

Titolo | “Intolleranza 1960” e il teatro d’avanguardia

Autore | Giulio Carlo Argan

Pubblicato | «Avanti!», 18 maggio 1961, p. 3.

Diritti | © Tutti i diritti riservati

Numero pagine | pag 1 di 2

Lingua | ITA

DOI |

“Intolleranza 1960” e il teatro d’avanguardia

di Giulio Carlo Argan

Con *Intolleranza 1960*, rappresentata il mese scorso al Festival musicale di Venezia, Ripellino, Nono e Vedova hanno riaperto improvvisamente, ponendolo in termini molto duri, il problema del teatro di avanguardia. L’hanno riaperto affrontando coraggiosamente, al di là della vecchia questione dell’utilità didascalica, quelle ben più alta dell’originaria «ritualità» del teatro. Nel senso originario, appunto, perché il più antico teatro greco, legato al culto di Dioniso, è spettacolo rituale, manifestazione del divino o del sacro, e non nel chiuso di un santuario, ma davanti alla comunità intera, spettatrice e partecipe. Gli autori di *Intolleranza 1960* si sono dunque proposti di individuare e rappresentare quelli che sono oggi, in questa condizione storica della società, i grandi temi del divino o del sacro; e li hanno identificati negli assunti ideologici della lotta politica mediante la quale la società tende a realizzarsi come unità ideale. Perciò essi si sono apertamente ricollegati al teatro fortemente «ideologico» di Mejerchol’d e di Piscator, nell’altro dopoguerra: volendo così dimostrare, anche polemicamente, che cosa propriamente debba intendersi per teatro d’avanguardia e come questo termine non possa applicarsi indiscriminatamente a ogni ricerca d’innovazione strutturale e tecnica dello spettacolo. È teatro d’avanguardia quello che, muovendo da assunti ideologici che prendono il posto dell’antico contenuto sacro o mitologico, s’inserisce in una situazione rivoluzionaria e la promuove, dando per scontato il principio stesso del divenire storico della società, dell’attenuarsi del suo destino, della sua stessa esistenza come organismo vitale. In questo senso è certamente d’avanguardia il teatro di Brecht, benché pieno di motivi tradizionali e popolari, e non lo è quello, strutturalmente nuovissimo, di Jonesco, tutto giocato com’è su un’ambiguità ideologica che trasforma in divertita, intelligente, ammiccante connivenza l’intesa di protagonisti e pubblico, e così permette alla borghesia di accettare senza tradirsi l’immagine deformata di sé che le viene, con implicita critica, presentata. In un ambito più largo, il contrario ideologico del teatro d’avanguardia è la massa della produzione cinematografica, a quasi tutti i suoi livelli e con pochissime eccezioni (una di queste è il cinema di Eisenstein, che però muove proprio dal teatro d’avanguardia della rivoluzione); e non tanto perché sia di fatto condizionata dall’apparato culturale del capitalismo borghese, quanto perché, riducendo la partecipazione del pubblico a reazione passiva, elimina totalmente la «ritualità» dello spettacolo, che non può attuarsi senza l’intervento attivo della platea, quasi fosse un secondo coro, nella azione scenica. Come il teatro specificamente di avanguardia a cui si ricollega, *Intolleranza 1960* è uno spettacolo nettamente, intenzionalmente antiborghese: precisiamo subito che uno spettacolo antiborghese non è necessariamente uno spettacolo popolare né una rappresentazione analitica, critica, polemica o satirica della morale e del costume della borghesia. Mirando a ritrovare, sul piano della spiritualità laica e politica moderna, i valori del divino o del sacro ch’erano alla base del teatro antico, il teatro d’avanguardia non può proporsi fini secondi oltre l’unità e la totalità visiva e sonora del fatto scenico: esso è fortemente educativo perché impone alla comunità una esperienza simultanea e collettiva, ma non può proporsi un preciso fine didascalico o di propaganda. Più precisamente: *Intolleranza 1960* ha un’essenza e un alto potenziale ideologico in quanto pone all’esperienza collettiva, come temi del divino o del sacro, i grandi temi della lotta politica; ed è antiborghese soprattutto in quanto esclude dalla nuova «ritualità» dello spettacolo, cioè dalla solidarietà di interpreti e spettatori nella celebrazione del rito scenico, il «tipo umano» del borghese. [...] Il ritmo incalzante dei suoni e delle immagini, in *Intolleranza 1960* mira palesemente a sopraffare ogni altra esperienza sonora e visiva, a trasportare gli spettatori in una regione dove le emozioni deflagrano con la violenza di una bufera in alta montagna e si succedono col ritmo delle onde di un mare in tempesta: la musica di Nono e le violente mutazioni sceniche di Vedova, integrandosi, vogliono appunto creare un diverso spazio visivo e sonoro. Chi riuscirà a entrare in questo spazio e a vivere intensamente l’esperienza visiva e sonora, cesserà di essere, in quel particolare momento, un «borghese», perché la forza e la successione incessante delle emozioni lo porranno al di sopra del livello di medianità o mediocrità a cui è di fatto condizionata, nell’ordine estetico come nell’ordine etico, l’esistenza del «tipo umano» del borghese. Per intendere la portata educativa di questa momentanea evasione da una condizione storica della società, bisogna chiarire che cosa significhi, per gli autori di questo spettacolo antiborghese, l’essere un borghese. Non significa tanto appartenere a una determinata classe sociale, con il suo modo di vita e i suoi pratici interessi, quanto trovarsi in una condizione di negatività morale o di colpa, che certamente dipende da una perdita di attualità storica, ma ha come conseguenza inevitabile la riduzione del tono dell’esistenza, l’intorpidirsi delle capacità d’emozione, e quindi l’indifferenza e l’inerzia morale, il conformismo, la piatta rinuncia a ogni volontà di evoluzione e di rivoluzione. Gli eventi della storia dell’umanità si producono sempre in una scala dimensionale molto maggiore di quella con cui si misurano le vicende personali; nel bene e nel male sono sempre enormi, e non è possibile prenderne coscienza se non si superi il livello dell’io e non ci si ponga al livello della collettività. Soltanto dall’emozione collettiva può nascere l’azione collettiva; e l’emozione collettiva è quantitativamente e qualitativamente diversa dall’emozione individuale. Soltanto se tutta l’umanità partecipi di quegli eventi storici, reagendo positivamente o negativamente, essi potranno valere per l’umanità, come momenti del suo progresso storico; altrimenti, essi varranno contro l’umanità e il suo progresso, saranno momenti negativi o d’involuzione, crimini, atrocità. L’indifferenza, la mediocrità, l’egoismo, la mancanza di solidarietà umana di quell’eterno, immobile spettatore della storia che è, per definizione, il borghese, sono responsabili di enormità storiche, che forse il borghese non vorrebbe, ma finisce sempre per accettare come faccende che non lo riguardano: si tratti delle persecuzioni religiose e politiche, o dello sterminio degli ebrei nei campi nazisti, o delle torture inflitte ai combattenti algerini. Non avrebbe senso obiettare che in *Intolleranza 1960* i misfatti della reazione sono posti sullo stesso piano, trasposti nella stessa chiave

Titolo | “Intolleranza 1960” e il teatro d’avanguardia

Autore | Giulio Carlo Argan

Pubblicato | «Avanti!», 18 maggio 1961, p. 3.

Diritti | © Tutti i diritti riservati

Numero pagine | pag 2 di 2

Lingua | ITA

DOI |

simbolica dei cataclismi naturali, dell’alluvione: di fatto, si vuole dimostrare che quei misfatti non sono gli episodi di una lotta politica aspramente combattuta da due parti antagoniste, ma il gratuito e tuttavia inevitabile prodotto dell’indifferenza politica, dell’assenteismo borghese. [...] *Intolleranza 1960* non critica direttamente la mediocrità dell’esistenza borghese, la esclude; la esclude perfino dalla consapevolezza dei misfatti storici di cui è la causa. Essere un borghese significa essere in stato di colpa sociale e politica; ma un riscatto è sempre possibile, perché è sempre possibile passare dal piano degli interessi personali a quello degli interessi collettivi. Basterà staccarsi dalla parte morta del corpo sociale, quella che genera la putrefazione dell’oppressione e della violenza; negarsi all’ordine fittizio e meccanicistico, alla strumentazione burocratica e poliziesca dello stato borghese; respingere fra i diavoli dell’inferno quelli che Sartre chiamava gli «uomini del no»; mettersi dalla parte delle vittime, dei ribelli, dei torturati; resistere all’appello erotico della «donna» e stringere con la «compagna» il primo, elementare rapporto umano e sociale; liberarsi, soprattutto, dalla passibilità dell’esistenza e fare che ogni emozione che si riceve sia anche un’azione che si compie. Questa è la via del riscatto dalla condizione borghese, come condizione oggettiva di mediocrità, ambiguità, passività d’esistenza. Se oggi, anche oggi, nel mondo si seguita a perseguire, deportare, torturare, uccidere, e gli spettatori sono milioni, ciò accade perché gli spettatori rimangono spettatori anche se piangono lacrime di cocodrillo: l’inerzia non è neutralità (e sarebbe già colpa), ma causa efficiente del male, come l’azione è causa efficiente del bene. Ecco perché il dinamismo sonoro di questo Drama mit Musik riconduce sempre ai grandi temi del bene e del male, della luce e della tenebra, del sì e del no, dell’essere e del nulla, dando realtà a una visione profonda, radiografica, che rivela il simbolo sotto la sembianza emotiva. Perciò lo spettacolo diventa, come nel più antico teatro, una «ierofania», una manifestazione del sacro o di ciò che nell’anima collettiva moderna ha il valore e il senso del sacro. Ma non sarà ancora, questa azione simbolica, un modo di evasione? Simboli e immagini non sono astrazioni, sono realtà inseparabili dalla realtà stessa dell’esistenza individuale e collettiva. Non vi sono simboli buoni per le azioni buone, simboli cattivi per le cattive azioni: quanti crimini non sono stati perpetrati, e si seguita, inalberando il simbolo «buono» della libertà? Il male non è altro che l’ipocrisia, il rifiuto di accettare la realtà nella sua crudezza, di agire con una decisione commisurata alla forza dell’impulso emotivo. In ogni simbolo o immagine, come in ogni cosa della realtà, v’è un momento positivo, quello in cui rivela la realtà, e un momento negativo, quello del disimpegno, dell’astrazione, dell’ipocrisia della formula, dell’autorità. [...] Nella vita storica della società, come in questo succedersi torrenziale di apparizioni simboliche, quello che conta è la dinamica, il ritmo della successione, del rapido formarsi e apparire, del subito distruggersi e ottenebrarsi dei simboli. Tale è infatti la condizione d’impegno che il dramma vuole suscitare in noi: la disperata volontà di liberarci, nella serrata dialettica di emozione e azione, da rigor mortis del simbolo scaduto, che non può più esprimerci. Il tema fondamentale, il tema del divino o del sacro che il dramma rivela, è il tema della libertà; ma non esiste una libertà in astratto, concessa in dono dal cielo agli uomini, esiste soltanto la liberazione, come lotta senza sosta. Questo hanno voluto esprimere gli autori di *Intolleranza 1960* negli atti di un rito teatrale che ha la violenza furente, ma anche la virtù liberatoria, di certi riti primitivi o barbarici; e questa è la ragione dell’importanza di quest’opera d’avanguardia in un momento in cui la cultura appare dubbiosa, se non riluttante, di fronte ai propri doveri.