

Quartiere CITTA' VECCHIA

Libreria LA BANCARELLA

in collaborazione con il **TEATRO DELL'AGLIO**

IL TEATRO: POLITICA E TEORIA

Presentazione:

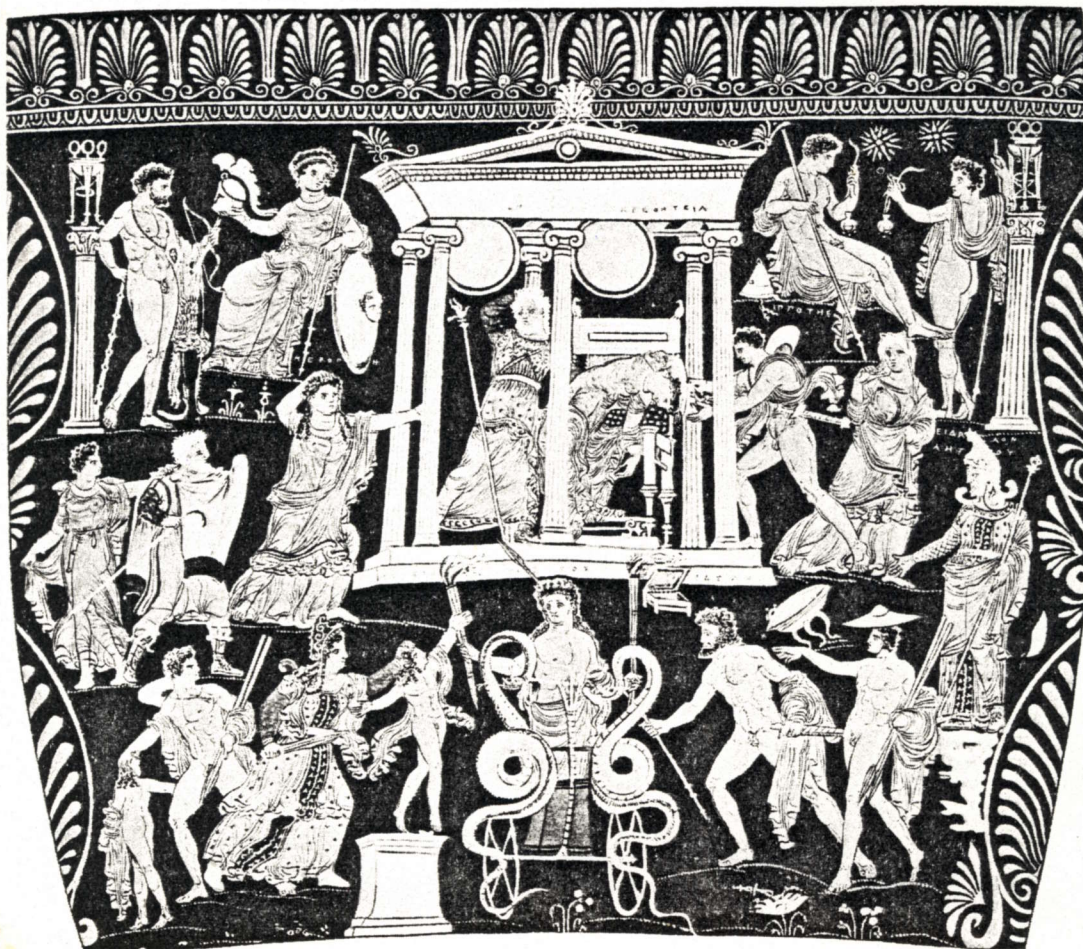
QUADERNI DI TEATRO

*rivista trimestrale del **TEATRO REGIONALE TOSCANO***

LEGGERE IL TEATRO

manuale per l'analisi dell'evento teatrale

di C. MOLINARI / V. OTTOLENGHI



MARTEDI

29 APRILE 1980

ORE **21,15**

NEI LOCALI
DELLA LIBRERIA
V. TELLINI

N. **19**

Quartiere CITTA' VECCHIA
Libreria LA BANCARELLA
In collaborazione con il
Teatro dell'Aglio

Martedì 29 Aprile 1980
alle ore 21,15
nei locali della libreria
in via Tellini n° 19

IL TEATRO: POLITICA E TEORIA

Presentazione dei
QUADERNI DI TEATRO
rivista trimestrale del Teatro Regionale
Toscano
e di
LEGGERE IL TEATRO
manuale per l'analisi dell'evento teatrale
di C. Molinari e V. Ottolenghi

Saranno presenti
MARIO SPERENZI
redattore dei Quaderni e responsabile
del Teatro regionale
CESARE MOLINARI
redattore dei Quaderni, professore di
storia del teatro e dello spettacolo
c/o l'Università di Firenze, autore di
Leggere il Teatro

IL TEATRO REGIONALE TOSCANO è stato tra
gli enti promotori di LA PIAZZA E IL
LABORATORIO: NUOVO TEATRO TRA TECNICA E
SPERIMENTAZIONE, iniziativa teatrale che
dal 7 al 20 aprile ha visto Piombino al
centro di un progetto organico sul teatro.
Da questa iniziativa, che come teatro
dell'aglio ci ha visti partecipi fin dall'
inizio all'organizzazione, vorremmo pren
dere lo spunto per aprire un confronto
sul teatro a Piombino e, più in generale,
su cos'è il teatro, qual è il modo di
farlo, di vederlo, di proporlo ecc..
Per questo abbiamo invitato MARIO SPERENZI
(redattore dei quaderni di teatro e respon
sabile del teatro regionale toscano) e

CESARE MOLINARI (redattore dei quaderni e professore di storia del teatro e dello spettacolo c/o l'Università di Firenze).

MARIO SPERENZI presenterà la rivista QUADERNI DI TEATRO e introdurrà rispetto all'aspetto politico del problema.

CESARE MOLINARI presenterà il suo libro LEGGERE IL TEATRO e contribuirà rispetto all'aspetto teorico del problema.

Da questo noi crediamo nasca un confronto sul teatro che noi crediamo importante e che, purtroppo, a Piombino è sempre stato assente.

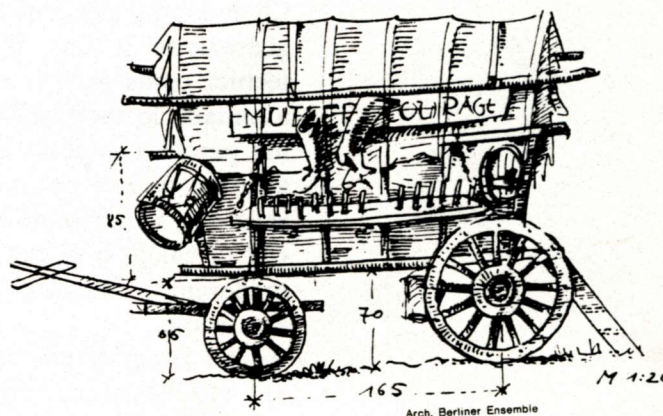
Come stimolo aggiuntivo alla riflessione pubblichiamo di seguito l'introduzione di LEGGERE IL TEATRO; un articolo dal n° 1 dei QUADERNI DI TEATRO (titolato IL TESTO TEATRALE) di F. TAVIANI; un articolo del n° 3 dei QUADERNI (titolato GRUPPI E SPAZI TEATRALI) dello stesso MOLINARI.

Fino a non più di una ventina di anni fa, l'immagine che il pubblico medio aveva del teatro era costituita da una serie di elementi, o tratti (se vogliamo introdurre una terminologia semiotica) che ne rendevano il concetto assai specifico e, tutto sommato, di relativamente facile definizione: una azione o una storia raccontata non da un narratore, ma da attori che ne riproducevano mimeticamente gli elementi essenziali, o il maggior numero di elementi possibile, realizzata, quest'azione o questa mimesi, entro un ambiente che esso pure imitava un ambiente reale e che a sua volta era collocato in un settore di un edificio costruito all'uopo, secondo determinati modelli architettonici: questo edificio era il teatro appunto, e consisteva, in linea di massima, di un palcoscenico e di una platea, ma più spesso c'erano anche palchetti, gallerie e via dicendo.

Questa immagine non è mai stata messa radicalmente in crisi ed anzi oggi essa torna ad essere la immagine del fenomeno teatrale, essendo venute meno nella maggior parte del pubblico le condizioni culturali che lo spingevano, qualche anno fa, ad accettare con piacere ed interesse diverse soluzioni e riferimenti. Una certa forma di perbenismo, un certo gusto per le cose tranquille e sicure, per la comodità della situazione e dell'intelletto, respinge sul fondo altre proposte e fa pensare al teatro di tipo ottocentesco come al teatro *tout-court*.

D'altra parte gli stessi operatori, caduta per il momento buona parte delle motivazioni ideali e politiche che li spingevano alla ricerca di nuove forme, impauriti all'idea di una sperimentazione che cominciava a diventare *routine*, di un avanguardismo soltanto programmatico, messi in crisi dalla fulminea obsolescenza delle nuove proposte, hanno in gran parte preferito tornare a lavorare su modelli più sicuri, forse argomentando che anche all'interno di quei modelli le varianti sono talmente numerose, le possibilità di combinazione talmente ampie da permettere qualsiasi discorso.

Così l'immagine prevalente, l'attesa dominante torna ad essere quella sala con quegli attori che recitano una storia, magari *osée*.



IL CARRO DI
MUTTER COURAGE
DI BRECHT

Ma le ricerche dell'avanguardia classica e contemporanea, la rottura degli schemi e la sperimentazione di forme e strutture hanno irrimediabilmente allargato, per la riflessione, il concetto di teatro, diminuendo bensì i tratti che lo costituiscono, ma ampliando parallelamente il numero di fenomeni che vi possono essere compresi, tanto da rendere sfocata l'immagine e incerti i confini del concetto.

Non soltanto si è dovuto far posto all'interno della definizione a fenomeni inattesi come gli *happenings* (per quanto breve sia stata la loro fortuna), dove l'azione teatrale, lo spettacolo poteva risolversi in un tizio che pianta un chiodo, ma si è dovuta per conseguenza ammettere la sostanziale identità di questi con altri fenomeni come gli spettacoli di circo, le parate militari, le manifestazioni sportive... fenomeni contemporanei e antichi, talché lo storico del teatro ha preso a considerare proprio campo di indagine le feste di corte, le *entrées princières* del Rinascimento e dell'età barocca, i riti, i matrimoni, rendendosi conto che alla fine della scala c'era nient'altro che la vita quotidiana, la *every-day life* di Erving Goffman.

Così U. Eco (1972) ha individuato una capacità del teatro di ritagliare dal contesto degli eventi reali anche un fatto naturale, una capacità semiotizzante che elegge a segno teatrale anche un oggetto, o un evento, in base a determinate convenzioni: così i teorici americani avevano già stabilito un asse teatro-vita lungo il quale disporre i fenomeni del mondo (Schechner 1968).

Peraltro questa premessa non vuole introdurre un discorso semiotico. Mira semmai a far presente l'ampiezza della problematica e della fenomenologia teatrale e ad individuarne il vastissimo *corpus*, sul quale bisogna operare qualche prima grossolana distinzione, avvalendosi di alcune sommarie definizioni.

Chiameremo dunque *spettacolo* tutto ciò che viene assunto da uno spettatore che osserva: il termine di spettacolo è cioè il più ampio e comprensivo, e non per niente si parla di spettacolo a proposito di un mare in tempesta e di un tramonto. Perciò sarà opportuna una qualche limitazione che potrebbe essere il « sulla base di una qualche convenzione » di Eco, ma anche una considerazione *e parte subiecti*, di chi cioè allestisce o prepara: in questo caso spettacolo sarebbe tutto ciò che viene allestito intenzionalmente per essere osservato, ma anche vissuto. Così si eliminerebbero dal concetto tutti i fenomeni naturali e la casualità della vita.

Chiameremo poi *teatro* uno spettacolo che non sia una registrazione o una trasmissione effettuata con strumenti tecnici come la Tv, e questo non perché la registrazione allontana lo spettacolo dallo spettatore e lo rende ripetibile, ma perché comporta una materia dell'espressione più omogenea e quindi una minore complessità (Ubersfeld). Naturalmente ai più sembrerà insopportabile l'idea che una partita di calcio o di boxe sia « teatro » e perciò, se del caso, tenderemo a usare pudicamente il termine più generico di spettacolo.

Anche i teorici più avveduti, come J. Honzl e P. Bogatyrev (1971) hanno ritenuto che al concetto di teatro fosse essenziale il tratto « rappresentazione ». Perfino nella classica opera di Goffman è sottinteso questo concetto: la vita

è teatro solo in quanto rappresentazione, in quanto cioè vivendo in società – e spesso anche nell'intimità della solitudine – interpretiamo un ruolo. Solo il Bettetini ha prudentemente limitato il concetto parlando dell'evento teatrale come di una comunicazione complessa, che assume *prevalentemente* (sottolineatura nostra) la forma di una rappresentazione mimetica: non tutto lo spettacolo è rappresentazione: non lo è il film documentario (il puro film di Luigi Chiarini), ma non lo è neppure molto teatro di tipo tutto sommato tradizionale, come vedremo a suo luogo. Qui parleremo di *rappresentazione* solo a proposito di uno spettacolo che, globalmente e/o nei suoi elementi costitutivi rimandi a un significato altro da sé.

Tuttavia, come dicevamo, non è nostra intenzione proporre qui un modello semiotico. Questo volumetto intende essere un più modesto strumento di lavoro, e assai più una stilistica che una semiotica del teatro, poiché anche se terminologia e concetti sono il più delle volte mutuati dalla recente cultura linguistica e semiologica, i riferimenti lontani e fondanti sono piuttosto i maestri della critica stilistica, come Dámaso Alonso.

Se è vero, come noi riteniamo, che il giudizio di valore non ha, allo stato attuale delle cose, possibilità di fondazione scientifica, e che esso è piuttosto il punto di partenza intuitivo che non lo scopo dell'attività critica, la quale per parte sua si risolve nella scomposizione analitica dell'opera esaminata e nella determinazione dei suoi significati storici e attuali, connotati e simbolici, questo lavoro vorrebbe aiutare a svolgere la prima parte dell'attività critica, cioè quella relativa all'analisi.

In che modo? Proponendo una serie di categorie, le quali, isolatamente o in combinazione fra loro, concorrono a definire lo spettacolo nel suo insieme o nelle sue singole parti o elementi costituenti. Così come, nell'analisi stilistica di una poesia o di un romanzo, bisogna rispondere ad una serie di domande del tipo: che specie di metafore usa in prevalenza il poeta? e, tanto per rispondere usando categorie fra loro sovrapponibili e proposte da studiosi diversi, si potrà dire che le metafore usate in prevalenza sono, o che quella singola metafora è, a uno, due, tre o quattro termini (Henry), costruita con la copula, il genitivo, un verbo (Brooke Rose), semplice o sviluppata (Ullmann) e infine ha questo o quel terreno, veicolo e contenuto (Richards); similmente, di fronte ad uno spettacolo teatrale, ci si potrà chiedere che tipo di gesto, o di tono di voce, o di costume viene usato nel caso specifico o con prevalenza statistica nello spettacolo in esame, e rispondere collocando tale o tali gesti in una delle categorie proposte. Ma in fondo l'importante è porsi le domande: le categorie possono essere diverse e ristrutturate dal lettore stesso al momento del suo porsi in veste di critico (ma anche di autore perché come uno spettacolo o una poesia possono venir smontati, così possono anche venir costruiti).

L'opera è divisa in due parti, la prima delle quali abbiamo chiamato genetica, e la seconda fenomenica, o fattuale. Ma sul significato dei due termini e dei due diversi tipi di lavoro analitico che propongono diremo introducendo le due sezioni.

PANTALONE DEI BISOGNOSI
NEL COSTUME
CINQUECENTESCO
INCISIONE DI
TRISTANO MARTINELLI

Segnor Pantalon.



Ferdinando Taviani

**Ideologia teatrale e teatro materiale:
sul «teatro che fa a meno dei testi»**

Dividere per non vedere. Credo che ci siano distinzioni, contrapposizioni, polemiche non *nelle* quali, ma *contro* le quali bisogna prendere posizione.

Non solo perché sono futili e fanno perdere tempo, ma soprattutto perché mascherano, sotto un dibattito e persino l'apertura al nuovo soltanto apparente, un modo preconconcetto, conservatore e autoritario di guardare la realtà. È vero che per comprendere bisogna distinguere. Ma ci sono distinzioni che servono soltanto a tener fissa un'idea e a perdere la concretezza della storia.

Una di queste distinzioni oppone un «teatro del testo» ad un «teatro che fa a meno del testo». La sua versione criticamente più volgare la si ritrova ancora qua e là nelle chiacchiere degli *habitués* e negli scritti di questo o quel critico patentato, di questo o quel regista diplomato: teatro della parola da una parte, e dall'altra teatro del gesto.

Credo che si possa dimostrare come la distinzione «teatro del testo» / «teatro che fa a meno del testo» non si apra ad una vera domanda, ma nasconda un'immobile dogmatica teatrale.

Come essa riguardi solo il teatro ideale (ciò di cui noi teatrologi quasi unicamente parliamo), non individui, dietro episodiche differenze, nessuna tensione reale, e copra, invece, le serie contraddizioni, le profonde trasformazioni che segnano la storia del teatro materiale (ciò di cui noi teatrologi in genere non ci occupiamo, e che quasi non vediamo).

Due esempi lontani nel tempo. La Commedia dell'Arte viene spesso caratterizzata come teatro che abbandona il testo e si basa solo sull'invenzione, l'improvvisazione degli attori.

La sua novità viene fatta coincidere con il rifiuto dell'elemento letterario a teatro, e con la scelta di una sorta di teatralità pura.

In fondo l'immagine dei comici dell'arte è molto simile, fatte le debite differenze, a quella degli attori di *Questa sera si recita a soggetto*, insofferenti di guide dall'esterno. Parafrasando Pirandello li si immaginerebbe dire: «Il gioco che nasce non lo comanda nessuno!». Tutto questo è giusto e coerente se si guarda alla Commedia dell'Arte dal punto di vista dell'idea del teatro, ignorando la concretezza storica.

Nell'Idea, gli attori sono interpreti di un testo che rimane scritto, conoscibile indipendentemente dalla rappresentazione. E gli attori dell'arte, quindi, che sono improvvisatori, « abbandonano » il testo. Ecco perché ci troviamo di fronte ad un fenomeno nuovo, perché è un « teatro che fa a meno del testo ».

Questo modo di vedere, così profondamente radicato presso storici e critici del teatro, si dimostra, alla luce della concreta realtà storica, come un'assurda contraffazione.

Storicamente, la novità (o una delle novità) della Commedia dell'Arte consistette esattamente nell'opposto: non nell'abbandono del testo, ma nell'uso, e nello sfruttamento del testo drammatico tipico di una tradizione letteraria d'élite, nell'adattarlo alle esigenze di pubblici vasti e di differenti livelli culturali.

Persone che fino a quel momento avevano lavorato isolate, che avevano fatto i saltimbanchi o i buffoni, o altri mestieri ai margini di ciò che socialmente era accettato come rispettabile e dignitoso, si riunirono in compagnie, abbandonarono il vecchio modo di dar spettacolo e cominciarono a recitare testi comici e tragici, individuarono un mercato per tragedie e commedie, forme di spettacolo che fino ad allora erano state prodotte solo all'interno di Corti e Accademie per essere rappresentate in momenti particolari, e che loro, invece, cominciarono a produrre in serie.

Il modo in cui i comici dell'arte componevano i testi dei loro spettacoli non era sostanzialmente diverso da quello usato dai letterati: sceglievano un argomento (una fabula), componevano un intreccio, e su di esso stendevano dialoghi e monologhi, spargevano il sale dei doppi sensi e delle battute comiche, gli ornamenti retorici e la « poesia » del linguaggio delle passioni.

A differenza di ciò che accadde in altri paesi, i comici italiani si organizzarono in maniera tale da poter produrre testi teatrali in tempi brevissimi. In altre parole, potevano lavorare al testo letterario, comporlo, operare variazioni, tagli, aggiunte altrettanto velocemente di quanto velocemente potevano lavorare ad allestire uno spettacolo, ad adattarlo ad uno spazio, ad un tempo, ad un pubblico determinati. Eliminarono i tempi lunghi che caratterizzavano il lavoro dello scrittore nei confronti di quello dell'attore e resero il testo letterario altrettanto duttile degli altri materiali scenici.

La tecnica usata è, nelle sue grandi linee, nota, solo che se ne perde il senso dietro la parola ambigua di « improvvisazione ». Correndo il rischio di un'eccessiva semplificazione la si potrebbe descrivere così: fecero coagulare una tipologia drammaturgica dagli incerti confini intorno alle maschere tipiche dei Carnevali, ne ricavarono un numero ben definito di tipi fissi, abbastanza variati e numerosi da rendere possibile ogni intreccio, ma anche sufficientemente limitati per poter essere tutti previsti e per non trasformarsi in elementi sovrabbondanti e squilibratori dell'economia dell'intreccio (in genere uno o due esem-

plari per ogni ruolo familiare e sociale); si divisero il lavoro, ed ogni attore poté, quindi, padroneggiare una grande quantità di materiale letterario adatto al tipo fisso in cui si era specializzato. La scelta fra le diverse soluzioni possibili nella stesura del testo di una commedia venne, così, parcellizzata e resa più facile e veloce, non affidata ad un solo autore, alla limitatezza della sua esperienza e della sua individuale capacità produttiva. Al lavoro del drammaturgo (nel senso comune del termine) venne affidata la composizione dell'intreccio. E su uno stesso intreccio, con minime variazioni, potevano essere composte un gran numero di differenti commedie.

In che senso tutto questo può caratterizzare un « teatro che fa a meno dei testi »? Forse perché i testi letterari delle commedie, delle tragedie, delle tragicommedie degli attori dell'arte non venivano materialmente scritti prima o trascritti dopo lo spettacolo? Ma allora perché non parlare di una « poesia che abbandona il testo » o di un'« oratoria senza testo » per l'uso di comporre velocemente e oralmente (di « improvvisare ») poesie e orazioni nelle Accademie e nelle Corti?

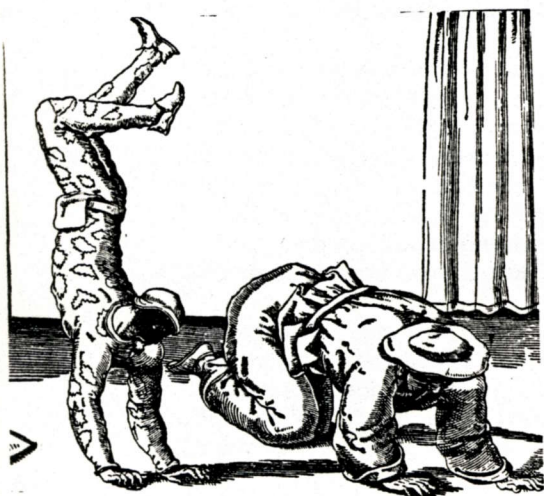
Oppure perché i comici dell'arte « abbandonarono » l'uso secondo cui le compagnie di attori professionisti mettono in scena testi attinti dal preesistente repertorio della letteratura drammatica? Un uso che non era possibile abbandonare per la semplice ragione che nacque (nella moderna cultura occidentale) dopo il sorgere della Commedia dell'Arte, e da essa, dallo sviluppo del professionismo teatrale, fu parzialmente e contraddittoriamente determinato?

Vedere la Commedia dell'Arte come « teatro che fa a meno dei testi » è una deformazione che deriva dal vizio di trasformare in idea assoluta di Teatro il sistema teatrale formatosi nell'Europa del Settecento, quando nacque il Teatro come categoria culturale autonoma, e quando il « corpo separato » costituito dalle compagnie degli attori venne integrato nella città, con il compito di trasformarsi — almeno in teoria — in vivente museo della letteratura drammatica.

In base ai criteri impliciti in quel sistema noi ancor oggi parliamo e giudichiamo di teatro.

Paradossalmente, sono criteri che si sono formati anche perché, alla metà del secolo XVI, il sorgere del professionismo teatrale si legò strettamente alla produzione (sia pure non sempre per iscritto) letteraria.

Ma l'idea vulgata della Commedia dell'Arte come teatro del gesto e non della parola, come teatro che nega e abbandona il testo, non solo tradisce i fatti, non solo fa camminare la storia sulla testa e il *prima* sul *poi*, ma soprattutto nasconde dietro una falsa caratterizzazione estetica, dietro un'illusoria « novità » artistica, i reali caratteri storici del fenomeno. Che non consistono in un modo nuovo, diverso di far teatro, ma nel divenire « teatro », nel trasformarsi in « teatro » di attività, bisogni personali e di gruppo, scelte, rifiuti e devianze che fino ad allora erano stati relegati in una sorta di mutismo culturale.



SCENA DI UNA
COMMEDIA DELL'ARTE
RECITATA ALLA CORTE
DI ENRICO III DI FRANCIA

La Commedia dell'Arte non è una forma del teatro.

Quel teatro è, piuttosto, la forma d'azione attraverso cui gruppi di persone, vere e proprie micro-società itineranti, riescono a difendere la propria differenza, riescono a sfuggire al ruolo sociale loro assegnato, riescono a non rispettare tutte le norme e i valori della società in cui vivono senza per questo accettarne passivamente l'emarginazione, senza rinunciare ad affermare la propria dignità umana e culturale.

La cultura che questi gruppi esprimono, una cultura nuova, una sorta di contraddizione vivente nella società del loro tempo, viene definita in maniera imprecisa, paragonando l'ignoto al noto: si parla di *commedia mercenaria*, *commedia all'improvviso*, oppure di *histrioni*, di *mimi*, identificandoli con un fenomeno antico.

I prodotti di questa cultura vengono imitati nelle accademie, e divengono, solo allora, una *forma* del teatro.

Noi, usando un nome applicato al fenomeno molto più tardi, parliamo di Commedia dell'Arte. Quasi che ci interessasse più una commedia nuova nell'ambito di una « storia teatrale » che è solo un'idea senza realtà; e meno le ragioni nuove per cui uomini nuovi cominciarono a far commedie, che è quel che costituisce la concretezza storica del teatro materiale.

La definizione della Commedia dell'Arte come « teatro che fa a meno dei testi » definisce un angolo di quell'Idea, e nulla ha a che vedere con questa storia.

Il secondo esempio è di oggi.

Spettacoli come *Apocalypsis cum figuris* e *Come! And the day will be ours* sono visti come due esemplari di quel genere di teatro « che fa a meno dei testi ».

Cito questi due casi come particolarmente evidenti, ma avendo spazio si potrebbe esaminare in dettaglio una lunga serie di spettacoli « di questo genere », noti e meno noti, stranieri e italiani.

Fanno a meno del testo: se con questo si vuol intendere che non mettono in scena (sia pure per deformarlo e « attaccarlo », come faceva la tradizione avanguardistica) un testo drammatico scelto nel repertorio della così detta « storia del teatro », si constata semplicemente un dato di fatto. Anche se forse sarebbe più appropriato dire che fanno a meno del tradizionale copione (cosa è, infatti, il copione? Per tutti è un libro, ma per l'attore è un compito che gli arriva dall'esterno perché lui lo esegua e lo rappresenti all'esterno).

Ma in realtà, dicendo che « fanno a meno dei testi », si insinua dietro quella constatazione ovvia tutta una serie di paralogismi che nascondono l'assenza di un pensiero critico e l'ignoranza dei fatti: fanno a meno del testo, cioè fanno a meno del discorso, cioè fanno a meno di riferirsi ad altro che stia al di là dell'attore, che appartenga alla cultura del tempo, che implichi qualcosa di più complesso e articolato di una mozione individuale (personale o di gruppo) in faccia allo spettatore.

E ancora: fanno a meno del testo, cioè fanno a meno del pensiero, cioè abbandonano la complessità della storia per immergersi nella metastoria e nella metafisica di pulsioni elementari, di opposizioni « assolute » in fondo alle quali (dice il critico patentato per buttarla giù chiara con una parola che dica niente e dica tutto) c'è una « metafisica del corpo », c'è... « Dio ».

Ogni volta che non si vede chiaro, si spera sempre che sia colpa dell'esoterismo o della religione dell'altro.

E il critico patentato, specialmente se ideologicamente « a posto », non può accettare di non veder chiaro per colpa sua.

Cosa non vede?

Che spettacoli come *Apocalypsis cum figuris* e *Come! And the day will be ours*, ad esempio, si riferiscono anche ad una rete fittissima di testi, fatti, interpretazioni storiche di avvenimenti del passato, dentro le quali il gruppo teatrale si muove criticamente, senza rileggerle allo spettatore.

In poche parole si può dire (e anche qui la brevità rischia di tradursi in un semplicismo un po' volgare) che dietro il primo di quei due spettacoli c'è un intero scaffale di biblioteca sull'« avventura della coscienza moderna » da Dostoevskij in poi, mentre dietro il secondo c'è un'intera bibliografia su un'altra crisi della cultura europea, sulla storia degli incontri e degli scontri con le culture « differenti », sulla dialettica dell'acculturazione. (È per questo che *Apocalypsis... e Come!...* costituiscono, insieme, un esempio significativo, su cui sarebbe utile fermarsi in dettaglio: perché sono due spettacoli fra loro lontanissimi, e che formano un dittico).

Naturalmente, ambedue questi spettacoli sono anche una riflessione del gruppo teatrale su se stesso, così come ogni buon saggio critico è anche una riflessione dell'autore sul senso del proprio lavoro.

Se il teatro di un solo testo, infatti, il teatro del copione rappresentato può essere, nel migliore dei casi, paragonato al commento critico di un'opera, il teatro dei molti testi può essere paragonato al saggio critico su un argomento.

L'opposizione testo/non testo conduce, ancora una volta, ad una falsificazione: indica un'assenza (su cui si può dire di tutto), invece di indagare il modo diverso, non rappresentativo e reiterativo, in cui un discorso che *sta prima* dello spettacolo è in esso *tenuto presente*.

L'opposizione non distingue, afferma implicitamente un'unica possibilità per il testo (qui inteso come « discorso » che consiste indipendentemente dallo spettacolo, e a cui lo spettacolo si riferisce: è in questo senso che il testo — non importa se costituito da uno o da molti libri, da uno o molti racconti, se scritto o meno in forma drammatica — dà profondità culturale allo spettacolo, ne fa non una pura presentazione di sé, ma una *riflessione*) d'essere presente in uno spettacolo: quella di essere detto, commentato e rappresentato nello spettacolo dove compare come « testo letterario drammatico ».

Il problema del « testo letterario drammatico » non è un problema che riguarda necessariamente il teatro. È il problema di un genere letterario che può trovare o non trovare (storicamente, molto spesso non l'ha né cercata né trovata, e oggi tende a non trovarla più) una delle sue giustificazioni in un uso teatrale.

È solo all'interno del sistema teatrale formatosi nel Settecento e che si è retto quasi senza alternative per più di due secoli in Europa, che si è stabilita una connessione strettissima, un'implicazione reciproca fra testo letterario drammatico e spettacolo teatrale. Una reciproca implicazione di fatto che ha poi emanato, sul piano delle idee, uno dei più teneri luoghi comuni dell'ideologia teatrale, quello secondo cui i testi letterari drammatici *implicherebbero* per loro essenza la rappresentazione, e troverebbero solo in essa il loro *adempimento*.

Il desiderio e l'interesse degli autori si trasforma, così, in una legge dell'espressione!

La rete fittissima di testi entro cui spettacoli come *Apocalypsis...* e *Come!*... si muovono criticamente fa parte della cultura del gruppo (che però si emancipa dalla servitù di ri-raccontarla agli spettatori: vi accenna senza citarla). Il risultato di questa riflessione, lo spettacolo, come il risultato di ogni riflessione, può essere compreso nell'ambito del proprio contesto di origine, o nell'ambito di nuovi contesti e punti di riferimento culturali che, nel caso specifico, sono quelli degli spettatori.

Cioè può essere trasformato in altro.

Solo il ruolo del critico presupposto dall'ideologia teatrale, del critico schiacciato in due dimensioni, che vede solo quel che riconosce, può spiegare come mai la sua mente non funzioni, davanti a questi spettacoli, come una normale mente umana in un normale rapporto di conoscenza e di confronto culturale.

Quel che si dice del critico vale naturalmente anche per il ruolo dello spettatore che l'ideologia teatrale presuppone: lo spettatore che *ascolta* un testo e ne esamina il commento e l'interpretazione (o l'addobbo) in spettacolo.

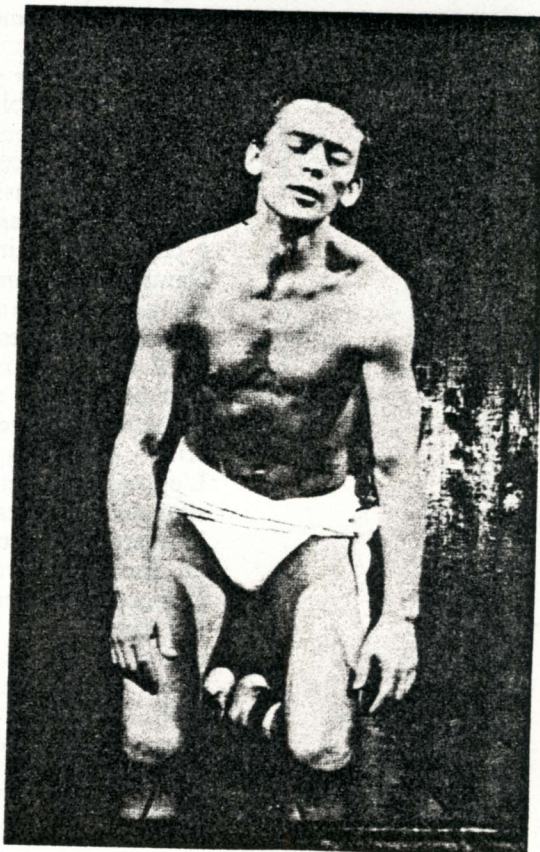
In assenza di questa particolare situazione, gli sembra che testo non ci sia.

Si potrebbe obiettare che questa situazione non è « particolare », non è solo una delle possibili, che è, anzi, l'unica possibile perché si instauri un rapporto culturale reale fra attori e spettatori.

Ma c'è un dato di fatto: se spettacoli come *Apocalypsis...* e *Come!*... non stabilissero un tale rapporto, se fossero pura « autoespressione » e « autoanalisi », di essi neppure si parlerebbe, neppure per rifugiarsi nelle miserie critiche delle « metafisiche », del « fuori dalla storia », eccetera.

Se essi invece riescono a stabilire tale rapporto, significa che ci troviamo davanti ad un confronto culturale assai più profondo e complesso di quello che si realizza con il teatro che mette in scena il

RYSZARD CIESLAK
MONOLOGO DE
IL PRINCIPE COSTANTE
LIBERA INTERPRETAZIONE
DALL'OPERA DI CALDERON
DI JERZY GROTOWSKI



copione di un testo letterario drammatico, che diventa il facile e convenzionale punto di incontro fra attori e spettatori.

E qui che ci scontriamo con uno dei problemi più seri del teatro materiale dei nostri anni: l'abbandono della zona protetta assegnata al teatro da quando le micro-società dei comici di professione vennero definitivamente accettate nel contesto della città.

O meglio: non l'abbandono, ma il processo per cui nuove realtà si trasformano in teatro, fuori di quella zona protetta.

Ma alla luce del « teatro ideale » tutti questi problemi reali spariscono: appare solo un nuovo genere, una nuova « scuola » o un nuovo stile: il « teatro che fa a meno dei testi ».

Quando i comici vennero accettati. Giocando sull'imprecisione concettuale, si parla spesso del teatro che mette in scena un testo della letteratura drammatica come di un teatro *del* testo, e poi come un teatro al servizio della poesia, della parola, eccetera.

Non è interessante, qui, notare come in realtà sia proprio questo genere di teatro a dimostrare spesso un sovrano disprezzo per il testo, la poesia, la parola dell'autore. Dietro le intenzioni e le ipocrisie ci sono i fatti, e basta andare in uno dei teatri sovvenzionati per vedere il basso livello culturale, la volgarità con cui i registi allungano le mani sui testi degli autori di cui predicano d'essere « al servizio ». Ed è solo l'esperienza pubblicitaria dei funzionari dei teatri stabili e l'ingenuità di qualche insegnante che fa pensare che vedere gli incolti pacciughi che si fanno intorno ai testi di Shakespeare, di Goldoni, di Plauto o di Brecht serva a far capire qualcosa di Shakespeare, di Goldoni, di Plauto o di Brecht.

Quel che è più interessante è che quelle giustificazioni estetiche sulla vocazione e il servizio del teatro alla poesia sono il travestimento della giustificazione del teatro nella società borghese, dell'omogeneizzazione e dell'integrazione culturale degli attori. In altre parole, sono il segno della perdita di una identità culturale da parte di quei gruppi di attori che, per il fatto stesso di riunirsi, di fondare vere e proprie micro-società con propri usi e costumi, di esprimere dal proprio lavoro di gruppo una cultura riconoscibile come loro propria, si erano posti come una contraddizione nella società del tardo Cinquecento e del Seicento.

Quando vennero accettati, lo furono attraverso un pesante processo di acculturazione: l'esistenza del teatro nel suo senso materiale, cioè di gruppi di attori professionisti che costituivano un elemento di differenza culturale, di dissonanza rispetto alla cultura e ai costumi dominanti, venne finalizzata ad un uso che nulla aveva a che vedere con le motivazioni che spingevano centinaia e migliaia di persone a divenire attori.

Il teatro materiale venne piegato e modellato sul teatro ideale: subendo e accettando questa operazione fu integrato, ma al prezzo di nascondere tutto ciò che rendeva differente la micro-società degli attori dalla società circostante. Al prezzo, cioè, di rinunciare al suo più efficace strumento di intervento, di confronto culturale. Di atrofizzarlo o di abbandonarlo al caso.

Si può dimostrare analiticamente come tale processo di acculturazione da parte delle élites intellettuali sul teatro si sviluppi dall'inizio del XVIII secolo e trovi la sua ultima conseguenza nell'imposizione della regia (non la regia come utopia dei Craig, degli Appia, dei Copeau, ma la regia come si è storicamente concretizzata nel teatro materiale, con i registi prodotti dalle scuole teatrali, gli intellettuali che hanno preso il potere nel cuore stesso del teatro, eliminando materialmente intere generazioni di attori).

E in questo contesto che il « problema del testo » si pone nei suoi termini reali. Non è un problema estetico o di linguaggio teatrale. Non è neppure il problema del rapporto fra singolo testo e singolo spettacolo, che può definirsi in infiniti modi diversi, come i fatti dimostrano.

È il problema di un uso particolare del teatro: le nuove élites intellettuali, a cominciare dalla fine del XVII secolo e dall'inizio del XVIII, non condannarono più il teatro come elemento di disordine nella vita cittadina. Lo accettarono, ma cercarono di ridurlo all'ordine. Ordine significava eliminazione di ogni elemento contraddittorio con la cultura e la società circostante. Il teatro sembrò utilizzabile come vivente museo della letteratura drammatica. Il teatro materiale divenne (prima



ODIN TEATRET

nelle idee, poi in parte anche nei fatti) la materia per esporre un patrimonio letterario. Fu messo al servizio non di questa o quella tradizione, di questo o quel fine culturale, ma di un genere letterario, come un museo, appunto. Ma vivente: come un parco nazionale.

I comici furono al servizio del teatro, cioè dei testi letterari drammatici di tutti i tempi e di tutti i paesi. Come la pittura d'ogni tempo e paese può essere accatastata nello stesso museo, così, per la prima volta nella storia della cultura, si formò quel che a noi oggi sembra qualcosa di normale: un repertorio teatrale virtualmente sterminato, i cui confini sono stabiliti solo dall'appartenenza ai testi del teatro.

I testi del teatro (copioni per gli attori, libri o « classici » per gli spettatori) furono la terra di nessuno che permetteva l'incontro innocuo fra il pubblico e il gruppo di devianti mascherati che erano gli attori.

Furono anche ciò che permetteva di stabilire un'« utilità » del teatro utilizzando quella non troppo pericolosa devianza.

Se esaminiamo la storia dei rapporti fra intellettuali e attori dal Settecento in poi, dal Maffei e dal Muratori agli illuministi, fino ai cosiddetti riformatori della scena, constatiamo che è all'interno di questo rapporto di acculturazione a volte violenta che si pone il modo in cui viene « tradizionalmente » configurandosi, in Europa, il rapporto fra teatro e « testi ».

Brecht renderà esplicito questo dato di fatto, e lo rappresenterà nei suoi semplici rapporti di forza, senza orpelli estetici ed ipocrisie sull'arte e la parola, quando parlerà della necessità, per l'intellettuale, per il « filosofo », di usare il teatro materiale come semplice materia prima da dominare e riutilizzare per i propri fini.

Distinguere per vedere. C'è un modo d'essere teatro del testo, dunque, che sancisce non solo la servitù dell'attore, ma anche la sua inefficacia, la sua impossibilità di influire, non solo tramite lo spettacolo, ma con la sua stessa presenza di uomo-attore, con le sue scelte, con i suoi valori, nella realtà che lo circonda.

Credo che gran parte di quel teatro che impropriamente, come si è visto, viene definito « teatro che fa a meno dei testi », sia in realtà soltanto estraneo all'utilizzazione del teatro come esposizione della letteratura drammatica. Sia, in altre parole, emancipato dalla necessità di trovare nel testo attinto dal repertorio il terreno di incontro con il pubblico.

Se questa necessità cade, allora sono possibili innumerevoli rapporti diversi con i testi, altrettanto liberi e obbligati da una propria interna necessità, quanto liberi e obbligati sono i punti di riferimento di una riflessione.

Credo, allora, che ci sia una distinzione utile da fare, una distinzione di cui quella « teatro del testo » / « teatro che fa a meno del testo » è il travestimento.

È la distinzione fra un teatro come finzione di un'omogeneità culturale e come celebrazione di essa, e un teatro, invece, come confronto fra la cultura di gruppo presentata dagli attori e la cultura degli spettatori.

Un teatro delle somiglianze e delle tautologie da una parte. E dall'altra un teatro delle differenze e delle contraddizioni.

Si potrebbe anche dire — ma allora il discorso si apre a tutta una nuova problematica, forse quella veramente centrale per il teatro nei nostri anni — che la distinzione è fra due tipi (e fors'anche fra due retoriche) di attore:

L'attore che è (o si crede) l'esecutore di un « mestiere come tutti gli altri », l'intellettuale impegnato in un servizio di pubblica utilità; e l'attore che è (o si crede) l'uomo di un « non mestiere », il portatore di esigenze, di bisogni che non possono (o finora non possono) realizzarsi altrove che nel cerchio virtuale del teatro; uno che per difendere la propria identità, per non alienare se stesso e il proprio lavoro, aliena la propria finzione.

Come in una « commedia in commedia » del Seicento francese, in cui un attore spiega che l'unica maniera, per lui, di sfuggire alla sua condizione di servo è quella di farsi attore, diventare padrone di se stesso, e recitare la maschera del servo.

Cesare Molinari

Dal teatro di base al teatro di base

Ci sono nel nostro tempo – forse in tutti i tempi – alcune parole magiche, a pronunciar le quali si è pressoché certi di ottenere ascolto e considerazione. Da principio sono parole forti, precise, impegnative, ma poi l'uso le corrompe, ne dilata il senso, le rende vaghe e vuote protezioni di un discorso ambiguo.

«Decentramento» è stata ed è ancora una di queste parole, quella forse di cui si è fatto l'uso più spregiudicato e corruttore: voleva significare allargamento della base decisionale, del momento partecipativo, assunzione del diritto e della responsabilità di scegliere, gestione diretta e autonoma almeno dei problemi locali, ed ha finito per voler dire il suo contrario: moltiplicazione dei punti di vendita e di esecuzione di decisioni già prese, allargamento e organizzazione del consenso.

In campo teatrale è successa un po' la stessa cosa: il decentramento doveva essere organizzazione dell'iniziativa culturale primaria, ed è invece diventato sinonimo di distribuzione capillare del prodotto: c'è stato un momento in cui sembrava che andare a teatro nel così detto «luogo deputato», vale a dire nel teatro situato di solito nel centro storico della città, fosse quasi una cosa vergognosa: il teatro andava degustato nelle più ignobili e scomode palestre del quartiere, meglio, doveva essere servito a casa, se non proprio nel salotto, almeno nel cortile.

Al problema del decentramento teatrale è stato strettamente legato quello del teatro di base, e l'evoluzione dell'un concetto è stata parallela a quella dell'altro.

Il teatro di base era, o almeno avrebbe dovuto essere, il teatro della base, in un duplice senso. Da un lato in quello di un teatro legato alle microstrutture organizzative in cui la società civile, ed in particolare le classi emergenti, venivano dando forma alle loro potenzialità associative, prospettandosi, contro l'anonimato di un'integrazione totalitaria nelle dimensioni dal basso non controllabile dei vasti agglomerati urbani, una misura più agile, capace di mordere sulla realtà concreta dei problemi locali, vivibile nell'immediata presenza del «faccia a faccia» di roussoiana memoria: non ci si rendeva forse conto di quanto questa dimensione differisse da quella macroscopica della società industriale moderna, di come l'assunzione esclusiva della problematica locale e particolare alienasse dalla possibilità di essere nei grandi temi della vita contemporanea. E in effetti nessuno ha mai pensato alla gestione dal basso della politica estera o delle iniziative economiche di livello nazionale. Ma tant'è: un prezzo da pagare – alto per il vero – ci doveva pur essere, dall'impasse non è semplice uscire nemmeno per via di puro ragionamento.

Comunque sia, in questo senso si doveva trattare di un teatro capace di affrontare e di chiarire, con gli strumenti particolari del suo specifico linguaggio, la problematica locale dei rapporti comunitari, dei bisogni immediati, sia nell'ordine economico, sia nell'ordine culturale.

Nell'altro senso si doveva trattare di un teatro che rendesse possibile la diffusione della cultura teatrale nel significato più pieno del termine, che mettesse cioè a disposizione dei membri della microstruttura associativa gli strumenti per possedere il linguaggio teatrale, e non solo in senso passivo (leggere il teatro), ma anche in senso attivo (costruire il teatro).

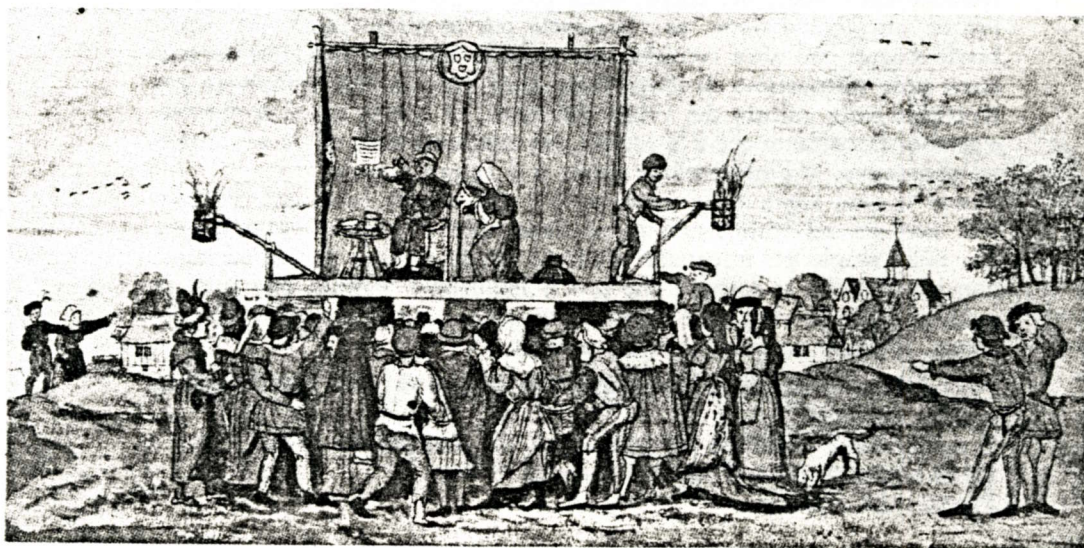
I risultati furono pochi e cattivi. La problematica già povera e marginale del «territorio» (altra parola magica) venne affrontata e svolta in maniera per lo più superficiale e retorica, mentre la produzione teatrale dei gruppi che nascevano all'interno delle strutture di base risentiva fatalmente (?) del più bieco dilettantismo di tipo gaddista e dopolavoristico: o spettacoli di quarta, secondo le formule plebee della *po-chade* dialettale, o orecchiamenti banali di avanguardismi conosciuti di seconda mano. Non si trattò quasi mai di conquistare capacità anche mo-

deste, ma piuttosto di esibire senza riflessione una passione passeggera. Sarebbe stato necessario organizzare la presenza e la collaborazione dei professionisti, ma costoro già allora non amavano questo tipo di iniziativa. Sarebbe stato necessario un impegno non esclusivo, ma serio, un diletterantismo non negativo (facciamo a come viene), ma positivo (facciamo per diletto, ma nel migliore dei modi, con uno scopo). Che non ci furono.

Contro il massimalismo del « tutto e subito » pare ci sia soltanto il realismo del niente e mai. A ciò bisogna aggiungere la fulminea obsolescenza delle mode, dei gusti, delle stesse prospettive, che è uno degli aspetti più profondamente negativi della cultura contemporanea.

I gruppi che si consolidarono non videro allora altra via d'uscita che la posizione radicalmente opposta: il professionismo assoluto, rigoroso, esclusivo.

Senza pensare a quanto questa parola d'ordine sia omogenea con la visione tecnocratica dello sviluppo economico (sia per prima la merce ad alto valore aggiunto, ad alto contenuto tecnologico) il nuovo professionismo teatrale assunse a proprio modello la commedia dell'arte nella visione un tantino mitica di Ferdinando Taviani: essere professionisti del teatro significa prima di tutto possedere una tecnica raffinata e com-



SPETTACOLO DI UNA COMPAGNIA DI COMICI AMBULANTI

plexa, che solo un lavoro diurno ed accanito ed una serie di precise doti naturali permettono di conquistare. Se possibile, bisogna fare dodici ore al giorno di *training*, meglio se fin da piccoli, come i mitici attori del *kathakali* che riescono a fare venti movimenti diversi con il metacarpo anteriore - e ciascun movimento ha il suo significato preciso, definito per convenzione. Chi non possiede questa tecnica è fuori del teatro: non si può scrivere senza essere il « miglior fabbro », né dipingere senza conoscere il segreto fiammingo di Antonello, né tampoco scendere per un campo di neve senza aver studiato con Klammer.

Tecnica non arte, tecnica, non contenuti: *verba tene, res sequuntur*.
E fiorirono i laboratori.

Ma chi potrà cogliere le raffinatezze di tanta bravura?

Il pubblico ne resterà soggiogato, certo, ma solo gli iniziati « capiranno ». E allora incontri fra teatranti, dove ci si possono scambiare (barattare) i segreti del mestiere, come fanno anche i maghi una volta l'anno: Casciana, Bergamo, Sant'Arcangelo. Il teatro per il teatro.

Dunque tecnica, prima di tutto. Ma *training* non è soltanto « allenamento » in vista dell'acquisizione di specifiche capacità tecniche. È un modello di vita: vivere per, del, nel teatro, stretti come cuccioli autoaddestrati all'interno del gruppo: questa sì che è l'alternativa alla società capitalistica, il rifugio dell'altro, del diverso e, alla fine, del vero, del bello e del buono.

Il gruppo teatrale è la comunità, e si offre, esibendosi, allo spettabile pubblico, all'orbetto, di cui è servo e sfruttatore, ma del quale in nessun caso si pone come interlocutore: soli interlocutori teatrali gli altri gruppi, le altre comunità. Il *Living* aveva capito qualcosa - la necessità della Comune di lavoro -, ma non tutto: non, per esempio, che la società è il fuori, il laico, i cui problemi non possono costituire il senso e il contenuto dell'operazione teatrale.

Il teatro di base è la base del teatro.

È il teatro di coloro che sperimentano nuove forme di *training*, nuove tecniche della voce, del corpo, della psiche, nuove inesplorate possibilità di autosignificazione, per riversarle poi in altro teatro, per scambiarle magari con altre tecniche, per esibirle anche, eventualmente solo come puro virtuosismo da circo, come pura bravura, mai comunque per riversarle nella cultura del volgo, del fuori, di quella entità mostruosa e sempre fagocitante che è la società, nei confronti della quale esiste solo un'alternativa: o l'integrazione totale o il rifiuto globale.

Perciò la cosa sopra tutte importante è che questo fuori non sia dentro: non sia nel teatro, non lo possieda operativamente. Non bisogna che nelle scuole gli insegnanti siano in grado di fare dell'animazione, non bisogna che si sospetti che con il linguaggio teatrale, che tutti in qualche modo possiedono e possono possedere, si può analizzare un problema, svolgere un tema concreto e vitale.

Poiché il teatro non è un linguaggio, non un metodo, non una disciplina, o altro concetto.

Il teatro non è definibile per quel che è, ma solo per chi lo fa.

Ed in buona sostanza il teatro è il teatro di base.

Potenza delle parole!