

PRIMO DIALOGO

MORTEO: Mi interessa particolarmente il rapporto tra Animazione, Teatro e Scuola. Come si legano questi fenomeni? Perché il teatro, escluso da sempre dalla scuola, vi entra, però non nella forma del teatro tradizionale, ma sotto le specie di un fenomeno che mette in discussione lo stesso fatto teatrale? Come la scuola recepisce questo fenomeno? Il teatro è uno strumento di cui la scuola si serve, o al contrario è un elemento nuovo, una dimensione nuova dell'essere scuola (di una scuola di tipo non tradizionale, di una scuola che si rinnova)?

Io ho la sensazione, ed è una sensazione molto spiacevole, che molti uomini di scuola, molti uomini di teatro e molti politici considerino il teatro esclusivamente un mezzo per ottenere dei fini prestabiliti. Fini che per la scuola sono quelli di insegnare le materie tradizionali in un modo possibilmente più gradevole. In tal caso il teatro è semplicemente un mezzo. Non diversamente molti politici, tra cui molti giovani, e questo personalmente mi dispiace, considerano il teatro nient'altro se non uno strumento di propaganda, per altro, in sé, totalmente privo di valore.

Io non sono d'accordo con costoro perché non credo si possa ottenere un risultato disprezzando lo strumento di cui ci si serve. Solo credendo nel valore dello strumento di cui ci si serve, si può...

MAMPRIN: Mi pare, scusa, che si ritorni sempre al concetto di teatro.

MORTEO: Sì.

MAMPRIN: Si ritorna al concetto di teatro. Tutta questa gente che tu dici, ha un concetto sbagliato del teatro...

MORTEO: Certamente.

MAMPRIN: Questa gente pensa, che so, al teatro come ad una occasione di svago o ad una occasione... che so...

PERISSINOTTO: Di comizio.

MAMPRIN: Sì, di comizio, o come modo di insegnare Alfieri e Goldoni; per sapere che cos'è Alfieri, anziché leggerlo, vai alla rappresentazione del *Saul*...

PERISSINOTTO: A me pare che il problema posto da Morteo, coinvolga anche la natura stessa dell'Animazione.

L'animazione, si diceva, è un modo di mettere in causa il teatro. Ci si riferiva ad un certo tipo di teatro tradizionale, o ad una certa strumentalizzazione, come ha detto Mamprin, del fare teatro. Ma...

MAMPRIN: Per me, quello, non è fare teatro. Per me, come per voi, parliamoci chiaramente, quello, ad esempio portare l'Alfieri a scuola, è tutto ciò che volete, ma non è far teatro. Fare del teatro che diciamo strumentalizzato non è far teatro; è un'altra cosa, sarà tutto quello che volete, possiamo anche cercare una definizione, ma non è far teatro.

PERISSINOTTO: Appunto per questo io dicevo che l'animazione, in quanto comporta un cambiamento di « rapporto », sostanziale, tra le persone e i fatti, può essere utilizzata da chi fa scuola e anche da chi fa teatro. Perché l'animazione è un modo di mettere in causa la realtà in cui siamo. E siamo dove? Siamo a scuola, siamo nel quartiere, siamo al comizio, siamo davanti alla TV, siamo dove siamo; quindi il problema...

MAMPRIN: Ma più che mettere in causa la realtà, mette in causa la mistificazione della realtà.

Credo che l'animazione proprio faccia sempre venir fuori la realtà; credo che parta sempre dalla realtà, dall'esame della realtà.

MORTEO: Da questo vostro, diciamo, contrasto, che però è contrasto solo di discussione, viene fuori un problema, che, secondo me, è abbastanza serio.

Serio nel senso che rende difficile parlarne, giacché ci troviamo di fronte ad una società che intende il teatro in un determinato

modo. E intende il teatro in questo determinato modo, sia da parte dei progressisti che da parte dei conservatori.

I conservatori esaltano il teatro perché è la conservazione di una certa cultura. I progressisti disprezzano il teatro perché, intendendolo allo stesso modo dei conservatori, loro, da buoni progressisti, lo rifiutano. Il discorso diventa difficile perché noi altri facciamo un tipo di ragionamento che, come base, ha una idea di teatro diverso. Parlare di animazione significa presupporre un'idea di teatro diverso e di là andare avanti.

Per questo bisogna incominciare col fare il discorso sul teatro, perché bisogna prima chiarire che cosa sia il teatro, altrimenti tutto diventa oscuro; però l'esperienza insegna che la gente insorge di fronte ad un discorso di teatro diverso.

Io ho la sensazione che siano tutti terribilmente affezionati all'idea del teatro reazionario, anche coloro che vogliono essere progressisti sono affezionati all'idea di un teatro reazionario per avere una occasione di manifestare il proprio progressismo. Nel momento in cui modifico l'idea di teatro, i più si sentono estremamente imbarazzati.

Troppo gente vive in funzione dei propri avversari, che con la loro esistenza forniscono un attestato di buona condotta a tutti coloro che sono « contro ». C'è, secondo me, un diffuso atteggiamento di questo genere e non solo in campo teatrale. Se noi non riusciamo a chiarire che partiamo da una idea di teatro diverso e se non riusciamo a far accettare questa idea di teatro diverso, tutti i nostri discorsi sono condannati a non avere mai presa sull'interlocutore, poiché passano decisamente sulla testa della gente.

Appaiono dei capricci personali miei, tuoi, suoi, ecc.; invece, secondo me, dobbiamo far capire che sono i presupposti di un fenomeno che cambia e farlo accettare al nostro prossimo. Se non glielo facciamo accettare...

MAMPRIN: Io sono meno pessimista di te. Penso che molta gente non abbia difficoltà, non abbia perlomeno molta difficoltà, ad accettare una nuova idea di teatro; che poi non è una idea

nuova: è l'idea di teatro corretta. Del resto gli esempi sarebbero facili: se noi cerchiamo un momento di andare alle origini del teatro o se facciamo anche un po' di salti all'indietro, troviamo un tipo di teatro che ha molta più relazione con l'animazione, cioè con l'idea che noi tre stiamo propugnando, che non con quella di teatro di consumo, con quello che tu definisci teatro reazionario.

MORTEO: Scusami, amico, vorrei solo interromperti un attimo per fare una citazione storica.

Io sono perfettamente d'accordo con ciò che dici: se poi ci mettiamo a guardare la storia del teatro scopriamo che il teatro non è quello che fanno gli altri, semmai è quello di cui parliamo noi. Però io, quattro o cinque anni fa, cioè prima che morisse, sono andato a trovare parecchie volte Francesco Bernardelli. Francesco Bernardelli era uno dei critici italiani più autorevoli e anche da un certo punto di vista più intelligenti. Ebbene un giorno mi ha detto: « Siamo onesti, guardiamoci in faccia, lasciamo da parte tutti i discorsi... il teatro, il teatro di cui parliamo è un fenomeno che ha, al massimo duecento anni di vita. Tutto ciò che è avvenuto prima è un'altra cosa che non ci riguarda ». Il teatro, secondo Francesco Bernardelli, parrebbe un fenomeno con duecento anni di vita. Sarebbe nato più o meno nella seconda metà del '700, con Goldoni, Marivaux, o, se proprio vogliamo, con Molière, e sarebbe venuto giù attraverso l'800, teatro borghese ecc. ecc. Tutto quanto era accaduto prima, per Bernardelli, era un fatto storico molto importante, da studiare...

PERISSINOTTO: Ma non era teatro.

MORTEO: Ma non era teatro, era un altro mondo.

Ora io non sono d'accordo con questo discorso che faceva Bernardelli. Però se questo è il discorso che riusciva a fare un signore che si chiamava Francesco Bernardelli, che da cinquant'anni seguiva tutti gli spettacoli italiani, e molti di quelli stranieri, che era un'autorità di fatto in questa materia, immaginati

che cosa pensano coloro che sono a dei livelli inferiori di questo signore.

Esiste, secondo me, una grossa, grossa prevenzione ed è la grossa prevenzione che porta la gente a guardare con sospetto una infinità di cose che sono collegate coi fenomeni teatrali anteriori.

Perché io, a parte il mio interesse personale, porto i miei studenti di Torino a vedere i Carnevali del Piemonte? Perché li mando a vedere le processioni mimate che ancora avvengono e i giuochi dei contadini, i giuochi teatrali dei contadini (come lo splendido giuoco del ferro che si fa dalle parti di Meana, in Valle di Susa e giuochi simili si fanno in tutta Italia)? Perché li spingo in questa direzione? Perché occorre far percepire alla gente una dimensione teatrale diversa. Se no, noi rischiamo di fare un discorso, che non è intellettualistico per noi, ma che lo è per tutti i nostri interlocutori, i quali continuano a pensare nello stesso modo e solo a livello intellettualistico, per far piacere a noi, o per seguirci, ci danno retta, senza modificare la loro visione delle cose. Ed è per questo che io mi domando se non sia il caso, come voi avete già cominciato in parte a fare, di fare uno sforzo, anche di tipo organizzativo, nei limiti delle forze di cui disponiamo, per far sperimentare alla gente l'esistenza di un teatro diverso.

Ad esempio il teatro che sta facendo Giovanni Moretti – dico Moretti (1) perché lo conosco, poi se ne possono trovare altri – è un tentativo riuscito, non riuscito, comunque un tentativo di dare forma ad un teatro che è diverso da quello tradizionale. Bisognerebbe proprio...

(1) Giovanni Moretti, attore, assistente di Storia del Teatro all'Università di Torino, ha abbandonato l'attività professionistica tout-court (che l'aveva visto impegnato, soprattutto con il gruppo del « Teatro delle Dieci » di Torino, in testi di autori come Arrabal, Ionesco, Beckett) per dare vita ad una compagnia, nel 1967, che aveva tra i suoi intenti l'approfondimento del rapporto attore-pupazzo e la ricerca di un pubblico nuovo. L'attività della « Compagnia dei Burattini del Teatro dell'Angolo » si è rivolta poi prevalentemente ai ragazzi (vedi: « Date per una storia »).

MAMPRIN: Sì, ma scusa, tu prima parlavi abbastanza pessimisticamente di questi possibili fruitori, di questi possibili interlocutori. Invece si è dimostrato appunto che portando Moretti, la gente si domanda: « Ma perché non è possibile avere ancora di questo teatro... ».

MORTEO: Io su questo sono d'accordo; ma sono d'accordo che questo succede nel momento in cui tu glielo fai vedere. Io credo insomma: bisogna darlo alla gente un teatro diverso.

MAMPRIN: Bisogna darglielo. Però il potere ha tutto l'interesse a proporre spettacoli di suo gusto, tipo « L'opera da tre soldi » splendida, fatta splendidamente...

MORTEO: Certo.

MAMPRIN: Insomma ben incartata, in cellophane. Un « Re Lear » dove Strehler sciorina i suoi problemi, con belle luci, con la sabbia fatta con la plastica, ecc.

MORTEO: Sono d'accordo con te...

MAMPRIN: Questo va bene al potere e va bene anche alla gente, se non le si fa conoscere altro. Ma la stessa gente, se tu le proponi un teatro povero, un teatro di base, un teatro che nasca dalla base, allora scopre che c'è anche questo e vuole questo.

MORTEO: Io volevo dire questo solo...

MAMPRIN: Scopre cioè il teatro della comunità.

MORTEO: Facendo due o tre spettacoli tipo quelli di Moretti o più belli ancora, otteniamo nel giro di quindici giorni un risultato infinitamente maggiore di quello che otterremmo noi tre facendo dieci conferenze.

PERISSINOTTO: Allora l'invito ad uno sforzo organizzativo era da intendersi in questo senso...

MORTEO: Sì, nel senso di far sperimentare alla gente. Fare discorsi non basta. Dobbiamo farli, ma dobbiamo fare anche della sperimentazione teatrale, che è in pratica quella che fate voi, fare vedere quali risultati si possono ottenere lavorando in una certa direzione. E questo non perché la gente di Marghera (2),

(2) Marghera: La compagnia di Moretti aveva presentato a Marghera, nei

ad esempio, si metta a fare il lavoro che fa Moretti: questo non avrebbe nessun interesse. Qui è meglio si facciano altre cose, perché la situazione è diversa da quella di Torino.

L'importante è che si utilizzino determinati mezzi, che si operi con un determinato spirito e che così facendo si constati che determinati risultati sono raggiungibili.

MAMPRIN: Senti, io a questo punto vorrei fare una precisazione: per conto mio ciò che fa Moretti, o spettacoli di questo genere...

MORTEO: Cito Moretti perché è venuto a Marghera.

MAMPRIN: D'accordo. Potremmo citare anche Carlo Formigoni (3) e la sua « Città degli animali » o anche la sua maniera di fare Brecht, estremamente interessante. « La città degli animali » o lo spettacolo sui fumetti « Ratatata... sinfonia in nero » sono però più esemplificativi del genere di teatro di cui parliamo. Io, tuttavia, volevo dire questo: gli spettacoli di cui parliamo sono dei mezzi, dei mezzi che usiamo e sta bene, ma non sono punti di arrivo, non sono la cosa a cui tendiamo.

MORTEO: Certamente.

MAMPRIN: La cosa a cui tendiamo, semmai, io dico, è ciò che ha fatto la Perissinotto alle Vallette. Mi riferisco più a « La mia, la tua ecc. » che all'« Homox... » (4) o anche l'« Homox... ».

giorni precedenti il dialogo qui trascritto, lo spettacolo « Martirio di Felicità e Perpetua » una « passio » cristiana del III secolo dopo Cristo. Questo spettacolo, come gli altri presentati, era inserito nell'attività di animazione in atto nel quartiere (settembre-novembre 1973) (vedi documenti allegati).

(3) Carlo Formigoni, attore, regista. Ha lavorato con il « Berliner Ensemble ». Dà vita al « Teatro del Sole » di Milano, nel 1971, con un gruppo di ex-allievi del corso di formazione dell'attore, da lui diretto per il Teatro Stabile di Torino. Quasi tutti gli spettacoli del gruppo per adulti e ragazzi, sono frutto di un lavoro collettivo (vedi: « Date per una storia »).

(4) « La mia, la tua, la sua, la nostra, la vostra, la loro... vita » è una azione teatrale emersa dal lavoro di animazione con ragazzi della scuola media del quartiere Le Vallette di Torino, nel 1971, che aveva per tema i problemi dei ragazzi e della vita nel quartiere. « Homoxchelitepilenex » è il lavoro successivo, 1972, dello stesso gruppo di ragazzi. L'indagine sulla realtà in cui si vive era spostata alla città, al mondo e sottolineava gli aspetti disumanizzanti della civiltà contemporanea.

Comunque a qualcosa che nasca davvero con le persone, con la comunità, col quartiere...

PERISSINOTTO: In pratica...

MAMPRIN: Scusa, fammi finire, perché vorrei proprio dire brutalmente: il teatro, ad un certo punto, la comunità se lo fa, e se ne frega di quello che le viene portato dall'esterno; si fa il suo teatro e se lo consuma.

PERISSINOTTO: Questo però non esclude la necessità di portare, cioè di creare una domanda di qualcos'altro, anche attraverso una scelta di spettacoli...

MAMPRIN: Trovo una affermazione pericolosa quella di creare una domanda. Ti ricordi, il convegno su « Il libro nella civiltà contemporanea », dove si è sentita questa frase: « Creare la domanda di... ». Si crea anche la domanda di detersivi...

MORTEO: Può essere artificioso creare dei bisogni...

PERISSINOTTO: Può essere artificioso...

MORTEO: Bisogna trovare un modo di rivelare dei bisogni che esistono; perché è chiaro che se io mi metto a far nascere dei bisogni, bene o male, drogo la gente. Quindi non è questo il problema: io devo in qualche modo...

MAMPRIN: Rivelare. Sì. E allora gli si propone Moretti, un certo tipo di teatro: e va bene, la gente lo accetta.

MORTEO: Non mai, però, perché imiti questo tipo di teatro: sarebbe un enorme errore, significherebbe creare un qualcosa di molto simile a ciò che si vuole rifiutare.

PERISSINOTTO: Ma è ben questo! Io non vedo il passaggio tra questa « rivelazione » di un certo modo di fare il teatro, che è abbastanza teatro di comunità, come già il Living Theatre ha dimostrato bene a suo tempo...

MORTEO: Sì...

PERISSINOTTO: Non vedo il passaggio tra questo discorso e la possibilità che la gente faccia o possa fare « il suo teatro ». Anche nell'azione teatrale curata da Moretti e dal suo gruppo c'erano un sacco di indicazioni di teatro povero, di teatro fatto con niente che ha affascinato gli spettatori di Marghera, ma, non

dimentichiamolo, si era portato loro un documento del duecento dopo Cristo... (5).

MORTEO: Ma io adesso parlavo più dell'altro spettacolo...

MAMPRIN: Ah sì! Sì! Ma guarda: ci sono molte riserve da fare...

Io non ho ancora visto la « passio » del duecento d.C., ho visto « La festa dentro la testa », lo spettacolo coi bambini (6). Secondo me questi spettacoli sono indicativi soprattutto perché ti fanno mettere da parte l'altro tipo di teatro, quello che abbiamo definito reazionario e basta. Fanno vedere che c'è anche un'altra maniera di fare teatro. Che questo però sia il mio ideale, io l'ho specificato: no, perché la tendenza non è verso il teatro di Moretti o verso il teatro di Formigoni. La tendenza è verso il teatro della comunità. E l'altro giorno a Marghera, al corso per insegnanti-animatori e operatori culturali, dicevo questo, in risposta alla ragazza che chiedeva perché il teatro non debba essere divertente.

Il teatro può essere divertentissimo, anzi il teatro deve divertire, interessare sempre: non deve essere mai noioso... Ma la tendenza è verso il teatro che la comunità si fa; questo è l'autentico teatro.

L'altro giorno citavo le Atellane, i Fescennini, espressione della comunità, come credo anche il primo teatro greco fosse espressione della comunità.

La linea di tendenza non dico che debba dare i suoi frutti domani, ma deve essere linea di tendenza. Se sei a Marghera, si tratta di portare un teatro alternativo, chiamiamolo così; in tal modo si favorisce la linea di tendenza, ossia si sollecita Marghera ad esprimere un suo teatro.

PERISSINOTTO: Hai sollevato un grosso problema parlando del « divertimento » a teatro e del teatro, su cui bisogna intendersi.

(5) « Il martirio di Felicità e Perpetua ».

(6) « La festa dentro la testa » è lo spettacolo per bambini che il Teatro dell'Angolo ha presentato a Marghera. E' la sintesi di storie inventate dai bambini di alcune classi elementari del quartiere di S. Rita a Torino, dove il gruppo ha svolto attività di animazione, nel 1973.

Mi domando, a distanza di tempo, in che misura gli operai di Mirafiori Sud si siano divertiti all'azione « Seicentomila », « risultato teatrale » del lavoro di animazione svolto in quel quartiere nell'ambito delle attività di Decentramento del teatro Stabile di Torino (7). Non si può dire che « Seicentomila », come le altre azioni emerse dal lavoro in altri quartieri, fosse una cosa divertente, ma...

MAMPRIN: Ma certo di interesse.

PERISSINOTTO: Ecco il punto. L'interesse era anche motivato dal fatto che la gente presente aveva vissuto, aveva partecipato agli avvenimenti che si raccontavano quella sera; aveva raccolto con noi il materiale di documentazione, servito poi per l'azione teatrale. E si divertiva, io credo, al di là del fantoccio raffigurante il questore in agitazione per tutta la sala, nella misura in cui si stava parlando di cose che l'avevano coinvolta, di problemi comuni, di un momento della loro storia, della storia del loro quartiere, del loro lavoro. Però il concetto di divertimento espresso dalla insegnante di Marghera, a cui ti riferivi, si avvicina al livello standard, per intenderci al livello Bramieri o Canzonissima. Se la gente provasse a far teatro su problemi che la interessano, anche su problemi gravissimi, serissimi, se ci fosse effettiva « partecipazione », scoprirebbe...

MAMPRIN: L'abbiamo capito tutti...

PERISSINOTTO: ...l'altro significato del divertimento.

(7) Nel corso della stagione teatrale 1969-70 lo Stabile di Torino promosse una vasta azione di animazione teatrale e culturale in quattro quartieri della periferia cittadina (Valletta, Falchera, Corso Taranto, Mirafiori-Sud). Tale azione mirava a sollecitare l'esperienza drammatica diretta in strati di popolazione (in questo caso anche fra gli adulti e non solo fra i bambini ed i ragazzi come avviene normalmente in sede di animazione scolastica) tradizionalmente estranei alla consueta vita teatrale. L'obiettivo - indurre gli abitanti dei quartieri interessati all'esperimento a prendere coscienza dei propri problemi e comunicare tale coscienza in termini di elementare linguaggio drammatico comunitario - fu in larga misura raggiunto, soprattutto nel senso che i primi sommari risultati lasciarono presagire promettenti possibilità future. L'iniziativa però preoccupò a tal punto l'amministrazione comunale della città che l'anno successivo l'esperimento fu interrotto d'autorità.

MAMPRIN: Cosa intendeva l'insegnante di Marghera per divertimento e cosa domandava... mi pare che poi sia rimasta abbastanza soddisfatta delle risposte.

PERISSINOTTO: Sì, ma ad ogni modo per lei come per i più il divertimento o ciò che per divertimento si intende comunemente, è evasione, e non si riesce a capire il discorso politico, a volte pericoloso, perché reazionario o qualunquistico, che c'è anche dietro alle barzellette del comico X o alle scelte dell'attore Y...

MORTEO: Sono d'accordo. Voglio però ricollegarmi al problema che ponevate prima, cioè al rapporto tra il teatro fatto dalla comunità e gli spettacoli che si offrono a questa comunità.

Almeno io, non per dare una soluzione, ma per dire quale è la mia tesi, mi rifaccio all'esempio del ciclista. Il giro d'Italia in bicicletta ha un senso, ha un fascino nella misura in cui andiamo tutti in bicicletta. Nel momento in cui non andiamo più in bicicletta questo tipo di spettacolo o di avvenimento, che è il giro d'Italia, ci interessa meno. Ora quale è il rapporto che esiste tra il mio andare in bicicletta e il giro d'Italia? Il mio andare in bicicletta è la base su cui si fonda il giro d'Italia e il giro d'Italia è un punto di riferimento possibile e di stimolo al mio andare in bicicletta.

PERISSINOTTO: C'è sempre la necessità della motivazione, vuoi dire...

MORTEO: C'è sempre una motivazione reciproca. Perché se io mi limito ad essere io ad andare in bicicletta, posso, in un certo modo esaltarmi e trovarmi meraviglioso, posso anche pensare che non si può fare meglio di quello che sto facendo io in quel momento; se invece esistono dei signori che in tre ore riescono a fare quello che io faccio in un mese, il mio andare in bicicletta non perde nessun valore, ma riceve una serie di stimoli e una serie di punti di riferimento. Questi punti di riferimento non avrebbero un senso se non esistesse la mia bicicletta, d'altronde la mia bicicletta viene, in qualche modo, direi, potenziata come riferimenti, come confronti, come stimoli ecc. dall'esistenza di questi altri. Secondo me, è molto importante la convivenza di forme diverse, perché ognuna di queste è sub-

strato e limite all'altra. Si poggiano e si limitano a vicenda; esattamente come avviene nella società, nei vari rapporti.

PERISSINOTTO: Allora, per ipotesi: se si riuscisse, anche soltanto per una generazione, a vietare, a distruggere qualsiasi punto di riferimento teatrale nella gente, mi domando se fra una generazione, distrutti i punti di riferimento teatrale, ci sarebbe ancora domanda di teatro.

MORTEO: Io non lo so e onestamente mi pongo il problema solo fino ad un certo punto, in quanto sono scettico sulla possibilità di creare la situazione. Cioè sono scettico sulla possibilità di creare una situazione in cui io mi svincolo da quelli che sono dei risultati storici. Il teatro che esiste, il teatro di tipo vecchio o il teatro di tipo nuovo, sono, in fondo, risultati storici. Ora, mi posso io liberare dalla storia dalla quale vengo fuori? Mi sembra che sia molto difficile e rischia di diventare utopistico questo bagno di improvvisa purezza o verginità che...

MAMPRIN: Ma Loredana lo faceva unicamente come ipotesi.

MORTEO: Lo so, è chiaro.

PERISSINOTTO: Sì, lo facevo come ipotesi: si dice, infatti, che il teatro, la « teatralità » dell'uomo è un fatto intrinseco, naturale...

MAMPRIN: Sì, sì Loredana, ma io credo che si possa fare lo stesso discorso che tu fai senza arrivare ad abolire ogni punto di riferimento. Io credo che già a questo punto, oggi 7 ottobre 1973, si delinei un deciso salto di qualità del teatro. Siamo ad un momento importante: il teatro, io credo, entro questo secolo, entro qualche decennio, forse entro un decennio sarà una cosa molto diversa da quello che è adesso.

PERISSINOTTO: Anche perché è, forse, l'unico discorso alternativo – utopico, folle, ma unico – che possiamo opporre, se volete, ai mezzi di comunicazione di massa, che comunque sono carenti, cioè non ti danno quel « rapporto » che ti dà il teatro...

MAMPRIN: Scusa, però, Loredana, il teatro adesso (parliamo ad esempio dei Teatri Stabili) che cosa ti dà? Il teatro dei Teatri

Stabili su che piano si è messo? Si è messo su un piano di concorrenza ai mezzi di comunicazione di massa.

MORTEO: Sì!... Ed è l'errore fondamentale.

MAMPRIN: Certo, l'errore fondamentale! Non parlo di concorrenza al teatro privatistico – questo è normale. Strapagano gli attori, i registi, perché hanno bisogno di incassare. Si è messo evidentemente sul piano di concorrenza alla TV, ai mezzi di comunicazione di massa. La televisione dà Rascel? Bene: il teatro stabile di Trieste, tanto per citarne uno, ti produce « Il Capitano di Koepenick » con Rascel protagonista e ti dice: « E noi, Rascel, te lo diamo in carne e ossa... ».

MORTEO: Questa è una delle mie tesi fondamentali...

MAMPRIN: Mettendosi in concorrenza coi mezzi di comunicazione di massa, il teatro è destinato a soccombere e non può non soccombere. Quindi il teatro o diventa espressione della comunità, e allora vive; oppure soccombe. A questo punto che cosa succederà?

Credo che non occorra essere profeti per capirlo: ci sarà un teatro ufficiale, soccombente, mentre nascerà un altro teatro.

MORTEO: Sì, questa, credo, sia la verità.

Esistono a questo punto però dei problemi politici. Perché questo teatro destinato a soccombere è il teatro che, per il momento, ha trovato tutte le alleanze con il potere. E' il teatro che ha tutti i soldi da parte delle autorità.

MAMPRIN: Ma sai Morteo...

MORTEO: Volevo solo dire questo... In passato si poteva pensare di utilizzare il teatro in un modo simile a quello in cui oggi ci sembra giusto utilizzare il cinematografo. Oggi l'equivoco non è più possibile. Di conseguenza occorre ripensare dalle radici il teatro per adeguarlo alla sua specifica realtà culturale e sociale. E fare questo, in sostanza, significa ricondurre il teatro alle sue dimensioni e funzioni primordiali. Il concetto di teatro « prodotto artistico » deve essere sostituito con quello di « azione artistica ». Ed è evidente che nella nuova associazione l'aggettivo « artistico » perde ogni carattere aulico ed elittario, ve-

nendo ad arricchirsi invece di motivazioni, forse più contingenti e meno perfezionistiche, ma esistenzialmente molto più urgenti. Su questa linea, che purtroppo appare ancora utopistica ai più e soprattutto ai mestieranti del teatro, legati ad abitudini ed interessi inveterati, ma che senza dubbio prepara il processo di palingenesi del teatro; di un teatro non più inteso come oggetto di lusso, messo a disposizione di minoranze privilegiate e attardate dalla pubblica sovvenzione, ma come molteplicità di voci della collettività; su questa linea, dicevo, si muovono alcune dottrine, ad esempio quelle di Sisto Dalla Palma (8).

MAMPRIN: Vorrei completare una tua affermazione. Quando tu sostenevi pessimisticamente (tu sei sempre un po' scettico), che il teatro, diciamo così, pubblico, questo teatro se vuoi mercantile, ha tutte le alleanze politiche, ha i soldi, mentre un teatro che sia espressione della comunità non li ha e non ha...

MORTEO: L'esperienza del Decentramento torinese insegna.

MAMPRIN: Sì, esatto, tu citi l'esperienza del Decentramento. Questo tipo di teatro che nasce come animazione culturale della base, diciamo la frase canonica, non ha alleanze politiche. Sarebbe però assurdo le avesse. Il potere deve essere col teatro ufficiale, col teatro addormentante. Però mi sembra ci siano anche degli atteggiamenti diversi. E questo è un altro motivo per cui credo che non occorra essere profeti per divinare che nel giro di un decennio, direi, il teatro che andrà in crisi non sarà certo il teatro espressione della base.

Il teatro che andrà in crisi, cioè che soccomberà, sarà il teatro reazionario, il teatro ufficiale. Dico un decennio, non dico che lo vedranno i figli dei nostri figli: no, lo vedremo noi.

MORTEO: Su un piano storico sono perfettamente d'accordo con te; su un piano pratico penso ai colonnelli greci e ai generali cileni. Cioè a quelli che, volere o no, sulla pelle di una generazione, riescono a...

(8) Docente di Storia del Teatro all'Università Cattolica di Milano è stato vicepresidente del Piccolo Teatro di Milano. Cfr. il saggio « Verso una nuova drammaturgia » in « Vita e Pensiero », gennaio-febbraio 1971.

MAMPRIN: A fermare un momento la storia. Un momento.

MORTEO: Appunto.

MAMPRIN: E' sempre un momento, perché i colonnelli se ne andranno dalla Grecia, soccomberanno loro, cioè soccombono i colonnelli, non la Grecia. Lo stesso i militari cileni, è inevitabile: soccomberanno (9).

MORTEO: Su questo io non ho dubbi. Mi domando solo se, ad esempio (e queste sono cose che mi spaventano), non possa darsi il caso che, tu o io o lei, finiremo per sbarazzarci dei nostri colonnelli – ossia i vari ministeri, i vari teatri stabili, ecc. ecc. – il giorno in cui avremo perso ogni energia, in cui saremo totalmente spompatis. Sarebbe come se uno, cornuto tutta la vita, trovasse il grandissimo amore a ottant'anni... Bello, molto bello, però poco produttivo...

MAMPRIN: Scusa, Morteo, anche a questo proposito io vorrei dire qualcosa sempre contro il tuo pessimismo.

Mi augurerei di riuscire, che noi riuscissimo, a sbarazzarci dai nostri colonnelli, che stanno ai Ministeri, ai Teatri Stabili o negli uffici del teatro privato, che riuscissimo, anche arrivando spompatis. Sono convintissimo che dietro di noi ci sarebbero degli altri, meno spompatis di noi, magari perché sono nati dopo, che riusciremo a fare qualcosa, a fare quello che, se ci fossero state le condizioni, avremmo fatto noi qualche tempo prima. Noi dobbiamo però fare la nostra parte!

PERISSINOTTO: Finché è data la possibilità di continuare a lavorare in questo senso, dietro alle spalle non ti lasci il vuoto: ci sono delle persone...

MAMPRIN: Ci sono delle persone con cui si è stati assieme. Si è lavorato, e si è cresciuti, assieme a qualcuno che ha qualche anno di meno, magari...

PERISSINOTTO: E' per questo che penso alla scuola come spazio proprio dell'Animazione, spazio consono non sempre concesso

(9) I colonnelli se ne sono andati dalla Grecia, ora repubblica. Non resta che augurarci che la « profezia » di Mamprin si realizzi anche per il Cile.

però. Anche per quel suo puntare sulla socializzazione e il suo basarsi su una concezione nuova della cultura, l'Animazione, penso possa attecchire più facilmente o comunque dare di più dentro la scuola che dentro il teatro...

MORTEO: Ummh!

PERISSINOTTO: So che non sei d'accordo e parliamone; ma ora stavo parlando come pedagogista o semplicemente come persona interessata a veder realizzata una scuola diversa, effettivamente a misura di ragazzo, che gli dia gli strumenti per la sua formazione, per l'espressione della sua cultura.

L'animazione, per dirla con una immagine di Mamprin, è « agitazione di elettroni » ed io trovo che in questo senso sia un eccezionale strumento educativo, e un mezzo didattico completo. Agitazione di elettroni: rende efficacemente il modo di essere – aperto, problematizzato, critico, in contatto dialettico con le persone e le cose – in una situazione animata.

MAMPRIN: In sostanza: cosa è Animazione? E' presa di coscienza del gruppo, diciamo...

PERISSINOTTO: Ecco...

MORTEO: Sì...

MAMPRIN: E' presa di coscienza, ma io mi domando: cos'è il teatro di diverso? Il teatro correttamente inteso: cos'è?

MORTEO: Non è niente di diverso, ma, io ripeto: è questo che ci è difficile far capire alla gente.

Secondo me è difficile farlo capire perché la gente, di tutte le sponde, ha conficcata in mente un'idea di teatro che non è questa. E noi abbiamo delle difficoltà a far accettare questa tesi. Per questo io dico che, ad esempio, coi progressisti noi dobbiamo valorizzare l'idea di teatro, rompere nella loro testa l'idea di teatro solo come strumento, mezzo da mettere al servizio, proprio servizio brutto, di un'altra cosa.

Il teatro è a servizio di una determinata idea, ma non è a servizio come un'ancella, perché è militante di quell'idea.

MAMPRIN: Esatto, è questo... (credevo che tu volessi dire che il teatro non è al servizio di nulla). Io sono d'accordo, perché c'è

dentro. Se noi questa sera dovessimo fare un'azione drammatica esplicita, una comunicazione drammatica, quasi direi, è chiaro che gli avvenimenti che viviamo ci sarebbero dentro per forza. Il Cile ci sarebbe dentro, Israele, la nuova guerra arabo-israeliana che è incominciata oggi, non può non esserci dentro.

Quindi non il teatro al servizio della giusta causa: il teatro è la giusta causa.

MORTEO: E', fa parte, milita in questo senso. Qui vorrei fare...

PERISSINOTTO: Non ha modelli, in questo senso.

MORTEO: Come?

PERISSINOTTO: In quanto milita, vive calato in una determinata realtà, sempre presente ad un *hic et nunc*, per cui non può porsi assolutamente dei modelli, non può assolutamente fare un discorso di universali.

MAMPRIN: Esatto.

MORTEO: Sarebbe folle chi dicesse: « le parole sono al servizio dell'ideologia ».

PERISSINOTTO: La parola « patria » per un marxista è diversa dalla accezione di « patria » di un fascista.

MORTEO: E' questo che, secondo me, bisogna far capire. Ma adesso voglio farvi una domanda che è probabilmente una domanda sciocca e retorica, però mi incuriosirebbe la vostra risposta.

Secondo voi l'animazione è un fatto rivoluzionario o un fatto riformistico?

MAMPRIN: Sta a vedere cosa si intende per Animazione.

MORTEO: Il teatro, diciamo anche il teatro, se volete.

MAMPRIN: Allora poniamo che l'Animazione correttamente intesa, cioè quella che nella catalogazione definiamo « Animazione creatrice » e il Teatro, correttamente inteso, sono un fatto rivoluzionario, terribilmente rivoluzionario. Se prendiamo invece in considerazione quella che Bejan (10) chiama « animazione classica » o « animazione di ricerca », allora è un fatto riformistico.

(10) Si veda, su questo argomento, il successivo saggio « Animazione e drammaturgia ».

L'animazione classica non è nulla, l'animazione di ricerca, direi che è riformistica. Il provocare, il provocare la richiesta di qualcosa, il discutere qualche cosa: questo è riformismo. Il far nascere qualche cosa di decisamente nuovo: questa è rivoluzione.

PERISSINOTTO: L'animazione ha, quindi...

MAMPRIN: No, questa è la mia risposta a Morteo. La tua, Loredana? Dopo vorrei anche sentire l'opinione di Morteo.

PERISSINOTTO: Io sono abbastanza d'accordo con quanto hai detto, però mi son ricordata della critica che Alonge (11) ha fatto dell'Animazione (nuovo travestimento del sistema per frenare e fregare, Iddio ce ne scampi e liberi dagli animatori, nuovi missionari, ecc.). Giudizi critici, questi, è bene ricordarlo e sottolinearlo, dati in base ai materiali pubblicati, ai risultati scritti di alcune esperienze, senza avere dunque vissuto o partecipato in qualche modo all'esperienza.

Ora se l'Animazione è un modo di vivere, di essere, di entrare in rapporto con gli altri, con le cose e i fatti in modo critico e responsabile, io dico che ha in sé molta carica rivoluzionaria. Sono d'accordo quindi nel dire che l'Animazione può sovvertire un certo « ordine », cambiare le cose (se no, per me, non è animazione e anche per voi, credo). E cambia le cose partendo dall'analisi della realtà politico-sociale in cui ci si trova ad agire. Credo che possa apparire riformistica proprio per questo suo partire dall'analisi dell'*hic et nunc*, in cui è inserita. Discutevo, poco tempo fa, con degli animatori di come certi insegnanti, e anche di come certi adulti, pensano di « fare politica » insegnando ai ragazzi slogans tipo « Nixon boia ».

Se è sempre sbagliato « insegnare », questo è quanto di peggio: bisogna, invece, partire dalla realtà in cui vive il ragazzo e dare il nome a padroni più vicini...

MORTEO: Maestro boia...

PERISSINOTTO: Ecco, è già più giusto partire da « maestro boia »...

(1) R. Alonge, *L'Animazione teatrale: strategia capitalistica, gestione del movimento operaio e possibile uso rivoluzionario*, in « Cultura, lavoro intellettuale, e lotta di classe », Napoli 1973.

senza dubbio è più efficace, nel caso, per il discorso di presa di coscienza della propria realtà. L'Animazione dà gli strumenti di lettura e di interpretazione critica anche degli avvenimenti quotidiani, di piccola politica, in famiglia, nella scuola, nel quartiere, nel posto di lavoro, ecc. E può sembrare riformistica, può sembrare compromessa con le istituzioni, perché fa, perché tenta di fare e cambiare qualcosa. Ma chi pensa che questa società cambi o crolli da sola e se ne vada con molte scuse, non vede certo di buon occhio qualsiasi tentativo di cambiamento che parta dal di dentro del sistema... Non ci sfugge però neanche l'abilità del sistema di inglobare tutto, di rifarsi verginità. In sostanza ci sono vari modi di fare la rivoluzione: l'Animazione, per me, è un modo di fare la rivoluzione essendo ben presenti, avendo ben chiara la realtà della situazione. Non ci sono le condizioni per stravolgere, ad esempio, il discorso scolastico in Italia, ma non ci si deve neanche far frenare dalle difficoltà, dalle obiezioni che anche molti insegnanti volenterosi adducono: « Ma il preside, ma il direttore, ma i doppi turni, ma la carenza di spazio e la mancanza di soldi per i materiali, ecc. ». A quanti dicono questo, bisogna far capire il discorso di fondo sui contenuti, sul significato politico dell'insegnamento...

MAMPRIN: Tu, in sostanza, ti preoccupi che a qualcuno l'Animazione sembri riformistica perché non fa la rivoluzione subito; ma un vero rivoluzionario fa la rivoluzione sicuro di vincere o perlomeno con molte probabilità di vincere. Non è un suicida.

PERISSINOTTO: Sono d'accordo. E questo non vuol dire che si stia con le mani in mano in attesa...

MAMPRIN: Ecco, in secondo luogo: non facciamo la rivoluzione totale, tuttavia facciamo lo stesso tante cose. Anzi, bisogna fare tutto ciò che è possibile, però quel « tutto ciò che è possibile » bisogna farlo perché l'Animazione sia rivoluzionaria. E non dire: « Siccome non è possibile, non ci sono le condizioni per fare la rivoluzione, non faccio niente... ».

PERISSINOTTO: Ho citato Alonge come esempio di critica fatta, lo ripeto, senza aver vissuto le esperienze, ma ce ne sono altri.
MAMPRIN: E' un difetto fondamentale.

L'Animazione, e voi me lo insegnate, non è il *risultato*, non è l'azione finale in quartiere, è tutto il periodo che l'animatore ha vissuto assieme ai ragazzi del quartiere, nel quartiere, nella scuola. Quella è l'Animazione. E' il momento del fare insieme.

PERISSINOTTO: Tutto il processo che c'è alla base.

MAMPRIN: Non è la traccia, il testo, l'azione, il film... L'« Homoxchelitépilenex » puoi farlo o non farlo.

MORTEO: Ecco, sono abbastanza d'accordo con voi. Tuttavia la domanda che ho fatto forse aveva delle intenzioni, diciamo, di tipo tattico. In sostanza come dobbiamo presentare l'Animazione: come fatto rivoluzionario o come fatto riformistico?

Io ho l'esperienza (voi lo sapete e la Perissinotto anche più direttamente, perché vi ha partecipato) del Decentramento torinese, che, a mio parere imprudentemente, Fadini (12) ha sempre insistito a presentare come fatto rivoluzionario. L'unico risultato che ha ottenuto è stato quello di far fermare tutto, perché è chiaro che, se qualcuno va a dire alle autorità costituite: « Io faccio la rivoluzione, la voglio fare a casa vostra e con i vostri soldi, voglio servirmi di voi per fare la rivoluzione... » costui si prepara una trappola da solo. E' evidente che queste autorità, legittimamente (io fossi al loro posto farei altrettanto, ognuno di noi farebbe, al loro posto, altrettanto) mandano tutto a gambe all'aria. Ora, dal momento che l'Animazione e il Teatro non hanno la possibilità di provocare un terremoto subito, secondo me, è più ragionevole presentarli come fenomeno riformistico.

PERISSINOTTO: Se il Decentramento torinese è finito nello spazio di una stagione teatrale, proprio perché qualcuno o tutti abbiamo agito a carte scoperte, l'Animazione coi bambini nelle scuole è

(12) Edoardo Fadini, collaboratore del Teatro Stabile di Torino nel 1969-70 all'esperienza del Decentramento, è stato critico teatrale di « Rinascita » sino al 1975.

continuata e non solo a Torino. Che sia un alibi, che non lo sia, per l'ente che la promuove, poco importa, se si dà modo, così, di continuare.

Ciò non toglie che bisogna vigilare, non lasciarsi emarginare o tollerare, come sta succedendo in qualche caso, e impedire, comunque, che si svuoti il senso dell'iniziativa, dove ha già preso piede. Non è una situazione facile. Un certo « ottimismo » dovremmo però averlo stando alle dichiarazioni dell'attuale ministro dello spettacolo...

MAMPRIN: Il ministro dice che: « Bisogna riconsiderare la funzione degli Stabili » – e ciò vuol dire che il ministro è più o meno della nostra opinione: gli Stabili hanno fatto il loro tempo. E poi dice, testualmente, che bisogna: « Promuovere e incrementare il decentramento come animazione culturale della base e l'animazione coi giovani... ».

MORTEO: Quando l'ha detto?

MAMPRIN: Il giorno che è passata la leggina finanziaria sul teatro (13). Perché l'ha detto? Poco importa. L'importante è che il ministro l'abbia detto. Politicamente vale che l'abbia detto.

PERISSINOTTO: Gli sforzi, allora, dove devono tendere adesso? Noi da parte nostra, come operatori e come teorici, abbiamo già indicato che questa è la strada. Dobbiamo continuare ancora a lavorare, tra mille difficoltà, o bisogna...

MORTEO: Secondo me, bisogna creare una forza.

PERISSINOTTO: O bisogna muoverci a livello di autorità affinché gli Stabili vengano effettivamente ridimensionati, considerato anche che il budget, da essi riservato a queste attività, è marginale...

MAMPRIN: Se è positivo che il Ministro abbia detto queste cose, non dobbiamo illuderci però; ci vorrebbe anche qualcuno vicino al Ministro che dia disposizioni affinché, per esempio, gli Stabili paghino e producano soltanto gli spettacoli e che queste altre attività le paghino i Comuni (14).

(13) Disegno di legge per intervento finanziario a favore del teatro di prosa del 2 agosto 1973. Ministro del Turismo e dello Spettacolo: Nicola Signorello.

PERISSINOTTO: Questo è importante in quanto significa risolvere il problema senza togliere le castagne dal fuoco agli Stabili.

MAMPRIN: Certo!

MORTEO: Significa andare contro il monopolio, nel campo dello spettacolo. Il problema, secondo me, è volgere in senso positivo, cioè in senso favorevole a noi, le disposizioni. Il Ministro stabilisce che gli Stabili facciano solo gli spettacoli? Benissimo: facciano solo gli spettacoli. Allora, però, dovendo gli Stabili fare solo spettacoli, poniamo il problema di una riduzione delle sovvenzioni, perché non ha senso che facendo meno di quanto facessero prima debbano avere le stesse sovvenzioni. Essere contro il monopolio in Italia, nel campo dello spettacolo, significa veramente fare una semi-rivoluzione.

MAMPRIN: Sì, stavo per dire: « una politica rivoluzionaria ». Sentite, io proporrei di affrontarne un tema che affiora sempre nelle discussioni che accompagnano tutti gli incontri sull'Animazione che abbiamo fatto, ma non ne abbiamo mai trattato diffusamente. E' una questione teatrale: il teatro d'evasione, visto dalla nostra angolatura.

Attacchi tu, Morteo?

MORTEO: Il teatro di evasione considerato dal nostro punto di vista...

Io sono non del tutto contrario al teatro d'evasione quando abbia il coraggio e la forza di presentarsi come teatro di evasione.

Io credo che sia giusto, a questo mondo, che di tanto in tanto si sonnecchi, di tanto in tanto così... ci si inebri leggermente col vino o con altre cose, a condizione che uno, quando va a pas-

(14) In una circolare del Ministero del Turismo e dello Spettacolo del luglio 1974 si invitavano i Teatri Stabili a svolgere una funzione di produzione teatrale, la *loro* funzione, col chiarimento che attività di altro tipo (ad esempio di animazione) non sarebbero state considerate ai fini delle sovvenzioni. Tra i direttori in carica di Teatri Stabili in Italia, sembra che solo Aldo Trionfo, Teatro Stabile di Torino, si sia opposto a tale invito. Il fatto, comunque, non è stato giudicato del tutto negativo dagli operatori del settore, qualora altri organismi a livello regionale e municipale fossero in grado di promuovere e gestire in maniera organica e capillare le attività di animazione e di decentramento.

seggiare o fa la siesta o beve qualche bottiglia di vino, non sia convinto di aver fatto la rivoluzione e di aver risolto i principali problemi della fisica atomica...

Macario, per esempio, per me è un fenomeno estremamente pulito, nei limiti in cui può esserlo. Fa uno spettacolo per cui chi va lì non ha la più pallida idea di fare un atto culturale, un atto di maturazione civile. Niente, va lì e ride perché l'attore fa sempre i soliti gesti che la gente riconosce, soprattutto a Torino, ed è contenta di vederlo.

Il teatro di evasione, secondo me, è perfettamente giustificato nella misura in cui si presenta come tale. E' molto più pericoloso un teatro che si presenta come fatto culturale e che culturale non sia. Con questo non voglio dire che il teatro debba essere solo teatro d'evasione, anzi sarebbe catastrofico se fosse così, ma siccome hai posto il problema del teatro d'evasione io dico: se è pulitamente quello che è, se è uno spettacolo che non pretende di essere l'unico, di assolvere a tutte le funzioni, di sostituirsi allo scibile umano, a me, non dà fastidio.

MAMPRIN: Il teatro di evasione: tu hai fatto il paragone giusto con le bottiglie di vino, così... droga; in sostanza hai detto che è addormentante...

MORTEO: Sì!

MAMPRIN: Qualunquistico, direi con un'altra parola, questo teatro d'evasione...

MORTEO: Anche...

MAMPRIN: Però bisogna vederne l'aspetto politico subito.

L'aspetto politico è che il potere...

MORTEO: Ma questo allora...

MAMPRIN: Questo è il punto!

PERISSINOTTO: Non si può scindere!

MAMPRIN: E' inscindibile. Le alleanze di cui hai parlato prima: guarda che il teatro di evasione ha molte più amicizie politiche addirittura degli Stabili.

MORTEO: Lo so...

MAMPRIN: Guarda le sovvenzioni del citato Macario e di quanti, sulla sua scia, producono teatro d'evasione: fra rientri, testo italiano, Macario con un solo spettacolo, ha avuto quasi la sovvenzione di uno stabile... Le alleanze politiche del teatro d'evasione sono quindi addirittura, e dico addirittura, più forti di quelle degli Stabili. Per me, e non solo per me, è oggettivo: il teatro d'evasione contribuisce notevolmente (non solo il teatro ma tutto lo spettacolo di evasione) a mantenerti una nazione addormentata.

MORTEO: Questo è vero.

PERISSINOTTO: Stavo pensando che Macario, continuando nell'esempio, era soprattutto sinonimo di rivista, rivista con belle donne, belle gambe...

MAMPRIN: Ma ci possono essere gambe con testa, cioè gambe che pongono dei problemi e gambe che non pongono problemi, non vi pare?

MORTEO: La grande conquista dello spogliarello, per restare a questo piano, è che è un fatto pubblico.

La grossa novità è questa: in tutta la società è sempre stato ammesso che avvengano dei rapporti sessuali; è inevitabile perché se no la specie... ma...

PERISSINOTTO: Nascosti.

MORTEO: Ma, appunto, nascosti. Il fatto nuovo è l'essere pubblici, è l'essere pubblico il fenomeno.

MAMPRIN: Io però sarei tentato di non mettere certi personaggi dello spogliarello, come Rita Renoir, nel genere « evasione »...

MORTEO: No, non credo...

MAMPRIN: Esatto. Metterei invece i Macario, i Bramieri e un mare d'altre compagnie. Si sentono delle osservazioni di questo genere sul teatro d'evasione: « Ci si va tanto volentieri perché, finalmente, è un teatro che non fa politica! ». Che non fa politica?

PERISSINOTTO: Che non pone problemi...

MAMPRIN: Che non pone problemi, che non fa politica: si è stufi della politica e della politica a teatro. Ma quello è un teatro politicissimo. E' il teatro della conservazione. E il teatro della conservazione ti dice: « Questo mondo è il migliore dei mondi

possibili ». Oppure, se c'è qualcosa che non va, dipende dalla debolezza del singolo: qualcuno incamera la bustarella, ma il sistema va bene. Si può fare la critichetta a qualcuno, sotto sotto, ma il sistema va bene.

Al contrario un teatro di cittadini responsabili, come direbbe Morteo, mette in causa il sistema.

MORTEO: Sì... Io su questo problema ho una tesi. Secondo me, il teatro di evasione è fondamentalmente di due tipi. C'è il teatro che porta alla accettazione del mondo così come è, cioè stimola la visione del mondo così come è, il compiacimento su come si è... e c'è il teatro che presenta invece una realtà diversa da quella in cui ci si trova.

PERISSINOTTO: Un teatro che problematizza quindi...

MORTEO: No, questo è un altro passaggio... Intendevo una realtà in cui mi beatifico. Ad esempio è teatro di evasione un molto teatro politico. Nel momento in cui io presento a dei lavoratori uno spettacolo di una certa società che non c'è, li invito a evadere dalla realtà, a beatificarsi e a stordirsi tanto quanto ci si può stordire di gambe senza testa. Solo che è un altro tipo di stordimento. Di fronte invece al teatro di evasione esiste un solo tipo di teatro, che è appunto, il *teatro problematico*. E' il teatro di ricerca, di discussione continua che dice: siamo in questa situazione, ne vogliamo una diversa ma quella diversa non è, eccola lì, già bella e fatta... Siamo in questa situazione: che cosa facciamo? Allora riusciamo a modificare la realtà. Ma nel momento in cui io presento uno spettacolo o tutto con bandiere rosse o tutto con « tantum ergo », una società di angeli o cherubini o di lavoratori che vivono in un regime di gran giustizia... faccio teatro di evasione. Praticamente io stordisco il pubblico in direzioni diverse, ma allo stesso modo.

MAMPRIN: Certo!

MORTEO: Per cui il teatro di evasione ha come alternativa soltanto il teatro problematico: di tipo politico, filosofico, economico, psicologico... il diavolo che si vuole. Sono tutti...

MAMPRIN: Ma infatti, la misura si ha sempre in rapporto col potere.

Il Brecht del Piccolo Teatro di Milano, che, appunto beatifica, come dice Morteo, non ha mai incontrato serie opposizioni...

MORTEO: No.

MAMPRIN: Ha incontrato l'opposizione di qualche consigliere che dice: « Perché sempre Brecht »; ma i veri detentori delle leve del potere han detto: « Va benissimo così », perché il lavoratore là si sfoga, no? Evviva la rivoluzione sul palcoscenico. Altro esempio: facciamo un salto a Berlino Est. Dove trovi un teatro problematico a Berlino Est? Tu trovi « La madre » di Brecht: te la fanno, o meglio, te la facevano in un modo esemplare, da farti venire la pelle d'oca. Quando Helen Weigel raccoglieva la bandiera rossa del rivoluzionario morto e si metteva, lei, in mezzo al palcoscenico con la bandiera rossa, ti veniva la pelle d'oca... Naturalmente il lavoratore era soddisfattissimo...

MORTEO: Certo.

MAMPRIN: Basta: non ha più problemi; vive nel migliore dei mondi possibili e questo è giusto il contrario del teatro. E' giusto il contrario perché il teatro invece è: far sorgere i problemi, non proporre la soluzione.

PERISSINOTTO: E Dario Fo? Per molti è sinonimo e simbolo di un certo tipo di teatro, politico, militante... Alla luce degli ultimi discorsi anche Fo diventa in sostanza...

MORTEO: Al suo attivo c'è il fatto che interviene nell'attualità.

PERISSINOTTO: E' una compagnia interessante anche per altri aspetti; se avessero la possibilità di lavorare stabilmente in un quartiere credo farebbero Animazione, Dario Fo potrebbe essere un grosso animatore... anche Strehler sarebbe un grosso animatore, a giudizio di Mamprin... Per adesso continuano a fare il *loro* teatro, per il *loro* pubblico, con la differenza, mi pare, che il regista del Piccolo Teatro sia sempre più sulla strada dell'« autocitazione » – guarda a sè stesso e al passato – e che Fo continui a fare teatro intorno a temi che lo interessano, di attualità, e che possono interessare anche una base più allargata di persone. Sta di fatto che anche questo è un discorso abbastanza catartico.

MORTEO: Ah, sì! Secondo me, anche questo teatro bisogna funziona-

lizzarlo. Anche il teatro di Fo può avere una funzione, come può averla quello di evasione in senso lato. Bisogna saperli, in questo caso, strumentalizzare tutti, contrapponendo sempre un teatro di tipo problematico. Cioè riuscire a utilizzare l'entusiasmo che suscita Fo: è una forza, non la posso sottovalutare. L'entusiasmo che suscitano certe invenzioni di Strehler o le gambe con o senza testa, è una forza che non posso sottovalutare. Il problema è, ad un certo punto, di far entrare nel giuoco tutto: è la funzione del teatro problematico. Secondo me, la sua funzione non è quella di far scomparire le altre forme di teatro, ma è quella di mietere da tutte le altre forme di teatro per far nascere...

MAMPRIN: Giustissimo: è una osservazione molto giusta!

PERISSINOTTO: Ciò significa mantenere un discorso di tesi per mantenere un discorso dialettico.

MAMPRIN: Esatto: ti manca la dialettica e ti trovi solo col teatro di Animazione. Intanto lascia che le altre forme di teatro muoiano di morte naturale. E' fatale avvenga e basta guardare cosa succede nel teatro italiano in questa stagione – parliamo sempre il 7 ottobre 1973 – per averne conferma. Quali sono le proposte per quest'anno, dove sono le idee? Al Teatro Stabile di Genova fanno tre Goldoni tre; al Piccolo di Milano Strehler propone « Il Giardino dei ciliegi » che ha già fatto, dopo l'ha fatto Visconti, adesso lo rifà, quindi un ciliegio in più, un ciliegio in meno, come si muoverà la protagonista, l'angosciosa ricerca di una Anja...

MORTEO: Per un ciliegio rosso si può delirare...

Per continuare, oggi, a pranzo, tra una portata e l'altra ho preso una nota... La nota è questa: il problema di individuare oggi quale può essere la funzione del teatro nella società odierna. Ciò non esclude che oggi possano sopravvivere interessi e abitudini legate a situazioni storicamente superate. Di conseguenza non è strano che ci sia gente che si diverte e si compiace di un certo passato. In fondo oggi si va a vedere una villa del Palladio, e non lo dico in senso negativo; si può, perché sopravvivono tali interessi. Non c'è nulla di male.

Più pericolose sono le innovazioni operate senza la coscienza della funzione teatrale odierna, attuate con il solo criterio di cambiare il vecchio; da innovazioni fatte semplicemente introducendo modi nuovi nel vecchio, tanto da creare delle apparenti forme di novità, senza cambiare niente: questo, secondo me, è estremamente pericoloso. Io tra una vecchia forma di teatro, chiaramente superata e una forma che è la stessa cosa, ma semplicemente mascherata, rivestita, io preferisco sinceramente quella vecchia. E in questo senso dico che Macario non mi turba, perché Macario, chiunque vada a vederlo, o forse anche i Legnanesi, chiunque vada a vederli, non casca in equivoci... Caso mai si drogherà per una sera; si instupidirà un po', però non nascono equivoci intellettuali; mentre di fronte ad altre cose nascono degli equivoci intellettuali che sono estremamente pericolosi. Di fronte a certi spettacoli nascono degli enormi equivoci intellettuali...

MAMPRIN: Ma senti, tutte le cose non vanno mica viste isolate. Ci fosse Macario solo...

MORTEO: Non è che sia innamorato di Macario, intendiamoci.

MAMPRIN: No, dico che non è uno, non è uno spettacolo il pericolo; ci sono tanti spettacoli, i « Macari » sono tanti e c'è un sacco di altra roba... C'è il tentativo di farci gongolare di questo mondo in cui viviamo...

MORTEO: Certo, ma questo tentativo...

MAMPRIN: Per la qual cosa bisogna essere duri anche con Macario, anche con Bramieri, con tutta questa gente. E' un teatro di evasione: non che non fa politica, ma che fa un determinato tipo di politica, cioè la politica della reazione.

L. MAMPRIN – G. R. MORTEO – L. PERISSINOTTO

TRE DIALOGHI SULL'ANIMAZIONE

BULZONI EDITORE