

Guido Boursier

A convegno il teatro di domani

Al Centro Olivetti di Palazzo Canavese e nella sede dell'Unione Culturale a Torino si sono svolti dal 10 al 12 giugno scorso i lavori, cioè gli interventi, i dibattiti, le conferenze-spettacolo spesso vivaci e talvolta movimentati, del Convegno per un Nuovo Teatro, la cui idea, com'è noto, partì dalle pagine di questa rivista nel novembre scorso quando critici, registi, scrittori, attori, scenografi, musicisti, cineasti firmarono quel "manifesto" che invitava a "raccogliere, valorizzare, difendere nuove forze e tendenze del teatro, in un continuo rapporto di scambio con tutte le altre manifestazioni artistiche, sulla linea delle esigenze delle nuove generazioni teatrali". Un manifesto, insomma, che si faceva portavoce di un sentimento diffuso in chi ha a cuore le sorti della scena in Italia, soprattutto oggi quando l'importante e appassionato lavoro svolto in venti anni — e partendo praticamente da zero — dalle più sensibili e acute personalità del nostro teatro, da alcuni Stabili, mostra qua e là segni di stanchezza: il tea-

tro italiano sembra, oggi, particolarmente florido, ma, come si faceva notare nel manifesto, questa scena giunta al "benessere" corre, come del resto tutta la società del benessere, il pericolo di un progressivo inaridimento, di un'involtuzione, e si sente quindi maggiormente la necessità di svecchiare certi modi di interpretazione ufficiale e accademica ancora dominanti, di mutare le strutture superate, di uscire dai compiacimenti sterili a cui sono giunte certe regie raffinandosi troppo, di promuovere il ricambio e l'aggiornamento delle tecniche e dei materiali, di rompere, infine, quella situazione di isolamento in cui si trova il teatro italiano non soltanto rispetto ai più vitali fermenti del teatro internazionale, ma anche rispetto all'evolversi di altre forme d'arte, lo sperimentalismo cinematografico, le nuove ricerche delle arti figurative e plastiche, della musica e della letteratura.

La necessità, insomma, di far penetrare di più nel corpo del teatro il nostro tempo e i suoi continui, ra-

pidi, mutamenti, cercando un rapporto fra teatro e pubblico più stretto e partecipe, non passivo: un teatro che sappia cogliere i problemi della società in cui vive evitando le soluzioni semplicistiche, gli atteggiamenti moralistici e le troppe facili evasioni; che intervenga direttamente e con audacia, sfruttando tutte le forme di espressione, rischiando anche sperimentalmente, nelle questioni che più interessano gli spettatori, coinvolgendoli, insinuando dubbi e interrogativi, provocandoli. Tutte cose che, naturalmente, non sono nuove, anzi si sta chiedendo al teatro di essere proprio ciò che dovrebbe essere: un luogo privilegiato di libertà, cioè di libera discussione in cui la collettività possa intervenire e riconoscersi, cambiando quindi quei materiali e quel modo di far teatro che non hanno tenuto il passo con i mutamenti, con le complesse trasformazioni della collettività stessa. Un teatro che crei dei problemi e non delle abitudini.

In questo senso si muovono in Italia diversi gruppi di giovani, facen-

Prove sull'attore dell'Odin Teatret di Höstebro diretto da Eugenio Barba (sotto a destra)



do un lavoro di ricerca che sta cominciando a dare i suoi frutti, se non sempre sul piano delle realizzazioni — del resto si è detto che si tratta, appunto, di un lavoro di "ricerca" — almeno su quello della spinta, della pressione che esercitano verso il rinnovamento della scena ufficiale. Il convegno voleva fare il bilancio di queste forze nuove, riunite e contarle, tanto per cominciare, e poi porle a confronto, cercare una piattaforma teorica comune da cui



partire per il lavoro futuro, dare loro una prima base organizzativa.

Nei tre giorni si sono svolte le relazioni, si è discusso, si sono fatti spettacoli guidati dai tre temi principali che erano: "teatro laboratorio e teatro collettivo", "acquisizione e sperimentazione di nuovi materiali scenici", "acquisizione di un pubblico nuovo attraverso nuove strutture organizzative". Temi che avrebbero voluto ognuno più largo spazio e maggiore approfondimento, che avrebbero potuto essere, uno per volta, argomento di un convegno a sé stante: immagino che siano stati riuniti insieme proprio perché si trattava di un primo incontro, di un primo contatto che prelude ad altri più distesi. Così, con tanta carne al fuoco e in soli tre giorni, gli interventi che sono stati molto numerosi (fra gli altri: Bartolucci, Quadri, Caprioli, Scabia, Fadini, Arbasino, Dario Fo, Quartucci, Carmelo Bene, Mario Ricci, Bussotti, Bajini, Roberto Lerici, Alberto e Luigi Gozzi, Augias) si sono un po' accavallati gli uni sugli altri a ritmo serrato, provocando a loro volta animati dibattiti, sicché le migliaia di parole dette tendono un po' a stemperarsi nella memoria, rendendo piuttosto laboriosa la scelta tra le cose più interessanti e con l'esposizione di certi problemi, personali, di certe "poetiche" rispettabilissime, ma un po' fine a se stesse.

Tuttavia si può cogliere subito il dato positivo della nutrita adesione, dell'entusiasmo: lo spirito del convegno, la volontà di lavorare per un teatro senza polvere addosso, moder-

no, una fiducia precisa nelle possibilità del teatro di incidere nella vita di oggi, il senso insomma della necessità del teatro nella vita degli uomini e quindi della necessità della scelta fra il subire il teatro e il farlo, sono cose che hanno dato tono alle riunioni aperte, fra l'altro, con quella utilissima premessa che metteva in guardia contro i pericoli della "Integrazione del nuovo", contro il rischio, cioè, che questi schietti interessi, questi movimenti, finiscano poi col ridursi a una moda (e si sa quanto velocemente si esauriscono le mode, quanto si sia propensi, da noi, a "voltar pagina", a digerire rapidissimamente) oppure vengano inglobati, divorati dal teatro ufficiale, che insomma i "rivoluzionari" vengano blanditi e portati al potere per farne dei "conservatori".

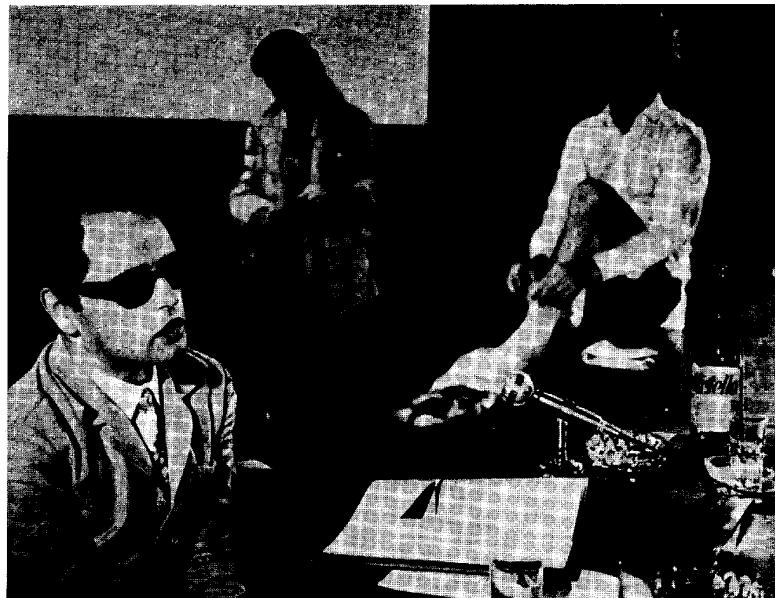
È un rischio, in effetti, che questi gruppi corrono, quello di diventare dei nuovi "gruppi di potere" ben collocati nelle vecchie strutture che si intendono, invece, cambiare. D'altra parte questo rischio non mi sembra giustificare del tutto quel processo che il convegno ha imbastito a più riprese contro gli Stabili, un processo quasi senza appello. Si è detto che gli Stabili sono troppo condizionati dai consigli di amministrazione e dal pubblico, vi si respira un soffocante clima impiegatizio e troppo burocratizzato, hanno il monopolio del potere, sono estranei alla cultura teatrale degli altri paesi, mancano di scuole e di serie sezioni di studio, evitano di fare assumere responsa-

quella "mentalità da catacombe" di cui ha parlato Dario Fo.

Tra gli altri problemi messi sul tappeto dal convegno c'è poi quello dell'"impegno" e la maggioranza degli intervenuti si è pronunciata più o meno apertamente a favore del "disimpegno", cioè contro il teatro impegnato che fornisce "prediche che sfondano porte aperte". Anche su questo punto la discussione avrebbe dovuto essere più vasta, per non creare confusione. "Disimpegno", detto così di fretta, può essere scambiato da qualcuno anche per "evasione", un alibi per esercizi estetizzanti e non è questo certo il senso che gli vogliono dare gli organizzatori e relatori del convegno quando si riferiscono al teatro "dei fatti" inglese, a quello "di coscienza" tedesco, al teatro di protesta americano e al teatro rivoluzionario che si sta sviluppando nei paesi del Terzo Mondo. Sono le prediche che sfondano porte aperte quelle che non si accettano più, cioè il gioco subdolo (e rimane tale anche quando c'è la buona fede), che vien fatto quando ci si dice che, per esempio, non è bello né buono massacrare sei milioni d'ebrei — una cosa su cui si è senz'altro tutti d'accordo — e si condanna questo genocidio avvenuto isolandolo dall'oggi, si pacifica lo spettatore dicendogli cose che egli già sa e fornendogli motivi d'indignazione ovvi, che non intaccano il presente.

Andavano, dunque, meglio chiarite queste cose, di modo che si parlasse, piuttosto che di disimpegno, di un

« Solo » di Sylvano Bussotti. **Sylvano Bussotti, Romano Amidei, Luigi Mezzanotte**



bilità agli attori, si arroccano in strutture sclerotizzate che impediscono i ricambi ai vari livelli e, quel che più importa, a quelli direzionali: sono accuse in cui c'è senz'altro della verità, ma andrebbero discusse più a fondo e caso per caso. La ricerca teatrale, non deve porsi limiti di azione, ma battere tutte le strade e tutti i canali di diffusione, altrimenti rischia di rinchiudersi volontariamente in una condizione di minorità, di perpetuare

impegno nuovo, cioè di quell'intervento diretto nel corpo vivo della società, con tematiche popolari nelle quali il rapporto con la realtà sia posto in termini problematici e non di atteggiamento moralistico, che richiede una partecipazione del pubblico in senso rivoluzionario, vale a dire con una presa di coscienza dei momenti decisivi della contemporaneità che stimoli alla messa in causa del sistema politico e sociale. Un teatro "collettivo", 5

insomma, che si realizza nella platea e anche sulla scena attraverso un lavoro di gruppo nella fase di progettazione, elaborazione e realizzazione dello spettacolo, anche quando si parte da una scrittura drammatica individuale (e complementare al teatro collettivo sarà dunque il "teatro laboratorio", espressione di questo lavoro di gruppo in cui si ricercano il linguaggio, i mezzi e gli strumenti scenici più adatti alla rappresentazione, in cui si studiano i nuovi rapporti tra



scena e platea, tra l'interprete e il pubblico).

Si dovevano sviluppare meglio, insomma, quegli **elementi di discussione** abbastanza precisi e abbastanza particolareggiati che sono stati forniti all'inizio del convegno ed entravano nel merito e nei dettagli di quei tre temi accennati più sopra, sui quali si articolava la manifestazione. Si è parlato poco o nulla, invece, dei nuovi "materiali scenici", dell'uso del gesto, dell'oggetto scenico, della scrittura drammaturgica, del suono e dello spazio scenico. Sul "teatro laboratorio" e sul "teatro collettivo": ha accennato qualcosa Quartucci, ha svolto qualche idea. Bene che poi, le idee, le ha riorganizzate meglio in un suo pezzo su **Quindici** dove chiarisce che il "laboratorio" deve essere fondamentalmente un "atteggiamento" e che, nell'interesse di un collettivo di lavoro va rispettato soltanto un "comportamento" (laboratorio personale nel collettivo). Che poi, alla prova dello spettacolo, un laboratorio collettivo non comportamentistico, non dubitato e tradito da un atteggiamento personale di laboratorio non ha nessun valore, allo stesso modo di un testo rispettato, cioè non verificato, non "goduto".

Evidentemente il discorso organizzativo sulle possibilità di creare nuove strutture di circuito indipendente era troppo importante in questa fase di vita dei nuovi gruppi, per non bloccare tutto l'interesse, facendo trascurare i temi teorici, ma anche certi problemi pratici quali quello delle sezioni 6 di studio e delle scuole.

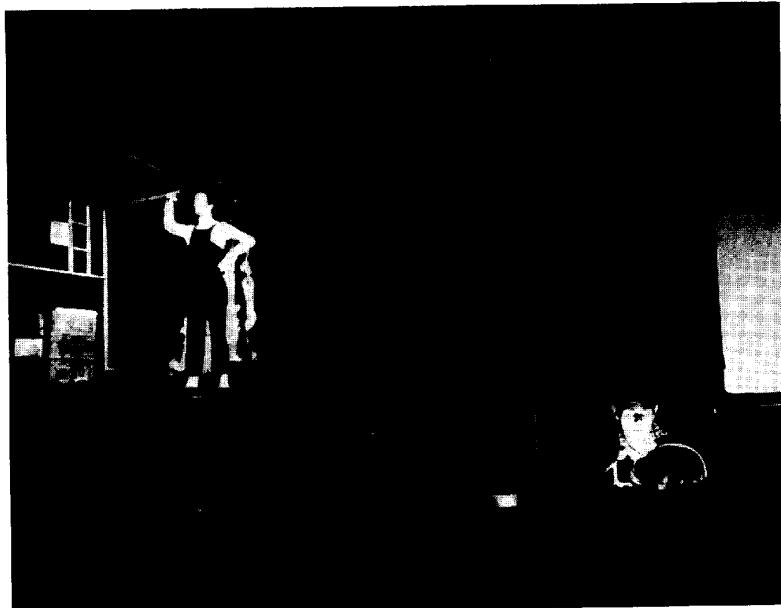
In questo senso mi pare da meditare la disciplina imposta da Eugenio Barba — che è stato assistente di Grotowski e ci ha dato un interessante libro sui metodi di lavoro del teatro-laboratorio di Wroclaw — ai suoi attori dell'Odin Teatret di Hölstebro, una disciplina che tende al massimo di autopenetrazione espressa attraverso una padronanza completa del proprio corpo, dei suoni e dei gesti, cioè attraverso la costruzione di un linguaggio psicanalitico del suono e del gesto. Barba ha illustrato le sue teorie con una serie di esercizi elementari dei suoi attori: uso del corpo, economia dei gesti, uso della voce, dei "risuonatori" cranici, pettorali e addominali — questi danesi che non tendevano a sbalordire, ma semplicemente volevano farci vedere come si svolgono le loro ore di studio, hanno indicato quante cose ci siano ancora da fare qui da noi dove una voce ben impostata, una certa intelligenza dei movimenti, bastano a convincere molta gente d'aver ormai imparato tutto e d'essere in grado di fare di tutto.

Con Barba siamo entrati nel campo delle conferenze-spettacolo che avrebbero dovuto illustrare le affermazioni teoriche del convegno, ragguagliarci sui risultati dei vari gruppi. In tre giorni non si poteva pretendere molto e, d'altronde, non era certo in programma un "festival", ma va detto che alcuni degli intervenuti hanno deluso per l'eccesso di verbo-

Ricci (**Orsoline 15**) si è limitato a una motivata esposizione teorica. Quasi assente anche verbalmente il Teatro del Centouno (Calenda-Gazzolo). A parte Barba, soltanto Sylvano Bussotti è sceso sul terreno dei fatti con i suoi esperimenti di teatro musicale che sfruttano la carica ironica dell'autore e la splendida voce, la vastissima gamma espressiva di Cathy Berberian. Nel quadro delle proposte-spettacolo si sono cimentati due gruppi di nuova formazione: il "Teatro d'Ottobre" di Milano e la compagnia Leo De Berardinis-Perla Peragallo. Il primo ha annunciato l'intenzione di fare del teatro che raggiunga "fini brechtiani con mezzi artaudiani", presentandoci, invece, un cabaret dotato sì di buona grinta polemica, ma piuttosto vecchietto rispetto all'ambizioso programma (**Gorizia**) e una sequenza di **US** piuttosto prolissa e disordinata figurativamente suscitando dissensi e violente discussioni.

Molto più convincente l'**Amleto**, anzi la **Faticosa messinscena dell'Amleto** di **William Shakespeare**, della coppia De Berardinis-Peragallo, dato nell'ultimo giorno del convegno, cioè dopo la mezzanotte del penultimo, mentre un temporale rabbioso raggelava la sala e le tre macchine da proiezione costringevano a tener aperte le porte e gli spettatori sotto il fuoco incrociato di micidiali correnti d'aria. Tuttavia ognuno fermo al suo posto, perché è piaciuta e ha interessato questa

« La faticosa messinscena dell'Amleto di William Shakespeare ». A sinistra, Perla Peragallo e Leo De Berardinis. Sotto, la conferenza-spettacolo del Teatrorgruppo di Carlo Quartucci



sità, a scapito della voluta esemplificazione scenica. Per primo Carmelo Bene che si è esibito in un arruffato dibattito non esente da atteggiamenti divistici, evitando di scendere sul terreno dell'esemplificazione che pure molti avrebbero voluto dall'autore di **Manon**, del **Pinocchio** e del **Rosa e il nero**. Così Carlo Quartucci che ha scoperto le sue carte con una onesta ma piatta cronistoria dell'attività del Teatro Gruppo, così Mario

intelligente contaminazione fra cinema e teatro, che unisce a una considerevole dose di humour uno sfruttamento spregiudicato del mezzo tecnico contemporaneo, microfoni, amplificatori, strumenti elettronici. La rappresentazione non pretende coesione e rigore, obbedendo invece a stimoli diversi: direi che si tratta, grosso modo, di una riflessione, di una fantasia, di una divagazione sul tema d'Amleto, (continua a pag. 31)

A Convegno il teatro di domani

(continua da pag. 6)

cioè su quel che uno — gli autori, ma anche molti altri — ricorda di Shakespeare mentre vive nell'oggi, bombardato dalle immagini e dai suoni dell'oggi.

In fin dei conti è una passeggiata in compagnia d'Amleto fra suggestioni e questioni contemporanee e "passeggiata" vale anche e soprattutto nel suo senso dinamico, un'opera in movimento, cresciuta in un anno di lavoro e che potrebbe proseguire oltre il punto a cui si è messa la parola fine, un buon punto, tra l'altro, col Rigoletto che grida "venite fuori assassini" e si vede l'ingresso della Casa Bianca quella stessa dove Polonio era stato invitato "a un banchetto di vermi politici". Un'opera dinamica com'è dinamico il "new american cinema" — e non solo questo, ma anche altre ricerche sperimentali — al quale d'altra parte le proiezioni cinematografiche di questo Amleto si ricollegano. Quel che è notevole è aver legato questo tipo di cinema al teatro, alla recitazione che procede più o meno allo stesso modo: per associazione di idee, dilatazione delle proporzioni, uso differenziato dei ritmi e quindi deformazione dei suoni, delle sequenze e poi abolizione delle sequenze stesse, procedendo per iterazioni e variazioni. Tra materiali e idee eterogenee Amleto sta in dispersione, si riorganizza talvolta in un idillio rosato e evanescente (Amleto-Ofelia), in un irrisolto complesso edipico (Amleto-la regina), si disperde di nuovo: la messinscena è faticosa, ma è spesso anche gioconda, la riorganizzazione di tante particelle, di tante molecole è una cosa difficile, ci si prova la seconda parte, arriva a quel buono spunto polemico e si ferma. I suggerimenti della rappresentazione sono molti, il metodo critico tradizionale, statico, non si racapezza (tutt'al più c'è la sensazione che Perla Peragallo abbia più talenti e gamma espressiva del suo collega, l'inserto in cui rifà **The Brig** è un pezzo magistrale), dire che si va sopra o sotto le righe significa — come tante altre volte — precisamente niente: sommesso aggiungo che questo **Amleto** è la cosa più stimolante che il convegno ci ha dato scendendo sul piano dei fatti e che è da rivedere, per centrare meglio il discorso.

L'ultima giornata è trascorsa in discussioni attorno a un progetto di cooperativa o consorzio fra i vari gruppi: il progetto è stato approvato, fatta salva l'indipendenza teorica di ciascuno dei partecipanti all'iniziativa. È un primo passo di cui bisognerà ora seguire attentamente gli sviluppi e i frutti concreti. **g. b.**

SIPARIO

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

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

In copertina:

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



Fotografie: Lisetta Carmi, Genova (pag. 4, 5, 6); Dominic, Londra (pag. 7); John Timbers, Londra (pag. 11); Joseph Koudelica, Praga (pag. 14); Jar. Svoboda, Praga (pag. 15); Foto Marchiori, Firenze (pag. 21, 24, 25); Agent Foto, Torino (pag. 27, 28); L. Martinez, Catania (pag. 30); Mario Mulas, Milano (pag. 32); Photos, Milano (pag. 32); Foto Treviso, Torino (pag. 32).

Un numero L. 600. Numeri speciali o doppi L. 1.000. Numeri arretrati il doppio. Abbonamento annuale L. 6.000 (studenti L. 5.300). Estero: L. 7.500.



**CONTROLLO
DIFFUSIONE**
Istituto Accertamento Diffusione

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

sommario

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