

Hans-Joachim Ruckhäberle

TEATRO È ESPRESSIONE, NON INTERIORIZZAZIONE

Nota di Claudio Meldolesi. Pubblichiamo con piacere questo scritto inviato da Hans-Joachim Ruckhäberle, capo Dramaturg dei Kammerspiele di Monaco, per vari motivi.

Anzitutto perché la sua trattazione coglie con allarme la difficoltà del fare teatro oggi. Senza indugiare in analisi di contesto, Ruckhäberle dichiara da subito il suo punto di vista sullo stadio raggiunto dall'alienazione teatrale. Quasi a dire: i discorsi ideologici sulla situazione del teatro, negli anni '80, non possono non assumere il taglio dell'invettiva, analogamente ai discorsi degli anni '30, quando il teatro europeo, proseguendo le fondamentali ricerche del decennio precedente, si trovò sbarrato il passo dalla persecuzione politica.

Allora la situazione era più drammatica, certo, ma l'alienazione può non avere a che fare con il sangue, gli internamenti, l'esilio.

Per quanto si possa dissentire da alcune valutazioni, è indubbio che la realtà teatrale ci si presenta, in primis, come un territorio occupato da forze estranee: che si presumono piene di diritti e rappresentative della complessità sociale, perché integrate in sistemi di comando politico-culturali. Coerentemente perciò Ruckhäberle sceglie a bersaglio della sua invettiva lo stato d'insensatezza della routine teatrale, ovvero l'intreccio determinatosi fra la colonizzazione del teatro operata dalle mode filosofico-estetizzanti e la pratica corrente della messinscena, resa subalterna da procedure ora nostalgiche ora narcisistiche.

Il nostro secondo motivo d'interesse per lo scritto di Ruckhäberle si collega a un aspetto contingente ma non episodico della situazione italiana: ci riferiamo al varo imminente della legge sul teatro la quale, ormai da anni, sta condizionando la vita delle compagnie e dei gruppi. La logica seguita dagli ultimi due ministri dello spettacolo è che la parte sana del teatro nazionale sia rappresentata dalle strutture produttive più istituzionalizzate: maggior forza istituzionale uguale maggior pubblico uguale miglior teatro. Questa concezione, che non distingue fra quantità e qualità e che ignora la vocazione del teatro al rischio e alla diversità, sta determinando una serie di effetti perversi. Nell'ottica della razionalizzazione ministeriale, al teatro di ricerca è stata assegnata una patente di sospetto parassitismo, tanto che varie formazioni meritevoli e molto attive sono state prese di mira, con sospensione delle sovvenzioni. Il teatro di strada è stato depennato dalle provvigioni come se non fosse teatro. I teatranti privi di sede stabile, compresi maestri della levatura di Dario Fo e Leo De Berardinis, sono stati discriminati. La sperimentazione, nel gergo e nella considerazione ministeriale, è diventata una sottocategoria di genere. L'assetto amministrativo ha acquistato maggiore importanza della vita artistica. I potenti si sono inorgogoliti, i deboli sono stati istigati al servilismo e al culto delle tabelle. E la Germania, in questo contesto, è diventata una specie di pietra di paragone.

Vari portavoce ministeriali, infatti, hanno giustificato le conseguenze negative prima ricordate con la necessità di allinearsi all'ordinamento teatrale più progredito in Europa, al teatro tedesco. Razionalizziamo, gerarchizziamo, tagliamo le escrescenze anarchiche — hanno detto — e poi si troverà posto anche per il teatro non omologato. Questo è diventato il messaggio. Ed ecco perché, per la nostra situazione, lo scritto di Ruckhäberle assume anche un carattere demistificatore. La sua critica dell'ordinamento teatrale tedesco e della mentalità che ha comportato fa capire il pericolo delle politiche razionalizzatrici. Perché i nostri legislatori, invece di copiare il teatro degli standard europei e invece di pensare ai riconoscimenti di consumo, non si pongono il problema della crisi d'identità del teatro in Europa? Questa crisi richiede il massimo rispetto delle energie teatrali esistenti a tutti i livelli, in Germania come in Italia. Da noi, in particolare, essa potrà trarre beneficio da una legge solo se questa si porrà come servizio legale a favore della vita teatrale, e non come fattore autoritariamente pedagogico, di canalizzazione produttiva e di verticalizzazione industriale del teatro.

Altro motivo: il fatto che Hans-Joachim Ruckhäberle è una delle personalità di primo piano del teatro pubblico tedesco. I dirigenti dei teatri stabili in Italia non usano parlare della tensione, del rischio, della protesta, come elementi vitali della pratica scenica. Da questo scritto, invece, la contrapposizione fra vecchio e nuovo teatro cui siamo abituati risulta riformulata con aperture pluralistiche e con importanti travasi di tematiche; per cui la ricerca del senso, anche nelle forme più scomode, risulta la posta in gioco di tutti i teatri degni di questo nome.

Ma a tale proposito, è indispensabile aggiungere che in Italia esiste una differenza consolidata. Ad esempio, le tematiche del teatro materiale ricordate da Ruckhäberle: la centralità (relativa) dell'attore, l'importanza dei processi analitici, la rivalutazione dei mezzi artigianali, queste tematiche nel nostro contesto nazionale sono state affermate e difese culturalmente dal teatro dei gruppi e da pochissimi teatranti di altra provenienza. Il che ha comportato anche una diversa loro valorizzazione, forse non ancora adeguatamente considerata dalla cultura teatrale europea.

C'è, poi, almeno un altro motivo da segnalare: il modo in cui Ruckhäberle si richiama a Brecht. Il suo interesse non va tanto al Brecht drammaturgo o all'ideologo, bensì al maestro di teatro: al Brecht dell'autonomia artistica, capace di cogliere di sorpresa lo spettatore con qualcosa di potente e di perfetto; cioè al Brecht che si estrania dall'inconoscibilità sociale per studiare la fenomenologia delle relazioni sociali con le leggi del teatro, onde poter rilanciare la sfida del cambiamento. È questo il Brecht da ritrovare a partire dal nostro attuale bisogno di ottone: a partire dal bisogno di non cadere nella trappola della falsa immediatezza, dominata in realtà dalla comunicazione tecnologica; così come dal bisogno di contrapporsi al consumismo teatrale, sempre più attratto dall'apparenza del prodotto anziché dalla sua sostanza.

Nel quadro delle tante ridiscussioni di Brecht, spesso giustamente problematiche, questo modo particolare di riferirsi a lui risulta in crescita di attenzione presso gli uomini di teatro occidentali. Ruckhäberle in tal senso sembra accennare indicazioni importanti, specie quando pone al centro del suo programma il

compito di sapersi confrontare con l'alienazione anche nelle sue forme più ambigue. Purtroppo qui il discorso, a causa della sua brevità, rimane, come dicevamo, indicativo; e tuttavia le tematiche segnalate vengono a costituire un elenco di questioni orientative: la scelta della socialità e della sperimentazione per sfuggire ai modelli culturali standardizzati, la contrapposizione del teatro, con i mezzi suoi propri, alla teatralizzazione della società, il teatro delle relazioni come luogo di analisi e di riverifica dello straniamento oggi, l'affrancamento dell'artista teatrale dalla sua condizione di ceto specializzato, la rivendicazione della libertà dell'arte in vista di creazioni «che lascino trasparire realtà diverse dentro la nostra realtà».

Il teatro ha definitivamente perduto la distanza da se stesso, dai suoi oggetti e dalla realtà quotidiana. Al posto di una interpretazione radicale del passato, del presente e della utopia che coglieva la dimensione del tempo, e quindi il senso del cambiamento, è sopravvenuta una superficialità che si esprime in una enorme ricchezza di sensazioni riflesse: nella citazione di citazioni che non hanno più un significato proprio. Quando i segni non sono più in funzione di nient'altro e diventano mere derivazioni di altri segni, non v'è più alcuno scontro: solo la citazione e dietro la citazione niente altro. Tutta questa mancanza di significato viene compensata emotivamente tramite la ricerca dell'immediato, dell'intensità, della 'vita'. L'espressione estetica che le è propria è il sublime, l'elevato, il patetismo della interiorità.

Un nuovo modo di sentire lo spazio, sempre più contagiato dalla architettura postmoderna, contribuisce a far sì che l'uomo si perda nello spazio e sia ridotto a mero ornamento. Frederic Jameson parla di un «iperspazio postmoderno» che impedisca all'uomo di determinare il suo mondo esterno attraverso la «percezione e conoscenza». Un orientamento molto vicino a nuovi scenografi da Wonder e Wilson a Freyer: costruire spazi che nel migliore dei casi lascino posto all'uomo ma che non costituiscano lo spazio per eventi tra esseri umani. Quando il luogo politico e sociale non è più esperibile e riconoscibile, rimane soltanto la ritirata in quello interiore, nel proprio io.

Significato e verità del teatro vanno così perduti, poiché il teatro è espressione e non interiorizzazione. Ciò che oggi conta è il cambiamento rapido e la maggiore spontaneità possibile, vale a dire l'impossibilità di verificare il proprio lavoro. Ogni tentativo di spiegazione viene abbandonato a favore del più facile e premuroso cam-

mino negli spazi interiori, a favore di una «verità interiore» che valga per tutti e per ognuno.

La presunta inspiegabilità delle complessità dei rapporti sociali serve come scudo per non doversi confrontare con le conseguenze e con i risultati di tale analisi. Si evita di stabilire delle interrelazioni per potersi immergere nella sofferenza e nel piacere dell'isolamento. Dietro a tutto ciò, la nostalgia di trovare nel teatro ciò che sembra esser venuto meno anche nella religione, vale a dire la speranza. Una speranza tuttavia che è molto lontana dalla prospettiva di una concreta utopia. Perché, in effetti, il teatro si è allontanato progressivamente dalla società. Ed è perciò che cade nel vuoto anche la tanto citata pretesa di Heiner Müller che l'arte debba rendere impossibile la realtà: altrettanto vale anche per l'affermazione che il teatro sia sempre all'opposizione.

Gli Incontri Teatrali di quest'anno a Berlino hanno evidenziato questo fatto. Scarsi sono stati i tentativi di stabilire relazioni tra esperienze individuali e collettive per lasciar luogo piuttosto alla generale indulgenza verso un generico atteggiamento estetizzante del singolo: a partire dalla «festa dell'attore» per arrivare ad un teatro del movimento e dell'urlo selvaggio e ad un ritorno al reazionario presentato con un imballaggio sublime.

Il consolidamento politico di una concezione ininterrotta della tradizione e la vecchia-nuova sconsideratezza trovano riscontro — nel teatro e nella letteratura — nella ricerca dell'immediato. Ciò che però viene ammannito come immediato, si rivela mitizzazione e mera illustrazione priva di radici storiche, ricerca di vecchi e nuovi giardinetti dell'Eden, si rivela come un 'egoismo' di sapore nietzschiano che si offre ricco di sensibilità e pieno di una coscienza infelice-lieta, e versa su tutto lo sciroppo di una quanto mai generica tendenza ad estetizzare. Le trovate sono più importanti della sfida di un testo verso il suo e il nostro tempo. Tutto va bene. Tutto può diventare espressione, mentre contemporaneamente sbiadiscono i mezzi di espressione.

L'incompleto, il 'non riuscito', il diletterantismo e l'amatorialismo, si fanno diventare motivo di stupore. L'assenza di riflessione diventa creatività. Sembra che per il teatro sia attualmente difficile fare a meno di produrre «cinismi soggettivi esteticamente ispirati» (Jürgen Habermas). Lo scontro per una vita possibile, il tentativo di «trasformare il mondo fino alla conoscibilità» (Ernst Bloch) o perlomeno di renderlo consapevole di se stesso, non ha luogo. La fiera

del qualunquismo è riccamente allestita ed offre al *flâneur* della cultura qualcosa di ogni cosa e niente di tutto.

Al teatro mancano tanto senso e impegno quanto la coscienza di se stesso e dei suoi mezzi. Sta per perdere la sua ragione sociale ed estetica. Questo teatro che si tiene in disparte e che è al tempo stesso irriflessivo e disponibile a tutto, si assoggetta a ciò che è, piuttosto che far scoppiare le sue potenzialità. In ciò vedo una situazione di facile adattamento estetico e sostanziale. Così il teatro è paradossalmente diventato ancor più politico di quanto non voglia: politico, in quanto rapidamente adattabile alle mode culturali, apolitico, nella sua coscienza.

Il teatro rischia di perdere il suo significato, di non essere più attivo, di diventare piuttosto mero documento di una modernità che si arrende. Il prezzo della diffusa teatralizzazione della nostra società è la perdita di un potenziale critico ed utopistico e ciò non porta ad avere più vita ma solo più banalità. Pretese estetiche e di contenuto, volontà di creare forme ed arte, non possono realizzarsi in una presunta vicinanza alla vita e al non-mediato che riunisce il piccolo spettacolo televisivo con ampie parti di una cultura solo presuntivamente alternativa. Oggi dominano valutazioni basate sul gusto laddove sarebbero necessari giudizi e i relativi criteri. E naturalmente si può continuare a pensare, dove non si è pensato niente.

Il punto di vista di Adorno sull'industria culturale ha così ampiamente inglobato ampi settori dell'industria teatrale.

«Come tabula rasa di proiezioni soggettive, l'opera d'arte viene dequalificata. I poli della privazione della sua artisticità sono che essa diventa cosa tra le cose e veicolo della psicologia dell'osservatore. Ciò che le opere d'arte reificate non dicono più, l'osservatore lo rimpiazza tramite l'eco standardizzata di se stesso che gli viene rimandata».

La situazione sociale viene considerata difficile: «ipercomplesso» è lo slogan corrispondente socio-scientifico. Difficile perché è difficile immaginarsene una diversa. La contraddizione tra storia esperita e vissuta — per quanto sia vecchio il problema — non è risolta. La domanda è, di quale individuo si tratta, di quale società? Per chi? Contro chi? Dove non si richiedono risposte, vengono tutt'al più illustrate le domande, ma non ricercato il cambiamento. Mentre è il cambiamento, l'oggetto del teatro.

Per poter accettare questa sfida il teatro deve rifarsi alla sua autonomia, alla «libertà dell'arte» come alla sua appartenenza alla so-

cietà: come sua parte e al tempo stesso come sua controparte. Proprio a causa di questa posizione particolare che esonera il teatro dal calcolo costi/rendimento, il teatro deve trovare la forza di contrapporsi alla società. Il teatro deve rendersi conto del perché venga sovvenzionato ma al tempo stesso anche per quale scopo vuole usare le sovvenzioni.

All'interno della «Istituzione Arte» (Peter Bürger), il teatro occupa però uno spazio difficile. Più che mai è rimandato a degli standards. Una messinscena si modella su di un'altra, recitazione e stile su modelli precedenti.

Attualizzazione e 'proiezioni' di vecchi testi presuppongono le loro conoscenze. Il teatro si è cacciato nella trappola di false convenzioni, nel raggiunto accordo tra quelli che lo fanno e quelli che lo fruiscono. Di ciò è complice la messa in scena e l'estetizzazione di ogni tipo di realtà. La resistenza del teatro si dimostra troppo spesso capace soltanto dello sterile tentativo di contrapporre ad una società tardo borghese o post-industriale i suoi stessi valori primari: il Vero, il Buono il Bello. Dietro, si nasconde la nostalgia di rivedere tutto il processo ma solo per lasciarlo ancora una volta svolgere senza alcun cambiamento. E siccome l'impulso non scaturisce più da necessità economico-sociali ma soltanto da quelle ideali, questo impulso rimane sterile, fantasma di qualcosa già vissuto. Il teatro deve cercare il confronto con le forme ambigue della alienazione. Anzi tutto è però necessario riconoscerla. Per questo è necessario un 'teatro analitico', consapevole, che rifletta sui suoi scopi come suoi presupposti. Non intendiamo con ciò intellettualizzare il teatro. La consapevolezza del teatro è quella dell'attore, dell'evento scenico, dello spazio. Una consapevolezza che deve confrontarsi con la lacerazione tra ciò che noi sappiamo e ciò che sentiamo ed esperiamo. L'espressione diretta del teatro è una espressione individuale, quella dell'attore. Qui stanno le possibilità e il pericolo al tempo stesso. Non bisogna dire con Brecht: «Uno è nessuno. Di meno di duecento insieme, non si può neanche parlare». E tuttavia il teatro deve essere più dell'espressione della personalità dell'attore. Rimane altrimenti qualcosa di banale; la prestazione dei 'grandi' attori o anche soltanto di quelli più noti, viene compresa come una conferma e una liberazione della 'grande' individualità e delle sue potenzialità.

Ciò che restringe la nostra vita viene vissuto non come uno choc ma come qualcosa che il singolo può padroneggiare. Poco importa se ha successo o se soccombe. Il discorso si riduce a come si consi-

dera la prestazione dell'attore. Il confronto con la società più denso di significati di quello con il singolo, sembra ad alcuni troppo freddo, troppo poco sensuale e troppo impegnativo per il teatro. A questi manca la coscienza del piacere di pensare e della ricerca delle forme particolari della conoscenza estetica. «La vera arte è stimolata dal suo oggetto. Dove il destinatario crede di constatare qualcosa di freddo, s'imbatte in una sovranità, senza la quale non si tratterebbe affatto di arte» (Bertolt Brecht).

Si dovrebbe immaginare un teatro che si ricordi dei suoi mezzi, particolarmente dei suoi mezzi artigianali, che rappresenti eventi tra uomini, realizzati da uomini e in quanto tali modificabili; un teatro che non spacci carattere per individualità, che non si orienti sulle mode culturali ma sulla sperimentazione, sul suo linguaggio, su una propria analisi e su una propria interpretazione delle situazioni. Un teatro che metta in condizione di imparare a sperare. È importante stabilire relazioni. Il punto di riferimento sociale è per me il nocciolo di un 'teatro delle relazioni'. Per esprimerlo artisticamente, ci vuole tuttavia ben altro che un articolo di fondo o una dimostrazione teorica. Che l'arte possa andar oltre, questa è la speranza.

Le relazioni scaturiscono dalla continuità di un lavoro che cura forma e contenuto. Ciò implica che non si tratti di un teatro qualunque ma di un teatro universale ma di un teatro comunale, di un teatro per una città.

Come si conciliano queste pretese con l'attuale struttura di un teatro cittadino? Non male secondo me. Il teatro per una città può stabilire relazioni. Permette di sviluppare 'l'arte di osservare'. Il confronto fra testi di epoche diverse aguzza la consapevolezza di ciò che era e di ciò che è, di stabilità e cambiamento.

Il teatro non esprime la protesta nell'uno o nell'altro spettacolo ma è — o dovrebbe essere — in tutto e per tutto protesta: una obiezione intesa come progetto di una vita 'diversa' e rappresentazione implacabile della reale 'misera'.

Il teatro deve essere scomodo, scomodo in più di un senso. Ancora una volta: non la chiacchiera del teatro come luogo dell'opposizione, dell'arte come mera opposizione, ma un confronto preciso con ciò che va perduto del nostro modo di vivere. Resistenza contro l'appiattirsi del linguaggio, dei sentimenti, del senso della realtà, delle immagini, dell'umanità. E questo non funziona senza prendere posizione; e non si intende la posizione politica partitica dell'uno o dell'altro operatore teatrale, bensì la forza di rottura che un teatro

può trarre dalla consapevolezza delle relazioni. Le fantasie e le ansie dei lavoratori nelle pièces di Kroetz e Fels appartengono al nostro discorso quanto i faticosi tentativi del poeta Tasso di cercarsi una via d'uscita tra arte e vita, quanto lo scontro violento tra ragione e passione nella *Emilia Galotti* di Lessing; e così pure i primi piani della varia umanità ormai incapace di amore e sensualità nel *Parco* di Botho Strauß e la rappresentazione della limitatezza della nostra fantasia in *Troilo e Cressida*, il duro contrasto delle pretese e dei sentimenti del singolo contro l'ordine costituito per *Fedra* e *Pentesilea*; il *Faust* asociale e l'asociale *Gust*: tutto questo appartiene al nostro discorso.

Il teatro non deve essere allineato tra le manifestazioni ricreative domenicali. L'abisso singolo/altri è aperto e così quello tra quotidianità e possibilità di vivere. Ma anche la tensione tra una realtà estetica creata dall'arte ed una presa di posizione critica, non si risolve senza perdite. Questa tensione fa parte del lavoro teatrale quotidiano. L'obiettivo è l'uomo che cammina con i suoi piedi, che ha i suoi sentimenti, che crede ai suoi occhi ed usa il suo cervello.

E il divertimento, l'intrattenimento?

Nel risultati estetici. Nel creare eventi artistici che lascino trasparire realtà diverse dietro la nostra realtà. In immagini di rapporti che dietro le limitazioni del nostro esserci-nel-mondo, non si accontentino di affermare un senso bensì lo cerchino. E più che in ogni altra arte spetta al teatro mostrare il carattere del prodotto raggiunto nel lavoro dell'attore, negli eventi teatrali. Perciò è necessario rappresentare queste situazioni non come credibili ma come vere.

«Non mi verrebbe mai in mente di considerare falso qualcosa che accade per strada e che io non capisco.

In teatro un evento non deve distinguersi da uno che può accadere per strada soltanto perché in teatro è più comprensibile; deve piuttosto assomigliargli perché è vero. Il temperamento si può imparare. Le trovate si comprano. La tecnica non si deve scorgere» (Bertolt Brecht).