

Verso una nuova drammaturgia

SISTO DALLA PALMA

Più che alla fine di un ciclo, siamo oggi al tramonto di un sistema; alla morte di un teatro e non del teatro. La constatazione è, a suo modo, consolante: da una parte essa assicura contro i timori che anche il teatro, di tanto significato nella storia della civiltà occidentale, sia finito; dall'altra essa tranquillizza perché il teatro nelle sue forme più recenti non è in grado di assumere e interpretare le aspettative della società. Se non è il teatro, ma solo un certo teatro, ai suoi estremi, non sarà insomma il caso di dolersene.

Teatro e mass media

Al di là di queste constatazioni, il discorso che si impone è piuttosto un altro, perché si tratta pur sempre di capire il senso di certi processi e ricavare dall'andamento delle esperienze che stiamo vivendo dei significati più portanti. Allo storico, di fronte alle galassie che costellano l'universo delle forme teatrali, si impone di cogliere almeno delle linee di tendenza.

Considerate su un arco storico più ampio, le esperienze più recenti tradiscono, fra le altre cose, anche lo sforzo di sottrarsi ai condizionamenti dei *mass media*, liberandosi da un complesso di sudditanza nei loro confronti, che spesso si esprimeva con moralità di tipo competitivo o ripetitivo, enfatizzando ulteriormente il momento della distrazione, della evasione spettacolare e magari della manipolazione presenti in una storia plurisecolare. Se i *mass media* hanno mutuato dalla matrice teatrale entro cui si sono sviluppati la motivazione del divertimento, amplificandone e perfezionandone gli esiti, il teatro sta vivendo un'esperienza che lo restituisce, per così dire, a se stesso, e lo riporta più immediatamente vicino alla purezza delle sue origini.

L'avvento dei mezzi di comunicazione di massa, che ha avu-

to in un primo momento l'effetto di prendere in contropiede il teatro con la molteplicità delle sue innovazioni e delle sue possibilità, inducendolo a comportamenti di tipo mimetico, ha esercitato successivamente una funzione liberante nei confronti della scena; l'ha depurata dalle superfetazioni insostenibili, dai rischi di natura evasiva e spettacolare insiti in tanta parte della sua tradizione. Si direbbe che i *mass media* hanno accelerato una crisi, l'hanno portata praticamente al suo fondo, attraendo nella loro sfera di gravitazione elementi di una spettacolarità aperta e distrattiva di cui al teatro si era fatto carico tanto spesso nella sua storia multisecolare. Poiché con i *mass media* il teatro ha scoperto di non poter e dover competere, e ha visto distaccarsi fuori del suo ambito funzioni fondamentalmente estranee alla sua vocazione originaria, esso ha potuto rimettere in questione se stesso, interrogarsi sulla propria ragione d'essere, e, anzi, radicalizzando tale inchiesta, domandarsi se ci fosse ancora una ragione d'essere, al di là di una presenza garantita non già da una domanda precisa ma dalla meccanicità delle abitudini, dal fastidio di tradizioni secolari, dal codificarsi di un rito collettivo legato alle convenzioni sociali se non ancora alle convenienze economiche.

L'uso alternativo del teatro

Al fondo delle risposte che il teatro ha cercato di dare a questi interrogativi, dopo aver demistificato nelle sue avanguardie più coscienti progetti sempre meno credibili culturalmente, dopo aver invalidato itinerari sempre meno praticabili anche dal punto di vista economico e organizzativo, sta ora la più chiara consapevolezza che un teatro in tanto è possibile in quanto torna a riassumere il proprio ruolo storico, quella che si potrebbe chiamare la propria funzione sociale, se l'espressione non fosse così oberata dall'uso da risultare equivoca e comunque incapace di significare adeguatamente le responsabilità attive che il teatro deve assumere nei confronti della società in cui si esprime. Intendiamoci bene: questo della funzione sociale del teatro, del teatro al servizio delle masse, è un messaggio di tipo giustizialista largamente inflazionato ma non per questo meno carico di equivoci e di malintesi. E in effetti il desiderio di riprendere contatto colle masse, con una realtà popolare e marginata dal circuito teatrale esprime un atteggiamento ambivalente non sempre chiaro: da una parte sottintende una logica di tipo economico che porta alla ricerca di un mercato più aperto, reclutando nuovi adepti e più stabili con-

sensi attorno ad un prodotto che sta cadendo in disuso; dall'altro rivela un senso di colpa nei confronti di una realtà che è stata esclusa non senza conseguenza dai luoghi teatrali. Non senza conseguenza; perché se ha cambiato volto il ricettore, ciò non è stato senza effetti di rilievo sull'emittente e sulla natura stessa del messaggio ma ha finito col modificarlo o addirittura deformarlo; poiché il destinatario è diventato altro, è il messaggio stesso che è entrato in crisi e che non è più credibile neanche quando vuol farsi carico di nuove e più aperte responsabilità.

La tematica di tipo politico e magari populistico, promossa dal cosiddetto teatro impegnato, è stata sviante e mortificante rispetto ai problemi reali del cambiamento, da dover essere interpretata come tipico fenomeno di falsa coscienza e non già come espressione capace di concorrere ad un'autentica chiarificazione, se non soluzione dei problemi. Tanta parte del dibattito culturale portato avanti dalle cosiddette avanguardie o dal teatro dell'*engagement* ha finito coll'aggravare le questioni, collo spostarle e depotenziarle delle cariche innovative che esse portavano con sé, offrendo non solo false soluzioni ma compromettendo anche la corretta impostazione dei problemi. Che siano cambiati i contenuti sulla scena di oggi nessuno ha difficoltà ad ammettere, come è agevole riconoscere che con i contenuti si sono modificate tante modalità del porgere, che si sono raffinate le tecniche nella resa delle situazioni drammatiche. Ma è poi sufficiente riconoscere questo, per ammettere che le cose sono cambiate non superficialmente ma nel profondo delle strutture, laddove il teatro cerca nuovi impatti colla realtà sociale, tenta un ribaltamento delle proprie funzioni nel sistema, non già per garantirlo ma per concorrere a modificazioni reali? L'inflazione brechtiana, l'illusione che un'azione di rottura e di mobilitazione di nuovi consensi per profondi ricambi sociali, passasse attraverso l'aggiustamento di contenuti o di tecniche stranianti ed epicizzanti ma sempre all'interno della vecchia matrice formalistica, devono aver ormai evidenziato in modo eloquente che non si può pretendere di cambiare le cose mettendo vino nuovo in botti vecchie.

Il teatro come oggetto finito

Il problema è dunque un altro: si tratta di sapere fino a che punto tanti interventi si pongano nella linea di un nuovo teatro o siano invece un nuovo modo di fare il teatro di sempre. I parametri di giudizio non dovrebbero mancare, posto che si

è incaricata di fornirli abbondantemente tutta l'esperienza maturata in questo dopoguerra. Le operazioni di restauro o di riadattamento dell'impalcatura formale ereditata, l'aggiornamento e la razionalizzazione delle strutture organizzative ed espressive tradizionali hanno mostrato in modo persuasivo di quale carattere sia il « sociale », di cui si fanno portatori taluni centri di iniziativa teatrale, del tutto coestensivi e funzionali, come oggi si dice, al sistema.

La verità è che le innovazioni formali e tematiche, più o meno coperte da talune motivazioni ideologiche, non hanno potuto invalidare un'acquisizione oramai sempre più largamente diffusa nei ceti giovanili e popolari: che un tale teatro rappresenti una riedizione solo aggiornata di manufatti culturalmente scontati, e che non si può incidere né cambiare alcunché se non si è disposti a modificare in tutto l'arco del suo svolgimento *il processo di formazione e di fruizione dell'esperienza teatrale*, intervenendo più a monte e più a valle nel tempo stesso dei meccanismi di erogazione dello spettacolo, fuori dei canali all'interno dei quali oggi si produce, nel senso proprio del termine, l'incontro tra attori e spettatori, dividendo e irrigidendo i loro ruoli in modo omogeneo alla distribuzione delle parti che si verifica nel sistema.

Non sarà insomma l'ennesimo bagno galvanico nel sociale a rinnovare le scene di oggi, se non si mette in crisi radicalmente i fondamenti delle istituzioni teatrali, modificandone i presupposti ideologici e l'articolazione organizzativa, contestando i processi di elaborazione e di distribuzione del prodotto teatrale, intervenendo non già con una riqualificazione sociale dei vecchi drammi, che sa di operazione di salvataggio condotta con e per le platee borghesi, ma abbandonando un circuito ormai fatiscente e inventando un teatro altro, un teatro altrove, per altra gente. Ciò deve essere cercato fuori dalla rigida contrapposizione tra scena e platea, senza la costante subordinazione alla scrittura e alla regia, fuori dunque dei condizionamenti di tipo economico e politico che si esercitano continuamente all'interno di istituzioni che provvedono alla mercificazione, ieri dello spettacolo-evasione, oggi dello spettacolo-impegno, magari coll'illusione che cambi il prodotto cambiando alcuni fattori, certi tipi di presenza e di reclutamento del pubblico. Sono rimaste le regole del gioco, identico è restato il sistema delle funzioni teatrali, con autore, attori, pubblico immobilizzati in ruoli che hanno fatto il loro tempo, anche se la celebrazione drammatica conosce nuove varianti, magari appoggiandosi a un più aperto impegno delle coregie pubbliche di sempre, o esprimendosi attraverso le rinnovate forme della immaginazione registica o at-

traverso il recupero di accorgimenti gestuali e scenici che erano venuti via via depauperandosi attraverso una lunga tradizione teatrale.

A ben guardare anche le ultime proposte, messe in circolo dai centri più qualificati dell'attuale sistema teatrale, confermano nella persuasione che l'esperienza accumulata da questi operatori agisca da elemento ritardante nei confronti dei tentativi anche timidi di riarticolare l'esperienza drammatica in luoghi e su basi profondamente rinnovati: nonché sostenere questi sforzi, interpretando ed elaborando certe provocazioni, il sistema, anche il sistema teatrale si dice, agisce con una forza di dissuasione pari all'insicurezza che mobilita il nuovo, per il fatto stesso di essere nuovo, e pari alle controcarche impegnate nel mantenere per inerzia strutture irrigidite in cui stentano a riconoscersi proprie le porzioni del sociale a cui si reclama di volersi riferire.

Si stenta, in ultima analisi, ad uscire dalla pratica del teatro come oggetto finito, fornito in nome di poetiche in cui, quand'anche si siano obnubilate certe motivazioni di tipo estetizzante, viene pur sempre privilegiato il momento della creazione individualistica, il culto dell'immagine che si propone aristocraticamente come forma chiusa da un autore a un pubblico passivo, all'interno di canali di comunicazione e di apparature organizzative che sono fortemente condizionate non solo in senso economico ma anche culturale dall'attuale assetto societario. Dire che questo teatro è funzionale a questo assetto sistema è dire poco: lo esprime e lo mantiene in essere anche quando ne occulta la logica o la contesta con interventi che non modificano i rapporti tra le funzioni del teatro, proprio perché non pone in questione radicalmente non solo la ragion d'essere del teatro ma il modo di essere « a » e « attraverso » il teatro. A dispetto di tutto, la posizione del pubblico, perché di questa in ultima analisi si tratta, è pur sempre quella di chi si deresponsabilizza nell'atteggiamento della fruizione assorta e distaccata, di chi si vive passivamente come una polarità destinataria e mai emittente nei confronti di un messaggio che si preconstituisce al di fuori di ogni diretta mediazione tra individuo e gruppo, e in cui l'*engagement* viene testimoniato solo con una diversa angolazione dei contenuti che dal naturalismo del secondo ottocento in poi dovrebbe avere mostrato a dismisura il suo senso: una risposta fittizia e consolatoria per i gruppi egemoni che, a livello di certe esperienze illusorie, affrontano taluni problemi, solo nella misura in cui essi perdono attraverso l'estenuante esercizio dello stile la loro rilevanza pratica, consentendo persino di rimuovere gli eventuali sensi di colpa che essi possono suscitare.

Anche l'ipotesi del decentramento, ultima in ordine di tempo, non fa che confermare il risvolto per così dire mistificatorio che contraddistingue questo modo di porre i problemi del teatro all'interno di un nuovo (nuovo?) rapporto tra classi dominanti e classi popolari, tra cultura aristocratica e cultura di massa, cercando di superare certe storiche dicotomie che non sono il portato puro e semplice di una progressiva perdita di contatto tra gruppi sociologicamente distinti, ma il correlato oggettivo, anche a livello delle istituzioni e delle forme, dell'impianto gerarchicamente ordinato della società. Porre i problemi del teatro attuale, del suo impatto con la nuova realtà giovanile e popolare affermatasi in questi ultimi anni in termini di decentramento, significa, a dir poco, operare in termini di razionalizzazione del potere e di redistribuzione del prodotto.

Le motivazioni sono ancora, come è stato ben detto, di tipo colonialistico e si sviluppano attraverso una politica di riorganizzazione delle strutture teatrali tradizionali. Se le compagnie di giro hanno fatto il loro tempo, se non reggono i grandi spettacoli, o i piccoli teatri, se il circuito teatrale è entrato in crisi e non tiene più nemmeno il tessuto connettivo fornito dalle presenze dilette, i rimedi non possono essere trovati che all'interno di una logica che deve equilibrare la domanda e l'offerta; ove queste non si incontrino più, si incentiva artatamente la domanda, si rinnova il prodotto e lo si redistribuisce, giovandosi di strutture più capillari e meglio diffuse. Quando il teatro delle classi agiate non possa reggersi economicamente e culturalmente solo sul consumo di queste, esso deve trovare porzioni più vaste di acquirenti, quanto meno nella fascia della stratificazione sociale più sensibile ai modelli forniti dai gruppi dominanti, ai miti della diversificazione e dell'ascesa, a mano a mano che l'ideologia si diffonde, si razionalizza, cerca nuovi adepti da integrare secondo i suoi miti e le sue celebrazioni rituali. Un teatro popolare proposto in questi termini non è, tanto per intenderci, cosa diversa da quello che fu l'automobile per le classi popolari degli anni passati. La politica di sostegno e dilatazione dei consumi, e magari anche dei consumi più civili, mostra che all'interno di un certo sistema la logica cambia solo entro certi limiti, sino a quando cioè le contraddizioni non si approfondiscono e non aprono la strada a processi di portata più vasta, capaci di mettere in crisi le ragioni profonde che contraddistinguono l'assetto in cui ci si muove.

In questa prospettiva non è dunque il teatro a cambiare strutturalmente, ma certi prodotti che esso forniva e che de-

vonno riqualificarsi in modo da essere appetibili anche ai nuovi strati sociali, assumendo magari marginalmente le aspettative di cui essi si fanno portatori; epperò senza che nasca da questi strati, negli spazi e nei modi ad essi propri, una diversa mobilitazione nei confronti di e attraverso il teatro, senza che maturi con la consapevolezza del proprio compito storico, un nuovo modo non solo di fruire, ma di fare il teatro, ripensandone il ruolo nel più vasto quadro della società civile.

Anche con le ultime varianti che nei luoghi di sempre, nelle occasioni di sempre, tentano i riti collettivi della società del benessere, siamo ancora all'interno di una politica indotta dall'alto, con il consueto schema verticistico e paternalistico di certe caste elitarie. L'illusione del cambiamento viene posta in essere e alimentata attraverso l'allargamento puro e semplice del mercato teatrale e la riorganizzazione della catena distributiva, in modo da associare i nuovi strati popolari a un tipo di consumo, stato per l'addietro privilegio delle classi agiate, ma in cui si riconferma il risvolto di sempre: quello dell'atteggiamento ricettivo nei confronti dell'oggetto teatrale conchiuso in se stesso, definito e risolto una volta per tutte, quand'anche si moltiplichino e si differenzino tra di loro le edizioni che ne vengono fornite.

Il cambiamento è dunque mistificatorio rispetto alle stesse motivazioni di tipo politico e parapolitico che attivano queste operazioni di rinnovamento, se esso viene concepito come pura e semplice dilatazione di consumi, in modo da raggiungere gli strati estranei a un certo tipo di attenzioni. Il teatro non cambia e non produce cambiamenti se vengono superati certi diaframmi storici e ai riti elitari vengono ammessi con interventi di cooptazione e di sostegno anche i ceti precedentemente esclusi.

Nell'attuale crescita tumultuosa della società italiana dinamiche di questo tipo si stanno ripetendo in modo sempre più frequente ed equivoco e il fatto è tanto più negativo in quanto è tutto il processo di crescita dei consumi civili che viene gestito in forme autoritarie, lasciando inalterati i modi di elaborazione di questi consumi e solo dilatando le strutture organizzative.

Accanto a una scuola borghese, aperta anche ai figli del popolo (ma solo illusoriamente, perché in effetti l'aumento quantitativo ha indotto anche profonde modifiche qualitative e perché le nuove presenze hanno intaccato le vecchie funzioni) abbiamo un teatro borghese aperto alle masse popolari, ma anche qui in modo illusorio, perché le nuove presenze non possono riflettersi in un teatro che è nato in una zona cultural-

mente estranea o antitetica agli interessi popolari, che si è sviluppato con una logica diversa, e dunque all'interno di strutture che non possono essere riequilibrare senza farne emergere le contraddizioni profonde.

La matrice umanistica dell'attuale scrittura teatrale

Ciò che viene sempre più chiaramente alla luce nella congiuntura che stiamo attraversando è il fatto che le forme della teatralità mostrano di dipendere dalle ragioni ideologiche ed estetiche interne all'assetto sociale che le esprimeva; anche il teatro si costituiva se non come una sovrastruttura del sistema societario borghese, certo come una funzione di esso. Non a caso le *couches* più primitive di queste forme vanno riconosciute nell'alveo dell'esperienza umanistica, maturata nel clima della corte e nelle aule accademiche come espressione di un'intellettualità che, invece di essere dialettica rispetto alle nuove strutture del potere si identificava con esse, assecondando colle proprie operazioni un progetto di accentramento e di razionalizzazione del potere stesso, sottraendolo ai condizionamenti che potevano venire dalla collettività più vasta e sottolineando costantemente la diversificazione tra i gruppi sociali.

Come si stabilisce definitivamente il primato politico ed economico dei ceti dominanti fuori del controllo che la comunità può esercitare, si realizza anche una progressiva diversificazione nel gusto, negli atteggiamenti artistici e letterari, nelle scelte ideologiche, tra i due livelli della gerarchia sociale. La corte diventa il luogo dove la distinzione tra aristocratici e popolari viene continuamente promossa e sottolineata e dove la cultura suscita diaframmi all'interno della società, invece che rimuoverli, dove i modelli della teatralità classica sono assunti in uno sforzo di significare concretamente la diversità e anzi la contrapposizione tra le due culture.

Il divario tra *élites* e ceti popolari, che sarà uno dei tratti distintivi nella sociologia della cultura dall'umanesimo almeno fino all'illuminismo, corrisponde, in ultima analisi, anche alla divisione sociale del lavoro e alla necessità di veder testimoniata continuamente anche sul piano delle scelte culturali la compagine gerarchicamente differenziata della società. In tale sistema il teatro obbedisce a una logica che lo vuole funzionale alle istanze ideologiche e sociali che devono essere celebrate: diventa non già, come nelle forme della drammaturgia religiosa del Medioevo, il momento in cui si realizza l'incontro di tutte le componenti della comunità, sì che questa possa ri-

conoscersi nelle immagini proposte a livello della scena, ma il momento in cui si riflette l'idealità del gruppo che nella corte si ritira, rafforzando i titoli del proprio primato culturale e politico. Luogo e tempo non già del raccoglimento religioso, come nella festa sacra che unisce tutti i membri della comunità cittadina, ma del divertimento, come si conviene alla festa profana, che in tanto si apre sul contesto cittadino in quanto vuole esplicitamente significare i suoi poteri, promuovere consensi colla celebrazione dei suoi fasti, suscitare accettazioni nell'atto stesso di affidare alle eloquenti apparecchiature del teatro della meraviglia una testimonianza sui poteri che detiene.

Eppure il teatro della corte rinascimentale che, nelle sue strutture formali e in certi presupposti ideologici, se non sempre nelle sue motivazioni remote, è alle origini della drammaturgia moderna, aveva una sua profonda coerenza e soprattutto sapeva rappresentare il gruppo che lo esprimeva.

Le idealità di quanti vivevano a corte potevano tradursi in quell'opera d'arte che era la festa rinascimentale, come è vero che le esperienze sceniche del '500 maturavano al culmine di complesse ricerche filologiche, critiche ed erudite, di letture e traduzioni di classici e come è vero che a mettere in scena e ad interpretare rappresentazioni erano impegnati direttamente letterati e artisti e alti personaggi della corte. Se si può dubitare dei risultati poetici che nelle officine teatrali della corte furono conseguiti, certo non si può dubitare che questi spettacoli sapessero coinvolgere in un moto unitario tutta la complessa realtà del mondo che li esprimeva. Mondo orgogliosamente bastevole a se stesso, ma accomunato da idealità che la rappresentazione teatrale sapeva bene tradurre nella compostezza delle forme letterarie e sceniche rigorosamente scandite nei nuovi luoghi teatrali.

Il teatro delle forme chiuse

Alla luce di questi presupposti si spiega infatti il processo che porta alle fondazioni della drammaturgia moderna: la profonda ristrutturazione dell'evento teatrale, concepito non più come illustrazione, ma come azione conclusa in un suo tempo preciso, dai ritmi più rapidi e bilanciati nella rigorosa dialettica dell'intreccio, in uno spazio scenico raccolto e liberato dal carico eccessivo delle apparecchiature spettacolari, che nella sacra rappresentazione potevano dilatarsi incommensurabilmente. Quella rinascimentale è il teatro delle forme chiuse, in cui la parabola drammatica, ordinata nelle sue simmetrie interne,

si sviluppa concretamente sino a che i personaggi non abbiano esaurito sulla scena il gioco delle tensioni antagonistiche, che conducono alla realizzazione del loro ideale. In una società che accentua le diversificazioni nel gruppo, che propone modelli di comportamento eroico di segno spiccatamente individualistico, in nome di poteri che i singoli devono cercare continuamente di affermare, si spiega che tutta l'azione teatrale sia disposta per favorire i processi che conducono al conseguimento e alla conferma di queste idealità.

Di qui la specializzazione del teatro successivamente derivato dalla matrice rinascimentale, l'istaurarsi di una scrittura scenica che consente di dominare nella forma chiusa tutte le tensioni spirituali suscitate nel corso dell'azione drammatica, di esaurirne lo slancio rafforzando e non minacciando il sistema. Il teatro della civiltà postrinascimentale non crea problemi, senza offrirne la soluzione all'interno della vicenda scenica posta in essere, perché ogni equilibrio in tanto viene messo in discussione, in quanto possa trovare più maturi assestamenti a livello delle esperienze illusorie attivate sulla scena.

Un tale teatro, esemplato sui modelli forniti dal deposito classico, depotenziato di ogni elemento capace di turbare l'equilibrio etico ed estetico insito nel sistema delle forme, incentiva a sua volta processi di specializzazione sempre più complessa e di loro natura sempre più sottratti all'interferenza del pubblico: perché dove la forma si proponga attraverso il rigore della elaborazione poetica e della mediazione scenica non può esservi posto per interventi del pubblico. L'emergere delle responsabilità proprie del gruppo viene inibito dalla capacità di dissuasione e di astrazione che ha in sé il prodotto artistico finito che induce alla contemplazione ludica, possibile dopo che siano state bruciate attraverso la catarsi poetica le scorie che la vita pratica continuamente alimenta.

Feria e festa

La drammaturgia di origine umanistica propone dunque la teatralità come esperienza di evasione e di disimpegno, teoresi dell'individuale che si costituisce come altro rispetto ai piani della vita pratica, perché non la coinvolge ma vi si contrappone riducendo al minimo i termini della dialettica. Ciò che si decide a teatro non è in relazione con ciò che si statuisce nei quadri più usuali della vita di rapporto, perché il teatro tende piuttosto a promuovere scarti e differenze, a disinvestire le

preoccupazioni del quotidiano allontanandole o sublimandole nell'atto stesso di introdurre nel regno dell'immaginazione dove non vi ha posto per le inquietudini della *praxis*. Se a livello della vita pratica non possono realizzarsi certe aspettative, esse possono trovare un raggiungimento illusorio nello spazio proposto dalla scena, dove l'eroe si costituisce appunto come ideale dell'io, e consente a questo di realizzarsi in modo provvisorio, liberandosi dalle tensioni che accompagnano l'esistenza.

Che rispetto all'esperienza reale il teatro sia chiamato a diversificarsi è fuori dubbio; ma si tratta di intendere i modi e le ragioni di questa diversificazione: occorre cioè vedere se pur costituendosi con le modalità di un comportamento che ha leggi sue proprie, una sua coerenza e autonomia, il diverso che si instaura attraverso l'evenienza teatrale debba realizzarsi senza che l'ordine pratico vi sia, mediamente, coinvolto e trasformato. Si tratta di vedere se il teatro pur proponendosi in un luogo e in tempo immaginari, debba però essere in una relazione più decisiva col reale, metterlo in questione e appunto per questo ripensarlo diversamente, impegnando il gruppo in una presa di coscienza e in una elaborazione del proprio essere nel mondo. Ove si esplorino le ragioni della moderna drammaturgia si trova alle sue origini se non un totale sottrarsi alle responsabilità collettive, certo un metterle tra parentesi, considerandole in un modo che non è suscettibile di proiezioni decisive sul reale. Emerge in prima istanza proprio la perdita di coesione all'interno del gruppo, il processo di disarticolazione di una società per l'addietro aggregata in forza di alcuni valori comuni.

Le drammaturgie del mondo antico, anche per le loro profonde implicazioni religiose, in tanto erano altamente espressive dell'essere del gruppo, in quanto ne interpretavano l'unità o, per lo meno, l'aspirazione all'unità; in quanto cioè i travagli ideologici e sociali del gruppo erano elaborati e ricomposti attraverso la scena. Un tale teatro insomma non era l'esperienza di evasione di circoli ristretti, ma punto focale della coscienza collettiva, momento in cui il gruppo approfondiva le ragioni della propria esistenza attraverso le immagini offerte dai poeti in un luogo capace di mediare tra i valori della festa e le strutture feriali, tra le istanze della libertà e i condizionamenti della necessità. Un teatro non ai margini della società e dei suoi problemi, ma al centro; perché in esso il gruppo tornava a incontrarsi e a riflettere sulle proprie ragioni, a riprogettare la propria avventura nel mondo, liberandosi da quanto poteva esser vissuto come inquietante.

Il drammaturgo non proponeva i vissuti della propria individualità, ma evocava le immagini di un repertorio collettivo mediando tra l'orizzonte storico e quello transstorico, per consentire alla comunità di riconoscersi, di parlare a se stessa attraverso gli archetipi di sempre, in uno sforzo di ristorificare la propria esistenza. Ma perché tali condizioni si realizzassero occorreva che il poeta fosse nel gruppo, profondamente partecipe delle sue idealità e non solo un individuo che ad esso si rivolgeva per offrirgli il prodotto della sua immaginazione. Dove il gruppo abbia perso la sua unità, dove si siano disarticolate le strutture dell'organizzazione societaria, e si siano sviluppate le differenze e le prevaricazioni di alcuni ceti su altri, l'intellettuale tende a collocarsi fra coloro che sono più dotati di potere, a dividerne le ragioni e a celebrarne il primato. Le immagini proposte non sono più della collettività nel suo insieme o degli eroi rappresentativi di essa, ma del singolo che assume una responsabilità personale sul prodotto, lo qualifica della sua individuale sensibilità, gli attribuisce un nome e una paternità, lo instaura nel regno della singolarità, laddove l'individuo si confronta con l'individuo, la persona col personaggio, ma dove è esclusa una escursione dialettica e unitaria del coro.

La drammaturgia umanistica è dunque all'origine di questo processo, per cui declina definitivamente l'anonimato, e le immagini, siglate da un nome e da uno stile, si chiudono nella cristallizzazione di una forma, che per essere intuizione individuale non tollera eversioni o intrusioni, non ammette vera e propria partecipazione del gruppo al farsi dell'opera teatrale, ma al massimo una alternativa ricezione-relezione del prodotto artistico. Non è un caso che all'espropriazione dei poteri economici, politici e sociali, corrisponda un analogo processo di espropriazione dei poteri culturali del popolo, che diventi sempre più irrilevante e marginale la sua presenza o che addirittura essa si esprima in ambiti distanziati perché diversi, come è accaduto del folklore.

Teatro aristocratico e teatro popolare

La differenziazione sociale si evidenzia nella storia del teatro attraverso la continua divaricazione delle due culture, quella di segno aristocratico e quella di segno popolare, che peserà

sul destino della drammaturgia occidentale senza reali possibilità di veder ricomposte certe istanze unitarie.

E' sintomatico che questa divaricazione sia contrassegnata, agli esordi della drammaturgia moderna, dal preciso specializzarsi degli ambiti entro cui si produrranno le esperienze teatrali. Come è vero che ogni classe ha la sua cultura e il suo teatro, i gruppi egemoni riconoscono nell'aula signorile il luogo dove convergere e riflettersi, restituendo alla cultura popolare gli spazi aperti delle piazze e il tempo della festa sacra per frequentare gli itinerari di sempre, magari lasciando in eredità un sovraccarico di apparecchiature registiche e scenotecniche, capaci di distrarre l'attenzione dell'udienza dal centro di animazione religiosa ai fasti offerti dalle più complesse ingegnerie teatrali del '400. Alla caduta di livello nell'ispirazione devota corrisponde la crescita del meraviglioso e dell'illustrazione spettacolare, del concorso di massa e non della attiva partecipazione di pubblico. Sostituendosi all'operosa iniziativa delle confraternite religiose, le coregie di estrazione signorile avevano provveduto a irrigidire le mitografie religiose a livello spettacolare, facendo lievitare gli elementi più caduchi e utilizzando l'occasione della festa come ostentazione dei titoli di magnificenza delle classi agiate. Che gli spettacoli si dilatassero in senso illustrativo ad opera dei principi, non significa tanto una scoperta volontà di utilizzarli come *instrumenta regni*, ma solo che in essi si manifesta oramai un diverso atteggiamento che non è più in grado di aderire alla sensibilità comune, ma mira anzi a sorprenderla e, al tempo stesso, a diversificarsene. Sull'altro versante il classicismo diviene un repertorio di modelli che si offrono all'imitazione, fuori comunque dell'originario contesto spirituale così che dominanti non sono più i comuni valori di ordine religioso, ma quelli di ordine formale, mediati dal gusto individuale e diventati tramite ed essenza di nuove invenzioni. Che in un tale sistema si codifichi definitivamente il primato della scrittura non meraviglia, perché il teatro diventa appunto il luogo della forma chiusa, del prodotto individuale e non già dell'immagine conquistata attraverso l'inchiesta e la dialettica del gruppo; luogo dove la scrittura conosce la sua traduzione e trasfigurazione, dove si interpreta ciò che è già dato, rigorosamente codificato in attesa di iscriversi nuovamente e di diffondersi entro un complesso quadro di mediazioni. Le istituzioni teatrali diventano non già il momento della scoperta e dell'elaborazione collettiva ma della diffusione, della rigida contrapposizione tra scena e platea, che esaspera la condizione di alienità del pubblico già affermata nella fase postrema della drammaturgia medievale.

Se la cultura umanistica instaura il primato della cultura, di contro al carattere illustrativo e spettacolare dell'immagine scenica che si era fissato nel corso della sacra rappresentazione, non per questo viene ristabilita la responsabilità primaria del gruppo, rispetto al farsi dell'evento drammatico; l'atteggiamento di tipo ricettivo del pubblico rimane, quand'anche si siano trasformate le modalità della ricezione e questa si riferisca non più alle grandi apparecchiature, ai movimenti di massa, ma a una vicenda scenica concertata come proiezione di un testo.

Il gruppo rimane pur sempre eccentrico rispetto alla scrittura-rappresentazione, che si stabilisce come un *primum* dotato di quella incontrovertibile autonomia che conviene all'immagine rivelata da un singolo. All'origine dell'evento teatrale è insomma l'invenzione poetica, la proposta di una fantasia che, con maggiore o minore indipendenza rispetto ai modelli della classicità, si sforza di promuovere la convergenza di un'assemblea lungo gli itinerari di una nuova mitografia. La presenza del gruppo non si configura come un partecipare, ma come un assistere, perché l'universo scenico, invece di coinvolgere la platea, vi si contrappone irriducibilmente. Ogni responsabilità circa il divenire dell'evento è già stata anticipatamente alienata sul letterato, l'esperto di favole che estrae i suoi argomenti non già dal patrimonio dei vissuti collettivi, ma da mitografie fondamentalmente estranee al sentire attuale della comunità.

Esemplarità della lauda

Siamo, come si vede, ben al di là del complesso fenomeno laudistico, che si svolgeva con più articolati processi di partecipazione dal basso, coinvolgendo scrittori e gruppi in una esperienza fortemente unitaria. Non è dubbio che l'iniziativa confraternale, ad esempio, si manifestasse in luoghi e tempi ben definiti, in una comune temperie spirituale, anche se con formulazioni espressive dove il vissuto fantastico poteva essere relativamente individuato. Ma al di là della rigidità che era nell'assunto, al di là della stessa uniformità degli esiti poetici e della stereotipia della scrittura, resta da domandarsi se la resistenza opposta dal *medium* laudistico a dinamiche di tipo individualizzante (ma Jacopone basta a smentire certe frettolose asseverazioni) sia da registrarsi sempre e comunque all'insegna del negativo e se sia bastevole un approccio di tipo estetico ed esaurire la portata ideologica e sociologica di un fenomeno, tanto significativo delle trasformazioni prodottesi nell'Italia medievale. Non si può misconoscere la forza di provocazione che

è nell'esperienza dei gruppi confraternali, la capacità che essi avevano di mobilitarsi in nome di comuni valori, di tradurre il loro vissuto sentimentale in immagini drammatiche e liriche che, al di là di una certa opacità emotiva e ideativa, avevano delle risonanze precise nel sistema. Non vi è dubbio che tutta la drammaturgia religiosa del Medioevo si sviluppi in nome di istanze unitarie nei gruppi, documenti la loro capacità di convocarsi con un movimento dal basso, che poteva utilizzare certe forme storiche della teatralità e riprogettarle daccapo per esprimere attraverso di esse una presenza più penetrante nella società.

Ipotesi per una strategia alternativa

L'istanza del rinnovamento deve confrontarsi anche con queste forme che ha assunto nel passato la civiltà drammatica dell'occidente e misurarsi su un arco storico più complesso, dove contano non solo le esperienze chiuse ma anche quelle aperte della teatralità e in cui deve essere rimediato il senso che hanno avuto le istituzioni più largamente partecipate nell'orizzonte delle comunità di base. Che entri in crisi il sistema della scrittura scenica, che esso si ricomponga sotto la spinta e magari l'urgenza delle nuove aspettative sociali non è cosa che possa stupire lo storico, ma solo qualche operatore attardato, che identifica il proprio fare con la ripetizione delle convenzioni più usuali che non escono dalla tradizione postrinascimentale, anche quando si connotano con una più aperta sensibilità sociale.

Di fronte all'obsolescenza delle forme chiuse e all'usura del teatro mercificato, le ipotesi da praticare in una strategia alternativa non possono essere rappresentate dai ritorni di fiamma di un sistema tramontato e dai tentativi mistificanti di portare in vita esperienze che hanno fatto il loro tempo e che più non rispondono alle mutate condizioni storiche e sociali. La linea da proporsi è ben altra e passa, prima di tutto, attraverso la smobilitazione di istituzioni ormai logore, una volta che ne siano mantenute in essere certe strutture essenziali, magari a livello di pochi e rigorosi teatri nazionali per la testimonianza museografica e documentaria o per le attenzioni che vogliano orientarsi al passato, anche il passato prossimo, con una loro consapevolezza storico-culturale. In una fase che è e deve essere di autentico ricambio, non sarà il caso di indulgere ad atteggiamenti iconoclasti di dubbio significato: si tratta piuttosto di promuovere una presa di coscienza circa ciò che è retaggio del passato e ciò che deve collocarsi nella linea del nuovo,

per modificare metodi e favorire nuove e coraggiose ricerche fuori dalle vecchie istituzioni. Parlare di circuiti alternativi o complementari, di una politica di decentramento che riproponga il teatro di sempre in un diverso e più articolato tessuto di base, cercando di dilatare i consensi attorno a esperienze che non consentano reali processi di partecipazione, non ha senso. Ciò che è in questione oggi è la funzione stessa del teatro all'interno della società, il suo modo di esprimerla e di operare per una sua trasformazione. Per un tale progetto si impone un teatro non più elitario o di evasione, offerto come prodotto-divertimento nel tempo che l'attuale organizzazione sociale libera, come un'altra delle sue specializzazioni, ma come esperienza che si realizzi, proprio a livello del comportamento ludico, attraverso uno sforzo di elaborazione dal basso, di progressiva e comune presa di coscienza da parte di gruppi omogenei, capaci di costruire anche attraverso la scena immagini più congeniali al proprio sentire.

Rispetto ai tracciati della teatralità convenzionale si tratta di innovare tentando un teatro altro, fuori se non contro le istituzioni spettacolari in essere, di assecondare le formazioni di base nel loro processo di crescita, al di là della tradizionale contrapposizione professionismo-dilettantismo, di cogliere le aspirazioni che maturano in certe comunità, come scuole, circoli ricreativi e culturali, nelle aree insomma di naturale aggregazione dei gruppi, facendo sì che ogni esperienza possa avere anche un'espressione teatrale. Un tale processo si può sviluppare solo se ci si riappropria di attitudini che, in nome dello accademismo e della specializzazione, sono state delegate per il passato a formazioni professionali, fundamentalmente demotivate rispetto a queste istanze, anche perché non concretamente collegate con delle realtà di base. Le culture popolari e primitive sono quanto mai ricche di indicazioni stimolanti in proposito, testimoniando abbondantemente di gruppi capaci di esprimere collegialmente precise vocazioni drammatiche e l'incontrovertibile possibilità di essere con gli altri anche con le modalità di un comportamento teatrale che solo una società altamente specializzata e alienante ha mortificato progressivamente. Così il sistema ha potuto istituzionalizzare il fare teatrale in tempo e luoghi deputati, esemplarlo secondo modelli rigidi e chiusi, privilegiare l'immaginazione del singolo e deresponsabilizzare il gruppo, ricollocandolo dalla condizione di coro attivo, capace di tradurre nella dialettica teatrale i propri vissuti originali, alla posizione di un pubblico, se non estraneo al divenire dell'azione, eccentrico rispetto ad essa e comunque non in grado di attivarne le dinamiche essenziali.

Il salto di qualità che si impone oggi non può essere quello di un cambiamento a teatro, ma del teatro, che passi non attraverso il rinnovamento dei contenuti proposti, o il riadeguamento dei testi e della interpretazione alle nuove problematiche sociali, ma che sia in linea coi processi di partecipazione, che si vengono dilatando nella società attuale e che coinvolgono profondamente, con la sfera del ludico, tutta la complessa fenomenologia dei riti collettivi.

La rifondazione del teatro

All'uso alternativo del teatro proposto negli anni scorsi come variabile interna alla matrice ideologica ed estetica tradizionali, deve succedere un autentico sforzo di rifondazione del teatro, in modo che il gruppo, dalla condizione ricettiva di pubblico che assiste passivamente all'evento o interviene a posteriori, commentando e razionalizzando le immagini proposte da alcune individualità creatrici, si riporti alla condizione di un coro, capace di riflettere e di discutere attorno alle proprie esperienze, di mobilitarsi in collettivi teatrali per tradurre la propria dialettica interna in immagini drammatiche. Il punto d'attacco per una strategia teatrale alternativa è dunque molto più a monte degli spazi, dove si interviene convenzionalmente ogni qual volta si parla di crisi con terapie sintomatiche che non modificano strutturalmente il gioco delle funzioni nel sistema teatrale, proprio perché non si cerca di coinvolgere diversamente quanti sono interessati al teatro. Se il problema non è di trovare un nuovo pubblico per un vecchio teatro, ma di rifare il teatro per una società diversa, allora le ipotesi di intervento non possono essere cercate che all'interno dei nuovi campi di aggregazione dei gruppi, negli spazi dove questi originariamente consistono, a livello dei problemi reali che essi vivono per darne anche una trascrizione di tipo fantastico.

I nuovi investimenti teatrali vanno oggi tentati nelle realtà più ricche di quelle animazioni che possono essere elaborate anche in forme drammatiche, nei nuclei più impegnati in uno sforzo di adeguare i quadri della vita associata alle nuove richieste di libertà. Non si tratta di compiere un'operazione di meccanico aggiustamento del teatro, riformandolo in modo che esso rifletta la nuova realtà maturata nel mondo di oggi, quanto piuttosto di far crescere un diverso teatro all'interno di queste realtà, attraverso un lavoro collettivo in cui i partecipanti si coinvolgano a vario titolo in un'esperienza di drammatizzazione dei propri vissuti. Se un tale teatro deve nascere con un movi-

mento induttivo che si sviluppi dalla effettiva disponibilità a teatrarsi dei gruppi di base, allora occorre dequalificare tutto il sistema della drammaturgia postrinascimentale, che pone il primato della scrittura sulla immediatezza della parola e del gesto, il predominio delle forme chiuse sulla libertà della improvvisazione e della comunicazione corporale.

Dal teatro come prodotto al teatro come processo

Il rinnovamento della drammaturgia può avviarsi nella misura in cui il teatro non sia offerto come un prodotto, ma sperimentato come un processo e nella misura in cui al centro dell'evento drammatico non si proponga l'invenzione poetica del singolo ma l'essere di un gruppo che si convochi per progettare ed esprimere attraverso la metafora del teatro le proprie aspettative. Di qui deriva la necessità di riattivare quegli elementi che nella storia delle forme teatrali sono stati esautorati per riconoscere una priorità al testo; di qui ancora la necessità di abbandonare gli spazi architettonici e scenici convenzionalmente deputati alla rappresentazione per ricollocare l'azione drammatica nei luoghi dove il gruppo insiste naturalmente o che elegge di volta in volta in relazione ai suoi compiti. La dislocazione del teatro fuori degli ambiti suoi tradizionali, sottraendolo ai condizionamenti del circuito economico, la reiezione del testo che irrigidisce nella scrittura la proposta della fantasia, il rifiuto di moduli attoriali predisposti autoritativamente da un regista, la minimizzazione dei costi e il recupero di forme interpretative desuete, rappresentano solo un momento di una strategia che in positivo dovrà svilupparsi in modo articolato: occorrerà che si mobilitino in collettivi quanti sono disponibili per tradurre in immagini teatrali le proprie dinamiche essenziali, magari col soccorso di interpreti che non provvedano a darne una definizione univoca per esportarle come prodotti finiti fuori dall'ambito originario, attraverso i meccanismi strani del mercato culturale, ma le mantengano aperte, in modo che sia sempre possibile elaborare un'esperienza davvero *in fieri* e perciò suscettibile di autentico arricchimento.

La richiesta di partecipazione e di autodeterminazione che oggi attraversa spesso drammaticamente l'universo sociale, l'insoddisfazione nei confronti delle istituzioni rigide e olocratiche, il disagio di fronte a tanti comportamenti della vita associata non possono non tradursi anche a teatro in un rifiuto delle forme obsolete e nello sforzo di passare da atteggiamenti di tipo individualistico a una fruizione più aperta nei confronti di quel-

le immagini che possono riflettere le tensioni di una collettività. Perché ciò sia possibile bisogna che il gruppo si coinvolga direttamente nel crescere di una proposta teatrale, che possa riconoscersi in essa progressivamente, essendo non estraniata da certi processi in attesa di diventare ricettore passivo dei fatti di comunicazione, ma impegnato attivamente in un processo di drammatizzazione delle proprie dinamiche.

Una nuova drammaturgia, che non sia della contemplazione e del divertimento ma dell'impegno, che non si limiti a riflettere il mondo, ma concorra a cambiarlo, non può che tentare le proprie ipotesi di lavoro in tempi e spazi diversi da quelli consueti, in forme più aperte e più corrispondenti alle istanze di rinnovamento che vengono liberandosi nella società attuale.

(*Vita e pensiero*, n. 1-2, gennaio-febbraio 1972)

TEATROLTRE

Dalla Palma Verso una
nuova drammaturgia
Puppa Castri Del popolare
e della comunità Copeau Brecht
L'improvvisazione musicale
Cane Vigliani Esperienze
di quartiere Hartmann
Bartolucci Il ritratto
Drammatizzazioni

6

1973

La scrittura scenica

Bulzoni editore