

FONDAZIONE PER LA S C U O L A

DELLA COMPAGNIA DI SAN PAOLO

ACCADEMIA DI STORIA

"I LINGUAGGI DELLA STORIA: NARRAZIONI A CONFRONTO"

23-26 ottobre 2008, Villanova di Castenaso (BO)

"Teatro e storia. Il racconto"

a cura del Prof. Giovanni De Luna

Quella del Novecento è una storia pesante, carica di troppi morti e di troppi lutti, una storia eccessiva, così ingombrante da indurre più alla rimozione che al ricordo. "Troppa luce abbaglia", diceva Pascal. Ma proprio là dove, di fronte a questa ingombrante "monumentalità", le forme tradizionali della trasmissione del sapere storico sembrano soccombere, nascono altre modalità di "raccontare storia" che riescono a competere efficacemente nella grande arena dell'"uso pubblico della storia", meglio di quanto facciano gli stessi storici di mestiere. È il caso dei racconti cinematografici e televisivi, ma anche di una marcata presenza del binomio "teatro/storia", con le "narrazioni" sul palcoscenico che sempre più spesso si confrontano con gli episodi della nostra storia, sconfinando anche in quella più recente, ai confini della cronaca e dell'attualità. Allo storico e all'insegnante questo fenomeno propone un duplice interrogativo: quali sono le specifiche modalità narrative di questi modi di raccontare il passato ? quali bisogni collettivi di memoria confluiscono nel fiume impetuoso che alimenta il loro successo?

Una di queste modalità specifiche si riferisce ovviamente alla caratteristica della rappresentazione teatrale di essere uno spettacolo e quindi di avere una propria drammaturgia. Lo abbiamo già visto per il cinema: le storie raccontate sul palcoscenico passano attraverso le azioni, le interpretazioni degli attori, il progetto intellettuale e artistico del regista: una serie di elementi che consentono a quel discorso di assumere la forma e la forza di un'azione, di una rappresentazione. Non solo narrazione, quindi come nel romanzo o nelle opere degli storici accademici; ma soprattutto rappresentazione di uno spettacolo, in cui la narrazione non conta per se stessa ma solo in quanto viene rappresentata. Questo sembrerebbe, come dire, marcare due territori diversi per lo storico e per un autore teatrale,

assegnando le narrazioni di Marc Bloch e quelle di William Shakespeare a due universi intellettuali separati e diversi, rispettivamente quelli della scrittura critica e della scrittura creativa. In realtà un grande storico neozelandese, Pocock, ha in passato sottolineato la marcata affinità tra il proprio modo di raccontare e quello di un commediografo come Stoppard, fino ad annullare ogni distinzione tra scrittura creativa e scrittura critica; secondo quanto racconta Stoppard, il testo scritto delle sue commedie cambiava di significato non appena si trasformava in un copione da recitare: il lettore diventava spettatore e ascoltatore, l'attore sovrapponeva un'ulteriore mediazione a quella dell'autore, così da indicare ancora nella somma delle due mediazioni le modalità con cui il pubblico recepisce il racconto. Ma anche lo storico per raccontare il passato ha bisogno della "mediazione" delle tracce che quel passato ha lasciato nel presente (i documenti); a questa aggiunge poi la mediazione della sua argomentazione e della sua interpretazione. L'atto conclusivo di questa doppia mediazione è la capacità dello storico di consentire l'assimilazione del passato nel presente, rendendolo conoscibile e accessibile.

Una seconda specificità concentra l'attenzione sui meccanismi della fruizione e del pubblico dello spettacolo teatrale, sottolineandone l'autonomia sia rispetto al "flusso" della televisione che al "libro" della letteratura, in particolare per quanto riguarda una diversa organizzazione dello spazio e del tempo che corrisponde a questi diversi generi narrativi. Anche questo lo abbiamo già visto per il cinema: esiste un tempo-spazio del teatro (fondato sulla coppia palcoscenico/staticità), un tempo-spazio del romanzo (fondato sulla coppia invenzione/dinamismo), un tempo-spazio del cinema (in cui il palcoscenico, la scena, si coniuga invece con il movimento attraverso la scrittura della sceneggiatura), un tempo-spazio della televisione (con un flusso continuo che si sottrae all'"inizio" e alla "fine" del tempo della narrazione), un tempo-spazio dell'informatica (in cui la struttura del flusso non è più rigida e unidirezionale). Queste differenze, oltre che l'organizzazione del discorso, riguardano anche gli spazi e i tempi del consumo dei diversi generi. Passando dal teatro al cinema, all'informatica, attraverso la televisione, scompare prima la sala teatrale, poi la sala cinematografica, poi lo schermo nella sua dimensione classica. Questi cambiamenti influiscono o no sulle modalità narrative? Certamente sì, e in maniera clamorosa se si pensa alla storia calata dentro i flussi televisivi, alle interferenze sempre più intense che il testo subisce grazie a dispositivi quali il telecomando, il videoregistratore o la pubblicità.

A teatro, però, questo flusso si interrompe, il continuum narrativo si sottrae all'andamento frastagliato del racconto televisivo per proporsi come un'esperienza conoscitiva da questo punto di vista apparentata più con la lettura che con la visione.

Quello che voglio dire è che non c'è nessun salto epistemologico tra la storia raccontata dagli storici e quella messa in scena a teatro. La differenza risiede unicamente negli strumenti usati nella

narrazione: lo scritto da un lato, lo scritto e la parola dall'altro; una differenza che fa sentire i suoi effetti soprattutto sul terreno di quella doppia mediazione prima indicata come il nucleo concettuale decisivo per esplorare i sentieri della trasmissione del sapere storico.

Penso, per fare un esempio, allo spettacolo Mai morti di Renato Sarti: sulla scena Bebo Storti si offre di "mediare" tra gli spettatori e gli orrori della Repubblica di Salò; nel ruolo del "mediatore" c'è una fortissima funzione di "protezione"; si tratta di far "transitare" un oggetto "dal compratore al venditore" garantendone proprio la trasmissibilità. In questo senso l'attore/narratore protegge i suoi spettatori dalla "visione del male", non per distoglierli dalla realtà, ma per renderla sostenibile. La gestualità, la voce, gli effetti scenici, la bravura del protagonista danno vigore a un testo già forte; quelle parole lasciano la gabbia della pagina scritta per invadere gli occhi e le orecchie, per coinvolgere i sensi di chi ascolta e, finalmente, Salò esce dalle nebbie delle distorsioni e dell'oblio: il suo carico eccessivo, quel surplus di violenza che ne accompagna il ricordo e che reca fastidio a chi non vede l'ora di dimenticare, nel farsi spettacolo diventa finalmente riconoscibile. Quando l'ho visto, la sala del teatro era affollata da giovani. Alla fine, la tensione emotiva si è sciolta in un lungo applauso liberatorio. Il transito era avvenuto, il passato era arrivato nel presente, aveva smesso di essere muto, monumentale, inaccessibile.

Ma c'è anche un altro versante in cui il binomio teatro/storia è chiamato prepotentemente in campo e riguarda proprio il modo con cui l'insegnante imposta la lezione davanti agli alunni della sua classe. Nel corso della sua "lezione" la mediazione e la trasmissione del sapere non avvengono tra la pagina scritta del libro e il lettore lontano, anonimo, astratto, ma fisicamente e concretamente con allievi che ti guardano, ti scrutano, ti ascoltano: sono presenti con tutti i loro sensi e ti obbligano a essere presente con tutti i tuoi sensi: l'attività educativa è uno scambio, un "gioco profondo" che tutti i giorni si è chiamati a giocare per il solo fatto di accettare liberamente una parte in un preciso contesto (noi e loro, gli uni di fronte agli altri in un'aula universitaria). Ma negli insegnanti quanta consapevolezza c'è della centralità del proprio corpo, fino a che punto si accorgono di come i ragazzi facciano dipendere empatia e ascolto anche dalla postura, dalla voce, dai gesti di chi "fa" la lezione, di chi si mette in scena tutti i giorni?