

TRADIZIONE E SPERIMENTAZIONE NEL TEATRO TOTALE DI ALFIO PETRINI

di Enrico Bernard

Non tutti gli autori del teatro italiano contemporaneo possono definirsi a pieno titolo "drammaturghi". Mi servo della nota dicotomia tra "*chi fa arte e chi artificio*", suggerita da Pirandello¹, che non intende certo svilire l'opera del buon artigiano, il commediografo, distinguendolo però dal vero artista creatore di forme nuove, il drammaturgo. Infatti, nella concezione pirandelliana, il commediografo rappresenta una sorta di abile mestierante che cuce "prodotti" preconfezionati: non fa arte in quanto non produce nuove forme, ma si avvale di forme esistenti. La sua bravura è dunque "artigianale": pur non illuminato dal genio, egli riesce magari anche ad ottenere risultati passabili. Il drammaturgo è invece colui che ricerca e crea nuove forme espressive dell'arte drammatica, nuovi e sempre diversi modi di interpretare la vita trasformandola per la scena: solo il drammaturgo è, comunque, vero artista. Per questo, aggiunge Pirandello, chi scrive cose nuove viene puntualmente accusato di non saper scrivere, di scrivere insomma "male"²

Dell'importanza della forma ne è conscio ad esempio Eduardo che, fin dai primi copioni, si riallaccia alla drammaturgia di Pirandello per cercare, trovandola, una via tutta propria alla "forma". In effetti è la ricerca drammaturgica, tanto ricca in Italia che potrei fare decine di nomi³, a contraddistinguere il Novecento teatrale italiano, che inizia e finisce con due premi Nobel ai nostri drammaturghi, Pirandello e Dario Fo.

Tuttavia, numerosi autori italiani non hanno sentito questa stessa esigenza di elaborazione teorica. La maggior parte di essi, vuoi per limiti culturali o pigrizia intellettuale, non sono stati o non sono in grado di dare una definizione critica alla questione della forma, preferendo per lo più la via in discesa della scrittura teatrale "mimetica" di forme appunto imitate e riprodotte, altresì "immediata", cioè priva di una riflessione formale, filosofica e - mi si consenta il termine fuori moda - ideologica. E dico: ideologia, non pensando ovviamente alle dottrine politiche, ma a quel mondo delle idee, non certo riconducibili ad un astratto *iperuranio*, che fa da premessa ad ogni atto creativo: perché se non si avessero idee o valori, un'etica e una morale, una forma ed un contenuto, un mezzo ed uno scopo, sarebbe meglio non scrivere, lasciar perdere e non fare nulla.

La "presunta" debolezza o latitanza (mi sottraggo alla polemica per mancanza di spazio, ma sono convinto del contrario) di una scrittura teatrale innovativa, di avanguardia, ha provocato, alla fine degli anni Sessanta, non solo nel nostro teatro, ma in modo molto radicale ed originale in Italia, la nascita di una nuova forma di scrittura scenica: la sperimentazione. La quale si concentra prevalentemente, pur non esclusivamente, nel fenomeno del cosiddetto "teatro di regia". Mentre infatti gli autori del "teatro di parola" hanno considerato se non

¹ "*Chi imita una tecnica, imita una forma, e non fa arte, ma copia, o artificio meccanico*". Luigi Pirandello, "*Arte e scienza. I due libri del 1908*", sta in "*Saggi e interventi*", Meridiani Mondadori, Milano 2006, p. 692.

² Luigi Pirandello, "*Esternamenti*", sta in "*Saggi e interventi*", cit., pp. 1167-1168.

³ Chiarelli, Viviani, Betti, Savinio, Bontempelli, Rosso, Pasolini, ecc.

chiusa, certamente difficile la via della drammaturgia sperimentale, poiché dopo Beckett e Ionesco sembrava impossibile andare oltre nel processo della ricerca, i registi, più portati all'esperimento teatrale per una questione di facilità di prassi scenica immediata e di spirito di innovazione, hanno provato e trovato la possibilità drammaturgica di una operatività originale al di là della scrittura autoriale. Magari prendendo il copione, anche un classico, per vivisezionarlo, sconciarlo, squartarlo, annullarlo e quindi ripudiarlo. Così, all'inizio degli anni Settanta, l'autore, lo scrittore di parola, è stato considerato oggetto arcaico, inutile e superato - come nella premonizione pirandelliana di *"Questa sera si recita a soggetto"* - per la creazione di nuove forme di teatro. Si sa com'è finita: l'autore di parola Dario Fo ha vinto il Nobel; mentre l'attore-autore Roberto Benigni, partendo nel 1973 da un testo teatrale di Giuseppe Bertolucci (*"Cioni Mario"*), ha ottenuto l'Oscar con una sceneggiatura dello scrittore e drammaturgo Vincenzo Cerami. Invece il teatro di regia degli anni della sperimentazione, senza nulla togliere all'importanza storica e culturale di questa esperienza, sopravvive in qualche foto ricordo, libretti di sala e recensione ingiallita dal tempo. Certo, un discorso a parte andrebbe fatto sul "fenomeno" Carmelo Bene: ne parlerò in seguito, in quanto non si tratta di un'eccezione, bensì di un esempio di come la sperimentazione possa convivere con la scrittura teatrale.

Sta di fatto che il Regista totem e fact-totum, - divenuto signore e padrone non solo della scena ma anche, non sottovalutiamo questo aspetto, dei meccanismi di produzione, - nella diaspora che ha contrapposto negli ultimi decenni del '900 il teatro di Parola, considerato ingiustamente "tradizionale" e ammuffito, e il Nuovo Teatro di Ricerca, ha proclamato l'inutilità dell'autore e del suo copione. Insomma: teatro di parola e teatro di regia, drammaturgia scritta e ricerca teatrale, hanno sostanzialmente optato per una sentenza di divorzio e di reciproca ostilità. Tranne, però, alcune importanti eccezioni. Mi riferisco, per fare alcuni esempi fondamentali del Novecento, ad Eduardo, Dario Fo e Carmelo Bene (ma anche a Raffaele Viviani e a Giovanni Testori), che sono qualcosa di più che "autori di parola" e senz'altro molto più che "semplici" registi o sperimentatori della scena: la loro è in effetti "opera drammaturgica" nel senso più ampio del termine. Ecco allora che in alcuni casi eccezionali, ma non isolati come questi, la figura del drammaturgo, come scrittore e regista, sperimentatore di nuove forme drammatiche e visive, sintetizza e ripropone quello che il teatro di regia pensava di aver superato: la scrittura drammatica totalizzante. Tanto più totalizzante, quando si pensa che i nomi che citavo, - Eduardo, Carmelo Bene, Dario Fo, Raffaele Viviani, - ancorché essere grandi autori, sono anche registi, attori, scenografi, musicisti e produttori delle loro opere! Un fenomeno che del resto si ripete con i nuovi *performer* come Celestini, Baliani, Paolini, Emma Dante, - quest'ultima autrice, attrice e pure regista d'opera alla Scala di Milano.

Alfio Petrini⁴, che del teatro totale è stato tra i primi teorizzatori dalla fine degli anni Settanta, ha sempre espresso l'esigenza di un chiarimento nell'ambito della diaspora Teatro di Parola/Teatro di Regia, proponendo una

⁴ Alfio Petrini è nato a Foligno nel 1940. Autore, regista, attore e storico del teatro, ha scritto una decina di testi e numerosi saggi. Ha debuttato a Roma nel 1975 con *"Fabulazione N. 2"*. Collabora a numerose riviste di drammaturgia. È il fondatore del "Teatro Totale" ed è autore del manifesto drammaturgico del "Teatro Barbarico".

concezione dell'evento teatrale come sintesi sinergica di varie arti ed esperienze creative, - come nei casi che citavo poc'anzi. Al teatro <totale>, a questa concezione basilare che: o il teatro è totale e totalizzante, o non è teatro, Petrini ha dedicato un ampio lavoro di ricerca agganciando la problematica alla tradizione che, a partire dal romanticismo tedesco, giunge al futurismo e a Pirandello - che a sua volta fu sperimentatore di sinergie artistiche tra cinema, arte figurativa, teatro, narrativa - come pure tra scrittura drammaturgica ed improvvisazione (un tema questo che dalla Commedia dell'Arte a Goldoni- Gozzi e, come vedremo, da Tieck a Pirandello può dirsi centrale nella discussione sull'essenza del teatro moderno).

Un'antologia critica (Alfio Petrini, "*Teatro totale*", Titivillus, Pisa 2006, pagine 190, 14,00 Euro) e una raccolta di testi teatrali (Alfio Petrini, "*L'ombra di Dio*", Titivillus, Pisa 2006, pagine 236, Euro 14,00) rendono l'idea della ricerca drammaturgica di questo autore/sperimentatore che si è conquistato un ruolo significativo nella drammaturgia italiana degli ultimi trent'anni. L'importanza di Petrini - parlerò poi anche di un suo limite - sta nel fatto che la sua drammaturgia è da annoverarsi tra i pochi casi italiani di ricerca, nell'ambito della scrittura teatrale, del *perché* e del *per come* fare teatro di parola. Le questioni del *perché* e del *per come* non sono aspetti banali o secondari, ma i cardini essenziali della *tras-forma-azione* del commediografo, il mestierante pirandelliano che fa artificio e non arte, in drammaturgo, - alias il creatore - autore di nuove forme di interpretazione (*per come*) e critica (*perché*) del reale.

Se infatti lo scrittore di teatro non riesce ad intuire e a disegnare in filigrana la "forma nuova" con cui la realtà prende vita nella sua scena mentale (questa è la funzione del palcoscenico, che rappresenta la scena mentale dell'autore che *tras-forma* la vita, il "per come"), e se non sa dare un significato critico o ideologico (il "perché") al suo atto creativo, non avremmo a che fare con opere d'autore, ma con artifici (nel gergo pirandelliano).

Alfio Petrini è conscio di questa necessità ineludibile del teatro di parola che voglia (ancora) significare qualcosa: egli propone una metodologia essenziale per dare una forma ed uno scopo (appunto, *perché* e *per come*) al lavoro drammatico. Il teatro totale di Petrini è dunque un richiamo all'esigenza di una metodologia operativa che metta l'autore in condizione di partecipare creativamente e sinergicamente al processo artistico complessivo da cui scaturiscono nuove forme di espressione drammatica "politicamente" e formalmente sensate. Per Petrini non esistono più dunque, separatamente, un teatro di parola e un teatro di regia, né ad esempio - riprendendo Nietzsche - la danza separata dalla mimica o dalla recita: il teatro di Petrini rappresenta una visione unitaria e totale in cui ogni altra forma di espressione artistica è contenuta e resa *possibile* dall'altra.

Ho volutamente cercato di semplificare il discorso di Petrini, - che non può che essere aforistico e frammentario, a causa dell'ampiezza del discorso storico/critico che, da Melpomene a Thalia, abbraccia e coinvolge l'intero arsenale delle Muse, - poiché i suoi lavori drammatici, tre dei quali⁵ proposti nell'edizione che citavo sopra, possono essere letti come veri e propri manifesti teatrali. Al tempo stesso, molti spunti saggistici e/o teorici hanno la forza e la bellezza di proclami monologanti e assertori dal sapore, neppure tanto

⁵ "*Thauma*", "*La cosa e la casa*", "*Crosspoint*" stanno in: A. Petrini, "*L'ombra di Dio*", op. cit.

vagamente, nicciano. E' dunque assai interessante leggere i due libri di Petrini, qui citati, come la prosecuzione l'uno dell'altro, talmente essi sono intersecati e intersecabili, anzi direi inestricabili.

Farei però un pessimo servizio al Petrini drammaturgo e al suo *Doppelgänger* stratega del teatro andando a complicare le cose al lettore con un'ulteriore sovrastruttura critica e teorica che tenti di rimestare le svariate questioni da lui poste, forse troppe per essere qui elencate. Questioni che sento invece di potere e dovere riassumere e riproporre in due nodi centrali.

Il primo nodo è quello relativo, ribadisco, al metodo che Petrini propone per il lavoro d'autore. Questo metodo tiene conto della necessità di interpretare l'opera teatrale non tanto e non solo come una romantica opera del "genio", ma come il frutto di una scelta razionale, storicamente fondata e ideologicamente ponderata da parte dell'artista, sia della forma che dello scopo per cui si scrive teatro. Va allora da sé che il teatro totale di Petrini non escluda il teatro politico, ma ne rappresenti anzi la diretta conseguenza ideale e ideologica. Non a caso Petrini viene definito da Giancarlo Sannaritano, nella prefazione del volume *"Teatro Totale"*, come *"un aspirante proletario"*. Ciò significa che Petrini si rende perfettamente conto che il suo teatro, il teatro totale, ma in genere il teatro, non può non essere impegnato. Il termine "proletario" proposto da Sannaritano non deve del resto trarre in inganno, fuorviando verso una asserzione ideologica specifica: si tratta altresì di una provocazione drammaturgica tesa a sottolineare che la scrittura teatrale è sempre un atto politico, critico - ergo rivoluzionario. Infatti: la stessa natura della scena è quella del capovolgimento (il mondo alla rovescia) del mondo esistente sotto gli occhi dello spettatore.

Il secondo aspetto da mettere in luce, nel sottolineare l'importanza del lavoro di Petrini, è quello storico. Infatti la sua proposta drammaturgica non è finalizzata ad una autoaffermazione o ad una concettualizzazione delle proprie opere drammatiche: insomma, un compiacersi intellettuale, tanto per spacciarsi come l'inventore del classico uovo di Colombo. Petrini pone invece, seriamente, la questione della necessità del teatro nella società contemporanea rivendicando alla drammaturgia la funzione di "casa" di tutti i tipi e generi di teatro, ipotizzando altresì un "contesto" teatrale valido per ogni forma di espressione drammatica.

Scrive Petrini:

"Il nostro mondo ha bisogno, ancora, di indiscipline e di ricerche informali, in-formate, per battere l'asfissiante dominio di forme ridotte a formalità, formalismi e categorie ministeriali. Abbiamo bisogno di spazi vuoti da riempire e di pinocchi fuggenti (la favola di Pinocchio, guarda caso, è uno dei temi più frequentati dal nuovo teatro), che alla piccata obiezione 'questo non è teatro'. 'qui manca la drammaturgia' oppongano il loro esperenziale teorico e allo stesso tempo fare azione artistica. Cioé, filologicamente, drama (azione) più ergon (lavoro): lavoro di azioni, drammaturgia".⁶

Un concetto espresso in precedenza e in più riprese da Pirandello:

⁶ Alfio Petrini, *"Teatro Totale"*, cit. p. 117

"E' ormai tempo veramente che venga bandita una volta per sempre ogni oziosa discussione di metodo nell'esame delle opere d'arte. Non se ne può più!"⁷

Il *"non se ne può più!"* pirandelliano viene dunque ripreso e riproposto da Petrini, sia pur con altri intenti. Per questo motivo, però, la concezione del teatro totale non è e non può essere una proposta di "nuova drammaturgia": i nomi che citavo prima (Viviani, Eduardo, Fo e Bene) bastano e avanzano per chiarire che il teatro italiano del Novecento, fino agli sgoccioli, ha espresso il suo fulgore proprio in questa unione, nella persona dello stesso drammaturgo, di tradizione e innovazione, sperimentazione e prassi consolidata, di teatro di parola e di teatro di regia o d'attore. Tutti e quattro gli autori qui presi ad esempio (per non parlare dello stesso Pirandello), si sono infatti imposti all'attenzione internazionale (con due, ripeto due premi Nobel!) per aver saputo sapientemente convogliare in forma sinergica molteplici aspetti del fare teatro, richiamandosi pure ad una tradizione precedente: Viviani al teatro popolare e protorealista, Eduardo a Pirandello, Fo al teatro dei misteri buffi tardomedioevali, Carmelo Bene alla letteratura "borghese" (vedi la rilettura proprio del *"Pinocchio"* di Collodi) e al futurismo. Va dunque da sé che la proposta di Petrini circa il teatro totale sia da intendersi come l'inizio di una ricerca critica e culturale, politica nel senso migliore e classico del termine, di un fenomeno ancora in atto nel secondo Novecento italiano - non già però ancora da farsi. Casomai da ripetersi, riproponendo la formula del "drammaturgo totale" che deve operare in sinergia con le diverse forme drammaturgiche. Ed è, al tempo stesso, un grido di allarme contro la creazione di steccati critici e burocratici volti a differenziare, incanalare, distinguere e spartire in generi e categorie una "forma", quella del teatro, di per sé indivisibile e, direi, "politicamente unica" - unica perché sempre e solo critica di una società alla volta.

Del resto, Petrini è convinto che la concezione del teatro totale sia il primo passo di un processo, meglio di un'attività drammaturgica per il nuovo millennio. Infatti, sulla scia del Teatro della Crudeltà di Antonin Artaud, Petrini propone parallelamente un manifesto del Teatro Barbarico, un richiamo a quel teatro del *ghénos*, del sangue, che caratterizza la drammaturgia antica e moderna, da Eschilo a Shakespeare, nella visione di un teatro che attraverso l'atto drammatico estremo (l'urlo o lo sparo di Artaud) riesca a scuotere il pubblico.

Il legame tra il Teatro della Crudeltà di Antonin Artaud e il Teatro Barbarico di Alfio Petrini trova conferma in un bel saggio di Giorgio Taffon, critico e storico del teatro che da tempo segue con attenzione le cosiddette "nuove drammaturgie".

Scrive Taffon:

"(...) l'oltranzismo della macchina drammaturgica assemblata da Petrini segue il paradigma, di matrice artaudiana, che ispira la natura stessa del teatro dal

⁷ L. Pirandello, cit. p. 686. Vedi anche il brano *"La barzelletta del <teatro teatrale>"*, cit. pp. 1445-1446.

Novecento in poi (e non solo il teatro, ma l'arte in generale); ri-fare la vita, ri-creare la realtà, poiché l'arte teatrale non è la vita, né la imita".⁸

Ora, il dissidio arte-vita-teatro richiamato da Taffon rappresenta, come noto, uno dei temi centrali del teatro del primo Novecento. Basti pensare, ancora una volta, a Pirandello che nella Trilogia del Teatro nel Teatro e ne *"I giganti della montagna"*, testo visionario e anticipatore di molti materiali drammaturgici cui farà ricorso e tesoro la sperimentazione dopo poco più di un trentennio, affronta la problematica politica della funzione del teatro e dell'arte nella società moderna.

Petrini naturalmente tratta, un po' sbrigativamente per la verità, la questione del "metateatro" pirandelliano (il cosiddetto teatro nel teatro). Del resto, non ci sarebbe bisogno di ribadire, da parte di un drammaturgo vivente, il fatto scontato che la sperimentazione teatrale contemporanea nasca con Pirandello - e con tanti altri autori del primo Novecento. Resta da chiarire però che nella "ripartenza" da Pirandello proposta da Petrini - sarebbe lungo ma non inutile parlare delle affinità e corrispondenze tra la "satura teatrale" di Petrini *"Thauma"*, prima opera in ordine di pubblicazione nella trilogia *"L'ombra di Dio"*, e il capolavoro incompiuto di Pirandello *"I giganti della montagna"* - si percepisca, invece di una sgommata che spinga in avanti, come un "battere in testa" del motore drammaturgico.

Mi spiego: a mio avviso Petrini eredita una svista pirandelliana, una "dimenticanza" di citazione delle fonti, chiamiamola così, dell'Agrigentino che si riallaccia al problema sollevato dalla critica tedesca, quando la prima rappresentazione in Germania (Koenigsberg, 25 gennaio 1930) di *"Questa sera si recita a soggetto"* fallì per "mancanza di novità". Max Reinhardt, regista della precedente messa in scena dei *"Sei personaggi"*, fece presente ad un Pirandello, avvilito ed in ritirata momentanea da Berlino, che la struttura della sua opera in effetti era già nota in Germania da centoventi anni col romantico tedesco Ludwig Tieck (che, tra parentesi, Pirandello ben conosceva dai tempi degli studi giovanili a Bonn)⁹. A questo proposito vorrei ricordare che, in Italia, il primo ed unico ad occuparsi del "plagio" - o vogliamo dire eufemisticamente rilettura? - pirandelliano circa la struttura del "teatro nel teatro" (certo, presente anche in Shakespeare, ma non con le stesse modalità, finalità e la stessa modernità di Tieck) fu Bonaventura Tecchi che, tuttavia, all'indomani della morte del drammaturgo siciliano, fresco di premio Nobel, glissò la questione anche per amore delle "patrie lettere".

Rimando il lettore per la questione Tieck-Pirandello all'ampio saggio che ho dedicato all'argomento. Resta il fatto che se per Pirandello, Tieck resta come una sorta di orizzonte degli eventi, quasi come se la sperimentazione drammaturgica non potesse andare oltre (e di questa impossibilità ad andare oltre se ne accorsero per primi i futuristi russi che elessero Tieck e Gozzi, prima ancora di Pirandello, come modelli ineguagliabili), per Petrini l'ombra di Tieck porta ad una singolare e più rischiosa eclissi del "nuovo". Se infatti la "mancanza di novità", con cui veniva liquidato Pirandello in Germania, poteva essere

⁸ Giorgio Taffon, prefazione, A. Petrini, *"L'ombra di Dio"*, cit. p. 7.

⁹ Per la questione rimando a: Enrico Bernard, *"Pirandello e Tieck: alcuni confronti testuali"*, in Studi Germanici (nuova serie), diretta da Paolo Chiarini, Anno XLIV, 1, 2006, pp. 159-170.

giustificata comunque dal fatto che il peccato di Pirandello era stato "solo" quello di nascondere la sua fonte, anzi la sua "sorgente" di ispirazione, con Petrini la questione dell'originalità si complica. Infatti Petrini conosce fin dal 1986 la mia edizione critica italiana delle opere principali di Tieck¹⁰. Anzi, tra le opere teatrali di Petrini c'è perfino un "*Gatto con gli stivali*" che, come si sa, è il titolo del primo capitolo della trilogia del "teatro nel teatro" di Ludwig Tieck.¹¹ Che si tratti forse, ci si potrebbe chiedere, di una reminiscenza involontaria dell'ossessione di Pirandello e della successiva sperimentazione italiana per Tieck¹², visto che un gatto parlante compare anche in un altro lavoro di Petrini, "*Thauma*"?

Basta del resto scorrere la lista dei personaggi delle opere teatrali di Petrini e quelle di Tieck per comprendere quanto fitte siano le interrelazioni, le corrispondenze e i richiami tra il romantico tedesco e l'autore italiano. Il quale, però, esattamente come Pirandello, non dedica neppure un rigo nei suoi scritti critici e nel manifesto a colui che secondo i futuristi russi rappresenta, con Gozzi, il vero padre della drammaturgia contemporanea e della sperimentazione.

Questa considerazione non inficia naturalmente il valore dell'opera complessiva di Petrini che è, e resta un punto di riferimento, un richiamo all'essenza del teatro e della sua necessità; né vuole mettere in dubbio un giudizio qualitativo sui singoli testi teatrali-letterari, peraltro assai godibili, raffinati, intelligenti ma non pedanti, lievi insomma come deve essere l'ottimo teatro. Ma la chiave di volta del teatro totale sta inequivocabilmente in quei sei palcoscenici che si aprono uno dentro l'altro tramutando gli spettatori di un grado di realtà, negli attori di quello successivo - e così via nel gioco di specchi della tipica forma-struttura de "*Il mondo alla rovescia*" di Tieck.

Ripeto, a scanso di equivoci, che la mia osservazione non sminuisce il valore dei testi di Petrini che, anzi, proprio richiamandosi non certo involontariamente, ma senz'altro incoscientemente, al vero padre di ogni moderna sperimentazione drammaturgica, cioè Ludwig Tieck, rappresentano una sorta di ritorno alle origini per una ripartenza creativa. Del resto, lo stesso Petrini, che

¹⁰ Ludwig Tieck, "*Fiabe Romantiche*" a cura e con prefazione di Enrico Bernard, Costa&Nolan, Genova 1986.

¹¹ Mi riferisco a "*Il gatto con gli stivali*" e "*Il mondo alla rovescia*" pubblicati nell'edizione citata Costa& Nolan, e a "*Il principe Zerbino ovvero in un certo senso la continuazione del gatto con gli stivali*" pubblicato da E&A editori associati, a cura e con prefazione di Enrico Bernard, Roma 1986.

¹² Cfr. l'articolo di Franco Cordelli sul "Corriere della Sera" del 19 gennaio del 2000 in cui si legge: "Vi sono ammiratori di uno scrittore come Ludwig Tieck, tra i quali Enrico Bernard, che intorno alla metà degli anni Ottanta ha riproposto alcuni testi di questo scrittore tipico del romanticismo tedesco, e Giancarlo Nanni che ha messo in scena "*Il gatto con gli stivali*". Gli ammiratori di Tieck costituiscono una a sé stante categoria di lettori. Sono, nel nostro tempo, gli entusiasti di uno scrittore come Antonio Pizzuto: da Gianfranco Contini in poi. Costoro prendono troppo sul serio alcune cosiddette invenzioni di tipo avanguardistico o sperimentale. Su che cosa si fonderebbe l'eccellenza di Tieck secondo Bernard? Sul fatto che egli precede Pirandello nell'applicazione del dispositivo "teatro nel teatro".

Bisogna altresì ricordare che per svariati aspetti le opere di Tieck vengono riprese sia dalla Sperimentazione (vedi l'edizione del "*Gatto*" di Giancarlo Nanni) sia dal Teatro di Ricerca meno estremo (vedi le edizioni del "*Gatto*" stesso e de "*Il mondo alla rovescia*" di Attilio Corsini). Cito per completezza anche la mia edizione radiofonica del 1986 de "*Il mondo alla rovescia*" (per Radio1 con Mario Scaccia, Cochi Ponzoni, Paola Quattrini).

si connota e colloca nell'area della sperimentazione e della nuova drammaturgia, riconosce il valore della "tradizione" con un atto coraggioso e provocatorio fin dalle prime righe del suo teatro totale:

"La contrapposizione tra tradizione e ricerca è sterile. Non c'è ricerca senza tradizione e non c'è tradizione senza ricerca. (...) Sia nell'area della ricerca che in quella della tradizione non c'è la drammaturgia, ma tante drammaturgie".¹³

Parole coraggiose: sappiamo infatti bene che nell'area della sperimentazione il <passatismo>, il riconoscimento del valore del passato e della tradizione non paga. Ma non paga neppure - ecco il monito di Petrini - il terrore di sentirsi contestare che la drammaturgia contemporanea sia vecchia di duecento anni, perché essa non è appunto vecchia, bensì <giovane> di duecento anni! Da questo "rifornimento e riconoscimento storico", di cui Petrini è sensibilmente fautore, è dunque importante trarre il carburante necessario per far schizzare in avanti¹⁴ la macchina del teatro, che invece - qui il cruccio di Petrini - nonostante tanta sperimentazione e "teatro di ricerca" resta inchiodata per terra col motore su di giri, ma imballato. I lavori di Petrini rappresentano così un significativo tentativo in questa direzione di dare una smossa, una spinta, una ri-partenza drammaturgica. Essi assumono significato e possono esercitare un'influenza sulle prossime generazioni di drammaturghi, sempreché - questo è il punto - la valenza storica non venga sottratta al terreno del dialogo tra le generazioni, la nostra che raccoglie da quelle passate e trasmette alla futura, forme, strutture ed esperienze.

Ed è giustamente proprio questo il meccanismo, la dinamica indicata da Petrini fin dalle prime battute del suo discorso. Senza questo riconoscimento storico verrebbe a mancare la linfa vitale e la spinta per ulteriori passi in avanti nella creazione di nuove forme drammaturgiche, col rischio per tutti gli scrittori di teatro di fare la fine del povero Pirandello in Germania, quando - ripeto - si sentì accusare di "mancanza di novità", la cosa peggiore che potesse succedere a chi si proponeva come inventore di nuove drammaturgie.¹⁵

Per tutti questi motivi non mi sento del tutto in sintonia con Giorgio Taffon che, nel presentare Petrini con un saggio impegnato e impegnativo sul teatro totale, non si sofferma molto sulla matrice <storica> dell'autore, preferendo attribuirgli, - con termini come <lessema attanziale> o <substantiae psicofiche autoteliche> riferiti ai suoi personaggi¹⁶ -, un eclettismo, l'originalità assoluta, che in arte non c'è, guai se ci fosse!, che sa un po' di accademismo tanto intelligente quanto, diciamo, un po' sdentato nel mordere criticamente la realtà. Del resto, come i casi di Pirandello (in negativo, perché cercò di nascondere la manina dell'appropriazione) e di Brecht (in positivo, perché fece pubblica usucapione di forme e contenuti), ma anche di

¹³ A. Petrini, "Teatro Totale", cit. p. 17.

¹⁴ Scrive Giancarlo Sammartano nella introduzione al volume "Teatro Totale": "Questo libro, pensato a lungo sul finire del novecento, rappresenta con molta proprietà la divaricazione (...) tra la catàfora (che "spinge avanti", indicando a ciò che segue) del Teatro, e l'anàfora (che garantisce la coerenza semantica del discorso) dello Spettacolo". Op. cit. p. 11.

¹⁵ Va ricordato che Bertold Brecht, abilissimo plagiatore e riplasmatore, non ha nascosto l'origine nel teatro elisabettiano (John Gay) de "L'opera da tre soldi".

¹⁶ v. A. Petrini, "Teatro Totale", cit., prefazione di Giorgio Taffon, p. 7-8.

Shakespeare che a sua volta fu grande riciclatore di storie e saghe (al punto che si sospetta che il nome del Bardo sia in realtà una sigla, un marchio di fabbrica!), non esiste l'originalità assoluta - in quanto gli autori non fanno, come si dice con qualche fondo di verità, che riscrivere sempre e da sempre lo stesso copione. L'importante è che sia chiaro l'obiettivo, il perché e il per come dell'operazione drammaturgica, altrimenti si corre il rischio di cadere nell'esercizio di stile, che sarà pure bello, ma che - e qui Pirandello ha ragione da vendere - non è arte, ma artificio.

Sono convinto che il teatro totale di Alfio Petrini debba essere accolto come una proposta di un nuovo teatro politico, naturalmente oltre le ideologie novecentesche, in grado di dare un senso e una direzione culturale al lavoro drammaturgico, anzi a porsi esso stesso come un richiamo al senso storico e al valore critico della drammaturgia che deve, per usare un eufemismo, "tornare al futuro". Cioè: dichiarare, ma senza le reticenze pirandelliane, i modelli formali di partenza, per potersi rinnovare e riproporre "criticamente" - cioè in riferimento alla società contemporanea.

Del resto, se lo stesso Pirandello non può ovviamente essere considerato un <plagiatore> di Ludwig Tieck, è proprio per l'uso <politico> e drammatico della forma del teatro nel teatro. Tant'è che la differenza tra l'Agrigentino e il Romantico tedesco sta nel fatto che entrambi riescono a rappresentare e a vivisezionare società diverse: la borghesia tedesca che si gioca gli ideali politico-rivoluzionari bevendo birra e pisciando sul Parnaso, in Tieck. Mentre Pirandello fa l'autopsia del cervello sfatto del borghese ormai giunto alla soglia della crisi mentale (e del nazi-fascismo).

Per questi motivi la drammaturgia di Petrini, sia come analisi teorica che come scrittura teatrale, per la scena, rappresenta una significativa riflessione, ricca di umori, spunti e riferimenti, sulla necessità del teatro nella società contemporanea, cioè un fare teatro che sia "forma critica" del reale.

Enrico Bernard