Antonio Attisani

Varia umanità

Prima, durante e dopo il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards

La cultura di massa e mediologica ha fatto propria l'idea che tutto il mondo è teatro, deviandone il significato. Se ai tempi di Shakespeare il concetto invitava a meditare sul rapporto tra la scena e la vita, oggi dice semplicemente che tutto è spettacolo. Tra le conseguenze di questo fatto irrevocabile vi è quella che l'antica definizione di teatro risulta completamente sfuocata nel senso comune: ciò che era "il teatro" fino all'adolescenza dei nati nel secondo dopoguerra, vale a dire propriamente l'arte drammatica, definizione imborghesita nel "teatro di prosa", è da una parte oggi quasi indistinguibile dagli altri fenomeni teatrali e dall'altra è considerata un fenomeno di altri tempi frequentato da una minoranza, un luogo nel quale la gente parla anacronisticamente ad alta voce. E per aggiornarsi sempre di più gli attori trascurano la voce e ricorrono all'amplificazione considerata come l'acqua calda o il frigorifero negli anni Cinquanta, una indispensabile conquista di civiltà. Soprattutto non si distingue più tra una scena che racconta l'intreccio di due o più azioni e l'esposizione appunto spettacolare, teatrale in senso lato, di non importa quale idea.

Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards (già il nome era poco seducente) era diversamente percepito da indifferenti e antipatizzanti da una parte e simpatizzanti dall'altra. Per i primi si trattava di qualcosa di anacronistico o irrealistico nella società dello spettacolo, un fossile etico-artistico rispetto alle vigenti modalità di produzione culturale, mentre i simpatizzanti erano catturati dall'intensità dell'esperienza estetica che avevano avuto incontrandolo, lo consideravano il luogo di un felice e sapiente viaggio nelle recondite profondità dell'umano, passo indietro e riscoperta che diventava una espressione fisica quasi sovrumana. Pochi erano coloro che comprendevano come lì, per virtù della erudita visionarietà, dell'etica e della maestria psicotecnica di Grotowski, accadevano due cose distinte che tuttavia non possono che manifestarsi in modo interdipendente: da una parte si riprendeva e sviluppava quella "nuova tradizione" del teatro che appunto va da Stanislavskij a Grotowski, tradizione che, come ormai dovremmo sapere, ha radici

antichissime nelle più diverse culture e al tempo stesso, come una fiamma, è sempre nuova a se stessa; dall'altra, bisogna tenere conto che questo lavoro *consiste* soltanto nell'incarnazione nelle singole e disuguali biografie dei suoi attuanti, quindi nelle loro peculiari espressioni poetiche.

Nel corso della mia attività didattica e critica ho sempre cercato di rendere leggibili i due aspetti perché da osservatori dev'essere chiara la differenza tra la manifestazione storicamente circostanziata di una poetica e la sua sostanza intraculturale o scientifica, insomma la sua *modalità di composizione*, la comprensione di come si forma e come agisce il poeta scenico, o come altro vogliamo chiamarlo.

Questo è il tratto di storia della cultura in cui si inquadra la vicenda del Workcenter, vicenda che andrebbe vista a sua volta in rapporto alle concomitanti con le quali, consapevolmente o meno, interagisce, ma anche sullo sfondo delle piccole conquiste derivanti dalla ricerca storica e teorica, assai vivaci negli ultimi decenni in tutto il mondo. La fine del Workcenter è un evento che attira nuovamente la nostra attenzione, ma – come si ripropone di fare questo numero di «Culture Teatrali» – è essenziale ricontestualizzare questa esperienza capitale del teatro nella nostra contemporaneità e, da studiosi quanto da artisti, scegliere come posizionarsi.

Chiunque legga queste righe avrà letto anche le lettere con le quali Mario Biagini ha deciso di lasciare il Workcenter e, poco più tardi, Thomas Richards di chiuderlo. Nelle settimane seguenti ho incrociato alcuni loro ammiratori, costernati e persino in lacrime, e alcuni loro antipatizzanti, che si fregavano le mani: i primi chiedevano quale fosse il motivo (evidentemente nascosto) di questa fine incongrua rispetto allo straordinario livello della loro produzione complessiva, i secondi leggevano l'accaduto come la dimostrazione di ciò che credevano di avere compreso da tempo, vale a dire che quella percorsa dagli eredi di Grotowski fosse una strada senza sbocco e in definitiva non riguardante il teatro. A tutti rispondevo laconicamente, dicendo che le lettere dei due facevano intendere assai bene cosa fosse successo. Mentivo. Non perché conoscessi chissà quale retroscena[1] ma perché quelle lettere non sappiamo ancora leggerle e la comprensione dell'accaduto è possibile soltanto considerando la vicenda del Workcenter sullo sfondo della storia del teatro del Novecento, o almeno di una sua parte significativa. Richards e Biagini hanno concretamente affrontato alcune tematiche riconducibili a domande tanto semplici quanto cruciali, come: qual è oggi la funzione del teatro (ammesso che in tutti i teatri vi sia un medesimo fondamento di teatralità)? quali le caratteristiche dei suoi attori (performer, se si vuole)? come sincronizzare il lavoro su se stessi con

[1] Meglio chiarire, onde evitare disonesti idealismi: ogni scena presuppone un retroscena nel quale di solito si manifesta il peggio del "troppo umano", per cui non è da escludere che in questa vicenda ci siano stati dolori e contraddizioni e persino alcuni fallimenti che andrebbero messi nel conto. Ma questo vaglio è qualcosa che spetta a chi sa, *in primis* a tutti i protagonisti, finora molto silenti.

la produzione destinata a un pubblico comunque minoritario per quanto disseminato in tutto il mondo? Infine (per loro): come innestare l'insegnamento grotowskiano nel lavoro teatrale di oggi?

I due, da quando li ho conosciuti e frequentati, circa vent'anni fa, dapprima in coppia e dal 2006 come guide dei rispettivi gruppi, erano chiaramente orientati a sviluppare nella pratica teatrale la formazione ricevuta e andavano all'incontro di un pubblico non limitato ai pochi che negli anni della formazione erano invitati ad assistere ai loro "esercizi" o "azioni". Pur lavorando rigorosamente sull'eredità del maestro, persino nella cura del fondo archivistico e delle pubblicazioni, e seguitando nel solco prima tracciato insieme, caratterizzato soprattutto dalla centralità di un certo modo di concepire il canto, con i loro compagni di avventura a vario titolo (il sottoscritto compreso, in qualità di osservatore-partecipante) i due non ricorrevano mai al gergo grotowskiano. Non erano grotowskiani, come non lo era stato lo stesso Grotowski[2].

Nei miei numerosi scritti ho sempre distinto – ovviamente con le mie limitate possibilità – tra ciò che facevano e alcune questioni sospese o dubbie, forse rendendo queste ultime poco leggibili a causa dell'enorme ammirazione che provavo e che sentivo il dovere di motivare per mettere in risalto il loro contributo alla cultura teatrale contemporanea, al di qua e al di là dei singoli esiti produttivi.

La scienza dell'attore sviluppata nell'asse da Stanislavskij a Grotowski e poi da loro, costituisce un passaggio storico ineludibile. Nessuno ha mai detto e pensato che fosse l'unico protocollo teatrale valido, ma è certo che negli anni pontederiani del Workcenter si è rivitalizzata una tradizione di cui i due orfani grotowskiani, allora fratelli elettivi e oggi fratelli divorziati, sono tra gli indiscussi continuatori.

Non c'erano dubbi che la loro fosse una impresa di straordinaria rilevanza, purtroppo controeffettuata da uno sciame internazionale di grotowskiani autoproclamati e maestri d'accatto. Assicuro il lettore che ne ho conosciuti tanti, anche perché assediavano i due, e se è vero in generale che anche un brutto teatro non fa male a nessuno, be', quelle erano eccezioni.

Comunque sia, si faccia attenzione alla scansione degli eventi. Prima è venuto il distacco di Biagini. Il lavoro con gruppi diversi, dal 2006, sia in termini di poetiche che nella formazione artistico-professionale, aveva portato i due a una sempre più marcata differenziazione e a un certo punto Biagini si è reso conto di non potersi più riconoscere nell'impresa comune. Quanto a Richards, penso che abbia vissuto quel passaggio come una ferita e preso atto di ritrovarsi da solo, anche a causa del

[2] Un resoconto sintetico e puntuale redatto da Biagini nel 2014 sull'incontro e il lavoro comune fino alla separazione di fatto tra lui e Richards, dunque nell'arco temporale 1986-2006, si trova nel volume *NowHere residenze attive. L'Open Program del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards a Macao*, a cura di C. Fiordimela, V. Pasca Raymondi e T. Urselli, con la collaborazione di M. Biagini e F. Marcelli, Roma, Sensibili alle foglie, 2021, pp. 46 sgg.

venire meno del contributo della Fondazione Toscana Spettacolo. Quindi ha sciolto il numeroso gruppo che dirigeva. Nel suo caso, e non c'è motivo di non credergli, l'accaduto coincide con una svolta esistenziale: a sessant'anni di età ha sentito il bisogno di affrontare il tempo che gli resta con un piglio nuovo e forse nuovi compagni.

Dunque la chiusura. È assolutamente naturale che accadano queste cose, molto più sospetto è il caso di unioni perpetue basate sull'incapacità di crescere e di cambiare. Ecco un'altra buona ragione per guardare alla storia del teatro, dove si vede chiaramente quanto durino i sodalizi e i cicli delle poetiche.

Vorrei continuare però ponendo alcune questioni cogenti che penso riguardino tanto noi che gli amici dell'ex Workcenter.

Poco tempo fa, un'amica attrice, alla fine di un vivo dialogo conviviale sul teatro, mi ha detto in un soffio: «Com'è difficile fare teatro dopo Carmelo Bene!».

Mi era salito un forte No! alla gola, ma l'ho trattenuto per non mostrarmi troppo rigido e perché al momento non avrei saputo come motivarlo. Sono tra coloro che nutrono un sentimento di vera a propria venerazione per Bene e considero la sua opera e il suo pensiero una fonte di insegnamenti imprescindibili.

Ma che significa fare teatro *dopo* di lui, che bisognerebbe farlo come lui o andare oltre il punto a cui era arrivato? E poi: la sua filosofia della composizione scenica è molto cambiata dagli anni Sessanta ai Duemila[3], dunque bisognerebbe scegliere quale Carmelo Bene. I suoi eredi autoeletti, che oltre a lui hanno spalleggiato o esaltato alcuni ingegni teatrali non memorabili, lo mettono in cima alla piramide dei valori per autonominarsi sommi sacerdoti del culto e dunque Corte Costituzionale del teatro; lo fanno riferendosi soprattutto ai suoi ultimi anni, alla fase che peraltro il solo Umberto Artioli ha definito esattamente in termini storico-filosofici. Ma anche ammettendo che l'approdo alla solitudine in scena, alla prima "lettura" di un testo, alla sublimità post-nichilistica ecc. costituiscano un ideale di teatro, non mi sembra concepibile fare come lui o addirittura "andare avanti". La storia non va così. Noi arriviamo in scena anche dopo Sofocle, Shakespeare, Stanislavskij, Grotowski, Artaud, Mejerchol'd, Kantor e tanti altri numi, ma questo non significa che dobbiamo imitarli e superarli, anche se è innegabile che in quanto divinità artistiche, oltre a essere casi unici, hanno fatto compiere alcuni piccoli o grandi progressi al complesso della nostra civiltà teatrale, progressi che dovremmo avere assimilato nella nostra formazione.

Ecco una lettera inviata da Umberto Artioli a Carmelo Bene il 28 settembre 1996,

[3] Cfr. lo splendido esercizio di ammirazione di Jean-Paul Manganaro (*Oratorio Carmelo Bene*, Milano, Il Saggiatore, 2022), frutto di un'amicizia, anzi di un affetto e di una *consonanza* pluridecennale, che apparentemente smentisce quanto ho appena affermato perché individua fino da *Hermitage* e *Nostra Signora dei Turchi* il filo rosso sangue del modo di comporre beniano.

in occasione di una tavola rotonda su Antonin Artaud[4]. Può sembrare una digressione, ma credo sia giusto riproporla qui in forma di "finestra" per acquisire un certificato fondamentale sulla singolarità dell'ultimo Bene, del suo carattere esemplare e al tempo stesso inimitabile, vale a dire senza alcun "dopo" possibile.

Caro Carmelo,
vorrei esprimerti il mio rincrescimento per l'impossibilità a presenziare alla prima del tuo *Macbeth* e alla tavola rotonda di lunedì 7 ottobre. Sono stato avvisato troppo tardi dall'organizzazione del Teatro Argentina (solo martedì scorso) e la gran massa degli impegni pregressi ha reso vano ogni sforzo di differirli. Mi spiace soprattutto per una ragione: proprio quest'anno, riconfrontandomi con Artaud in occasione del centenario, ho avuto modo di ripensare il rapporto tra Artaud e C.B., radunando sul tema qualcosa di più di qualche appunto slabbrato. La tavola rotonda sarebbe stata un'occasione per mettere a fuoco taluna di queste riflessioni, il cui sviluppo rimando a un saggio futuro.

Quello che segue è solo uno schema di lavoro, che sintetizza tuttavia quanto avrei sostenuto a Roma. Te lo voglio far presente, confortato anche da quel che oggi affermi nell'intervista a «Repubblica» (dove tra l'altro metti a fuoco con grande chiarezza il tema del «corpo (in)glorioso»):

1) L'Artaud del *Teatro e il suo doppio* (1931-1937), che si assoggetta alle leggi dell'«essere» e crede in un rituale scenico capace di guarire l'impurità della vita, è solo un'effimera parentesi tra due grandi stagioni all'insegna del «negativo»: *a*) gli scritti "surrealisti" (soprattutto 1924-1928) in cui si insiste sul *manque* e sul lavoro di dissugamento da parte del dio crudele; *b*) il clamoroso ritorno sulle stesse posizioni negli ultimi anni (1945-1948), dove il rifiuto dell'«essere» diventa il rifiuto della Creazione sbagliata. Tutto ciò che sancisce e perpetua l'esistente (l'io, il linguaggio, il senso, la storia, il rituale scenico, il mondo della «rappresentazione», la nascita in un corpo di carne, l'atto di procreare) viene radicalmente messo in questione.

2) È evidente che il raccordo con C.B. (sul piano dei problemi e non su quello di eventuali – inesistenti – filiazioni) non può concernere certo la fase del *Teatro e il suo doppio*.

Si tratta di una distinzione cruciale, che mi sembra di dover ribadire contro la Babele delle lingue critiche. Mentre il teatro antropologico degli anni Sessanta (Living, Brook, Grotowski, Barba ecc.) si appella a questa fase centrale di Artaud (l'Artaud che opta per l'Oriente contro l'Occidente, che si infiamma per il teatro balinese, che indaga i cerimoniali messicani, che si appella all'unità di tutti gli esoterismi ecc.), C.B. è il solo nel Novecento a imboccare con risolutezza l'altra direttrice artaudiana, la via dell'assoluto «rigetto». Lo statuto di *unicità* della ricerca di C.B., il suo carattere davvero sovversivo, dipendono da questo presupposto folgorante.

3) Artaud ha espresso la sua forza di rigetto sul piano della scrittura (paragrammatismi, glossolalie, derive ritmiche ecc.) La ricusazione della madre-lingua diventa nei suoi

[4] Cfr. U. Artioli, *Lettera a Carmelo Bene*, in U. Artioli, Carmelo Bene, *Un dio assente. Monologo a due voci sul teatro*, a cura di A. Attisani e M. Dotti, Milano, Medusa, 2006.

testi l'equivalente di ciò che, da un altro punto di vista, è l'odiato *père-mère*, l'orrida fucina del corpo di carne. C.B. lo ha invece *mostrato* sul piano dell'operazione teatrica, destituendo dall'interno della stessa scenicità il concetto di rappresentazione, di senso e, per suo tramite, di ordine cosmico. Nessuno prima di lui aveva fatto un simile uso dello strumento teatrale. Se l'autentico Novecento è legato al motivo del disessere, mai questo disessere è stato «visibilizzato» con tanto rigore (direi con tanta «crudeltà») su una scena che, oltrepassando il suo statuto di evento spettacolare, si dilata sino a coincidere con il *theatrum mundi*. (Il richiamo alla metafora-principe del barocco non è certo casuale.) Grazie a questa torsione, il teatro è, contemporaneamente, degradato e assunto a paradigma esemplare.

4) Le interpretazioni francesi, a partire da quella mirabile (e archetipica) di Deleuze, hanno colto benissimo questo snodo. Il tema della sottrazione del senso (egemone: l'ordine dei significati) per un teatro che, basandosi su affetti, intensità, diffrazioni, fluttuazioni (e non sulla psicologia, sulla fabula, sull'azione) spalanca le soglie dell'increato e innesca a partire dai significanti una vertigine creativa perennemente *in fieri*, è un'acquisizione critica fondamentale.

5) Da queste interpretazioni (anche da quella, bellissima, di Klossovski, sulle patofanie e sul *daimon* antico) risulta tuttavia esclusa (o fortemente compressa) una fetta dell'operare di C.B. che a me pare decisiva. C.B. è un autore disforico; in lui si affollano continuamente vettori che rinviano al lutto, alla mancanza, al dispiacere, al disessere (si veda per citarne uno solo la stupenda pagina relativa a Giocasta – ovvero della maledizione del grembo – presente nell'*opera omnia*). Analizzare C.B. unicamente sul piano delle «intensità», del gioco dei significanti, significa restituirlo a una dimensione forse troppo euforizzante e gioiosa con esiti in qualche modo 'futuristi' (intendo la parte migliore del futur-espressionismo a cui la recitazione astratta di Blümner, tanto per citare un esempio, resta collegata). Ma C.B. non si batte soltanto contro l'ordine 'sociale', contro le strutture massive o 'molari' del potere, di ogni potere. Quando dichiara di essere fuori dalla storia e tratta la massa dei nescienti come una ridda di spettri, non usa delle provocazioni. Siamo invece nell'epicentro di una poetica presso cui l'ordine cosmico, lo statuto di *creatura*, diventa oggetto di ludibrio. Attorno al motivo dell'onnipotenza tradita aleggia nella produzione di C.B. – ed è una sorta di grandioso basso continuo – qualcosa che ricorda la *vanitas* dell'*Ecclesiaste*.

6) Se tutto questo è vero, il motivo della *sottrazione* (del togliere di scena) si arricchisce di un altro (e forse più cogente) significato. Inerendo al motivo del disessere – l'afasia, la goffaggine voluta, i gesti mancati, la messa tra parentesi del 'visibile', la sospensione del tragico, la costante presenza della parodia – impongono una strategia di lettura che affianchi in maniera complementare il criterio delle «patofanie» e delle «intensità». La sottrazione dello spettacolo è in realtà il modo utilizzato da C.B. per dichiarare la propria estraneità a un cosmo impossibile.

7) Il teatro di C.B. è, insomma, la lancinante dimostrazione di come l'autentico spirito religioso sopravviva nel nostro secolo soltanto in chi avverte l'assenza di Dio. Analizzato fino in fondo, l'esito ultimo di C.B., il teatro della *phonè* (su cui ho già scritto alcune note), consente di rileggere l'intero arco della produzione di Carmelo sotto una luce inedita, a dimostrazione di una straordinaria continuità di dettato e di ispirazione

anche dietro le apparenti cesure. Ho posto in fretta, e in un linguaggio approssimativo, una serie di questioni su cui mi propongo di ritornare. Ma nella loro schematicità sono anche il tentativo di fornire un approccio storiografico al problema C.B. In fondo, pur capendo l'orrore di C.B. per la storia, il ruolo (la maschera) di chi scrive resta quella di uno storico del teatro.

Un abbraccio fraterno.

Noi veniamo semmai *prima* delle divinità teatrali, nel senso che da quando abbiamo iniziato il nostro percorso nell'arte siamo su un'altra strada, sia in senso strettamente biografico sia per le differenti circostanze storico-sociali. Alla fine ognuno di noi sarà arrivato a un punto che è il compimento del proprio destino, e ciò sarà avvenuto nel contesto di un altro mondo, con altri spettatori e altri esseri che strisciano sulla terra. Potremmo metterla anche così: Bene è stato un'eccezione, noi siamo nella regola, e se e quando qualcuno facesse eccezionalmente bene diventerebbe una nuova eccezione. Eppure, non di rado, i detentori del culto beniano proiettano sul mondo del teatro insensati e volgari giudizi. Si sentono intelligenti e superiori, ma sono incapaci di rivolgersi al loro popolo elettivo in modo insieme esigente e compassionevole, di comprendere che se i piccoli devono fare come i grandi, siano essi Artaud o Grotowski o Mejerchol'd o Brook o chissà chi altri, è nel senso di percorrere ognuno *la propria* Via Crucis. I grandi sono modelli non replicabili, anche se di immensa ispirazione, e "noi", ovvero coloro che si esibiscono nel divertimento e nel *tremendum* della scena, *ricominciamo* continuamente, e per ognuno il punto di partenza e di arrivo sono diversi. Ciò non esclude che ogni cammino sia criticabile e misurabile, ma con un criterio derivante dal rapporto tra la qualità di ciò che si crea e l'effettiva funzione che si svolge, insomma dal grado di consonanza tra etica ed estetica. Naturalmente fare teatro in questo nostro altrove è difficile. Ognuno deve trovare da sé e realizzare nell'unico presente possibile la convergenza del lavoro su se stesso in scena e della condivisione artistica. Invece la maggior parte di noi passa la vita ingannando se stesso e gli altri, magari sventolando i "valori", ma incapace di mettersi in gioco davvero, senza compiacimenti, di guardare negli occhi non soltanto gli amici da "scandalizzare" e i propri simpatizzanti, ma gli altri. (Sul *giocare* anziché *recitare* bisognerebbe ragionare ancora; sul gioco scenico che dovrebbe, come negli sport, divertire sia gli atleti che gli spettatori).

E poi, il teatro può avere mille forme. Quanto ognuna di esse sia giusta o sbagliata lo si determina in modo circostanziale, s'è detto, ma anche con il vaglio storico. Ad esempio l'attuale diluvio di assoli e cosiddette performance contiene a volte episodi di grande teatro, però di un teatro altro dall'arte drammatica intesa come evento scenico composto dall'intreccio di due o più azioni.

Non è sempre facile distinguere tra causa ed effetto, però anche la gran parte degli spettacoli del vecchio e del nuovo teatro sono concepiti come assoli, come

cori nei quali molte voci dicono le stesse cose, non soltanto con le parole ma anche con il corpo. Sono monodie, spesso di marcato carattere ideologico, con ammiccamenti a novità linguistiche del tutto esteriori. Mentre l'arte drammatica, pratica interna al teatro ma distinta, è polifonia e arte del contrappunto. Nel *punctum contra punctum* teatrale già presente in Aristotele, le diverse melodie significate dagli interpreti si intrecciano in senso orizzontale, mentre le relazioni tra le note (nel nostro caso tutti gli altri segni scenici) si dispongono in senso verticale e costituiscono l'armonia. Ignorando questo protocollo fondamentale, il tentato superamento del teatro giudiziario della tradizione borghese si compie purtroppo maldestramente in una entropica dimenticanza della peculiarità drammatica. Questo equivoco si è verificato anche in alcune produzioni del Workcenter, non perché Grotowski ignorasse il problema, come dimostrano i suoi spettacoli, ma perché ha speso i suoi ultimi anni come guida di un centro di ricerca prioritariamente focalizzato sulle tecniche psicoagogiche e l'arte del combattimento, vale a dire nella formazione di attori-creatori di un "teatro" (= espressione che incontra il pubblico) sincronizzato con una psicoagogia transculturale di inaudita intensità. Tutto ciò è avvenuto però in una temporalità che il maestro non ha potuto estendere, dopo essersi formati all'arte del combattimento, fino al ritorno alla guerra. Il suo testo sul performer è rivelatore in questo senso. Questo ritorno a un (nuovo) punto di partenza che si scopre soltanto una volta compiuta la "rivoluzione" è il contrassegno del lavoro svolto dopo la morte di Grotowski da Richards e Biagini, sempre facendo coincidere la creazione con la formazione e l'avventura sperimentale. Anche nel Workcenter degli anni Duemila non sono mancate le creazioni drammatiche, dapprima sulla scia luminosa di *Downstairs Action* e poi con alcuni veri e propri spettacoli, da *Dies Irae* di Biagini a *Underground* di Richards, ma è mancato, se non sbaglio, un focus di consapevolezza sulla natura dell'arte drammatica, ossia sulla necessità di tornare (cambiati, certo) al prima, a quel prima cui siamo comunque rinviati dalla nostra unicità o mostruosità che dir si voglia.

Il Carmelo Bene degli ultimi anni si era lasciato alle spalle l'arte drammatica con il proprio "teatro della *phonè*", ma il suo era il finale di un singolare compimento biografico, di una solitudine filosofica, come appunto spiega Artioli, niente a che vedere con il monologhismo che oggi tanto affascina: era la sua musica essenziale. Comunque sia, pur con i limiti e le oscillazioni del caso, il lavoro del Workcenter rientrava pienamente in una prospettiva *neodrammatica*.

Oggi è possibile grazie ad alcuni specialisti innovatori *rileggere* Aristotele, ed è è necessario un nuovo incontro con Socrate (un filosofo rappresentato da un altro filosofo) e con Diotima (un personaggio inventato dal primo e di cui riferisce il secondo). Tutto ciò richiede un certo impegno, oltre a una seria autocritica per la nostra superficialità del passato e la relativa revisione storica. Da tali riletture si deduce tra l'altro la centralità della dimensione del confronto e la necessità della narrazione collettiva per un'arte drammatica che si realizza né in un prima né in un

dopo ma semplicemente nell'incontro irregolare con la gente del proprio tempo, unico luogo nel quale può essere messa in gioco la propria unicità, o mostruosità che dir si voglia[5]. È un percorso accidentato ma decisamente 'ricreativo', quello che si delinea, un gioco che si può fare continuando ad amare Carmelo Bene e sperando di meritare idealmente il suo rispetto, ma anche accettando il fatto che non si può piacere o essere amati da tutti, nemmeno da tutti coloro che ci piacciono o che amiamo, e soprattutto – come ci ricordava lui stesso – che l'artista deve fare ciò che può, non ciò che "deve". Nella vita vera di solito non accade così, lì ognuno di noi è suddito e difensore di ciò che crede di dover fare. E mettiamoci l'animo in pace: il fatto di essere ciascuno un caso unico, un mostro, non significa che siamo geni, l'unicità esiste anche senza genio, significa che ognuno svolge il lavoro possibile nel proprio destino, una condizione che, se agìta con maestria artistica, si rende utile agli altri. A degno corollario di ciò, un'altra cosa da ridefinire è la pratica dell'amicizia nella reciproca sincerità anziché nella complicità, esercizio spirituale oggi assai poco praticato.

In questo stesso Annale di «Culture Teatrali» l'amico Marco De Marinis ha voluto accogliere un intervento di cui Gregory L. Scott ci ha fatto dono e che rappresenta il più recente esito di un lavoro sulla *Poetica* di Aristotele iniziato circa trent'anni fa[6], lavoro finora assai male accolto, con rare eccezioni, dall'*establishment* dei classicisti, oltre che ignorato dagli studiosi di teatro. Degli editori non parliamo, ormai se ne stanno rintanati dietro gli scudi dei *peer reviewer*, i cosiddetti "pari", i quali in realtà si sentono detentori della disciplina e sono i primi nemici di chi ha qualcosa di nuovo da dire, donde l'ambiguo protocollo delle *peer review*, che funziona anche da comodo alibi per editori che non sono più operatori culturali e scopritori di idee e talenti. Nel caso di Scott, da qualche tempo il blocco critico comincia a mostrare alcune crepe e non c'è dubbio che nei prossimi anni le sue tesi saranno considerate una semplice interpretazione di buon senso del testo che fonda la cultura teatrale dell'Occidente.

[5] Cfr. P.B. Preciado, *Sono un mostro che vi parla. Relazione per un'accademia di psicoanalisti*, Roma, Fandango Libri, 2020. Già il titolo fa comprendere l'atteggiamento antiaccademico di Preciado, il cui riferimento spregiudicato a Kafka informa tutto il suo controverso (nel senso di contestato e, in quel caso, interrotto dalla una folta platea), politicamente e poeticamente esaltante discorso.

[6] Cfr. *infra*, pp. 391-405. Queste le sue pubblicazioni principali: G.L. Scott, *Aristotle on Dramatic Musical Composition. The Real Role of Literature, Catharsis, Music and Dance in the Poetics*, New York, ExistencePS Press, 2018. L'opera consiste in due volumi di grande formato per complessive seicentotrentasei pagine e rappresenta l'esito di un percorso iniziato con il PhD del 1992, proseguito con un primo saggio del 1999, poi con *Purging the Poetics*, in «Oxford Studies in Ancient Philosophy», XXV, 2003, pp. 233-263 (ripreso e aggiornato come cap. 5 di *Aristotle on Dramatic Musical Composition*) e infine con la nuova traduzione commentata del testo aristotelico: Aristotle, *Dramatics (also known as Poetics)*, Commentary and Translation by G.L. Scott, New York, ExistencePS Press, 2020.

Per presentire quali conseguenze potrebbe avere questa rilettura di Aristotele basti pensare a quanto essa sia l'eco antecedente delle più significative istanze del teatro contemporaneo, da Stanislavskij a Artaud a Grotowski, per fare alcuni nomi, o persino di un autore come Bertolt Brecht, nonostante basi la propria poetica sul totale fraintendimento di Aristotele. Per non parlare del disorientamento della teoresi teatrale contemporanea, alcuni concetti chiave della quale, come "scrittura scenica" e "teatro postdrammatico", saranno presto considerati il segno di un penoso annaspare nella ricerca di una comprensione impossibile senza una chiara consapevolezza dei processi storici.

Per i contenuti di questa rivoluzione euristica rimandiamo al già citato articolo di Scott.

Qui è importante accennare all'ulteriore lavoro che spetterebbe a coloro che il teatro lo fanno, perché a loro rimane il compito di interpretare alla luce della prassi scenica contemporanea ciò che da Diotima, Socrate e Platone in poi, avviene nel processo di creazione, composizione ed esecuzione, e interrogarsi nuovamente sulle forme della "possessione" che guiderebbe o sarebbe guidata dall'attore o dal performer. Essendo stati testimoni o attori delle varie declinazioni contemporanee di tale processo, possiamo confrontare le nostre esperienze con le testimonianze e gli scritti riguardanti i maestri del secolo scorso, ma per farlo occorre prendere le distanze da tanta minuzzaglia ideologica degli ultimi decenni e restaurare una prospettiva storica. Soltanto così sarà possibile ricomprendere in un orizzonte di materialismo integrale cosa significhi l'istanza del sacro o cosa sia "l'ispirazione divina" che attraversa l'artista e il performer, insomma quali siano quelle forme di energia circolanti nell'universo che ancora si conoscono poco e come accade che un attore sappia evocarle e farsene messaggero. Soltanto così è possibile andare in scena senza soccombere all'attuale deriva economica e culturale e rendersi conto di cosa significhi il diluvio di assoli che caratterizza un teatro oggi allo sbando tra pretese oracolari, falsa coscienza ideologica e ipertrofie egotiche, e soprattutto come, essendosi allargata a dismisura la nozione di teatro, all'interno del nuovo orizzonte si rischi di perdere di vista quell'arte drammatica di cui, appunto, per primo in Occidente parla Aristotele, un'arte drammatica che è per sua essenza collettiva e consacrata alla "varia umanità" intreccio e confronto di diverse azioni. Si tratta di una messa a punto teorica necessaria per continuare nel superamento della drammaturgia giudiziaria che ha conosciuto il suo apogeo con il teatro borghese e che molte nuove forme di grottesco hanno congedato, oltretutto nel ricongiungimento di parola, canto e danza in una *mousikè* totale.

Soltanto così si potrà continuare su una strada diversa da quella dei persuasori monologanti e della scena giudiziaria, e lasciare ad alcuni nobili e antiquati specialisti e al loro pubblico il divenire del teatro moderno borghese a dominante registica, e magari – infine e per cominciare – ripartire dall'idea del "collettivo di narratori" invocata dall'ultimo Brecht.

Ciò può avvenire soltanto in un teatro *trans* nel quale la crudeltà artaudiana, rivolta anzitutto contro se stessi come individui e come specie, è generatrice di una sorpresa estetica e interpretativa a dominante attoriale e poetica. Il solismo di Bene era l'ultimo approdo della sua Via Crucis nell'arte, negli epigoni ridotto a misera egolatria. Il cammino di chi viene prima di un gigante come lui dovrebbe consistere innanzitutto nell'impegnarsi nello «sterminio degli errori» (Nāgārjuna) a partire dalla lacerante, festosa e tutt'altro che innocente condizione dell'inizio. Soltanto così sarà possibile confrontarsi con i diversi tipi di nichilismo che si stagliano al nostro orizzonte e ad esempio distinguere tra l'estremo approdo di Bene a un lucido e appassionato *transnichilismo* – di cui Artioli traccia le coordinate – e quello del giovane Brecht, manifestazione del nichilismo da neofita marxista («Che cos'è l'omicidio di un uomo di fronte alla sua assunzione?»[7] – assunzione, si badi bene, non licenziamento), ognuno giudichi se minaccioso o disperato.

L'intenso lavoro specialistico realizzato da Scott sul testo inaugurale della nostra civiltà teatrale è soltanto uno dei fondamenti necessari per definire il punto di ripartenza della straordinaria avventura euristica che aspetta le generazioni più giovani. Coloro che stanno per uscire di scena ne hanno visto o vissuto i primissimi episodi e andrebbero semmai interrogati con cura. A chi non piacerebbe partecipare a questo cantiere della neodrammatica e mettersi alla prova di un pensiero poetante e un'azione che *contemporaneamente* guardano indietro, si guardano attorno e guardando avanti?

Comunque sia, molte cose significative e nuove avvengono *prima* di accompagnarsi a una piena coscienza e il transito verso una nuova arte drammatica è visibile in molte esperienze. Ad esempio ho visto fare qualcosa di simile, con il significativo sottotesto di un rituale ebraico, al regista portoghese Tiago Rodrigues che lavorava in pubblico e con alcuni spettatori su un sonetto di Shakespeare, guidando con delicatezza una piccola cerimonia che toccava il cuore, come una rivelazione e un invito a continuare. E finora il segno autoriale più forte di Rodrigues consiste proprio nella predisposizione per ogni messinscena di un collettivo di narratori. Ora Rodrigues è il primo uomo di teatro non francese a dirigere il Festival di Avignone. Se resisterà alle seduzioni mondane di Oltralpe, il transito di cui stiamo parlando potrebbe conoscere un notevole impulso a livello internazionale

Torniamo ora al Workcenter, intanto per ribadire che le questioni generali appena delineate lo riguardano, poi per ricordare che la sequenza Grotowski-Workcenter-presente-e-futuro di-Richards-e-Biagini contiene motivi di riflessione e di lavoro che dovrebbero essere condivisi almeno da tutto l'ampio fronte di quello che una volta si chiamava "nuovo teatro".

I due eredi designati del grande maestro, invece di accomodarsi nella gestione di un museo o di una redditizia scuola privata si sono messi in gioco riportando nella

[7] B. Brecht, *L'Opera da tre soldi*, trad. it. E. Castellani, Torino, Einaudi, 2015, p. 199 (atto III).

cultura teatrale contemporanea ciò che avevano appreso in una quindicina d'anni di formazione, in estrema sintesi: la continuazione del lavoro sulle azioni psicofisiche (l'approdo dell'ultimo Stanislavskij); l'indagine intraculturale sull'attore e su ciò che una volta si definiva "recitazione"; le modalità di trasmissione del sapere drammatico; e, *last but not least*, la pratica intensiva e prolungata di una piccola comunità interculturale. L'offerta al pubblico di questa fondamentale eredità novecentesca non poteva che avvenire attraverso la creazione, ovvero le rispettive poetiche individuali, poetiche in mutamento durante questi venti e più anni, esiti dei quali esistono ampie testimonianze e che costituiscono un panorama distinto, anche se interconnesso con la loro eredità culturale e psicotecnica. A ciò si deve aggiungere che attraverso il lavoro pluriennale al Workcenter molti giovani sono diventati splendidi adulti. Non tutti sono grandi attori, però sono individui che hanno capito cosa volevano e potevano fare della propria vita; e posso affermare, per averlo constatato, che anche per quelli tra loro che si sono spinti lontano da ciò che il senso comune considera teatro, la formazione ricevuta al Workcenter è stata decisiva.

Riguardo agli esiti poetici, diciamo pure gli spettacoli, si deve fare un altro discorso. In proposito ho scritto fin troppo, considerato lo scarso interesse suscitato, e in ogni caso esiste una mole considerevole di documenti consultabili, anche audiovisivi[8]. Qualcosa resta da dire però su quanto accadeva negli ultimi tempi, prima della chiusura.

In una rivista di filosofia che nel 2019 ha dedicato una monografia alle arti dinamiche e al Workcenter[9] ho manifestato una commossa ammirazione per *Underground*, lo spettacolo dostoevskiano diretto da Richards, aggiungendo una nota critica su quello che era allora il protocollo di lavoro sui canti della tradizione afrocaraibica. Può essere che l'abbia fatto in modo talmente rispettoso da non lasciare emergere alcune riserve nei confronti di *Underground* che oltretutto sono aumentate nel tempo, quando lo spettacolo mi sembrava flettere verso un tono farsesco e banalizzante. Da allora alla chiusura del Workcenter ho assistito a diversi altri spettacoli diretti dai due leader e, a parte l'apprezzamento per il singolare *L'heure fugitive* di Cécile Richards, ero sconcertato dalla debolezza drammaturgica

[8] Il fondo documentale riguardante Jerzy Grotowski è depositato e consultabile presso l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (Imec). Presso la medesima istituzione, Richards e Biagini, eredi legali di Grotowski, stanno depositando gli archivi del Workcenter.

[9] «Il Pensiero», LVIII, 2019/1, *Luoghi del sapere: teatro e conoscenza*. L'intero fascicolo, a cura di Florinda Cambria, era dedicato al teatro e questi erano gli articoli del dossier intitolato "Intorno a *The Underground: A Response to Dostoevsky – Il sottosuolo: una risposta a Dostoevskij* del Focused Research Team in Art as Vehicle (Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards)": F. Cambria, *Introduzione*; A. Attisani, *Sotto e sopra la terra*; F. Cambria, *Il tessuto della presenza. Un incontro con Thomas Richards*; T. Richards, *Luci dal sottosuolo. Colloquio con Florinda Cambria*; A. Attisani, *Una sessione di canto*.

e dai malintesi ideologici degli spettacoli allestiti con la nuova formazione dei pur valenti attori sudamericani diretti da Richards, così come ho avvertito un certo disagio di fronte agli assoli di Felicita Marcelli (*E il popolo canta*) e Aga Kazimierska (*Katie's Tale*) diretti da Biagini. Di nuovo, non per l'indiscutibile valore delle interpreti, ma in quanto proposte culturali. Chi li avesse visti credo mi comprenda, alla luce di quanto sto dicendo. Le circostanze (Covid compreso), poi, mi hanno impedito di pubblicare qualcosa in proposito e di spiegarmi dettagliatamente con gli interessati, in quella fase impegnati in faccende ben più importanti[10], se non alle prese con i prodromi del chiarimento che avrebbe portato al divorzio e alla chiusura del Workcenter.

Mentre Richards resta per ora in silenzio, o meglio dirige l'attività del nuovo Theatre No Theatre[11], il primo segno della nuova fase che si apre è stato per Biagini e la sua nuova formazione chiamata Accademia dell'Incompiuto[12] la proposta scenica della *Ginestra*, l'ultimo canto di Giacomo Leopardi, oltre alla continuazione del lavoro con Felicita Marcelli, Jorge Romero Mora e Sambou Diarra su quel divertente e favoloso affresco di certa cultura europea del secolo scorso che è *La gran bevuta* di René Daumal. Dai primi passi si vede chiaramente come alcune contraddizioni del passato siano da considerarsi superate e se ne presentino di nuove, da affrontare con interlocutori e un piglio diversi. Biagini (che per me è Mario, un amico fraterno) si sta ripresentando nel nostro paese con questa sua performance leopardiana che mette in segno molte cose. Non intendo qui recensirla ma soltanto estrarne alcuni spunti di riflessione da connettere a quanto premesso. A parte le considerazioni sul ritorno (suo e di Felicita Marcelli) alla lingua italiana difficile e ricchissima di Leopardi e Pasolini, la prima cosa da sottolineare è la ripresa della parola rispetto al canto, che comunque rimane uno degli assi espressivi, come dimostrano il recital-concerto di Macelli e *Gli assetati* da Daumal. L'aspetto più rilevante di quest'ultimo sta nel fatto che lo spettacolo è allestito ogni volta con la partecipazione attiva alla creazione da parte di interpreti locali, attrici e attori ma anche performer di altre discipline. Il canto torna qui a essere prevalente e nel complesso quello che si propone è uno spettacolo corale, senza decisive innervature drammatiche. Si tratta di proposte in sé affascinanti e al tempo stesso

[10] E di cui a volte restano poche tracce. Ad esempio dobbiamo a Richard Schechner l'unico resoconto sull'intenso evento parigino del luglio 2019 in cui il Workcenter ha mostrato al pubblico tutte le proprie produzioni e, a un numeroso gruppo di professionisti, i propri processi di lavoro: *Oh, I Know I've Been Changed*, in «Theatre Research International», 2021, 46 (3), pp. 346-370. Il testo di Schechner, concepito come il diario di una settimana, passa in rassegna tutti i momenti della presentazione in un continuo contrappunto di descrizioni e annotazioni critiche assai personali.

[11] Cfr. il sito https://www.theatrenotheatre.com (ultima consultazione: 10 ottobre 2022).

[12] Cfr. https://www.facebook.com/accademiadellincompiuto/ (ultima consultazione: 10 ottobre 2022).

assai problematiche per i cartelloni teatrali italiani di oggi. Infatti soprattutto in Italia faticano a circolare.

Sia come sia, quando non si scelga il ritiro eremitico, bisogna trovare una collocazione nel mondo e nel mondo si è in guerra. Leopardi lo sapeva e combatteva a modo proprio, nella *Ginestra* il *contra punctum* se lo fa da solo, metaforizzandolo nel conflitto tra la sfera della logica e quella del sentimento. La battaglia può essere persino divertente, se almeno si riesce a uscirne magari anche sconfitti ma non perduti e così consegnare agli altri un residuo di poesia.

Nel suo accompagnamento al canto leopardiano, Biagini fa spesso riferimento allo *Zibaldone*, testo infinito all'interno del quale bisogna continuamente scegliere il sentiero da imboccare o da tracciare (dall'ultimo incontro mi tengo stretta quella che considero una preziosa definizione del grottesco, vale a dire l'idea che «il vero è la cosa più contraria al bello»)[13]. Antonio Prete, studioso, critico e poeta a sua volta, proprio analizzando lo *Zibaldone* ha forgiato i concetti di «pensiero poetante» e di «poesia pensante»[14]. A molti artisti teatrali non è chiara la distinzione tra questi concetti e la funzione della scena. Il pensiero poetante e la poesia pensante sono tali nei teatri della pagina o della elocuzione, ma l'arte drammatica è un'altra cosa, è *azione poetica* (o poetante), anzi assemblaggio di diverse azioni poetiche che stabiliscono un rapporto critico e fisico soltanto in parte intenzionale e progettabile da parte del poeta di scena, l'attore, perché il corpo-mente dell'attore racconta ciò che accade, constatandolo *durante* ma "sapendolo" *dopo*, nel caso possieda adeguati strumenti culturali. Mentre il pensiero non è in sé azione performativa bensì soltanto uno dei suoi aspetti, minoritario direi, perché i padroni della scena e "ministri degli dei" sono gli affetti, come in ambito filosofico è chiaro da Socrate a Deleuze. Lasciamo dunque il teatro di pensiero a chi sa farlo e a chi lo apprezza (anche noi stessi, in alcune circostanze) e dedichiamoci a un teatro di affetti e disaffezioni, a quella istanza grottesca dal potenziale poetico infinito alla quale i grandi maestri del Novecento hanno ridato attualità. Semmai ricordando che il genio spietato e compassionevole di Leopardi, come quello di Nietzsche, taglia sì la testa al sentimentalismo, ma considera e tratta i sentimenti come sostanze fondamentali dell'arte, più profondi e importanti della speculazione ideologica.

Tutto ciò per dire che l'allestimento di un ideale cantiere *transteatrale* non potrà prescindere da alcuni motivi di lavoro che il Workcenter di ieri e i suoi eredi di oggi hanno riportato all'onor dell'arte con il rigore e il calore straordinari che gli

[13] «È tanto mirabile quanto vero, che la poesia la quale cerca per sua natura e proprietà il bello, e la filosofia ch'essenzialmente ricerca il vero, cioè la cosa più contraria al bello; sieno le facoltà le più affini tra loro, tanto che il vero poeta è sommamente disposto ad essere gran filosofo, e il vero filosofo ad esser gran poeta».

[14] Cfr. A. Prete, *Pensiero poetante e poesia pensante*, in Id., *Il pensiero poetante*, Milano, Feltrinelli, 1980, II ed. ampliata, 1996 e 2006, pp. 80-89. Ora *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*, Mimesis, Milano 2021.

riconosciamo. Chi non li avesse incontrati personalmente nell'ultimo loro fiammeggiante ventennio, ricominci con l'ascoltare Antonin Artaud in *Pour en finir avec le jugement de dieu* per avere la prova di cosa significhi "essere integrale di poesia" e s'informi, almeno, su come al Workcenter in più occasioni si sia verificato qualcosa di analogo. Certe voci non possono che essere l'espressione di corpi nuovi. Dunque si può, è soltanto – si fa per dire – una questione di metodo e di lavoro costante.

Se si smette di attardarsi pigramente nelle utopie (una delle patologie letali del secolo scorso, che purtroppo ancora gode di buona stampa) e si osservano attentamente realtà come questa, si può notare, senza bisogno di acrobazie teoriche, come nella cultura professionistica del teatro si stia passando dal "montaggio meccanico" diretto da un regista ingegnere a una sorta di "composizione quantistica" che avviene nel campo di forze della "compagnia", passaggio che si realizza a pieno grazie a un lavoro *di lunga durata* (1) svolto da una compagnia che è un'associazione di individui tutti diversamente attivi nel processo creativo e (2) i suoi componenti provengono da differenti culture, tradizioni o condizioni sociali, (3) quando tale "democrazia" si accordi con una conduzione continuativa assicurata da figure autorevoli, (4) quando parte integrante del lavoro comune è il laboratorio (formazione permanente, esercizio e sperimentazione) e infine (5) laddove, consapevolmente o meno, si procede, almeno tendenzialmente, verso una riunificazione delle arti dinamiche (poesia, musica, danza, canto e recitazione) o almeno a nuove contaminazioni tra loro, comunque a partire dal superamento delle discipline di provenienza[15].

Se le piccole eteroclite comunità in cammino guidate da Richards e Biagini hanno conosciuto alcuni sbandamenti nell'esplorazione di questo territorio, oggi dovrebbero impegnarsi, come chiunque voglia percorrere il cammino di una neodrammatica contemporanea, ad approfondire i temi di lavoro ai quali abbiamo accennato, il che in sintesi significa la dimissione della rappresentazione giudiziaria in favore dell'azione poetante, l'investimento in una drammaturgia degli affetti[16], il ricondur-

[15] Ho proposto per la prima volta questi motivi di lavoro nel 2017, motivandoli più estesamente, in *Per un teatro trans (-disciplinare e -culturale). Un caso di filosofia al lavoro, che sembra danza*, in «Mimesis Journal», giugno 2017, n. 6/1, pp. 123-156.

[16] Gli studiosi revisionisti di Aristotele tengono a segnalare come un anonimo amanuense del Medioevo, copiando un manoscritto corrotto del trattato aristotelico, abbia sostituito il termine *pathématon* (esperienza, emozione o sofferenza) con *mathématon* (insegnamento, ragionamento) facendosi così levatrice, detto in estrema sintesi, di una fondamentale caratteristica della cultura occidentale moderna e del suo teatro, motivo del suo trionfo e della sua inclinazione concettuale e giudiziaria. L'interpretazione di quell'amanuense è naturalmente più un effetto che la causa del fenomeno, ma è altrettanto evidente che la fatale traslazione del poetico nell'«insegnamento» ha esercitato da allora fino a oggi una fatale influenza, contribuendo alla stabilizzazione della tradizione nella quale siamo ancora immersi. In proposito, cfr. E.P. Papanoutsos, *The Aristotelian Katharsis*, in «The British Journal of Aesthetics», 17, 4, April 1977, pp. 361-364, in G. Scott, *Aristotle on Dramatic Musical Composition*, cit.

re i concetti alla dimensione che spetta loro, sempre nel contesto di un esercizio continuo nella dimensione polifonica del *punctum contra punctum*, tornando alla monodia soltanto in giustificati casi eccezionali.

Poiché il divorzio e la chiusura del Workcenter sono contestuali all'annuncio che il lavoro di Richards e Biagini continua, come ovviamente quello di coloro che i due hanno formato, tanto la logica che il sentimento suggeriscono che la bella notizia è di gran lunga più importante di quella brutta. Date le premesse non c'è motivo di dubitare che i due possano contribuire ancora all'opera di aggiornamento della tradizione di cui sono rappresentanti e percorrere con vecchi e nuovi compagni il sentiero neodrammatico.