

L'avanguardia isolata: scelte di una azione alternativa nell'attuale situazione teatrale

Rassegna « I giovani per i giovani »
Chieri 30 giugno-9 luglio 1972

Amministrazione provinciale di Torino
Assessorato alla Pubblica Istruzione
Teatro Stabile di Torino

Relatori:
Ettore Capriolo
Italo Moscati
Franco Quadri
Giuliano Scabia

LA SITUAZIONE ARTISTICA

Indichiamo, per comodità di discorso, un punto di riferimento: Ivrea 1967: primo convegno nazionale dell'avanguardia teatrale, o come si diceva allora, del « nuovo teatro ».

Qual era la situazione di quegli anni? Un grosso corpo asfittico che monopolizzava o quasi il denaro pubblico destinato alla scena, l'attenzione della massima parte della critica, le strutture, il materiale umano, il pubblico sempre meno numeroso che a teatro va a cercare i suoi svaghi. Intorno monadi vaganti, che si chiamano Carmelo, Quartucci, Ricci, ecc., alla difficile ricerca di uno spazio vitale, e grossi

esempi: il Living, Grotowski, che venivano dall'estero a suggerire, anche con il prestigio proveniente da una sicura forma internazionale, maniere diverse di guardare al teatro e di fare teatro.

Cosa c'è stato dopo lo sappiamo tutti: il Maggio francese e le sue numerose filiazioni e ripercussioni, la contestazione studentesca, il formarsi ed il relativo affermarsi a sinistra del P.C. di una sinistra programmatica orgogliosamente di classe e dall'altra parte la reazione di destra nei suoi aspetti di cronaca nera e anche e soprattutto nel suo manifestarsi a livello delle istituzioni, sentenze della magistratura, operazioni della polizia, composizione stessa dello schieramento parlamentare e del governo. Cinque anni dunque pieni di avvenimenti, di scosse, di sussulti, di novità proposte, discusse, sperimentate anche nella prassi. Ma in teatro? Il corpo asfittico ha subito anch'esso qualche piccola scossa: il teatro detto commerciale si è sempre più staccato da quello detto culturale tornando a vellicare i gusti degli spettatori più riluttanti a qualsiasi avventura, anche a quella, sempre pericolosa, del pensare. I repertori dei teatri pubblici e di quelli cosiddetti impegnati in genere hanno dovuto parzialmente tener conto delle sollecitazioni derivanti da un rinnovato interesse per la politica e sono andati a sceneggiare, sempre senza mettere in pericolo la umanità dei consensi, episodi significanti della storia di ieri e di ieri l'altro. Gli attori che in quei teatri avevano svolto per lungo tempo una funzione di diligenti rotelle in ingranaggi controllati e manovrati da altri, hanno sporadicamente manifestato una volontà di prendere coscienza, agitando all'interno delle istituzioni ufficiali o da esse staccandosi per assumere in prima persona responsabilità di scelte e di gestione, anche se troppo raramente (l'esempio della comunità regionale è certo il più significativo e forse anche l'unico) sono riusciti a proporre anche una maniera autenticamente alternativa di fare il teatro. Dal corpo infine del teatro ufficiale, e curiosamente ma non troppo da quello detto commerciale, si è staccato mettendosi alla ricerca di un interlocutore diverso da quello dei teatri borghesi.

Dario Fo entra nel mare della scena alternativa come nave ammiraglia alla testa di una flotta e presto si trasfor-

ma in imbarcazione isolata con una rotta del tutto particolare. E intorno, altre monadi vaganti: allontanatosi Carmelo a cercare altri strumenti d'espressione nel cinema, scomparso Quartucci in un'alternativa fra fatiche alimentari alla TV e semiutopiche corse in camion per trovare una giustificazione autentica al proprio operato, venute meno le grandi lezioni straniere lasciandosi appresso una piccola scia di volenterosi e spesso maldestri imitatori, queste monadi, i nomi li conosciamo, dall'ormai veterano Mario Ricci agli altri partecipanti di questa rassegna o a quelli, pochi, che non vi sono potuti intervenire per ragioni contingenti, sono ancora e sempre alla ricerca di quello *spazio vitale che era già il loro obiettivo cinque anni or sono*. Il teatro ufficiale ha assorbito a suo modo le istanze dell'impegno politico lasciando un sia pur ristretto campo d'azione ai gruppi autonomi, da esso filati e recependo, sia pure svuotata di ogni punta polemica o quasi, la necessità di un repertorio meno sideralmente lontano dalla realtà di oggi; ha persino accettato la necessità di cercare un pubblico nuovo non più soltanto convogliandolo in pullman ai sacri templi del centro storico, ma inaugurando strutture diverse nelle periferie urbane, salvo poi, le eccezioni sono pochissime e la più significativa è certo quella animata da Fadini e Scabia qualche anno fa a Torino, salvo poi fornire troppo spesso all'ingenuo e poco interessato spettatore dei quartieri satelliti meri sottoprodotti di quelli che si continuano a consumare nelle sue sedi istituzionali.

Quello che invece il teatro ufficiale non ha assolutamente fatto, anche qui ci sono le eccezioni ma sono rarissime, è stato di fare proprie le istanze provenienti dai cosiddetti gruppi d'avanguardia offrendo ai loro animatori una possibilità di saggiarle su pubblici più vasti e con mezzi meno acrobaticamente limitati o anche travasandole nel proprio modo di far teatro. Si potrebbe parlare al limite più che dell'isolamento dell'avanguardia della blindata impermeabilità del teatro ufficiale in genere e di quello pubblico in particolare. L'obiezione che accogliendo tali istanze il teatro pubblico distruggerebbe se stesso per come è stato finora è ovviamente incontrovertibile se si dà all'espressione teatro pubblico l'accezione che di fatto ha assunto di un arcipelago d'organismi nati con certe premesse e affidati come piccoli

feudi a persone che seguono certe linee. Ma è tutta da discutere se si restituisce all'aggettivo pubblico il suo valore originario, in funzione sia delle istituzioni già esistenti sia soprattutto di quelle che, per esempio nell'ambito dell'ordinamento regionale, dovranno sorgere.

Ma il tema del convegno è l'avanguardia isolata ed è di questo che dobbiamo occuparci. Prima di tutto con delle precisazioni. Quale avanguardia e isolata da che? Per avanguardia, che è un termine assolutamente generico, si vuole qui parlare, anche e soprattutto perché il convegno si svolge nell'ambito di una rassegna impostata e programmata secondo criteri ben precisi, dell'attività di quei gruppi che si caratterizzano per la ricerca e la sperimentazione di nuovi modi di linguaggio. In quanto all'isolamento il discorso si fa più complesso. Si è già accennato all'isolamento del teatro ufficiale pubblico e privato, la cosiddetta avanguardia oppone ad esso soprattutto una maniera diversa di intendere il problema della comunicazione teatrale. Mi sembra che appartengano ormai al passato le azioni di provocazione sullo spettatore e di rifiuto sistematico di qualsiasi rapporto diretto che caratterizzarono la parte più vistosa di diversi spettacoli di Bene e anche un'azione di disturbo programmatico come « I testimoni ». Oggi il problema sembra porsi in modo diverso, a patto ben inteso di non identificare aprioristicamente nello spettatore quel fruitore totalmente passivo che è l'attuale utente-tipo del nostro teatro, orecchio aperto al travasamento di messaggi che lo confermino in ciò di cui è già perfettamente convinto, cervello disposto ad assorbire tutto ciò che sia già stato preventivamente triturato per facilitarne l'ingestione, occhio pronto a intenerirsi o commuoversi davanti a bellurie che non lo disturbino. Ma è pubblico anche uno spettatore di tipo diverso, vergine o meno al teatro, che si siede in platea o in qualsiasi altro spazio non con un'idea preconcepita di ciò che dovrà ricevere, messaggio poetico o magari politico, e del veicolo attraverso il quale gli verrà trasmesso, la parola con tutto il resto a farle da contorno, ma con una disponibilità totale a ricevere. E' con questo pubblico non del tutto utopico che la nuova avanguardia degli anni 70 sembra cercare una nuova comunicazione ora portando all'estremo le esperienze del laboratorio tanto da presentare costruzioni rigorosa-

mente chiuse da offrire all'occhio indiscreto del voyeur interessato, incuriosito e comunque disposto a compiere uno sforzo intellettuale per guardare e capire; ora proiettandosi in fuori magari con spudoratezza e facendo uso dei modi d'espressione non solo del teatro di prosa vero e proprio, ma del circo, dell'acrobatica, del varietà, dell'epoca lirica e di forme sceniche che appartengono esclusivamente alla tradizione popolare. Isolata nelle modalità di comunicazione la nuova avanguardia lo è anche nei mezzi di cui si serve: la parola detta, deformata o degradata a fonema, il gesto che esprime sentimenti, emozioni, ecc. non comunicabili con la stessa forza a livello razionale, il materiale scenico che è il materiale tout court adoperabile come prodotto fantastico, nella sua rozza brutalità, il suono, musica che dà contrappunto o dà prolungamento dell'azione, rumore registrato non per accompagnare ciò che si vede in scena ma per aggiungergli una dimensione diversa, l'attore stesso, infine e soprattutto, usato nella totalità delle sue possibilità espressive. Insomma la proposta di una teatralità completa, pluridimensionale, mostrata inoltre e continuamente nel suo svolgersi senza trompe l'oeil consolanti. La magia, se di magia si è in cerca, è proprio qui, nella teatralità scoperta e riconoscibile in ogni frase dello spettacolo, che mi pare uno dei punti comuni alle diversissime esperienze di cui ci stiamo occupando. In questo senso possiamo paradossalmente parlare di un'avanguardia ricca, per varietà di proposte e per dovizia di mezzi a disposizione e altrettanto paradossalmente possiamo dire che è proprio questa ricchezza a farne una macchia a sé nel panorama tutto sommato uniformemente grigio, le eccezioni sono poche, della scena italiana. Isolamento, dunque, per il fatto di proporre tutta una gamma di modi di far teatro senza preconetti limitatori di nessun genere.

Poi l'isolamento fisico, meno consolante, meno positivo. Il gruppo sperimentale viene insistentemente relegato alle cantine o alle salette di poche decine di posti. Uscire in piazza o in strada, è impossibile così come aspirare a teatri più vasti. Anche le conseguenze sono molteplici: difficoltà di saggiare il lavoro fatto e in corso su pubblici non solo di iniziati, massimi d'incassi relativamente limitati e tali, nella migliore delle ipotesi, da assicurare non più di

una stenta sopravvivenza, impossibilità pratica, in molti casi, di reperire attori di valore, che esigono giustamente di essere pagati, e mezzi scenici adeguati per spettacoli che disegnati e immaginati a livello 100 si realizzano di fatto al cinquanta per cento, data la buona volontà, spesso non accompagnata da sufficienti doti istrioniche, di molti interpreti. Si dirà che gli interpreti bisogna inventarseli, ma allora si dovrà anche dire che la formazione di un attore richiede tempo e quindi mezzi finanziari fuori della mera preparazione di uno spettacolo, che le tentazioni di cui è cosparso il cammino di un buon artigiano dello show-business sono numerosi, che i bisticci interni derivati a volte da ambizioni più o meno sbagliate contribuiscono a sfoltire i quadri, e che comunque non è sempre possibile, né giusto commisurare le ambizioni di un disegno scenico alla pochezza del materiale umano disponibile.

Si arriva così ad un altro motivo di isolamento: in un teatro come l'italiano dove tutti gli organismi, pubblici e privati vivono grazie all'afflusso variamente regolato del denaro pubblico, in forma di premi, aiuti, circuiti (ETI e ATER) con minimi garantiti relativamente alti (oppure, è il caso di molti gruppi politici, grazie all'aiuto fattivo delle organizzazioni di massa).

L'avanguardia formale deve accontentarsi di poche briciole faticosamente ottenute. Ognuna delle compagnie che hanno partecipato a questa Rassegna vive vita stenta e difficile, gli sbocchi per il loro lavoro sembrano diminuire di stagione in stagione. Le istituzioni pubbliche aprono loro, quando li aprono, spazi limitatissimi: giri di pochissime piazze o festivals onnivori dove il lavoro serio si mescola al dilettantismo velleitario, inestricabilmente, perché per le consuete ragioni demagogiche, tutti hanno il diritto di farsi sentire, si rifiuta una indispensabile scelta aprioristica. I pretesti per questi atteggiamenti sono noti: è teatro difficile, si dice, il pubblico, il loro pubblico da decenni abituato a una dieta di produzioni poetiche e/o di spettacoli digestivi, lo rifiuta, non lo può capire. Piacciono a me, impresario, direttore, che sono un addetto ai lavori, ma la gente, sa, non ci arriva ancora. Andiamo avanti piano, aspettiamo qualche anno, e intanto solo la tenacia di un piccolo gruppo di operatori e la pratica della difficile arte

di arrangiarsi, con conseguente perdita di tempo, sottratto al lavoro scenico vero e proprio, mantiene in vita questo teatro. La realtà poi è che il pubblico potenziale di questi spettacoli è scarsamente raggiungibile, non esistendo canali adeguati: manca quindi, nella maggior parte dei casi, una qualunque verifica sui fatti: talvolta anzi, la Rassegna di Chieri è un esempio abbastanza significante, i fatti stessi smentiscono certe asserzioni.

Infine l'isolamento politico: tra un'area di governo che vuole il prodotto — diciamo così — culturale/poetico e un'area di opposizione che confonde il teatro politico con il prodotto senza ingegno, l'avanguardia formale che non offre né la blanda consolazione estetica né la facile gratificazione delle parole d'ordine ben allineata, è come abbandonata al suo destino: non ci sono forze che abbiano interesse o volontà di sostenerla.

A questo punto le possibilità sono due: celebrare i funerali dell'avanguardia formale, magari decorando con medaglie e parole commosse quelle persone che nonostante tutto la tengono in piedi nei soliti angolini poco frequentati e magari aspettando l'utopica società che ci darà finalmente un teatro, articolato con elegante pluralità in tutte le sue possibili componenti, oppure cercare di uscire dall'isolamento. Premendo sulle forze che detengono il potere teatrale e i cordoni delle varie borse, non come chi chiede un favore ma come chi rivendica un diritto che non è solo quello sindacale della sopravvivenza ma la coscienza dell'importante, forse insostituibile, funzione svolta. Per fare questo gli sforzi isolati non sono evidentemente sufficienti, ma occorre una qualche forma di azione collettiva, a livello di tattica e di strategia politica e non di scelta artistica.

O anche cercando nuovi spazi: ieri Castri ne indicava due, il circuito ARCI, non necessariamente limitato alle produzioni di impegno politico elementare, ma forse apribile, con una battaglia culturale adeguata, ai gruppi che l'azione critica nei confronti della società svolgono in termini di metafora inventiva e anche a quelli che comunque puntano sullo scatenamento dell'immaginazione che non è mai un fatto gradito alle forze conservatrici. E i costituendi teatri regionali con le necessarie manovre, ma sì anche di adattamento, di compromesso che questa operazione comporta. Si

può aggiungere la scuola che può essere un'occasione di sperimentare sul vivo certe tecniche e certe forme di espressione permettendo di realizzare per interposte persone un mondo fantastico, nell'accezione più vasta del termine, creato in collaborazione stretta con i ragazzi e alla loro immaginazione affidato, o anche, più umilmente, un lavoro di stimolo, di animazione, non so quanto sufficiente alle esigenze di chi si ritiene creatore.

Altrimenti potremmo ritrovarci, qui o altrove, tra qualche anno a un convegno commemorativo dell'avanguardia formale italiana, morta per asfissia o per inedia nel suo non sempre splendido isolamento.

ETTORE CAPRIOLO

LA « POLITICA » TEATRALE

Può sembrare un paradosso ma viviamo un momento in cui il teatro viene di continuo ridimensionato e, allo stesso tempo, guadagna in profondità nel rapporto con la realtà, con la società di oggi. Ed è forse in virtù di questo paradosso che la critica più sensibile e chi fa teatro per non consumare i privilegi o semplicemente gli effetti di uno status tradizionalmente distaccato da tutto, accantona la vecchia tendenza a tirare bilanci ad ogni costo; mentre, sul fronte opposto, questa tendenza è purtroppo ancora forte e serve, più che a chiarire e a spiegare su dati di fatto, a preconstituire sulla base di impressioni o di linee da imporre, indicazioni programmatiche solide soltanto in apparenza. Da un lato, c'è il sospeso giudizio su un teatro che non è e non può essere quello di prima; dall'altro, c'è la debole sicurezza, ammantata di volenterosi aggettivi, nel difendere non tanto il lavoro compiuto quanto una forma mentale che contraddice l'attesa di un cambiamento avvenuto e in corso, quando — naturalmente — questa attesa è presente e non è sostituita dall'attaccamento al passato.

Non c'è spazio, tuttavia, per controversie che rischiano di essere inutili. E questo, sia detto come premessa, è un altro elemento che affiora con prepotenza dalla situazione. Conviene, invece, vedere brevemente le ragioni per cui sembra che il teatro abbia subito, e subisca, un ridimensionamento, per poi passare a verificare qual è la presa che rivela — nonostante tutto — sulla realtà contemporanea. Dico subito che non credo nelle analisi che si concentrano specialisticamente e neutralisticamente nel teatro, come pure non riesco a concepire quanto accade nel teatro come un accumulo di episodi culturali e di avvenimenti autosufficienti, vincolati entro un territorio ben delimitato. Aggiungo, anzi, che si rischia di capire poco o nulla emarginando il dibattito politico e, soprattutto lasciando fuori quella parte della politica che non si esaurisce nel confronto fra i partiti e gli schieramenti parlamentari. Ritengo, infine, che non si possa tentare di approfondire qualsiasi ricerca ignorando i processi di vario tipo che coinvolgono — ad esempio — l'arte figurativa, il cinema, la musica. E' finita da tempo la stagione del teatro come monocultura.

Il teatro, dicevo, ha subito un grande ridimensionamento. Non si tratta, evidentemente, di mettersi a contare i biglietti al botteghino ma di rilevare che la sua presenza si è fatta a poco a poco sempre più marginale a causa della permanenza di concezioni idealistiche sulla sua naturale capacità di « esistere » a pieno titolo. Se è inutile contare i biglietti, è altrettanto inutile circoscrivere la causa del ridimensionamento alla comparsa dei mezzi di comunicazione di massa. Il teatro, per i suoi teorici, non ha mai smesso di essere aldisopra di qualsiasi sospetto e di trascinarsi, forse in nome della provvidenza, chi sa quale forza autonoma irrestringibile. Non è così. Il teatro, quello che occupava e occupa un posto nella storia non solo della cultura, ha frantumato la crosta idealistica contro una domanda incalzante che va al sodo e chiede alla cultura di esprimersi con chiarezza nelle sue finalità. Se non fanno velo considerazioni puramente polemiche e se si rimuovono certe resistenze nel voler salvare ad ogni costo quel che va verificato sotto una luce nuova, si può — tanto per fare un caso — collocare la venticinquennale ed oltre esperienza dei teatri stabili su un piano più complesso, più significativo. In fondo,

gli stabili sono stati presentati come il modo più attuale di salvaguardare il teatro in una potenzialità, ripeto, al di sopra di ogni sospetto; come l'unica maniera possibile per continuare a garantire un ambito in cui tenere in vita un'idea del teatro accettabile e, tutto sommato, rispettabile, che fosse in grado di effettuare senza troppo dolore un passaggio fra un passato remoto e un passato prossimo, fra una tradizione insostenibile e il recupero di proposte tenute ingiustamente sotto silenzio. Dal punto di vista delle strutture, è successo tuttavia che la fatica di uomini, non privi di dedizione e di talento, abbia aperto la strada ad una « irizzazione » occulta; cioè, si è chiesto ai poteri pubblici di intervenire per soccorrere un malato, così come si verifica, da quando è stato inventato l'IRI, per le imprese che non vanno più. Il segno più drammatico del ridimensionamento viene restituito proprio da questa operazione di soccorso tenacemente richiesta e motivata non senza premura civile.

Gli Stabili non sono tutto il teatro, ma credo che non sia difficile trovarsi d'accordo sul fatto che, appunto, tutto il teatro, compreso quello privato, si affida a quella che ho chiamato « irizzazione », e che — nel suo insieme — costituisce un test di come concepiscono la cultura i poteri pubblici. Altri test sono la radiotelevisione e, nel cinema, l'ente gestione. Ma il teatro è il più sintomatico sotto il profilo dei rifornimenti d'ossigeno. Mettersi a cercare le responsabilità non ha, qui, molto senso. Non manca una cospicua bibliografia in proposito. Basta rilevare che la perdita di un rapporto con la realtà e con il mutamento si può riscontrare senza smarrirsi in un'estenuante misurazione o in una complicata decifrazione di segnali estetici. Si parla, beninteso, di quello che viene definito teatro ufficiale e che, nella prima parte di questo intervento, non può non essere il polo da considerare. Un polo che mostra immediatamente le sue carenze, un frenetico alternarsi di luci, e di ombre; una tenace volontà di sopravvivenza mescolata alla consunzione a fuoco lento. E' il protagonista del ridimensionamento e di questo fa buon conto per guadagnare non solo tempo. Se l'impresario privato segue le ragioni di un mercato assai ridotto, e porge una mano per farsi pagare dallo Stato il servizio reso con il rilancio dell'attore-mattatore e del testo che piace, l'istituzione pubblica sacrifica il piccolo patrimo-

nio accumulato nelle sue esperienze prime e più dense di risultati con la ripetizione regressiva dei suoi programmi, con la palese rinuncia a spendere rabbia e impegno per convincere, per provocare. Si direbbe quasi che, nel disegno di un Paese non pacificato ma « normalizzato », il teatro ci stia dando — ad esempio — l'ideologia del « Così è (se vi pare) », e la caricatura consolatrice di un'eterna città di Mahagonny.

Parrebbe un gioco contrapporre, ora, alla pratica del ridimensionamento di una concezione idealistica che cerca appoggi sicuri, ed è pronta a svendere le sue punte più avanzate, l'esistenza di un teatro non ufficiale e quindi totalmente da salvare, oltre che da prendere come un'esclusiva ipotesi per il domani. Ma l'avanguardia si avvia a diventare, e per molti aspetti lo è già diventata, una componente organica della situazione generale e non si vede perché debba godere di un atteggiamento di prioritaria simpatia. Il ridimensionamento la riguarda da vicino ed è essa stessa una manifestazione in perfetta coerenza con il resto. Non si tratta di buttare all'aria una supposta « ala sinistra » che era sembrata, all'inizio, come una sicura promessa ma di rilevare come anche nella cosiddetta avanguardia abbia preso piede fin dal principio l'idea di poter cambiare le cose restando fedeli alla concezione del teatro al di sopra o, se si preferisce, al di là delle condizioni strutturali e politiche. Chi pensava di usare Brecht per inoculare nel pubblico preso come entità astratta il siero di una comoda politicizzazione, si è trovato di fronte chi pensava in alternativa di poter ingenuamente passare a un'élite dello stesso pubblico una proposta eversiva in luoghi teatrali più che altro ricercati per una momentanea civetteria.

Allora: come guadagna in profondità il teatro nel suo rapporto con la realtà, con la società d'oggi? Risponderei che l'interrogativo non concerne « tutto » il teatro, ma quel teatro che si è posto non da qualche istante, non sulla scorta di uno scatto capriccioso per rifarsi del terreno perduto, di fronte a una scelta radicale, una scelta che non si comprime in formule spendibili comunque e dovunque, ad uso di chi ha una sera per mettersi « solo » in ascolto. Avverto, però, che in questo teatro non rientrano le esperienze categoriche, frutto in taluni casi di una malferma coscienza

za che porta alla separazione sdegnosa piuttosto che al confronto aperto. Siamo ancora a ridosso di atti in cui si svela più la preoccupazione di predisporre a lato, fuori e al riparo da una situazione di scontro, che di darsi ragione di un'attività lucidamente svolta.

Il teatro cui mi riferisco non è nuovissimo, nel senso che non truca i dati anagrafici sulla carta d'identità. E' l'interprete della tensione rivoluzionaria che circola nelle società che scoraggiano ora con la repressione, ora con la permissività qualsiasi istanza di mutamento.

Come il cinema che non nasce ad Hollywood e nelle sue colonie europee, e che non ha nulla da spartire con la Mosfilm e i suoi satelliti, questo teatro coglie le esigenze magari sotterranee che le masse — non miticamente considerate — soffocano dentro. Ha dei padri ai quali rimanda ma soltanto per precisare che li ha abbattuti. Ha dei grossi problemi per tradurre il linguaggio della politica, linguaggio dell'immediata comprensibilità, in un linguaggio che non deperisca e che sappia cogliere quel che si muove sotto le apparenze. La sua rivoluzione è un attacco non sempre diretto, esplicito; comunque è spesso efficace verso una realtà plasmata contro l'uomo, così come la determinano volontà riconoscibili e non i misteriosi « talloni di ferro » di Jack London. Questo teatro, se mi è concesso un gioco di parole, non fa e non pretende di fare la rivoluzione a teatro, si lascia invadere semplicemente dall'esterno, prende e trasforma più che impartire lezioni, invita a riprendere confidenza con le cose, con il corpo, con il gesto; non si trincerava dietro l'armonico sviluppo della ricerca artistica e dietro il ruminare di una elaborazione che è gelosa di se stessa e avvolge irresistibilmente chi la compie.

Soffermandomi su alcuni gruppi e alcune personalità, per fornire indicazioni concrete e specifiche controprove, vorrei rimarcare preliminarmente proprio questa disponibilità, sebbene l'operazione definitiva di impatto più netto con la società non sia stata compiuta, un po' perché la suddivisione classista impedisce anche nel teatro di scavalcare gli alti ostacoli che esistono e che lo condizionano un po' perché una serie di equivoci si è venuta a creare in un ristretto numero di anni. Non penso che tra l'avanguardia in attività

a cominciare dall'inizio del Sessanta, e quella subentrata dopo o recentemente, ci sia una logica continuità, anzi ci sono notevoli differenze e contraddizioni, sulle quali varrà la pena di osservare qualcosa al momento opportuno. E non penso neppure che, sul piano della politica culturale, sia valida un'interpretazione univoca; ci sono, al contrario, tante politiche culturali quanti sono stati, e sono, i gruppi dell'avanguardia: il fallimento o quanto meno la breve e travagliata durata del cartello intitolato al Nuovo Teatro, offre un repertorio non indifferente di conflitti in relazione al che fare tutti quanti insieme. Questa avanguardia compare con il centro-sinistra e con la ripresa quasi contemporanea dell'iniziativa dei teatri stabili. Negli stessi anni, Raniero Panzieri, con la redazione dei « Quaderni Rossi », in contrasto con l'analisi tradizionale della sinistra, sostiene che il sistema ha bruciato ormai tutte le tappe: la grande fabbrica moderna stava per ingoiare tutto, la società circostante, i gruppi sociali intermedi, tutte le forze politiche, il Sud; Panzieri ipotizza che proprio dal massimo di integrazione si sarebbe passati al massimo di rivoluzione. Mentre questa analisi si fa strada e andrà a ricongiungersi con le tesi della sinistra extraparlamentare, l'avanguardia si identifica praticamente con Carmelo Bene, con una rivolta anarchica che ha le sue radici in una superstiziosa religiosità meridionale. E' una rivolta solo in parte spontanea e meditata; è, forse, il sintomo di una disperata ricerca di liberazione che non si decide a tagliare i legami più forti e riposti anche perché sono quelli che alimentano la rabbia nella sua superficie teatrale. Carmelo — lo rivelerà nel recital dedicato a Majakowski e, più tardi, nell'« Arden » — è l'anarchico che si nutre di se stesso e dell'immagine di artista, convinto che non ci sia altro da fare che concentrarsi nella demolizione del teatro istituzionalizzato con il gioco pieno di ammiccamenti (il recital) tragicamente ironico, e con l'intolleranza programmata verso qualsiasi condizionamento; e sarà, presumibilmente, per questa ragione che si darà al cinema dove il rifiuto — amore per un Sud marcito in cui si specchia la più vasta società italiana, verrà a galla con evidente prepotenza (il film « Nostra signora dei Turchi »).

L'avanguardia si nutre del personaggio Carmelo e del

suo gusto distruttivo, collocandogli alle spalle imitatori più o meno fortunati, fintanto che non maturano altre componenti e non giungono altri modelli. Il centro-sinistra, intanto, ha abbandonato l'iniziale spinta riformatrice e fra il '64 e il '68 scopre il suo volto, la sua versione moderata. Si apre la crisi delle istituzioni teatrali pubbliche: quelle che esistono, funzionano sull'attivismo dei dirigenti, alcune chiudono rapidamente, altre abortiscono. La fiducia che i problemi del teatro si risolvessero con esse precipita anche fra gli addetti ai lavori. Arriva il Living e corrono voci su Grotowski a Spoleto, i più imparano a conoscerlo attraverso un ex allievo venuto in Italia per alcune dimostrazioni, Eugenio Barba. Julian Beck, nei dibattiti prima o dopo gli spettacoli del Living, cita Brecht e Artaud. Lo straniamento si combina con il cosiddetto teatro dell'azione fisica. La crudeltà, che non è sangue sparso, scuote la sensibilità dei critici e dei teatranti delle belle maniere; ma neanche tanto, poiché si pensa a una moda. Ma il Living, Beck e la Malina, sono importanti al di là del successo e delle reazioni che suscitano, o degli immancabili e forse necessari imitatori di scarsa fantasia e comunque ansiosi di un qualcosa che il teatro conosciuto in Italia non dava, per gli elementi di controultura che introducono. E' ancora l'anarchia che entra sulla scena, venendo dal cuore di una dimensione hippie colta e, per molti versi, più contaminata dall'Europa che quella degli altri gruppi americani venuti poi sulla scia aperta dal Living.

L'Italia, che fa i conti con lo sviluppo capitalistico e con le iniziative sociali provenienti dal basso, apprende dal Living che la proposta anarchica, più folgorante in seguito in « Paradise now », viene da una società in cui Herbert Marcuse ha delineato la descrizione di un sistema unidimensionale, cioè una fitta rete di rapporti di potere che minaccia la collettività fin dentro la coscienza. Il sistema è formato da una serie di istituzioni totali che agiscono in maniera interdipendente e non lasciano margini. Il Living insegna che la lotta è sempre possibile e che bisogna sapersi educare, non avere fretta, darsi uno spazio interiore.

Laing, che circolerà qualche anno dopo, con la sua « Politica dell'esperienza », analizza quelle « camicie di forza » che la società borghese, viziata da un decrepito capita-

lismo, impone alla collettività e all'individuo, distruggendo le potenzialità umane, facendo leva sulla costrizione, sulla privazione, sulla scissione; e invita a liberarci dalla paura. Laing scrive il suo libro nel '67, come « La nascita di una controcultura » di Roszak, in cui l'autore traccia un bilancio sulla nuova resistenza al dominio, è del '68. Sono volumi che s'intendono meglio avendo visto il Living in « Frankenstein » prima e poi « Paradise now » che questa tematica riecheggia. Ma un'imitazione non può che risultare derivata, esterna; ed è così che l'avanguardia italiana si limita a scoprire la gestualità e sfiora appena le motivazioni ideologiche, addentando la mela di posizioni che giungeranno nelle università attraverso il Maggio francese.

E' interessante notare come le affermazioni sulla fabbrica di Panzieri e dei « Quaderni rossi », riprese poi dalla sinistra extra-parlamentare, riconducano alla « istituzione totale », partecipando da un lato della tendenza a far una cosa sola del capitalismo e del sistema, e dall'altro, però, azzeccando le ipotesi sulla rabbia dell'operaio di linea, sulla richiesta di democratizzazione dal basso, sulla contestazione all'organizzazione del lavoro.

Lo « spazio interiore », ovvero l'« allargamento della Coscienza », resterà comunque al Living che, quando se n'accorgerà, vorrà scendere nelle strade e cercare lo spazio di tutti, insieme con tutti. L'avanguardia italiana, divisa fra Carmelo e il Living, cioè fra due forme di anarchismo molto dissimili, con origini e fonti tanto distanti, non si mostra — intorno al '66 — particolarmente ansiosa di affrontare di petto il sistema e le sue istituzioni totali. Ma le sue caratteristiche fondamentali si vanno delineando compiutamente al punto che le agitazioni studentesche e il Maggio non costituiranno riferimenti imprescindibili; caso mai, saranno nuovi gruppi, nel clima generale della contestazione, ad affrettarsi, attingendo ai « Quaderni rossi » e alla divulgazione indiretta della stampa e delle assemblee dei primi nuclei della sinistra extra-parlamentare.

Quartucci, pur nel suo eclettismo, si rifà all'arte povera e semina il palcoscenico di sacchi di carbone e di secchi d'acqua, portando in giro gli attori su carrelli che rischiano di scontrarsi come sulla pista di un Luna-Park. Mario Ricci, spettacolo dopo spettacolo, perfeziona la sua

idea di trasferire sulla scena un teatro che si compone e si scompone come un mobile nelle mani di un artigiano. Un lavoro che è anche un gioco, colorato e immerso in suoni e voci provenienti dal vuoto, mescolato a spezzoni di pellicola che rifanno il verso alla scena interpretata da attori efficienti e — forse — divertiti. Giancarlo Nanni, con il suo progressivo avvicinarsi al neo-dada, si dedica alla combinazione di materiali dapprima grezzi poi sempre più raffinati in cui immette il piacere di fare spettacolo comunque, confidando in una specie di culto del caos e dell'improvvisazione, e chiedendo una comoda complicità a chi ci sta senza troppo domandare. Quartucci, Ricci e Nanni si possono tranquillamente accostare l'uno all'altra perché hanno fatto e proposto un teatro che non soltanto mira a distruggere o a ignorare o a oltraggiare, ma con garbo, le strutture, il testo, i ruoli degli attori, bensì ambisce a familiarizzare con gli oggetti, a pretendere lo scatto della fantasia da chi è abituato a farsi servire la solita portata teatrale e, infine, a rompere con la quotidianità mediante il recupero di una prospettiva stravagante o magica, e l'assicurazione che si può essere diversi e che, intanto bisogna ritrovare un equilibrio con le cose, con l'ambiente.

Questa avanguardia non ha avuto crisi. Quartucci è, fra i tre l'unico che da tempo si tiene lontano dal teatro. Un giorno ha comprato un camion e si è messo a viaggiare, forse per dimostrare soprattutto a se stesso che averlo, e usarlo, significa recitare senza mediazioni, senza passaggi contorti. Si può prendere questo gesto come una dichiarazione di « normalità » in mezzo alla falsa normalità del teatro ufficiale e di quello che lo contesta con la stessa logica, e con lo stesso tipo di comunicazione? Anche Nanni, saltando al Wedekind del « Risveglio di primavera », cerca di preservare la sua « normalità » nelle inquietanti vie psicologiche dell'autore tedesco e, senza rompere con le sue preferenze, mostra di sentire il bisogno di un approdo più sicuro. Ricci abbandona per un momento il mare del « Moby Dick » immaginato in pochi metri quadrati, e affronta su commissione una esperienza di teatro per la strada. Un piede fuori e uno dentro il sistema.

Più difficile descrivere l'avanguardia che mette l'accento sulla politicità, badando ad insistere sulla scelta di clas-

se e sulla comunicazione antagonista (non più alternativa) rispetto a quella del dominio. Non sembra appropriata, a pensarci, la stessa definizione di avanguardia perché questa è considerata semplicemente come una gentile concessione fatta dal potere, una contestazione — insomma — che non trasgredisce le regole generali. I gruppi politici si fanno portatori di un atteggiamento negativo e lasciano partire accuse in cui risuonano le secche parole d'ordine della sinistra extra-parlamentare verso la cultura presa in blocco e liquidata con un aggettivo: « borghese ». La ricerca di un rapporto fra studenti e operai per superare la fase delle agitazioni universitarie, la rivoluzione culturale tipo importazione, l'autunno caldo predispongono un linguaggio che viene acriticamente assunto dai gruppi e, in molti casi, rovesciato su un pubblico, quasi sempre di giovani, che si rivolge al teatro per trovare quelle sintesi, quel respiro che non trova nella stampa alternativa o nelle assemblee.

Non c'è né tempo né voglia di perfezionare gli strumenti del teatro, forse perché se la rivoluzione non è alle porte, c'è molto da dire sulla realtà. Ad esempio, sul salto di Pinelli nel cortile della Questura. Si arriva così a Dario Fo che, curiosamente, malgrado tutto, si sente rimetter in gioco e diventa l'unico vero modello di un teatro proteso a far sua la polemica contro la sinistra cosiddetta tradizionale: a dimostrazione che le parole d'ordine non bastano e che, in teatro, è risolutivo fare appunto del teatro. Ma neppure Fo riesce a mantenere i ritmi di una catena di montaggio, cioè non sempre i suoi spettacoli e i suoi testi sono tali da giustificare un'urgenza di intervento che si fa perdonare sul piano della qualità.

Gli altri gruppi politici, quelli che sono nati in funzione di qualche limitato circuito, oppongono spesso solo la buona volontà a una domanda assai esigente e a una committenza che imprigiona in una prassi burocratica il proposito di parlare, come sostiene, dei problemi della gente. Restano poi i gruppi o, addirittura, anche un solo attore, magari un mimo, che si attengono a una separazione rigorosa e isolata, risucchiati fra una canzone folk e un documentario di Jivens sul Vietnam, o un film cinese. Che sbocchi avranno? Si può invocare sempre e soltanto l'emarginazione dichiarata dalla società capitalistica? O si tratta di una forma di

trinceramento di marca stalinista per evitare un confronto?, oppure, ancora, dell'incapacità di tener conto degli altri e di parlare loro in termini non ricattatori?

Per contrapposizione vien subito fatto di citare Carlo Cecchi e « Il bagno » di Majakowski, una delle poche occasioni, se non l'unica, in cui affiora l'attitudine all'ironia e all'autoironia. « Il bagno », trattato da Cecchi e dai suoi compagni come una sceneggiata napoletana, capita proprio quando la contestazione non c'è più e il suo linguaggio, nonostante i vari innesti, trasmette un acuto disorientamento, la necessità di liberarsi da molte incrostazioni. La sceneggiata non sembra raccontare una storia degli anni di Majakowski, ma una storia di questi anni, con una vecchia sinistra a suo agio nei panni di un funzionario trionfalista e una nuova sinistra che — per accontentare il funzionario — mette in scena l'onnipotenza dell'imperialismo e del capitalismo. La polemica è contro queste due immagini che si creano sul palcoscenico ma vengono da fuori, dalla società, dove il sistema sta cercando di scaricare la sua crisi, di farla pagare, alla sinistra. Cecchi adopera l'ironia anarchica della sceneggiata e la intreccia con la carica satirica di Majakowski. Se riproponendo « Le statue movibili » di Petito, aveva segnalato l'intenzione sua e dei suoi compagni di togliersi da una ricerca senza radici, calata sulla terra incerta di un'avanguardia suggestionabile, con « Il bagno », Cecchi tenta un'operazione sulla carta azzardata e ottiene invece di interrompere la rigidità del teatro assorbito dal discorso politico di trinceramento, riscoprendo il valore del distacco e dell'autocritica produttiva.

Non ho visto « O' zappatore » di Leo e Perla ma, da quel che si può capire, si direbbe che anch'essi siano andati alla ricerca di nuove radici. Questa mi sembra la tendenza che l'avanguardia italiana sta pazientemente ricucendo: da un lato, per ritrovare un rapporto integro con quel teatro che non si è smarrito nei palchi e sui palcoscenici borghesi; dall'altro, per misurare la temperatura di un confronto con la spontaneità. E qui, a giudicare dai pochi documenti esistenti, si situa l'originalità della scelta di Leo e Perla.

La ricerca di radici avviene, comunque, verso molteplici direzioni. Lo stesso lavoro in cui sono impegnati Passatore e Destefanis, o Scabia, o il gruppo di Torino con la Peris-

sinotto e Bartolucci, è su questa strada e anzi va più in là, in quanto non ci si preoccupa di giungere a uno spettacolo da portare in giro seguendo le solite piste, e piuttosto si bada a tessere un contatto frantumato o mai esistito fra i mezzi teatrali e una partecipazione al cui interno non ci sono le discriminazioni in uso nel comune consumo del teatro. Come pure, sulla medesima strada sono quegli esperimenti condotti da Scabia e Fadini a Torino, in una linea di decentramento creativo e non di semplice trasferimento di spettacoli in periferia. La discordanza di opinioni fra Fadini, tutto preso dalla responsabilizzazione non mediata della base, e Scabia, convinto della necessità di uscire ancora una volta da una teorizzazione per accettare le contraddizioni dell'esperimento, non ha che testimoniato la permanenza di una dialettica irrisolta proprio perché questa ricerca di radici non si è mai potuta sviluppare. Non è un caso se incontra ostacoli e se la critica vi si appassiona poco.

Ho volutamente lasciato da parte Luca Ronconi e i suoi spettacoli, che cominciano a interessare con « I lunatici », ma che diventano di rilievo soltanto con l'« Orlando Furioso », perché Ronconi è abbastanza a se stante nel panorama generale e il suo teatro riassume forse come nessun altro la rottura e l'accettazione. Per nulla assillato dalla rincorsa al didascalismo e alla dimostrazione, com'è accaduto di frequente in tanti anni e soprattutto nei più recenti con la politicizzazione, questo teatro ha diviso il mondo fra i pazzi che sono sani, e sani che sono veri pazzi; ha disintegrato la rappresentazione con la contemporaneità delle azioni e con l'occupazione delle piazze, dei palazzi dello sport, delle chiese sconsacrate. In corrispondenza, ha funzionato come la più significativa risposta di generazione nel momento in cui il teatro italiano mostrava quasi di colpo una inguaribile decrepitezza (nonostante le creme idratanti delle sovvenzioni statali). Fra l'« Orlando » e « La centaura », che è qualcosa di più di un saggio dell'Accademia, corre un'ambivalenza al di sotto della quale s'intravedono con chiarezza i fili di una coerenza rara: in nome della immaginazione si stropiccia la solennità di una cultura che si affida al messaggio e al buon cuore di chi ascolta; si dà una specie di grande festa dei folli, alla maniera di Harvey Cox, in cui si ricompone, o almeno si creano le condizioni per ricom-

porre la frattura tra coloro che vogliono cambiare il mondo e coloro che celebrano la vita. L'ottimismo di fondo di Ronconi sbuca nella tragedia e nella morte per prenderle in giro, per trasformarle. E' una sorta di critica radicale che non si chiude nel mugugno o nel desiderio sentimentale, e colpisce la scuola e la ripetitività trasferite sovente dalla società al teatro, e viceversa. E' un gesto che smaschera l'alienazione che va battuta con una rivoluzione che non frequenta le sale teatrali o gli spazi nuovi.

Se si vuole, anche quello di Ronconi è un tentativo di darsi delle radici diverse, di riformulare un atteggiamento dentro il teatro, e cioè, tenendo un piede fuori e uno dentro il sistema, di spingere via la montagna di equivoci nata sulla base di una razionalità priva di vita, concepita in nascosti centri di potere pubblici e privati, in sostanza disposta a rendere servizi salvando astratte e generiche motivazioni nobilitanti.

Quali sono, giunti ormai alla conclusione, gli spunti che esemplificano la presa del teatro sulla realtà contemporanea? Non identifico, ripeto, questo il teatro con l'avanguardia. L'avanguardia è una costellazione di gruppi per la quale non si può inventare un'etichetta unica. Questa costellazione, anche nelle sue componenti alternative e anti-capitalistiche, sul piano delle dichiarazioni di principio, ha a che fare comunque con le strutture culturali e con la consistente « irizzazione ». La sua politica non è una sola, ci sono tante politiche quanti sono i gruppi ma è possibile individuare due grandi filoni in relazione anche agli obiettivi.

Ed ecco i gruppi che tendono a farsi guidare dalla necessità di occupare quel che si può occupare, mettendo senza volerlo a nudo la precarietà e le contraddizioni della organizzazione teatrale per cui uno spettacolo può partire da un circolo della sinistra extra-parlamentare, inserirsi in un circuito curato dalla sinistra tradizionale, comparire fugacemente in un circuito di un ente statale, approdare a un teatro stabile. Ed ecco, accanto a questi, i gruppi che, cambiando spalla al fucile ogni sei mesi, e cioè affannandosi nella rincorsa degli avvenimenti, non ce la fanno a mantenere il ritmo e a cercare sul piano del contributo culturale e della iniziativa concreta; essi si rivolgono preferibilmente ai militanti e ai quadri del movimento, lasciando che le

« masse » vengano chi sa come a loro. I primi, che hanno ideologicamente aderito al rifiuto anarchico-liberatorio, portano nella logica della occupazione una carica demolitrice verso il teatro così com'è o come viene timidamente aggiornato, i secondi, che hanno attinto alla linea mao-marx-leninista nei vari « marchi di fabbrica », sono essi stessi dei militanti e lavorano per i partiti della clandestinità. I primi avvertono che la carica demolitrice si va esaurendo, che non si può « sempre » edificare sulle macerie; i secondi sanno che il militante finisce per chiedere al teatro quello che il teatro non può dare, e assistono allo sfumare del radicalismo sessantottesco nelle diatribe tra le « microsette ». I mutamenti che si registrano sono imposti dall'esigenza di farsi crescere sotto i piedi radici più ferme nel terreno. In un angolo, c'è poi il piccolo gruppo di coloro che sono andati nei paesi, nei quartieri, nelle scuole. Sono sottoposti, forse più degli altri, al ricatto dei committenti che possono ritirare in qualsiasi momento, specie se sono teatri stabili di celebrazione culturale e politica, gli appoggi assicurativi. Hanno per le mani problemi spinosi e difficili, non vanno visti come il punto di arrivo di una tendenza che, nel dopoguerra, è iniziata con gli stabili, ha proseguito all'ombra degli ultimi centro-sinistra con il decentramento regionale e, giù giù, fino all'animazione teatrale.

Questo sarebbe né più né meno che un trucco ideologico, come ne sono stati inventati parecchi solo per opportunità dialettiche. Si tratta invece di un modo per partecipare allo sforzo di approfondimento e di aggregazione che ha luogo laddove la società italiana getta le fondamenta per reggersi e per non cambiare. Si stabilisce così un legame con il teatro che ribadisce la sua vera « normalità » in opposizione alla cultura e al dominio che s'impennano su una « normalità » inumana. Di una più generale conversione alla vera « normalità » che è velata dalla ideologia del consenso, c'è un profondo bisogno. Riguarda anche, anzi soprattutto, chi insiste sulla propria scelta di classe.

ITALO MOSCATI

ORGANIZZAZIONE E PROSPETTIVE

Di organizzazione si cominciò a parlare per la prima volta a Ivrea, al Convegno del Nuovo Teatro. Era un momento particolare molto diverso da quello di oggi. L'avanguardia esplodeva, era repressa, aveva bisogno di contarsi, di riuscire, di essere accettata. Da pochi mesi era stato pubblicato quel manifesto in cui si rivendicava, tra l'altro, al teatro, con una nomenclatura ancora inedita la possibilità di una « contestazione assoluta e globale ». Il Convegno di Ivrea, che riuniva gruppi sperimentali, critici, operatori culturali, fu contraddistinto da due tendenze determinanti: la spinta ad un accordo simbiotico tra le compagnie o era sollecitata dall'esigenza di esperienze in comune del tipo di « laboratorio » — o appunto dalla spinta a formare un tessuto organizzativo nuovo ed indipendente.

Ma era anche viziato da una serie di malintesi e di adenze interessate: l'Associazione Nuovo Teatro che uscì dal Convegno si reggeva in realtà più che su una vera comunanza di intenti, su un sottile connettivo di strumentalizzazione:

— compagnie che tendevano ad « usare » i critici compagni di strada;

— critici che cercavano con la formula dell'avanguardia di rifarsi una verginità magari in buona fede, si badi bene.

Pesava su quel conglobamento di parte, ed era anche in parte spiegabile data la situazione ambientale di rigetto in cui si trovavano ad operare, una tendenza a fare dell'unione di forze un trampolino, magari di alternativa, al potere. Troppe riserve mentali, troppi giuramenti di fedeltà, e contemporaneamente troppi ammiccamenti all'establishment.

Già ne era uno specchio la preoccupazione legalitaria che aveva aperto all'inizio le porte dell'Associazione indiscriminatamente a tutte le compagnie che ne avessero fatto richiesta, senza che si richiedesse come base di partenza per una lotta comune né un intento di ricerca e di sperimentazione ugualmente serio, né un'identità di contestazione e

un rifiuto radicale di una concezione mercantile dello spettacolo.

Lo statuto era poi la degna sintesi di un compromesso: conseguenza dell'aver voluto organizzarsi in un'associazione burocratica, con una regolamentazione derivante in via di principio dalla Filmmakers Cooperative di Mekas — che in quel momento sembrava a qualche socio il modello utopistico di ogni perfezione, anche se poi sappiamo come è finita — ma in realtà ricalcata sulle norme regolamentari tipiche di una comune società per critici.

Così il rifiuto dell'establishment toccava i moduli di espressione degli spettacoli e le affermazioni di principio, più che la strutturazione dell'apparato.

Si noti che questa è anche un'autocritica perché chi parla era coinvolto nella questione e si riconosce anche più di altri responsabile di questi errori.

Su queste basi il sospirato *circuito alternativo* non nacque mai. Si fece anche un certo censimento di sale indipendenti, circoli privati, cral, teatrini nelle diverse città disposte ad ospitare i gruppi dell'Associazione ed ad una azione di scambio ma raramente potevano pagare un fisso anticipato, ed allora la trasferta si risolveva per lo più in una avventura per la compagnia.

I gruppi non venivano poi ospitati tutti indiscriminatamente, suscitando le logiche reazioni: finivano col viaggiare i gruppi più affermati, che in ogni caso non sarebbero rimasti scoperti.

La sola Rassegna completa dell'Associazione Nuovo Teatro fu organizzata a Milano, città-sede dell'iniziativa, in un teatrino privato e borghese, *gentilmente* concesso: riuscirono ad avvicinarsi, a percentuale, con incassi miseri, quattro compagnie; poi la stagione fu bruscamente interrotta e la gentile concessione bruscamente revocata dalla padrona del locale.

In quegli stessi giorni un gruppo dell'Associazione che affrontava indipendentemente un circuito di sale regolari e del partito comunista era costretto a sciogliersi nel sud per inadempienze contrattuali dell'impresario che, detto per inciso, dell'Associazione era anche un partecipante.

Insomma non fu un successo, anche perché si procedette magari con entusiasmo, ma dilettantisticamente, senza

cercare una distinzione agli spettacoli, senza una ricerca di pubblico.

Del resto tutti quelli che si prodigavano per l'Associazione lo facevano a scapito del proprio lavoro, gratuitamente, rimettendoci anzi delle quote, qualcuno ahimé con notevoli perdite di denaro.

Il circuito diede una prova di funzionalità in occasione delle tournées di due gruppi stranieri importati — il Teatro Estudio della Habana e l'Open Theatre — che erano anche i più costosi, ma potevano contare sul loro richiamo esotico.

Nell'estate del '68, a chiusura di questa prima e non felice stagione, l'Associazione si scioglieva.

I gruppi sperimentali rimanevano in una situazione di stallo, sopravvivendo in una maniera o nell'altra, con gli incassi nelle loro sedi chi le aveva, con qualche ingaggio mecenatesco dei circoli privati, conservando alcuni contatti stabiliti dal « giro » dell'Associazione, stabilendo nuovi contatti più che con i teatri stabili, con circuiti regionali più aperti, come ad esempio l'Ater o l'Archi toscano: qua e là fiorivano anche le Rassegne antologiche.

Era il tempo dell'occupazione della Triennale, della prima contestazione artistica, della cogestione. L'Ater lanciava la Comunità, Fo lasciava i teatri del centro per recitare nelle camere del lavoro. Un momento di conversazioni politiche. Era questa, come è noto, l'occasione per il lancio di un vero circuito alternativo in Italia, nelle case del popolo, nelle cooperative, nelle fabbriche, prima grazie all'Archi e poi grazie alla Comune.

Un circuito che sembra oggi l'unico vitale in Italia, anche se ha già dato segni di crisi non sul piano della funzionalità, ma su quello della burocratizzazione delle scelte e quindi dei prodotti segni di involuzione o di un'efficacia limitata al divismo della proposta.

L'Archi è comunque un circuito chiuso, se non occasionalmente ai gruppi d'avanguardia.

L'Eti, l'ente che dovrebbe istituzionalmente occuparsi del sostegno dell'attività dei gruppi più meritevoli e più giovani, era come si sa affaccendato in tutt'altre faccende, solo lo scorso anno per crearsi un alibi ha messo in piedi una specie di *circuito B*, deprezzato e disorganizzato, ma

comunque provvidenziale per la sopravvivenza di certi gruppi.

Però dopo un anno di esperienza che avrebbe dovuto servire soltanto a preparare le basi e a studiare una situazione, l'esperimento non si è rinnovato, ma è stato mutato in una *Rassegna* tenutasi nel corso di due mesi a Firenze, che è servita molto poco a dare ossigeno alle compagnie, scritturate per pochi giorni a cachet, ed ha creato confusione per il suo carattere indiscriminato, aperto alla sperimentazione come alla velleità.

L'*Ater*, come già si è detto, è stata per parecchi anni sensibile ed attenta ai programmi dei gruppi più progrediti.

Quest'anno, non si sa per quale tipo di scelta politica, brusco dietro-front, mentre era chiaro che certi gruppi — Ricci per dire un nome — vedevano aumentare di anno in anno il loro pubblico; è stato contestato loro che gli spettacoli non potevano essere accettati perché troppo brevi, e si è chiuso il discorso.

Gli Stabili, occasionalmente e precariamente, si sono fatti avanti per interessarsi a qualche compagnia, muovendo più o meno dietro gli interessi strumentali del momento.

L'Aquila per esempio ha messo il suo circuito lo scorso anno a disposizione di tre compagnie che si erano affermate. Ma tutto si è presto risolto come al solito in un niente di fatto.

Sono rimaste quindi più o meno come nel '68, ma più meno che più, le solite poche sale sparse per l'Italia, qualcuna mecenatesca, qualche altra — come Teatro Uomo a Milano che quest'anno ha finalmente conquistato un suo pubblico — più gravosa vetrina.

Troppo poco per mantenere in vita delle compagnie che per il loro carattere laboratoriale, e anche per la povertà di mezzi, difficilmente possono mantenere più di uno spettacolo all'anno, e che anche nel caso fortunato che abbiano una loro sala, non possono, per esaurimento di pubblico, svolgervi più che un certo numero di repliche.

E allora?

Allora il '72 se la situazione non si evolve, e non vi è nessuna premessa di evoluzione, può essere l'ultimo anno

dell'avanguardia in Italia, anche se qualitativamente è un anno che qualche risultato lo ha offerto.

Accennando a qualche singolo caso:

— Mario Ricci, dopo anni di affermazioni, difficilmente può consentirsi un giro se non all'estero;

— l'Ouroboros ha impiegato quasi due anni di lavoro per mantenere uno spettacolo di estremo rigore che ha potuto contare su due sole piazze: Chieri e Pistoia;

— i Santella si sono trovati costretti a raffazzonare vecchi spettacoli, ma senza intravedere possibilità di giro;

— il Barone Rampante non ha avuto una sola piazza nell'intera stagione;

— un caso a parte Nanni che ha avuto un meritato boom, ma, nella situazione che si è detto, non voglio fare la Cassandra, non può certo ipotizzare la situazione futura a suo favore;

— idem in parte per il Gran Teatro.

Ma c'è in giro un gran scoramento e soprattutto un senso di inutilità. Che fare in una situazione come questa? Perché andare avanti? Per chi?

E c'è da meravigliarsi se, per esempio, un altro regista che segue un suo tipo di sperimentazione — su un altro piano, diciamo un po' più milionario — come Ronconi, il lavoro dopo il successo dell'*Orlando* è dovuto andarselo a cercare all'estero, perché in tre anni non ha avuto una sola offerta in Italia?

Qualcuno potrebbe dire — un po' semplicisticamente — che l'avanguardia si ripropone a cicli lontani negli anni, che la sua funzione storica è quella di esaurirsi dopo aver contribuito all'avanzamento di un discorso, e che l'avanguardia degli anni '60 ha appunto esaurito il suo messaggio. Del resto a New York come da Grotowski non è andato o sta andando tutto a puttane?

Io sarei meno drastico, ma direi comunque che l'avanguardia ha concluso un suo primo ciclo, il ciclo dell'esplosione e della scoperta di un nuovo linguaggio; e l'ha concluso assolvendo a una sua funzione negativa, portandosi via, come il pifferaio di Hamelin, tutto quanto vi era di vecchio: alla fine, in seguito a quel che era passato, è stato cioè il teatro ufficiale ad essere messo in crisi, a trovarsi svuotato: e tutti ad un tratto ad esserne coscienti.

Non credo che questo stato di crisi possa essere posto in discussione, e apro questo inciso, perché quando ho fatto un'affermazione di questo genere a Napoli, alla Rassegna dei Santella, mi sono saltati addosso tutti come se avessi detto una gran coglioneria. Mi si rinfacciavano gli incassi, che so, della *Gioconda*. Ora credo che sia superfluo dire che io mi rifiuto di considerare *La Gioconda* un successo per la media che ha fatto a sera. Non si dovrebbe neanche dire che non è una questione indiscriminata di quattrini. E' che col pubblico che riempie la sala dove si danno *Le Gioconde* o *Le Bugiarde* o certe *Signore Coraggio* non si risolve la crisi del teatro. Basta guardarlo nell'intervallo questo pubblico di cinquantenni pasciuti o dalla triste allegria senza problemi, che ancora vivono il fenomeno teatro come situazione di facciata, come occasione pomposa, si fa per dire, di vita di società. Cercate un giovane in questi teatri, cercate uno sguardo vivo che vi dia la consapevolezza che si sta lavorando non ad un successo momentaneo, ma con un minimo di coscienza di prospettive future.

Non credo di fare della demagogia, se dico che il teatro che può sopravvivere è quello che guarda al pubblico di domani.

Per esempio in una città come Milano, l'unico teatro dove si incontra un pubblico, qualcosa di diverso da una congerie di fantasmi, dove ci si possa guardare intorno senza chiedersi che si sta a fare lì senza vergognarsi di se stessi, è la Comune di Dario Fo.

Milano del resto è la città dove agli spettacoli con alibi, gli spettacoli falsi — impegnati che discutono problemi che non lo sono riempiendosi di arie culturali — il pubblico ha smesso di andarci. I cinquantenni di cui sopra al boulevard, i giovani e gli intellettuali a Fo, e lì nessuno (qualche volta qualche residuo degli anni quarantotto).

Ora io non credo che questo sia un dato negativo. Una fase è stata superata. Ci si è resi conto perlomeno di quello che non va e che non interessa più. D'accordo: i giovani che sono curiosi di forme nuove in cinema e in arte, ancora diffidano di questo tipo di interesse nei riguardi del teatro.

Perché non è ancora arrivato nella nuova fase di riassetto dei prodotti dei media, per una ricerca di una comu-

nicazione diretta e più piena, di altre più avanzate civiltà tecnologiche.

Perché è ancora fermo al rifiuto del teatro come luogo che ha smesso di dargli una possibilità di rapporto.

Ma corre, si entusiasma, si lascia coinvolgere, dove sa che gli si parla dei suoi problemi, dove un altro tipo di struttura gli consente un altro tipo di contatto.

— Per questo penso che sia più che mai necessario portare il teatro — questo teatro — in altri luoghi, nelle Università, se qualche Università continuerà a sopravvivere dopo un altro governo Andreotti.

Per questo penso che il teatro laboratorio possa e debba sopravvivere, perché adempie ad una sua precisa e necessaria funzione.

E chiudo questo inciso sul pubblico.

Dicevo che l'avanguardia ha chiuso secondo me una sua fase, ha superato, in certo modo, la sua prima maturazione.

E della seconda fase ci sono i sintomi, i sintomi di cui abbiamo bisogno per credere alla sopravvivenza del teatro, una sopravvivenza che non può altro che affidarsi a nuove forme, quelle che sta all'avanguardia elaborare. Vorrei elencarli questi sintomi, e brevemente, per non uscire dal mio tema, ricorrendo a raggruppamenti di comodo:

— *il successo del teatro politico alternativo*: il discorso esce dai nostri schemi; le strutture ci sono;

— *l'affermazione di alcuni gruppi di avanguardia-spettacolo*: da Nanni al Gran Teatro — che possono tranquillamente affrontare pubblici vasti; secondo me per crearsi una forza d'urto devono associarsi, proporsi uniti ai maggiori circuiti, affrontare il nuovo ambiente universitario secondo l'uso americano;

— *i teatri-laboratorio*: e cito Ricci, cito l'Ouroboros, citerei il De Bernardinis di ieri perché non conosco ancora 'O Zappatore, che si dirigono a pubblici ristretti e di élite, ma sono i più necessari all'elaborazione di un nuovo discorso teatrale. Ora esiste una legge per cui certi fondi vengono destinati alla sperimentazione e i fondi *devono* assolutamente essere destinati a queste compagnie. Bisogna vedere in questa sede se esistono dei mezzi di pressione per farlo.

Gli stessi gruppi — e i gruppi come questi — potrebbero anche essere direttamente collegati a certi istituti di ricerca universitaria più avanzata (Bologna? Roma?), o anche alle scuole di arte drammatica che, come è noto, così come sono regolate oggi, sono del tutto prive di funzione;

— *l'estendersi della drammatizzazione e del teatro nelle scuole*: gli esperimenti di Passatore, di Scabia, della Perissinotto, degli altri animatori, sono uno dei fatti più sconvolgenti degli ultimi anni. Se il teatro attecchisce nelle scuole, il teatro non può morire. E anche qui il problema è di vertice, perché la presenza di un ministro come Scalfaro garantisce ogni possibile perplessità;

— *il moltiplicarsi di gruppi spontanei*: fino a qualche anno fa nei paesi, nelle parrocchie fiorivano (si fa per dire) le filodrammatiche, palestra per *Le Nemiche* di Niccodemi. Oggi, se si facesse un'indagine per tutt'Italia rimarremmo sbalorditi dal numero dei Living esistenti nei paesi più isolati d'Italia. Per fare un esempio, il Teatro Artigiano di Cantù, che si è esibito a Teatro Uomo — Milano —, è una realtà con cui bisogna fare i conti: Scabia vi può dire delle cose sorprendenti sui gruppi che ha scoperto in Toscana.

Anche questo dimostra che in questi anni è successo qualcosa, e che nei prossimi può succedere dell'altro.

Che fare? Si può cominciare con un censimento rigoroso, dare modo a questi ragazzi di avere una voce, realizzare delle rassegne regionali...

Dovevo parlare di una organizzazione che non esiste e che sarebbe velleitario pensare di reinventare in questa sede, e delle prospettive. Ecco, per, me, le prospettive ci sono.

FRANCO QUADRI

TEATRO OLTRE

Poiché mi è stato chiesto di parlare su un tema insieme stimolante e provocatorio (e che mi coinvolge completa-

mente), cercherò di vedere con voi che cosa viene, per me, prima di questo eventuale *oltre*.

Avanguardia isolata?

Avanguardia mi sembra non essere un atto teorico, ma prima di tutto un atto pratico — ed è atto pratico dentro una strategia. La ricerca non è e non deve essere pertanto volta allo *stare all'avanguardia*, ma al compiere quegli atti che si potrebbero definire biologicamente necessari. Ad esempio cercando, attraverso il teatro, di vedere oltre, in ciò che appare ancora più oscuro, ignoto, misterioso; passando dal noto all'ignoto, in un'azione tutta incentrata sul rapporto fra verità e forma.

(Un punto di riferimento: il Convegno del Nuovo Teatro ad Ivrea, 1967, in tutta la sua contraddittorietà, ha messo certamente a fuoco quasi tutte le tematiche vive nel teatro di questi anni, e certamente la nostra presenza prima e dopo il manifesto del nuovo teatro è riuscita a portare un salutare subbuglio non solo nel teatro, ma anche, probabilmente, nel rapporto fra il teatro e gli avvenimenti di questi anni — nel senso che il teatro è stato capace di recepirli —. Molto, moltissimo si è fatto da parte del teatro ufficiale per isolarci, non lasciarci muovere, non farci scrivere, non farci fare spettacoli, eccetera: quasi tutti hanno superato la prova, e le presenze a questa rassegna lo confermano).

Oggi forse è anche possibile tracciare un primo bilancio. Cercherò di puntualizzare alcuni temi base che sono venuti emergendo nel mio modo di fare teatro in questi anni, soprattutto perché coinvolgono una serie di istituti e di gruppi coi quali sono entrato in contatto. E coinvolgono una tematica che è quella, almeno in parte, della cultura che ha fatto riferimento o si è identificata col movimento di classe. In relazione pertanto a un continuo riferimento a un rapporto fra teatro e situazione storica e politica, cercherò di accennare ad alcune linee di sviluppo (a un possibile *oltre*).

1965

NELLO SPAZIO DEL TEATRO. REINVENZIONE DELLO
SPAZIO - NUOVO SPAZIO E NUOVA POLARITA'

- a) UNO SPETTACOLO DA VEDERE E DA COSTRUIRE DA TUTTE LE
PARTI (a proposito di Zip, in collaborazione con Carlo
Quartucci)

« Pollock ha costruito molti dei suoi quadri girando attorno alla tela, abolendo l'alto e il basso, il lato destro e il sinistro. Qualcosa del genere abbiamo tentato di fare con Zip nel rapporto dello spettatore con lo spettacolo. E d'altra parte un simile modo di usare il teatro si lega a una delle più importanti esperienze umane: la vita nella piazza come luogo di incontro. Al centro del paese, della città, il rito della discussione, dell'arrivare da tutte le parti, del raccogliersi in un centro aperto, rappresentava una verifica, fisica ed intellettuale, degli abitanti: un'affermazione di appartenenza alla collettività. Il teatro può sostituire questo luogo di incontro in via di sparizione, offrire lo stesso modo di stare nello spazio, presi da avvenimenti in atto da tutte le parti ».

- b) UNA PROSPETTIVA ACENTRICA

« In Zip si recita in un teatro trasformato tutto in palcoscenico. Naturalmente per noi si tratta di un punto di arrivo e insieme di partenza... Si tratta di immergere lo spettatore anche *fisicamente* nello spettacolo, coinvolgendolo nei rapporti che si creano fra attore e attore, battuta e battuta, suono e suono che gli passano sopra e lo attraversano. Vogliamo cercare in qualche modo di rompere il rapporto prospettico, ancora classico, dominante nel teatro; passare da una prospettiva troppo spesso rinascimentale ad una prospettiva plurima, acentrica ».

- c) POPOLARITÀ
(UN TEATRO CONTEMPORANEO)

« Un teatro veramente valido deve essere totalmente contemporaneo: ossia portare in sé i problemi, le idee, i modi di essere di tutti noi. Deve mettere in crisi i miti e le abi-

tudini dell'uomo medio, rompere continuamente l'involucro in cui ognuno tende a rinchiudersi, agire per aprire nuovi orizzonti, demistificare i riti quotidiani. In questa luce va riesaminato il concetto di popolare. L'idea di un teatro per tutti come servizio pubblico va sostituita, proprio perché ci troviamo in questo tipo di società, con l'idea di un teatro capace di colpire e verificare tutti... La popolarità non può consistere nel fatto che lo spettacolo piace a tutti. La popolarità di uno spettacolo sta nella capacità di dire e scopriare con più forza il problema di tutti... ».

1967

TEATRO DI AVVENIMENTI

In preparazione al Convegno del Nuovo Teatro (Ivrea), in relazione anche alle nuove tematiche politiche emergenti, alla ricerca di spazi nuovi dove muoversi (soprattutto di pubblico nuovo), una ridefinizione ed un ampliamento è d'obbligo.

- a) AVVENIMENTO

« Teatro di avvenimenti va inteso... 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... ma il complesso dei problemi di fondo che agitano la comunità e ne provocano il movimento ».

E pertanto:

- b) IL TEATRO DI AVVENIMENTI COME LUOGO DI INCONTRO DI
TUTTA UNA CULTURA

« Questo spazio acentrico, non prospettico, non monodirezionale ma plurimo, mi interessa innanzi tutto come

luogo di incontro fisico di tutta una cultura. Perché il linguaggio-spazio teatrale è innanzi tutto 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 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);

tale spazio è luogo fisico ed 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 ».

1968

UN NUOVO SPAZIO POLITICO (MA NON C'E' PALINGENESI) - LOTTA POLITICA E STRUTTURE (TRASMISSIONE DELLA VERITA' E CONDIZIONAMENTO)

Completamente dentro gli avvenimenti del '68, si precisa anche per il teatro una possibile idea di contemporaneità dialettica.

a) IL GESTO DELLA CONTEMPORANEITÀ

La struttura dell'ambiente è perciò solo un aspetto, il più superficiale, di ciò che si deve intendere per luogo tea-

trale. In senso più profondo il vero spazio del teatro è invece tutto ciò che si coagula come senso generale dello spettacolo. Un senso generale che deve essere il senso stesso della contemporaneità, il suo « gesto » fondamentale.

Il « gesto » dell'epoca è dato dalla scoperta del senso generale della storia a cui si partecipa. Il « gesto » è perciò la forma, l'angolazione, l'aspetto caratterizzante del fatto teatrale. E quindi il « gesto » è raggiunto attraverso l'atto conoscitivo che precede e costituisce un'operazione (artistica, teatrale), condotta con un determinato intendimento (evidentemente qui non si parla dell'arte in generale, ma dell'arte angolata in una certa direzione). Il « gesto » perciò rappresenta un atteggiamento, una definizione, un atto di verità raggiunto secondo il metodo più esatto per identificare la verità teorico-pratica di una determinata epoca. Esempio: finché la società è divisa in classi, la rivoluzione rappresenta l'atto teorico-pratico di massima verità: evidentemente la rivoluzione non si fa mediante il teatro: ma come può agire all'interno del teatro questo orizzonte di verità? Questo orizzonte, infatti, finisce col costituire l'ambito generale del « gesto » della nostra epoca.

L'invenzione (teatrale) del « gesto » dell'epoca assume il suo senso generale dalla messa in luce delle contraddizioni fondamentali di cui si trova partecipe. Il teatro, per continuare ad avere senso, deve costituire il luogo dove le contraddizioni vengono alla luce.

Si può tornare a un teatro politico? In che forma?

b) TEATRO POLITICO?

« Poiché si è tanto parlato di teatro impegnato, ed è ritornato fuori il discorso sul teatro politico, allo scopo di non tornare indietro (magari a certe forme di stalinismo di ritorno), cerchiamo di definire qualche punto.

Non è teatro politico qualunque spettacolo dove si parli di politica con contenuti di sinistra. C'è un livello d'avanguardia del discorso politico che può essere espresso teatralmente, a mio parere, in due modi: a) in forma immediata, dentro le lotte, ad esempio attraverso il teatro di strada, come supporto e stimolo della lotta di classe; b) in

forma mediata, attraverso le strutture, tenendo criticamente conto del loro condizionamento.

Cosa significa tenendo conto criticamente del loro condizionamento?

Significa individuare a quale livello portare la forma del messaggio affinché il rapporto fra verità (politica) e forma, verità e società, non venga alterato; significa individuare quali sono le contraddizioni di fondo intorno a cui ruota il momento storico in cui si è dentro, per portarle alla luce e definire la direzione generale del movimento. Non si tratta perciò mai di fare delle prediche politiche (perché quasi sempre ne viene fuori cattiva arte e cattiva politica), ma di portare in superficie tutte le tensioni che muovono e trasformano il tessuto sociale.

Per ottenere che cosa? Semplicemente per *portare alla luce*, io credo. Il teatro, e l'arte in generale, o si fa direttamente politica (come nel caso dell'*Atelier populaire*), o, nel caso scelga la mediazione delle istituzioni, deve scavare, mettere a nudo il corpo della società, e soprattutto della sua parte più criticamente avanzata ».

(*Rinascita*, 7 marzo 1969)

Ma continuamente ci scontriamo col sistema, con gli istituti del sistema.

c) SISTEMI E ISTITUTI

Penso sia una verità abbastanza acquisita che non esiste istituto attraverso cui il potere non si manifesti. Non esistono isole privilegiate. La rivoluzione culturale deve correre parallelamente alla rivoluzione politica, altrimenti si dissolve. Fare uno spettacolo in una casa del popolo oggi non è molto diverso che farlo in un teatro tradizionale. Tutte le forme di comunicazione culturale si inscrivono all'interno del sistema. Non ci sono alternative. Non è possibile crearsi l'illusione di isole rivoluzionarie autonome (la controuniversità, il controteatro), quando non sia avvenuta la rivoluzione delle strutture. Anche se questo non significa (e ora mai ne abbiamo le prove) che fatta la rivoluzione a livello strutturale, tutta la sovrastruttura venga rivoluzionata automaticamente. E' già avvenuto il contrario...

d) VERITÀ E CONDIZIONAMENTO

Allora quale scelta ci resta? L'integrazione dentro le strutture? Assolutamente no. Io credo piuttosto che la scelta debba essere, volta a volta, di far passare il messaggio attraverso le strutture e di smascherare le strutture: dentro e fuori. Il giudizio sulle strutture deve essere permanente. Non esiste una struttura assolutamente buona (non esiste una Biennale « purificata », nel caso particolare nostro). Il potere, le strutture, temono sempre la verità; sono disposti a concedere, ma ad un certo punto intervengono; aspettano che il messaggio venga castrato, o lo castrano per l'auto-censura che si instaura, per la censura diretta, per il non finanziamento delle opere realmente politiche. Il potere agisce attraverso il condizionamento economico, sempre. E quasi tutti i messaggi che passano in realtà sono accettabili dal potere.

Eppure alcuni messaggi sono passati. Questa struttura-prigione ha alcune maglie che si possono rompere: dipende anche dalla lucidità dei messaggi. Dunque bisogna porsi politicamente dentro e fuori, servirsi a volte anche della struttura smascherandola dall'interno oltre che continuamente dall'esterno, farvi passare la quantità massima di verità.

1968/69

Dal contatto con le lotte, coi dibattiti che hanno investito le sinistre, e nel tentativo di costituire un pubblico formato fondamentalmente dalla sinistra (che non vuole ancora dire dagli operai), ho cercato di penetrare col teatro in un nuovo territorio.

Definizioni di allora:

TEATRO DELLA CONTRADDIZIONE

TEATRO DEGLI SCONTRI

RICERCA DI UN TEATRO NECESSARIO

- a) Nello spazio della rivoluzione (a proposito dello spettacolo - Visita alla prova de *l'Isola Purpurea*, messo in scena al Piccolo Teatro, dicembre 1968)

Credo che lo spazio del teatro vada « trattato » come una metafora del mondo, ossia di tutto quello che siamo e pensiamo, luogo fisico e mentale dove le nostre idee pren-

dono corpo scontrandosi e smascherandosi. Tutti gli « avvenimenti » lo devono attraversare, come un contenitore aperto che risuona di tutta la nostra problematica e di tutte le nostre inquietudini. Uno spazio quindi pieno di eventi individuali e politici. Ma questo spazio va usato in modo più possibile lucido, con la coscienza del limite fino al quale ci permette di spingerci. Ad esempio, io credo che non si debba più (perché si tratta di un impreciso mixage di due piani) scambiare il teatro con la rivoluzione, lo spazio del teatro con lo spazio della rivoluzione. E' questo, credo, l'equivoco caratteristico del teatro impegnato di « tipo vecchio », che presumeva di contribuire direttamente alla rivoluzione rimanendo dentro lo spazio teatrale. Oggi questo non è più possibile, anche perché la condizione dell'uomo di teatro non è più quella di Mejerchold (dentro lo spazio della rivoluzione) né quella di Brecht (certezza nel partito come strumento rivoluzionario). Oggi si tratta di trasformarsi in semplici militanti di base, non « protetti », singolarmente responsabili. Si accavalla una serie di assillanti domande, che investono e scuotono tutta la sinistra e riguardano la rivoluzione di ieri e la rivoluzione di oggi. E' possibile nel teatro, così com'è condizionato, far emergere il senso vero di queste domande? E' possibile buttare una sonda dentro l'immediato ieri, che poi si ribalta tutta sopra il nostro drammatico oggi?

b) TEATRO DELLA CONTRADDIZIONE

Un teatro alla nostra sinistra. L'autonomia di ricerca nasce da un atto di fiducia nella dialettica, nella capacità di un gruppo di intellettuali (ma preferirei usare sempre il termine « militanti di base ») di approfondire il proprio discorso politico non dandolo per scontato e chiuso, e senza fare mai nello stesso tempo della cattiva arte (come fu il realismo socialista) e della cattiva politica (come è ad esempio ogni politica di tipo fideistico e dogmatico). L'autonomia di ricerca porta in chiaro alcune questioni metodologiche di fondo, appare come la condizione irrinunciabile per un effettivo lavoro di tipo nuovo e soprattutto, dato che si parla di teatro, per un lavoro teatrale di tipo nuovo diretto ad un pubblico nuovo. Si tratta di instaurare un rapporto

fecondo con quello che tradizionalmente si chiamava pubblico e che io preferirei chiamare « i noi stessi », la sinistra, quindi con i compartecipi di un'azione teatrale che è prima di tutto un'azione politica: un rapporto di scambio reale e, perché no, di « turbamento reciproco ». Si tratta soprattutto di fare un teatro di ricerca che sappia essere anche un teatro politico d'avanguardia, un teatro di ricerca politica d'avanguardia, che sia vivente, immerso nel corpo vivo della società: un teatro che viva delle contraddizioni, *il teatro della contraddizione...*

Mi sembra che sia un lavoro allo stesso tempo di ricerca politica d'avanguardia e se vogliamo usare un termine che non mi piace, « formale ». Ecco dunque: un teatro che porti alla luce le contraddizioni, le analizzi spietatamente, impietosamente. Le contraddizioni di fondo della società, le contraddizioni nostre di fronte a questa società, le nostre profonde contraddizioni di uomini appartenenti alla sinistra. Un teatro quindi che affronti le contraddizioni che stanno alla nostra sinistra, aperto alla nostra sinistra, non un teatro che predichi e consoli o che si limiti a lanciare delle grida d'assalto, ma che sappia andare a fondo nella nostra condizione di uomini di sinistra e perciò di costruttori di futuro.

c) TEATRO DEGLI SCONTRI

Sulla base del progetto enunciato sopra (esposto al Convegno di Modena del 1969), è nato un testo che era un progetto di scrittura « a partecipazione », « Scontri Generali ».

1. « Scontri Generali » nasce all'interno delle nostre contraddizioni. Prima ancora che un testo, vuole essere un « test » attraverso cui mettere alla prova alcune delle nostre ipotesi di fondo sul momento storico e politico che stiamo vivendo, subendo e costruendo. Non presenta pertanto soluzioni definitive, ma cammina fra differenti progetti oggi in conflitto fra loro. « Cerca di cogliere lo stato delle tensioni che percorrono una parte del mondo contemporaneo e che ci coinvolgono in una serie ininterrotta di scelte drammatiche ».

2. L'esposizione di un'opera ancora « in progress » trova la sua motivazione in una scelta metodologica tesa verso un teatro capace di coinvolgere non soltanto nel suo momento di rituale celebrazione, ma già nel suo farsi. « Scontri Generale » è scritto per venire ulteriormente riempito: e cioè per essere discusso e definito attraverso una serie di incontri con quello che diventerà in seguito il pubblico: « un pubblico conosciuto anticipatamente e cointeressato come collaboratore ». Il testo pone dunque innanzi tutto una domanda di fondo intorno a se stesso: « riesce ad affondare veramente nel corpo delle contraddizioni? Riesce veramente a provocare, a chiamare in causa ancor prima della sua finale definizione scenica? ».

1969/70

L'esperienza « a partecipazione » di « Scontri Generali » venne bruscamente interrotta da un veto politico, per cui il test rimase un testo e fu messo regolarmente in scena, dopo. Ma l'esperimento di scrittura « a partecipazione » fu portato avanti nei quartieri di Milano e di Torino (azioni di strada e coi ragazzi nei quartieri di Milano).

a) Proposta della città di Sesto S. Giovanni (estate 1969), di costituire un centro teatrale-culturale permanente, « a partecipazione ». Fra le attività progettate, uno spettacolo costruito dal vivo sulle testimonianze degli abitanti, intorno agli avvenimenti ed alle lotte della città di Sesto (città la cui storia giace tutta nella memoria dei suoi abitanti) (quasi « una storia elisabettiana » raccontata dal vivo, in assemblea).

b) ALLA RICERCA DI UN TEATRO ORGANICO

(A proposito degli spettacoli realizzati con le assemblee nei quartieri di Torino: Mirafiori Sud, Corso Taranto, Falchera, Vallette).

Che rapporto deve stabilire un teatro (politico di ricerca) col suo pubblico?

Un rapporto di collegamento organico, attivo, provocatorio, il più possibile dirompente: non apologetico, non comiziesco, ma dialettico. Ossia capace di mettere in moto delle domande, delle prese di posizioni radicali. Un teatro che sia dentro la lotta di classe, ma che proprio per que-

sto ne viva e ne metta in luce tutte le contraddizioni. Un teatro che non cessi mai di essere spettacolo, meccanismo teatrale « povero » (non proprio nel senso di Grotowski, probabilmente), elementare, popolare in senso nuovo (non populistico ad esempio: ma che recuperi molti elementi del teatro popolare, come le maschere, i burattini, le azioni di strada), ma sempre meccanismo teatrale, spettacolo. Solo facendo spettacolo, mettendo in piedi dei meccanismi teatrali (o cinematografici: penso al nuovo cinema sudamericano: in particolare a Sanjinéz, a Gomez, a certe cose di Rocha), è possibile trasporre il discorso politico in qualcosa di attivo e di provocatorio. La pura enunciazione del materiale politico, non trasportato, non mediato, non inventato, diventa controproducente sia sul piano spettacolare che su quello politico, nel senso che resta qualcosa di ibrido ed impreciso, né azione teatrale, né azione politica. Difficoltà e limiti del lavoro nei quartieri.

Il quartiere è una realtà sociologica dalle molte facce, e l'andarci in modo generico, senza una linea politica, può portare ben presto alla paralisi. Quindi anche il teatro, o riesce a collegarsi con le avanguardie in lotta (partiti, gruppi: a Corso Taranto il gruppo « emigrato » da architettura, con Marcello Vindigni, Mimmo Langerano, Guido Ponzio, ecc., insieme con l'assistente sociale Gianna Guelpa e tutta l'assemblea) intorno a problemi concreti, reali, o la sua azione è del tutto sterile, innocua, inutile.

Un teatro stabile, che è un ente pubblico, avrà certamente grosse difficoltà ad accettare una linea di questo tipo. Ma la scelta è tra un teatro vivo e un teatro morto. Un teatro dentro alle situazioni vive (e quindi un teatro di scontro, un teatro della contraddizione), dentro alle tensioni umane e politiche, o un teatro esteriore, di evasione, inutile. L'indicazione emersa dai quartieri a Torino, almeno dove siamo riusciti a collegarci con le situazioni vive, è stata per un teatro di scontro. Cioè per il teatro che abbiamo cercato di mettere in piedi, fra difficoltà di ogni genere, con risultati contraddittori ma vivi.

c) TEATRO OLTRE. VERSO UN LABORATORIO APERTO

Il lavoro organico con le assemblee ha portato ad un mutamento di ottica anche nei confronti della scrittura,

o per lo meno di un aspetto della scrittura: nei quartieri di Torino abbiamo lavorato spostando quasi del tutto l'accento dal momento della scrittura al momento del *dibattito* e della ricerca. Si è partiti quasi ovunque da una ipotesi estremamente aperta (nel senso che era prevista anche la possibilità di non realizzare spettacoli; e d'altra parte, nelle tremende condizioni di lavoro in cui siamo stati posti, sarebbe stato impossibile realizzare spettacoli « definitivi ») e in un primo tempo ci siamo limitati ad individuare dei temi, delle occasioni di ricerca. Attorno a questi temi abbiamo accumulato materiali di ogni tipo, e varie ipotesi di realizzazione. Dai temi-base poi la ricerca-discussione si allargava continuamente alla funzione ed al senso del teatro oggi, e la domanda sul « fare teatro » ci veniva rilanciata in maniera estremamente precisa quasi ad ogni incontro. In tal modo eravamo costretti ad una continua verifica del tema su cui stavamo lavorando, cioè ad un continuo controllo della sua vitalità e capacità di provocazione e stimolazione. La domanda intorno al teatro lo metteva in discussione tutto e totalmente, e non solo col facile argomento (a mio parere non corretto), che tutto il teatro fatto nei teatri del « centro » è teatro di classe, ma con un interrogativo di fondo sulla vita e morte del teatro oggi, cioè sulla sua necessità e sopravvivenza. Ma tale verifica del teatro avveniva in forma abbastanza nuova e singolare: perché la maggior parte delle assemblee (dove soprattutto intervenivano operai e gente del quartiere) non si poneva questo tipo di domanda nel « gergo » usuale dei teatranti e degli uomini di cultura (un « gergo » che fra l'altro rende il discorso estremamente elitario), ma in forma chiara, semplice, talvolta brutale. In un certo senso *dopo il diluvio*, ma nello stesso tempo come scoprendo tutto da capo.

Molte indicazioni sono emerse nel corso del lavoro, ma una mi pare quella fondamentale: fuori dal deserto in cui il teatro sta morendo esistono spazi della società ove è possibile *reinventare* il teatro, ossia reinventare la cultura. Si tratta di terreni non certo vergini (anzi, sono profondamente sverginati dai *mass-media*), ma « politicamente » fecondi, ossia protesi verso una realtà di autogestione della cultura e delle lotte.

Perché il teatro va reinventato: bisogna uscire dal vecchio magazzino culturale, che ormai è solo un magazzino di cadaveri. L'approccio ad un nuovo possibile territorio del teatro non può essere quello del teatro di ieri, dell'archetipo teatrale che ognuno porta dentro di sé. Ma deve essere quello di un teatro che nasce e vive dalla concretezza delle situazioni, si proietta nella comunità e contribuisce a stimolarla, e in un certo senso ritrova la necessità originaria (incontro e *scontro*, proposta e provocazione) della sua vivacità ed organicità.

In questa luce credo che molte delle discussioni fatte fino a ieri intorno al teatro di ricerca siano destinate ad essere decisamente costrette a fare un salto in avanti e a crescere « politicamente ». Poiché un teatro è tanto più vivo quanto più è legato organicamente al suo pubblico, quando giunge a rappresentare la metafora delle sue contraddizioni esistenziali di fondo, facendole scoppiare e costituendosi come atto essenziale di autoverifica comunitaria.

Solo in questo modo può rappresentare oggi un atto culturale nuovo (ma « ritrovato », e dunque anche antico). L'idea di laboratorio teatrale allora entra in un'ottica diversa, e si rinnova radicalmente: non si tratta più di costruire luoghi segreti per segreti esperimenti, ma luoghi aperti, dove la ricerca viene continuamente verificata non dal ristretto gruppo gergale degli addetti ai lavori, ma da tutta la comunità, in tal modo coinvolta e resa in un certo senso responsabile della ricerca.

d) Ridefinizione dell'opera. Mutevolezza organica.

L'atteggiamento di fronte all'opera è allora continuamente mutevole: come è mutevole quello nei confronti della realtà. L'opera non è più un oggetto chiuso, definito: ma una funzione. Rispecchia la struttura del movimento, la sua carica contraddittoria e mutevole, si situa non tanto come oggetto fra oggetti (prodotto fra prodotti), ma come funzione in rapporto a una situazione (spesso sento molti scrittori, soprattutto di « romanzi », che chiedono: ma allora dov'è il teatro, dov'è il testo? calma: c'è anche il testo, alla fine, molto *alla fine*). Di questa funzionalità dell'opera caratteristica principale è allora la mutevolezza.

1971/72

Raccogliendo indicazioni emerse da molteplici esperienze (e in particolare anche attraverso il lavoro con i ragazzi), emerge un tipo di lavoro in parte nuovo.

Definizione:

SCHEMA VUOTO E PARTITURA RIGOROSA:

(con due esempi pratici)

« Schema vuoto » è una traccia, un progetto di lavoro teatrale, una commedia di cui sono scritti soltanto i titoli delle scene. Lo schema vuoto prevede un lavoro totale, e una non finitezza del prodotto. Lo schema vuoto non tende ad arrivare a uno spettacolo, ma è un lavoro-teatro ininterrotto, che coinvolge tutte le capacità conoscitive ed espressive di chi vi partecipa.

a) Nota per le *quattordici azioni per quattordici giorni*, realizzate con i razzi nel paesino di Sissa (Parma), nel maggio 1971. (La nota è stata scritta mentre il lavoro era ancora in atto).

Fare teatro, servirsi del teatro (come della poesia, della pittura ecc.). Non solo per costringere a prendere posizione (mostrando qualcosa), ma soprattutto per trasformare la propria posizione in relazione alla trasformazione della posizione degli altri.

I nuovi rapporti sono dati da una comunicazione che sia insieme comunicare ad altri, ricevere nuovi dati, comunicare a se stessi qualcosa di nuovo in relazione al comunicare e al ricevere. In questo lavoro in paese (che mi sembra nuovo rispetto a quelli che ho fatto in precedenza) sono costretto a vivere di minuto in minuto dentro ad ottiche diverse; sono costretto a entrare in posizioni nuove, a mutare metodo a seconda delle situazioni, pur avendo tracciato le linee generali del piano. In definitiva, riempiendo continuamente uno schema aperto (un dramma didattico vuoto) siamo costretti (ragazzi e io) a conoscere ed operare con tutte le tecniche che conosciamo ma inventando continuamente. Ecco per noi la percezione di un momento utopico in senso pratico. L'inventare, conoscere, comunicare (fra loro in rapporto reciproco ininterrotto) appare come possibile condizione permanente per l'uomo. Con l'acquisizione

della coscienza che per ora questa non è ancora una condizione possibile (dati i rapporti di produzione esistenti) ma abnorme, utopica. Con la consapevolezza però (da parte mia) che questo è uno dei fini dentro cui collocare l'operare artistico (perciò momento tattico dentro una strategia generale umana e dentro una precisa e definita lotta). Il teatro può dunque, anche apparentemente fuori contesto come nell'esperimento che ho in parte descritto, servire a mettere in movimento degli atteggiamenti in relazione ad un progetto generale (strategia dell'utopia) riguardante il presente e il futuro. Che prezzo deve pagare per restare sufficientemente lucido?

b) TEATRO OLTRE:

dall'azione in un paese e suo territorio, all'azione organica in una regione.

LABORATORIO APERTO in Abruzzo.

FORSE UN DRAGO NASCERA'

L'ipotesi di partenza è stata quella di investire attraverso il teatro (fatto « insieme ai ragazzi e alla gente ») non più soltanto un quartiere (come a Milano e a Torino), o un paese e il suo territorio (Sissa), ma una regione. Col Teatro Vagante (un furgone mascherato), ci siamo spostati di città in città, di paese in paese, rimanendo in ogni luogo tre giorni. Ai ragazzi, arrivando (sulla piazza del paese, davanti alla scuola, sulla strada) dopo aver recitato con le maschere la scena del *Mercato del Teatro* (una scena improvvisata, in cui mostravamo i materiali di teatro già usati nel teatro, maschere e burattini), abbiamo ogni volta proposto di rifondare la città (o il paese) in cui ci trovavamo, di trovarle un nome, di riempirla di colori, di giochi, di luce, di teatro, di abitanti. Dal momento in cui finiva la scena « teatrale » (che recitavamo sopra il furgone, improvvisandola sempre in maniera diversa) scattava la « partecipazione ». Come primo atto chiedevamo ai presenti di aiutarci a scaricare il pupazzo gigante chiamato IL FONDATORE (che aveva la bocca sempre piena di messaggi e praticamente dava le indicazioni di lavoro, il canovaccio) e quindi tutti i materiali contenuti nel furgone (tubi di ferro,

carta colorata, carta crespa, pennelli, ecc.). Finito lo scarico cominciava l'attività di costruzione, spesso interrotta da assemblee di discussione-riflessione intorno al lavoro svolto. Sempre basandoci sullo schema vuoto, a volte variandolo a seconda delle esigenze del luogo e del gruppo col quale lavoravamo abbiamo rifondato in Abruzzo dodici città-teatro. (Proiezione del film sull'esperimento in Abruzzo. Durata 12' circa).

c) PARTITURA RIGOROSA

Quasi a contrasto della strada precedente fondata sull'improvvisazione attraverso schema e stimoli, esiste un'altra strada, opposta e in parte parallela: quella della scrittura rigorosa come partitura totale (partiture sono ritrovabili in *Zip*, in *Scontri Generali*, negli *Interventi per la Visita alla Prova dell'Isola Purpurea*); partitura è un disegno interpretativo che lascia pochissimi margini aleatori (esemplificazione n. 2: audizione della scena degli scontri, dalla registrazione della *Commeia Armoniosa*, tenore Herbert Handt, musica di Sergio Liberovici, regia di Giuliano Scabia): qui si assommano due partiture:

a) quella per il canto del tenore e gli strumenti (Liberovici);

b) quella per gli attori (voci ed effetti) (Scabia).

Seguendo queste due strade, cosa significa allora procedere in direzione di quell'*oltre* che è stato alla base della ricerca teatrale di questi anni? Andare oltre può significare un recupero più ampio e più rigoroso di tutta la potenzialità del teatro?

CONCLUSIONI PROVVISORIE

Ho insistito sul mio itinerario perché si compenetra con l'itinerario di altri, e cerca in parte di razionalizzarlo e dialettizzarlo. Quali punti di riferimento ha oggi questa azione dialettizzante?

Ancora e sempre gli individui raccolti in comunità. La partecipazione al teatro allora è (può essere) un esporsi fino in fondo con tutte le proprie contraddizioni, con tutti i propri traumi, di fronte alla comunità che accetta di esporsi con noi. Animare una comunità può significare co-

stringerla a buttare sulla piazza-teatro tutte le proprie parti vive e morte, per riviverle, razionalizzarle, liberarsene, riaccederle. Accettare di entrare nella metafora del teatro a partecipazione può diventare un atto di presa di coscienza interna, di subbuglio totale, nei confronti delle strutture introiettate e della propria scelta di vita. Un atto di violenza contro il super ego, potrebbe dire uno psicanalista. Ma nello stesso tempo un atto di riflessione profonda, condotta rigorosamente (addirittura partiturizzata), intorno a quell'atto di violenza. In tal senso un atto necessario, liberatorio, utopico ma cosciente della propria utopicità in relazione alle strutture reali. Una presa di coscienza attiva nei confronti di tutto ciò che giace nella profondità dell'io a tutti i livelli: e che attraverso il teatro può venire rivissuto, socializzato, capito e recuperato (o superato) collettivamente.

GIULIANO SCABIA

LA SCRITTURA SCENICA

Collana-periodico trimestrale diretta da Giuseppe Bartolucci

Anno IV n. 8 - 1974

Mario Serenellini *L'attore e il suo doppio (ipotesi per una nuova drammaturgia dei burattini)*

Gianni Gruppioni *Animazione teatrale come politica dell'educazione* p. 23

Marco Bongioanni *L'espressione drammatica*

Paolo Puppa *Léon Chancerel: dalla Storia del teatro al teatro fuori dalla Storia*

Teatro per i bambini in Germania (da Melchior Schedler)

Rassegna « I giovani per i giovani » Chieri 30 giugno-9 luglio 1972
L'avanguardia isolata?

Ettore Capriolo *La situazione artistica*

Italo Moscati *La politica teatrale*

Franco Quadri *Organizzazione e prospettive*

Giuliano Scabia *Teatroltre*

Queste « note » di lavoro presentate e svolte in occasione di un convegno di Chieri appunto, vanno specificamente riferite a quell'occasione; esse rappresentano un momento particolare di passaggio dell'avanguardia. Da allora nuovi elementi sono entrati in gioco, altri invece si sono marginalizzati da sé. Nell'ambito della sperimentazione certe situazioni da immobili si fanno mobilissime, certi atteggiamenti radicali si fanno compromissori. Pertanto pubblicare queste « note » è meno superfluo di quel che si possa pensare; sia perché i curatori, da me allora invitati, rappresentano il meglio di quanto si trovi sul mercato, si fa per dire, sia come fedeltà sia come acutezza, per un discorso sull'avanguardia; sia perché gli argomenti proposti, al di là dell'occasionalità e della improvvisazione, sono svolti con tenacia e con intelligenza, con perspicuità e con lungimiranza (g.b.).

Direttore Responsabile: Giuseppe Bartolucci
Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 13541 del 10-10-1970