

Elementi di discussione
al Convegno « per un nuovo teatro »
(Ivrea, giugno 1967)

I
TEATRO DI LABORATORIO E TEATRO COLLETTIVO

A — *Il « Teatro di laboratorio »*

— Vale per il teatro quanto vale per il resto delle arti, e cioè la continua e sistematica messa in causa della sua stessa struttura espressiva e rappresentativa.

— Ciò significa che il teatro dove porsi programmaticamente come struttura aperta, sia sul piano del linguaggio sia su quello dei mezzi e degli strumenti scenici.

— L'acquisizione delle particolarità e delle modalità più tipiche di espressione ricavate direttamente dalla vita quotidiana è un elemento indispensabile per un effettivo arricchimento del linguaggio.

— A questo fatto deve corrispondere un effettivo e radicale rinnovamento della scrittura scenica in tutti i suoi elementi (scenografia, drammaturgia, interpretazione, sonorizzazione, eccetera).

— La ricerca e la sperimentazione, nelle loro forme più estreme di individualizzazione o di collettivizzazione trovano una ampia giustificazione:

a) sul piano della metodologia della ricerca e dello esperimento

b) come reperimento di nuovi strumenti scenici (materiali scenici)

c) sul piano di una nuova utilizzazione dei materiali scenici già acquisiti

d) sul piano della ricerca di nuovi rapporti tra scena e platea, tra interprete e pubblico, ecc.

e) come indagine sui singoli elementi che costituiscono la scrittura scenica nel suo insieme.

B — *Il « Teatro collettivo »*

— Il teatro è oggi un modo di intervento diretto nel corpo vivo della società e rappresenta il punto d'incontro della collettività, di cui assume le forme più complesse di espressione, i modi caratteristici delle sue modificazioni e gli elementi strutturali.

— A differenza di quanto avveniva nell'immediato dopoguerra il rapporto con la realtà è da vedersi oggi in termini problematici e non di atteggiamento moralistico. Esistono, di conseguenza, tematiche popolari e non personaggi popolari.

— Queste tematiche popolari richiedono un'elaborazione che presuppone un lavoro di gruppo, e quand'anche sussista una scrittura drammaturgica individuale, il lavoro di gruppo mantiene la sua preminenza nella fase di progettazione, di elaborazione e di realizzazione della messinscena.

— L'elaborazione delle tematiche popolari presuppone un lavoro di gruppo in quanto richiede una partecipazione del pubblico in senso rivoluzionario. Il lavoro di gruppo è già una prefigurazione di questo nuovo rapporto tra pubblico e teatro.

— Questa partecipazione del pubblico si esplica in tre direzioni:

- a) come tendenza politica
- b) come contestazione al sistema politico sociale
- c) come presa di coscienza dei momenti decisivi della contemporaneità.

— Il teatro di oggi è quindi teatro collettivo per eccellenza. Ed è tale nei due elementi fondamentali attraverso i quali esso si realizza: sulla scena e nella platea.

— Esso rifiuta quindi:

- a) l'evasione estetizzante con alibi politici
- b) ogni forma di moralismo riformista
- c) i problemi e le drammaturgie di una falsa « tradizione del nuovo ».

— Questo teatro collettivo è essenzialmente un teatro senza pareti, nel quale deve essere eliminato qualsiasi diaframma tra palcoscenico e platea.

— Esso postula, quindi, un tipo di scrittura scenica che possa trovare una collocazione precisa anche al di fuori delle sale tradizionali.

— E' necessario tener conto delle linee di fondo su cui si muove attualmente la parte più viva e valida della drammaturgia mondiale. Ci riferiamo in maniera particolare:

- a) al teatro « dei fatti » inglese
- b) al teatro « di coscienza » tedesco (documentario e storico)
- c) al teatro di protesta americano
- d) al teatro rivoluzionario che si sta sviluppando nei Paesi del cosiddetto Terzo Mondo.

— I grandi problemi su cui sono sorte queste nuove correnti teatrali sono identici a quelli nei quali si dibatte il nostro Paese. Questi problemi hanno i loro riflessi in altre tematiche particolari nazionali e su di esse debbono incidere.

C — Il « teatro collettivo » e il « teatro di laboratorio » non sono antitetici ma complementari e ciò si riferisce anche al pubblico al quale essi si rivolgono.

Si tratta, di conseguenza, di sfatare la tradizionale contrapposizione tra il teatro per molti e il teatro per pochi.

La forza contestativa di un teatro di laboratorio presuppone, appunto, la fusione tra una tematica popolare rivoluzionaria e l'uso di mezzi scenici nuovi che la debbono esprimere e, inoltre, il reciproco condizionamento dell'una nei riguardi degli altri. Ciò comporta una deliberata e sistematica profanazione del luogo teatrale attraverso l'immissione di materiali « degradati » di vita, e di materiali culturali inerenti ad altre espressioni artistiche sinora rimasti esclusi dalla ricerca teatrale in Italia.

Il recupero di una drammatizzazione dell'azione storica è da vedersi sul piano e in chiave di una collettivizzazione assoluta del fatto teatrale in quanto tale.

In questo senso il teatro come gioco, come festosità, il teatro come ritualità storicizzata e comportamentistica trovano una loro giustificazione e legittimazione nella complessa articolazione (in senso dialettico) della società contemporanea.

ACQUISIZIONE E SPERIMENTAZIONE DEI NUOVI MATERIALI SCENICI

La collettivizzazione del fatto teatrale e la radicalizzazione dei contenuti nei confronti della realtà contemporanea comportano un tipo di scrittura scenica unitaria nella quale i vari elementi che contribuiscono alla sua attuazione (scrittura drammaturgica, regia, interpretazione, scenografia, musica, luci, spazio scenico e architettura) sono da ricomporre in un insieme di base, i cui elementi temporalmente concomitanti e senza alcuna preminenza dell'uno sull'altro, sono i seguenti:

- a) gesto
- b) oggetto
- c) scrittura drammaturgica
- d) suono (fonetica e sonorizzazione)
- e) spazio scenico (luogo teatrale e rapporto platea-palcoscenico).

A — *Il gesto*

— Il gesto è assunto come elemento generale della corporeità in quanto presenza decisiva nel fatto teatrale e in quanto elemento determinante dell'azione drammatica.

Tale presenza può verificarsi, a titolo di esempio:

- 1) in una gestualità storicizzata (Berliner Ensemble)
- 2) in una gestualità comportamentistica (Carmelo Bene)
- 3) in una gestualità rituale (Grotowski, Living)
- 4) in una formalizzazione del gesto in quanto puro oggetto della scrittura drammaturgica (Quartucci)
- 5) in una gestualità fortemente obbiettivizzata in quanto conquista ed espressione determinante dello spazio scenico (Living, Brook).

— La contaminazione, così come essa è riscontrabile in due grandi filoni della drammaturgia contemporanea (teatro della identificazione e teatro dell'estraniamento), è da considerarsi positivamente, sia nei confronti del teatro collettivo sia nei confronti del teatro di laboratorio.

B — *L'oggetto scenico*

— L'oggetto scenico è tutto ciò che costituisce il « tramite », la « relazione » tra la gestualità e l'azione drammatica.

— L'uso dell'oggetto scenico e la sua definizione drammaturgica si realizzano in stretto rapporto con la gestualità così come essa è stata definita.

— L'oggetto scenico si colloca, quindi, in rapporto alla gestualità:

1) come relazione temporale e spaziale tra l'azione drammaturgica e la « contemporaneità » in cui essa viene a collocarsi nei confronti dello spettatore,

2) come riferimento tra interiorità ed exteriorità sul piano gestuale e solo su questo,

3) come elemento antitetico nei confronti della dinamica gestuale,

4) come riferimento tra l'azione drammatica e il suo contesto storico e sociale,

5) come delimitazione e collocazione della gestualità nello spazio scenico,

6) come delimitazione e collocazione della gestualità nel tempo dell'azione drammatica (uso temporale).

C — *Scrittura drammaturgica*

— Per scrittura drammaturgica deve intendersi l'elaborazione dell'azione drammatica, sia sotto forma di dialogo, sia sotto forma di note che fissino e determinino le linee sulle quali debbano svilupparsi i movimenti scenici.

— Il rifiuto di una concezione naturalistica del teatro comporta anzitutto la contestazione del linguaggio naturalistico teatrale attraverso ... la frantumazione del personaggio, la riflessività tra lingua e personaggio, ecc. Essa deve basarsi inoltre sull'impiego della scrittura drammaturgica esclusivamente in funzione del rapporto che si deve costituire tra il palcoscenico e la platea.

— La scrittura drammaturgica deve, quindi, seguire, impostare e suggerire le strutture o i movimenti entro i quali l'azione drammatica deve svilupparsi.

— La scrittura drammaturgica è soltanto *uno degli ele-*

menti che compongono la scrittura scenica e come tale deve essere usata.

— Il rifiuto di dare un valore preminente alla parola scritta obbedisce alla necessità di assumere nella scrittura drammaturgica tutti quegli elementi della « contemporaneità » che costituiscono oggi segni principali dell'evoluzione della società.

— L'inadeguatezza del linguaggio medio borghese italiano di oggi sul piano della comunicazione, conduce da una parte ad una sfiducia nei confronti della parola come elemento rappresentativo della realtà sociale, dall'altra alla necessità di utilizzare la parola in senso deformante, immaginativo, antilirico, eccetera nell'ambito di una nuova semiologia scenica.

D — *Il suono (fonetica e sonorizzazione)*

— Il suono è parte essenziale della scrittura scenica e costituisce un elemento espressivo « interno » alla gestualità e all'oggetto scenico.

— Nei confronti della scrittura drammaturgica e dello spazio scenico, il suono rappresenta, invece, una condizione, sul piano espressivo, determinante per lo svolgimento dell'azione.

— Con il termine « fonetica » deve intendersi il suono come elemento linguistico portante della parola parlata.

— La sonorizzazione è la realizzazione oggettuale del suono.

— La fonetica si realizza in stretto rapporto con la gestualità e con la scrittura drammaturgica; la sonorizzazione con l'oggetto scenico e con lo spazio scenico.

— La grande rilevanza che deve attribuirsi all'elemento sonoro nella scrittura scenica è dovuta:

1) alla fondamentale caratteristica « temporale » che viene ad assumere il linguaggio nella sua forma parlata,

2) alle capacità « denotative » che i suoni assumono sia come elementi dello spazio scenico sia come componenti del gesto, dell'oggetto e della scrittura drammaturgica,

3) alle qualità autonome del suono come forma dell'espressione in generale,

4) alle precise caratteristiche semiologiche che il suo

no assume di per se stesso, quando sia considerato ed usato indipendentemente dagli altri elementi della scrittura scenica

5) all'influenza, spesso determinante, che il suono viene ad avere nell'ambito del linguaggio scenico:

a) come dimensione psichica del personaggio,

b) come caratteristica e come tipicità sociale del gesto,

c) come elemento puramente formale della scrittura scenica,

d) come denotazione puramente concettuale dello spazio e del tempo nell'azione drammatica.

— Il suono deve cessare di essere considerato un elemento secondario del linguaggio parlato. Deve, inoltre, cessare di essere preso quale puro elemento della teatralità, come accade, ad esempio, nelle ambigue formulazioni sul teatro cosiddetto « totale ». Deve cessare, infine, di essere trattato soltanto come elemento « interpretativo » (dizione, musica di scena, rumori di fondo, ecc.). Esso è da considerarsi una delle strutture fondamentali della scrittura scenica.

E — *Spazio scenico* (luogo teatrale e rapporto platea-palcoscenico).

— Il nuovo teatro deve considerare totalmente superata qualsiasi idea che abbia minimamente a che fare con la scenografia in senso tradizionale, quando anche il concetto di scenografia si presenti falsamente elaborato sul piano della stilizzazione, del cosiddetto teatro totale, della denotazione storica epicistica, del simbolismo nelle sue varie accezioni, dello strutturalismo espressivo, ecc.

— Lo spazio scenico non è il « luogo » dell'azione drammatica.

— Per spazio scenico deve intendersi la *forma* temporale e spaziale dell'azione drammatica.

— Esso viene ad assumere, quindi, le due componenti essenziali di ogni azione drammatica:

1) il luogo teatrale in cui essa viene realizzata,

2) il rapporto formale che l'azione drammatica stabilisce tra la platea e il palcoscenico e tra l'interprete e il pubblico.

— Il « luogo teatrale », è, quindi, allo stesso tempo il

luogo della scena e della platea e gli elementi che lo compongono costituiscono la precisa ragione formale e concettuale dell'azione drammatica.

II

ACQUISIZIONE DI UN PUBBLICO ATTRAVERSO NUOVE STRUTTURE ORGANIZZATIVE

— Il concetto di « teatro come servizio pubblico » denuncia oggi un deterioramento ed un'usura che richiedono un'immediata presa di coscienza dei motivi che li hanno provocati.

— A questi motivi sta di fronte un vasto movimento di sviluppo all'interno del corpo sociale, i cui momenti principali sono:

1) La progressiva differenziazione e specializzazione dei vari livelli di cultura.

2) La capillarizzazione dei servizi culturali e dei canali di diffusione.

3) L'exasperazione delle differenze economiche e culturali tra zone industrialmente sviluppate e zone socialmente ancora depresse.

4) L'irruzione di un pubblico giovanile con preparazione culturale media nettamente superiore a quella del passato.

5) L'aumentata capacità di recepimento e di distribuzione e diffusione del prodotto teatrale da parte di organismi culturali non specializzati (circoli di cultura, istituti, scuole, officine, associazioni popolari, ecc.).

6) La preminenza delle tendenze sperimentali (di laboratorio e di « teatro collettivo ») nelle nuove leve del mondo teatrale.

7) Il sorgere di gruppi teatrali autonomi fortemente legati a problemi e ambienti ben determinati dal punto di vista sociale, economico e culturale.

— Questi fatti impongono, quindi, da un lato, una radicale riforma di struttura nei teatri a gestione pubblica, con conseguente arretramento, in ordine di importanza, del concetto di « teatro come servizio pubblico » in favore di un più vasto e profondo interesse per un'effettiva « penetra-

zione » del teatro nel corpo sociale. Dall'altro la necessità di collegarsi con quei nuovi canali di diffusione e distribuzione che siano più intimamente legati alle varie forme di vita associativa così come essa si sviluppa all'interno degli ambienti culturali più diversi (dalla fabbrica alla scuola).

— Il teatro di oggi presuppone un'articolazione estremamente dinamica tra gli elementi fondamentali che lo compongono.

— Questi elementi (gesto, oggetto, suono, spazio scenico, scrittura drammaturgica) che compongono la scrittura scenica, possono raggiungere una loro effettiva realizzazione solo sulla base di un rapporto reale e attivo tra pubblico e palcoscenico.

— Ma non ha senso parlare di rapporto reale tra pubblico e palcoscenico se non esistono le condizioni obbiettive per la realizzazione di quel tipo di scrittura scenica che il teatro di laboratorio e il teatro collettivo preconizzano e che sono il fondamento stesso di quel rapporto.

— Al concetto di « servizio pubblico » è quindi da aggiungere quello di « teatro studio » (oppure di contestazione) e quello di « teatro formativo » (oppure di penetrazione).

— Per la realizzazione del primo valgono, di conseguenza, unicamente quelle strutture organizzative che permettono di sviluppare a fondo un discorso teatrale a più direzioni e su linee di ricerca e sperimentazione nettamente caratterizzate da un'articolazione che investa in pieno la composizione degli organici, degli uffici artistici, tecnici, amministrativi, ecc.

— Per la realizzazione del secondo tipo di teatro (« teatro formativo » o di penetrazione) è necessario capovolgere tutti quei criteri organizzativi che attualmente presiedono alle formazioni dei teatri a gestione pubblica o privata, i quali tengono conto del pubblico basandosi unicamente su un tipo di *ricettività indifferenziata*, che astrae totalmente:

a) dalla composizione sociale del pubblico,

b) dalle sue caratteristiche espressive e dai suoi modi peculiari, *attuali*, di vita individuale e associata,

c) dai problemi reali della società d'oggi.

— In sintesi: le nuove strutture organizzative debbono assolvere pienamente alla *ricerca* e alla *formazione*, inten-

dendosi unicamente in questo senso l'effettiva utilità di un « servizio pubblico ».

— Finché queste condizioni generali non si realizzeranno e necessario portare avanti un discorso articolato di riforma i cui punti fondamentali sono:

1) Necessità di costituire scuole teatrali che siano anzitutto centri di ricerca sulla scrittura scenica.

2) Queste scuole hanno un valore solo ed in quanto esprimono una precisa linea drammaturgica e non pretendono di insegnare moduli stereotipati basati su concezioni teatrali sorpassate e di conseguenza accademiche.

3) Permettere l'avvicendamento di gruppi teatrali profondamente diversi l'uno dall'altro e di un pubblico differenziato.

4) Collegare adeguatamente il lavoro di scuola (di « teatro studio ») con quello sperimentale e collettivo (che è definito nel capitolo 1).

5) Negare qualsiasi validità all'attuale artefatta distinzione tra teatri primari e teatri minori di ricerca essendo i secondi e non i primi il vero tessuto vitale su cui si basa lo sviluppo futuro del teatro nel nostro paese.

6) Favorire un'ampia libertà di frantumazione e profanazione del « luogo teatrale » al fine di poter fare venire in luce quegli elementi costitutivi fondamentali che sono la base stessa del teatro.

7) Considerare *essenziale* ai fini del discorso scenico gli ambienti, le località, le sale, gli spettatori presso i quali si « forma » lo spettacolo.

(Questi "elementi" di discussione sono stati elaborati da un gruppo facente capo ad Edoardo Fadini, Franco Quadri, Ettore Capriolo, Giuseppe Bartolucci).

INVENTARIO

VERSO
NUOVE
DRAMMATURGIE

Scabia Capriolo Salza

Ipotesi per una
strategia alternativa

Rendiconti Inventario 1966-1972

Bartolucci Appunti di
drammatizzazione

5

1972

La scrittura scenica

Bulzoni editore