

Titolo || Teatro stabilizzato e teatro evolutivo
Autore || Carlo Quartucci
Pubblicato || «Sipario», n. 253, maggio 1967.
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 1 di 3
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

Teatro stabilizzato e teatro evolutivo

di Carlo Quartucci

Ospitiamo un intervento di Carlo Quartucci sulla situazione teatrale in Italia, vista dalla parte dei giovani al di fuori del teatro ufficiale, suggerito dalla relazione di Luigi Squarzina sugli Stabili e il repertorio contemporaneo da noi pubblicata tre numeri fa. Alla contestazione Quartucci aggiunge nella seconda parte uno sforzo costruttivo [ndr].

A proposito della relazione di Luigi Squarzina: “Il repertorio contemporaneo e i teatri Stabili” apparso nel numero di febbraio di questa rivista, a un regista della mia generazione che fa un certo tipo di spettacolo e che vive fuori dai teatri stabili, si presentano immediate alcune considerazioni.

1. Si può essere d'accordo con Squarzina che un Teatro Stabile in Italia non possa fare delle scelte di “repertorio” alla tedesca o di “tendenza” e che si debba configurare come “forza attiva d'intervento sulla realtà” con la scelta di un repertorio “eterogeneo”; soprattutto se si tiene conto delle carenze di particolari iniziative teatrali. Solo mi lascia molto dubbioso l'idea del “collage” tra testi classici, moderni e novità, visti in funzione non di una scelta “culturalmente omogenea”, ma di una sorta di “supermercato del teatro” che tiene conto solo di quel compratore che attualmente affolla i teatri stabili.

2. Che Squarzina veda l'attuarsi del concetto di “teatro come vita” esclusivamente nella realizzazione “critica” dei classici, mi sembra eccessivo; inoltre mi sembra addirittura inaccettabile, la strenua difesa ch'egli fa del teatro classico a livello “contemporaneo” secondo l'attuale metro critico delle realizzazioni, giungendo a identificare con esso la funzione di un Teatro Stabile «se con la scelta del repertorio, con l'azione che svolge attorno a sé e con la vitalità stilistica dei suoi spettacoli, sa rendere tutto il grande teatro veramente contemporaneo del suo pubblico, e sa far sentire il suo pubblico, non soltanto in sala nell'attualità della rappresentazione ma già prima d'entrarvi e a lungo dopo esserne uscito, contemporaneo delle grandi coscienze che hanno scelto di esprimersi in forma teatrale». Concetto, quest'ultimo, che mi troverebbe d'accordo se qualora non finisse col ridurre, ripeto, l'idea di “contemporaneo” a livello di “realizzazione critica dei classici”; e non sentissi ancora l'idea di contemporaneo vicina soltanto a un certo pubblico, tenuto conto, che un teatro stabile come “servizio pubblico”, “se non vuole continuare a produrre e far consumare”, deve precisare il “suo pubblico” mediante «un discorso dialettico che tende a coinvolgere tutte le forze vive di una città». Realizzazione critica dei classici e organizzazione di pubblico appaiono oggi, nell'interno di un teatro stabile, rispettivamente come la scena rinascimentale e il pubblico ottocentesco. E se per il primo c'è una certa adesione stilistica, con la piena consapevolezza che si tratta sempre di una riesumazione, se pur viva, del “grande teatro”, per il secondo la considerazione si riduce al solo aspetto quantitativo. Ma se proprio si vuole attuare la “contemporaneità” dei classici e del pubblico dei teatri stabili, sarà opportuno rivedere sostanzialmente il “metro critico” operando radicalmente sulla “pagina teatrale” e sull'organizzazione dello spettatore.

3. “AZIONE MEDIANTE IL TESTO sulla realtà – Anziché INTERPRETAZIONE DEL TESTO IN SE – L'attore è chiamato ad AGIRE anziché INTERPRETARE – non più FINGERE, IMITARE – ma ESSERE e PROPORRE”: e tutto questo per Squarzina sempre da realizzare su testi classici; e ciò gli ha permesso di non aver “mai creduto nella mancanza di autori contemporanei e neppure nella mancanza di autori contemporanei italiani”. Diversamente oggi la nuova generazione (per quanto mi riguarda), vede soprattutto nel teatro “contemporaneo” (anagrafico) e nella formazione di gruppi, di collettivi di teatro, le possibilità “reali” di “interventi – azioni – proposte ecc...”, difficilmente realizzabili all'interno di un Teatro Stabile. Per quanto riguarda me personalmente, interessandomi profondamente alla società contemporanea italiana, è proprio la mancanza di autori contemporanei italiani che mi preoccupa; e intendo “autori” come “collaboratori” allo spettacolo, “in relazione diretta col teatro, in funzione di una espressione specificamente scenica”. Perché, sia chiaro, è completamente fuori luogo parlare ancora di “autori testuali” dopo mezzo secolo di rivoluzione teatrale in Europa. Ma ringrazio la generazione di Squarzina che in questi ultimi venti anni ha cercato di «ridimensionare il limite interpretativo» per un teatro «come operazione di palcoscenico»; ed è inconcepibile che si assista ancora a “recensioni” basate esclusivamente su una critica del testo. Ma il problema credo si pone nella mancanza di una giovane critica, tipica del “linguaggio scenico”, che possa collaborare accanto al “gruppo teatrale”, per la creazione di una “drammaturgia scenica” contemporanea italiana.

4. “MUSEI”. Mi sembra che qui Squarzina abbia perfettamente ragione: ci auguriamo anche noi che i teatri stabili diventino dei musei, ma di quelli veri, anzi non capisco come mai non lo siano ancora diventati, avrebbero risparmiato a tipi come me, la fatica di chiarirsi nel marasma in cui si sono cacciati (teatro privatistico, di giro, commerciale ecc...); infine teatro contemporaneo (anagrafico) a livello di “informazione” per i ventimila abbonati, e spesso malamente informativo, in edizione tascabile, con copertina vellutata. Ed è strano come un teatro contemporaneo, totale nel suo significato, lo si veda in contrasto alla sua funzione di “rottura” e di “formazione”, per ridurlo a “un numero” da catalogare nelle “iniziative particolari” di un teatro stabile.

5. Il discorso di “una seconda sala, (seconda numericamente, non gerarchicamente né idealmente)” di Luigi Squarzina, potrebbe venire accettato, a piene mani, se si trattasse di realizzare una “struttura collaboratrice” dei teatri stabili; ma da come Squarzina chiude la sua relazione mi sembra ch'egli sia d'altro parere dato che «... costruisce e apre a Genova un teatrino di tipo nuovo, con un numero di posti assai limitato (90), basato su una compagnia di giovani, per un repertorio tutto di novità». Se si crede ancora a un simile “microorganismo” e a tutto ciò che lo fa funzionare, si vuole realmente l'assenza di un certo teatro contemporaneo; o nel migliore dei casi si auspica il ritorno ai primi tentativi malsicuri di dieci anni fa negli sporadici scantinati

Titolo || Teatro stabilizzato e teatro evolutivo
Autore || Carlo Quartucci
Pubblicato || «Sipario», n. 253, maggio 1967.
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 2 di 3
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

romani. E allora se un teatro stabile intende continuare a respingere e a disinteressarsi di un “repertorio contemporaneo” o al massimo convenire a creargli una “minisala”, bisogna che i sostenitori di questo teatro contemporaneo si organizzino diversamente e per altre vie.

Note per la conferenza spettacolo al “Convegno per un nuovo teatro”

Premessa Si assiste da qualche anno ad una progressiva “piccola stabilizzazione” dell’attività teatrale. Gli organismi a gestione pubblica, da un lato, e i mille “teatrini” sorti un po’ dovunque, dall’altro, sembrano aver trovato un punto d’equilibrio sulle medie ormai stabili degli abbonamenti o dei livelli medi di presenze agli spettacoli. Addirittura i secondi (i teatrini) tendono a essere aggregati al mastodontico carrozzone degli Stabili, i quali ormai trovano posto anche per l’avanguardia, creando “miniedifici” in grado di ospitarla, inventando strani giorni di riposo riservati ad essa, matinée, rassegne denominate “vetrine”, ecc..., ma collocandola a “latere” o comunque in un contesto che impedisca ad essa di sovrapporsi all’attività tradizionale. Il tutto al fine di soddisfare i moltiplicati bisogni del pubblico borghese, messo assieme “faticosamente”. È indiscutibile che la scelta del repertorio e il linguaggio adottato servano a meraviglia queste intenzioni, le quali di per sé non sarebbero cosa da poco se non si costringessero nel limite troppo angusto del pubblico ormai “stabilizzato” che frequenta le nostre sale “centrali”. Il matrimonio fra “repertorio medio” (che comprende anche una “avanguardia media”) e spettatore “medio” è quindi ormai avvenuto, con reciproca soddisfazione. La concezione architettonica delle sale da spettacolo è determinata ai fini delle scelte del pubblico e di conseguenza del repertorio; è stata anzi la matrice prima del linguaggio “medio” adottato, l’unico in grado di soddisfare i bisogni, ahimé assai limitati, del pubblico di cui si parla. [...]

D’altra parte ci si chiede per quali ragioni un pubblico, ancora disorientato dalla mancanza di una politica decentrata, dovrebbe avvertire il bisogno di muoversi verso le sale teatrali del centro. Niente di ciò che appare sul palcoscenico sembra riguardarlo da vicino: il dialogo è da iniziati, tutto un ammiccamento e strizzatine d’occhio allo spettatore che “ha letto”, che “sa” o che “deve sapere”, la realtà italiana è continuamente trasfigurata fino ad apparire irriconoscibile, gli stessi problemi che ci assillano, appaiono come appiattiti, filtrati, gelatinati. E comunque mai il nostro volenteroso spettatore ha l’impressione che qualcosa di suo si stia agitando sul palcoscenico. In altre parole, ‘i quattro fattori di cui accennavo prima sembrano escluderlo, tagliarlo fuori dialetticamente. Mi pare inevitabile concludere che lo sfasamento dell’attività teatrale nei confronti del moto continuo di evoluzione della nostra società aumenti col passare del tempo. A questo punto, penso sia assolutamente necessario operare per una decisa trasformazione delle “linee di condotta” finora seguite, muovendo nel senso decisamente opposto: dai “centri”, cioè verso le “periferie”, assecondando il moto naturale della città sostituendo così al concetto di “stabilizzazione” quello di “moto evolutivo”.

Per far questo occorre rendere mobile non solo lo stesso “edificio teatrale”, ma anche “la struttura”, il “linguaggio” dello spettacolo, il quale viene a subire una continua modificazione d’angolo ottico col variare del pubblico e dell’ambiente. Vediamo come ciò possa avvenire.

L’edificio teatrale

L’architettura, oggi, nell’edilizia come negli arredamenti, ha cessato di ideare strutture fisse; si hanno prefabbricazione, “strutture-oggetto” che possono in continuazione modificare un ambiente, mobili che si allungano, si scompongono, si formano, a seconda delle necessità. Strutture modulari in perpetuo movimento. L’esigenza che oggi si avverte a mio avviso è quella di realizzare una “struttura mobile” capace di trovare collocazione in qualsiasi sala, o piazza, strada, stadio o (anche) teatro; e questo non facendo riferimento ad un dispositivo scenico inteso come “teatro viaggiante”, bensì una struttura equivalente a un edificio teatrale, capace di divenire una scena, segnare uno spazio, costruire un teatro là dove si verifichi la necessità o compenetrarsi e plasmarsi in un “luogo teatrale” già esistente. Una struttura insomma, adeguata alle tecniche e agli usi del teatro contemporaneo (a pista centrale normale, anulare, ecc...). L’obiettivo, in sostanza, è quello di conciliare le esigenze ‘dello spettacolo con quelle dello spettatore: di qui il valore da assegnare alla capacità di penetrazione e adattamento della struttura, al fine di evitare allo spettatore l’effetto intimidatorio dell’ambiente badando a montare la struttura stessa con criteri direttamente dipendenti dalla situazione preesistente.

Il linguaggio

Il problema che ci si deve porre, è quello delle conseguenze che lo spettacolo verrebbe a subire, tenendo conto che una modificazione di struttura presuppone una modificazione della comunità in ascolto. Appare evidente come una simile trasformazione si accompagni a una variazione di linguaggio, direttamente proporzionale all’angolazione visuale che si viene a determinare sotto l’impulso di diverse condizioni sociali, facoltà ricettive, livelli di cultura, interessi prevalenti. Ci si chiede quale sia la funzione da assegnare “al teatro”. Ebbene io ritengo che il teatro possa *acquistare un senso preciso, diventare realmente “bisogno”, a condizione che chi lo fa si proponga di soddisfare, per mezzo di esso, qualcuno degli effettivi bisogni del suo pubblico. E se vogliamo che questo accada, occorre che il linguaggio adottato tenda continuamente a fare dello spettatore un “partener di dialettico”, con la speranza che ciò produca un arricchimento dei mezzi espressivi, e l’acquisizione di un linguaggio in grado di meglio esprimere le gravi contraddizioni che la nostra società ha saputo produrre. Da ciò appare chiaro come la struttura di cui parlavo, non rappresenti la soluzione “pratica” del problema del decentramento teatrale (che sembra invece preoccupare tanto i nostri organizzatori di cultura) ma vada intesa come elemento di complementarità del nuovo tipo di spettacolo. Entrambi (struttura e linguaggio), non sono più statici ma continuamente plasmabili, sollecitati dalle diverse

Titolo || Teatro stabilizzato e teatro evolutivo
Autore || Carlo Quartucci
Pubblicato || «Sipario», n. 253, maggio 1967.
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 3 di 3
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

condizioni di comunicazione: ed ecco che gli elementi gestici di uno spettacolo realizzato per palcoscenici normali, si trasformino, poniamo per uno stadio, in immagini completamente diverse, con ritmi capovolti, frantumati, sicché la recitazione passi a sonorità inconcepibili altrove. Il tutto mantenendo inalterata la struttura dello spettacolo. Tutto ciò non solo per la variazione di spazio, bensì per la diversa natura che in quel luogo viene ad assumere la comunità in ascolto. Dalla successiva scomposizione di questi due elementi (struttura e linguaggio) è possibile ottenere una gamma infinita di composizioni in luoghi diversi. L'occasione per, una prima verifica di queste note mi verrà offerta dall'allestimento che intendo realizzare dal Pantagruelle di Rabelais, spettacolo nel quale la scena si ridurrà ad una serie di "oggetti" scomponibili, continuamente in moto. Ritengo che il testo possieda tutti i requisiti per iniziare un dialogo anche con un pubblico completamente nuovo al teatro: si tratta, ora, di trovare un equivalente scenico, alla "parola" di Rabelais, sempre in fermento. (c. q.)