

Titolo || Teatro pubblico, teatro popolare
Autore || Leo de Berardinis, Gianni Manzella
Pubblicato || «i quaderni di Santarcangelo», n.3, Maggioli Editore, 1996
Diritti || © Tutti i diritti riservati
Numero pagine || pag. 1 di 3
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

Teatro pubblico, teatro popolare

di *Leo de Berardinis, Gianni Manzella*

Una riflessione sull'avvenire della scena non può prescindere dalla riconsiderazione di quel teatro che di volta in volta, con etichette diverse, si è detto di ricerca o di sperimentazione, nell'arco di un periodo storico che si estende ormai per più di trentacinque anni. Una somma di esperienze che hanno modificato profondamente il linguaggio teatrale e il modo di pensare la produzione teatrale, parte determinante a sua volta di un linguaggio diverso, e hanno portato ad acquisizioni che sono di tutti, anche al di fuori dell'area del nuovo teatro. Termini come laboratorio o scrittura scenica infatti sono da tempo un patrimonio generalizzato, pure a volte con molti fraintendimenti. Questo ci pone di fronte a una tradizione e alla necessità di misurare questa tradizione con una diversa fase politica, dopo la rivolta degli anni Sessanta e Settanta e il ritorno all'ordine del decennio successivo.

In effetti c'è una fase tipicamente italiana della ricerca teatrale che è cominciata negli anni '59-'60, a Roma soprattutto, con il debutto di Carmelo Bene, Claudio Remondi che già faceva teatro in una stanza, Carlo Quartucci che metteva in scena Ionesco con modi produttivi e rapporti con gli attori del tutto diversi da quelli abituali agli attori scritturati. Rompere quei meccanismi è stato un fatto audace e vissuto in gran parte su alcune personalità. È importante ricondursi a questa anomalia italiana perché si tratta di un fenomeno unico, prolungatosi nel tempo e con modelli produttivi propri derivati anche da una latitanza delle istituzioni che ha permesso una estesa ribellione, mentre in altri paesi questo processo è stato più controllato. Tutti i gruppi si formavano con attori che facevano anche i tecnici e gli organizzatori. Era stato estromesso il concetto di autoritarismo a teatro, a partire dal testo malamente inteso (com'è ancora oggi nel teatro ufficiale pubblico e privato) quale elemento che determina la qualità dell'evento teatrale. Tornando invece alla grande tradizione italiana che dai comici dell'arte arriva a Perito, Petrolini, Viviani, Totò ed Eduardo, per cui la scrittura era un fatto pratico, come per i grandi maestri, da Shakespeare a Molière. Questa tradizione consapevolmente o no la si portava dietro. Ed era l'unica legittima.

Le arti sceniche sono una difesa per il corpo dell'uomo, mirano a rendere l'uomo potenzialmente evolutivo. Questo è il messaggio che ci hanno lasciato tutti i maestri. Stanislavskij e Mejerchol' d hanno operato, contro la vanità di alcuni attori, per porre loro un freno nella libertà, non certo per fame degli strumenti. E se è legittimo l'uso delle parole da parte dello scrittore, non è legittimo l'uso dell'uomo da parte di un altro uomo.

Alla fine degli anni Cinquanta la ribellione contro i diversi autoritarismi, sia politici sia nei modi di lavoro, nasceva dal venir meno di tutte le illusioni e le utopie del dopoguerra. Oggi si tratta di riagganciare un filo rosso che si è interrotto a livello collettivo negli anni Settanta, giacché si è superato quel punto morto vissuto nel decennio successivo che ha coinciso con una rincorsa alla spettacolarità dei media e un mal uso della tecnologia. Mettersi sul quel piano è stato un doppio errore, da un punto di vista politico e umano.

Ricordare questa esperienza ha il significato anche di rivendicare una raggiunta maturità, ora che non a caso si avanza una nuova idea di teatro pubblico che non si identifica più con gli attuali "teatri stabili", non tutti ugualmente accomunabili con una idea di sperperi ma tutti da ripensare nella loro funzione. Su questo superamento sembra esserci una larga intesa che va al di là delle diverse poetiche degli artisti. Si tratta di porre intanto una distinzione netta fra la gestione pubblica e l'interesse pubblico del teatro, ovvero come valore pubblico, come bene che appartiene a tutti. Come la sanità, l'educazione, il lavoro viene da dire-. Tutti bisogni fondamentali dell'uomo. È talmente vero che anche i maestri del vecchio teatro pubblico sentono oggi l'esigenza di dichiararsi a favore di una sua rifondazione, così come avviene del resto "in campo musicale con le denunce che partono da artisti prestigiosi: e c'è da sperare che queste sacrosante rivendicazioni non siano solo strumentali alla volontà di creare pochi centri nazionali e relegare tutto il resto a una dimensione regionale.

Anche se siamo consapevoli, a questo proposito, che nella sua dimensione regionale il nostro paese possiede una grande ricchezza. Le lingue regionali, i dialetti, sono da considerare come grandi possibilità dell'attore, senza scale di valori: sono come i colori che l'artista può utilizzare, e non vanno intesi nel senso di un realismo pseudosociale o pseudopopolare. Il problema è avere più colori nella propria lingua, nel proprio pensiero musicale. La lingua del teatro è una lingua poetica. Non si è mai badato al fatto che quell'attenzione rivolta al problema della lingua italiana, mai risolto del tutto, dovrebbe essere anche una preoccupazione dell'attore. Ogni singolo artista di teatro dovrebbe avere la propria lingua, un proprio sonoro poetico non omologato.

Oggi è necessario un ministero che garantisca l'autonomia di chi fa cultura. Questo dovrebbe essere in effetti il compito di tutte le istituzioni, dalle regioni fino all'ultimo assessorato. Perché il cambiamento di una amministrazione non può determinare il fatto che un artista cambi la propria visione del mondo, se non in una cultura clientelare e di potere. Idealmente un Ministero per la Cultura non dovrebbe dipendere da una maggioranza governativa, giacché la libertà dell'artista andrebbe tutelata dallo Stato in tutte le espressioni. Allo Stato dovrebbe essere riservato il compito di fornire i mezzi produttivi, con un sistema di regole che metta fine al meccanismo delle circolari annuali cui l'artista ha dovuto fin qui adeguarsi.

Titolo || Teatro pubblico, teatro popolare
Autore || Leo de Berardinis, Gianni Manzella
Pubblicato || «i quaderni di Santarcangelo», n.3, Maggioli Editore, 1996
Diritti || © Tutti i diritti riservati
Numero pagine || pag. 2 di 3
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

(È in questo modo che si è determinato l'equivoco della sperimentazione come formula burocratica, per cui se si fanno meno borderò si fa sperimentazione; l'equivoco fra sperimentazione e apprendistato. La sperimentazione è un atto poetico a cui si arriva, non da cui si parte.)

Alle regioni potrebbe invece essere affidata una funzione di radicamento sul territorio dell'attività teatrale, individuando strutture quali sale di quartiere e altre. Anche il rapporto con le scuole è un problema di strutture piuttosto che di corsi di aggiornamento, ovvero di apertura di spazi in cui i giovani che intanto studiano possano sperimentare da soli o scegliendosi un maestro.

Al centro della città dovrebbe porsi l'edificio teatrale, al pari della piazza. L'edificio teatrale è un laboratorio dove si provano relazioni umane, è la sala unificata dove non c'è più separazione fra scena e platea. Questo comporta un totale spostamento d'ottica sul piano estetico del teatro, il passaggio dalla rappresentazione all'evento. Pirandello l'aveva già affermato tanti anni fa ma la sua geniale intuizione è stata seguita solo da un punto di vista formale. (Ci si ritrova così con una "nuova drammaturgia" che propone un naturalismo da sceneggiata televisivo.) Viene da qui l'importanza della rifondazione di un teatro pubblico che sia partecipativo, cioè basato innanzitutto sulla fiducia nella potenza dell'arte che può abbattere le barriere culturali. Non mancano gli esempi storici, la controriforma fu agita tramite la pittura proprio perché la potenza dell'arte riusciva a vincere le barriere di coloro che non sapevano leggere. Il teatro può essere un'arte con pochi mezzi, e quindi senza dipendere dai centri di potere riesce a fare igiene mentale. Questo è il reale concetto di teatro politico, che non ha bisogno di slogan ma di fiducia democratica.

Una legge del teatro deve nascere allora dal reale ma non deve sostenere l'esistente, il suo compito è quello di spingere oltre i movimenti della storia per anticipare le utopie, di spronare l'artista ad agire su un mondo presente guardando al futuro. Non si dovrebbe più parlare di contributi, bensì di investimenti per dare un respiro progettuale di alcuni anni ai teatri e imponendo poi una verifica su come i teatri hanno agito sul territorio, su come si sono spostati e hanno portato la propria cultura in altre culture.

Nel prefigurare una legge per il teatro è necessario però tener conto della specificità italiana piuttosto che rifarsi a modelli già dati, che altrove trovano la loro ragione, come quello francese o quello tedesco - da un lato cioè un centralismo molto forte, giustificato in un paese in cui tutto converge verso la capitale, dall'altro un modello regionalistico fortemente decentrato che nasce attorno ad autonomie storicamente determinate, con...rischi di chiusure locali e comunque livelli di spesa non paragonabili a quelli del nostro paese -. Specificamente italiana è una vocazione al nomadismo da coniugare alla stanzialità richiesta dall'edificio teatrale. Nomadismo non vuol dire vagabondaggio ma avere delle mete, muoversi secondo una mappa, creare delle relazioni, lasciando delle tracce del proprio passaggio. Come i paletti piantati da Ulisse. O i viaggi per mare e il naufragio di Prospero, il suo ripartire da un'isola per un'altra isola.

Shakespeare non ha fatto altro in tutta la sua opera che parlare di teatro. È la tragedia del linguaggio quella di Amleto, Otello, Romeo e Giulietta. È sempre un fatto di incomprensione, tragedia della comunicazione. E oggi siamo in piena tragedia della comunicazione. Il teatro potrebbe allora ristabilire questa comunicazione. *Lear* è pure una tragedia del linguaggio, ma anche un esempio illuminante di grande teatro benefico, di un teatro che può guarire come Gloucester guarisce con la finzione di Edgar. Il termine stesso di attore indica colui che agisce. Lo si è voluto confondere con colui che finge, magari dicendo la verità: in effetti finge dicendo le bugie, l'attore non crede a quello che dice.

Attore-autore non significa allora chi scrive il testo o il leader di un gruppo ma colui che si assume la responsabilità dei propri comportamenti sociali, politici ed estetici, in queste due ore laboratoriali che sono l'evento teatrale. Allora si può capire la parola sperimentale come esperienza, come essere e non avere. E cultura come essere significa qualcosa che ti muta. Esperire, provare al di fuori dal rumore della storia.

Oggi è avvenuta un po' la compressione degli anni Ottanta; un po' il surplus di informazione e di rumore della televisione hanno portato una grande quantità di spettatori o di aspiranti attori a interessarsi di nuovo al teatro. Ciò è confortante però non bisogna farsi illudere dalla quantità; ciò può spingere anche alla massificazione. È necessaria invece una quantità articolata democraticamente, in cui ognuno sia consapevole. Occorre la creazione di un organismo sociale; non quella di nuove stratificazioni. Dal lato dell'attore ufficiale questa consapevolezza di nonna non c'è, contano la paga e le piazze. Dall'altra parte c'è molta buona volontà ma anche molta ignoranza. Si ripropone quindi la questione della tecnica come espressione dell'arte.

La tecnica la si impara per dimenticarla, per non farla vedere, per essere liberi in scena da intoppi psicofisici che bloccano la creatività. Se Arturo Benedetti Michelangeli stava ore e ore a provare l'anulare, lo faceva per non pensarci più quando era in scena. È gli attori danzatori del Tanztheater di Pina Bausch anche in tournée tutte le mattine fanno gli esercizi alla sbarra. Altra cosa è invece pensare di utilizzare delle tecniche come un metodo per la creazione. Anche Stanislavskij non ha mai voluto creare un metodo. La dodecafonia di Schoenberg non è un metodo, è una sua tecnica di composizione. Si deve quindi parlare di una tecnica personalizzata. Ogni corpo, ogni voce ha una propria tecnica, una propria libertà, da conquistarsi attraverso esercizi (vocali, corporei) diversi a seconda del teatro che si vuoi fare. Eduardo non faceva ginnastica la mattina, perché il suo

teatro non ne aveva bisogno. Per chi invece, come avviene nella commedia dell'arte, deve muoversi per ore con la mezza maschera, c'è bisogno di un altro tipo di esercizio.

C'è una grande analogia con il vuoto mentale di cui si parla in Oriente per aver l'intuizione. La ragione è divina ma blocca i processi mentali. Soltanto realizzando un vuoto si possono aprire altri centri conoscitivi. L'arte ha a che vedere con la ragione ma ha molti altri aspetti che vengono definiti irrazionali, non perché contrari alla ragione, ma perché esprimono altri modi conoscitivi. Non si può spiegare razionalmente un salto sublime di Nureiev. È un volo.

Pensare un edificio teatrale significa anche pensare un luogo, mentale oltre che fisico, in cui questa trasmissione di tecniche e di esperienze sceniche diventa scuola, prende corpo sia per chi vuole fare teatro sia per gli individui che partecipano all'evento teatrale da spettatori. Lo spettatore è l'altro polo dell'evento, senza di lui l'evento non accade. Finora, tranne rari esempi, lo spettatore è sempre stato presente in maniera passiva all'evento. Ciò appartiene alla cultura della rappresentazione, alla cultura dell'avere e non dell'essere. Gli spettatori non ne sono trasformati perché non partecipano realmente. Essendosi verificato un difetto di partecipazione politica negli ultimi due decenni, si è tentato di trasferire la partecipazione nel mondo dello spettacolo, fingendo di credere che sia sufficiente un microfono per rendere qualcuno protagonista della storia. Questo è solo l'illusione della partecipazione, in cui il cittadino resta spettatore impotente e senza mezzi di intervento.

L'edificio teatrale è un *organismo* dove agisce una compagnia che produce e dove vengono ospitati altri eventi. Anche l'accoglienza degli spettatori va organizzata tenendo conto di orari di lavoro, possibilità economiche e altre variabili; mentre la scuola deve essere concepita in modo libero, ma attraverso una grande disciplina e un rapporto diretto con il palcoscenico. Senza pretendere di imporre un metodo (non si insegna a recitare, ma lo si può imparare), si può insegnare la libertà espressiva.

Un nuovo teatro popolare può nascere oggi da una sintesi fra l'esperienza di Copeau, la sua ricerca isolata, e l'esplosione verso l'esterno di Vilar. Bisogna liberare la definizione di teatro popolare dalle incrostazioni che ne hanno coperto il significato reale. Da un lato l'idea, purtroppo largamente diffusa, di un teatro che segue malintesi gusti popolari, abbassando il livello dell'evento in modo da assicurare il consenso (con un aspetto non trascurabile di scarso rispetto per gli spettatori assimilati a una massa di cretini); dall'altro l'idea di un teatro popolare in senso pedagogico, non perché educa realmente le persone ma perché si ritiene detentore di una "cultura" da trasmettere al popolo. Si tratta al contrario di ritrovare un'idea alta di teatro popolare legata anche alla tradizione importante della sua storia. Teatro popolare è un'organizzazione che dia la possibilità a tutti gli individui di partecipare al teatro di Mejerchol' d, come ha scritto un lontano maestro.

Più forte e profonda è l'opera, tanto più paradossalmente può raggiungere diversi strati, diversi livelli di coscienza. Vedendo *Romeo e Giulietta* si scoprirà gradualmente che non è solo una storia d'amore ma che questa trama ha molti altri fili che l'attraversano, così come ascoltando la *Traviata* dapprima ci si commuove per la vicenda poi si comincia a capire l'importanza degli elementi musicali.

Il teatro popolare può essere allora la forma del teatro pubblico di domani, in una visione riunificata delle arti sceniche che tolga di mezzo scomparti artificiali. E di questa riunificazione delle arti sceniche deve tener conto anche la legge da fare, per una rifondazione del teatro pubblico.

Questa riflessione a due voci prende spunto dai temi e dalle discussioni emerse durante l'Assemblea permanente dedicata a "Le leggi del teatro" che si è tenuta al San Leonardo di Bologna dall'10 al 18 aprile. Senza nessuna velleità di trarre delle conclusioni, se non personali, da un dibattito ancora aperto. Di questi temi del resto si parlerà ancora durante il festival di Santarcangelo.



Santarcangelo dei Teatri

Comuni di

Santarcangelo, Rimini,
Savignano sul Rubicone,
Poggio Berni,
Torriana, Verucchio,
Provincia di Rimini

con il contributo di

Regione Emilia Romagna,
Presidenza del Consiglio -
Direzione Generale
dello Spettacolo,
Camera di Commercio di Rimini

con la collaborazione di

Maggioli Editore

si ringraziano

Comune di Longiano,
Comune di San Mauro Pascoli,
Associazione Noi della Rocca,
San Marino RTV,
Albergo Gemma di Campo -
Viserba di Rimini

Contrada dei Fabbri, 15
47038 Santarcangelo di R.
(Rimini) Italia
tel. 0541 - 626185
fax 620560

Santarcangelo '96

direzione artistica
Leo de Berardinis

codirezione
Silvio Castiglioni

direzione organizzativa
Roberto Naccari

consulenza organizzativa
Paolo Ambrosino

direzione amministrativa
Tonino Rossi

informazione
Massimo Eusebio

con la collaborazione di
Clara D'Apice
Carmelita De Pasquale
Cristiana Miscione
Andrea Zaccaria

ufficio stampa
Sergio Marra

con la collaborazione di
Ilaria Pais Greco

segreteria organizzativa
Simona Lombardini

ospitalità
Gilberto Urbinati

direzione allestimenti
Remo Vigorelli e Paolo Baroni

immagine grafica
Patrizio Esposito

i quaderni di Santarcangelo

3

diretti da

Gianni Manzella

redazione

Massimo Eusebio

impaginazione

Nautilus

stampa

Maggioli Editore

Teatro pubblico, teatro popolare

Leo de Berardinis e Gianni Manzella

Una riflessione sull'avvenire della scena non può prescindere dalla riconsiderazione di quel teatro che di volta in volta, con etichette diverse, si è detto di ricerca o di sperimentazione, nell'arco di un periodo storico che si estende ormai per più di trentacinque anni. Una somma di esperienze che hanno modificato profondamente il linguaggio teatrale e il modo di pensare la produzione teatrale, parte determinante a sua volta di un linguaggio diverso, e hanno portato ad acquisizioni che sono di tutti, anche al di fuori dell'area del nuovo teatro. Termini come laboratorio o scrittura scenica infatti sono da tempo un patrimonio generalizzato, pure a volte con molti fraintendimenti. Questo ci pone di fronte a una tradizione e alla necessità di misurare questa tradizione con una diversa fase politica, dopo la rivolta degli anni Sessanta e Settanta e il ritorno all'ordine del decennio successivo.

In effetti c'è una fase tipicamente italiana della ricerca teatrale che è cominciata negli anni '59-'60, a Roma soprattutto, con il debutto di Carmelo

Bene, Claudio Remondi che già faceva teatro in una stanza, Carlo Quartucci che metteva in scena Ionesco con modi produttivi e rapporti con gli attori del tutto diversi da quelli abituali agli attori scritturati. Rompere quei meccanismi è stato un fatto audace e vissuto in gran parte su alcune personalità. È importante ricondursi a questa anomalia italiana perché si tratta di un fenomeno unico, prolungatosi nel tempo e con modelli produttivi propri derivati anche da una latitanza delle istituzioni che ha permesso una estesa ribellione, mentre in altri paesi questo processo è stato più controllato. Tutti i gruppi si formavano con attori che facevano anche i tecnici e gli organizzatori. Era stato estromesso il concetto di autoritarismo a teatro, a partire dal testo malamente inteso (com'è ancora oggi nel teatro ufficiale pubblico e privato) quale elemento che determina la qualità dell'evento teatrale. Tornando invece alla grande tradizione italiana che dai comici dell'arte arriva a Petito, Petrolini, Viviani, Totò ed Eduardo, per cui la scrittura era un fatto pratico, come per i grandi maestri, da Shakespeare a Molière. Questa tradizione consapevolmente o no la si portava dietro. Ed era l'unica legittima.

Le arti sceniche sono una difesa per il corpo dell'uomo, mirano a rendere l'uomo potenzialmente evolutivo. Questo è il messaggio che ci hanno lasciato tutti i maestri. Stanislavskij e Mejerchol'd hanno operato contro la vanità di alcuni attori, per porre loro un freno nella libertà, non certo per farne degli strumenti. E se è legittimo l'uso delle parole da parte dello scrittore, non è legittimo l'uso dell'uomo da parte di un altro uomo.

Alla fine degli anni Cinquanta la ribellione contro i diversi autoritarismi, sia politici sia nei modi di lavoro, nasceva dal venir meno di tutte le illusioni e le utopie del dopoguerra. Oggi si tratta di riagganciare un filo rosso che si è interrotto a livello collettivo negli anni Settanta, giacché si è superato quel punto morto vissuto nel decennio successivo che ha coinciso con una rincorsa alla spettacolarità dei media e un mal uso della tecnologia. Mettersi sul quel piano è stato un doppio errore, da un punto di vista politico e umano.

Ricordare questa esperienza ha il significato anche di rivendicare una raggiunta maturità, ora che non a caso si avanza una nuova idea di teatro pubblico che non si identifica più con gli attuali "teatri stabili", non tutti ugualmente accomunabili con una idea di sperperi ma tutti da ripensare nella loro funzione. Su questo superamento sembra esserci una larga intesa che va al di là delle diverse poetiche degli artisti. Si tratta di porre intanto una distinzione netta fra la gestione pubblica e l'interesse pubblico del teatro, ovvero come valore pubblico, come bene che appartiene a tutti. Come la sanità, l'educazione, il lavoro - viene da dire -. Tutti bisogni fondamentali dell'uomo. È talmente vero che anche i maestri del vecchio teatro pubblico sentono oggi l'esigenza di dichiararsi a favore di una sua rifondazione, così come avviene del resto in campo musicale con le denunce che partono da artisti prestigiosi: e c'è da sperare che queste sacrosante rivendicazioni non siano solo strumentali alla

volontà di creare pochi centri nazionali e relegare tutto il resto a una dimensione regionale.

Anche se siamo consapevoli, a questo proposito, che nella sua dimensione regionale il nostro paese possiede una grande ricchezza. Le lingue regionali, i dialetti, sono da considerare come grandi possibilità dell'attore, senza scale di valori: sono come i colori che l'artista può utilizzare, e non vanno intesi nel senso di un realismo pseudosociale o pseudopopolare. Il problema è avere più colori nella propria lingua, nel proprio pensiero musicale. La lingua del teatro è una lingua poetica. Non si è mai badato al fatto che quell'attenzione rivolta al problema della lingua italiana, mai risolto del tutto, dovrebbe essere anche una preoccupazione dell'attore. Ogni singolo artista di teatro dovrebbe avere la propria lingua, un proprio sonoro poetico non omologato.

Oggi è necessario un ministero che garantisca l'autonomia di chi fa cultura. Questo dovrebbe essere in effetti il compito di tutte le istituzioni, dalle regioni fino all'ultimo assessorato. Perché il cambiamento di una amministrazione non può determinare il fatto che un artista cambi la propria visione del mondo, se non in una cultura clientelare e di potere. Idealmente un Ministero per la Cultura non dovrebbe dipendere da una maggioranza governativa, giacché la libertà dell'artista andrebbe tutelata dallo Stato in tutte le espressioni. Allo Stato dovrebbe essere riservato il compito di fornire i mezzi produttivi, con un sistema di regole che metta fine al meccanismo delle circolari annuali cui l'artista ha dovuto fin qui adeguarsi.

(È in questo modo che si è determinato l'equivoco della sperimentazione come formula burocratica, per cui se si fanno meno borderò si fa sperimentazione; l'equivoco fra sperimentazione e apprendistato. La sperimentazione è un atto poetico a cui si arriva, non da cui si parte.)

Alle regioni potrebbe invece essere affidata una funzione di radicamento sul territorio dell'attività teatrale, individuando strutture quali sale di quartiere e altre. Anche il rapporto con le scuole è un problema di strutture piuttosto che di corsi di aggiornamento, ovvero di apertura di spazi in cui i giovani che intanto studiano possano sperimentare da soli o scegliendosi un maestro.

Al centro della città dovrebbe porsi l'edificio teatrale, al pari della piazza. L'edificio teatrale è un laboratorio dove si provano relazioni umane, è la sala unificata dove non c'è più separazione fra scena e platea. Questo comporta un totale spostamento d'ottica sul piano estetico del teatro, il passaggio dalla rappresentazione all'evento. Pirandello l'aveva già affermato tanti anni fa ma la sua geniale intuizione è stata seguita solo da un punto di vista formale. (Ci si ritrova così con una "nuova drammaturgia" che propone un naturalismo da sceneggiato televisivo.) Viene da qui l'importanza della rifondazione di un teatro pubblico che sia partecipativo, cioè basato innanzitutto sulla fiducia nella potenza dell'arte che può abbattere le barriere culturali. Non mancano gli

esempi storici, la controriforma fu agita tramite la pittura proprio perché la potenza dell'arte riusciva a vincere le barriere di coloro che non sapevano leggere. Il teatro può essere un'arte con pochi mezzi, e quindi senza dipendere dai centri di potere riesce a fare igiene mentale. Questo è il reale concetto di teatro politico, che non ha bisogno di slogan ma di fiducia democratica.

Una legge del teatro deve nascere allora dal reale ma non deve sostenere l'esistente, il suo compito è quello di spingere oltre i movimenti della storia per anticipare le utopie, di spronare l'artista ad agire su un mondo presente guardando al futuro. Non si dovrebbe più parlare di contributi, bensì di investimenti per dare un respiro progettuale di alcuni anni ai teatri e imponendo poi una verifica su come i teatri hanno agito sul territorio, su come si sono spostati e hanno portato la propria cultura in altre culture.

Nel prefigurare una legge per il teatro è necessario però tener conto della specificità italiana piuttosto che rifarsi a modelli già dati, che altrove trovano la loro ragione, come quello francese o quello tedesco - da un lato cioè un centralismo molto forte, giustificato in un paese in cui tutto converge verso la capitale, dall'altro un modello regionalistico fortemente decentrato che nasce attorno ad autonomie storicamente determinate, con rischi di chiusure locali e comunque livelli di spesa non paragonabili a quelli del nostro paese -. Specificamente italiana è una vocazione al nomadismo da coniugare alla stanzialità richiesta dall'edificio teatrale. Nomadismo non vuol dire vagabondaggio ma avere delle mete, muoversi secondo una mappa, creare delle relazioni, lasciando delle tracce del proprio passaggio. Come i paletti piantati da Ulisse. O i viaggi per mare e il naufragio di Prospero, il suo ripartire da un'isola per un'altra isola.

Shakespeare non ha fatto altro in tutta la sua opera che parlare di teatro. È la tragedia del linguaggio quella di Amleto, Otello, Romeo e Giulietta. È sempre un fatto di incomprensione, tragedia della comunicazione. E oggi siamo in piena tragedia della comunicazione. Il teatro potrebbe allora ristabilire questa comunicazione. *Lear* è pure una tragedia del linguaggio, ma anche un esempio illuminante di grande teatro benefico, di un teatro che può guarire come Gloucester guarisce con la finzione di Edgar. Il termine stesso di attore indica colui che agisce. Lo si è voluto confondere con colui che finge, magari dicendo la verità: in effetti finge dicendo le bugie, l'attore non crede a quello che dice.

Attore-autore non significa allora chi scrive il testo o il leader di un gruppo ma colui che si assume la responsabilità dei propri comportamenti sociali, politici ed estetici, in queste due ore laboratoriali che sono l'evento teatrale. Allora si può capire la parola sperimentale come esperienza, come essere e non avere. E cultura come essere significa qualcosa che ti muta. Esperire, provare al di fuori dal rumore della storia.

Oggi è avvenuta un po' la compressione degli anni Ottanta; un po' il sur-

plus di informazione e di rumore della televisione hanno portato una grande quantità di spettatori o di aspiranti attori a interessarsi di nuovo al teatro. Ciò è confortante però non bisogna farsi illudere dalla quantità; ciò può spingere anche alla massificazione. È necessaria invece una quantità articolata democraticamente, in cui ognuno sia consapevole. Occorre la creazione di un organismo sociale; non quella di nuove stratificazioni. Dal lato dell'attore ufficiale questa consapevolezza di norma non c'è, contano la paga e le piazze. Dall'altra parte c'è molta buona volontà ma anche molta ignoranza. Si ripropone quindi la questione della tecnica come espressione dell'arte.

La tecnica la si impara per dimenticarla, per non farla vedere, per essere liberi in scena da intoppi psicofisici che bloccano la creatività. Se Arturo Benedetti Michelangeli stava ore e ore a provare l'anelare, lo faceva per non pensarci più quando era in scena. E gli attori danzatori del Tanztheater di Pina Bausch anche in tournée tutte le mattine fanno gli esercizi alla sbarra. Altra cosa è invece pensare di utilizzare delle tecniche come un metodo per la creazione. Anche Stanislavskij non ha mai voluto creare un metodo. La dodecafonica di Schoenberg non è un metodo, è una sua tecnica di composizione. Si deve quindi parlare di una tecnica personalizzata. Ogni corpo, ogni voce ha una propria tecnica, una propria libertà, da conquistarsi attraverso esercizi (vocali, corporei) diversi a seconda del teatro che si vuol fare. Eduardo non faceva ginnastica la mattina, perché il suo teatro non ne aveva bisogno. Per chi invece, come avviene nella commedia dell'arte, deve muoversi per ore con la mezza maschera, c'è bisogno di un altro tipo di esercizio.

C'è una grande analogia con il vuoto mentale di cui si parla in Oriente per aver l'intuizione. La ragione è divina ma blocca i processi mentali. Soltanto realizzando un vuoto si possono aprire altri centri conoscitivi. L'arte ha a che vedere con la ragione ma ha molti altri aspetti che vengono definiti irrazionali, non perché contrari alla ragione, ma perché esprimono altri modi conoscitivi. Non si può spiegare razionalmente un salto sublime di Nureiev. È un volo.

Pensare un edificio teatrale significa anche pensare un luogo, mentale oltre che fisico, in cui questa trasmissione di tecniche e di esperienze sceniche diventa scuola, prende corpo sia per chi vuole fare teatro sia per gli individui che partecipano all'evento teatrale da spettatori. Lo spettatore è l'altro polo dell'evento, senza di lui l'evento non accade. Finora, tranne rari esempi, lo spettatore è sempre stato presente in maniera passiva all'evento. Ciò appartiene alla cultura della rappresentazione, alla cultura dell'avere e non dell'essere. Gli spettatori non ne sono trasformati perché non partecipano realmente. Essendosi verificato un difetto di partecipazione politica negli ultimi due decenni, si è tentato di trasferire la partecipazione nel mondo dello spettacolo, fingendo di credere che sia sufficiente un microfono per rendere qualcuno

protagonista della storia. Questo è solo l'illusione della partecipazione, in cui il cittadino resta spettatore impotente e senza mezzi di intervento.

L'edificio teatrale è un *organismo* dove agisce una compagnia che produce e dove vengono ospitati altri eventi. Anche l'accoglienza degli spettatori va organizzata tenendo conto di orari di lavoro, possibilità economiche e altre variabili; mentre la scuola deve essere concepita in modo libero, ma attraverso una grande disciplina e un rapporto diretto con il palcoscenico. Senza pretendere di imporre un metodo (non si insegna a recitare, ma lo si può imparare), si può insegnare la libertà espressiva.

Un nuovo teatro popolare può nascere oggi da una sintesi fra l'esperienza di Copeau, la sua ricerca isolata, e l'esplosione verso l'esterno di Vilar. Bisogna liberare la definizione di teatro popolare dalle incrostazioni che ne hanno coperto il significato reale. Da un lato l'idea, purtroppo largamente diffusa, di un teatro che segue malintesi gusti popolari, abbassando il livello dell'evento in modo da assicurare il consenso (con un aspetto non trascurabile di scarso rispetto per gli spettatori assimilati a una massa di cretini); dall'altro l'idea di un teatro popolare in senso pedagogico, non perché educa realmente le persone ma perché si ritiene detentore di una "cultura" da trasmettere al popolo. Si tratta al contrario di ritrovare un'idea alta di teatro popolare legata anche alla tradizione importante della sua storia. Teatro popolare è un'organizzazione che dia la possibilità a tutti gli individui di partecipare al teatro di Mejerchol'd, come ha scritto un lontano maestro.

Più forte e profonda è l'opera, tanto più paradossalmente può raggiungere diversi strati, diversi livelli di coscienza. Vedendo *Romeo e Giulietta* si scoprirà gradualmente che non è solo una storia d'amore ma che questa trama ha molti altri fili che l'attraversano, così come ascoltando *La Traviata* dapprima ci si commuove per la vicenda poi si comincia a capire l'importanza degli elementi musicali.

Il teatro popolare può essere allora la forma del teatro pubblico di domani, in una visione riunificata delle arti sceniche che tolga di mezzo scomparti artificiali. E di questa riunificazione delle arti sceniche deve tener conto anche la legge da fare, per una rifondazione del teatro pubblico.

Questa riflessione a due voci prende spunto dai temi e dalle discussioni emerse durante l'Assemblea permanente dedicata a "Le leggi del teatro" che si è tenuta al San Leonardo di Bologna dal 10 al 18 aprile. Senza nessuna velleità di trarre delle conclusioni, se non personali, da un dibattito ancora aperto. Di questi temi del resto si parlerà ancora durante il festival di Santarcangelo.