista statunitense, soprattutto per le straordinarie ricerche e sperimentazioni corporee e visivo-sonore condotte fra anni Sessanta e anni Settanta, anche collaborando a lungo con due giovani disabili gravi, **Raymond Andrews** e **Christopher Knowles**, e che stanno alle origini dei grandi spettacoli che l'hanno poi reso celebre, da "Einstein on the beach" in avanti.

E per quanto riguarda l'Italia?

Ricorderei almeno **Carmelo Bene**, inimitabile corpo-voce, *artifex* di un teatro "impossibile", oltre la regia e la rappresentazione; **Giuliano Scabia**, pioniere di un teatro fuori dai teatri, basato sulla partecipazione e sulla poesia, che sta all'origine di tante esperienze successive della nostra scena; **Leo de Berardinis** che, prima in coppia con la straordinaria **Perla Peragallo**, e poi da solo, ha rinverdito in forma inedita i fasti dell'attore artista italiano (con **Eleonora Duse** capostipite), ma ha saputo anche dar vita, a Bologna, a una straordinaria bottega d'arte; **Luca Ronconi**, per aver saputo esplorare genialmente, con gli strumenti del regista, ogni forma di relazione possibile fra scena e letteratura e fra attore e spazio.

Quali sono gli artisti italiani di oggi che più apprezzi?

Quanto alle generazioni emerse a partire dagli anni Ottanta, mi limiterei, per non far torto a nessuno, a ricordare soltanto quelli con cui ho avuto i rapporti più significativi: la **Societas Raffaello Sanzio** di **Romeo Castellucci**, sua sorella **Claudia** e **Chiara Guidi**, a cui sono debitore di grandi esperienze estetiche (e non solo) come spettatore, soprattutto per la capacità davvero unica di rivisitare in un modo estremamente originale e rigoroso nello stesso tempo i grandi classici e di riflettere sul tragico come dimensione costitutiva della contemporaneità; il **Teatro Valdoca**, di **Mariangela Gualtieri** e **Cesare Ronconi**, per aver restituito un senso nuovo e antichissimo insieme alla alleanza teatrale fra corpi, spazi e parole, fra scena e poesia; il **Teatro delle Albe**, di **Marco Martinelli** e **Ermanna Montanari**, per la loro capacità davvero ineguagliabile di saper attrarre giovani e giovanissimi nell'orbita del teatro, che grazie a loro si reinventa e ritrova una necessità, e di saper rimettere in vita le grandi opere del passato, appropriandosene senza timori reverenziali; **Pippo Delbono**, per la bellezza e la verità strazianti che ha saputo regalarci con i suoi meravigliosi non attori, "corpi senza menzogna", a cominciare dal compianto **Bobò**; **Gabriele Vacis**, soprattutto come eminenza grigia di molte

innovazioni importanti della nostra scena negli ultimi trent'anni, a cominciare dal teatro di narrazione per finire con l'attuale riconversione verso un teatro dedicato alla "cura della persona"; **Armando Punzo**, creatore con i suoi attori detenuti a Volterra (**Compagnia della Fortezza**) di alcuni degli spettacoli più straordinari proposti in Italia dagli anni Novanta in avanti, aspetto visibile di un lavoro sommerso che nel tempo ha saputo cambiare in profondità il carcere e il nostro modo di percepirlo; il **Teatro delle Ariette**, di **Stefano Pasquini** e **Paola Berselli**, per i loro laicissimi riti comunitari di cibo e teatro, profondamente intrisi di poesia e umanità; **Ascanio Celestini**, fuoriclasse del teatro di narrazione (assieme a **Marco Paolini**), per il modo sapiente in cui nei suoi lavori (spettacoli, film, sketch televisivi, libri) orchestra sostrato folklorico, memoria collettiva e indagine sul campo, servendosi della comicità non come di un rimedio consolatorio (secondo l'uso prevalente) ma, al contrario, come di un affilato strumento di critica politica e di denuncia sociale (come forse non accadeva più dai tempi di **Dario Fo**).

Tutti conoscono Grotowski, ma pochi conoscono l'importanza di Ludwik Flaszen. Ce ne puoi tratteggiare un ritratto come scrittore, dramaturg e studioso?

Flaszen, scomparso da poche settimane, rappresenta una delle maggiori eminenze "nascoste" del teatro europeo del dopoguerra. Era già un critico letterario affermato in Polonia quando, nel 1959, decise di rischiare tutto accettando la direzione di un piccolo teatro di provincia, condividendone la responsabilità con un giovane regista sconosciuto. Questo regista si chiamava Jerzy Grotowski. Il resto della storia è nota, credo, ma in ogni caso la si può ripercorrere nel libro summa pubblicato da Flaszen una decina di anni fa: "Grotowski & Company. Sorgenti e variazioni" (ed. it. a cura di Franco Perrelli, Edizioni di Pagina, Bari, 2014). Egli fu per molti anni il più stretto interlocutore di Grotowski, una specie di alter ego o di avvocato del diavolo (Perrelli). Il suo contributo ai dieci anni straordinari del Teatro Povero (1959-1969) fu essenziale, anche se a volte sottovalutato. Fu anche e soprattutto uno scrittore notevole, dotato di uno *humor* inconfondibile, cui non erano certo estranee le radici ebraiche. L'abbandono del teatro degli spettacoli da parte di Grotowski nel 1970 lo segnò profondamente, come del resto gli altri componenti del **Teatr Laboratorium**, anche se continuò a lungo a seguirlo in tutte le sue scelte. Fu lui a chiudere definitivamente quel teatro nel 1984, quando Grotowski aveva già abbandonato la Polonia da oltre due anni, diventando un apolide in giro per il mondo.

Che rapporti hai invece avuto, negli anni, con Ferdinando Taviani?

Ferdinando Taviani, scomparso pochi giorni fa, ha fatto parte di un gruppo di studiosi di straordinario valore, in gran parte usciti dal magistero romano di **Giovanni Macchia**, che hanno rivestito un ruolo determinante nel rinnovamento, o meglio nella rifondazione dei nostri studi teatrali. Mi riferisco a **Fabrizio Cruciani** e **Claudio Meldolesi**, purtroppo scomparsi da molti anni, a **Ferruccio Marotti**, che fu all'inizio il *primus inter pares*, a **Franco Ruffini**, di formazione scientifica, a **Vanda Monaco**, poi trasferitasi in Svezia per reinventarsi come attrice e drammaturga. Tutti miei colleghi ed amici, ma anche miei maestri in qualche modo, con i quali ho avuto la fortuna di intrattenere rapporti durevoli e significativi, sia pure in maniera diversa. Nel gruppo, Taviani è sempre stato, almeno così mi è sempre apparso, l'*enfant prodige*, il più dotato nella controversia polemica, accademica o militante che fosse (distinzione che nel suo caso ha poca ragion d'essere, in realtà). Possedeva la capacità unica di affrontare ogni

argomento o questione rovesciandoli rispetto alla *communis opinio*, e anche alle sue versioni più innovative, senza paura di rischiare la contraddizione o il paradosso.

Quali sono i suoi meriti più importanti nella nostra critica e storiografia?

Restano fondamentali i suoi contributi più strettamente storiografici, in gran parte sulla Commedia dell'Arte, a partire dal precoce "La fascinazione del teatro" (Bulzoni, 1969) all'ormai classico "Il segreto della Commedia dell'arte", del 1982 (La casa Usher), composto insieme a una giovanissima **Mirella Schino**.

Tuttavia il Taviani per me più importante è stato quello che nel 1975 ebbe il coraggio di dedicare il primo libro a un gruppo teatrale allora molto controverso come l'Odin Teatret, del quale egli fu collaboratore e alla fine membro in veste di consigliere letterario ("Il libro dell'Odin", Feltrinelli, 1975); o quello che vent'anni dopo, rompendo in apparenza il fronte avverso al testocentrismo di cui aveva sempre fatto parte, dedicò ancora una volta coraggiosamente uno studio innovativo al rapporto fra autori e scena nel teatro italiano del Novecento ("Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento", Il Mulino, 1995), che ci ha lasciato nozioni feconde come "spazio letterario del teatro" o "teatro-in-forma-di-libro".

Ciò detto, ribadisco che, a mio parere, Taviani ha profuso il meglio di sé nella saggistica polemica: restano memorabili le battaglie condotte negli anni Settanta (sulla rivista "Scena" e altrove) per difendere le ragioni del Terzo Teatro, cui non sono mai mancati i detrattori, allora come oggi, o il magistrato scritto in cui smascherò la malafede con la quale era stata montata una polemica contro i Magazzini Criminali di **Sandro Lombardi** e **Federico Tiezzi**, per la presunta uccisione di un cavallo durante un loro spettacolo a Riccione, nell'ambito del **Festival di Santarcangelo** 1985.

Finiamo con una domanda un po' provocatoria. Molti pensano che il cosiddetto Terzo Teatro sia un teatro fortemente datato, e che in Italia abbia seminato ben poco. Sei d'accordo?

Quella che tu riporti è in effetti la vulgata, la narrazione prevalente. In realtà il Terzo Teatro non ha mai goduto di buona stampa da noi, perché il suo emergere, alla metà degli anni Settanta, fu visto come uno scompaginamento intollerabile dello schema binario su cui si era retta fino a quel momento la scena italiana, o piuttosto la sua lettura critica: tradizione e avanguardia, teatro ufficiale e nuovo teatro. *Tertium non datur!* E invece, a causa della proliferazione dei gruppi, molti dei quali, non tutti, riferibili a quello che Eugenio Barba teorizzò come Terzo Teatro nel 1976, si fu costretti a fare i conti con una realtà teatrale che reclamava uno spazio, un diritto ad esistere, pur non identificandosi con nessuna delle due alternative: né teatro ufficiale né avanguardia.

Il lavoro dell'attore, il *training*, il gruppo come laboratorio e come cultura, l'improvvisazione, la centralità del corpo, l'apertura ai teatri asiatici, gli spettacoli di strada etc. furono le principali caratteristiche di questo fenomeno diffuso. In realtà tutto ciò era già apparso nel decennio precedente. Con la differenza che, quanto allora era stato appannaggio di poche, esclusive realtà, dal Living Theatre a Grotowski, all'Odin Teatret, adesso diventava patrimonio collettivo di una intera generazione. Questo non fu capito e comunque non fu accettato dai più. E quando, dopo pochi anni, il fenomeno sembrò rifluire se non addirittura scomparire, quasi tutti tirarono un sospiro di sollievo.

In realtà, se non quei modi di fare spettacoli, sicuramente le istanze e i bisogni che li sottendevano non sono mai morti e hanno continuato a nutrire le motivazioni di molti artisti e gruppi delle generazioni successive fino ad oggi. E all'estero se ne sono accorti, tant'è vero che hanno creato centri di studio interamente dedicati al fenomeno.

In Italia invece non è mai stato fatto un serio sforzo storiografico nei confronti del teatro dei gruppi, o Terzo Teatro. Non è un caso che nell'importante e documentato lavoro sul Nuovo Teatro italiano dagli anni Sessanta agli anni Ottanta, prodotto dagli allievi di **Lorenzo Mango**, proprio su questo punto si manifestino le carenze più evidenti. Dopo una serie di incontri nazionali in occasione del quarantennale, adesso Mirella Schino sta conducendo una ricerca approfondita i cui primi esiti sono appena apparsi sull'ultimo numero della mia rivista, "Culture Teatrali", n. 29.