

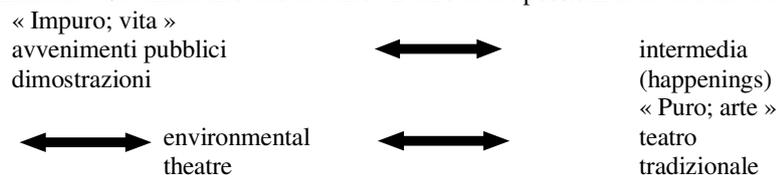
Titolo || Sei assiomi per l'Environmental Theatre
Autore || Richard Schechner
Pubblicato || Richard Schechner, «La cavità teatrale», De Donato editore, 1968.
Traduttore dall'inglese || Anna Piva
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 1 di 12
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

Sei assiomi per l'Environmental Theatre

di Richard Schechner

1. Il fatto teatrale è un insieme di rapporti interagenti

Del fatto teatrale fanno parte il pubblico, gli attori, il testo (perlomeno nella maggior parte dei casi), lo stimolo sensoriale, l'ambiente architettonico (o la mancanza di tale ambiente), le attrezzature per la realizzazione dello spettacolo, i tecnici e il personale di teatro (nel caso in cui ci sia bisogno della sua prestazione). Il fatto teatrale oscilla dalla rappresentazione priva di matrice¹ al teatro tradizionale più formale: dall'evento casuale e dagli intermedia alla «messa in scena di drammi e commedie». Se allineiamo uno accanto all'altro tutti i possibili fatti teatrali vedremo che ogni forma sconfinata nella successiva:



Includendo nella definizione di teatro questa intera gamma di possibilità (come ho fatto io) non è più possibile accettare su basi estetiche la distinzione tradizionale tra arte e vita. Lungo la linea che ho tracciato non mancano le sovrapposizioni (diciamo per esempio tra la realizzazione tradizionale dell'Amleto e la marcia al Pentagono o il Self Service di Allan Kaprow), né le contraddizioni. La nuova estetica si regge su un sistema di interazioni e di trasformazioni, e sulla capacità da parte di insiemi univoci di accogliere elementi contraddittori. O, per usare le parole dell'urbanista della città di New York, Richard Weinstein., su « sistemi indipendenti in competizione all'interno della stessa struttura estetica ». La posizione di Kaprow è ancora più radicale: egli rifiuta categoricamente la struttura unica e accetta una molteplicità di strutture dipendenti dai diversi punti visuali dello spettatore e dell'attore. È evidente che le strutture possono cambiare durante ogni singola rappresentazione e trasformare il fatto teatrale in qualcosa di completamente diverso da quello che era all'inizio. Alla fine dell'Ifigenia in Tauride, per esempio, rappresentata al Firehouse Theatre nel 1966, la *dea ex machina* di Euripide venne fatta calare sul palcoscenico con quattro cassette di birra, e alla cerimonia nuziale che conclude l'Ifigenia in Aulide seguì una festa a cui partecipò l'intero pubblico.

Il fatto teatrale è un complesso intreccio sociale, una trama di attese e di obblighi². Lo scambio dello stimolo, sia sensoriale sia ideale o infine di entrambi i tipi, è la radice del teatro. Ma è molto difficile definire formalmente che cosa separi il teatro da altri scambi più consueti (quelli per esempio che si verificano durante una semplice conversazione o un ricevimento). Si potrebbe dire che la differenza sta nel fatto che il teatro è più «convenzionato», dal momento che fa capo a un testo o a un copione; e che la rappresentazione teatrale viene preparata con le prove. Kirby sostiene semplicemente che il teatro si presenta entro limiti più definiti di quelli degli incontri sociali, mentre Grotowski afferma che il teatro è il luogo d'incontro tra un testo tradizionale e una troupe di attori: «Non ho rappresentato l'*Akropolis* di Wyspianski; l'ho incontrata ... Il montaggio va strutturato in modo da consentire questo incontro. Noi eliminiamo le parti del testo che non ci interessano, quelle che ci sono indifferenti ... Non è nostra intenzione riscrivere il dramma; vogliamo soltanto affrontarlo³.»

In effetti, il confronto è ciò che rende teatrale l'attuale attività politica americana. Affrontare i cani di Bull Connor a Birmingham o le truppe di Lindon Johnson al Pentagono è più che scontrarsi in un poker, alla maniera del vecchio West selvaggio. Al cinema tutto verrebbe sistemato con una partita a carte, ma nella nostra politica i contrasti si intensificano e niente viene risolto. Per favorire lo scambio è necessaria una lunga serie di confronti. I fatti accaduti nelle strade di Birmingham e la marcia al Pentagono sono evidenti casi limite, esempi particolari di speciale turbolenza, in cui dalle due parti sono stati usati stili radicalmente opposti. Il confronto personale di Grotowski si trasforma in un confronto sociale, e di qui, lentamente e in modo non uniforme, nascono il teatro di « guerriglia » e il teatro « di piazza », proprio come dall'incontro tra le cerimonie medioevali e le situazioni tumultuose della Rinascenza era sorto il teatro elisabettiano.

John Cage ci ha dato una sintetica definizione di teatro:

Per me il teatro è semplicemente qualcosa che vincola la vista e l'udito. I due sensi « pubblici » sono appunto la vista e l'udito, mentre il gusto, il tatto e l'olfatto si rifanno piuttosto a situazioni intime, personali, « non pubbliche ». Desidero definire il teatro in termini così semplici perché in questo modo è possibile considerare teatro anche la vita di ogni giorno...

¹ Michael Kirby spiega la differenza tra spettacoli con e senza " matrice " in " The New Theatre ", « TDR », N. 3 O.

² Erving Goffman, il sociologo che ha analizzato il comportamento umano dal punto di vista del teatro, utilizza il concetto di trama di attese e di obblighi in due suoi libri: *Encounters* (Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1961) e *Behavior in Public Places* (Glencoe, The Free Press, 1963).

³ L' intervista compare per intero nel numero dell'estate 1968 della rivista «TDR».

Titolo || Sei assiomi per l'Environmental Theatre
Autore || Richard Schechner
Pubblicato || Richard Schechner, «La cavità teatrale», De Donato editore, 1968.
Traduttore dall'inglese || Anna Piva
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 2 di 12
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

*Penso che il teatro sia un avvenimento a cui può partecipare un numero qualunque di persone, purché non una soltanto.*⁴

Qualcuno potrebbe obiettare che l'esclusione del tatto, del gusto e dell'olfatto è arbitrariamente restrittiva. Nella rappresentazione di *Victimes du Devoir* del New Orleans Group (1967) a tutti e tre questi sensi « privati » toccava infatti una funzione abbastanza importante. Durante la scena della seduzione il locale fu sommerso da un'ondata di profumo; gli attori toccarono più volte gli spettatori cercando di comunicare attraverso il contatto delle mani e del corpo; e alla fine dello spettacolo (per amplificare il gesto finale del lavoro di Ionesco) il pubblico venne imboccato a forza con pezzi di pane.

Quando le definizioni descrittive sono così aperte da non permettere l'esclusione di nessun criterio, bisogna cercare delle definizioni comparative di tipo relazionale. Le asserzioni di Goffman relative all'organizzazione sociale si addicono perfettamente al fatto teatrale:

*[...] ogni [...] elemento della vita sociale [...] rivela la presenza di un ordine ratificato conseguente all'adempimento di obblighi e alla realizzazione di aspettative.*⁵

*In breve, si può dire che l'ordine sociale è la conseguenza di ogni complesso di norme morali che regolino il comportamento delle persone nel perseguimento dei propri obiettivi.*⁶

La natura della trama di aspettative e di obblighi e l'insieme specifico delle regole varia notevolmente a seconda delle circostanze. La differenza tra una definizione relazionale e una definizione descrittiva sta nel fatto che la seconda è predeterminata mentre la prima è autogenerativa. Un punto di vista del primo tipo ci permette di concepire il teatro come qualcosa di più vasto della letteratura, della recitazione e della regia messe insieme, e ci permette di accomunare su un solo piano estetico anche due fatti teatrali apparentemente così diversi come il *Self-Service* di Kaprow e l'*Oresteia* di Tyrone Guthrie.

Tornando alla gamma delle possibilità teatrali: all'estremo limite di sinistra troviamo gli avvenimenti «di piazza», in cui l'organizzazione è scarsa (la marcia al Pentagono del 21 ottobre e le attività dei Provos di Amsterdam e di New York)⁷; un po' al di qua di questo punto estremo un certo tipo di happening di Kaprow (*Calling*⁸ e quelli inclusi in *Some Recent Happenings*⁹); al centro della linea stanno gli *intermedia events*, in cui l'organizzazione è predominante (alcuni lavori di Kirby e di Robert Whitman); e l'*environmental theatre* « convenzionale » (*Victimes du Devoir* nell'esecuzione del New Orleans Group o *The Investigation*, 1967, di Richard Brown realizzato alla Wayne State University); all'estrema destra; il teatro tradizionale. L'analisi del testo è possibile solo a partire dal settore intermedio e procedendo verso destra, mentre l'analisi dell'esecuzione è possibile su tutta la gamma. ·

Quali sono i rapporti di interazione che compaiono nel fatto teatrale?

- 1) Quelli tra gli attori:
- 2) Quelli tra le persone del pubblico.
- 3) Quelli tra gli attori e il pubblico.

Tutti e tre questi rapporti sono di tipo primario. Il primo incomincia durante le prove e continua per tutta la durata delle rappresentazioni. Nei metodi di preparazione ispirati ai principi di Stanislavskij viene dato il massimo rilievo a questo rapporto. Secondo questa teoria, infatti, gli attori devono identificarsi col lavoro che interpretano e solo perfezionando al massimo il loro vicendevole rapporto (fino ad escludere addirittura la percezione del pubblico) possono realizzare uno spettacolo artisticamente valido: Si potrebbero citare moltissimi esempi per dimostrare che questa teoria è pressoché inapplicabile, visto che da sola non basta a far sì che gli attori diventino « teatro ». E nei casi in cui è applicabile, si tratta di spettacoli di tipo speciale, che gli spettatori possono semplicemente guardare, come i « visitatori della famiglia Prozorov »,

⁴ "An interview with John Cage ", « TDR », N. 2, vol. 10, pp. 50-51.

⁵ *Encounters*, op. cit., p. 19.

⁶ *Behavior in Public Spaces*, op. cit., p. 8.

⁷ John Kifner descrive sul « New York Times » del 25 agosto 1967 un event di provos con queste parole: « Ieri un gruppo di hippies ha lasciato cadere una manciata di banconote nelle sale del New York Stock Exchange. L'Insolita pioggia di denaro, che è andata a fermarsi sul pavimento del locale ha interrotto il ritmo febbrile del lavoro. Agenti di cambio, impiegati e fattorini si sono improvvisamente voltati a guardare in alto, verso la galleria in cui è ammesso il pubblico. [...] Frotte di impiegati si sono precipitati a raccogliere i biglietti. [...] James Furrat, che insieme a Abbie Hoffman aveva diretto la manifestazione, ha spiegato con voce estremamente calma : " È la morte del denaro". Per prevenire qualsiasi altra iniziativa, i funzionari della Borsa hanno fatto chiudere la galleria con cristalli a prova di proiettile».

⁸ Vedi « TDR », N. 30, pp. 202-211.

⁹ *Great Bear Pamphlet 7* (Something Else . Presse, New York, 1966). La Something Else Press ha pubblicato molti scritti sugli *Intermedia* in cui compaiono copioni e saggi teorici degli autori.

Titolo || Sei assiomi per l'Environmental Theatre
Autore || Richard Schechner
Pubblicato || Richard Schechner, «La cavità teatrale», De Donato editore, 1968.
Traduttore dall'inglese || Anna Piva
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 3 di 12
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

per dirla appunto alla Stanislavskij. Il rapporto di reciprocità tra i vari attori è essenziale, ma non esclusivo: la sua sola presenza non è sufficiente.

Il secondo rapporto, quello tra le persone del pubblico, è solitamente trascurato. Il rispetto delle usanze teatrali è tale che il pubblico osserva strettamente le regole di comportamento che gli sono imposte. Gli spettatori non lasciano il loro posto, arrivano più o meno in tempo, si alzano durante l'intervallo o a recita finita, esprimono la loro approvazione o il loro dissenso mediante ben regolati schemi di applauso, silenzio, risa, lacrime, e così via. Ma a certi *intermedia events* o a certe rappresentazioni di *environmental theatre* il pubblico è invitato a partecipare, e nelle situazioni che abbiamo collocato all'estrema sinistra della gamma delle possibilità teatrali è difficile distinguere tra spettatori e « attori ». Nelle dimostrazioni di piazza o nei *sit-ins*, spettatori e protagonisti si avvicinano nei rispettivi ruoli, ruoli che, nei confronti tra polizia e dimostranti, i due gruppi ricoprono alternatamente o, spesso, simultaneamente. Un esempio perfetto di questa situazione si verificò durante la marcia su Washington. Rotte le linee della polizia, i dimostranti avevano iniziato un *sit-in* davanti al Pentagono. I giovani che si trovavano in « prima linea » sedevano a stretto contatto con la truppa e fra i due gruppi avevano spesso luogo azioni « minori » (gomitate, spunti di conversazione) che facevano convergere l'attenzione su quella zona. Ogni mezz'ora circa, alla polizia e ai dimostranti veniva dato il cambio., e in questo modo in entrambi i settori, chi prima era spettatore diventava protagonista e viceversa. Alcuni *leaders* del Pentagono, fermi sulla gradinata prospiciente l'ingresso principale, osservano l'avvicinamento. A chiunque stesse guardando la scena senza parteciparvi, il confronto, nel suo insieme, dovette sembrare un vero spettacolo in cui tutti (da McNamara affacciato alla finestra ai capi dei dimostranti con i loro campanacci) agivano secondo una parte prestabilita.

Non si è ottenuto molto provocando il pubblico e l'eventuale scambio di ruoli tra attori e spettatori. A differenza degli attori, gli spettatori partecipano alla rappresentazione teatrale non preparati e si portano appresso contegno e buone creanze che hanno imparato altrove ma che applicano scrupolosamente in questa occasione. Di solito il pubblico è costituito da un assembramento improvvisato, che si riunisce sul luogo della rappresentazione e che non formerà mai più un gruppo definito. Data la sua impreparazione, il pubblico è difficile da « mobilitare » e, una volta « mobilitato », ancora più difficile da controllare.

Il terzo rapporto primario (quello tra attori e spettatori) è di tipo tradizionale. La reazione di partecipazione del pubblico provocata dall'azione scenica non è un'imitazione di questa ma una variazione armonica. Così, per esempio, una situazione di tristezza evocata sul palcoscenico può far piangere gli spettatori, ma può anche suscitare tra il pubblico associazioni personali apparentemente prive di rapporto con la tristezza. Tuttavia, come qualsiasi attore può facilmente testimoniare, un « buon » pubblico influenza la qualità di una rappresentazione più di quanto non faccia un « cattivo » pubblico. Naturalmente, buono e cattivo sono termini ambigui, che dipendono dalla natura della rappresentazione stessa. Un pubblico movimentato e chiassoso è adatto alla farsa ma non va per i lavori seri. Il pubblico « migliore » è quello che partecipa con evocazioni armoniche fino al momento (ma non oltre) in cui gli attori entrano in una nuova situazione emotiva. Il teatro tradizionale si occupa soltanto di qualche aspetto del rapporto di reciprocità tra pubblico e attore.

Ai tre rapporti primari si aggiungono altri quattro, rapporti secondari.

- 1) Rapporti tra gli elementi della rappresentazione.
- 2) Rapporti tra gli elementi della rappresentazione e gli attori.
- 3) Rapporti tra gli elementi della rappresentazione e il pubblico.
- 4) Rapporti tra la rappresentazione nel suo insieme e lo spazio in cui la rappresentazione viene realizzata.

Questi rapporti sono secondari oggi, ma potrebbero diventare primari nel giro di pochi anni. Gli elementi della rappresentazione intesi in senso tradizionale sono le scene, i costumi, l'illuminazione, i suoni, il trucco, ecc. ecc. Con il diffondersi dell'uso di ogni tipo di apparecchiatura elettronica (film, TV, registrazioni sonore, proiezioni di diapositive, ecc.) questi elementi della rappresentazione non hanno più soltanto il compito di integrare lo spettacolo., ma qualche volta rivestono un'importanza superiore a quella degli attori stessi. Le sale della Polyvision e del Diapolyecran nel Padiglione Cecoslovacco dell'Expo 67 hanno suggerito la possibilità di nuovi tipi di *environments* di immagini cinematografiche o fisse che potrebbero essere utilizzati sia come cornice o sfondo all'attività degli attori sia come elementi indipendenti della rappresentazione¹⁰.

Per descriverla in poche parole, la Polyvision consisteva in un locale di medie dimensioni e di discreta altezza trasformato in un *environment* totale di immagini cinematografiche e di immagini fisse. Specchi, cubi e prismi in movimento, proiezioni esterne e interne ai cubi, immagini che si muovevano nello spazio e che coprivano pareti, soffitto, e pavimento contribuivano

¹⁰ La descrizione completa di queste tecniche si trova nell'opuscolo *Brief Description of the Technical Equipment of the Czechoslovak Pavillon at the Expo 67 World Exhibition*, di Jaroslav Fric che si può ricevere scrivendo a Vystavnictvi, N.C., Ovocny trh 19, Praga 1, Cecoslovacchia. Fric dirige la sezione tecnico-sperimentale dell'Istituto Scenografico di Praga. . Sia la Polyvision sia il Diapolyecran rappresentano lo sviluppo di un'idea di Josef Svoboda. Alcuni lavori di Svoboda sono riprodotti su « TDR », N. 33, pp. 141-149.

Titolo || Sei assiomi per l'Environmental Theatre

Autore || Richard Schechner

Pubblicato || Richard Schechner, «La cavità teatrale», De Donato editore, 1968.

Traduttore dall'inglese || Anna Piva

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 4 di 12

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

nel loro insieme a creare l'impressione di uno spazio pieno, dotato di grande duttilità. Per uno «spettacolo» della durata di nove minuti e mezzo venivano utilizzati undici proiettori cinematografici, ventotto proiettori per diapositive e un calcolatore a dieci piste per la programmazione. Il sistema di immagini, che di per se stesse avevano poco interesse (si riferivano tutte ad attività dell'industria cecoslovacca), suggeriva la possibilità di impiegare un materiale più « artistico » o più « significativa ». Allo spettacolo non partecipavano attori.

Il Diapolyecran, invece, non era un *environment*, strettamente parlando. La proiezione era limitata a una sola parete e gli spettatori seguivano le immagini in piedi o seduti sul pavimento. Per questo spettacolo, della durata di quattordici minuti e mezzo, erano usati solo proiettori per diapositive. Una «breve didascalia tecnica» diceva:

Il Diapolyecran è un'apparecchiatura che permette una proiezione simultanea di diapositive su uno schermo a mosaico costituito da centododici superfici di proiezione. La proiezione avviene dall'interno delle superfici e le immagini possono variare una per volta, a gruppi o tutte contemporaneamente. Questo procedimento permette di ottenere una proiezione in movimento mediante immagini fisse, e i gruppi di immagini così ottenute si prestano alla definizione di « proiezioni a mosaico ».

Ciascuno dei centododici proiettori per diapositive era montato su una struttura di acciaio che consentiva tre posizioni successive sullo stesso asse. Le immagini potevano avanzare verso il pubblico o retrocedere. Il mosaico era il risultato di una complessa programmazione: 5.300.000 frammenti di informazione memorizzati su nastro; 19.600 emissioni di impulsi al secondo.

Il teatro, che ha limitato le sue ricerche in campo elettronico al perfezionamento dei sistemi di illuminazione (continuando però a usare superati *fresnel* e *strumenti elicoidali*), non ha ancora incominciato a sfruttare i suggerimenti dello « spettacolo » dei cecoslovacchi. Ma il sistema per ottenere che gli elementi tecnici diventino parte di un lavoro creativo non consiste unicamente nell'ampliare le ricerche elettroniche. Occorre che anche i tecnici diventino parte attiva dello spettacolo. Ciò non significa che vadano cercate apparecchiature più elaborate, ma piuttosto che si devono utilizzare in modo più intelligente tutti coloro che hanno a che fare con lo spettacolo, indipendentemente dal tipo delle attrezzature disponibili. Il tecnico non dovrà limitarsi a cercare di perfezionare durante le prove le prestazioni delle sue macchine, ma parteciperà direttamente alla rappresentazione, improvvisando e « modulando » di volta in volta la sua attività, esattamente come gli attori « modulano » la loro parte. A questo proposito è molto istruttivo l'esempio delle sale da ballo con discoteca. In queste sedi il ritmo e l'intensità delle proiezioni di luci vengono modulati per accompagnare, e talvolta per sovrastare, l'attività dei musicisti e dei ballerini-spettatori. Durante molti di questi spettacoli di intermedia i tecnici hanno facoltà di scegliere il punto su cui proiettare le immagini e di organizzare personalmente il contesto sonoro. Non ci sono leggi sacre sul modo di « ordinare » gli elementi tecnici. Se le prestazioni umane sono variabili (come in effetti sono) e se lo scopo che si vuole raggiungere è un effetto d'insieme, i migliori risultati si otterranno variando di volta in volta l'utilizzazione dei mezzi tecnici.

Esiste quindi la possibilità che nascano dei « tecnici-attori », pronti a servirsi di un « linguaggio » consistente in sequenze cinematografiche e in suoni elettronici, e dotati di un'autonomia sufficiente per stabilire l'opportunità e a portata delle variazioni da effettuare. Lo stesso accadrà nell'ambito degli altri elementi tecnici. La tradizionale separazione tra attori e tecnici sta svanendo e le nuove applicazioni tecniche invitano alla programmazione completa di tutti i materiali (come nel padiglione cecoslovacco) o all'utilizzazione quasi totale di frammenti di spettacoli molto duttili, da organizzarsi sul posto, durante la rappresentazione. Il « gruppo degli esecutori creativi » si sta ampliando fino a comprendere i tecnici oltre che gli attori.

Una volta affermata questa situazione, al tecnico creativo verrà imposta una partecipazione più vistosa alle rappresentazioni. E molto spesso, durante lo spettacolo, sarà l'attore che dovrà integrare il tecnico, le cui attivissime attrezzature avranno una posizione di grande rilievo. Verrà così assicurata una grande mescolanza di elementi in cui la complessità delle immagini e dei suoni (con o senza la partecipazione di attori « neutri ») sarà praticamente senza limiti¹¹.

Per ottenere questa reciprocità di funzioni tra tecnici e attori sarà necessario poter disporre di tutto lo spazio. Non sarà più ammissibile la consueta ripartizione dell'ambiente, con una zona destinata al pubblico e l'altra agli attori. Lo scambio finale tra questi due gruppi sarà uno scambio spaziale, in cui il pubblico acquisterà la doppia funzione di spettatore e di attore. Tutto ciò non avrà per risultato il caos, come qualcuno potrebbe pensare, perché le regole non verranno eliminate ma semplicemente cambiate.

2. Tutto lo spazio è dedicato alla rappresentazione ; tutto lo spazio è dedicato al pubblico

Forse l'unica convenzione che si è conservata dal tempo dei greci ad oggi è quella per cui a teatro lo spazio entro il quale avviene la rappresentazione deve occupare un'«area speciale». Anche nel teatro medioevale, gli attori, che si spostavano di città in città su carri trainati da cavalli, recitavano sui loro veicoli davanti a un pubblico di spettatori seduti per strada. Quasi tutto il teatro classico orientale condivide questa convenzione con il teatro occidentale, e anche le rappresentazioni

¹¹ Un interessante sviluppo di quest'idea fu impiegato nella rappresentazione di *Victimes du Devoir*. Durante lo spettacolo, infatti, gli attori azionarono di quando in quando proiettori per diapositive e attrezzature sonore: in questi momenti gli attori erano al tempo stesso tecnici e interpreti e « modulavano » l'ambiente in cui stavano recitando.

Titolo || Sei assiomi per l'Environmental Theatre

Autore || Richard Schechner

Pubblicato || Richard Schechner, «La cavità teatrale», De Donato editore, 1968.

Traduttore dall'inglese || Anna Piva

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 5 di 12

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

folcloristiche dei villaggi vengono eseguite in aree circoscritte, momentaneamente destinate allo spettacolo.

Esempi di continuati scambi spaziali tra attori e spettatori sono riscontrabili nel materiale etnografico relativo al rituale non scritto. In proposito, due circostanze attraggono la nostra attenzione. Primo, il gruppo degli esecutori è quasi sempre costituito dall'intera popolazione di un villaggio ; oppure, se è composto dai soli uomini adulti, a donne e bambini viene spesso proibito di assistervi. Secondo, queste rappresentazioni sono raramente « spettacoli » isolati. Sappiamo ormai che il teatro rituale non scritto è un divertimento, accettato come tale da coloro che lo realizzano; ma, nello stesso tempo, è anche qualcosa di più : un elemento della vita della comunità, una fase delle rappresentazioni cicliche della durata di anni che (come il ciclo Hevehe dell'Orokolo) ricapitolano le esperienze di ogni individuo¹².

Per queste rappresentazioni i cittadini scelgono (per alzata di mano) il villaggio o la zona nelle vicinanze del villaggio che dovrà servire da « area scenica ». Ma lo spettacolo non consente una « scena » fissa e si sposta attraverso uno spazio dai confini non rigidamente stabiliti. Gli eventuali spettacoli che seguono la rappresentazione ne rimangono travolti quando questa si avvicina e si accalcano attorno agli attori quando si allontana. Nella danza di Bali filmata da Margaret Mead e da Gregory Bateson (1938) sono evidenti questi *va-e-vieni spaziali* e l'utilizzazione di uno spazio dai confini non ben definiti. Ogni passo della danza è strettamente prestabilito, ma i danzatori non hanno l'obbligo di agire in un solo posto. Essi simulano una caccia alla « strega » (« strega » è il termine, non troppo fortunato, con cui la dottoressa Mead definisce il protagonista malvagio della danza), e nel corso di questa « battuta », in cui sono inseguitori e inseguiti, entrano ed escono dal tempio attraversando in lungo e in largo la piazza del villaggio. Nella danza di Bali l'ambiente della rappresentazione è organicamente definito dall'azione e, al contrario di quanto avviene nel nostro teatro, in cui l'azione è costretta in un'area prestabilita, il rituale crea il suo spazio, spostandosi dove è necessario¹³.

Una volta eliminati i posti a sedere fissi e la divisione dello spazio, diventano possibili rapporti completamente nuovi. Possono verificarsi contatti corporali tra attori e spettatori; possono variare il livello delle voci e l'intensità della recitazione; può prodursi la sensazione di partecipare ad un'esperienza comune; e, cosa più importante, ogni scena può creare un suo proprio spazio, sia contraendosi in un'area limitata, sia espandendosi fino a riempire tutto l'ambiente disponibile. L'azione in questo caso « respira » e il pubblico diventa uno degli elementi scenici più importanti. Durante l'esecuzione di *Victimes du Devoir* ci accorgemmo che gli spettatori si radunavano attorno agli attori durante le scene più intense e si disperdevano quando l'azione diventava più marcata o violenta.

Di solito cedevano prontamente il passo agli attori¹⁴ e rioccupavano l'area quando l'azione si era spostata. Durante il finale Nicholas doveva inseguire il Detective correndo lungo il perimetro del grande locale e cercando tra la folla la sua vittima. Durante la scena che doveva concludersi con la cattura e l'uccisione del Detective, vi furono degli impedimenti reali e l'attore fu di continuo ostacolato dalla presenza del pubblico. Se inoltre qualcuno del pubblico avesse deciso di nascondere o di proteggere il Detective, si sarebbe aggiunta anche questa imprevedibile complicazione, possibilità, del resto, aperta come qualsiasi altra. Più di una volta, durante lo spettacolo, alcuni spettatori si rifiutarono di abbandonare una zona in cui doveva venir recitata una scena. Gli attori, in carattere con la circostanza, dovettero affrontarli e trascinarli a forza fuori dall'area in questione.

Questi rapporti eccezionali non sono elementi legittimi della rappresentazione, e certo non fanno parte del teatro. Ma lo scambio spaziale implica la possibilità di conflitti nello spazio, e questi conflitti vanno affrontati e risolti in termini teatrali. Del resto questi fenomeni possono anche volgersi a totale vantaggio dello spettacolo, purché si accetti la premessa che il rapporto di reciprocità tra pubblico e attori è reale e valido. In molte rappresentazioni di *intermedia*, per esempio, in cui gli spettatori partecipano attivamente, tutto lo spazio acquista un valore scenico, e nessuno rimane a guardare.

L'idea degli scambi spaziali tra attori e spettatori e della loro utilizzazione da parte dei due gruppi non è stata introdotta nel nostro teatro dagli etnografi. Il nostro modello lo abbiamo cercato in casa: ci è bastato guardare le strade e le piazze. La vita quotidiana delle strade è caratterizzata dal movimento e dallo scambio di spazio; e le dimostrazioni di piazza sono una forma

¹² Il ciclo Hevehe può durare dai sei ai venti anni. F. E. Williams, autore di una esauriente descrizione di questo rituale, ritiene che la durata del ciclo sia stata abbreviata con l'arrivo della cultura occidentale nel golfo papuaso. Il ciclo riproduce in termini di rappresentazione l'arco della vita del maschio Orokolo, che in questo spazio di tempo ricopre, letteralmente una serie di parti molto importanti dal punto di vista rituale biologico e sociale. Vedi F.-E. Williams, *The Drama of the Orokolo* (Oxford University Press, London, 1940). Esiste una vasta, anche se poco organica, letteratura sul teatro non scritto. È difficile che i teorici del teatro o i critici raccolgano per fini pratici le descrizioni di questi rituali, ma è possibile trovare sull'argomento scritti etnografici di grande valore.

¹³ Il film, *Dance and Trance in Bali*, è disponibile presso la cineteca della New York University.

¹⁴ Per ben due volte due diversi spettatori di *Victimes du Devoir* cercarono di disturbare la rappresentazione. Questi gesti, compiuti in piena malafede, nascondono, sotto una maschera di naturalezza, tutto fuorché la partecipazione spontanea. La prima volta la provocazione si concluse in una vivace scazzottatura tra il disturbatore e un amico mio che si trovava tra il pubblico. Il disturbatore poco dopo fu trascinato fuori locale e lo spettacolo continuò senza che il pubblico facesse caso all'avvenimento. Il carattere particolare della rappresentazione aveva permesso agli spettatori di accettare la parentesi pugilistica come un elemento dello spettacolo. L'individuo venuto per disturbare e cacciato fuori era il critico di un giornale. Questa è una delle piccole ma concrete soddisfazioni che può offrire l'*environmental theatre*.

Titolo || Sei assiomi per l'Environmental Theatre
Autore || Richard Schechner
Pubblicato || Richard Schechner, «La cavità teatrale», De Donato editore, 1968.
Traduttore dall'inglese || Anna Piva
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 6 di 12
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

speciale di questa vita che si basa sull'applicazione intensificata dei suoi regolamenti. Le marce e i cortei, e sia quelli autorizzati sia quelli non autorizzati, si caratterizzano a seconda dell'osservanza o dell'infrazione delle regole. L'utilizzazione sempre crescente dello spazio pubblico esterno a scopo di attività « spettacolari » (che vanno dalle dimostrazioni al teatro di strada) sta entrando in concorrenza con il teatro « al chiuso ».

3. *L'evento teatrale può aver luogo sia in uno spazio totalmente trasformato sia in uno spazio « lasciato come si trova ».*

L'*environment* può essere concepito in due diverse maniere: o come possibilità di agire dentro e su un determinato spazio, o come possibilità di accettare un determinato spazio. Nel primo caso si crea un ambiente nuovo modificando uno spazio; nel secondo, si tratta con un ambiente già esistente, iniziando un dialogo scenico con uno spazio. Nell'*environment creato* è la rappresentazione stessa che, in un certo senso, stabilisce la sistemazione e il comportamento degli spettatori; mentre nell'*environment* contrattato la situazione più fluida permette qualche volta agli spettatori di controllare la rappresentazione.

Nel teatro tradizionale la scenografia occupa un posto laterale, e ha la sua ragion d'essere solo in quella parte dello spazio in cui si recita la commedia o il dramma. La costruzione delle scene è regolata da criteri prospettici; quando invece ne viene esibita la struttura (come nella scenografia brechtiana), le attrezzature e i macchinari vogliono sempre alludere alla « finzione teatrale ». In breve, gli atteggiamenti convenzionali verso la scena sono ormai superati e compromessi.

Nell'*environmental theatre*, la scenografia, quando viene usata, viene impiegata in tutti i modi possibili, fino ai limiti delle sue potenzialità. Nell'*environmental theatre* è stata eliminata la divisione dello spazio, e la separazione delle scene: quando le attrezzature vengono esibite, la loro posizione ha una funzione precisa, anche se si trovano per la strada.

Le origini di questa posizione estremistica non sono facilmente individuabili. Il gruppo del Bauhaus che si occupava di teatro¹⁵ non aveva in realtà molto interesse per la scenografia e voleva piuttosto costruire degli ambienti organici in cui l'azione circondasse gli spettatori o potesse spostarsi liberamente attraverso lo spazio. La maggior parte di questi progetti non fu mai realizzata, ma il Bauhaus lasciò in eredità all'*environmental theatre* le sue concezioni sui nuovi rapporti tra pubblico e attori. Anche Frederick Kiesler (1896-1966) condivise molte idee del Bauhaus, pur non essendone membro, e tra il 1916 e il 1924 disegnò (ma non riuscì mai a far costruire) il Teatro Infinito, in cui avrebbero trovato posto centomila spettatori. Kiesler prevedeva che il teatro avrebbe dovuto adempiere a nuove funzioni:

Gli elementi del nuovo stile teatrale debbono essere elaborati e classificati. Il dramma, la poesia e la scenografia non hanno una collocazione naturale. Pubblico, spazio e attori sono uniti artificialmente. La nuova estetica non ha ancora raggiunto un'unità di espressione. La comunicazione dura due ore e gli intervalli sono avvenimenti sociali. Non esiste un teatro contemporaneo, né alcun teatro di agitatori, alcun tribunale, alcuna forza che non si limiti unicamente a commentare la vita, ma vi partecipi veramente¹⁶.

Queste parole furono scritte nel 1932. Nel 1930, Kiesler descriveva il suo Teatro Infinito in questi termini:

La struttura è interamente coperta da un doppio rivestimento di acciaio e di vetro opaco saldato. Il palcoscenico è a forma di spirale sviluppantesi all'infinito. I vari piani sono collegati con ascensori e piattaforme. Le piattaforme con i posti a sedere, il palcoscenico e gli ascensori sono sospesi nello spazio e indipendenti gli uni dagli altri. La costruzione ha una struttura di cavi mobili e di piattaforme, simile a quelle impiegate per il sostegno dei ponti. Grazie a questa struttura il dramma può dilatarsi e svilupparsi liberamente nello spazio¹⁷.

Dal Bauhaus e da uomini come Kiesler l'*environmental theatre* apprese a rifiutare lo spazio convenzionale e a cercare nel fatto teatrale stesso la definizione organica e dinamica dello spazio. (Naturalmente tali idee sono incompatibili con la pratica scenica tradizionale.) Le fonti suggerite da Kaprow sono invece del tutto differenti:

Rompendo le armonie classiche che erano seguite all'introduzione di giustapposizioni « irrazionali » o non armoniche, i cubisti aprirono tacitamente la strada a ogni possibilità. Una volta che il materiale estraneo venne introdotto nella pittura sotto forma di un pezzo di carta, l'ingresso nell'atto creativo, compreso lo spazio reale, di ogni altro tipo di presenza estranea alla tela e al colore fu solo una questione di tempo. Riassumendo i vari episodi di questo sviluppo in un flashback, possiamo

¹⁵ Per una maggior conoscenza dell'argomento, vedi O. Schlemmer, L. Moholy-Nagy, F. Molnar, *The Theatre of the Bauhaus* (Middletown, Conn., Wesleyan University Press, 1961.)

¹⁶ « Shelter Magazine », maggio 1932.

¹⁷ « Architectural Record », maggio 1930. Il teatro ideale è sempre stato l'hobby degli architetti. Vedi, per esempio, *The Ideal Theatre: Eight Concepts* (The American Federation of Arts, New York, 1962). Poi, al momento di realizzare i progetti, gli ideali vengono messi da parte e gli interessi « culturali » e « comunitari » dimenticati, con risultati ovviamente deprecabili. Vedi " Who Builds Theatres and Why " di A. H. Reiss in « TDR », N. 30.

Titolo || Sei assiomi per l'Environmental Theatre

Autore || Richard Schechner

Pubblicato || Richard Schechner, «La cavità teatrale», De Donato editore, 1968.

Traduttore dall'inglese || Anna Piva

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 7 di 12

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

dire che i pezzi di carta si sollevarono dalla tela, assunsero una propria consistenza fuori dal quadro, divennero sempre più importanti, si trasformarono in altri materiali, occuparono un posto via via più ampio nello spazio loro destinato e alla fine lo invasero completamente. Improvvisamente sorsero giungle, strade affollate, vicoli pieni di immondizie, spazi onirici da fantascienza, camere di pazzi, soffitte mentali coperte di rifiuti.

La presenza delle persone che visitavano questi environments (anch'esse forme colorate e in movimento, con una loro specifica funzione « all'interno » dell'ambiente stesso), suggerì di aggiungere parti che si muovevano meccanicamente, mentre altri elementi dell'ambiente creato incominciarono a subire, quasi fossero mobili, nuove sistemazioni a discrezione dell'artista o del visitatore. E, ovviamente, dal momento che il visitatore poteva parlare e parlava, anche suoni meccanici e discorsi registrati furono ben presto presi in considerazione. Poi seguirono gli odori.¹⁸

Molti *intermedia* si svolgono entro *environments* e, recentemente, gli autori di happening hanno « scoperto » il palcoscenico: ha così avuto inizio un paradossale scambio di parti, grazie al quale il teatro ha accentuato sempre più il suo carattere « ambientale » e gli *intermedia* sono diventati, dal punto di vista scenico, sempre più tradizionali.

Kaprow dice che il suo cammino verso gli happening (termine da lui coniato) è avvenuto attraverso l'« action collage », intendendo con ciò non la realizzazione materiale di un oggetto artistico, ma la 'Creazione di un evento pittorico. Nel suo saggio del 1952, intitolato « The American . Action Painters » Harold Rosenberg spiega che cosa significhi «entrare nel quadro»:

[...] ad uno ad uno, tutti i pittori americani incominciarono a considerare la tela come un'arena pronta ad accogliere il loro gesto, e non pio uno spazio su cui riprodurre, copiare, analizzare o « esprimere » un soggetto, reale o immaginario. Sulla tela non doveva prender forma un dipinto, ma un evento.¹⁹

Tra l'action painting (o l'action collage) e gli *intermedia* il passo è breve. Il mio interesse per l'*environmental theatre* è incominciato con gli *intermedia*, e i miei collaboratori del New Orleans Group (Franklin Adams, pittore, e Paul Epstein, musicista) hanno seguito la stessa via. La nostra prima definizione di *environmental theatre* fu infatti: l'*environmental theatre* è un teatro che « applica le tecniche proprie degli *intermedia* alla messa in scena di un dramma scritto ». Le concezioni estetiche di un pittore e di un compositore, aggiunte a quelle di un uomo di teatro, contribuirono a eliminare ogni tradizionale pregiudizio teatrale. Non avevamo problemi prospettici né di divisione dello spazio secondo criteri di focalizzazione dell'attenzione dello spettatore. Il nostro pubblico entrava in un ambiente in cui tutto lo spazio aveva una funzione scenica, in cui l'*environment* rappresentava la trasformazione organica di uno spazio in un altro. Gli spettatori potevano prendere posto dovunque per assistere alla rappresentazione. In *Victimes du Devoir* « vette » e « avvallamenti » di assi rivestite di stoffa si susseguivano per tutto il locale. Chi si trovava negli avvallamenti seguì lo spettacolo con estrema difficoltà e, si muovesse o stesse fermo, non riuscì mai a seguire tutte le scene. Anche quando l'azione si trasferì in una di queste zone, soltanto gli spettatori molto prossimi agli attori riuscirono a vederla.

Per la realizzazione di *Victimes du Devoir* trasformammo un grande locale (circa settantacinque metri quadrati) in una camera di soggiorno. Ma non si trattava di un *living-room* in cui ogni elemento aveva una evidente e consueta funzione, bensì di uno spazio che suggeriva « l'idea di un *living-room*. In un angolo, un mucchio di sedie saliva a spirale verso il soffitto; in un altro punto era visibile un lettino da psicanalista ; su una piattaforma abbastanza alta, la luce violenta di una lampada illuminava una sedia di legno; contro una parete era appoggiato un teatrino da marionette (il teatro nel teatro); sul pavimento si aprivano le bocche di una serie di botole che avrebbero permesso agli attori di recitare sotto il livello del pubblico; sopra le teste degli spettatori dondolava un trapezio (che costituiva un altro livello scenico); qua e là si innalzavano delle scale che non portavano in nessun posto; su due grandi piattaforme erano montate le apparecchiature tecniche, visibilissime sullo sfondo delle pareti; i muri, coperti di vernice leggera che lasciava trasparire le scene degli spettacoli precedenti, recavano delle scritte tolte dal testo di *Victimes du Devoir*. Si aggiunga che alcune scene ebbero luogo nelle strade antistanti il teatro e altre in locali adiacenti. L'idea era quella di partire dall'enunciazione di Ionesco, secondo cui l'opera è un «dramma naturalistico », una parodia del teatro, e di fornirne un'interpretazione in chiave surreale-psichedelica-psicanalitica.

¹⁸ *Assemblages Environments, and Happenings* (Harry N. Abrams, New York, 1960), pp. 165-6. Un'interpretazione simile è quella esposta da Harriet Janis e Rudi Blesh in *Collage* (Chilton, Philadelphia and New York, 1962). Kirby non concorda con questa impostazione e sostiene che il passaggio dalla pittura al *collage*, all'*assemblage* e all'*environment* non è che uno degli aspetti del carattere « teatrale » degli *intermedia*, e non il più importante. « Già in Dada troviamo le origini della rappresentazione senza matrici e la struttura a compartimenti che sono gli aspetti fondamentali degli happening ». Le idee di Kirby sono diffusamente espresse nella introduzione del suo libro *Happenings* (Dutton, New York, 1965; edizione italiana Happening, De Donato, Bari, 1968). Copioni e descrizioni di *environmental intermedia* si possono trovare nello stesso libro e su « TDR », N. 30.

¹⁹ Il saggio è stato pubblicato in H. Rosenberg, *The Tradition of the New* (McGraw-Hill, New York 1965), p. 25. Quando le possibili fonti, per usare una frase del compositore Morton Feldman, «spuntano come funghi», la ricerca diventa un gioco appassionante ma improduttivo. Tuttavia, dal momento che sono entrato anch'io in gara, aggiungerò che sulla storia dell'*environment* pesano anche le opere dei Costruttivisti russi e dei Futuristi italiani.

Titolo || Sei assiomi per l'Environmental Theatre

Autore || Richard Schechner

Pubblicato || Richard Schechner, «La cavità teatrale», De Donato editore, 1968.

Traduttore dall'inglese || Anna Piva

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 8 di 12

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

La messa in scena non era stata progettata in anticipo. I registi, gli attori, i tecnici e ogni altro membro dello staff lavoravano da circa un mese nello spazio in cui doveva nascere la rappresentazione (le prove durarono complessivamente quattro mesi). Un sabato pomeriggio decidemmo di dedicarci all'*environment*. Trascinammo nei locali tutti i fondali, le piattaforme, le scale, le tende e le stoffe che riuscimmo a trovare, e lavorammo per dieci ore filate. L'*environment* nacque da questa improvvisazione scenica, e nelle successive settimane di prove furono apportati pochissimi cambiamenti. Non intendo trarre da questa esperienza un principio generale, ma mi limito a osservare che il lavoro condotto fianco a fianco da una équipe di venti o più persone ci portò a « sentire » quasi immediatamente quale assetto avrebbe dovuto assumere l'*environment*. Col lavoro comune, e non con la programmazione, avevamo capito che cosa fosse necessario.

Il contrario dello « spazio totalmente trasformato » è lo « spazio trovato ». I principi applicabili a questo caso sono molto semplici : 1, gli elementi dati di qualunque spazio (la sua architettura, le sue qualità strutturali, acustiche e così via) debbono essere messi in evidenza e non mascherati; 2, l'ordine casuale dello spazio deve essere accettato; 3, la funzione delle scene, se vengono usate, deve essere quella di interpretare lo spazio, e non di camuffarlo o trasformarlo; 4, la possibilità che gli spettatori creino improvvisamente e inaspettatamente nuove situazioni spaziali deve essere sempre tenuta presente.

Per la maggior parte gli « spazi trovati » vengono reperiti all'aperto o in edifici pubblici dove, comunque, non potrebbero subire alcuna trasformazione²⁰. In questo caso la sfida nasce dal fatto di dover interpretare l'*environment* e « tenergli testa » nel modo migliore. I prototipi americani di questo tipo di rappresentazione sono le marce per i diritti civili e i confronti con le forze dell'ordine²¹. L'aspetto politico di queste marce e di questi confronti non ha bisogno di essere discusso, ma la loro conformazione estetica è degna di attenzione. All'inizio le strade erano pericolose per la gente di colore, le autostrade inaccessibili, le autorità ostili, e per conseguenza i *sit-ins* avvenivano in piccoli spazi interni e le marce per la libertà attraversavano la campagna in autobus di linea. Ultimamente, invece, migliaia di persone hanno marciato per le strade e sulle autostrade, e il risultato estetico di questo gesto di vasta portata è stato che le strade hanno perso la loro consueta caratteristica di spazi che uno percorre per spostarsi qua e là, per diventare all'improvviso arene pubbliche, terreno sperimentale, palcoscenici per spettacoli di natura morale.

Le dimostrazioni più recenti si sono modellate su questi primi esempi. La facciata romano-americana del Pentagono si è dimostrata un fondale adattissimo al confronto tra giovani pacifisti e polizia, e gli uffici leva e le università sono diventati gli scenari più consueti di queste « rappresentazioni ». I fatti che si verificano davanti a questi luoghi non si possono correttamente definire azioni politiche, ma piuttosto cerimoniali. Infatti, per far nostra una frase di Goffman, in questi posti il pubblico recita la sua realtà. Non è quindi per caso che la maggior parte del teatro di « piazza » abbia sempre un contenuto politico²².

Ho aiutato a elaborare e a dirigere una serie di *events* (intitolati *Guerrilla Warfare*) che furono rappresentati in ventitré diversi punti di New York City nell'ottobre del 1967. Il copione e tre resoconti di *Guerrilla Warfare* sono, pubblicati su giornali specializzati²³. Vorrei considerare in questa sede due di queste ventitré rappresentazioni. Una è quella che ebbe luogo alle due del pomeriggio al Main Recruiting Center in Times Square, e l'altra quella che venne eseguita alle diciotto al Port Authority Terminal. Il Recruiting Center è un posto preso di mira dalle dimostrazioni, e la polizia è abituata a ogni tipo di provocazione. Il nostro spettacolo contro la guerra attirò tuttavia una folla numerosa e ostile che si strinse attorno agli attori (se non minacciosamente, certo aggressivamente) urlando o mugolando il proprio scontento. Poiché il nostro lavoro era intenzionalmente ambiguo (un cittadino ultrapatriottico avrebbe potuto pensare che eravamo a favore della guerra), alcuni *teenagers* ci presero per nazisti americani e incominciarono a discutere le loro personali convinzioni sulla guerra. La rappresentazione finì rapidamente, parte del dialogo si confuse col rumore della strada, gli attori persero mordente e comunicativa. Ci rendemmo conto che il limitatissimo spazio del marciapiede triangolare, circondato da ogni lato dal traffico automobilistico, e ulteriormente ristretto dalla folla che premeva su di noi, aveva reso la rappresentazione breve e astratta.

Esattamente l'opposto accadde al Port Authority. Qui, nell'ampio locale chiuso con i soffitti a volta, l'acustica era perfetta. Le reazioni della polizia, che non si aspettava la rappresentazione, furono confuse fino a quando, pochi secondi prima della conclusione, arrivò dall'alto l'ordine di far sospendere lo spettacolo. Incominciavamo tutte le rappresentazioni prima mugolando e poi cantando l'inno *Star Spangled Banner*. Ad un cenno convenuto, gli attori convergevano in un unico punto e appena raccolti in gruppo incominciavano a cantare a voce spiegata. Al Port Authority Terminal il coro diventò un enorme boato che rimbombava da ogni parte. Il pubblico dei viaggiatori, lontano dall'idea di dover assistere proprio in quel posto a

²⁰ È abbastanza triste pensare al New York Shakespeare Festival o al Festival di Avignone. Per il primo è stato costruito in Central Park un palcoscenico che fa del suo meglio per rendere «interna» la scena esterna, e che quando viene spostato in altri punti della città si porta dietro le sue scene e le sue attrezzature incongruenti. Quanto al Festival di Avignone, la scena collocata davanti al Palazzo dei Papi non riesce né a nascondere la facciata né a utilizzarla per fini teatrali. In nessuno dei due casi viene tentato un «compromesso » tra l'ambiente e il fatto teatrale. Soltanto i Greci (vedi il teatro di Epidaurus) conoscevano quest'arte.

²¹ Resta da vedere se tumulti e dimostrazioni ci forniranno un nuovo prototipo.

²² A proposito di uno dei più significativi spettacoli di teatro di strada, vedi l'intervista con Peter Schumann in «TDR», N. 38.

²³ Il copione è comparso nel mio saggio " Public Events for the Radical Theatre ", uscito su « Village Voice », 7 set

Titolo || Sei assiomi per l'Environmental Theatre
Autore || Richard Schechner
Pubblicato || Richard Schechner, «La cavità teatrale», De Donato editore, 1968.
Traduttore dall'inglese || Anna Piva
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 9 di 12
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

una rappresentazione, sulle prime non sembrò afferrare la reale natura dell'avvenimento. Ad un certo punto, un cadetto di West Point attraversò l'area scenica, si fermò, continuò il suo cammino e pochi minuti dopo tornò a guardare grattandosi con perplessità la testa. Poi, appena si rese conto di che cosa stavamo dicendo, se ne andò disgustato. Intanto si raccolse una grossa folla di curiosi, che, senza alcuna ostilità, fecero i loro commenti a bassa voce, interrogandosi a vicenda sul significato di quanto stava succedendo. Circondata com'era dalle biglietterie di Greyhound, dalle scale mobili e da una vetrina di esposizione della Ford, la rappresentazione aveva assunto un aspetto abbastanza surreale, ma, allo stesso tempo, non esoterico. Posso dire che, sebbene forse un po' troppo lungo, lo spettacolo del Termini fu il più diretto e il più significativo. Proprio quell'ambiente, percorso da gente ansiosa di tornare a casa e delimitato dalla impersonale e massiccia architettura del nostro sistema e della nostra cultura, si era dimostrato il più adatto al nostro confronto simbolico.

È possibile combinare i principi relativi allo « spazio trasformato » con quelli relativi allo « spazio trovato ». Molto spesso, gli spettatori che « prendono posto » in uno spazio trasformato, essendo privi di indicazioni su dove collocarsi, si sistemano secondo schemi inaspettati e casuali. Tali sistemazioni variano durante la rappresentazione e « respirano » all'unisono con l'azione, esattamente come succede per la recitazione degli attori. Il pubblico può quindi ridurre anche lo spazio più abilmente « trasformato » in uno spazio « trovato »: in questo tipo di situazione non è infatti possibile prevedere o bloccare le azioni. È compito degli attori trarre vantaggio dalla mobilità del pubblico, che essi devono considerare come uno degli elementi duttili dell'*environment*.

4. Il punto focale è duttile e variabile

Il punto focale unico è una specie di marchio di fabbrica del teatro tradizionale. Anche quando le azioni sono molteplici e sparse su una scena di vastissime dimensioni (come per esempio quella del Palais de Chaillot a Parigi, che misura oltre duecento metri quadrati) il pubblico guarda in una sola direzione. Un unico colpo d'occhio è sufficiente per captare l'azione nella sua totalità, perché anche le scene panoramiche contengono centri di attenzione, anzi di solito uno solo, attorno ai quali (o al quale) viene organizzato tutto il resto. Teoricamente la percezione di uno spettatore è quella di ogni altro spettatore.

L'*environmental theatre* non elimina questa convenzione, che ha la sua utilità, ma vi aggiunge altri tipi di punti focali, oppure decisamente la mancanza di un punto focale.

In una rappresentazione con molti punti focali si verificano nello stesso momento molti eventi (alcuni della stessa specie, altri appartenenti ai *mixed-media*) in vari punti dello spazio scenico. Ogni evento indipendente è in gara con gli altri per attirare su di sé l'attenzione degli spettatori. Lo spazio è organizzato in modo che nessuno spettatore possa vedere tutte le azioni, e il pubblico deve spostarsi o focalizzare la sua attenzione su un altro punto per afferrare tutto quello che succede. Siamo già lontani dal criterio del circo a tre piste: nelle rappresentazioni con molti punti focali gli eventi accadono dietro, sopra e sotto gli spettatori, e il pubblico è circondato da una quantità di possibilità visive e sonore, anche se la « densità » degli eventi non è necessariamente eccezionale. Molteplicità di punti focali e sovraccarico sensorio non sono termini equivalenti, ma certe volte coincidono. Eventi sparsi, lontani l'uno dall'altro, di scarsa intensità e di natura diversa possono verificarsi contemporaneamente. Il sovraccarico sensoriale produce la sensazione che lo spazio ristretto stia esplodendo per eccesso di attività, mentre gli eventi distribuiti attraverso l'ambiente danno l'idea che lo spazio sia indicibilmente ampio e poco popolato. Le possibilità degli spettacoli con molteplicità di punti focali vanno da un estremo all'altro e comprendono ogni situazione intermedia.

Una rappresentazione che si serva di molti punti focali non verrà recepita allo stesso modo da tutti gli spettatori. Le reazioni dell'uno saranno affettivamente incompatibili con quelle dell'altro perché ogni persona del pubblico assocerà gli eventi secondo uno schema differente da quello del suo vicino. Nelle rappresentazioni con molti punti focali il compito (di solito spettante al regista) di infondere coerenza allo spettacolo è stato decisamente trasferito al pubblico. Gli attori e i tecnici regolano gli stimoli sensoriali (ponendo in questa operazione il massimo dell'attenzione e della cura), ma la funzione di mescolare e unire insieme i vari elementi è lasciata al pubblico.

Quando il punto focale viene isolato, l'azione si svolge in modo che solo una parte del pubblico può percepirla. Nel corso della rappresentazione di *Victimes du Devoir*, per esempio, Choubert si fece largo tra il pubblico e incominciò a parlare a bassa voce a tre o quattro persone. Mentre l'attore si rivolgeva a questo piccolo gruppo di spettatori, una seconda azione (suvastissima scala) stava prendendo corpo in un altro punto del locale. In seguito, durante la sequenza degli spettatori costretti a inghiottire del pane, Nicholas abbandonò la scena centrale (impostata come punto focale unico) e si mescolò al pubblico per scegliere il caso una ragazza che incominciò a baciare e accarezzare. Dopo aver trascinato il più lontano possibile la sua compagna occasionale (le ragazze si dimostrarono quasi sempre molto condiscendenti), l'attore prese a sussurrarle all'orecchio le parole della scena del corteggiamento. Quando il Detective, che nel frattempo aveva continuato l'azione centrale di infilare a viva forza bocconi di pane nella gola di Choubert, pronunciò la battuta di richiamo, Nicholas disse alla ragazza che stava baciando: «Grazie per la collaborazione », e la lasciò per raggiungere la scena centrale. (Se la ragazza non era stata eccessivamente comprensiva l'attore diceva: «Mi spiace che tu non abbia voluto collaborare».)

L'isolamento del punto focale ha il vantaggio di offrire direttamente ed esclusivamente ad alcuni spettatori alcune scene del lavoro rappresentato, e consente agli attori di impegnarsi a fondo come non potrebbero in condizioni normali. Ma che cosa

Titolo || Sei assiomi per l'Environmental Theatre

Autore || Richard Schechner

Pubblicato || Richard Schechner, «La cavità teatrale», De Donato editore, 1968.

Traduttore dall'inglese || Anna Piva

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 10 di 12

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

si offre agli spettatori, quelli che non sono in grado di vedere o di udire quanto sta succedendo? A seconda dei casi, le loro stesse azioni « locali » o un'azione centrale. Oppure (e noi abbiamo usato questo procedimento parecchie volte e con successo in *Victimes du Devoir*) niente altro che l'azione invisibile alla maggior parte del pubblico. Gli spettatori esclusi dalla possibilità di vedere e di udire si renderanno conto che qualcosa sta succedendo « in qualche altro punto », e alcuni di loro si muoveranno verso quella zona, mentre altri rivolgeranno la loro attenzione all'*environment* che li circonda, o alle persone del pubblico attorno a loro. Per chi, invece, è deciso a non partecipare, i momenti in cui l'azione si localizza serviranno da intervallo, durante il quale potranno fare il punto sugli avvenimenti o semplicemente pensare ai fatti loro. Abbiamo potuto notare che queste pause (questi momenti di rilassamento dell'attenzione) aiutano lo spettatore a penetrare nel mondo della rappresentazione.

L'isolamento dei punti focali può essere applicato anche in rappresentazioni dotate di molteplici punti focali. In questo caso alcune attività saranno potenzialmente percepibili da tutti gli spettatori e altre no. Le varie possibilità di concentrazione dell'attenzione del pubblico possono infatti essere utilizzate da sole o in combinazione.

È molto difficile fare accettare l'isolamento dei punti focali agli attori, che, abituati a proiettare su un grosso pubblico anche le situazioni più intime, non riescono a capire perché alcune loro prestazioni non debbano essere percepite da tutti gli spettatori. Ma appena si convincono che è giusto coltivare la « privacy » (o qualcosa del genere) anche negli spettacoli teatrali, e che lo stretto rapporto tra un attore e pochissimi spettatori, o addirittura uno solo, è artisticamente valido, si aprono le più ampie possibilità. È per esempio possibile elaborare azioni di portata e volume minimi, instaurare contatti fisici con il pubblico, ecc. ecc. Vortici di azioni localizzate rendono l'assetto teatrale più complesso e variato di quello delle rappresentazioni tradizionali. Lo spazio del teatro diventa simile a quello di una città, in cui le luci si accendono e si spengono, il traffico è continuo, e la conversazione viene percepita soltanto a frammenti.

5. Ogni elemento della rappresentazione parla il suo proprio linguaggio

Questo assioma è implicito negli altri. Perché l'attore dovrebbe essere più importante degli altri elementi della rappresentazione? Perché è un elemento umano? Ma niente, nel teatro, può evitare l'impronta dell'uomo. Esponendo il primo assioma, ho fatto notare che i tecnici dovrebbero essere elementi attivi della rappresentazione. Nell'*environmental theatre* nessun elemento viene messo in secondo piano a vantaggio di altri, e tutti possono perfino essere creati e provati separatamente: in tal caso la rappresentazione funge da arena dove le varie parti dello spettacolo entrano in competizione per la prima volta.

Certi settori della rappresentazione possono essere strutturati in modo tradizionale. In questo caso gli elementi dello spettacolo funzionano « operativamente », congiungendosi tutti insieme per comunicare un'unica informazione. In questo caso, l'attore si trova sulla cima di una piramide di elementi integrati; altre volte invece rimane alla base della piramide; e altre volte ancora, quando la piramide non esiste, viene mescolato a elementi indipendenti e talvolta contraddittori. Molte situazioni basate su una molteplicità di punti focali sono strutturate in questo modo.

Il lungo dialogo che in *Victimes du Devoir* ha luogo tra il Detective nel ruolo del padre e Choubert in quello del figlio fu recitato nella semioscurità. Il Detective lesse la sua parte appoggiato a un leggio quasi nascosto dalla cabina di proiezione e Choubert gli rispose rimanendo seduto, con la testa tra le mani, tra la folla degli spettatori. Il loro dialogo faceva da « accompagnamento » a due film proiettati alternatamente e talvolta simultaneamente-su due pareti opposte. La parte del dialogo che attirò l'attenzione del pubblico fu quella recitata tra i due film.

In altri punti della rappresentazione, gli attori furono trattati come massa e volume, colore, struttura e movimento, e, pur essendo i soli esecutori dell'opera, non vennero considerati « attori » ma ingredienti dell'*environment*.

Grotowski ha portato all'estremo l'idea della competizione dei vari elementi, dei rapporti contrastanti. « È necessario che si verifichi un contrasto teatrale », egli dice: « E questo contrasto può aver luogo anche tra due soli elementi: tra l'attore e la musica, tra l'attore e il testo, tra l'attore e il costume, tra due o più parti del corpo (le mani dicono sì e le gambe dicono no), ecc. ».²⁴

6. Il testo non è necessariamente il punto di partenza o lo scopo della rappresentazione. E potrebbe addirittura non esserci

Uno dei *cliché* più tenaci del teatro è quello secondo cui l'opera teatrale in sé occupa un posto privilegiato e la realizzazione del lavoro è solo un fenomeno secondario: il vero creatore è il drammaturgo o il commediografo, le cui intenzioni, che servono da indicazioni per la realizzazione dello spettacolo, possono essere portate fino ai limiti interpretativi ma non oltre.

Le cose tuttavia non stanno in questi termini. I lavori teatrali vengono realizzati per mille ragioni, ma soltanto molto

²⁴ Eugenio Barba, "Theatre Laboratory 13 Rzedow ", « TDR », N. 27.

Titolo || Sei assiomi per l'Environmental Theatre

Autore || Richard Schechner

Pubblicato || Richard Schechner, «La cavità teatrale», De Donato editore, 1968.

Traduttore dall'inglese || Anna Piva

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 11 di 12

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

raramente per motivi « intrinseci ». Di solito le spinte sono di questo tipo: un produttore vuole impiegare un capitale che ha o che si è procurato; un gruppo di attori desidera trovare un mezzo per esprimersi; è necessario colmare una lacuna della stagione teatrale; le dimensioni e le attrezzature di un determinato teatro si prestano alla messa in scena di certi lavori; speciali occasioni nazionali, culturali, o sociali richiedono un certo tipo di spettacolo, ecc. ecc. Una cosa è comunque certa: il lavoro teatrale « is not the thing »²⁵, anche se c'è poco da andar fieri dei citati fattori che determinano le produzioni teatrali. Del resto il puntiglioso rispetto verso il testo e la consuetudine di attenersi rigidamente alle parole dell'autore portano a risultati assai scarsi (specie se le prove sono poche). Il repertorio da Eschilo a Brecht, ostacola la creatività anziché lasciarla libera: e allora, è proprio necessario conservarlo, spremere e interpretarlo? Cage dice in proposito:

Nella nostra situazione di artisti, ci troviamo davanti tutto un lavoro che è fatto prima che entrassimo in gioco noi. Ora è il nostro momento, e io vorrei introdurre nel mio lavoro le cose del passato non presentandole così come sono, ma utilizzandole come materiale idoneo a produrre quelle cose diverse che vogliamo fare noi. Una cosa estremamente interessante, non ancora realizzata, potrebbe essere un collage composto da diverse opere teatrali.

È giusto che spieghi perché considero la letteratura del passato semplice « materiale » e non « arte ». Una incredibile quantità di gente vede il passato come un museo, e gli è fedele, ma io non la penso così. Se lo si considera come un materiale qualunque, il passato può essere unito ad altre cose, anche prive di connessione con l'arte convenzionalmente intesa: normali avvenimenti di città e di campagna, o avvenimenti di tipo tecnologico, attuabili oggi grazie alle trasformazioni tecniche della nostra epoca. Tutto ciò sta alterando la natura della musica e sono sicuro altera il vostro teatro, diciamo per esempio attraverso l'impiego della televisione a colori, dei proiettori multipli, o delle apparecchiature foto-elettriche (che mettono in azione dei relais quando un attore si muove entro una certa area). Bisognerebbe analizzare il teatro per vedere quali cose compongono la sintesi che noi percepiamo a posteriori, onde permettere a questi elementi di entrare nel risultato»²⁶.

La « poetica » di Cage (trattare cioè il repertorio come un materiale e non come un modello) e legata alla sua alta considerazione per la tecnologia, ma si risolve in un inammissibile preconetto. Grotowski condivide molte delle vedute di Cage a proposito del testo, ma ha una posizione completamente divergente circa la tecnologia. Nessun trattamento del testo radicalmente nuovo (che qualcuno chiamerà « maltrattamento ») può poggiare su un atteggiamento personale verso la tecnologia.

Dopo aver eliminato gradualmente dallo spettacolo tutto il superfluo, abbiamo scoperto che il teatro può esistere senza trucco, senza costumi e senza scenografia, senza un'area scenica distinta (il palcoscenico), senza effetti di luce e senza fondo sonoro. Ma non può esistere se manca il rapporto tra attore e spettatore, se scompare la comunione percettiva, diretta, palpabile. Questa è, ovviamente, una vecchia verità teoretica, che però, se rigorosamente applicata, è in grado di mettere in crisi molte delle nostre solidificate idee sul teatro... In qualsiasi modo il teatro perfezioni e sfrutti le sue risorse tecniche, esso rimarrà sempre tecnologicamente inferiore al cinema e alla televisione»²⁷.

Ma non è necessario scegliere tra Cage e Grotowski: ogni rappresentazione ha i suoi meriti e le sue caratteristiche. È tuttavia singolare che uomini con atteggiamenti così diversi verso la tecnologia si trovino poi così vicini nel modo di concepire la funzione del testo. Cage tratta il repertorio come un materiale; Grotowski pratica il « montaggio », arrangiando, estrapolando il testo, e perfino eliminandone certe parti.

Questi due metodi provengono dalle premesse del primo assioma. Se il fatto teatrale è un insieme di rapporti interagenti, il testo (una volta iniziate le prove) diventa parte di questi rapporti. È più ragionevole aspettarsi che l'attore non porti avanti la sua parte di quanto non sia credere che il testo possa non subire alcuna alterazione. Le prove, infatti, sono fatte apposta per provocare dei mutamenti. La parola « mutamenti » non definisce con sufficiente esattezza quanto si verifica in realtà, mentre il termine confronto usato da Grotowski è più preciso. Ho citato Grotowski all'inizio di questo saggio e spero che tutti abbiano afferrato la ricchezza dei suoi suggerimenti.

[L'attore] non deve rappresentare Amleto, deve incontrarlo. L'attore deve dare il suo contributo scenico entro il contesto della sua personale esperienza. Lo stesso deve fare il regista... Il montaggio va strutturato in modo che possa verificarsi questo incontro. Noi eliminiamo le parti del testo che non ci interessano, quelle che ci sono indifferenti, e mediante il montaggio troviamo le parole adatte alla nostra esperienza.»²⁸

²⁵ La frase di Shakespeare citata per esteso suona: « the play's the thing / Wherein I'll catch the conscience of the king » (*Amleto, atto secondo, scena seconda.*) Amleto non si preoccupa certamente delle intenzioni del drammaturgo, ma insegue i propri scopi autonomi.

²⁶ Cage, op. cit., pp. 53-54.

²⁷ Grotowski, "Towards the Poor Theatre ", pubblicato da «TDR», N. 35.

²⁸ L'intervista con Grotowski compare nel numero dell'estate 1968 di « TDR ».

Titolo || Sei assiomi per l'Environmental Theatre
Autore || Richard Schechner
Pubblicato || Richard Schechner, «La cavità teatrale», De Donato editore, 1968.
Traduttore dall'inglese || Anna Piva
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 12 di 12
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

Il testo è una carta geografica su cui sono segnate molte strade. Spetta a chi vuole « lavorarci sopra » decidere dove andare. Le prove possono portare in qualunque posto, e, con quasi assoluta certezza, non dove intendeva l'autore del testo. Michael Smith ha scritto di *Victimes du Devoir*:

Ritengo, tutto sommato, che lo spettacolo non sia una buona realizzazione di Victimes du Devoir: si potrebbe piuttosto definirlo un ottimo happening sul tema del dramma di Ionesco, di cui sono state conservate le parole del copione e la struttura dell'azione; oppure un environment dominato dagli elementi di Victimes du Devoir. Il dramma si è intuito [...] ma era quasi sempre subordinato, e quasi costantemente messo in ombra, dagli altri elementi esterni della rappresentazione. Molti episodi sono stati risolti brillantemente dal punto di vista scenico, ma il risultato finale dello spettacolo non è stato la rappresentazione dell'opera di Ionesco, bensì la realizzazione stessa.²⁹

La reazione di Smith è giustificata, e il suo atteggiamento comprensibile. (Più avanti, nella stessa rivista, egli dice ancora: « Secondo me il testo dell'opera [...] è l'elemento primo, l'impulso originario, e l'arbitro finale ».) Ma noi, infatti, non avevamo « realizzato » un dramma di Ionesco, ce ne eravamo « serviti ». L'avevamo sfidato, avevamo cercato tra le sue parole e i suoi temi, avevamo costruito attorno e attraverso ad esso e ne era uscita una cosa tipicamente nostra.

Cioè del vero *environmental theatre*.

²⁹ « Village Voice », 11 maggio 1967.

DISSENSI

DE DONATO EDITORE



Sei tra i maggiori esponenti dell'avanguardia artistica e teatrale americana espongono i motivi estetici, architettonici, sociali, psicologici e "sensoriali" della rivolta contro principi cui per secoli ha obbedito il teatro. In un saggio che sta mettendo a rumore il mondo teatrale di qua e di là dell'oceano ("Sei assiomi sull'Environmental Theatre") Richard Schechner enuncia i postulati di una rivoluzione copernicana nel rapporto tra arte e realtà. Gli fa eco Donald M. Kaplan che tenta un'interpretazione dell'architettura teatrale come derivazione della cavità orale, confine archetipico tra mondo esterno ed interno. Una raccolta di saggi e interviste che costituisce il manifesto del dissenso teatrale americano.

Nella stessa collana:

8 GIANCARLO DE CARLO
LA PIRAMIDE ROVESCIAIA

9 JURGEN HABERMAS
L'UNIVERSITÀ NELLA DEMOCRAZIA

10 HENRY D. THOREAU
DISOBBEDIENZA CIVILE

11 ROSSANA ROSSANDA
L'ANNO DEGLI STUDENTI

12 WOLFGANG KRAUS
IL QUINTO STATO

13 MARTIN DUBERMAN
DISCUTIAMO SUL BLACK POWER

14 GUY DEBORD
LA SOCIETÀ DELLO SPETTACOLO

15 DUTSCHKE A PRAGA

Lire ottocento

LA CAVITA' TEATRALE

SCHECHNER

DISSENSI 16

**RICHARD
SCHECHNER
LA
CAVITA'
TEATRALE**



**DE DONATO
EDITORE**