

Titolo || Prologo a un discorso sul metodo di produzione del nuovo teatro

Autore || Gianni Manzella

Pubblicato || Oliviero Ponte di Pino, *Il nuovo teatro italiano 1975-1988, la ricerca dei gruppi: materiali e documenti*, pag. 32, La casa Usher, Firenze, 1988.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 1 di 2

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

## **Prologo a un discorso sul metodo di produzione del nuovo teatro**

di Gianni Manzella

La storia del nuovo teatro come storia di un nuovo «modo di produzione» del lavoro teatrale? Una storia ancora tutta da scrivere, comunque. Impegnati, tutti quanti, per anni, a valutare in termini di linguaggio o di costume le novità introdotte dalla ricerca teatrale (giovane e meno giovane), si è forse sottovalutata un poco la sua vita materiale, la sua organizzazione interna: un aspetto del fare teatro, tuttavia, per niente secondario, capace anzi di segnare una delle differenze che contano rispetto alla tradizione.

Eppure, alcuni termini che ricorrono insistentemente nel vocabolario della scena di questi anni, come «laboratorio», o «cultura di gruppo», o «creazione collettiva», tanto abituali da sembrare persino usurati, dovrebbero mettere sull'avviso. C'è del metodo nell'organizzarsi del nuovo teatro. Per verificarlo basta andar dietro a queste parole d'ordine, per ritrovare un poco del loro significato originario. E all'origine è inevitabile fare i conti con coloro che sono stati i maestri di più d'una generazione, al di là delle diversità espressive poi misurate sulla scena. Julian Beck, per esempio.

I grandi spettacoli del Living Theatre degli anni sessanta, da *Mysteries* a *Paradise Now*, portano la sigla di «creazione collettiva» al posto delle tradizionali indicazioni di autore, regia, scenografia ecc. «Un gruppo di persone che vive insieme. Non c'è l'autore su cui adagiarsi che ti strappa l'impulso creativo. Distruzione delle sovrastruttura della mente. Così arrivo la realtà. Seduti in circolo a parlare per mesi, assorbendo, rigettando, creando un'atmosfera in cui non solo ci ispiriamo a vicenda, ma dove ogni singolo si sente libero di dire qualunque cosa voglia...». Così Beck in *La vita del teatro* presenta il procedimento. Teatro libero, dunque. Ma anche noia, tedio e un lavoro duro. Creazione collettiva non è solo il piacere dell'improvvisazione, è anche un processo irto di difficoltà. Per il «teatro vivente» di Beck e Malina l'idea della creazione collettiva si lega indissolubilmente a un'idea di vita, al «concetto di una compagnia teatrale, un gruppo di lavoro, come comune anarchica». È la realizzazione nella pratica dell'ideale politico che guida il Living fin dagli inizi. E che naturalmente trova in quel particolare momento storico il terreno di coltura ideale.

Più o meno negli stessi anni compie i primi passi l'Odin Teatret di Eugenio Barba, un altro dei punti di riferimento cardinali per il teatro del decennio successivo. Partito dalla lezione di Grotowski e dal concetto del lavoro teatrale come laboratorio, Barba coagula intorno a sé a Holstebro in Danimarca, un nucleo di attori eccezionalmente stabile e propone un metodo di lavoro destinato a far scuola, seppure spesso frainteso. Anni di lavoro durissimo, training per molte ore al giorno, tempi lunghissimi di preparazione per ogni nuovo spettacolo. Un lavoro «segreto», nel senso etimologico di separato dall'ambiente esterno.

Con queste esperienze alle spalle, non c'è da stupirsi se il giovane teatro italiano degli anni settanta nasce come teatro di gruppo - anche se poi la definizione acquisterà un significato affatto limitativo. Tale è il Carrozone di Federico Tiezzi, Marion D'Ambrigo e Sandro Lombardi (i futuri Magazzini) che debutta in un vecchio appartamento del centro storico di Firenze, dove vivono insieme, replicando anche in questo, senza volerlo, il percorso iniziale del Living, già assunto del resto nell'equazione arte=vita fatta propria da Judith Malina. E se la formazione andrà poi allargandosi intorno ai tre giovani «soci fondatori», arricchendosi di volta in volta di nuovi compagni di strada o di presenze destinate a perdersi subito, sempre forte e quasi esclusivo resterà fra loro il senso di legame personale, che prelude al formarsi di quella che si è poi definita una cultura di gruppo.

Così è, di lì a poco, per la Gaia Scienza di Giorgio Barberio Corsetti, Marco Solari e Alessandra Vanzi, l'altro gruppo-guida della «postavanguardia», dove conta altrettanto il rapporto nato dal loro incontro, segnato da un susseguirsi di rotture e di riavvicinamenti trasparente anche nel titolo benaugurato di *Ensemble* dato a un loro spettacolo. Tanto da portare poi, alla dissoluzione del gruppo, allo sfilacciarsi della coesione di questo rapporto. E vale la pena sottolineare quanto questo rapporto interpersonale pesi anche nel caso il gruppo sia formato da due sole persone, da Remondi e Caporossi a Santagata e Morganti.

Per restare al concetto di «cultura di gruppo»: esso significa semplicemente il possesso di esperienze comuni, oltre che di una comune visione artistica. Teatro di gruppo vuol dire, all'origine, la possibilità di contare su un nucleo artistico stabile e con esso la possibilità di una pratica teatrale esclusiva, slegata dai condizionamenti del «mestiere». Quel che conta è la carica emotiva, la necessità personale avvertita da ciascuno dei membri nei confronti del lavoro comune.

Teatro come laboratorio. L'esperienza del collettivo comporta infatti, prima di tutto, una diversità di metodo di lavoro che va al di là della (presumibile) indifferenziazione dei ruoli fra i membri del gruppo, che pure è assunta da principio come un valore da difendere. Così il training, per esempi, è un «processo di auto-disciplina» non legato immediatamente alle necessità della creazione, non coincide neppure con l'acquisizione di una tecnica. Il gruppo è il luogo chiuso che permette il libero sviluppo dell'attività di ricerca. E in effetti il metodo laboratoriale determina in larga misura anche i suoi frutti spettacolari. Il rifiuto del «prodotto» è spesso implicito nei lavori degli anni settanta, gli spettacoli sono a volte eventi unici, oppure «studi», sono il momento di deflagrazione di un'esperienza solo parzialmente visibile all'esterno. La stessa scelta di spazi di rappresentazione non teatrali e la limitazione del numero degli spettatori ammessi derivano dalla volontà di mantenere inalterate le condizioni della creazione, oltre che dal bisogno di rivitalizzare il rapporto di scambio di un'esperienza con il pubblico.

Titolo || Prologo a un discorso sul metodo di produzione del nuovo teatro

Autore || Gianni Manzella

Pubblicato || Oliviero Ponte di Pino, *Il nuovo teatro italiano 1975-1988, la ricerca dei gruppi: materiali e documenti*, pag. 32, La casa Usher, Firenze, 1988.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 2 di 2

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

Non bisogna però credere che questo privilegiare il collettivo (talora sino a condannare all'anonimato le singole individualità) coincida con un meccanico e superficiale azzeramento delle differenze reciproche. Dalla somma di queste, anzi, si ottiene l'unità dei gruppi più saldi. La divisione dei ruoli e delle competenze, negata in via teorica, si ripresenta nella pratica. I gruppi iniziano ben presto a cercate, al di fuori di sé, altre competenze, a coltivare il confronto con artisti operanti in altri settori (dalle arti visive, al fumetto, alla musica, come Alighiero Boetti o Jon Hassel). Dal gruppo si passa in tal uni casi alla *factory*, con un allargamento delle produzioni al di là dei confini teatrali.

Parte anche da qui quella spinta a una precisazione dei ruoli che negli anni ottanta sembra far compiere al nuovo teatro un percorso inverso a quello dei maestri: frutto di sentite esigenze di rinnovamento che si sommano alle forze centrifughe interne, alla necessità di non cristallizzarsi sulle posizioni raggiunte; ma, ancor più, frutto del maturare di alcune innegabili personalità artistiche. Questo in realtà non significa ritorno al passato, non è in contrapposizione con la vocazione alla diversità del nuovo teatro. Anzi, esperienze recenti come quella, dei Teatri uniti, con la convergenza organizzativa dei tre maggiori gruppi di ricerca dell'area napoletana, mostrano come la questione del modo di organizzazione e di produzione della ricerca sia più che mai all'ordine del giorno. E da qui comincia la storia che dobbiamo scrivere.