

Teatro di avvenimenti

1. Un linguaggio-spazio

Credo sia opportuno avviare una discussione partendo ognuno dall'interno di esperienze fatte o in via di svolgimento: e perciò anch'io parlerò del teatro che interessa a me, senza ovviamente pretendere di dare definizioni assolute, ma in modo da chiarire un po' qualche argomento e arrivare a una piattaforma generale di discussione.

In che senso parlo di **teatro di avvenimenti**?

L'elemento linguistico **teatro di avvenimenti** viene spesso usato nel linguaggio comune per definire la piazza, soprattutto la piazza antica, posta al centro della città, luogo d'incontro di tutta la comunità, e perciò centro spirituale organico di tutti i gesti pubblici e di tutte le visioni del mondo, di tutti gli avvenimenti riguardanti la città.

È chiaro che l'avvenimento di cui parlo è qualcosa di molto diverso dallo happening, benché anche dello happening lo sfondo e l'atmosfera, l'argomento, siano fondamentalmente la città: si pensi ad *Autobodys* di Oldenburg, che mi sembra un campione abbastanza tipico.

Teatro di avvenimenti va qui inteso invece come struttura capace di portarsi al centro di una comunità e coinvolgerla in qualche modo tutta sul piano tematico e gestico, in modo analogo a quello in cui nel medio evo la coinvolgeva una sacra rappresentazione, o come oggi la può coinvolgere uno sciopero generale. Sarà dunque un **teatro di avvenimenti** riguardanti la comunità, e capaci di farla partecipe in tutti i sensi: in questa forma perciò totalmente contemporaneo, ma né agitatorio, né di pura denuncia, né apologetico, né cronachistico. L'**avvenimento** non è il fatto del giorno (può esserlo in modo assolutamente marginale), ma il complesso dei problemi di fondo che agitano una comunità e ne provocano il movimento.

Che caratteristiche può avere un teatro di questo tipo?

Innanzitutto il terreno dovrebbe essere ormai ben sgombro dall'equivoco che identifica il linguaggio teatrale con la parola. Alle spalle i nostri classici non possono essere che quelli del territorio che si estende da Mayerhold ad Artaud, da Brecht al Bauhaus, e altrove: non per compiere contaminazioni prive di valore pratico e alla resa dei conti improbabili oltre che storicamente false, ma per operare in una prospettiva che ci porti definitivamente fuori dagli equivoci.

Io credo che fare teatro significhi oggi fondamentalmente coinvolgere tutto lo spazio e inventarlo. La scrittura deve partire da questa dimensione spaziale, e svolgersi sull'**identificazione di linguaggio teatrale con spazio teatrale**. Ma qui l'ipotesi di un teatro diventa ipotesi di uno spazio contemporaneo, dentro cui far avvenire gesti e azioni contemporanei. È chiaro che il linguaggio teatrale come **linguaggio-spazio** non significa solo andare in platea, spostarsi casualmente dal palcoscenico per recarsi fra gli spettatori, ma impostare tutta la scrittura nella dimensione generale dello spazio inventato.

A proposito di *Zip*, ad esempio, facevamo l'ipotesi di uno spazio acentrico, aperto da tutte le parti, fuori dal prospettivismo rinascimentale che ancora domina la scena tradizionale italiana e non solo italiana. Se il teatro elisabettiano nasce in un suo spazio, se il dramma medievale si svolge in un suo spazio, il teatro contemporaneo esige un suo spazio,

che è lo spazio della mobilità e della trasformazione, uno spazio neutro non segnato, su cui vanno continuamente impressi i segni che lo trasformano in tutte le dimensioni possibili. Uno spazio della cui funzione ha saputo dire così lucidamente Blanchot, a commento di Brecht e di Artaud: "La forma borghese universale del teatro ci ha fatto dimenticare che questo non era affatto in origine un luogo di conversazione, che non è nato dal bisogno di mettere in scena degli esseri allo scopo che si scambino senza fine botta e risposta: le prime grandi figure del teatro, ancora mescolate al silenzio originale, parlano appena e non parlano tra loro che eccezionalmente, in una

maniera quasi fortuita, in incontri inattesi, violenti e istantaneei. (Come se la parola fosse un avvenimento raro, meraviglioso e pericoloso e come se la parola del teatro fosse a mezza strada tra la silenziosa impassibilità degli dei e l'attività parlante e sofferente degli uomini). E osserviamo che Brecht Vilar e Artaud sembrano essere d'accordo nel dirci che a teatro il linguaggio è essenzialmente uno spazio e che "a teatro lo spazio ci deve parlare, e possibilmente farci parlare, lasciarci parlare" (Maurice Blanchot, **Brecht e il disgusto del teatro**).

2. Il teatro di avvenimenti come luogo d'incontro di tutta una cultura.

Questo spazio acentrico, non prospettico, non monodirezionale ma plurimo, mi interessa innanzitutto come luogo d'incontro fisico di tutta una cultura. Perché il linguaggio-spazio teatrale è innanzitutto un enorme magazzino di cultura, in quanto ci entriamo noi carichi di tutta la nostra storia, e in quanto il teatro parla degli avvenimenti, è una testimonianza ininterrotta della coscienza — in forma di gioco scenico. Sotto la specie del gioco scenico nel teatro è rivissuta tutta la storia.

Concretamente, in forma anche direttamente palpabile, nella cantina e nella soffitta del teatro, nel suo sottosuolo e nei suoi piani alti, c'è tutta la storia del teatro di un'epoca (gli spettacoli fatti), e perciò tutta la storia rivissuta nella finzione.

Lo spazio teatrale dato storicamente è dunque un immenso magazzino, una bottega dei residui della coscienza e della cultura — un magazzino antropologico collocato in un luogo centrale, al centro della città, al centro della sua cultura:

è un magazzino di modelli culturali
di momenti della lingua bloccati nella loro storicità
di diverse organizzazioni dello spazio
(si pensi, in questa prospettiva, a come possono venir recuperati i classici);

tal spazio è luogo fisico e insieme luogo mentale che ognuno si porta dietro come archetipo e luogo mitico; magazzino di fatti e di oggetti, di linguaggi e quindi di visioni del mondo, di **avvenimenti sepolti**.

Nello spazio teatro quale ci è stato fino ad oggi tramandato (nella forma in cui ufficialmente lo riceviamo: il teatro borghese a palcoscenico frontale e vari ordini di posti), si può dunque rappresentare la catastrofe del teatro e di una cultura: accumulandovi fisicamente ciò che potenzialmente già vi si trova; portando alla ribalta i frammenti degli spettacoli fatti — riscoprendo in questa luce tutte le situazioni teatrali della tradizione: **quasi un collage di gesti disseppelliti**:

ecco dunque una possibile forma teatrale:
spalancare la cantina e la soffitta del teatro,
scollare le scenografie,

far passare sul corpo di chi è presente tutto ciò che è reperibile all'interno del teatro,
in un linguaggio che sia uno scroscio di frammenti dei linguaggi precedenti.

All'improvviso, un testo scritto prima di *Zip*, è stato l'abbozzo di un'ipotesi teatrale di questo genere.

3. Formazione di un teatro.

L'ipotesi della catastrofe scenica svolta in **All'improvviso** si è capovolta in *Zip* in quella di una nascita scenica — nel tentativo di costruire un gioco scenico di tipo nuovo, ma in cui anche qui attore, oggetto, parola, suonorumore, gesto, fossero tutti sullo stesso piano, senza privilegiarne nessuno.

Zip è stato il tentativo di far nascere uno **Schauspiel** dallo spazio stesso del teatro così come ci veniva dato, ma comprendendo con un'ipotesi di spazio opposta — all'interno del teatro all'italiana, con le esperienze che vi erano state condotte dentro — dopo il Brecht consumato in Italia, il fatto teatrale più importante fino al '60.

Ma nell'aria c'erano dei fatti nuovi, e qui alcuni almeno vanno elencati. Sono convinto che una importante funzione di rottura per un Nuovo Teatro abbiano avuto la Nuova Musica e il teatro nato da essa. Certamente la prima prova concreta delle possibilità fonetiche del corpo e di elaborazione della voce e del suono è venuto attraverso le esperienze legate con lo Studio di Fonologia della RAI di Milano — le sperimentazioni di Berio e Maderna, insieme a Marino Zuccheri, e quelle più recenti di Nono. E in seguito le realizzazioni del teatro musicale, cominciando da **Intolleranza 1960**, dove tutto lo spazio veniva stereofonicamente investito dal suono registrato sui nastri magnetici; o anche il successivo **Passaggio** di Berio e Sanguineti, con il coro parlato sparso nella sala — e poi l'esperienza diretta con Nono de **La fabbrica illuminata**, del 1964, dove mi si pose per la prima volta il problema di realizzare una scrittura fonetica — cioè delle strutturazioni del testo che fossero anche dei suggerimenti compositivi; e per quanto riguarda lo spazio visivo, le proiezioni di Vedova sugli elementi spaziali di Svoboda, per **Intolleranza** con tutti i suggerimenti che una strutturazione architettonica paratecnologica dello spazio come quella di Svoboda poteva offrire:

tutta questa serie di ricerche e realizzazioni (l'elenco dovrebbe essere più lungo, ma io ho parlato di quelle che hanno avuto qualche importanza per me), mi pareva dovesse decisamente entrare anche nel teatro cosiddetto di prosa — rompendo una ormai insostenibile distinzione di generi — portando suono e parola, gesto e luce, oggetto inventato e oggetto degradato sullo stesso piano nello spazio del teatro.

Le ipotesi che facevamo allora mi sembra abbiano camminato abbastanza, anche se ancora non sufficientemente — fino al discorso di oggi, sul **teatro di laboratorio**.

4. Del teatro di laboratorio, del laboratorio teatrale, del teatro come ricerca sulla società.

Io non credo che tutti i terrestri siano chiamati a fare del teatro di laboratorio, o del teatro collettivo — o del teatro nuovo: non è necessario che tutti si mettano di colpo a correre, come dietro alla bara in **Entr'acte** di René Clair: chissà cosa potrebbero trovare alla fine della corsa. Perché bisogna intendersi bene quando si parla di laboratorio e di collettivo:

Io il laboratorio lo intendo come qualcosa di analogo al laboratorio dello scienziato, perché credo al teatro come scienza, come ricerca individuale ma soprattutto collettiva, volta alla costruzione di avvenimenti capaci di impegnare razionalmente e fisicamente colui che tradizionalmente veniva chiamato spettatore.

E che cosa vuol dire teatro come scienza?

Vuol dire che il teatro, come la poesia deve essere innanzitutto conoscenza, ossia costituire un'indagine generale:

prima di tutto nei confronti del teatro dato,

e in secondo luogo per ritrovare il senso linguistico esatto in cui un'azione teatrale deve muoversi, al di là di qualunque intenzione didattica o consolatoria o populistica.

Per ogni elemento di scrittura scenica elaborato salta fuori allora il problema dei significati che esso porta in relazione agli elementi già reperiti e a quelli che reperirò; in ogni elemento converge tutta la conoscenza di me e del mondo che trovo dentro di me in quel momento; per cui il convegno scenico tendenzialmente deve rappresentare tutto il mio livello di conoscenza, ne costituisce un processo genetico —

tutto il contrario dunque di un teatro dogmatico (le orecchie ci rimbombano ancora dei consigli del tipo questo è teatro, questo non è teatro): tutto il contrario di un teatro stilisticamente e contenutisticamente tautologico —

non si tratta, ovviamente, di tradurre la visione del mondo in immagine e congegno, ma di indagare continuamente attraverso la scrittura su ogni elemento della visione del mondo, in un continuo scambio tra formazione del congegno scenico e visione del mondo dal cui interno mi trovo a operare. In questo lavoro la visione del mondo viene continuamente posta sotto processo: mediante la scrittura (in questo caso la scrittura scenica), ha luogo una continua analisi sullo **status** della conoscenza generale del mondo — e reciprocamente la conoscenza generale del mondo opera su tutta la struttura in costruzione.

In questa angolatura il lavoro nel teatro è ricerca ininterrotta e permanente ristrutturazione dei materiali linguistici, ossia anche la costruzione teatrale assume una funzione di profondo scandaglio: e non di museo, di conso-

lazione, propaganda, divulgazione, puro gioco, o pura trasmissione di negatività: in ultima analisi insomma la costruzione teatrale deve comportare una tensione totale verso il massimo di coscienza.

Ecco il senso teorico che mi sembra di poter apporre sul lavoro di un teatro di laboratorio.

In questa direzione di ricerca ho sentito e sento lo sti-molo del collettivo di lavoro:

Zip ad esempio è stato una messa in scena in collettivo: insieme abbiamo confrontato varie concezioni del teatro, le esperienze per ognuno diverse compiute in precedenza, e le abbiamo fatte convergere in qualche modo in uno stile; attraverso la costruzione dello spettacolo abbiamo confrontato il nostro grado di conoscenza e di giudizio sulla realtà che ci stava intorno, e ci siamo incontrati e scontrati con le strutture teatrali, col modo tradizionale di fare teatro, con i miti e i fantasmi del teatro.

E ci è apparso chiaro che il teatro va usato come una sonda nei confronti del mondo che lo circonda, in cui gli avvenimenti vengano inventati come se fossero dei modelli da ribaltare sulla realtà, modelli come ipotesi di lavoro, capaci di gettare sulla realtà una luce diversa: di farcela conoscere attraverso una sua metafora.

5. Lo scrittore e il teatro.

Dei particolari linguistici riguardanti un nuovo teatro non vale la pena di parlare adesso, perché c'è una tale tradizione del nuovo alle spalle, e una tale quantità di ricerche da fare, che è meglio demandare il discorso alle cose che ognuno di noi ha realizzato e cercherà di realizzare. Ci sarebbe da raccontare quali problemi vengono fuori a scrivere un testo oggi —

ma in fondo i problemi di uno scrittore che faccia entrare nella sua attività anche il teatro, in questa nuova concezione della messa in scena sono abbastanza simili a quelli di colui che tradizionalmente chiamavamo regista, attore, tecnico. Si tratterà di vedere come fissare su carta certe indicazioni sceniche:

fra gli altri mi si è posto il problema della notazione fonica almeno delle parti puramente fonetiche se non ancora delle proposizioni del dialogo;

e quello della partitura della pagina con la segnatura delle luci, delle immagini, delle battute, delle parti registrate, dei gesti e dei movimenti in colonne distinte — in modo da arrivare a una scrittura il più possibile vicina al risultato scenico, capace di fissare il risultato scenico stesso: analogamente a come il suono può venire in gran parte fissato o indicato in una partitura per musica:

eppure anche questi modi di notazione sono alcuni soltanto di quelli che si possono introdurre tenendo conto di tutto ciò che lo spazio teatrale coinvolge — e qui perciò la strada è in gran parte da inventare: anche se terremo sempre presente perlomeno la stupenda partitura a quattro elementi realizzata da Moholy-Nagy al **Bauhaus** negli anni venti.

Solo in questo modo, ho l'impressione, l'autore del testo diventa uno dei collaboratori della messa in scena, con una partecipazione diretta: e può offrire dei segni abbastanza precisi in senso teatrale a tutto il collettivo.

A questo punto mi sembra importante chiarire qualche elemento che potrebbe prestarsi ad equivoci:

una ricerca così intesa non è, non può essere una ricerca di serra, condotta al chiuso, in minorità, per pochi:

qui è l'errore di molti organizzatori teatrali di oggi, magari forniti di qualche buona volontà, ma quasi irrimediabilmente chiusi fra le mura dei loro teatri (che danno spesso l'impressione di castelli medievali più che di organismi pubblici) —

certo, c'è tutta una struttura "baronale" in Italia, che si estende dalle università a tutta la vita pubblica, e costituisce la base feudale della nostra cultura: non vorremo contribuire a mandarla a gambe per aria?

È ovvio che un teatro di ricerca non può vivere della carità o della magnanimità dei direttori o del sottogoverno. Occorre pianificare una organizzazione comune. Realizzare una specie di consorzio della ricerca. Giungere a ottenere forme di finanziamento diverse da quelle medievali che ci affliggono. È lo stato stesso che dovrebbe intervenire e creare le condizioni continuative per un simile lavoro in piena autonomia.

È sicuro comunque che per fare teatro non abbiamo bisogno di alcove, né ci può servire lo sgabuzzino delle scope: cerchiamo uno spazio, e la libertà è autonomia di ricerca.

SIPARIO

rivista di teatro scenografia cinema balletto tv
anno ventiduesimo
luglio 1967 numero 255

Due testi:
MELODIE AL TRAMONTO
di Noel Coward
LE DIAVOLERIE
di Alessandro Fersen

In copertina:

Valentina Fortunato e Mariano Riggio
in una scena
di *Misura per misura*
di William Shakespeare
rappresentata al Teatro di Palazzo Reale
di Torino
con la regia di Luca Ronconi
(Agent Foto, Torino)



sommario

Roberto Rebora	
Saliscendi acritico con Luigi Pirandello	1
Giuliano Scabia	
Teatro di avvenimenti	2-3
Guido Boursier	
A convegno il teatro di domani	4-6
1966-67 IL TEATRO NEL MONDO	7-18
Corrado Augias da New York	
Le mille luci di BrodWei...	8-10
Peter Roberts da Londra	
Le promesse dell'estate	11-12
Renée Saurel da Parigi	
La carretta fracassata	12-13
Giorgio Ursic da Praga	
La nuova regia nel nome di Cechov	14-15
Lia Secci dalla Germania	
L'anno di Peter Hacks	16
Nora Villa dall'Urss	
In scena la rivoluzione	16-17
Silvano Sau dalla Jugoslavia	
Il Festival di Novi Sad	17
Due Don Giovanni a cura di g. m.	
Scenografia come regia e come decorazione	18-19
Lo spettacolo dell'anno	20
Locandina	20
GLI SPETTACOLI IN ITALIA	21-31
a cura di Roberto Rebora, Guido Boursier, Massimo Dursi, Corrado Marsan, Italo Mo- scati, Franco Quadri	
J. Rodolfo Wilcock	
L'alienato inserito	22
Quattro tavole a cura di Nicola Chiaromonte	
Gesto e dramma	
Guido Frette	
Eugenio Guglielminetti	32
Televisione a cura di Sergio Surchi	
Il teatro delle parrucche	33
Alta fedeltà a cura di Ferruccio Nuzzo	
La nuova divina	33
Libri di teatro	
di Roberto Rebora, Giulio Carnazzi, Corrado Augias	
Giuseppe Bartolucci	
L'ambiguità "costante" di Grotowski	35-36



**CONTROLLO
DIFFUSIONE**
Istituto Accertamento Diffusione



Direttore: **Valentino Bompiani**. Redattore: **Franco Quadri**.
Redattore di Roma: **Fabio Mauri**. Consulente grafico: **Gianni Comolli**. Segretaria di redazione: **Giulia Razzari**. Servizio pubblicità: **Anna Setti Slataper**. Direzione, redazione, amministrazione: **Casa Editrice Bompiani**, Via Pisacane 26 - 20127 Milano - (tel. 266241/5 - Conto Corrente Postale 3/51634) - Redazione di Roma: piazza di Spagna 86 (tel. 684893) - Distribuzione: **Messaggerie Italiane**, Via G. Carcano 32, Milano - Stampato da **La Tipografica Varese**, via Tonale 49, Varese - Printed in Italy - Autorizzazione del Tribunale di Milano del 22 aprile 1964, n. 6545