

Indice

Editoriale

*

PROMEMORIA

Quattro dossiers

Glossario delle emozioni teatrali, a cura di Gerardo Guccini, contributi di Federica Maestri, Francesco Pititto, Dacia Maraini, Sandro Lombardi, Giancarlo Biffi, Laura Curino, Gabriele Vacis, Federico Tiezzi, Enzo Vetrano, Marco Martinelli, Enzo Moscato, Giuliano Scabia, Pippo Delbono, Giorgio Simbola, Ermanna Montanari.

Lo spettatore e le visioni del teatro del futuro, a cura di Piergiorgio Giacchè, contributi di George Banu, Goffredo Fofi, Maria Nadotti, Renata Molinari.

Il teatro negli spazi aperti, a cura di Daniele Seragnoli, contributi di Horacio Cztertok, Alberto Grilli.

Il Teatro Infantile, di Chiara Guidi.

*

"SIMULAZIONI" - Ragioni di un titolo per una nuova collana di drammaturgia, di Luigi Gozzi

Editoriale

Già altre volte “Prove di drammaturgia” ha affrontato le problematiche della ‘memoria’. In particolare, con il n. 1/98 che recava, per l’appunto, il titolo *Memoria e memorie*, e conteneva una significativa scelta di contributi poetici, autobiografici e di documentazione critica, che, proprio attraverso la diversità dei linguaggi, delle argomentazioni e delle prospettive, forniva un’idea delle inesauribili strategie con cui i fatti accaduti e le esperienze provate tendono a tradursi in arte e cultura della scena.

Presentando quel numero, avevamo messo in evidenza come, per lo storico del teatro, la scrittura non sia che il mezzo e, quasi, l’occasionale sostegno d’una applicazione più varia e vaga: la produzione della memoria. “La memoria dei teatranti e delle loro opere, del passato come del presente”. Si sono poi verificati dei mutamenti relazionali e di metodo, che hanno aperto la strada a nuove possibilità, meno ripiegate delle precedenti sugli aspetti conservativi e documentari: pensieri che si documentano nell’esprimersi come conoscenze, che seminano documenti imprevisi. Tracce parziali e appena indicative oppure segni di luminosa evidenza, che possono fare di questo ambito il luogo di maggior incontro dello studioso con l’artista. In altri termini, nei quasi sei anni che ci separano dal primo numero di “Prove di drammaturgia” siamo passati ad una più libera partecipazione alle dinamiche della mente teatrale.

Non è un caso: se il nostro ’99 si era concluso con un inedito ricollegamento delle nozioni solo apparentemente antitetiche di “popolare” e “ricerca”, il 2000 di “La porta aperta”, il periodico del Teatro di Roma, si è qualificato riscontrando l’inadeguatezza di vecchie contrapposizioni. “Tradizione e avanguardia – scrive Mario Martone – sono oggi parole inutili attrezzi inservibili”. (“La porta aperta”, n. 3, gennaio-febbraio 2000)

Categorie e nozioni consolidate e autorevoli non spiegano più il presente. La storia del Novecento è sfociata in un’altra fase, dove, come riconosce Giacché nel suo dossier sullo spettatore, i fatti, i pensieri, le aspettative e anche i sentimenti e le speranze non si modellano più su una dinamica di tipo dialettico. Le contrapposizioni si fanno incerte, i superamenti indefiniti, i meccanismi logici che connettevano gli eventi appaiono bisognosi di profonde revisioni.

“Prove di drammaturgia” – con il progetto sul “teatro popolare di ricerca” (v. nn. 1/99; 2/99) – si è rapportata a fermenti dell’ultimo Novecento cercando di evidenziare i loro momenti di affinità sottesa, le loro analogie spontanee di procedimento.

Perciò nelle pagine seguenti non ci siamo riferiti alla memoria dei fatti accaduti – memoria da fissare con opere di documentazione o da avvalorare individuandone i significati, estraendone pensieri –, ma alla memoria che sarà, alla quale ci auguriamo di poter offrire un sussidio di visioni, emozioni estetiche, contatti.

Alcuni di queste contributi si connettono ancora, pur indirettamente, alla visione del ‘teatro popolare di ricerca’, impostando un importante primo piano sul ‘teatro di strada’: pratica che, già alle origini della sua rinascita novecentesca, ha spesso rappresentato il lato popolare della ricerca e che ora si impone all’attenzione del sociale come mezzo per imparare a capire se stessi e presenza nomade (v. Paolo Stratta, *Una piccola tribù corsara. Il teatro di strada in Italia*, con una Prefazione di Giuliano Scabia, Torino, Ananke, 2000). Altri, dietro suggerimento e istigazione della rivista svedese “Visslingar och Rop”, cercano i segni del tempo nel divenire della vita delle emozioni, dove, tanto più ci addentriamo nell’identità dei singoli, tanto più riscontriamo modi di sentire che ci accomunano sotto il segno del “sentimento del teatro”. Altri ancora pongono il lavoro dell’artista quale unità antitetica alle fratture fra vita e arte, forma e fluire esistenziale; forse, anche le contrapposizioni fra processo e opera – come quelle fra “tradizione” e “avanguardia”, fra la “ricerca” e ciò che è “popolare” – dovranno venire riviste per far posto a un linguaggio del presente, che trovi i propri significati e le proprie parole nell’attraversamento di realtà ancora in parte enigmatiche.

GLOSSARIO DELLE EMOZIONI TEATRALI

a cura di Gerardo Guccini

Questo dossier nasce dietro istigazione degli amici della rivista "Vislingar och Rops" che ci avevano chiesto di contraccambiare i "primi piani" sulla drammaturgia svedese (v. "Prove di Drammaturgia", nn. 1 e 2/99) inviando loro una raccolta di dichiarazioni in cui gli artisti di teatro italiani riportavano le loro "più forti emozioni teatrali". Potevano farlo in modo disteso o seminando segni indicativi del loro stato d'animo; potevano scegliere il racconto, soluzioni espressioniste, oppure dirci perché rifiutavano di rispondere. Abbiamo fatto quanto ci veniva richiesto mettendo a tacere qualche perplessità iniziale. Temevamo, infatti, che il dover scegliere una "più forte emozione" enfaticamente la figura dell'artista, e, insomma, finisse per separarla, a forza di stringate narrazioni e scelte stilistiche indotte e, anzi, imposte dalla richiesta, dalla sfera del comune sentire, ribadendo così una mitologia vagamente prometeica e in pieno contrasto, fra l'altro, con quell'immersione dell'arte nel quotidiano che caratterizza gran parte del teatro di questi anni e di cui, come sanno i nostri lettori, ci stiamo attivamente occupando. Ma le risposte degli artisti hanno cambiato il panorama delineato da questa aspettativa, facendo emergere, pur nella diversità delle esperienze e dei modi di scrittura, un oggetto unico ed eloquente, umile e potenzialmente esplosivo, pieno di calma e d'energia. Penso lo si possa indicare come sentimento del teatro. E' un sentimento come lo è l'amore o l'ira, forse più raro e meno prevedibile, ma altrettanto essenziale e costitutivo. Viene emanato dalla stato di confusione fra realtà oggettive e realtà mentali - quando questo stato si fa incandescente, magmatico, centrale, ecco che nell'animo di chi lo percepisce si affaccia l'emozione "più intensa", quella che resterà come incisa e che, richiesta, tornerà alla mente. I brani che seguono iniziano appena a declinarne le possibilità, che, come apparirà evidente alla lettura, sono infinite.

Il teatro è forse la meno estetica e la più filosofica fra le arti, e ha a che vedere, molto più che con logiche di tipo formale, con la sospensione e l'incrinatura delle distinzioni categoriche fra le forme del vivere. Il suo sentimento, insomma, non è il delicato calco che la forma composta imprime nell'animo, ma si produce allorché in questo calco - o lungo la scia del vivere teatrale - fiorisce una nuova percezione per cui gli opposti si compenetrano, i fantasmi diventano più vitali dei vivi, le impressioni gareggiano con le cose in solidità e valore, le emozioni rifanno le leggi di natura.

Per non tradire il flusso che circola fra questi documenti, li ho presentati come se fossero uno sorta di glossario aperto a svariate connessioni. In realtà, l'aver estrapolato da ogni testimonianza un titolo che cominciasse con una lettera diversa è un artificio giocoso e - mi auguro - abbastanza divertente. Non di meno il risultato corrisponde, seppure con qualche libertà, alla nozione generale di glossario. Anche qui, infatti, realtà difficili, rare e poco note - quali sono per l'appunto le emozioni teatrali - vengono presentate in voci alfabeticamente ordinate.

Concludendo, vorrei fare osservare al lettore che anche le espressioni del sentimento teatrale, come quelle di altre e più famosi sentimenti, illuminano i passaggi della storia e le trasformazioni della nostra coscienza collettiva.

Gerardo Guccini

A

come "Ah"

Ah. Madrelingua del moto sentimentale.

Dico della densità d'aceto del palpato *ah*, mia corda tesa fra le gambe, quando le monadi consenzienti alla dissezione del tessuto nervoso mi si mostrarono. Esse scagliano sospiri inattesi sull'udito fine. Le belle, le pazze, le sceme si levano col fiato riarso.

Galoppate grida, voci acute! E suonate selvatiche parole di sorriso e gemito!

Sono pronta alla sottile gittata di rocciose lingue, ponderate minacce a me che bevo l'acqua del teatro. Nulla io conosco se non voi, creature lì davanti a me in unità di corpo d'arte. Stirpe di tragedia, la natura non dilapida le forze e Dio largheggia nella pena. In vesti da cerimonia le sorelle stanno in piedi a sostenere il peso dell'affanno. E io seduta le ascolto nell'aurora della scena muta.

Ah

per palpebre affilate che lacrime senza dolore continuano a generare.

Ah

fitte improvvisate e scosse al ferro cuore, perché regine dell'innato dovere a recitare.

Ah

io scompaio e vibro e torno vecchia legge di natura, inumidisco, sobbalzo nella mia lingua materna. Malati spiriti di femmine destinate a non aver marito, io provo venerazione per il vostro oracolare, arbitraria qualitas occulta a me negata. Questa lagnanza che mi muove, ripetuto seme che mi gonfia come bolla di sapone, è contrassegno d'incoscienza.

L'impedito cammino fa nascere l'audacia e trasfigura.

Lasciatemi essere la lupa con l'agnella. La fiuto, la inseguo in cacce notturne, con fame insaziabile pregusto il sapore, fino a che bianca, lanosa, morbida e tremante, la tocco e lei bela. "Ecco – le dico – tu sei la creatura che bela". E io inferiore all'animale ho solo la forza finale del mio ah.

Io come voi nell'orizzonte buio del teatro.

Federica Maestri - Francesco Pititto

B

come "battuta che non viene"

Spesso faccio questo sogno: sono sopra un palcoscenico in cui si sta rappresentando un testo teatrale, devo dire una battuta ma non mi viene, ce l'ho sulla punta della lingua ma mi sfugge. Vedo che gli altri aspettano la mia battuta per dire la loro e vengo presa dal panico. Cerco disperatamente, cerco nella memoria la battuta che pure so e che ho già ripetuto tante volte ma non riesco a trovarla. A questo punto mi sveglio disperata e con la gola stretta per l'angoscia.

Eppure io amo il teatro e considero il momento in cui si apre il sipario o si accende la luce sulla scena di uno spettacolo un momento di grande emozione. Prima di tutto come spettatrice, e poi come autrice. Forse fare teatro significa proprio questo: vincere una paura profonda, ridare la parola ad un silenzio primordiale che ancora minaccia i nostri sogni infantili.

Dacia Maraini

C

come "cinema" e anche come "Cabiria"

Durante i campi estivi nel Casentino, i soldati allestivano un cinema all'aperto, e attorno a questo evento si creava una grande eccitazione. Al tramonto, la piazza brulicava di soldati che reclamizzavano la proiezione imminente, e attorno alla fontana a cui le donne andavano a rifornirsi di acqua fresca, si formavano codazzi di bambini, sbucava qualche equivoca presenza e poi accorrevano a gruppi le ragazze. Tutte allegre e vocianti nei loro bei vestiti fioriti di cotone leggero...

Mi restano, confusi ma incancellabili, alcuni ricordi di una di quelle serate. Il film era *Le notti di Cabiria*. Lo schermo era un telo fissato fra due alberi vicino al fiume. Si stava tutti seduti per terra, chi sull'erba, chi si era portato una coperta o un cuscino. Non capivo granché della trama e devo aver dormito a tratti. Mi colpì molto la scena in cui la protagonista entra in un teatro dove un mago illusionista, col suo sguardo indagatore, misterioso e inquietante, la fa cadere in una trance nel corso della quale essa rivela tutto il suo candore e da cui viene poi brutalmente svegliata dal pubblico a suon di risate e cachinni. Questa immagine del teatro come luogo di incantesimi e magie, di innocenze ritrovate e di perenne rischio del ludibrio, credo sia tuttora al fondo del mio modo di

intenderlo. Ricordo Cabiria che vagava nella notte attraverso certi pratacci di periferia, come un topino spaurito ma spensierato che cerca la sua casa.

Ricordo un momento di grande turbamento quando si era alzato un forte vento che sbatacchiava lo schermo deformando paurosamente le immagini. Poi la fine: Cabiria cammina sola lungo una strada in un bosco, con gli occhi pieni di lacrime, quando un gruppo di ragazzi festosi le si affiancano suonando e cantando... Mia madre piangeva e anch'io provavo uno struggimento e una commozione fortissimi, a cui di tanto in tanto le intermittenze del cuore e la oscura chimica della memoria mi riportano quando a teatro – o al cinema, che per me fa lo stesso – mi capita di riprovare quel tipo di emozione.

Sandro Lombardi

F

come “freddo caldo”

Da quando ho iniziato a fare teatro il mio navigare in esso è un continuo giocare e rigiocare con le emozioni: arrivano quando meno me lo aspetto, quando non credo sia il momento né il luogo per certi incontri, invece...

Così capita che nell'istante di maggiore gelo tutto prenda fuoco.

Milano, centro sociale Santa Marta, fine anni settanta. Da più di un anno frequento il laboratorio di teatro del centro, più passa il tempo più la cosa mi piace. Il centro è stato da poco disoccupato dalla polizia e subito nuovamente rioccupato con quella che è stata considerata la prima grande manifestazione “creativa” a Milano. Nonostante i danni recati dagli operai mandati dalla proprietà a rendere inagibile lo stabile, la nostra attività prosegue, in qualche modo si cerca di riparare alla bene e meglio ogni cosa.

A quei tempi a Milano erano attivi oltre al nostro, altri centri sociali ed è proprio da uno di questi, dal centro sociale Isola, che, invitato da Luciano, un giorno viene a trovarci per mostrarci il suo lavoro un giovane attore argentino.

Eravamo in una ventina quella sera, seduti a terra nella sala del secondo piano del palazzo, in quel nostro spazio dove dopo lo studio o il lavoro, noi giovani aspiranti attori provavamo e riprovavamo a far teatro.

Quel giorno faceva un freddo cane, era una classica giornata di un gelido gennaio milanese che solitamente tiene le persone rintanate in casa. Noi invece eravamo lì, stretti l'uno all'altro, con gli occhi incantati a vedere quello strano spettacolo di Cesar Brie. Allora non lo conoscevo ma quando me lo sono trovato davanti era come se l'avessi frequentato da sempre, non era poi tanto diverso dai compagni che vedevo ogni giorno, solo che il suo viso era un po' più tirato, sicuramente non se la stava passando bene.

Ma che freddo in quella sala, il riscaldamento non funzionava più da tempo e il solo calore che sentivo era dato dal corpo di un'amica che tenevo incollato al mio fianco, per il resto ghiaccio...

A rincorre il sole era lo spettacolo che Cesar voleva mostrarci. Mai titolo fu tanto azzeccato... nel gelo della sala sentivamo un bisogno folle di calore.

In quegli anni di gioia collettiva, effettivamente eravamo convinti che prima o poi saremmo riusciti anche ad abbracciarlo... il sole. E così in quella gelida sala, con la speranza che dopo averlo rincorso l'avremmo anche potuto prendere, lo spettacolo ebbe inizio, ma la rincorsa di quell'argentino era ben altra, il suo sole era molto lontano, molto più del nostro. Giovane esule, fuggito da una dittatura sanguinaria, si trovava in una terra straniera campando a fatica e con poche speranze di tornare da dove era venuto.

L'intimità ci avvolse. La disperazione di quel giovane ci aveva commosso, l'avevamo sentita in tutta la sua ferocia, lui non voleva mostrarci un bel nulla, voleva solo parlare ai nostri sentimenti e noi quella sera ci perdemmo dentro quella vita, quella storia, quei pensieri buttati ai nostri piedi.

Un grido, un urlo muto, una richiesta di soccorso. Nudo di fronte a noi, nudo dentro e nudo fuori, con il corpo che roteando chiudeva la danza atroce accompagnato dalla musica di Janis Joplin. Poi il buio. Silenzio...

Nessun applauso, solo venti ragazzi che ad uno ad uno, colpiti, storditi si alzano in piedi e... una selva di braccia, di mani che scivolano a coprire quel corpo spudoratamente nudo. Che caldo faceva...

Eravamo così sudati che nell'abbraccio restammo intimamente appiccicati al cuore di quell'età. Quella sera Cesar Brie ci aveva donato il suo sole... si chiamava teatro.

Giancarlo Biffi

I

come "incontro con Grotowski"

Era il 1988. Dovevo cominciare dopo qualche mese le prove del nuovo spettacolo di Teatro settimo, tratto da *Tenera è la notte* di Fitzgerald.

A Pontedera si stavano cercando le persone che avrebbero lavorato con Grotowski in un progetto di laboratorio che sarebbe durato almeno un anno.

Era fuori questione che rinunciassi al mio spettacolo per partecipare a quel progetto, non ci pensavo proprio.

Ma io volevo conoscere Grotowski, volevo vederlo lavorare, volevo capire.

Da tanti anni era uno dei miei maestri di carta (l'unica frequentazione possibile era quella attraverso il suo libro *Per un teatro povero*), ma non l'avevo mai visto in carne ed ossa. Un alone di santità avvolgeva tutto quello che lo riguardava. Le sue teorie mi erano note, ma lui? Magari non esisteva... valeva la pena, per scoprirlo, di dire una bugia e di presentarmi alle selezioni come aspirante al laboratorio, al momento giusto avrei detto la verità e buonanotte al secchio.

E poi... tanto non avrei sicuramente passato le varie prove.

Eravamo così tanti. Cinque minuti ciascuno, ognuno portava quel che voleva, purché in questi cinque minuti ci fosse una parte cantata. A forza di cinque minuti prima venne pomeriggio, poi sera, poi notte.

Grotowski osservava il lavoro di una persona alla volta. Nella sala con lui c'era Ugo Volli, e a volte qualcun altro e forse Thomas, il suo assistente, ma io non lo conoscevo ancora. E tutti noi a guardare il lavoro di ognuno.

Poi Grotowski lavorava su quanto aveva visto. Trasformò il lavoro di tutti, tranne quello di un ragazzo che aveva presentato un sistema di gesti molto codificato e magico, qualcosa come il frammento di una messa personale. Era per qualche motivo imbarazzante, ma Grotowski non si scompose e gli disse molto seriamente e direi caramente, di non poter lavorare su quello, che era parso un rito e in quanto tale non modificabile.

Ma a tutti gli altri pezzi lavorò brevemente.

Che regista magnifico.

Tutti, tutti i ragazzi dopo pochi tratti, poche semplici indicazioni, appena mormorate riprendevano da capo e adesso... quei cinque minuti erano un'altra cosa!

Sono certa di non fare della leggenda, perché mi ricordo che pensavo continuamente: "Ecco, Laura, questo te lo devi ricordare. Ecco, questo mi risolve quella scena che non so fare. Ecco come si passa da un gesto a quello, da quell'immagine a quest'altra...".

Mi dimenticai persino che sarebbe toccato a me, quando stava per alzarsi la mia vicina e lui disse qualcosa come: "No, adesso la punk..." O forse: "Ancora la punk e poi facciamo una pausa..." (per l'occasione avevo i capelli bianchi, rasi e rosa, effetto ottico del cuoio capelluto rosso con il pelo bianco).

Non mi alzai.

Ma non era paura.

Adesso non avevo più la preoccupazione del se mi avrebbe scelta o no, e come sarei stata delusa se no, e – se sì – come avrei fatto a dire di no. M'importava solo capire come lui avrebbe modificato il mio lavoro, come avrei potuto imparare il massimo da quell'occasione d'incontro.

Ma non ero abituata a pensarmi punk, non capivo che stava invitandomi ad alzarmi e così me ne rimasi lì a farmi pregare da Jerzy Grotowski, come una vera punk.

Alla terza richiesta il mio cervello si collegò e cominciai.

Posso descrivere quel lavoro quasi al secondo. Mi si è stampato ogni passaggio, ogni sequenza, ogni risoluzione, ogni scoperta. Ma non credo che gli piacerebbe se lo facessi. E allora non lo faccio.

Ogni tanto Grotowski sospendeva brevemente il lavoro e congedava alcuni di noi. Rimanevamo, di congedo in congedo, sempre di meno. Qualcuno abbandonava spontaneamente, qualcuno veniva salutato affettuosamente e rimandato ad un altro tipo di progetto, qualcuno forse dissuaso, non so bene.

So che continuai fino alla fine.

E continuavo ad essere la punk.

Cominciava a piacermi di avere i capelli bianchi, di essere vestita di nero, mi sembrava di avere perduto ogni goffaggine, o meglio, mi pare che della goffaggine non m'importasse più niente. Avevo di meglio cui pensare, dovevo imparare a raffica.

L'unica fitta nella coscienza era quella provocata dalla mia pusillanimità: non gli avevo ancora detto di essere lì con l'inganno... io quel progetto di un anno proprio non avevo nessuna intenzione di seguirlo. Figurarsi... A casa mi aspettavano i miei compagni e avremmo fatto lo spettacolo nuovo.

Pensai che glielo avrei detto proprio al momento del congedo.

Alla fine eravamo solo setto o otto. Ci guardavamo. Qualcuno aveva lo sguardo ansioso di chi spera di non essere il prossimo eliminato.

Non eliminò più nessuno e ci diede un appuntamento, altro che congedo!

Volevo proprio dirglielo: "Guardi, signor Grotowski, che qui c'è un errore..."

Ma si può dire a Grotowski che non si ha tempo per lui? Anzi, che gliene si è fatto perdere di tempo? Si può dire al teorico della verità dell'attore che gli si è detta una bugia grossa come una casa?

Si può dirlo? No: si saluta tutti e si torna a casa con il peso sullo stomaco.

E così mi ci sono torturata per tutto il viaggio di ritorno a Torino, e poi per giorni e giorni, e poi ho scritto una lettera di scuse al Maestro e sono andata... alle mie prove.

Credo che i miei rimorsi fossero del tutto sproporzionati. Lui avrà trovato subito chi poteva partecipare al posto mio, o forse all'appuntamento successivo ci sarebbe stata un'altra selezione che non avrei passato.

Ma il suo lavoro mi pareva di una tale, come dire, profondità etica, che mi rimase come in fondo alla bocca l'alito del traditore.

Laura Curino

M

come "metafora"

Il teatro è come la cioccolata. Mi piace da morire, però fa male. Bisogna mangiarne poco... Ogni tanto... Quando andavo al liceo, una volta, ho fatto l'abbonamento al Teatro Stabile. Per un anno me ne sono fatto una tale scorpacciata che a fine stagione mi dava la nausea. Come con la cioccolata... Ma di pancia: non toccherò mai più un cioccolatino!... Non metterò mai più piede a teatro! Poi quell'estate, una sera sulla spiaggia, la nonna di un mio amico racconta una storia... Noi non volevamo uscire dall'acqua, adesso siamo qui avvolti negli asciugamani, il sole sta calando, son già andati a casa tutti, il bagnino chiude gli sdrai, arrivano i gabbiani e camminano sulla spiaggia, il mio amico ha le labbra blu, si abbraccia le ginocchia dentro all'asciugamano mentre la nonna racconta... Racconta di suo padre che faceva il pasticciere, un pasticciere che faceva la cioccolata come nessun altro al mondo... Eccolo il teatro!... E' che non si trova mica dappertutto, di solito è

roba andante, tipo carrarmato Perugina, ma quando trovi un cioccolatino come quelli che faceva il bisnonno del mio amico... Insomma il teatro bisogna andarselo a cercare con cura, perché è merce rara, poi quando hai imparato magari riesci anche a trovarlo nei teatri.

Io l'ho incontrato spesso negli spettacoli di Thierry Salmon.

Gabriele Vacis

N

come “noi che andiamo”

Immagini: anzi, impressioni. Come di sigillo su blocco di cera. Il blocco di cera è l'attore: tutte le impressioni di questo teatrino della memoria, qui di seguito, devono essere ricondotte a lui e al suo lavoro. Del resto, in questa direzione, le ho utilizzate.

Una foto che mi ritrae, spettatore, ad *Apocalipsis cum figuris* a Venezia, nel 75, il mio corpo che appare, nell'erta prospettica della foto, mescolato ai corpi degli attori-Julian Beck sotto gli affreschi di Piero della Francesca, nel coro di San Francesco ad Arezzo-Il viaggio in motoscafo che riporta alcuni a Venezia dall'Isola di san Giacomo, con Grotowski parliamo in francese dell'I King-Le nove ore di *Ignorabimus* di Ronconi, gli attori stanchi, la voce del suggeritore più presente, verso la fine, più del loro, in scena-Il Principe di Homburg nel suo finale trionfo, nel buio neoclassico dello spettacolo di Peter Stein-L'alba, a Verona, con gli attori del Katakhal-L'acqua alta che invade lo spazio scenico di Meredith Monk a Venezia durante *An education of a girlchild-Winterreise* di Holderin-Gruber a Berlino-

Il lavoro insieme a Wilson per *A mad dog, a mad tree, a mad house...* a Contemporanea nel 74-Mia nonna che canta una canzone popolare facendo la colonna sonora all'azione di un teatrino di marionette, che ho montato fra i due stipiti di una porta per rappresentare Il Bugiardo di Goldoni (avevo undici anni, facevo tutte le voci, come Goethe)-Il fondo di carta velina gialla del teatrino dove rappresentavo lo spettacolo di marionette-Le danze preparate da Peter Sellars per Le tentazioni di Sant'Antonio di Elizabeth Le Compte al Performing Garage-La performance di Marina Abramovich e Ulay a Bologna, nudi, agli stipiti della porta d'ingresso del museo, noi a passare in mezzo, nello stretto spazio, toccando i loro corpi, i due artisti si guardano d'amore, con tale intensità, che ti senti partecipe ed escluso-La foto delle Twins Roselle di Diane Arbus, che ho in casa-Una foto di Merce Cunningham e John Cage, abbracciati-Gli occhi gialli della pantera, che mi guardano, mentre la forte belva cammina sul filo e il numero con un elefante che pedala su un enorme triciclo di ferro, in un circo, a Benares-Il viso della Falconetti nella *Giovanna d'Arco* di Dreyer-Il suono dei tamburi della santeria di fronte alla mia casa alla Vibora, L'Avana, gli strilli dei santeri, le risate acute, i pianti accorati, Ochun piange, le risate stridule dei santeri, Ochun ride, appoggiato al murales con il Che, sotto un flamboyant in esplosione fiorita, i tamburi riportano la mia coscienza all'indietro, e penso al Che in Bolivia e alla mia giovinezza-Le foto dei calciatori Viali, Bettarini e Galante-Il colwn che, popponissimo, interpreta Cleopatra e si fa mordere la tettona da un boa di quattro metri, in un circo ad Alessandria d'Egitto, che hanno montato, secondo i miei calcoli, nello stesso luogo dove sorgeva la Biblioteca-Le foto di Mao giovane alla frontiera tra Hong Kong e la Cina, mentre cinesi affamati mangiano zuppe di riso con la testa chinata-Il bel giovane che spala la calce con la furia dell'operaio modello, e splendidamente solido, a Canton-I ragazzi di Tangeri che giocano al pallone-I ragazzi del bar Arcanda a L'Avana ai quali ho letto l'*Amleto*, e ai quali ho dedicato lo spettacolo-L'om dei monaci buddisti a Camaldoli, nella grande foresta-I canti gregoriani Sant'Antimo, nel freddo della notte-La stanza di ghiaccio a Bologna, scena che si scioglie durante il mio studio sulla morte di Raymond Russel-Le prove, con la luce naturale del tardo pomeriggio, di *Genet a Tangeri* a Scandicci-Il salone da ballo a Parigi dove Bertolucci aveva, in parte, ambientato *L'ultimo tango*-I giorni di lavoro con Werner R. Fassbinder per il film *Theater im trance*, a Colonia-Hanna Schygulla che ride con Marion attraversando l'Olympia Stadion a Monaco durante *Hin Null*-Sandro insieme all'onnagata Nakamura Shijaku nella scena della follia di Ofelia in *Hamletmachine*-I modellini di Craig e le foto dell'*Amleto* di Mosca-Le foto del *Giulio Cesare* di Rheinard-Mia madre alla finestra-Roberto Salvini che canta

insieme a me le ballate di Brecht, in un castello in Polonia-Le prove di Minetti per l'apparenza inganna di Thomas Bernhard-Utaemon che novantenne prova *La fanciulla della primavera* al Teatro Nazionale Kabuki a Tokyo-La foto di Utaemon nel mio libro con i testi di Chikamatsu-Sandro che prova *Edipus* di Testori.

Impressioni: ormai solo sogni e disvanita memoria.

Ora, l'impressione più forte.

Sono a Tokyo. E' il 1982. Passo i miei giorni al Zeami-Za, teatro popolare di Kabuki. Ricordo che il dramma che veniva rappresentato quel giorno riguardava uno studente che si innamora di una geisha, nell'opposizione della famiglia di lui. Il giovane studente esce di scena, dopo un meraviglioso mié, tra gli applausi del pubblico: che poi corre al ristorante per mangiare brode di pesce crudo. E' l'una del pomeriggio, fuori fa un caldo afoso. Rimaniamo in pochi nella sala. Intanto la geisha ha ricevuto una lettera dell'amato: che legge piangendo (lo studente le ha comunicato la sua decisione di lasciarla). Comincia a nevicare. Fino a quel momento abbiamo visto la donna all'interno della casa. Nevica ancora. Il palcoscenico ruota di 180 gradi e vediamo l'esterno della casa con un giardino di pini. La geisha, all'interno si prepara per uscire. Esce nel giardino. Chiude la porta della casa e il cancelletto. Nevica ancora. La donna muove alcuni passi e si ferma: un pensiero improvviso? Ah! La lettera...si...in tasca...si...Ancora qualche passo incerto nella neve. Si avviò definitivamente lungo il viale. La neve conserva l'impronta dei suoi piedi. Pausa. Neve. Pausa. La neve che continua a cadere ricopre le orme della donna. Pausa. Versi di Chikamatsu nel pensiero di Federico: "Noi che andiamo per le strade di notte a cosa saremo paragonati? Alla rugiada dei campi che svanisce a ogni passo in avanti. Questo sogno di un sogno..." Pausa. Silenzio. Il ramo di un pino si piega lasciando cadere il suo carico nevoso. Palla di neve che cade a terra con rumore attutito. Silenzio. Vuoto. Buio.

Federico Tiezzi

O

come "odore di zucchero filato"

Mi capita, a volte, mentre sto vivendo in scena momenti di forte intensità di percepire degli odori. Dopo una scena molto violenta c'erano immobilità e silenzio: le ultime parole da me dette e in particolare il gesto della mia mano carico di odio e d'amore sulla faccia di Marco mi avevano ubriacato e spossato, ed è stato allora che ho cominciato a sentire un fortissimo odore di zucchero filato.

Con gli occhi ho cercato di capire dal viso di Alessandra, l'attrice che mi stava a fianco, se anche lei sentiva la stessa cosa. Alla fine dello spettacolo glielo ho chiesto: "Hai sentito un profumo simile allo zucchero filato o al miele?"

Lei sorride stupita e mi dice che mi era passato accanto un angelo.

Enzo Vetrano

P

come "provvisorio stare di spettatori"

Il gioco è spietato: se ti dovessi portare sulla luna uno spettacolo teatrale, uno solo tra i tanti che hai visto in questo Novecento, cosa ti porteresti? Io mi porterei il Brecht di Eugenio Barba e dell'Odin Teatret. Ero a Ferrara, primi anni '80. Lo spettacolo, mi pare, era presentato in anteprima, e non era ancora finito: o almeno, così me lo ricordo, provvisorio, con Torgher Weital-Brecht seduto per terra ("stai seduto bene?" chiede il saggio Me-Ti all'allievo rivoluzionario), a gambe incrociate, insieme alla sua inseparabile macchina da scrivere. Non si era a teatro, si era in una sala dai muri scrostati dove anche il nostro stare di spettatori era provvisorio, di fortuna, stipati su panche e praticabili

malfermi: si aveva la sensazione che, da un momento all'altro potesse accadere qualcosa. Ma proprio quello spaesamento ci comunicava l'inquietudine profonda della visione: il povero B.B., lo scrittore che aveva cambiato più spesso paesi che scarpe, era lì, inerme e cocciuto davanti a un mondo orribile, e noi inermi e cocciuti come lui, come l'Odin che ce lo raccontava. Il tempo delle grandi speranze, delle certezze del socialismo "scientifico", era finito: restavano *le ceneri di Brecht*. L'Odin ci raccoglieva intorno a quelle ceneri come per un rituale carbonaro, intessuto di icone e di canti struggenti, di attori che bruciavano a una fiamma invisibile. La seducente partitura scenica si concludeva con un invito a non lasciarsi sedurre, a conservare in cuore la speranza politittttica che, se non possiamo cambiare il mondo, possiamo almeno continuare a resistere, a lottare per non farci cambiare noi. Parte integrante del mio emozionato ricordo è il ghigno silenzioso che Eugenio, alla fine dello spettacolo, rivolse alle proteste di una spettatore che *non aveva compreso il messaggio*.

Marco Martinelli

Q

come "quando il Teatro c'è"

Purtroppo, m'accorgo di non poter descrivere la mia 'esperienza teatrale più intensa', poiché, curiosamente, mi accade che quando il Teatro c'è –

e questo esser-ci, lo sappiamo tutti, è una percezione-sensazione-intuizione squisitamente e invalicabilmente soggettiva –

quando il Teatro c'è, dicevo, forse (o sicuramente?) non ci sono Io.

E non essendoci quest'io e qualificandosi quella esperienza teatrale come un'esperienza di perdita, d'oblio di sé, di trasmutazione e trasmutazione del proprio corpo-anima-lingua-storia-etnia-memoria in ALTRO –

cioè, sostanzialmente, in un punto interrogativo (per me e per gli altri), flebile quanto orgiastico, forte quanto inerme, già noto eppure, ogni volta, de-familiare, perturbante –

non posso né dirla, né descriverla, né connotarla, né misurarla con dei gradienti, più o meno, che la riportino, o la diano, in un discorso o senso, comunemente intesi.

Potrei, al massimo, affidarla soltanto a un'emozione, caotica e fulminea, che è poi quella di ritenere di partecipare –

quando il Teatro c'è e Io non ci sono, pur essendo lì, in scena –

a un grande e oscuro e gratuito rito che è, al contempo, tenuta dell'interno e dell'esterno, del privato e del collettivo, dell'antico e di necessaria/inarrestabile emersione del 'nuovo'.

Cordialissimi saluti,

Enzo Moscato

R

come "recita per un gelso"

Un giorno mi ha chiamato una persona dai monti, Alto Appennino reggiano. Ha detto: Dopo trent'anni che è morto ripiantano un gelso nella piazza: verresti a recitare per lui? Il giorno fissato sono partito. Il piccolo paese aveva 17 abitanti. Due sposi di mezza età che si erano riconciliati avevano voluto far rinascere il gelso della loro infanzia.

C'erano persone venute da altri paesi – tante. Avevano preparato da mangiare. I piatti risonavano di cucchiari – c'era vocio. Era difficile farsi sentire. Io ho preparato il mio teatro albero, alle mie spalle. Ma che fatica! A un certo punto un tale è entrato in piazza gridando: Di chi è la macchina in mezzo alla strada? La macchina non era la mia – ma l'interruzione era stata tremenda. Che fatica!

Però verso sera, quando i cucchiari si sono quietati, un bambino è venuto a chiedere: Mi racconti l'albero? Sì, ho detto. Ho cominciato a raccontare e piano piano tutti sono venuti intorno. Io mi

sentivo come l'aria e il gelso – e come l'aria entravo in chi ascoltava, con la voce intenerita da quella meraviglia. E' stata una delle più grandi emozioni avute vagando a fare teatro.

Maggio 2000

Giuliano Scabia

S

come “situazioni d'amore”

Se dovessi selezionare una sola emozione teatrale da portarmi dietro nel futuro millennio farei fatica: ci sono vari momenti in cui ho vissuto nel teatro un'esperienza straordinaria che mi ha emozionato e mi ha messo in una situazione di squilibrio, di incertezza, di incomprendimento, e di amore. Mi viene in mente quando ho visto uno spettacolo del gruppo Farfa diretto da Iben Nagel Rasmussen che si chiamava Heridos, uno strano rituale a cui partecipavo, pur essendo spettatore, attivamente, in prima persona. Mi viene in mente Arien lo spettacolo di Pina Bausch tutto danzato sull'acqua: la stessa ritualità e la stessa emozione accadevano ora in un grande teatro e con molta gente. Mi viene in mente quando ho visto a Bali il teatro del Barong, qualcosa che aveva la sapienza e lo studio di anni e nello stesso tempo una grande umiltà. E mi viene in mente di quando ho conosciuto Bobò, un sordomuto microcefalo che ha vissuto 45 anni in manicomio, ora attore della mia compagnia; nei suoi gesti, nei suoi occhi, nel suo modo di recitare c'era una grande poesia, una dolcezza, una gioia, un dolore, un'inquietudine, un mistero, un'ironia; qualcosa di straordinario.

Pippo Delbono

T

come “tuffo al cuore”

La mia prima emozione teatrale corrisponde alla prima volta che sono entrato in un teatro. Avevo circa diciassette anni, e giocavo a calcio da professionista in una squadra sarda che militava nel campionato nazionale di serie C, il Quartu S.Elena. Era domenica, avevamo giocato in Piemonte con l'Alessandria e avevamo vinto due a uno evitando così la retrocessione. Dopo la partita tornammo a Torino per prendere l'aereo per la Sardegna, ma, a causa della nebbia, non potemmo partire. Ci trovammo quindi, verso le otto di una fredda serata invernale, a dover trascorrere una notte in più nel capoluogo piemontese. Io ero molto stanco e non mi sentivo di partecipare alla serata che i miei compagni avevano organizzato (discoteca o film porno non ricordo bene), volevo starmene un po' tranquillo e così pensai di fare due passi attorno all'albergo e poi di andare a dormire.

Attigua all'albergo una vetrata colorata, sulla vetrata una bacheca: Teatro nonmi ricordo come; stasera ore 21,30 nonmi ricordo chi presenta nonmi ricordo cosa di Samuel Becket, ingresso L. 5000. Quando entrai, spinto dalla curiosità e, soprattutto, dalla speranza di trovare qualcosa di speciale da raccontare al bar di Bastiano, lo spettacolo stava proprio per cominciare. Nel preciso istante in cui poggiavi il culo sulla sedia si spensero le luci di sala e io ebbi un tuffo al cuore. Mi sembrava che qualcosa di importantissimo stesse per accadere e mi sembrava di essere l'unico a non sapere cosa. Cercavo furtivamente sui visi delle persone sedute vicino a me, un segnale di complicità o qualsiasi altra forma di contatto... niente; volti seri, occhi fissi puntati verso la pedana in basso dove, come d'incanto, era apparsa una ragazza con il seno prominente e i capelli rasati. Era partita una musica forte, rock tipo Deep Purple o simili e la ragazza, in contrasto, si muoveva con estrema lentezza, tanto lentamente che, a volte, non riuscivo a percepirne i movimenti. Per tutta la durata dello spettacolo continuò a muoversi in quel modo e mai mostrò un attimo di incertezza. Altri attori agivano attorno a lei ma non saprei dire cosa facevano, lei parlava pochissimo e per lunghi momenti stava assolutamente immobile eppure determinava quella sensazione di grande facilità da cui mi sentivo totalmente preso. Mi sembrava di aver paura o meglio mi sembrava di non poter

determinare alcunché. Era come se stessi sperimentando la debolezza assoluta, eppure lei, la ragazza coi capelli rasati non era una figura che avvertissi negativamente. Provavo a spostare lo sguardo verso altre direzioni, lontano dal palcoscenico per poter spezzare quella specie di dominio al quale mi sentivo sottoposto, ma questo peggiorava la situazione. Gli arredi scarni, gli odori di quel luogo non facevano che acuire il tutto. Se poi mi fermavo su uno dei profili che mi circondava era la fine; mi sembrava che tutti fossero nelle mie stesse condizione ma che, al contrario di me, ne fossero beatamente consapevoli. Quella sensazione la conservai per giorni. Quando lo spettacolo finì, l'applauso mi sorprese e mi innervosì. Avrei voluto che continuasse in eterno. Quando tornai in albergo gli altri non erano ancora rientrati e, vincendo la vergogna verso me stesso, mi ritrovai davanti allo specchio a provare di imitare le movenze della ragazza dai capelli rasati e dal seno prominente. Quando gli altri tornarono non ero ancora andato a dormire.

Giorgio Simbola

V

come “voci che sprofondano”

Adoro lo spettacolo dal vivo: teatro, musica, danza. Il cinema mi è faticoso. Davanti alla televisione mi addormento. Nonostante questo, se devo dire l'emozione più alta che mi ha dato il teatro, rispondo: il debutto di Maria Callas all'Opéra di Parigi il 19 dicembre 1958. Io non c'ero. L'ho vista in un video. Sola sul palco, cantava le arie di diverse opere di Bellini, Verdi, Rossini, Puccini. Immobile, dominata da mute e possenti pulsioni infere, evocava con piccoli gesti della mano, con repentini volgersi degli occhi, un animarsi pazzo, disordinato, di figure autonome, mascherate, le ombre degli altri personaggi, gli assenti, i fantasmi ai quali cantava amore e morte. Erano tutti lì, attorno a lei. Quel canto incendiava per la semplicità divina del non sforzo. Lo stesso sentimento di perdita l'ho percepito in Carmelo Bene, in tutto ciò che ho visto di lui, come una folgore, dal *Manfred* ad *Alfred Suite*. Voci che sprofondano, ci svuotano, ci fanno vacillare.

Ermanna Montanari

LO SPETTATORE E LE VISIONI DEL TEATRO DEL FUTURO

a cura di Piergiorgio Giacchè

LA FINE DELLO SPETTATORE

Fino al secolo scorso un grande autore che fosse anche un grande spettatore, poteva ancora ricapitolare, dall'alto del suo tempo, la storia del teatro di tutti i tempi: poteva sperare di coglierne – con un solo sguardo – il panorama, e poteva pensare di ultimarne – di suo pugno – il progetto. La metafora della Vita dell'uomo pareva giusta e sufficiente a impartire ordine e senso all'arte della Rappresentazione di quella stessa vita. Le modalità di quell'arte sembravano potersi combinare con le età della civiltà ed essere riassunte nella *Prefazione* di un'ultimo dramma, denso e impossibile come il *Cromwell* di Hugo.

Ma se Victor Hugo avesse voluto invece scrivere una “*Postfazione*” a *Cromwell*, cosa avrebbe potuto dire, allora, del teatro del futuro? Cosa c'era rimasto da fare, visto che le tre stagioni dell'uomo e della cultura si erano già concluse con quella della Vecchiaia e del Dramma che – come si ricorderà – supera e contiene in sé, sia la mitica adolescenza *lyrica* che la storica maturità *epica* delle precedenti ere? E visto che la “vecchiezza” della poesia drammatica, con la sua fusione fra sublime e grottesco e la distillazione del suo spirito melanconico, si era peraltro già perfettamente realizzata due secoli prima nel genio e nell'opera di Shakespeare? E visto che infine Hugo stesso non aveva trovato nulla di meglio da fare se non una pesante brutta copia (appunto come il *Cromwell*), non a caso mai rappresentata? E visto insomma che ai suoi tempi si era già tutto visto e fatto e detto, e l'arte della scena davvero non sapeva più che farsene (se non disfarsene) del suo consolante trionfalismo cristiano?

Eppure, proseguendo il cammino dell'uomo e in obbedienza alla sua fede, qualcosa avrebbe potuto profetizzare: dopo la “vecchiaia” del teatro gli sarebbe stato facile prevedere un'epoca di “morte” del teatro e magari di sua “resurrezione”. E in definitiva proprio questo è successo, a guardar bene quella improvvisa e ininterrotta tradizione dell'avanguardia che ha inaugurato e poi ultimato il teatro del nostro Ventesimo secolo; anzi, a guardar meglio e a guardar tutti (e non solo i maestri e i capolavori), non c'è stato altro che un'estenuante crisi e dunque “morte e resurrezione” di una pluralità di teatri: una sola cosa sembra infatti legare la varietà e la difformità di un *teatrare* o di un *teatrale* che si è sbarazzato di ogni regola e di ogni definizione, ed è che per tutto il Novecento i teorici e i praticanti di una qualche rilevanza o coscienza sono stati tutti consapevoli di prender parte a un'arte della scena che si è alimentata della sua stessa fine, tanto che – talvolta mirabilmente e sempre miracolosamente – ogni evento di teatro è apparso come il prodotto di un'arte sopravvissuta a se stessa.

Ma adesso, alle soglie del nuovo secolo che addirittura inaugura un nuovo millennio, anche un'immaginaria “postfazione” non basterebbe più: non c'è più storia, almeno nel senso romantico o progressista che ancora avvelena ciascuno di noi. Dopo le reiterate prove di un'incessante resurrezione, non c'è altro tempo né c'è più modo di far proseguire la corrispondenza fra la storia dell'uomo e il sogno del teatro; uno dei due deve cedere il passo o restituire autonomia piena all'altro, proprio com'è già stato sperimentato infinite volte, e cioè ogni volta che il teatro ha superato o negato il vecchio compito e l'usurato termine del “rappresentare”.

Adesso – anzi, da un pezzo – fra Arte e Vita c'è una relazione diversa che non passa più per la Società e non si misura con la sua Storia, così come aveva profetizzato un altro autorevole spettatore francese: lontano eppure in qualche modo vicino a Hugo, quell'Artaud che ha rivelato o rivendicato per il Teatro un altro Doppio – “inumano”, come lui scrive – di cui forse si può cercare la Visione ma di cui non si può né si deve dare Rappresentazione.

Il domani del teatro è dunque già cominciato da tempo. Dal tempo di un teatro della non-rappresentazione, che oramai in troppi si affannano a predicare anche quando non sanno realizzarlo né rispettarlo. Uscito dalla sua tradizionale definizione e ribelle ad ogni speculare delimitazione, il teatro ha guadagnato un'autonomia assoluta e volatile, una differenza pericolosa e gratuita, che alcuni artisti praticano come la via di una difficile sfida e che i più frequentano come la piazza di un facile arbitrio. Nella confusione di un teatro *liberato* di ogni convenzione, ma non sempre divenuto per davvero *libero*, lo spettatore si muove a suo disagio e spesso abbandona non solo la comprensione ma anche la presa.

Certo oggi c'è uno spettatore teatrale meno autorevole e meno autorizzato di quello di prima, ma in fondo più motivato e ostinato, visto che nel frattempo il teatro ha felicemente perso la guerra delle funzioni e dei significati, di fronte allo spettacolo elettronico o elettrodomestico che ci ha riempito la testa e le case. Anche soltanto andare a vedere teatro, può essere oggi una (difficile) sfida oppure un (facile ma infine libero) arbitrio.

Certo, dopo la Rappresentazione ovvero davanti e dentro alla Visione, la pre-visione è quasi impossibile: eppure, se la metafora storica di Hugo non può più proseguire, nel calendario della sua fede religiosa ci sono altre scadenze da adattare a un teatro già felicemente morto e miracolosamente resuscitato. In effetti, se il teatro del futuro nessuno lo può indovinare, il futuro del teatro si è manifestato in eventi e ricerche che sembrano la festa della sua Ascensione. Il futuro del teatro si può infatti leggere nei casi di evasione dal dramma e dalla scena o di implosione nel corpo dell'attore: ascensioni o discese differenti ma identiche perché fughe senza ritorno.

Due sono gli esempi che vengono in mente, imperiosi e indiscutibili: l'immersione dentro l'Azione degli eredi di Jerzy Grotowski e la fuga nell'Atto (e persino dall'Atto) di Carmelo Bene. Due modi fra loro inaccostabili che si è dato il teatro per diventare altro da sé. Quasi due altre e nuove arti – alcuni hanno già detto – non più della scena, ma comunque “dalla” scena. E si potrebbe, giocando con le parole e passando dall'arte all'arto, immaginarle davvero come due membra disarticolate dal vecchio corpo morto e resuscitato del teatro; due arti divaricati verso approdi impossibili e però necessari, due arti che si distendono a ricapitolare molte tensioni precedenti e ad indicare i nuovi indefinibili limiti della ricerca: la seminascosta e quasi privata *Action* di Thomas Richards e dei suoi allievi-performers e l'ultimo *atto* di Bene (il suo recentissimo poema *'l mal de' fiori*, ma anche l'ultimo suo *Concerto d'Autore* che ha trasfigurato appunto nella verticalità di un poema la piana scrittura drammatica del migliore D'Annunzio).

Per lo spettatore, si tratta di fare i conti non più con la morte della rappresentazione ma di scontare la sua stessa esclusione: il posto e il ruolo dello spettatore passa addirittura da non necessario a impossibile, a meno di non ridefinirlo come “ladro occasionale di visioni” che sembrano poter vivere soltanto in un altrove *dal* teatro.

Eppure, lo spettatore non sa trovare un altro nome che non sia “teatro”, per quell'altrove; e ancora, lo spettatore non può trattenersi dall'accomunare due visioni dispari e due pratiche opposte, anche se sa distinguere fra una ricerca in fuga che si immerge tutta dentro l'attore e una fuga dalla ricerca di un attore che si libera persino di sé.

E infine, allo spettatore, letteralmente spiazzato, non potrà non venire in mente che questi sono *eccessi* da collocare senz'altro in quella parte di presente che chiamiamo “futuro”; e non tanto o non solo per darsi ragione di “avveniristiche” Azioni che negano la possibilità dello spettacolo o di Atti che negano l'esistenza dell'attore, ma appena per avere una scusa che ritardi, almeno di un po', la sua definitiva sparizione.

Non so se è proprio la sparizione dello spettatore, quello che ci sta riservando “il teatro che verrà”. Nel dubbio comunque, accogliendo l'invito di “Prove di drammaturgia”, ho pensato di dare ad altri spettatori “in probabile via di estinzione” l'occasione di un'ultima dichiarazione. Fuori dallo scherzo, si trattava di scegliere fra quegli amici che sono più “spettatori” di altri, nel senso di

osservatori attenti ma aperti, ma anche di scommettitori ostinati e tifosi faziosi, di devoti che del teatro hanno rispetto e, soprattutto, bisogno.

A loro ho chiesto di spingere il più avanti possibile lo sguardo o il desiderio di un teatro di là da venire. Ciascuno ha risposto ovviamente a suo modo ma con la sincerità e la profondità di cui ero certo, e con una solerzia di cui li ringrazio.

Ho pensato che il lettore, dovesse affrontare e ascoltare i loro pareri nell'ordine in cui sono arrivati a me. Ad essi ho aggiunto lo stesso titolo che ho usato per classificarli tra i 'files' del mio computer. Ormai, non si può fare che così.

Piergiorgio Giacchè

LA PROFEZIA, NON IL PRONOSTICO

La parabola aiuta sempre. Essa resuscita soprattutto quando si cerca e non si trova: è la nostra ricerca che l'attualizza. Non la parabola buona per tutti gli usi e gli abusi, erosa dall'uso e svilita a forza di essere chiamata in causa, ma una parabola tutta nostra che, bruscamente, ci si rivela. Questa parabola a cui si fa rendere il senso, nello stesso modo in cui si dice "far rendere l'anima", si riattiva attraverso una ricerca personale e una scoperta individuale. A questa parabola io faccio ricorso per rispondere all'invito di amici che mi sono cari: una parabola ibseniana.

Conosciamo tutti *Hedda Gabler* e le esagerate velleità di questa madame Bovary dell'arte. Ci ricordiamo di come semini devastazione attorno a lei, ma ora, nella galassia di personaggi che ha al centro la figlia del generale – Hedda ha la stessa origine delle "tre sorelle" di Cechov – niente ci vieta di ritrovare i segni di una parabola restata segreta, quasi sotterranea. La parabola che io spero di riuscire a evocare qui.

Ricordiamone dunque i dati: il professor Tesman, un universitario molto studioso, consacra la sua tesi a uno specifico argomento di storia antica, mentre un suo collega, il geniale Lövborg, una sorta di Nietzsche di provincia, redige un capolavoro sulla previsione del mondo futuro: la contrapposizione fra i due è tale che dà perfino fastidio per il suo manicheismo troppo esplicito. In seguito a una serie di incidenti, il manoscritto visionario verrà distrutto, perdita irreparabile, ma restano degli appunti e il modesto professore, prudente topo d'archivio, si dedica alla sua ricostruzione. E' qui che vien fuori il senso della parabola: il libro sul futuro – lascia supporre il dramma di Ibsen – arriverà a vedere la luce, ma sarà il frutto di un lavoro condotto insieme dall'indagatore delle prospettive future e dal ricercatore del passato.

L'avvenire non verrà delineato se non in seguito a questa doppia devozione, come se l'archeologo e il futurologo dovessero riunirsi al fine di partorire un'opera gemellare. Un po' come Craig che, citando un discorso della Duse simile a quello di Hedda Gabler, sognava d'incendiare la scena e gli attori perché il nuovo teatro nascesse, ma sapeva bene quanto, malgrado tutto, gli erano necessari sia i libri che gli oggetti del vecchio teatro, del teatro di prima. La sua utopia, come il libro di Lövborg, non si può realizzare se non attraverso questa alleanza. La parabola contenuta in Ibsen, dunque, si conferma.

Come pensare l'avvenire se non appoggiandosi sulla logica sviluppata durante il passato prossimo, conosciuto, familiare: il nostro passato? Il secolo che sta per concludersi non ha imposto una forma ma un dinamismo che è poi quello che l'ha caratterizzato: il dinamismo della dialettica delle forme, che subiscono una costante permutazione determinata da un campo di forze in incessante movimento. Queste hanno provocato in continuazione un cambiamento degli equilibri e una redistribuzione delle priorità: ora il teatro politico, ora il teatro d'arte, ora il luogo non-teatrale, ora la sala all'italiana, ora il testo drammatico, ora gli scritti non-teatrali e così di seguito. Nessun modello ha mai beneficiato di una longevità tale da imporsi o da offrirsi come il modello

rappresentativo del secolo. Al contrario, il movimento di azione-reazione di cui parla recentemente Jean Starobinski, è servito da motore per tutti i nostri “cent’anni”. Non c’è nulla che indichi l’indebolimento di questo lavoro dei contrari e, se si trattasse di pronosticare, io scommetterei sul suo proseguimento. La modernità continuerà a sviluppare il suo spirito ribelle in barba a ogni tentativo di immobilizzazione. E proprio oggi, nel momento in cui si pratica con fervore la promiscuità delle arti, si scopre l’avvio di una reazione che comincia a formularsi. Quest’estetica dello zapping per cui tutti scivolano sulla superficie di tutte le arti vicine, genererà, ne sono certo, una riabilitazione dell’autonomia delle arti, di cui ci piacerà riscoprire il gusto specifico. Al *surf* succederà il *tuffo*, all’impurità la purezza, e il domani non somiglierà all’oggi.

Il XX secolo si distingue per il fatto che tutte le grandi previsioni sono state smentite, per aver suscitato speranze non confortate e per aver generato fenomeni di massa mai previsti: ci ha costantemente sorpreso. E’ legittimo dunque mantenere un certo scetticismo verso le vedute a lungo termine, ovvero in breve verso la razionalità dei processi storici e delle mentalità collettive. Perché poi sarebbe assurdo puntare sulla capacità del teatro di riguadagnare quella stessa attrattiva che altre due arti “viventi”, come l’opera e la danza, hanno ritrovato dopo un certo tempo presso spettatori di opposte generazioni? Nulla ci impedisce di credere che una mutazione possa intervenire, che un autore possa nascere, che un gesto scenico possa sbalordire. Quello che conta è non disperare ovvero non abbandonare la speranza, che è sì un comportamento mistico ma quanto è necessario alla gente di teatro! Aspettando il nuovo secolo possiamo allora mormorare la frase di Pasolini «noi non siamo numerosi, ma veniamo da Atene». L’avvenire, come il libro dell’eroe ibseniano, non potrà scriversi senza il sostegno di questi appoggi originari. Per questo non si tratta di librarsi verso le “certezze” dei pronostici, che si fanno a partire dall’analisi del mondo e del teatro, ma si tratta piuttosto di lasciarsi invadere dalle profezie che hanno a vedere con l’irrazionale e l’utopia. La profezia non si presenta mai come il risultato di un’inchiesta sui logici sviluppi dell’avvenire, la profezia è un sogno dell’avvenire.

Ma oggi, quello che ci resta da fare non è di pensare l’avvenire ma di consacrarsi agli atti. Senza nostalgia né illusioni, come Kantor che diceva «il futuro è adesso». L’avvenire non lo si può attendere che a partire dagli spettacoli che mantengono viva la speranza nel presente. Sono loro che ci rassicurano circa la sopravvivenza del teatro, poiché combattono la delusione che, oggi più che mai, è un sintomo di finitezza e di sfinimento. Avanzare passo dopo passo – solo questa etica dell’arte ci permetterà di resistere nell’attesa del miracolo di cui il teatro ha enorme bisogno. Quel miracolo di cui perfino Kantor riconosceva la natura eccezionale: «Nell’arte non si può raggiungere l’utopia che una volta, ma quella volta conta». Come prevederla altrimenti se non portandone nel più profondo di noi stessi la speranza? E, per rianimare le nostre forze nell’ora del dubbio, bisogna leggere Artaud, poeta delle profezie, e non Brecht, drammaturgo dei pronostici.

George Banu

Parigi, 10 aprile 2000

ESTREMIZZANDO

La cultura ci assedia, ci ruba e corrompe il respiro né più né meno dell’automobile, è altrettanto diffusa onnipresente micidiale. Troppa cultura è niente cultura, e allora è più opportuno ristabilire distinzioni di fondo.

Non vale più quella tra “cultura alta” e “bassa”, risucchiate entrambe dalla “cultura media” prodotta diffusa consumata, e recensita sui giornali e studiata all’università, dall’immenso ceto medio che nei paesi ricchi è “il ceto”, e ha ai suoi margini “alti” dei super-ricchi che culturalmente sono la

stessa cosa dei “medi” e ai suoi margini “bassi” non più “il popolo” ma solo miseria e disastro incapaci di produrre, da soli, cultura.

La sola distinzione possibile è tra merce e arte, e non vale più nemmeno quella tra comunicazione e arte, poiché l’arte può ben essere anche comunicazione, ma non avendo la comunicazione come suo dovere assillo ricatto.

In alcune arti, però, la distinzione è più forte, e per esempio il teatro o è arte o è televisione: teatro digestivo e aperitivo, intrattenimento, tempo libero per una popolazione che dall’uso del tempo libero è ossessionata. Può ben esistere un teatro divertente, nel nostro ricco occidente, ma il suo rischio di essere “televisione” (intrattenimento, nella immensa categoria del tempo libero in cui la manipolazione del consenso si sposa con la coazione al consumo) è, più che un rischio, una certezza.

La salvezza del teatro non può essere la stessa cosa che può ancora offrirsi al cinema, al fumetto, alla letteratura anche dall’interno del grande consumo (salvezza relativa, che non durerà per molto) *anche perché* il teatro è la meno individualistica delle espressioni, il teatro è *gruppo*.

Se è vero che per fare teatro ci vogliono essenzialmente un testo un attore un pubblico, e se del testo si può fare a meno (il teatro di parola sembra essere *dovunque* in estremo ritardo su tutto, annaspante e secondario, e le eccezioni si contano davvero sulla punta delle dita) sostituendolo con azioni-testo; se è vero che il pubblico non può ormai che essere – finita ogni illusione di “alfabetizzazione” del ceto medio – minoritario, quasi marginale o marginale del tutto; allora l’attore è il perno e la sostanza del solo teatro possibile, un attore-attori, un attore-gruppo, un attore-famiglia, ma anche, perché no?, un attore-attore uno e singolare.

Non escludo – ma mi interessano, *qui*, assai poco – forme di teatro altre: *altrove*.

Qui e per molto tempo, per moltissimo tempo a venire, credo che il teatro debba cercare la sua dignità e la sua eccellenza in quello spazio dell’utopia concreta, immediata, che la sua diversità gli offre.

Estremizzando, derivo dal presente e dai suoi insegnamenti la convinzione di un teatro-gruppo che cerca, nei possibili spazi marginali che la società gli permette (e anche quando non glieli permetta), il confronto con un pubblico che gli somigli o che possa somigliargli. Una “comunicazione” tra simili, o che possano diventarlo.

Luogo dell’anarchia realizzabile, della piccola comunità che limita all’indispensabile il suo “commercio” con il sociale, che riduca all’essenziale le pratiche obbligate dell’essere, come animali sociali, “condannati alla società”; ma che è pronta ad accettare ulteriori riduzioni di questo commercio.

Estremizzando, ciò che trovo di più appassionante e nuovo, *al passo col tempo*, del teatro mio contemporaneo, è la sua anima e parte anarchica, la sua capacità di espressione di bisogni e di sogni che *solo con l’arte* (e mai con la sola comunicazione) possono essere espressi: individuati sperimentati trasmessi.

La sua qualità di gruppo che cerca altri gruppi, il “pubblico” diventando così non “lo spettatore” ma “il fratello” o il possibile fratello.

La sua vocazione all’espressione di una irriducibile alterità, pronta bensì ad aprirsi quando se ne creino le occasioni; a spostarsi quando certi spazi si chiudono; a mutare quando sarà necessario mutare. Ma a partire, sempre, dall’orgogliosa coscienza di un’alterità di bisogni e progetti che si fanno vita, pur dentro una società di zombies, di consumatori.

Goffredo Fofi

Roma, 30 aprile 2000

FIGLIE D'ISMAELE

nel vento e nella tempesta...()*

Nell'undicesimo anno dell'egira – l'anno 632 dell'era cristiana – il profeta Muhammad muore a Medina. Da quell'evento cruciale muove la narrazione di *Lontano da Medina*, romanzo a cui la scrittrice Assia Djebar – la più grande autrice algerina vivente e una delle maggiori di lingua francese – dà vita nel 1991, alle soglie della feroce esplosione di fondamentalismo che ha insanguinato il suo paese. Toccando con amoroso e ostinato rigore storico e assoluto rispetto per il testo coranico i luoghi e i momenti che vedranno i successori del Profeta definire e organizzare il potere temporale e religioso dell'Islàm.

Diversamente dai testi della tradizione, però, *Lontano da Medina* pone le donne al centro delle vicende narrate. Intrecciando l'invenzione letteraria alle testimonianze dei cronisti e degli storici, Assia Djebar racconta infatti di profetesse e schiave, regine yemenite e guerriere beduine, esuli e poetesse, ribelli e pie custodi delle tradizioni: donne che riversano la fede, la passione amorosa, la sete di giustizia o di potere nei conflitti che si aprono con la scomparsa del profeta.

La complessità della condizione femminile nel mondo Islamico – questione di bruciante attualità – si offre così alla nostra riflessione attraverso le voci e i gesti di donne che l'autrice immagina al tempo stesso “sottomesse a Dio e ferocemente ribelli”: per questo, nella rappresentazione delle loro vicende alterna lo stile dell'epica alla lirica amorosa, le parole semplici della cronaca quotidiana alla parola sacra della Rivelazione, i toni intimi del ricordo a quelli accesi della sfida, le modulazioni dei cori anonimi alle affermazioni delle eroine più famose.

Oggi, a distanza di quasi dieci anni dalla sofferta stesura di un testo narrativo che intende essere un gesto politico di libertà e verità, la risposta di un'artista e di una cittadina alle letture a una sola dimensione e alle strumentalizzazioni politiche del testo coranico, Assia Djebar ha deciso di riconvocare – questa volta sulla scena teatrale – le eroine del passato islamico, le *Figlie d'Ismaele nel vento e nella tempesta*, che danno il titolo alla sua scrittura per il teatro.

Rompendo un'interdizione che non ha fondamento nella lettera del Corano, bensì nelle interpretazioni che se ne sono recentemente volute dare, Djebar restituisce la parola e lo spazio scenico alla voce e al corpo delle donne, consentendoci di ascoltarne il racconto, di riconoscerne il punto di vista. Disseppellendo la passione femminile, l'autrice – che di questo adattamento teatrale curerà anche la regia – riempie all'improvviso un vuoto secolare, il vuoto prodotto dalla rimozione della presenza e della coscienza femminili, dal divieto di dare loro visibilità e rappresentazione. Un vuoto siderale che, nel mondo Islamico, ha fatto del teatro uno spazio vuoto, un non luogo.

Sulla scena di *Figlie d'Ismaele* attrici e attori, coadiuvati da cantanti e musicisti, evocheranno alcuni grandi personaggi della storia religiosa dell'Islàm. Da 'A'isha, l'ultima e giovanissima moglie del Profeta, colei sul cui petto Muhammad “piega il capo” morendo, a Fatima, “la figlia amata” del Profeta, “madre di Hasan e Husayn, i futuri martiri, il cui dramma, culminato a Kerbelà, dividerà, oltre cinquant'anni più tardi, l'Islàm in divenire”. Da Mariya la copta, concubina del Profeta e madre del piccolo Ibrahim, a Barira, la schiava islamizzata a cui Muhammad restituisce la libertà da tutti i vincoli, compreso quello coniugale.

In *Figlie d'Ismaele nel vento e nella tempesta*, un'opera che aspira a liberare la cultura religiosa islamica da ogni forma di pregiudizio e uso politico, l'azione teatrale, le scene di dialogo e gli interludi musicali sono seguiti – attraverso le voci monologanti delle *ràwiyat*, le trasmettitrici – da momenti più propriamente narrativi. Sospeso ogni evento scenico, una delle attrici, trasformata in *ràwiyat* (story teller), raggiunge il proscenio e apostrofa il pubblico dando voce alla Storia, narrando fatti che non vedremo, il prima e il dopo dell'azione. Perché è nel fuori scena del racconto che, nel mondo islamico, si è cristallizzato e ha assunto autorità il ricordo di chi era presente al farsi

delle cose. Ed è lì, dunque, che le donne, testimoni che le vicende politiche hanno ridotto al silenzio cancellandole dalla scena pubblica, devono ritrovare la parola.

Maria Nadotti
Milano, 3 maggio 2000

(*) Dramma musicale in 5 atti e 21 scene, liberamente ispirato alle cronache di **Ibn Sasd** e di **Tabari**, testo e regia di **Assia Djebbar**
Produzione Teatro di Roma e Teatro di Parma, Autunno 2000

IL TEATRO CHE VORREI

Caro Piero,

rispondo con una lettera alla tua richiesta di “una visione del teatro futuro”. Un po’ perché la mia risposta non può che essere interlocutoria, un po’ perché la forma epistolare mi sembra necessaria per smorzare la perentorietà (presuntuosa o superficiale, sempre irritante) che “poche, ma sentite” considerazioni sul teatro del futuro potrebbero assumere sulla carta stampata.

Chiedere una visione del teatro di domani è un po’ come chiedere lo svelamento di un’aspettativa, di un’attitudine segreta, ma attiva verso il teatro; un desiderio o un timore: il teatro che vorrei, quello che temo si imporrà o, più semplicemente, quello che ragionevolmente si prefigura, date le premesse culturali dalle quali ci muoviamo per questo breve dialogo.

Ecco, partiamo dalle premesse.

La tua richiesta mi giunge (o meglio, mi preparo a risponderti) in un giorno, il primo maggio del duemila, in cui i maggiori quotidiani italiani riportano, addirittura nella stessa pagina, due notizie che riguardano il Presidente degli Stati Uniti d’America. La prima riporta le gag del Presidente, “attore” in un video che lo riprende alla Casa Bianca mentre fa il bucato, va in bicicletta lungo i nobili corridoi, si palleggia la statuetta dell’Oscar con un noto attore, rincorre la moglie, gioca a battaglia navale nella “Situation Room”.

La seconda informa che lo stesso Presidente chiama alla mobilitazione Pentagono e Cia (sic!) contro il virus dell’AIDS, prima malattia ad essere riconosciuta come minaccia alla “national security”, allo “sviluppo democratico ed economico internazionale”. La peste del nuovo millennio viene dunque individuata come avversario militare e politico, e il potente che guida la battaglia assume, negli stessi giorni, il ruolo dell’attore, “attor comico”, show man nella rappresentazione (costruzione) quotidiana del potere, un potere che assume le azioni, o meglio le attività del tempo libero, come propria caratteristica, e la maschera dell’umano come emblema, un emblema in cui “umano” coincide con “qualunque”.

Bene, prova a immaginartela a teatro, questa situazione: “un uomo qualunque che, dall’alto della sua carica dichiara guerra alla peste”, e pensa a Edipo, alle due domande fondamentali delle sue epifanie teatrali: il “chi sono?” del re, il “dove sono?” del padre cieco.

Mi piacerebbe un teatro che facesse i conti con questa distanza, oggi. Gli strumenti ci sono, sono quelli dei maestri del ‘900: maestri in quanto visionari, profeti che hanno saputo costruire un metodo di lavoro sulle loro visioni, anziani sapienti che hanno saputo restare fedeli alle fascinazioni della giovinezza.

Torniamo ora alla nostra pagina di giornale: sia chiaro, potremmo sostituirla con molte altre pagine dove altrettanto netto e violento appare lo scarto fra i fatti e le parole per raccontarli, esposizioni

semplici ed efficaci della globalizzazione del “politicamente corretto”. Più la guardo, più le vedo, e più si rafforza in me la convinzione che il teatro, oggi, non può che essere politicamente scorretto: deve tornare a dare un nome proprio a cose e uomini, fuori dai compromessi e dalla pacificante neutralità delle definizioni meccaniche, nomi che suonino come assunzione di responsabilità, dichiarazione di affetti, se non d’amore.

Questo mi piacerebbe che il teatro facesse, chiamare uomini e cose a “nominarsi”, da attori e da spettatori, e parlo del teatro di oggi, non di quello di domani.

Questa è l’ultima questione che vorrei porti, rispetto alla tua domanda iniziale, il rapporto fra progetto, pre-visione e azione presente.

L’enfasi sul futuro è uno degli aspetti più irritanti di questi tempi mediatici, virtuali e comunicativi a tutti i costi: abbiamo tariffe differenziate per ogni fascia oraria della comunicazione, possiamo sapere quando è meglio (cioè più economico) fare le nostre comunicazioni; sappiamo che cosa comporta parlare con interlocutori noti, ignoti, omogenei, disomogenei, a sorpresa... Per dirci cosa, non importa, non esiste ancora una tariffa sul contenuto della comunicazione, forse non è interessante, statisticamente; l’importante è che tutto questo ci prefigura un futuro migliore, più facile, dove noi siamo sovrani, padroni di scegliere la cosa più conveniente. Lo vediamo nei cartelloni pubblicitari delle nostre città, sui tram, al cinema, ovunque: “mertate un avvenir migliore” mi sembra dica il vecchio padre, onest’uomo, che ruba il presente alla giovane minata dalla tisi. Già, un avvenire migliore, vivere a tutti i costi al futuro (o nel passato della nostalgia che sta inesorabilmente spodestando la memoria), senza soffermarci sull’esproprio del presente.

Vorrei un teatro che mi sveli il presente, oggi, a costo di essere inattuale e impopolare, un teatro inesorabilmente attaccato alla materia dentro la quale sogniamo, dove la visionarietà mi avvicina non come proiezione lontana, ma come azione nel mio tempo.

Renata Molinari

Milano, 31 maggio 2000

IL TEATRO NEGLI SPAZI APERTI

a cura di **Daniele Seragnoli**

PORTARE LA POESIA NELLE STRADE

Tra i molti libri sul teatro più o meno volutamente passati sotto silenzio, accantonati, ignorati, o più semplicemente dimenticati in fretta, ce ne fu uno nel 1989, di per sé di non grande spicco editoriale, voluto e promosso come era da due gruppi teatrali: *Promemoria del teatro di strada*, curato da Fabrizio Cruciani e Clelia Falletti per conto del Teatro Tascabile di Bergamo e del Teatro Telaio di Brescia. Una edizione “minore”, per così dire, e condannata a una limitata diffusione: sorte per altro comune a tanti altri studi di materia teatrale. Soprattutto quando si occupano, come il volumetto in questione, di argomenti “marginali”, “limitati” e circoscritti, poco o affatto accettati, culturalmente, storiograficamente, o politicamente: il teatro di strada, appunto.

In qualche modo quel libro era anche un atto politico, e non casualmente si chiudeva con il testo di una circolare emanata l’anno prima dall’allora Ministero del Turismo e dello Spettacolo che

escludeva dai finanziamenti tutte le attività teatrali prive di accesso tramite biglietto d'ingresso o tessera.

Il teatro nella strada: genere non convenzionale, nella cultura e nella mentalità del teatro borghese, nonostante le aperture e le esperienze del XX secolo e la rottura provocata da episodi e attività allora recenti o ancora in atto, come l'Atelier internazionale di Bergamo, il Festival di Santarcangelo e quello di Copparo. Individuando negli artisti che conducevano queste esperienze i propri interlocutori il libro affrontava problematicamente la questione di una "tradizione irrisolta" che passava attraverso la "tradizione del Novecento" (dai teatri del vicinato a Londra nel 1914, agli spettacoli sovietici di massa, l'esperienza dell'agitprop tedesco, i progetti di Stanislavskij, le posizioni teoriche di Ejzenštejn, Šklovskij, Balázs, l'avventura dei Copiaus, ecc.), per concludersi infine con la "tradizione contemporanea" osservata nei modelli Living Theatre, Bread and Puppet, Odin Teatret. Un libro anche molto orientato, dunque, ma necessario e urgente, sul finire degli anni Ottanta, come il capitolo finale – "Una tradizione possibile" – lascia intuire.

Volendo, si potrebbe storicizzare l'esperienza del teatro negli spazi aperti, prima di affrontare la questione nel contesto della contemporaneità. Basti una semplice constatazione di buon senso: il teatro, nella tradizione occidentale, è nato all'aperto e in piazze e strade – dall'antichità al Medioevo al Rinascimento all'età barocca all'Ottocento – è felicemente cresciuto prima di essere "recluso" nelle sale prevalentemente all'italiana. Continuando del resto a condividere gran parte dei suoi percorsi al fianco degli edifici di pietra.

Si potrebbero dare anche altri valori all'interagire con la strada: verso gli sguardi dell'attore e dello spettatore, verso cioè un concetto di *sociologia* e *antropologia* del teatro al quale faceva felice riferimento ancora Fabrizio Cruciani in un altro suo importante studio (*Lo spazio del teatro*, Bari, Laterza, 1992), quando scriveva: «l'oggetto è l'alterazione dello spazio vissuto quotidiano attraverso l'estraneità dello spazio di rappresentazione e le sue modalità di essere agito; e il valore che fonda fiancheggia e rinnova la storia dello spazio teatrale è nel fatto che quello del teatro di strada è essenzialmente uno spazio di relazione».

Spazio di relazione: vale a dire uno "spazio sociale" sulla cui natura e necessità conviene continuare a riflettere. Dalla nota affermazione di Shakespeare: «All the world's a stage, / And all the men and women merely players; / They have their exits and their entrances, / And one man in his time plays many parts, / His Acts being seven ages» (*As You Like It*, II, VII). Alle probabilmente meno conosciute, o sicuramente meno citate, pagine di Bertolt Brecht dedicate alla scena della strada come modello base per il teatro epico, e alla conseguente ricchezza dell'osservazione per il lavoro dell'attore: «Voi artisti che fate del teatro in grandi edifici, sotto soli di luce artificiale di fronte alla folla silenziosa, ricercate ogni tanto anche il teatro che si svolge sulla strada. Il teatro d'ogni giorno, dai mille aspetti, senza gloria, ma anche assai vivace, terrestre, il teatro che si alimenta dalla convivenza degli uomini, che si svolge sulla strada. Qui la vicina imita il padrone di casa, mostra chiaramente esponendo il suo diluvio di parole, come egli tenta di deviare il discorso dalla tubatura dell'acqua che è rotta [...]. Com'è utile però questo teatro, serio e allegro, e com'è degno di rispetto! Non come il pappagallo e la scimmia imitano costoro, soltanto a scopo di imitazione, indifferenti all'oggetto che imitano, solo per mostrare che loro sanno imitare a dovere; no, hanno di mira degli scopi. Possiate voi grandi artisti, magistrali imitatori, in questo non essere inferiori a loro! Non allontanatevi troppo, in qualunque modo perfezionate la vostra arte, da quel teatro d'ogni giorno, che si svolge sulla strada» (*Sul teatro d'ogni giorno*, in *Scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 1962); «Ma come fare? Come riprodurre questa convivenza degli uomini in modo che possa essere capita e dominata? Come mostrare non solo se stessi e mostrare agli altri non solo come si comportano, quando ormai sono caduti nella rete? [...] La prima cosa che dovete imparare, è *l'arte dell'osservazione*. Tu, attore prima di ogni altra arte devi possedere l'arte dell'osservazione. Poiché non ha importanza come tu appari, ma quello che hai visto e che mostri. [...] Quindi la vostra preparazione deve cominciare in mezzo agli uomini vivi. La vostra prima scuola sia il posto di lavoro, la casa, il quartiere. Sia la strada, la metropolitana e il negozio. Tutti gli esseri umani li

dovete osservare in questi luoghi, gli estranei come se fossero conoscenti, ma i conoscenti come se fossero estranei» (*Discorso agli attori-operai danesi sull'arte dell'osservazione*, ivi).

Ma oggi, alla fine del XX secolo, con una lunga tradizione alle spalle, quali risposte possiamo fornire alle sollecitazioni che dalla strada, dai luoghi urbani, vengono date al teatro? Nel suo recente *Teatro in esilio. Appunti e riflessioni sul lavoro del Teatro Nucleo* (Roma, Bulzoni, 1999), Horacio Czertok dedica tutta la terza parte alla questione del teatro negli spazi aperti. Il capitolo introduttivo – che risponde all'eloquente titolo di “La scuola della strada” – ci aiuta a chiarire il rapporto che anche attualmente lega pedagogia, laboratorio, formazione e teatro negli spazi aperti.

«Nessun'accademia o scuola di teatro prepara attori in grado di affrontare i problemi che presenta lo spettacolo negli spazi aperti», afferma Czertok. «L'attore convenzionale è addestrato a lavorare in un luogo protetto: il palcoscenico. Muri, tetto, una disposizione spaziale tale per cui lui è comunque al centro dell'attenzione, sostenuto dall'illuminazione e dalla scenografia. La sua voce fluttua nello spazio protetto e finemente studiato per ottimizzare le sue qualità». Negli spazi aperti ci sono altre certezze: quella di trovarsi di fronte a uno spettatore “non professionista”, innanzi tutto, poi una quantità infinita di difficoltà tecniche da tramutare in punto di appoggio e di forza, non di debolezza. Elementi tutti, se vogliamo, di formazione e di educazione per un attore alla ricerca di una consistenza relazionale. «Noi – conclude Czertok – esistiamo in gruppo. La solidarietà è essenziale. Il talento individuale cresce nell'humus collettivo. Solo il gruppo può fare fronte a tutte le sfide del teatro negli spazi aperti, e soprattutto solo il gruppo può permettere che il teatro degli spazi aperti sia una sfida, una provocazione nel senso più compiuto del termine *pro vocare*: dare voce, essere voce. Una sfida, non semplice *animazione*, organizzazione del consenso sociale».

Il Teatro Nucleo, che Horacio Czertok con Cora Herrendorf fondò in Argentina nel 1974, ha infatti stabilito uno dei suoi punti di forza sul lavoro negli spazi aperti; lavoro che ha condotto insieme alla pedagogia, alla pratica di laboratorio e all'esperienza del teatro nelle terapie, fino a convalidarne la validità nella maggioranza degli spettacoli dell'ultimo decennio – *Quijote!* (1990), *Francesco* (1994), *Mascarò* (1995), *Tempesta* (1997), *Guernica* (1999) – tutti significativamente riuniti sotto la denominazione progettuale di “Teatro delle magnifiche utopie”. Sarebbe perciò quanto meno problematico o sospetto separare tali linee di tendenza per osservarle, snaturandole, alla luce di improbabili “generi”, anziché come atteggiamento culturale ed etico complessivo. Miopie, distorsioni ed errori di molta storiografia che pretende di interpretare, di inquadrare, invece di nutrire fiducia nella ineluttabile “trasgressione” della testimonianza artistica.

Mi pare inevitabile, oggi, considerare le prospettive del teatro negli spazi aperti con occhi diversi da quelli che ne hanno osservate le “reinvenzioni” novecentesche tra anni Settanta e Ottanta, quando gli attori hanno invaso le strade, con le loro parate, i tamburi, i fischiotti, i nastri colorati, il fuoco, il fumo; sono saliti sui trampoli, hanno utilizzato la verticalità dello spazio, fuori dai palcoscenici e dagli edifici. Oggi ne sono discesi. Non tutti in verità, qualcuno pare ancora sospeso in aria, imprigionato da trampoli mentali. Ma scendere è stato necessario, soprattutto se si ritiene ancora condivisibile il monito di Fabrizio Cruciani a non determinare un genere, a non fissare teorie, pratiche, convenzioni, ma a proseguire la fluttuante “tradizione possibile” di un teatro di strada tramite il quale cercare una nuova relazione e i relativi territori di contiguità e di contatto sia come attori, sia come spettatori.

Non è un caso che il progetto “Teatro delle magnifiche utopie” nasca nel 1990. L'anno prima si era infatti svolto il lungo viaggio teatrale, denominato *Mir Caravane*, che, oltre agli attori italiani, vide la partecipazione di quasi duecento altri colleghi riuniti in otto distinte compagnie: il Théâtre du Hasard di Blois, il Footsbarn Travelling Theatre, il Grillot del principe Madu del Burkina Faso, il Licedei di Leningrado, Svoya Igra di Mosca, Divadlo na Provasku di Brno, Osmego Dnia di Poznan e il Circ Perillos di Barcellona. Si era così formato un villaggio del teatro itinerante, che in sei mesi si spostò dall'allora Unione Sovietica alla Francia, rivolgendosi a migliaia di spettatori e toccando numerosi centri: Mosca e Leningrado con l'organizzazione del Licedei, Varsavia a cura dell'Akademia Ruchu, Praga con Divadlo na Provasku, Berlino con una situazione gestita dall'UFA Fabrik, Copenaghen per il Festival Internazionale, Basilea con il Théâtre Effet, Losanna per il

Festival de Théâtre Contemporain, Blois con il Festival de Théâtre Européen, Parigi per la Fête du Bicentenaire.

Sono passati poco più di dieci anni, ma era un'altra Europa, c'era ancora il Muro di Berlino a dividerla, e il Muro finì – come ricorda Czertok – col determinare del tutto naturalmente il significato politico alla Carovana. E il significato teatrale? Gruppi che si erano incontrati molte volte nei festival internazionali, ma diversi nei loro linguaggi e nei modi di pensare e produrre spettacoli, si trovarono allora uniti da una tensione comune: proporre teatro itinerante mettendo in discussione la politica degli organizzatori, per i quali i gruppi erano (ma lo sono per lo più ancora oggi) nient'altro che fornitori di spettacoli, o “venditori” di meccaniche e pratiche attoriali nate altrove, spesso assai lontano dagli spazi aperti nei quali festival e rassegne si svolgevano. Per rompere questa mentalità occorreva ridefinire la mentalità stessa dell'attore. Il progetto *Mir Caravane* mi pare perciò contenere molti significati. Occorreva fare convivere i gruppi a lungo, rompere le leggi del mercato, confrontarsi direttamente con gli spettatori, unire in una medesima etica gruppi con poetiche diverse, “inquinarsi” a vicenda, costruire insieme un grande spettacolo che potesse contenere tutti (fu intitolato *Odissea '89*). Ma c'era anche l'idea di restituire alla strada e agli spazi aperti ciò che dalla strada è nato, attraverso una scuola di vita e di teatro in grado di scuotere radicalmente le precedenti certezze esplorando le *qualità* di una pratica attorica elaborata fuori dai teatri di pietra, di una drammaturgia diversa da quella perseguita con le parate, con personaggi e situazioni ora più forti e complessi.

Per tutte queste ragioni, il progetto *Mir Caravane* ha permesso a molti gruppi di dissolvere la pellicola del ‘genere’ che stava già avvolgendo gli spettacoli di strada, facendo sì che il teatro negli spazi aperti si riconoscesse in quanto possibilità primaria del ‘teatro’ – luogo del narrare e delle relazioni fra attori e spettatori, che, cercando un linguaggio comune, mettono a prova le proprie identità. Come ricorda Czertok: «A costo di sacrificare l'itineranza, cioè la drammaturgia che si dipana lungo un percorso cittadino: passare dall'itineranza fisica all'itineranza energetica».

Subito dopo *Mir Caravane*, in Castilla La Mancha, dove il Teatro Nucleo si trasferisce da Parigi al termine del lungo viaggio teatrale, nasce *Quijote!*, naturale e quasi obbligatorio punto di svolta del lavoro negli spazi aperti.

L'itineranza energetica, mi pare di intuire, comporta in sé una volontà progettuale che nel suo farsi utopia svela il bisogno di libertà, la voglia e il desiderio di incontrarsi in un luogo che non è teatrale in quanto portatore di espressioni intellettuali aprioristicamente definite, ma ‘culturale’ – nel pieno valore antropologico dell'espressione – in quanto occupato da un teatro vissuto dialetticamente nello spazio del quotidiano e capace di stimolare e di soddisfare lo stato di “necessità” attraverso il gioco, il rito, la partecipazione, lo scambio delle energie, appunto. Uno spettacolo nato per una sala può essere portato all'aperto e rimontato su palco. Per uno spettacolo nato per uno spazio aperto non vale il contrario, nemmeno a parità di spettatori e di dimensione fisica del luogo. E non è soltanto una questione di atmosfere, di luce lunare piena o indiretta, di nuvole, di pioggia, a volte, di ambiente più o meno suggestivo, perché spesso di suggestioni ce ne sono poche, soprattutto nei luoghi periferici e “ghettizzati” dalle moderne abitudini e forme urbane. Se porti lo spettacolo al chiuso, sotto una tettoia, in un capannone, rinchiodi (recludi) immediatamente anche la mentalità dello spettatore, che perde l'originaria qualità di non-spettatore libero e non progettato, non è più artefice della propria volontà, ma si restituisce alle mani del mercato, dei direttori, dei programmi, dei cartelloni, degli organizzatori.

Scegliere la strada come spazio teatrale vuol dire ritrovare la situazione di parità tra bisogno per l'attore e bisogno per lo spettatore. Naturalmente lo spettatore non abituale, libero di assistere allo spettacolo non per convenzione rituale ma quando il lavoro di quel gruppo di attori gli sollecita il bisogno di partecipare, cioè quando la condizione di parità non viene alterata. Azione teatrale - gruppo di spettatori - topografia e architettura del luogo: il meccanismo che crea la necessità di restare è la curiosità, e la curiosità è la chiave della sorpresa, e la sorpresa è comportamento estraneo al rituale. Lo spettatore non abituale, che non ha l'obbligo di guardare e di interpretare attraverso la Cultura, può lasciare sviluppare in sé l'azione della sorpresa che entra in risonanza

attiva con l'azione dell'attore. Il risultato è una situazione collettiva di grande energia che offre all'insieme delle persone che si incontrano nell'esercizio dell'attività creativa (attori e spettatori) un senso di appartenenza e di solidarietà. Per questo il lavoro nella strada richiede un progetto di attore capace di agire nelle diverse dimensioni dello spazio e di improvvisare con lo spettatore senza insinuare complicità o superficialità. Ma anche un agire drammaturgico e scenografico adeguato ai problemi che lo spettacolo itinerante (fisicamente ed energeticamente) richiede.

Dopo molti anni di frequentazione del lavoro del Teatro Nucleo e di discussioni con Horacio Czertok, mi sembra di poter estrarre dal progetto del teatro negli spazi aperti alcune questioni essenziali: di ordine artistico, antropologico-culturale, sociale, politico, di mercato. Una sorta di vero e proprio manifesto o cartello di intesa, se vogliamo.

1. *L'aspetto artistico.* Connaturate all'arte sono le nozioni di *rischio* e di *sfida*. Questi sono massimi quando attori, drammaturghi, registi, scenografi, musicisti, tecnici, devono agire in situazioni spaziali e sociali rischiose: una piazza qualsiasi, un incrocio di strade, una fiera, un mercato, una periferia disagiata. Si tratta di trasportare *fuori* le capacità acquisite all'interno d'uno spazio protetto sia dall'edificio teatrale sia dalla *convenzione* che si instaura tra attori e spettatori. Un *fuori* che pone nuovi e inusitati problemi alla compagnia teatrale e che esige di conseguenza la ricerca e la sperimentazione più impegnate. Utilizzando tutte le risorse dell'arte, occorre convertire quel luogo in *luogo deputato* e gli astanti in *spettatori*. Senza perciò rinunciare ad alcun rigore artistico e poetico, alla necessaria complessità, a lavorare per creare il linguaggio adatto. E' una straordinaria opportunità che porta il teatro a porsi domande e a trovare risposte introno alla crisi di relazione di cui soffre con tutta la società contemporanea.

2. *L'aspetto antropologico-culturale.* Il teatro è attività sempre più contrastata dall'evoluzione dei comportamenti. Dai primordi della civiltà occidentale fino alla metà di questo secolo è sempre stato fulcro degli interessi artistici, sociali e politici della collettività. L'edificio teatrale sorgeva regolarmente nel centro della città. Nel teatro convergevano i massimi esponenti della società. A teatro si andava a informarsi, a intrattenersi, a meravigliarsi, a polemizzare, a partecipare, attraverso la fruizione *dal vivo*, di quella vita più intensa che proponeva il palcoscenico. Sin dalla diffusione dell'industria cinematografica e soprattutto della televisione però, quell'*utilità* del teatro è scomparsa. Ma la *qualità* della relazione dal vivo dell'esperienza teatrale rimane nelle persone come esigenza inespressa, anche quando molti non la percepiscono coscientemente. Cinema e televisione sono mezzi unidirezionali con cui è tecnicamente impossibile interagire senza mediazioni. Il *bisogno* di partecipare allo spettacolo dal vivo rimane e si fa evidente in tante forme.

3. *L'aspetto sociale.* Il grado di salute di una civiltà si può misurare dalla qualità e dalla diffusione del suo teatro. Se i *media* hanno costretto il Teatro ad essere attività riservata ad una strenua minoranza, tale per cui se, per assurdo, lo si eliminasse definitivamente dalla vita sociale non si avrebbe quasi nessuna ripercussione, questo non deve significare che il Teatro debba rintanarsi a meditare sulla propria triste sorte, oppure rassegnarsi ad essere un peculiare museo della comunicazione audiovisiva, sempre meno frequentato. Se l'analisi e l'esperienza antropologica insegnano che il *bisogno* di teatro esiste latente negli *spettatori potenziali*, e l'esperienza artistica dimostra che è possibile fare dell'ottimo teatro *fuori*, per gli artisti e per gli studiosi è obbligo di impegno sociale andare nelle piazze e in tutti i luoghi possibili dove il teatro è *necessario*: alla riscoperta degli spazi urbani come luogo della centralità della vita sociale.

4. *L'aspetto politico.* L'intera collettività paga la spesa teatrale, attraverso le imposte trasformate in contributi e in sovvenzioni. I proventi degli incassi derivanti dalla vendita dei biglietti sono nel complesso del bilancio di un teatro poco significativi, come è noto, perciò, in realtà, non è lo spettatore che paga, bensì tutta la comunità. Però è anche un fatto che soltanto una risicata minoranza fruisce del teatro, la maggioranza vi rinuncia o perché fuori dai propri orizzonti culturali, o perché penalizzata dalla distribuzione (i teatri sono concentrati nelle città di medie e grandi

dimensioni). Di conseguenza una considerazione di politica sociale dovrebbe estendere la possibilità di fruire teatro a sempre più larghe fasce di cittadini. C'è inoltre un evidente riscontro politico nell'utilizzo del *teatro negli spazi aperti* come lotta contro l'imbarbarimento dei rapporti, contro la cultura della morte, per un innalzamento della qualità della vita. Lo spettacolo nelle piazze europee e nel mondo, infine, abbatte le barriere linguistiche creando uno speciale carattere di legame, di tanto maggiore rilevanza quanto maggiori sono gli elementi di crisi in atto.

5. *Il mercato*. Esiste un mercato per il teatro negli spazi aperti: festival specifici o con sezioni sugli spazi aperti, primavere ed estati culturali in centinaia di città europee, fiere e sagre, moltitudini di iniziative. Basti citare, tra gli esempi più significativi i festival francesi di Aurillac e Chalon sur Saône, quelli di Tarrega in Spagna, Schwerte e Holzminden in Germania, Stokton-on-Tee in Inghilterra, il Malta di Poznan (Polonia) e gli incontri al BITEF di Belgrado. Un immenso pubblico di *non-spettatori* viene così ricuperato al teatro. Molte compagnie teatrali in Europa vivono grazie a questo mercato, dal quale traggono sostentamento e al quale danno lustro e densità culturale. Certo, i parametri amministrativi sono diversi da quelli che vigono negli edifici teatrali: non ci sono quasi mai i bordereaux, per esempio. Un dato non trascurabile, infine, è il valore di *ambasciata culturale* che le compagnie vengono automaticamente a rivestire. Gli spettacoli di qualità, rappresentati nelle piazze di diverse città e nazioni, stabiliscono un legame speciale fra i popoli, contrastando l'evidente tendenza alla sfiducia reciproca e i preoccupanti appelli all'etnicità.

Nello spazio della città – tanto nei centri storici riconvertiti dagli investimenti delle nuove economie dominanti (luoghi del “silenzio”), quanto nelle periferie anonime o “popolate” di megacentri commerciali (luoghi della “non comunicazione”) – il teatro può concretamente riconquistare una identità sociale e antropologica non borghese, spingendo tanto alla comprensione che alla costruzione di modalità e di temi solitamente delegati ad altre possibilità di intervento e, tangenzialmente, di studio. Tra gli altri: il significato del processo di industrializzazione della cultura, oggi accelerato dal sorgere di indifferenziati eventi culturali di grandi dimensioni – di massa, insomma – (concerti di varia natura, ma anche domeniche “verdi”, spettacoli di varia “animazione”, ecc.), che, serviti da imponenti dispiegamenti di mezzi tecnici e finanziari, possono minacciare gli spazi dedicati all'interazione culturale non commerciale basata sul principio dell'esperienza.

Il teatro negli spazi aperti può anche assumere un ruolo fondamentale, con un carattere incisivo e propositivo, su molti aspetti della progettazione sociale e urbana. Soprattutto in quei paesi in cui l'elaborazione urbanistica ed architettonica moderna risulta prevalentemente dominata da interessi di mercificazione che non tengono conto delle esperienze e delle esigenze di carattere antropologico. Basti appena pensare alle rapide trasformazioni in atto nel centro della nuova Berlino riunificata e spartita tra svariate multinazionali del capitalismo internazionale. Di conseguenza gli spazi pubblici di città, quartieri e paesi diventano sempre più terreno esclusivo di consumo e non di relazione, dando origine a una selezione sociale (benestanti e non benestanti) che rischia di portare all'impoverimento e all'imbarbarimento culturale, sociale e politico di vasti strati della popolazione. La gente però non perde il suo bisogno di poesia. Si lascia affascinare dalle più diverse forme di spettacoli con pochi mezzi tecnici (per esempio i festival dei buskers), e risponde con sempre crescente stupore alle offerte di carattere poetico-politico che tentano di “re-incantare” un mondo che sembra diventato noioso e privo di senso.

Il teatro negli spazi aperti può perciò indagare a fondo sulle relazioni fra teatro e organizzazione della vita nella sua quotidiana espressione – non nella situazione eccezionale della festa pseudopopolare di piazza – e sulle conseguenze di tali relazioni sia per la sua cultura nel senso più ampio del termine, sia per la progettazione e la reinvenzione di ambienti e spazi pubblici. Analogamente, da una progettazione degli spazi urbani orientata nel senso non generico della cosiddetta “qualità della vita” dovrebbero emergere potenzialmente idee originali per le forme della rappresentazione.

FABRIZIO CRUCIANI

Una tradizione possibile

[...] Il teatro di strada è, per il teatro, una dimostrazione (una necessità di mostrare) dell'esistenza possibile di un senso e un valore del teatro. Ci sono fasi, nella storia dei teatri e nel percorso degli uomini di teatro, in cui nel lavoro è più importante la ricerca e l'approfondimento. I teatri allora guardano al proprio interno, si chiudono su di sé, attirano nel proprio cerchio forze e forme espressive, esigenze e spettatori; si attuano processi di conservazione e di elaborazione di

mezzi e fini espressivi, si mettono in opera percorsi di scoperta e di apprendimento e di sperimentazione. È una fase preziosa di formazione e di fondazione di sensi e di valori. Può essere una situazione non felice; ma, come è stato detto, il carbone oppresso da tonnellate di roccia non è certo felice però è così che si formano i diamanti.

Ci sono fasi diverse, in cui le capacità acquisite e i sensi/valori conquistati consentono e richiedono di essere messi a prova, di consistere nel confronto con l'esterno, di cercare relazioni con spazi e persone non già predeterminati. Si hanno certezze, tecniche e spirituali, che debbono prendere forma nel rischio di un rapporto, di ciò che non si conosce: che debbono rivelare incapacità e debolezze, potenzialità ed efficacia. Anche questa è una fase preziosa di definizione e di costituzione di sensi e di valori.

I teatri di strada, nelle diverse indicazioni della tradizione contemporanea, non sono soltanto un «genere» del teatro; sono piuttosto una situazione degli uomini che fanno teatro. Hanno alcune esigenze di base (farsi vedere, farsi sentire, attirare l'attenzione, dominare una fruizione in partenza e tendenzialmente distratta; e rendere adeguati spazi diversi e rivelarne le potenzialità espressive o di relazione senza restarne schiacciati o diminuiti; ecc.). Ma hanno soprattutto, in quanto teatro, bisogno di motivazioni profonde e di accettare il rischio del confronto nella strada. Sono, per il teatro che viviamo, una tradizione possibile.

CIRCOLARI E LIBERTA'

1999, circolare del Dipartimento dello Spettacolo: è considerato spettacolo teatrale ai fini dell'ottenimento di sovvenzione o contributo ogni spettacolo con ingresso a pagamento, ne fa costanza di spettacolo realizzato il borderò SIAE. La situazione è tale dal 1988/89: prima, bastava un attestato dell'ente locale, e potevi offrire gratuitamente lo spettacolo.

Così in questo Paese tu che sei una compagnia teatrale da oltre vent'anni e che ti sei costruito una credibilità artistica e professionale riconosciuta internazionalmente, sei costretto a scegliere: se vuoi avere una sovvenzione o un contributo dallo Stato, devi organizzare un ingresso a pagamento, devi fare pagare un biglietto allo spettatore. Per fare lo spettacolo devi recintare lo spazio, installare delle guardie, delle entrate-uscite, del personale ad hoc. Figuriamoci. Se vuoi dedicare il tuo lavoro agli spazi aperti, sia per attuare una ricerca specifica sullo spettacolo e/o sullo spettatore, scordati la sovvenzione. Se vuoi dedicare il tuo lavoro alle periferie, ai luoghi abbandonati, ma anche alle

magnifiche piazze dei mille comuni italiani, scordati la sovvenzione. Se vuoi raggiungere col tuo lavoro l'immensa maggioranza della popolazione che non va a teatro, i famosi 'giovani' di cui tanto si parla e che di norma dicono di detestare il teatro, i crogioli sociali dove può nascere civiltà o barbarie secondo le strutture che riusciamo ad attuare, ecco, scordati la sovvenzione.

Le condizioni oggettive in cui si fa il lavoro teatrale in Italia non sono poi così innocenti o neutre o ininfluenti, come si vede, se vogliamo parlare di Teatropopolare.

Finché a decidere come ripartire il Fondo Unico per lo Spettacolo saranno le corporazioni, e finché le corporazioni non decidano di riaprire quel pur piccolo rivolo di risorse che si può dedicare agli spazi aperti, non si avrà un vero spazio per il teatro popolare, se mai esiste un tale oggetto.

E' diritto d'artista scegliersi lo spettatore? Sì. Se lo spettatore è parte formante dello spettacolo, ovvero se l'opera teatrale in quanto creazione è il risultato dell'interazione tra attori e spettatori, allora alla 'scelta' del testo, scena, regia, attori, stile, linguaggio, corrisponde anche una scelta del tipo di spettatore. Che non esclude alcuno, beninteso. Trattasi di metodo di lavoro: chi hai accanto quando crei lo spettacolo, qual è il tuo spettatore di riferimento? L'intellettuale di tendenza o l'abitante della piazza, il bambino, la signora che torna da fare la spesa, i ragazzi del quartiere?

Se ciò è vero: lede i diritti costituzionali e dell'artista teatrale e dello spettatore l'Ukase del Dipartimento dello Spettacolo? Sì, in quanto si interpone tra uni e altri con una costrizione invalicabile che diventa una contraddizione insostenibile. Infatti, se metto una recinzione e costringo attori e spettatori in qualsivoglia maniera, sto intervenendo direttamente nella creazione dell'opera.

Certo, nessuno ti costringe. Siamo in un Paese libero. Poiché il teatro, però, è considerato bene pubblico e come tale protetto e stimolato e finanziato dal denaro dei contribuenti, allora voglio, anzi esigo, che qualcuno spieghi, anzi mi convinca, perché è legittimo impedire ai teatranti, con la forza del regolamento del teatro di carta, di andare nelle piazze e, soprattutto, ai potenziali spettatori, che a migliaia attendono inconsapevolmente, di fruire di tale bene pubblico. Il Dipartimento dice, per bocca dei funzionari: non si può, questo è il regolamento. Prima si poteva, poi il regolamento è cambiato (per volere di Dio, immagino) e ora non si può. Cercate, consigliano, di accomodare il vostro lavoro al regolamento. Quando lo raccontiamo ai francesi se la ridono. "Ah, les italianes". Tanto per cominciare: la persona di teatro in Francia è considerata un lavoratore alla pari degli altri. Con diritto alla disoccupazione: *les intermittents du spectacle*. Lavori un tot di giornate all'anno, hai diritto a uno stipendio che ti consente la formazione professionale e la sperimentazione. Lo spettacolo negli spazi aperti: ma naturalmente! A Marsiglia vi è persino una Scène National dedicata allo spettacolo Hors Les Murs. Non solamente la legge ti consente di fare spettacolo senza borderò anzi gratuitamente: sei anche stimolato a farlo. Normale buon senso: lo spettacolo dal vivo migliora la qualità della vita nei quartieri, nelle aree a rischio, nell'ambito rurale. Il concetto è semplice: se il denaro dei contribuenti finanzia lo spettatore che assiste al Teatro di pietra, deve anche finanziare lo spettatore che partecipa del Teatro nella sua piazza. Si sa che il biglietto copre in minima parte il costo complessivo del Teatro: la maggior parte è coperta dall'Ente pubblico.

In Italia il costo operativo del Teatro negli spazi aperti grava esclusivamente sulle spalle del Comune (più Provincia e Regione, talvolta).

La cosa divertente davvero è che negli intenti del decreto-legge con cui si organizza la ripartizione dei fondi non si parla d'altro che di promuovere, di ampliare la fruizione, specialmente là dove manca.

Attenzione: non vale più l'argomento dell'invalidità artistica. Tante sono ormai in Europa e nel mondo le vite teatrali fuori dai teatri di pietra, malgrado i critici continuino a snobbarle, in special modo da noi. Che essi non le conoscano non vuol dire che non esistano.

Il lucchetto si chiude a doppia mandata, con un meccanismo davvero geniale: poiché non ti attieni alla borderizzazione (fa tanto ricordare il borderline, no? cioè il confine con la pazzia), perché non vuoi diventare complice di questa normativa suicida, non sei riconosciuto come compagnia. E poiché lo Stato finanzia solo rassegne e programmazioni con compagnie riconosciute, cioè già

finanziate a monte, nessun Teatro ti prenderà mai. Se volesse programmare i tuoi spettacoli per progetti di promozione o di cultura teatrale saresti un costo non riconosciuto.

Mai come ora bisognerebbe, come proclamava Majakovskij, portare i nostri pianoforti sulle strade. Sarebbe davvero utile che lo Stato aiutasse, almeno nel facchinaggio: portare il teatro dov'è utile, anzi necessario, non è solo buon senso. A confronto con lo spettatore esigente e vitale della strada il teatro non può nascondersi dietro etichette o giustificazioni: deve combattere. In questa lotta senza quartiere per la sopravvivenza può, forse, ritrovare un senso.

Horacio Cztertok

Teatropopolare?

Cosa sarà mai, poi, questo oggetto semantico, teatropopolare? Il vocabolario mi dà, per popolare: “del popolo, comune, conosciuto, folcloristico”, ma anche “riempire di folla, affollare”. Manca, penso, almeno un significato: “gradito ai più”. Va meglio col contrario: impopolare, assoluto, dittatoriale, tirannico, aristocratico, patrizio, sconosciuto, oscuro. Ma cos'è, teatropopolare? Un genere, una categoria? Come uno spettatore mi ha gentilmente ricordato, adattando il detto wildiano, c'è del buon teatro e c'è del cattivo teatro: che tu lo faccia al Comunale o, come ci trovavamo a fare, alla Lunetta, ‘allucinante’ periferia mantovana. Non mi ci trovo, col teatro che faccio, dentro questa definizione. Sempre più trovo tra i miei spettatori ‘popolari’ dei rinunciatari al Teatro Vero, di Classe A. A quanto pare – seguendo la demenza del ‘genere’, ma forse giusta in questo caso – sempre più ‘impopolare’. Poiché impopolare, ne consegue anche impopolato. C'è del buon teatro impopolare, c'è del cattivo teatro popolarissimo (bello scherzo: chi decide qual è il buono e quale no?). Temo che entrare in un dibattito di questa natura sia fuorviante, temo inevitabili arrampicate su specchi che forse andrebbero semplicemente spaccati, rischiando i fatidici anni di sventura: può andare peggio? E se spacchiamo quello specchio che si dice essere il teatro? Ritroviamo lo sguardo diretto: non ci rispecchiamo più, ci guardiamo dentro. Forse sarebbe istruttivo studiare come e perché si sia decretata l'estinzione di quei momenti dove il teatro è andato a cercare il ‘popolo’, là negli anni ‘70. L'ha incontrato e non gli è piaciuto? È piaciuto troppo e qualcuno ha avuto paura? Ne hanno avuta in tanti? Che succede se il teatro ridiventa davvero popolare? Più precisamente: la nostra modesta esperienza ci dimostra quanto il teatro (quello buono) sia effettivamente popolare. La domanda è, dunque: *chi e perché impedisce al teatro di essere popolare?*

Horacio Cztertok

IL FANTASMA DEL POPOLO

Sappiamo che lo spettatore è un elemento indispensabile al lavoro dell'attore, metà fondante dell'unità teatro.

Allora forse non c'è più (e se c'era non l'abbiamo mai visto, noi) un pubblico, forse c'è solo un insieme di spettatori, frammenti staccati, individui isolati, persone, uomini, donne.

Lavoriamo, come teatranti, in un tempo-spazio extraquotidiano e chiediamo allo spettatore uno slancio di abbandono per seguirci: avrà la forza, il coraggio, la voglia, la necessità?

Alcuni anni fa, dopo un tempo passato sulla porta ad aspettarlo (e spesso sono state lunghe attese, paralizzanti) ci siamo detti che era ora di uscire, fregciamocene dei luoghi protetti e protettivi spesso simili a case d'appuntamenti mancati e scendiamo in strada, respiriamo l'aria della vita quotidiana e andiamo alla ricerca, alla ricerca dello spettatore.

Ecco, il nostro teatro di ricerca è diventato anche, ripeto anche, ricerca di un incontro non organizzato. (tanti prima di noi l'hanno fatto, questo è sicuro, ma ora sembra che non sia più un fenomeno alla moda, un prodotto di un movimento).

Eppure è che molte delle cose che succedono, succedono per la strada, per la strada la gente si incontra e grida, si accompagna, e per la strada escono proprio tutti, e tu puoi incontrare tutti.

Ecco le facce che non vedi sulle poltrone dei teatri.

E qui, per strada, è possibile riconoscere un pubblico, precario e frammentario, che improvvisamente attorno a una maschera, una storia, una canzone si aggrega, si compatta e trova un unico “popolare, basso e irrazionale respiro”. Spettatori casualmente gomito a gomito che abitano un territorio improvvisamente diventato spazio comune tra vita e arte, fra la storia e la scena.

Così come velocemente tutto questo cresce e si addensa, così velocemente si dissolve. O piuttosto si deposita, come un seme sospinto dal vento?

Chiamo popolare ciò che scandisce in momenti condivisi i ritmi quotidiani, ciò che lega anche il momento artistico al flusso della vita. Come entrare in questo flusso è anche la nostra ricerca.

Il teatro di strada un tuffo dentro a questo flusso.

Alberto Grilli

Elogio ai popoli dell'America latina

Nei viaggi col teatro incontriamo situazioni nelle quali dei teatranti trovano il modo di dirottare finanziamenti per il teatro ‘fuori dalle mura’. A Buenos Aires la Municipalità ha deciso, in comune accordo con artisti singoli e compagnie, di stimolare e in alcuni casi inaugurare teatri di confine.

È il caso del Catalinas Sud, nel quartiere de La Boca, il quartiere dei primi emigranti italiani. Un gruppo di genitori, riuniti in un’associazione per aiutare la scuola, decide di fare spettacoli sulla piazza per richiamare l’attenzione di tutti i cittadini. L’iniziativa incontra un’adesione massiccia. In dieci anni il collettivo riesce ad acquistare un capannone abbandonato da trasformare in spazio teatrale, per le prove e per l’inverno. Negli spettacoli non meno di cento attori con una banda musicale di tutto rispetto esplorano tematiche attinenti la memoria storica, sociale e politica, con un linguaggio che incorpora tutti i ‘generi’ in modo iconoclasta ed efficace. Gli attori sono tutta gente del quartiere, dilettanti di alta professionalità. La partecipazione del Municipio ha permesso l’acquisto di alcune strutture e l’impegno di alcune figure necessarie alla scenografia e alla regia. C’è sempre il pienone e dopo gli spettacoli si rimane per delle ore a discutere, assaggiando le ottime salicce che grigliano sulla strada.

Non lontano, a Barracas, quartiere operaio per eccellenza, scenario del film *L’esilio di Gardel* di Solanas, un altro esperimento. Un gruppo teatrale prende a carico il centro culturale. È sempre il Municipio a pagare i salari, ma se il progetto attecchisce è perché si realizza un lavoro nello stesso tempo artistico e sociale che nessun stipendio potrebbe pagare. *Los chicos del cordel* (i ragazzi della corda) è uno spettacolo teatrale itinerante dove oltre sessanta persone tra ragazzi e adulti inscenano il dramma dei ragazzi di strada. Per lungo tempo realtà separate e ostili, le generazioni, riescono, attraverso un duro lavoro teatrale, a confrontarsi e a parlarsi, a creare un’opera al tempo stesso dolorosa e gioiosa che infiltra tutte le strutture del quartiere e oltre.

Ancora: sotto l’Autopista del Sud, a Parque Chacabuco, un gruppo di ragazzi riscatta dall’abbandono una serie di sale e strutture che converte in un Centro culturale, “Adanbuenosayres”, nel quale l’attività centrale è il teatro. Dopo dieci anni, e sempre con la complicità del Municipio, a centinaia i ragazzi affollano i seminari di formazione e creano gruppi. Il teatro invade le strade e le piazze. Un quartiere disgregato ad alta densità di piccola criminalità trova, dalla mano dei ragazzi del teatro, una nuova cultura.

Siamo ospiti del Festival Iberoamericano di Teatro di Bogotá. Alcune tra le più rinomate realtà teatrali del mondo sono qui: i colombiani amano il teatro; nella città vecchia ci sono settanta teatri costruiti un po’ dovunque. Nonostante le difficoltà economiche, il governo spende una fortuna per portare, una volta all’anno, il meglio che c’è. Noi siamo fuori dei teatri: al parco Simon Bolivar,

prima periferia di questa città sterminata. Nel parco è stato costruito un anfiteatro, a regola d'arte: nella cavea migliaia di persone possono seguire uno spettacolo senza perdere parola; la lezione dei teatri greci è stata ben applicata. Oltre cinquemila bogotani seguiranno ogni sera il nostro *Quijote!* per una settimana. Scopriamo spettatori straordinari: dobbiamo loro magnifici silenzi e risate colossali nei momenti giusti. Quando a farlo sono cinquemila persone, difficilmente lo dimentichi. Persone 'del popolo', addirittura intere famiglie che arrivano qualche ora prima per garantirsi il posto, fanno picnic, mentre aspettano l'inizio si improvvisano piccoli spettacoli qua e là, mimi, saltimbanchi, agitatori politici. Poca polizia: la cosa straordinaria è vedere come questa gente riesce ad essere solidale, ad essere individuo nella massa. Mai un incidente qui, un gesto violento. Che lezione di civiltà.

In Colombia c'è una guerra dai contorni confusi dove il governo combatte guerriglie di sinistra e di destra e i narcotrafficcanti contro tutti, provocando l'esodo dalle campagne verso le città. Il Teatro Taller di Colombia, che ha una vita teatrale di oltre venticinque anni, crea una Scuola di teatro degli Spazi Aperti e delle arti circensi in una delle regioni più pericolose, sfoggiando una capacità diplomatica di prim'ordine. Centinaia di ragazzi affollano le lezioni: braccia sottratte ai fucili automatici. Noi, con la nostra presenza, vogliamo appoggiarli, convogliando verso la loro iniziativa risorse, solidarietà. Chi vuole conoscere meglio realtà come questa, scriva al nostro e-mail: info@teatronucleo.org

Horacio Cztertok

“SIMULAZIONI”

Ragioni di un titolo per una nuova collana di drammaturgia

di Luigi Gozzi

Non ci vuol molto ad affermare che lo spettacolo teatrale è effimero. Che, spente le luci e girati i tacchi, tutto quello che rimane è nella testa e nell'emozione memorizzata dello spettatore (aggiungiamo: anche dell'attore, ma sarebbe un discorso troppo lungo). Al massimo c'è da contare su qualche traccia più o meno museificabile: il costume della Duse, le foto 'con fumetto' della Ristori, una vecchia registrazione di Ruggeri o di Benassi... Ora però, intendo dire nella nostra epoca, e cioè da almeno un centinaio di anni e poi sempre di più nell'ultimo cinquantennio, i 'documenti' dello spettacolo teatrale stanno diventando sempre più numerosi e frequenti. Non solo la fotografia, o la ripresa audio, ma quella cinematografica e quella televisiva. Lo spettacolo 'dal vivo' come si dice con orribile anglicismo appare diffuso ma anche soffocato dalla sua riproduzione e bisogna evidentemente imparare e far imparare a distinguere tra la riproduzione e l'originale, a utilizzare l'una per conoscere e apprezzare meglio l'altro, a scoprire i non semplici rapporti che collegano i due momenti di lettura a cominciare dalla nostra diversa posizione di fruitori nell'uno e nell'altro caso.

Tuttavia nel fare questo lavoro non si può non imbattersi in una dimensione durevole dello spettacolo teatrale. Non è difficile scoprire che lo spettacolo 'tende a durare': che si tratti delle caratteristiche recitative del singolo attore facilmente riconoscibili anche quando il performer vari e

voglia apparire diverso; o che parliamo dello spazio (teatrale e scenico) che riconosciamo per averlo già frequentato, il teatro forse più che altre arti (la letteratura, le arti figurative ecc.) vive di istituzioni linguistiche che continuamente conferma e modifica. E aggiungiamo: quando, come è accaduto e accade nella nostra epoca il teatro è preso dalla necessità e dall'urgenza di cambiare profondamente i modi del proprio linguaggio e della propria comunicazione, ecco che allora pare non possa fare a meno di guardare con attenzione e di essere attratto da tradizioni che ci appaiono quasi immutabili nel tempo (i teatri orientali, o perfino certe forme di teatro popolare delle nostre parti).

Si fanno queste considerazioni per constatare, però, che anche le istituzioni linguistiche del nostro teatro, seppure messe in crisi e a tratti perfino abbandonate, sono probabilmente durevoli o destinate a ripresentarsi magari dopo un momento di scarsa fortuna. Tra queste io metterei senza dubbio il testo drammaturgico o, come preferisco chiamarlo per l'ambivalenza del termine, il copione. Ho detto ambivalenza del termine non a caso: in 'copione' pare essere presente sia l'aspetto letterario e di scrittura da molti privilegiato, sia quello eminentemente 'operativo' di 'istruzioni per l'uso' indirizzato ai teatranti. Ed è questa ambivalenza che rende il 'copione' mutevole poi nell'uso, non esistendo come è noto, possibilità, se non per pura filologia senza nessuna 'philosophia', di ricostruire la prima versione scenica di un testo teatrale.

In una situazione culturale e teatrale in mutamento come quella odierna abbiamo sentito il bisogno e ravvisata l'opportunità di dar luogo a una iniziativa editoriale che riguardasse solamente ed esclusivamente la pubblicazione di nuovi testi. E per ora solo italiani, riservandoci per il futuro di allargare l'ambito a testi contemporanei originariamente in altre lingue. E, presso le edizioni CLUEB di Bologna, abbiamo inaugurato la collana SIMULAZIONI diretta da me e da Marinella Manicardi, con tre testi: *Via delle Oche* di Carlo Lucarelli, *L'impero dei sensi di colpa* di Duccio Camerini, e il mio *Binomio*. Seguiranno, in settembre-ottobre altri tre testi di Paolo Puppa, di Fausto Paravidino, di Marcello Fois.

Abbiamo scelto il titolo della collana: SIMULAZIONI perché volevamo alludere a molte caratteristiche che il nostro lavoro vuole avere. Prima di tutto 'simulazioni' allude al fatto che deve essere ben chiaro che il testo drammaturgico, cui diamo tanta importanza, si colloca in una dimensione, e gli spettacoli che ne sono usciti o ne potranno risultare, in tutt'altra; in secondo luogo perché la parola 'simulazioni' ha oggi, in epoca di comunicazioni e computer diffusi, un netto significato progettuale. Ma anche perché 'simulazione' è affine a 'finzione' e perfino a 'inganno', e siamo convinti che gli inganni servano a conoscere meglio la vita e la realtà – se non altro perché possono venire svelati. Infine non ci dispiaceva che la parola, a rifletterci solo un po', contenesse anche 'simulacro', un termine che sarebbe piaciuto, per l'immobilità ontologica che descrive, a tante esperienze del Novecento ormai storiche (che so? a Craig, ad Artaud...) e che vanno messe in azione ('simul-azione').