

Dopo la sessione '94 di Londrina (Brasile), l'incontro '95 dell'ISTA (International School of Theatre Anthropology) si tiene a Lövånger, un villaggio lappone a 80 km a nord di Umeå (Svezia), cittadina di 100.000 abitanti capitale della regione Västerbotten. Il tema di questo incontro dell'ISTA è dedicato a «Forma e informazione. L'apprendistato dell'attore in una dimensione multiculturale».

Testo per i sommersi e i salvati (di Franco Ruffini – Ferdinando Taviani)*

0. Dall'ambiente di studiosi e artisti legato alla rivista «Teatro e Storia» trae origine la presenza autogestita a Roma dell'Odin Teatret come protesta contro le condizioni nelle quali opera il teatro in Italia, e in vista delle prospettive ancor più amare prevedibili nell'immediato futuro.

Auspichiamo che attorno a tali condizioni e prospettive si apra la riflessione nel convegno «I sommersi e i salvati».

A tale scopo presentiamo questo testo.

³ Per questo spettacolo, il cui testo è stato scritto in inglese da due autori cinesi, William Huizhu Sun e Faye C. Fei, entrambi studenti in USA, e la cui messinscena al Teatro del Popolo di Shanghai si è basata sull'integrazione fra tecniche cinesi e occidentali, vedi ora: Bettina Entell, *China Dream: A Chinese Spoken Drama*, in «Asian Theatre Journal», 11 (1994), pp. 242-259 (con bibliografia).

* Queste osservazioni di partenza sono state elaborate per «I sommersi e i salvati. Come perché dove per chi fare teatro?», un convegno «di studi e di riflessione politica» tenutosi a Roma il 4 e il 5 marzo 1995, promosso da «Teatro e Storia» e dalla Cattedra di Storia del Teatro e dello Spettacolo della Terza Università di Roma. Il convegno si è svolto all'interno dell'iniziativa «Odin Teatret trent'anni: i semi e sogni» svoltasi a Roma dal 28 febbraio al 5 marzo: una settimana di spettacoli, dimostrazioni di lavoro, conferenze, filmati dalla trentennale attività dell'Odin.

0.1. Il nostro testo ha un grave limite: l'esposizione dei mali prevalente sulle proposte operative. Queste ultime suggeriranno un atteggiamento piuttosto che un programma. Dato che i programmi davvero efficaci sono quelli che ciascuno elabora per suo conto, sulla base delle proprie competenze, delle proprie forze ed idiosincrasie.

Ciò che segue è quindi dedicato soprattutto al nutrimento del pessimismo intellettuale.

1. Alla regola del caos di Stato nei confronti del teatro, dell'ingordigia incompetente dei partiti, delle razionalizzazioni ministeriali irrazionali, della frode e dell'ipocrisia culturale, sta per sostituirsi quella d'un liberismo che dietro la pretesa razionalità del mercato, nasconde visioni culturalmente distruttive e politicamente illiberali.

1.1. L'esercizio dell'arte teatrale – quella che c'è, e quella che realisticamente potrebbe esserci – non può reggersi economicamente sui propri diretti guadagni. Nessuno d'altra parte sostiene apertamente che vada tolta di mezzo o relegata al dilettantismo ed al volontarismo. Essendo quindi un'attività economicamente in perdita quasi per definizione, l'indirizzo liberistico indica velatamente la volontà di drastiche decimazioni che salverebbero solo il teatro maggioritario.

Sarebbe in altre parole un esempio di ghigno alla democrazia: non il rispetto delle minoranze ma la dittatura della maggioranza.

2. In Italia il teatro è organizzato in maniera corrotta. Questa non è una lamentela moralistica. Moralistico sarebbe vedere la corruzione morale come causa della corruzione culturale. Non è moralistico, invece, rimettere i fatti con i piedi per terra, e rendersi conto che la corruzione culturale ha, fra le sue conseguenze, anche quella dei comportamenti, delle clientele, delle scelte politiche ed amministrative che favoriscono gli scambi sottobanco o la concussione.

2.1. Il sistema italiano delle sovvenzioni, con le gerarchie di valori che implicitamente ed esplicitamente comporta, erige a norma un modo di produrre teatro che va contro la sua natura.

Lascia credere che nella messinscena del repertorio letterario drammatico consista la principale funzione del teatro.

Lascia credere che sia «normale» indurre gli artisti a comporre spettacoli caso per caso, senza continuità d'ensembles. Li costringe a realizzare opere che non possono essere la fase d'un lento processo che dura nel tempo e che quindi si fonda su un sapere collettivo.

Lascia credere che la cultura teatrale cresca soprattutto di novità in novità.

Induce a credere che il teatro ordinario, e in esso l'ambiente delle «prime» e delle sedi prestigiose, delle costose rassegne, dei gettonati nelle commissioni ministeriali costituisca il teatro artisticamente e culturalmente «primario».

2.2. Malgrado la colpevole irrazionalità di tale sistema, si realizzano fra i teatri ordinari spettacoli di valore e di profondo sapere scenico. Ciò non toglie che la regola sia lo svilimento dell'arte; lo spaccio accademico dell'ignoranza; l'ipocrisia culturale.

Lo «spaccio accademico dell'ignoranza» non avviene soltanto nelle università, ma anche nella pleora delle scuole che dovrebbero trasmettere le basi del mestiere dell'attore *teatrale*, di quel mestiere, cioè, che si fonda sull'azione, viva ed immediata, d'un attore di fronte ai suoi spettatori.

È inaccettabile che, tranne pochissime eccezioni, le istituzioni sovvenzionate per trasmettere le basi della professione privino gli allievi di un ampio ventaglio di scelte, e li defraudino del diritto ad un solido sapere scenico ed alla conoscenza delle sue tradizioni. Anche nel campo artistico, non si dà libertà senza una reale possibilità di scelta fra concrete alternative dettagliate ed esplorate.

2.2.1. È deprimente che i diversi saperi inerenti all'artigianato teatrale vengano banalizzati ed ignorati. In questa negligenza vi è una logica: attrici ed attori sono resi funzionali allo spettacolo egemone, cinematografico e televisivo.

2.3. L'ipocrisia culturale è legata al sistema generalizzato delle sovvenzioni, il cui presupposto è un principio giusto: il riconoscimento che il teatro può essere un bene culturale. Questo giusto presupposto genera conseguenze distorte: l'esigenza di sbandierare pretesi valori culturali per ottenere il denaro necessario a far spettacoli. La cultura del teatro viene così appiattita sui criteri scolastici e scolari; la solennità compensa l'inadeguatezza degli spettacoli; il peso culturale obiettivo delle diverse produzioni viene identificato con l'interesse che esse suscitano presso i media.

2.4. Così noi gente di teatro, sia uomini di spettacolo che uomini di libro, uno dopo l'altro ci facciamo sudditi del regno dell'irrealtà.

2.4.1. Gli spettacoli dei teatri anomali vengono spesso severamente redarguiti (non di rado giustificatamente), e ancor più spesso vengono trattati con distrazione, anche perché essi si tengono in molti casi in luoghi e tempi anomali. Non accade invece praticamente mai che i critici e cronisti constatinò pubblicamente ciò che

nelle loro chiacchiere amano ripetere e che qualsiasi spettatore con un minimo d'esperienza può facilmente constatare: che nei teatri ordinari la maggior parte degli attori non sa più né muoversi né parlare in palcoscenico, né degnamente rispettare o contrapporsi a un testo. E che la maggior parte dei registi non possiede nulla che possa dirsi una disciplina professionale. Ed è ovvio che senza disciplina non può esservi arte, neppure per caso.

2.5. Tutto questo lo si dice non per ansia di buon gusto o per l'arroganza del giudicare, tanto meno per insofferenza nei confronti dei fallimenti (i quali sono organici alla professione artistica e sempre fecondi, quando non vengono inquinati dalla solennità e dall'ipocrisia). Lo diciamo per fare attenzione ai patrimoni dissipati. E per non dissipare quella scontentezza che può spingere spettatori ed attori, organizzatori, critici e studiosi a sognare attivamente un teatro rinnovato.

Il teatro scadente non è mai stato un male. Male irreversibile lo diventa quando non è più in grado di scontentare (quasi) nessuno.

2.6. L'efficacia culturale dei teatri solo in parte è legata alla qualità degli spettacoli, e dipende grandemente dalla qualità delle relazioni sociali che i teatri sanno mettere in forma e sviluppare. La corruzione culturale si manifesta nell'ignorare questo dato di fatto, che nessuno è in grado di smentire, ma da cui non vengono dedotte le necessarie conseguenze.

2.6.1. I teatri e le pratiche teatrali anomale (gruppi, festival che non seguono l'ideologia della sola novità, laboratori, attività in contesti sociali particolari: dagli anziani alle comunità per il recupero dei tossicodipendenti, dalle carceri agli istituti per handicappati o alle organizzazioni per gli immigrati) sono altrettanti piccoli territori. Risultano quasi trascurabili se si ragiona in base ai numeri degli spettacoli e degli spettatori, ma la loro incidenza nel sociale ha radici profonde. Il giudicare la loro rilevanza culturale alla luce della sola estensione dei loro «pubblici» è come fingere di calcolare il volume d'un solido solo misurando l'area della base.

2.6.2. Mancano ancora gli strumenti per costruire un discorso semplice ed obiettivo sui teatri e le pratiche teatrali anomale. Esse rimangono realtà sommerse.

La negligenza di coloro di noi che fanno teatro attraverso l'esercizio teorico e critico è in questo caso altrettanto responsabile dell'incolta distrazione dei funzionari e dei politici. Costoro, nel lodevole intento di salvaguardare i teatri di minoranza, e nell'ansia di

metter ordine nel caos di Stato divenuto impraticabile con il diminuire delle risorse, hanno creato e regolamentato delle categorie che di fatto deformano l'anomalo pre-vedendolo. Le categorie si traducono presto in definizioni di generi alla cui realtà si comincia a prestar fede. E i generi generano omogeneizzazione. Così lo strumento distrugge i fini per i quali era stato forgiato.

3. L'impossibilità di adeguarsi ad una vera economia di mercato obbliga il teatro nel suo insieme ad una vita che nel nostro sistema sociale risulta economicamente artificiale. Ne derivano due probabili conseguenze che schematicamente indicheremo così: un orgoglio artistico che persegue la perfezione e rischia d'essere isolato; una fantasiosa franchigia che rischia l'autoindulgenza e l'arbitrio.

Autoindulgenza ed arbitrio in Italia hanno preso il sopravvento.

3.1. Negli ultimi anni il teatro è divenuto zona d'occupazione della minutaglia politica, oggetto di nomine, scambi e compromessi che non avevano e non hanno neppure la drammaticità della corruzione in grande.

Tutto – anche l'inesistente – è divenuto finanziabile. Contemporaneamente, una incompetente serietà legalistica e aziendalistica è servita ad accrescere la corruzione ed a soffocare le anomalie che sono la linfa della cultura.

3.2. Autoindulgenza ed arbitrio forniscono i vasi capillari che permettono alla corruzione culturale di trasformarsi in corruzione politica e morale. Persino l'oggettività dei numeri diventa oggettivamente menzognera. Due soli esempi, il primo grave e gravido di conseguenze; il secondo farsesco e sintomatico.

3.2.1. Per una sorta di corruzione di Stato, le cifre stesse delle erogazioni del denaro pubblico al teatro sono menzognere. Lo Stato in realtà nel finanziare il teatro procaccia in larga misura redditi alle banche. Le sovvenzioni deliberate vengono di fatto rese disponibili con ritardi macroscopici, molto al di là dei limiti di tempo in cui i teatri si sono impegnati a realizzare le attività per le quali sono stati sovvenzionati.

Questi ritardi sono la regola. Tale regola truffaldina non è illegale. I teatri sono quindi costretti a chiedere prestiti alle banche sulla garanzia d'un denaro di cui teoricamente possono decidere senza poterne disporre. Gli interessi passivi incidono gravemente (in una misura che in media risulta oscillare fra il 30 ed il 40%) sulle entrate reali. Sicché le sovvenzioni attribuite si riducono a volte persino della metà. Su queste basi, le pretese ministeriali d'un buon governo aziendalistico dei teatri rispecchiano lo schema «cornuti e mazzati».

Inoltre, poiché il ritardo può essere manipolato, non sarebbe strano se attorno ad esso allignassero casi di concussione.

3.2.2. Esiste perfino un teatro delle anime morte.

Per le diagnosi e le riflessioni sullo stato generale del teatro sono spesso strumento insostituibile le cifre e le statistiche dettagliate sul numero degli spettatori paganti, stagione per stagione, teatro per teatro, spettacolo per spettacolo. Anche in questo caso le cifre sono (in quale misura?) menzognere. La pratica degli abbonamenti fa sì che vengano computati come spettatori presenti e paganti gli spettatori abbonati. I quali non di rado a teatro evitano d'andarci, anche perché non pochi abbonamenti non vengono dalle tasche di concreti spettatori, ma da enti pubblici e privati, associazioni, industrie sollecitate a compiere azioni culturalmente benemerite. Teatri che sulla base dell'«oggettività» dei numeri sono esauriti, nella realtà risultano praticamente semivuoti.

3.3. La sequela degli esempi potrebbe durare a lungo. Ancora più lunga sarebbe l'analisi dettagliata delle conseguenze perniciose che discendono dai punti che abbiamo delineato.

Il deterioramento generale ha la forza della sua debolezza: quanto più è diffuso tanto meno viene percepito. La sua stessa gravità e pervasività rende impossibili semplici e chiare proposte di rimedi. Combatterlo sembra donchisciottesco. L'intransigenza e il rifiuto appaiono buffi e finiscono per realizzarsi soltanto al loro grado zero: l'astensione.

3.3.1. Coloro che praticano teatro attraverso l'esercizio della scrittura storica e teorica possono nutrire un'illusione astensionistica in realtà anch'essa degradata e degradante. Consiste nello scegliere di concentrarsi su ricerche «pulite» ed «imparziali», rivolte solo al passato.

Questa scelta comporta due errori in uno: innanzi tutto collabora al degrado chiudendo gli occhi su quei teatri che praticano una ricerca di dignità umana e qualità artigianale.

In secondo luogo, trascura una delle vene della cultura teatrale occidentale: lo scambio fra teatro-in-forma-di-spettacolo e teatro-in-forma-di-libro.

La formula perniciosa secondo cui «all'artista basta l'esperienza, e non ha bisogno di libri» si specchia in quella altrettanto perniciosa secondo la quale lo studioso non sarebbe chiamato ad impegnarsi nel presente.

È vero che ci saranno sempre teatri da indagare, ricostruire e raccontare. Ma non è detto che ci sarà sempre qualcuno motivato ad ascoltare i nostri racconti.

4. Questo punto è il più corto perché richiede la lunga pazienza della pratica. A nostro parere non sono né possibili né auspicabili visioni e progetti comuni. È invece necessario un atteggiamento condiviso che prenda le distanze dal degrado imperante senza cessare di combatterlo nei limiti delle proprie possibilità.

4.1. Più dei programmi comuni è importante la comune difesa di un territorio indipendente in cui siano realizzabili programmi diversi, fra loro alternativi o complementari, secondo una pluralità di pratiche e tendenze che in realtà arricchiscono l'unità, invece di disperderla.

Non dobbiamo cercare l'accordo. Dobbiamo invece approfondire le differenze, in un orizzonte comune di riconoscimento, rispetto e contrapposizione solidale e attiva.

L'esperienza insegna che quando gli uomini di teatro cercano di comportarsi secondo le regole del gioco dei movimenti politici organizzati, sia quando vi si adeguano che quando li mimano, la loro efficacia diventa nulla.

Non abbiamo bisogno di documenti, mozioni, voti, maggioranze e minoranze convegnistiche. E non ne abbiamo bisogno per le ragioni opposte a quelle per cui non ne hanno bisogno i movimenti unanimistici e plateali: appunto perché fra di noi non vogliamo affatto essere d'accordo.

L'efficacia deriva dagli esempi. Quei «territori liberati» di cui parlava Julian Beck sono esempi, e quindi atti efficaci. Sono innanzi tutto i *luoghi* delle tensioni, non i *non luoghi* utopistici.

4.3. Proponiamo la pratica d'una *cultura teatrale* parallela.

Ribadiamo che essa non ci parrebbe possibile né ci pare consigliabile come alternativa alla lotta quotidiana contro (e perciò stesso all'interno) del sistema teatrale degradato.

Parallelo non significa alternativo, né emulo, né rivale. Significa la costruzione di una zona autonoma esente dalle logiche e dagli obblighi del sistema, così come ci mostra l'esempio del teatro cileno al tempo di Pinochet o l'operato dei critici uruguayani al tempo della dittatura.

4.3.1. Sono possibili molte attività per mettere in pratica il modo in cui ciascuno di noi pensa la cultura teatrale. Ospitalità di spettacoli, dimostrazioni di lavoro, incontri, dibattiti, momenti di approfondimento storico e teorico, trasmissioni e scambi di tecniche, diffusioni di materiali, sperimentazione di progetti impagabili: sono tutte attività che è possibile fare senza grandi somme di denaro. Basta la libera e spregiudicata iniziativa.

Tutto questo già avviene, ma quasi sempre senza la coscienza della sua importanza in un quadro generale di resistenza al degrado, all'incuria ed alla dissipazione dei patrimoni culturali.

4.3.2. Esistono molti luoghi, tutti più o meno minacciati, ma sufficientemente protetti per poter ciascuno a suo modo farsi stimolo e dimora d'un lavoro di costruzione di una cultura teatrale parallela: organismi e laboratori che a diversi titoli possiedono un riconoscimento e una piccola sicurezza; festival; case editrici e riviste; università; enti ed organizzazioni culturali indipendenti.

Non stiamo parlando di una pratica della solidarietà come altruismo e mutua assistenza, ma di legami fra egoismi intelligenti e lungimiranti, decisi a difendersi dal degrado.

4.4. Il degrado pervasivo e generalizzato ha, infatti, almeno un pregio: mostra che quel che oggi chiamiamo teatro parallelo sarà probabilmente il teatro domani.