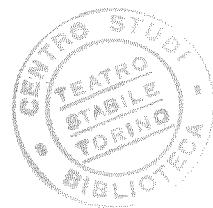


CITTA' DI TORINO
Assessorato per la Cultura

in collaborazione con l'Assessorato
alla Cultura della Regione Piemonte



Colloquio pubblico sul Teatro Stabile di Torino

**Martedì 22 Marzo 1983
ore 9,30-13 14,30-20**

TEATRO STABILE DI TORINO
Centro Studi

C.S. 9002/2

BIBLIOTECA

**CENTRO INCONTRI DELLA
CASSA DI RISPARMIO DI TORINO
CORSO STATI UNITI 23**

INTERVENTI DI

Giorgio Sebastiano Brizio

Giorgio Calcagno

Francesco De Bartolomeis

Giorgio Novara

Piero Perona

Gualtiero Rizzi

UNO STABILE, TANTA NEBBIA E MOLTE TISANE

di Giorgio Sebastiano Brizio

Ad un cartellone che consente la visione in città di BUS di Quenau/Eco per la regia/interpretazione di Paolo Poli, di assistere all'IVANOV di Cecov per la regia/interpretazione di Carlo Cecchi, si possono perdonare molte cose.

Scherzi a parte, lo Stabile torinese nei suoi cartelloni ha sempre mediato un certo tipo di richiesta, di garanzia cioè sul "posto venduto", con proposte di difficile presa, forse selezionando maggiormente in quest'ultimo periodo nelle valenze di richiamo, vuoi dell'attore (Poli, ad esempio per Quenau) vuoi dell'autore (Cecov per la discussa versione registica di Cecchi), della spettacolarità del cast. Lo Stabile elabora un cartellone adatto, tagliato su misura, al pubblico torinese, alle nostre nebbie, alle nostre tisane... Un teatro da bella pubblicazione a puntate: i fascicoli sui classici, le maschere, i pupi, qualche autore "strano", qualche novità. Nella ferrea logica dei bilanci un Ente proponente di spettacolo deve soggiacere alla basilare legge della domanda, quindi comprensibilissimo il calibro oculato tra offerta e botteghino, logica la mediazione selettiva, l'ulteriore spinta verso il prodotto eccellente pur nella novità del testo, del taglio registico o interpretativo. Novità sempre per quelle nostre benedette tisane, per quelle nostre spesse nebbie...

Torino è una città melanconica, forse più che magica. Musona, forse più che triste. E' una città in crisi perenne. Rivive nella grandeur che fu... non amalgamando, separando etnie e relative culture; nella continua conferma di una tradizione, di un marchio di fabbrica consolidato, di una qualità a schemi fissi. L'aveva ben capito Aldo Trionfo, nell'ultimo periodo della sua direzione artistica, coincidente con il grosso risveglio del pubblico verso il teatro. L'ha in parte capito Missiroli, che ha sostituito i più interessanti, Strindberg, Genet, Wedekind, con

Pirandello, Goldoni, Shakespeare. Nomi sicuri, nel sodalizio scenico con le architetture mobili di Job, con l'interpretazione magistrale di Anna Maria Guarnieri, con le musiche barocche di Ghiglia, nella continuità della tradizione, del consolidato, del marchio di fabbrica. Bisogna riconoscere a Missiroli, nella obbligata quadratura del cerchio organizzativo/amministrativo di Giorgio Guazzotti, una unitarietà stilistica che è cifra, sigla consolidata, attraente nella misura in cui può attrarre l'abbonato, lo spettatore svincolato, il giusto dosaggio di teatro dei classici e teatro moderno, tra tradizione e novità accetta, un'unitarietà stilistica rispecchiante indici di gradimento subalpini, consolidati nei valori di presenze, di incassi al botteghino. Origine teorica datata 1975 (documento ciclostilato del Comitato Studi del TST, distribuito nella conferenza stampa del 13/9/75); con un programma di produzione che prevedeva un 'testo' ed un 'contesto'. Sul primo s'imperviava una rivalutazione dei classici europei; mentre, sul secondo, produzioni ospiti o coinvolte dovevano svolgere paralleli o contrapposizioni sui temi del testo. Molto interesse suscitò la messa in scena di NATHAM IL SAGGIO di Lessing e la contrapposizione costituita dalla regia de LA RELIGIONE DEL PROFITTO dal Deuteronomio, da Calvino, Max Weber, B. Nelson. Evidenziavano entrambi una intensità culturale nuova, una collana di teatro vivo, e non una "teatro-teca", come sottolineato dallo stesso Missiroli nella conferenza; una rassegna di spettacoli (anzichè testi) teatrali, integrata da un lavoro di drammatizzazione di materiali culturali rielaborati a livello scenico, come fonti rinverdate di tutta una storia teatrale innestata sulla storia culturale dell'uomo: dai greci all'avanguardia. (1)

Era il periodo de IL BAGNO di Majakovskij, non portato a termine da quel Giorgio Pressburger che poi, in altre piazze, diede brillanti prove della sua valentia registica. De LA VENEXIANA, COMEDIA DE... e di AMOR CIRCULUS EST BONUS di anonimo e cruscanti per le regie di Lorenzo Salvetti. Era un periodo di intensi fervori. Il momento in cui il TST, nel rapporto con la Torino snebbiata ed euforizzata dalla caffeina di sinistra ebbe un ruolo-guida diverso, differente nell'approccio dei mille modi di fare con il teatro spettacolo e cultura. Il documento prevedeva anche un finalino, un contesto "leggero" ai contesti ponderosi purtroppo mai realizzato. Immaginatevi una specie di comica-finale, nella riabilitazione sdrammatizzante del cabaret alla Valentin, viste anche le brillanti prove interpretative di un gruppo di giovani attori della scuola del TST. Poi, come tutte le cose in Torino, il documento venne a mediarsi con realtà differenti di programmazioni di cartellone, di giri di compagnie, di produzioni di altri Stabili. A Missiroli/Volterrani si deve il riavvicinamento con il Piccolo milanese, gli scambi di materiali scenici con Strelher. Le indicazioni importanti sui lavori prodotti all'estero. Il panorama teatrale offerto, anno dopo anno, dal TST veniva adagiandosi, a ben guardare i titoli rappresentativi, verso situazioni nazionali precisate, rispondenti cioè ad una sicurezza d'incasso confortata dalla certezza spettacolare del programma offerto. Il grande pubblico torinese, quello delle nebbie e delle tisane ad oltranza, dimostrava d'aver in comune con il resto d'Italia una predilezione per la consuetudine rappresentativa del teatro con la T maiuscola. Il poeta verticale... l'attore sublime... la bella morte... ed altre amenità scontate che, comunque, nel pieno diritto democratico della scelta, della predilezione, riempivano le platee, facevano incassi.

Torino, sempre più innebiata e intisanata, ingrigita dalla crisi, non possiede alternative rimarchevoli, non compra altri giornali, viaggia po-

chissimo. La crescita di spettacolo diverso, avvenuta in altre città, la valorizzazione di nuove-spettacolarità, di sensibilità contemporanee nel la "tradizione del nuovo", sviluppatasi sotto la sviante etichetta dello effimero in altre piazze, in altri luoghi teatrali, ha lasciato la Torino musona indifferente. Qualche sberleffo pubblico, qualche stroncatura critica, e via. L'esperimento Fadini, le aperture di Balmas versus Carmelo Bene, delle drolerie.

Il TST evitando la 'concorrenza' con altre istituzioni pubbliche o private, delegate al teatro contemporaneo, si è automaticamente escluso, sino a giungere ad una gradualità zero (fatta forse eccezione per ASTI/Teatro). Non penso trattarsi di scelta culturale, di politica di programmi, bensì di semplice e 'conveniente' logica di bilancio. In fondo gli esperimenti citati, le 'aperture' del Politecnico al terzo-teatro dell'Università, dell'Unione Culturale a cicli off, producono soltanto e non sempre consensi elitari, quasi sempre passivi dal lato finanziario. Il TST con l'unitarietà stilistica dei suoi cartelloni (e, ripeto, il meglio selezionato dai cartelloni ufficiali di altre città italiane) fornisce i voluti fari gialli anti-nebbia, le zollette di zucchero per le sacrosante tisane torinesi.

Torino gradisce nel suo grande bacino d'utenza tradizionale certe tipologie teatrali: sbiella per l'OTELLO gasmaniano, sbava per l'ENRICO IV albertazziano, fugge alla fine del secondo atto di ANTONIO E CLEOPATRA perdendosi il pezzo più alto di teatro missiroliano: lo splendido compianto funebre di Cleopatra sul cadavere appeso di Antonio.

Torino, comunque, reclama pure contro i pochi posti disponibili per BUS. Non dimentichiamocene.

(1) Del documento stilato dal Comitato Studi del TST avevo riferito in un lungo saggio: "Teatro: medium di acculturazione di massa?", pub-

IL TEATRO STABILE E L'OPINIONE PUBBLICA

Giorgio Calcagno

Fra chi opera in teatro o per il teatro e chi deve informare sul teatro c'è sempre stata una necessaria distinzione di ruoli.

Ma la presa di distanza non è stata sempre la stessa. Si è passati dalla radicale separatezza delle origini alla più complessa dialettica di oggi, attraverso momenti che hanno sfiorato la reciproca compromissione. Sullo slittamento progressivo hanno giocato una serie di variabili: le trasformazioni che avvenivano nel teatro, nei giornali, nella società. Non erano trasformazioni indipendenti l'una dall'altra, e alcune sono venute interagendo fra loro, con particolare forza dopo la metà degli anni Sessanta: l'opinione pubblica ha cambiato un po' il teatro, la società ha cambiato un po' l'opinione pubblica; e sarebbe interessante chiederci quanto il teatro ha potuto cambiare la società. I "viceversa", nei tre rapporti accennati, dovrebbe darsi tutti per acquisiti.

I Teatri Stabili alle loro origini, e lo Stabile di Torino in particolare, dovevano comunicare col pubblico attraverso giornali che non avevano neppure la pagina dello spettacolo. Unico mediatore della vita teatrale, in quel periodo, è il critico, il quale esercita crociantemente la sua funzione di giudice, su un prodotto artistico. Lo spettacolo è guardato dalla platea, per un lettore che chiede soltanto un giudizio di valore. Che questo "prodotto artistico" venga da un teatro pubblico o da una compagnia di giro, in pratica non fa differenza alcuna. Allo Stabile si chiede soltanto di non varcare i propri limiti, arrogandosi prerogative e prendendo iniziative che, per loro natura, andrebbero lasciate alla libera concorrenza. Questa critica può essere esercitata, e in effetti a Torino viene esercitata, con grande intelligenza e ai livelli più alti (basti pensare a un esempio come Francesco Bernardelli), ma non si propone di estendere il giudizio agli aspetti politici e sociali che comporta la presenza di un teatro pubblico.

Lo sviluppo successivo della società, l'aumento dei consumi culturali, la stessa espansione dell'uditorio teatrale e delle sue più articolate richieste costringono a modificare questo rapporto. I giornali hanno creato le pagine dello spettacolo, dove il fatto teatrale viene colto anche sotto altri profili. Si cerca non soltanto di soddisfare lo spettatore esistente, ma anche di avvicinare al teatro quello possibile, stimolandone la curiosità (ed ecco la fioritura di interviste, conferenze stampa, attenzione a fatti marginali e curiosi, cambiamento di titolazione e impaginazione nella stessa tradizionale critica, maggiore corredo fotografico, eccetera). Si guarda non solo a che cosa si recita, ma al motivo per cui lo si recita, si va alle ragioni delle scelte e qualche volta si cerca di provarle, o almeno di discuterle, nella loro globalità. L'espressione "politica culturale" sostituisce con sempre maggiore frequenza l'antico "repertorio". Il rapporto fra l'artistico e il politico si fa tema di discussione all'interno del teatro, e si riflette sui giornali; a volte, partendo dai giornali, rimbalza sul teatro. Si discutono i cartelloni, i costi, i criteri per raggiungere il pubblico. Al critico si affianca il cronista, e spesso il critico si fa cronista. Il '68 porta i giovani a scegliere il teatro come mezzo privilegiato di espressione; il palcoscenico diventa il luogo della mitizzata creatività. Anche lo Stabile deve tenerne conto. Si moltiplicano i punti di spettacolo, i contatti con i gruppi minori proliferanti in città e regione, inizia il decentramento, si cerca il rapporto con la scuola, i quartieri. Il giornale sa di dover cogliere, ben oltre il fatto artistico, gli aspetti sociali dell'operazione. Le scelte non vengono più discusse su un semplice piano di politica culturale (meglio Brecht o Ruzante?), ma per i significati sociali che contengono (che cosa è più utile per arrivare a...?) Un "Marat-Sade" in una palestra di Banchette, presso Ivrea,

giustifica una cronaca più diffusa di una "prima" al Carignano. Il critico si fa non soltanto cronista ma, spesso, scende direttamente in campo, dà il suo contributo di "operatore culturale" a scelte che lo coinvolgono come cittadino, diventa egli stesso attore di questa avanzata nel sociale, che non può limitarsi a guardare dalla sua poltrona (anche perché, dalla poltrona, il fenomeno non si vede).

Questa stagione passa, con la caduta dei miti c'è anche il ritorno alle righe. La creatività è stanca, il teatro scopre che deve rinunciare a essere il centro di tutto, per tutti. Il pubblico non chiede più di partecipare, torna ad assistere. E chi rappresenta l'opinione pubblica non può non tenerne conto. Ma il grande bagno nel sociale ha lasciato i suoi segni. Il pubblico non assiste allo spettacolo di prima, con lo spirito di prima. E anche la critica non lo guarda più con l'occhio di prima. Caduto il primato del politico, non ritorna seccamente il primato dell'estetico. C'è un problema civile, di rapporto con la società, che non può essere eluso. Il teatro rimane il luogo dove si mantiene il dialogo della parola, che si è spento in troppi altri luoghi; la possibilità di un movimento, delegato alla scena, ma non fittizio; una indicazione, reale di vita, contro i condizionamenti dei mass media, le trappole della cultura prefabbricata. Il rappresentante dell'opinione pubblica, mediatore o protagonista, a seconda dei casi, rimane il testimone, spesso il provocatore, sempre il garante di questo dialogo.

LA CULTURA TEATRALE
E LE SUE TECNICHE ESPRESSIVE NELLA FORMAZIONE SCOLASTICA

Francesco De Bartolomeis

Un contributo a un rinnovamento necessario

Il rapporto scuola-teatro costituisce uno dei molti indirizzi di sperimentazione volti a superare la chiusura degli apprendimenti nelle materie di studio entro spazi scolastici. Dunque un contributo a un rinnovamento necessario. E' bene chiarirlo subito: l'accento su tale rapporto non deve avere come effetto una esaltazione unilaterale che faccia perdere di vista le esigenze complessive della scuola e la varietà delle sue attività. Si finirebbe per dimenticare che siamo partiti dalla scuola e che ampliamento e diversificazione dei piani educativi non significano una sorta di uscita dalla scuola senza ritorno.

Formazione di una cultura del teatro che sviluppi e rafforzi i poteri culturali dell'individuo, arricchisca le fonti delle sue emozioni, dia nuove occasioni ai suoi bisogni espressivi in situazioni di partecipazione e di collaborazione sociale: questo l'obiettivo del rapporto scuola-teatro. Tale obiettivo va perseguito mediante l'incontro delle attività della scuola con le attività sia del teatro ordinario sia di sezioni didattiche di teatri. E' una cultura che non parte da zero. Il campo è già occupato da poche esperienze positive e da molti fatti negativi.

Le poche esperienze positive

Le iniziative di quelle sezioni didattiche dei teatri stabili che non didatticizzano il teatro, non ne sminuiscono i testi e tutto il lavoro di messinscena e di rappresentazione ma sono impegnate a ricercare e a usare i mezzi per rendere possibile l'incontro degli insegnanti e degli studenti con la realtà teatrale, anche apprestando per essi cicli di attività in appositi laboratori con la guida di esperti, in cui si fa diretta esperienza di alcune tecniche teatrali.

I molti fatti negativi

Ne enumeriamo solo alcuni:

- 1) La resistenza e l'incapacità della scuola ad accogliere ciò che non sia il previsto svolgimento dei programmi;
- 2) L'animazione che si presenta come avanguardia e sperimentazione ma che in effetti troppo spesso dà via libera al dilettantismo più deteriore a causa della sua debolezza dottrinale e della povertà delle sue realizzazioni;
- 3) La conformità a tecniche normative che esclude la ricerca di una congruenza tecniche-stile come apporto di originalità (ad esempio, si declama secondo i canoni della dizione invece di dare alla voce una duttilità recitativa per sostenere con il registro migliore le parti colarità di una interpretazione);
- 4) La riduzione di tutta l'educazione teatrale al fare da spettatori di rappresentazioni nella maggioranza dei casi mediocri;
- 5) L'idea che il fare teatro sia un impegno rivoluzionario, direttamente di portata pratica (si perde il senso dell'humour e della realtà, e l'invenzione teatrale si abbassa a surrogazione);
- 6) La controcultura generica e velleitaria che approda a luoghi comuni e manca di effettive forze problematiche e creative.

Una iniziativa pubblica qual è quella dello sviluppo di adeguati rapporti scuola-teatro, se deve mettere a disposizione mezzi deve anche esigere buoni livelli qualitativi e stabilire dei controlli. E proprio non vorremmo che questi saltassero in nome della libertà didattica e culturale d'insegnanti e di teatranti così da approdare al più confuso e indiscriminato pluralismo.

Un tentativo di duplice definizione

Non ci possiamo aspettare molto da una definizione della "cultura del teatro". La cultura si forma attraverso esperienze dominate dalla varietà, lungo vie non lineari, assemblando elementi diversi, sfruttando processi d'incubazione, e quindi il ruolo dell'inconscio e delle emozioni. Invece la definizione inevitabilmente comprime, addensa, elide particolari vitali, dà non una struttura che di questi particolari ha bisogno ma uno schema provvisorio. Le cose migliorano solo di poco se, com'è nel nostro caso, per la cultura del teatro proponiamo non una ma due definizioni complementari: una dottrinale e una operativa.

A) Definizione dottrinale - La cultura del teatro è conoscenza di testi teatrali, delle varie tecniche che concorrono a produrre il passaggio dai testi alla rappresentazione, e dei valori di stile della realtà teatrale. Rispetto a questi valori, che non sono da intendere in senso formalistico, prende consistenza l'esperienza teatrale: fatta di emozioni, di sensibilità nella voce, nei gesti, nei silenzi, di illuminazione dell'intelligenza, di poesia, di identificazione, di avvertimento di ideali. Dunque un effetto educativo in profondità, né suggestivo né didascalico.

B) Definizione operativa - Trattandosi di definizione, può solo esprimere il bisogno di precisare le cose da fare per costruire una cultura del teatro, e enumerare alcune di queste cose. Quindi condizioni, obiettivi e mezzi. Esistono livelli diversi e, corrispondentemente, modalità diverse di esperienza della realtà teatro. Il superamento della preminenza dell'animazione teatrale, che deve rispettare requisiti di qualità e di competenza per contribuire alla cultura del teatro, può essere validata solo da una circostanziata messa a punto di metodologie nuove di costruzione della cultura del teatro.

Anche dai limiti di definizioni emerge una realtà molto complessa e variata che non autorizza su questa materia il predominio di un'unica specializzazione, dell'esperto in esclusiva della cultura del teatro. E anche se questa si riferisce alla scuola, non riteniamo che il ruolo principale sia da attribuire a pedagogisti e a educatori.

E allora a chi spetta disegnare le linee di una cultura del teatro? Certamente a tutti coloro che danno esistenza al teatro, dal testo alla rappresentazione, al critico specializzato, e anche a pedagogisti e a educatori a patto che abbiano sensibilità, compenetrata di competenza, per il teatro.

Il peggio che si possa fare è chiedere al pedagogista un imprimatur educativo, una omologazione dal punto di vista didattico delle tecniche e delle espressioni teatrali. Al contrario egli, solo se riesce a penetrare qualcosa di essenziale della realtà teatro, può contribuire a configurare alcuni modi di rapportarsi ad essa che diano risultati educativi. Che vuol dire semplicemente: trovare le strade su cui l'incontro con il teatro sia una esperienza culturale capace di contaminare altre esperienze, ampliandone il campo. E i risultati educativi sono tanto più consistenti quanto meno sono perseguiti per una via intenzionale pedagogica.

Contro l'invadenza dell'intenzionalità educativa

I molti problemi che convergono sui rapporti scuola-teatro mi offrono l'occasione per verificare su un terreno nuovo una mia vecchia convinzione: il massimo di utilizzazione educativa di un prodotto, di un campo di attività, di una competenza, di un complesso di tecniche si ottiene quando tutto questo non ha una impostazione e una finalizzazione in partenza educative.

La intenzionalità educativa, male collocata, sminuisce il valore educativo della realtà che viene incontrata (tanto il teatro quanto il cinema,

la tv, le arti figurative, la musica) lavora a ridurre e ad adattare, producendo quella particolare malattia culturale che è il didascalismo. Mi sembra evidente. Il teatro (come il cinema ecc.), se adattato a presunte esigenze educative, viene snaturato, privato della forza che gli è propria. Al suo posto s'instaurano miseri surrogati didascalici e didattici. Il fine educativo richiede che il teatro venga incontrato nelle sue dimensioni reali, nella sua sorprendente eterogeneità di tecniche e di stili, nei suoi risultati più alti, con una tensione di ricerca. E non si abbia paura che questa distrugga le emozioni, il piacere, l'identificazione, l'avvertimento corporeo e vitale di vicende.

I pedagogisti e gli educatori non scaricano su altri la responsabilità di affrontare i problemi dell'uso educativo del teatro, ma neppure si mettono su una strada con la pretesa di percorrerla da soli: accettano di fare un lavoro difficile che per svolgersi ha bisogno di mezzi solidi e vari da adoperare collaborativamente.

Dunque nessuna supervisione o validazione come compito specifico del pedagista e dell'educatore. Si tratta di definire la loro parte. E siccome è solo una parte, il pedagista e l'educatore devono svolgerla insieme ad altri, conquistando faticosamente una certa misura di collaborazione. Chi sono gli altri? Una varietà di esperti del teatro. Non c'è un singolo esperto di teatro che sia esperto di tutta la macchina teatrale.

Educazione al teatro in un progetto educativo d'insieme

Si tratta di trovare per il teatro un posto in mezzo a fatti culturali e ad attività che non sono teatro. Questo implica la necessità di ricondurre il teatro a un progetto educativo con i più larghi e vari riferimenti così che non ci sia :

- a) assolutizzazione del teatro;

b) assolutizzazione di un particolare stile teatrale.

Quindi entrare molto in profondità nel teatro ma anche distaccarsene: proprio come fa l'attore con il suo personaggio.

Per questa via la pedagogia non crea interferenze, non pone limitazioni arbitrarie: apre sulle realtà teatrali, contribuisce a fare scendere nelle componenti tecniche e stilistiche di queste realtà, ma trae le conseguenze del fatto che il teatro non può essere per gli studenti ciò che è per il drammaturgo, il regista, lo scenografo, l'attore. La ragione: non c'è solo il teatro. Ci sono il cinema, la musica, le arti figurative, la poesia, la letteratura, le scienze. E soprattutto, e non sembri una uscita retorica, c'è la quotidianità che non è routine: è esistenza in cui s'incontrano problemi, si prendono decisioni, si provano dolori che spezzano, si è attratti da ideali che esaltano, e assaliti da delusioni che deprimono. Ecco: l'educazione deve guardare all'insieme. Un insieme ricco ma anche traumatizzante, vario ma anche sconclusionato e contraddittorio.

Non la pedagogizzazione o la didatticizzazione del teatro ma la sua relativizzazione. E significa: rapporti con altre esperienze, i cui risultati possono dare vantaggio anche ai modi d'incontrare il teatro. Il teatro ti attira dentro di sé ma anche ti spinge verso il mondo. E questo attesta che, a certe condizioni, la convenzione o la finzione teatrale non è chiusa in se stessa ma ha il compito di mediare ampliamenti di esperienza.

Varie forme di uso educativo del teatro

Il teatro entra a fare parte di un progetto educativo e contribuisce alla sua realizzazione mediante attività di diverso tipo capaci di sviluppare una cultura teatrale. Queste le attività riferite a tale cultura:

- Lettura di testi teatrali e lavoro critico su di essi senza uscire dalla loro esistenza di "scrittura".
- Lettura ad alta voce di testi teatrali con divisione di parti. Il solo elemento rappresentativo è la voce.
- Visione di spettacoli teatrali dei normali circuiti o allestiti, senza restrizioni didattiche, appositamente per la scuola. C'è passaggio, quasi senza mediazioni, dalla conoscenza del testo, alla visione della rappresentazione. Basta un pò d'informazione, e di regola l'intervento dell'esperto di teatro non è richiesto.
- Visione di spettacoli prodotti da compagnie che su committenza degli enti locali operano esclusivamente per la scuola. Queste compagnie ritengono di fare un lavoro sperimentale (e perciò vero teatro), e si basano più sulla comunicabilità della rappresentazione che sulla qualità dei testi e della recitazione. Dunque testi e messinscena prodotti al di fuori della drammaturgia e di una professionalità specificamente teatrale, prodotti per una situazione che dovrebbe avere un alto potere di comunicazione e di liberazione. C'è analisi dei problemi personali e dell'ambiente ma in modo piuttosto superficiale, e tale analisi assolutamente non può avere il peso pratico che gli viene attribuito.
- Ricerche per penetrare la specificità del teatro, considerando i molti elementi diversi che entrano a costituirlo.
Dunque studio sia delle tecniche sia degli stili espressivi in cui le tecniche si realizzano. E' il primo livello di scuola nel teatro. Primo livello in quanto si cerca di entrare nella complessa macchina teatrale ma ancora con una prevalenza di studio sulla partecipazione diretta.

- c) discussione e relazione dopo la visione per una valutazione sia del testo sia dello spettacolo.

La si definisca pure vecchia formula ma essa non deve essere eliminata da nuove formule sia perché ha un valore intrinseco sia perché le nuove formule richiedono tempi lunghi di lavorazione e perciò non possono essere applicate a ogni testo/spettacolo.

2) Conoscenza delle condizioni, dei materiali, delle tecniche di trasformazione del testo in spettacolo

Non è credibile che mettendosi, come spettatore, al punto di uscita di un lungo ed eterogeneo processo si riesca a comprendere a fondo il fenomeno teatro. Occorre cercare di penetrare i vari fattori di questo fenomeno: strumenti, competenze, operazioni che consentono al testo di farsi rappresentazione. Si affrontano così vari problemi: regia, scenografia, luci, suoni, recitazione (che è voce, silenzio, testi, movimenti, variazioni di posizioni negli spazi scenici), tecniche complementari.

S'individuano i problemi che l'allestimento comporta, i modi in cui vengono risolti, e perciò ci sono gli elementi sia per valutare la qualità delle soluzioni sia per costruire la comprensione. Vogliamo dire che il punto di forza è costituito dalla conoscenza delle tecniche riguardanti i vari fattori che concorrono a creare la realtà teatro? Sì, ma con due precisazioni.

A) Le tecniche non hanno carattere normativo e perciò non sono un riferimento univoco e sicuro: non possono essere omologate perché hanno bisogno di sviluppare una grande variabilità per dare il supporto più efficace a un particolare stile.

Quando si parla di tecniche si deve tenere conto del fatto che cose essenziali sono in discussione nelle posizioni contemporanee e non solo

lungo il corso storico. Una comparazione diretta, ad esempio, tra Stanislavskij, l'Actor's Studio e Grotowski è priva di senso. E questo è tanto più vero se consideriamo anche le avanguardie degli anni 70 e dell'inizio degli anni 80 o i già classici Living Theater di Julian Beck e Judith Malina ed il Performance Group di Richard Schechner.

Variano fortemente i rapporti tra gl'ingredienti del teatro e la ponderazione dei singoli ingredienti. Ad esempio, un po' di cinema (Piscator), niente cinema (Grotowski), a volte metà cinema e metà teatro (Svoboda). E così la parola divide il ruolo con altri mezzi non certo accessori.

"Si ripete sovente - osserva Ruggero Bianchi - che il nuovo teatro - il teatro sperimentale o di ricerca o di avanguardia - si caratterizza essenzialmente in virtù di due fattori strettamente saldati tra loro: lo spostamento del testo allo spettacolo (cioè dal fatto drammaturgico al processo di allestimento e di messinscena) e il recupero di altri linguaggi e strumenti espressivi (il corpo, il movimento, il gesto, la visibilità, lo spazio, gli oggetti stessi) contro il linguaggio verbale, cioè contro la parola". (1).

B) Le tecniche in concreto vivono come valori di stile in senso non formalistico, e quindi mediante esse si realizzano significati. Orientarsi nelle tecniche in fondo equivale a orientarsi nel teatro o meglio nella varietà degli stili teatrali che risultano da una molteplicità di fattori. E naturalmente, nell'allestimento, c'è la prevalenza della regia.

(1) Ruggero Bianchi, Autobiografia dell'avanguardia, Torino, Tirrenia Stampatori, 1980, p. 17.

"Sul palcoscenico - scrive Piscator - tutto deve essere calcolato e disposto organicamente. In conseguenza, per me, se considero l'insieme della mia opera di tendenza, l'attore non può essere che una delle tante funzioni sceniche, esattamente come la luce, il colore, la musica, lo scenario, il copione. Può compiere questa funzione meglio o peggio secondo il grado delle sue doti. Ma certamente non invertirò mai gli scopi del mio teatro per amor suo". (1)

Il "mio teatro", dice Piscator. Ma forse egli non esclude, proprio se si considera quante persone concorrono alla realtà teatrale, che si debba parlare di "nostro teatro". E certamente lavorare per il teatro è un'esperienza di collaborazione nella quale ogni apporto è necessario. Una ragione in più per sviluppare rapporti scuola - teatro.

In ogni caso la tecnica è anche una delle condizioni per affinare la sensibilità dell'interprete, così che la naturalezza è frutto di apprendimento. L'attore, rileva Stanislavskij, può recitare "ispiratamente male". (2) E parla di sistema: tutto il lungo lavoro di preparazione, di perfezionamento tecnico nei vari elementi, e nella loro connessione.

B) Fare teatro da parte degli studenti. In due forme:

- a) allestimento ed interpretazione di testi esistenti,
- b) produzione di tutto lo spettacolo dal testo alla recitazione.

Nella preoccupazione educativa, per evitare il didascalismo occorre che le procedure didattiche non siano già compiute prima della particolare esperienza teatrale ma emergano nel suo corso proprio dall'esigenza di svilupparla. Tali procedure devono anzitutto "sapere" di teatro.

(1) Erwin Piscator, Il teatro politico, Einaudi, Torino, 1960, p. 78

(2) Kostantin S. Stanislavskij, Il lavoro dell'attore, Laterza, Bari, 1968, II, p. 620.

Per fare teatro non intenzionalmente educativo ma con un valore educativo assicurato dalla qualità dell'esperienza è necessaria la disponibilità d'insegnanti con una cultura teatrale caratterizzata anche da conoscenze tecniche. Ma per non mantenere l'attività a livelli bassi e dilettanteschi è non meno necessaria la collaborazione puntuale di esperti. E' un'attività che si può svolgere solo in una situazione di laboratorio.

Si tratta non di dare al teatro un additivo pedagogico ma di riuscire ad estrarre dalla sua struttura valori di esperienza e di cultura che per se stessi hanno funzione pedagogica.

"Nella recitazione - scriveva Piscator negli anni 20 - vedo una scienza che fa parte della struttura mentale del teatro, della sua funzione pedagogica" (1). Se ho ben capito, questa funzione si esplica nel caso del teatro quanto più c'è teatro e meno pedagogia. D'accordo.

Particolarmente nel fare teatro viene in luce che la conoscenza delle tecniche teatrali (alcune sono assunte fuori del teatro tradizionale: proiezione di filmati, effetti di dispositivi elettronici per la luce, i colori, i suoni, la musica) è una delle condizioni per comprendere tutto il lavoro di mediazione dalla scrittura alla rappresentazione.

Nell'esperienza comune, il teatro è scrittura e sua traduzione rappresentativa. S'ignorano le molte mediazioni - variano in numero e tipo a seconda della regia - tra l'una e l'altra.

Una obiezione certamente consistente: l'apprendimento delle tecniche richiede un tempo così lungo da non trovare posto nelle ordinarie attività educative. E inoltre: un'altrettanta lunghezza non potrebbe essere legitt

(1) E. Piscator, op. cit., p. 79

timamente richiesta dal cinema, dalle arti visuali, dalla musica? Ci sarebbe incompatibilità, tra tempo di apprendimento tecnico e tempo disponibile a scuola (tempo di scuola).

Premesso che il tempo pieno non è una variazione sperimentale puramente opzionale ma una necessità per assicurare alla scuola alcune condizioni di base per nuovi sviluppi, ci poniamo il problema: che cosa si deve e si può apprendere del teatro.

Se, come abbiamo chiarito, lo scopo è una cultura del teatro, questa si aggirerà tra conoscenze generiche e sfocate qualora non si riesca a penetrare qualcosa della macchina del teatro, quindi: della regia, del ruolo dell'attore, degli spazi scenici, della scenografia, di una varietà di effetti (proiezioni, suoni, musica, luci, colori). Venire in rapporto con gli elementi del fatto teatrale non per padroneggiarne professionalmente alcuni ma per sapere in che cosa consistono, quali problemi pongono, quali mezzi s'impiegano per risolverli.

La specificità fondamentale del teatro è proprio questa: la realizzazione rappresentativa di ciò che è scrittura. Se ci si ferma alla scrittura, al testo, si è al di qua della fisicità del teatro. I gesti, i toni della voce, le espressioni del volto, i movimenti, le posizioni rispettive dei personaggi, i silenzi, il contenitore (spazi, ambiente, scenografia), l'impiego di nuovi mezzi (proiezioni filmiche, elaborazione elettronica di suoni, parole, colori): questo è teatro.

L'opera teatrale certo esiste anche come solo testo ma è nella realizzazione rappresentativa che dispiega le sue caratteristiche di "dramma", ossia di un insieme di azioni, di accadimenti e di relazioni; è in tale realizzazione che avviene il rapporto di tanti elementi diversi che il testo può prevedere ma non dare.

Il valore educativo del rapporto con il teatro si misura dai suoi effetti sugli individui. Rispetto alla lettura del testo, la conoscenza delle

tecniche di allestimento e di rappresentazione mette a disposizione un numero di elementi di comprensione enormemente più grande. Certo le emozioni hanno un ruolo importante ma esse non sono incompatibili con la lucidità conoscitiva. Perciò non è da credere che le emozioni sono tanto più intense quanto meno si conoscono le tecniche, quasi che queste avessero l'effetto di "raffreddare" perchè i meccanismi sono tutti allo scoperto. E invece proprio il praticare le tecniche - che mettono alla prova la capacità di comprendere e di fare - dà emozione. Una emozione non passeggera, non falsamente intensa (le lacrime, ad esempio, non dimostrano nulla: la loro fonte può essere molto superficiale) ma capace di produrre trasformazioni nell'individuo, aprendolo a nuovi valori, a nuove realtà culturali.

Il riferimento a Brecht, anche se non abbiamo l'intenzione di renderlo esemplare, è d'obbligo. Brecht, questo grande didatta del teatro che raramente subordina il teatro alla didattica, si aspetta il massimo di effetto dall'estraneamento: un sottrarsi ad emozioni che paralizzano il giudizio personale, convincono frettolosamente e si spengono lasciando immutato, nell'essenziale, lo spettatore. Ci si strofina gli occhi, ci si soffia il naso, e tutto è come prima. Il teatro, se è cultura, deve produrre nelle persone che vengono in contatto con esso, un incremento di cultura.

Del resto già Stanislavskij aveva distinto tra emozioni effimere ed emozioni che fanno essere diversi durevolmente.

"Noi non abbiamo bisogno di impressioni violente e transitorie, di sensazioni esteriori, soltanto visive ed uditive.

Quelle che apprezziamo sono le impressioni emotive che penetrano indelebilmente nell'animo dello spettatore e del suo ricordo, trasformano parte ed interprete in personaggi vivi, veri e reali, che noi includiamo

tra gli amici più cari, che ogni anno andiamo a ritrovare a teatro" (1) Abbiamo insistito sulla varietà delle mediazioni presenti nel passaggio dal testo alla rappresentazione, e questo pone di fronte ad una grande varietà di tecniche all'interno di uno stesso allestimento. Ma non va ignorato - proprio per la necessità di collegare le tecniche alla concezione e allo stile del teatro - una tendenza che il suo maggiore esponente, Jerzi Grotowski, definisce "povera": è purista, non concede niente a ciò che si ritiene essere non essenzialmente teatrale.

"Eliminando gradualmente tutto ciò che si dimostrava superfluo, scoprimmo che il teatro può esistere senza cerone, senza costumi e scenografie decorative, senza una zona separata di rappresentazione (il palcoscenico), senza effetti sonori e di luci ecc ... Non può invece esistere senza un rapporto diretto e palpabile, una comunione di vita fra l'attore e lo spettatore. (Questa concezione) si oppone alla concezione del teatro come sintesi di discipline creative disparate - letteratura, scultura, pittura, architettura, arte dell'illuminazione, recitazione (sotto la direzione di un regista). Questo teatro "sintetico" è il teatro contemporaneo, che definiremo subito il "Teatro Ricco" - ricco di difetti" (2).

(1) Stanislavskij, op. cit., vol. 2°, p. 616.

(2) J. Grotowski, Per un teatro povero, Bulzoni, Roma, 1970, p. 25.

Come si vede l'insistenza sulle tecniche per sè non da alcuna indicazione precisa: ci pone in mezzo a tendenze molto diverse e perfino opposte, a conflitti ed a contraddizioni.

E' solo un esempio. Grotowski denuncia la "cleptomania artistica" che approda a spettacoli ibridi, appesantiti da orpelli (non importa se raffinatamente tecnici), privi di unità e avversa la ricchezza tecnologica del cinema e della tv.

Anche a non volere seguire totalmente Grotowski, dobbiamo riconoscere che egli contribuisce a fare aprire gli occhi sulla sopraffazione tecnologica che è cresciuta con lo sviluppo della microelettronica e che è particolarmente evidente e fastidiosa nelle trasmissioni tv (inevitabilmente il discorso si amplia dallo spettacolo teatrale ad altre forme di spettacolo, anche perchè il contatto più frequente, anzi quotidiano, con il "mondo rappresentato" è non con il teatro ma con la tv).

POLITICA CULTURALE E PUBBLICO

di Giorgio Novara

Abitualmente a prestazioni poco brillanti della nostra Nazionale di calcio seguono da più parti suggerimenti tecnici al nostro allenatore: ognuno propone nuovi inserimenti secondo proprie concezioni di gioco. Si dice allora che in Italia esistono 50 milioni di commissari tecnici.

Questo può significare che lo spettatore calcistico è portatore (o si ritiene tale) di giudizi propri indipendenti da quelli delle autorità tecniche/riconosciute (allenatori, giornalisti, ecc ...).

Le argomentazioni addotte dai tifosi, anche quando sono discutibili o banali, contengono spunti di critica autentica.

... "Paolo Rossi fa movimento, crea spazi in cui si inseriscono gli altri attaccanti ..." ... "Pruzzo è abile nel gioco di testa, ha quindi bisogno di cross lunghi dalle ali ...".

Se questa indipendenza e libertà di giudizio si manifesta per il calcio perchè la stessa cosa non succede anche per il teatro ?

Perchè lo spettatore non compie sul teatro quelle operazioni di critica autonoma che per il calcio appaiono così elementari, ma che applicate al palcoscenico sembrano al di fuori della sua portata tanto da non concepire nemmeno la possibilità di provarci ?

Il tifoso parte da ciò che vede e conosce, ma anche da ciò che fa. Persino in un paese di sportivi in poltrona come l'Italia tutti hanno dato quattro calci ad una palla.

Lo spettatore si avvicina al calcio come ad una prosecuzione di un calcio giocato, di una attività direttamente sperimentata, anche se remota nel tempo.

Il teatro viene invece offerto come una pratica del tutto separata dalla nostra realtà quotidiana.

Una pratica altrui che noi possiamo solo guardare ma non riprodurre. Se tutti invece avessero conoscenza diretta di come si costruisce uno spet

tacolo teatrale e quali difficoltà comporti la sua realizzazione, il problema del coinvolgimento del pubblico, dibattuto da molti anni tra gli addetti ai lavori, avrebbe molto probabilmente trovato una più soddisfacente soluzione.

A differenza però di quanto avviene per il fenomeno sportivo in generale, le caratteristiche del prodotto teatrale sono tali da impedire un concorso di massa al suo consumo.

Altrettanto vero è che oggi permane un tipo di selezione dello spettatore derivante da un processo di autoqualificazione. L'intervento del Teatro Stabile con una politica di contenimento prezzi, di differenziazione dell'offerta, di collegamento con il mondo della scuola, ha registrato un innegabile successo quantificato nell'aumento del numero di abbonati e di presenze agli spettacoli.

La varietà e la convenienza dell'offerta del prodotto teatrale ha coinvolto più spettatori. Ma l'intervento ha, secondo me, soltanto accelerato un processo di crescita, direi quasi naturale, dovuto all'elevazione del livello medio di cultura e di istruzione verificatosi in questi anni.

Una ricerca statistica recentemente condotta ha rilevato che la connotazione dello spettatore teatrale torinese è strettamente correlata alla appartenenza ad un ceto medio - alto, ad un elevato grado di istruzione, ad un preesistente interesse: si noti che questa indagine campionaria segnala che solo il 2% circa dei fruitori di spettacoli teatrali ha una estrazione operaia e che ben il 17% ha avuto un'esperienza in qualche modo vissuta nel campo teatrale.

Voglio dire con questo, che i Teatri Stabili hanno mancato nell'assolvimento di una reale funzione divulgativa, che nonostante le enormi difficoltà operative di impostazione, pianificazione e realizzazione un ente pubblico specialistico dovrebbe porre tra i suoi obiettivi.

Un tale tipo di intervento, qualificante nell'aspetto politico-cultura

le, garantirebbe nello stesso tempo una crescita stabile della domanda. Nella nostra città ad esempio, se da un lato l'Ente è intervenuto con efficacia nel suo ruolo, più tradizionale, di produttore di spettacoli, soddisfacendo interessi culturali più differenziati a prezzo contenuto, non si è reso capace di assumere il ruolo di "ente specialistico promotore e propulsore di cultura".

Per assolvere tale compito non è sufficiente fornire nuovi stimoli, suscitare e/o soddisfare altri interessi; si può contare su una reale crescita anche e soprattutto se si forniscono gli strumenti per la lettura e la comprensione di un linguaggio proprio di un prodotto culturale il cui consumo ha tuttora carattere eccezionale.

Mi collego a queste considerazioni di carattere generale per tentare di esporre in maniera più chiara e comprensibile l'idea che è alla base dell'esperienza del Teatro Studio, realizzata in questi ultimi anni, e la dinamica di sviluppo di questa iniziativa nata all'interno del circolo aziendale SIP.

L'idea è stata di riuscire a dare forma alle esigenze ed agli interessi reali di un gruppo di 40 lavoratori circa.

La messa in scena di uno spettacolo teatrale è certamente stato l'obiettivo di questa operazione, ma anche e soprattutto lo sbocco naturale di una metodologia di lavoro che è stata ed è tuttora la costante di questo di intervento: apprendere attraverso l'esperienza diretta, comprendere le cose facendole. Se una tecnica di apprendimento risulta valida su un campo sportivo perchè non deve esserlo su un palcoscenico? Perchè non imparare dunque il teatro verificando le difficoltà e risolvendo i problemi che un allestimento reale comporta?

Risultava però indispensabile l'intervento sistematico di professionisti che garantissero l'acquisizione non improvvisata di strumenti di lavoro e la continua verifica del grado di apprendimento e di crescita.

Per la riuscita e lo sviluppo dell'operazione è risultata fondamentale la collaborazione di Flavio Ambrosini che, oltre a curare la regia degli spettacoli, ha contribuito sia in fase di elaborazione teorica che pratica alla realizzazione di una singolare esperienza che vede uniti in collaborazione dilettanti e professionisti.

Parallelamente, con la collaborazione dell'Istituto di Storia dello Spettacolo e del Centro Studi del Teatro Stabile, si sono realizzati seminari di studio per consentire un approfondimento ed un ampliamento delle conoscenze in campo teatrale: analisi dei testi teatrali collaterali e complementari per tematica all'opera scelta per l'allestimento, lettura e discussione degli spettacoli programmati nei teatri della città, studio della storia del teatro e delle tecniche teatrali con attori professionisti.

La consistenza dell'esito di questa operazione va ricercata, secondo me, al di là dei soddisfacenti risultati registrati all'interno della operazione stessa; mi riferisco all'effetto direi quasi "scatenante" che questa iniziativa ha prodotto.

Nonostante la quasi clandestinità nella quale è nata e si è sviluppata, questa operazione ha registrato molti consensi ed ha creato una consistente domanda per un possibile allargamento di questa esperienza su vasta scala.

Ha individuato cioè un'esigenza, una richiesta reale che meritava di essere raccolta, indirizzata, rafforzata.

Si è così arrivati a concepire e concretare, con il circolo della Manifattura Tabacchi e la coop. CIDEC, con la collaborazione della XX Circoscrizione e dell'Assessorato alla Cultura, l'istituzione di un centro di educazione permanente allo spettacolo. Il centro, si chiamerà "La Manifattura", e avrà sede presso il cinema-teatro ARS di corso Regio Parco, con una fisionomia operativa che si basa :

1. sulla possibilità di percorrere una nuova strada che, collegata al mondo del lavoro, consenta di recepire e di sviluppare tendenze, interessi, potenzialità finora rimaste inesprese;
2. sulla possibilità di sperimentare un tentativo di decentramento non solo territoriale, ma di autonomia di competenze in un campo specifico, che si pone sulla via della "pluricentralità" d'azione.

Questo centro potrebbe inoltre configurarsi come punto di coordinamento delle varie esperienze condotte nella nostra città da gruppi di base e compagnie filodrammatiche che spesso non riescono a superare lo scoglio dello spontaneismo e dell'improvvisazione.

Quanto detto evidenzia che è nell'interesse delle istituzioni stesse sorreggere questa ed eventuali altre iniziative analoghe; infatti tali strutture potrebbero assumersi compiti ausiliari e complementari rispetto all'attività primaria del Teatro Stabile, agendo con autonomia decentrata rispetto ad obiettivi più specifici e con interventi più caratterizzanti.

Inoltre sarebbe auspicabile un impiego più consistente e razionale del Centro Studi del T.S. . già dimostratosi efficacemente disponibile, soprattutto per il potenziamento dell'aspetto divulgativo dell'attività dell'ente.

In particolare :

1. fornire gli strumenti essenziali di lettura e di comprensione del linguaggio teatrale;
2. consentire momenti di approfondimento e di verifica attraverso incontri con i tecnici dello spettacolo.

Prima di concludere vorrei richiamare l'attenzione dell'Ente Locale sul l'importanza della formazione di operatori culturali specializzati in

questo settore.

Definire dettagliatamente la connotazione di questa figura di professionista e creare le condizioni per realizzarla, significa porre le basi per una traduzione operativa più efficace di piani e programmi di intervento.

Piero Perona

Con la gestione Giorgio Guazzotti direttore organizzativo e Mario Misairoli direttore artistico, il Teatro Stabile di Torino assume una posizione di rilievo nell'ambito dello spettacolo pubblico in Italia.

Prendiamo, per comodità di rilevazione statistica, i dati relativi alle produzioni e agli incassi delle ultime due stagioni e cerchiamo di chiarire il classico rapporto di amore - odio tra il pubblico ed il suo teatro, tra la città ed il suo teatro. Affidiamoci in primo luogo ai consecutivi ufficiali dello Stabile e collochiamoli in seguito nel quadro dello spettacolo nazionale come documentano i ponderosi dati annualmente raccolti e commentati dalla Siae.

Per l'anno 1980-81 le presenze raccolte dal TST attorno alle sue attività di produzione e di programmazione rappresentano un primato nazionale (592.836) e costituiscono in ogni modo un rilevante miglioramento rispetto alle 536.945 dell'anno 1979-80.

Inoltre le presenze assolute e relative sono di tutto rispetto.

Ecco i 242.142 biglietti venduti contro i 214.641 del Piccolo di Milano, i 140.369 dello Stabile di Genova e i 104.350 del Teatro di Roma ed ecco anche una media-presenza per recita di 709 persone (655 in precedenza) contro le 589 del Teatro Stabile di Bolzano, le 586 dell'Ater-Emilia e Romagna, le 555 del Teatro Stabile Friuli-Venezia Giulia, le 532 dello Stabile di Catania, le 507 del Teatro Stabile di Genova (e soprattutto le 429 del Piccolo).

Questi dati, positivi, si collocano su uno sfondo altrettanto positivo. Se prendiamo l'anno 1980 come termine di paragone per la stagione 1980-81 ricorderemo che, nonostante la spirale inflazionistica e lo squilibrio nella bilancia dei pagamenti con l'estero, attività produttiva e sviluppo degli investimenti sono cresciuti con ritmo superiore alla media dei paesi europei. Di conseguenza, secondo la legge economica di Engel per la quale l'aumento del reddito contrae la quota di spesa de-

stinata ai beni di prima necessità, aumentano i consumi sia in termini monetari sia in termini reali.

Il fenomeno è vecchio d'una ventina d'anni ormai. Nel 1960, in pieno boom economico, la quota di spesa per gli spettacoli era dello 0,98% rispetto al reddito lordo, dell'1,48% rispetto ai consumi nazionali e del 23,54% rispetto ai consumi ricreativi. Con la progressiva diminuzione del benessere tali quote scemano nell'80 allo 0,45%, allo 0,71% ed al 9,90%. Sono da una parte aumentate le necessità di beni primari e dall'altra si sono diffuse nuove forme di svago come il turismo internazionale ed i giochi elettronici che occupano larghe fette del nostro tempo libero. Intanti gli enti pubblici moltiplicano per fini culturali o fini elettorali le loro offerte di spettacolo a prezzi politici o gratuiti.

In un tale contesto sarà un risultato interessante ai nostri fini che per lo spettacolo si spendano 96,8 miliardi di lire con un incremento del 30,6% che risulta positivo nonostante l'inflazione. In particolare il teatro di prosa vede aumentare in 12 mesi sia il numero degli spettacoli (48 mila, + 2,3%) sia il numero degli spettatori (10,3 milioni, + 7,2%) sia gli incassi lordi (32,3 miliardi, + 23,3%).

E' persino corretto l'aumento del biglietto medio d'ingresso che, passando da **3.062** a 3.693 si attesta sul 20% corrispondente all'incirca al ^{media} la svalutazione annuale della nostra moneta. Non dimentichiamo infine l'andamento ciclico della prosa che in dieci anni, tra il '70 e l'80, aumenta di più del doppio tanto il numero delle rappresentazioni che passano da 20.894 a 48.820 quanto il numero di biglietti che passano da 4 milioni 993 mila 397 a 10 milioni 288 mila 152.

Perchè si sono citate queste cifre e ci si è allontanati per un attimo dalle cifre meramente relative al Teatro Stabile ?

Per il motivo che nessun fenomeno è valido se considerato di per sè e per il motivo che, estrapolando solo alcuni dati da un panorama complesso, si corre il rischio di falsare il quadro generale. Concludendo l'esame della stagione 1980-81 in relazione allo sviluppo dell'economia e del lavoro nel 1980, si conclude con un notevole numero di dati positivi. Detto sistema consentirà di chiarire eventuali altri dati che ad un primo esame appaiono sconsolatamente negativi.

Veniamo alla stagione 1981-82: piccola battuta d'arresto nella cifra record di presenze convogliate dal TST attorno alle proprie attività di produzione e di programmazione: si era a 592.836 e si scende a 583.930. Questa prima perplessità sembra ribadita dall'aumento relativo della spesa per gli spettacoli che nell'81 è dello 0,75% rispetto ai consumi (0,71%, come si è detto, nell'80) e che rappresenta il 10% delle spese ricreative (contro il 9,90%, come si è detto nell'80).

Tuttavia tali aumenti sono concentrati per gran parte nella passione per la TV che, con l'esplosione delle emittenti private, trattiene via via di più gli italiani in casa a consumare una sorta di spettacolo pubblico - privato. In termini monetari l'aumento delle spese motivato dalle utenze a colori e dal ritocco al canone risulta fortissimo: da 523,2 miliardi a 718 miliardi con un incremento annuo del 37,2% che in ogni caso si assesta attorno al 15,6% al netto della spirale inflazionistica.

Comincia dunque a preoccupare di meno il mancato aumento delle presenze globali dello Stabile dal momento che, secondo Luigi Conte presidente della Siae, il nostro Paese ha fatto ingresso nella galassia Marconi cioè "nel fantasioso - ma non troppo - villaggio elettronico del suono e dell'immagine teorizzato da Marshall McLuhan in cui gli avvenimenti, la cronaca, l'informazione e gli spettacoli sono portati a domicilio di un pubblico sempre più vasto, al di là delle frontiere e dei continen-

ti".

Del resto risulta pure insignificante l'incremento di rappresentazioni in prosa e dialetto: da 48.820 nell'80 a 49.700 nell'81 (+ 1,8%). Negativo il saldo delle presenze, da 10 milioni 300 mila a 10 milioni (- 3,4%).

C'è dunque una situazione di stallo nella quale la posizione immutata dello Stabile non desta particolari preoccupazioni.

Possiamo di conseguenza commentare le altre cifre di Torino nel quadro dei teatri a gestione pubblica. I tre grossi primati che Guazzotti e Missiroli ostentano riguardano il totale degli incassi lordi, il numero di biglietti venduti e la media di presenze a recita.

Negli incassi lordi il TST con 848 milioni di lire distacca il Piccolo (831), Roma (830) e Genova (816); come numero di biglietti il TST ne vende 197.130 contro i 181.713 di Genova, i 165.592 di Roma e i 162.343 del Piccolo; le presenze medie per recita sono 664 al TST e 589 a Roma, 532 a Catania, 490 all'Ater.

Infine - ed è questo il dato forse più interessante - Torino vanta un ultimo posto tra i principali nove complessi a gestione pubblica per quanto riguarda il prezzo medio del biglietto. Si va infatti dalle 5120 del Piccolo, 5.013 di Roma, 4.762 dell'Ater, 4.746 di Trieste, 4.695 del Centro Teatrale Bresciano, 4.570 del Teatro Regionale Toscano, 4.500 di Catania, 4.489 di Genova alle 4.300 del Teatro Stabile di Torino.

Esaminiamo insomma con serenità l'attuale crisi che l'ente attraversa ed amministra con buona dignità in una città scossa dalla sventura del destino e della corruzione della politica. Se l'accumulo del deficit è dovuto per buona parte ad un unico spettacolo fallito -L'opera dello sghignazzo di Dario Fo da un'idea di Bertolt Brecht - altri sono le tessere che compongono questo mosaico apparentemente tutto negativo.

Quanto a Dario Fo è facile dire che non si trattava di un grande spettacolo, anzi che grande era solo quanto a macchinosità e costo. Ma come premunirsi ? Dario Fo è stato per anni primatista d'incassi riempiendo teatri, arene, palasport. Brecht è in ogni modo autore lontano anni luce dalla sua ispirazione nè la fallimentare esperienza d'una messin-scena de L'opera da tre soldi per il Berliner Ensemble doveva essere sotto_valutata. Diciamo che è stato commesso un errore dalle conseguenze peraltro inimmaginabili.

Un altro punto mancante nel cartellone dello Stabile torinese (e che invece consentirebbe di rastrellare quattrini in città ed in regione senza eccessive difficoltà) è il repertorio dialettale. Guazzotti e Misiroli ospitano Franco Barbero, che piace e convince ma non sembra al momento attuale intenzionato a dare alle scene piemontesi quello che era stato El nost Milan per il Piccolo.

Si dirà che Bertolazzi non è Amendola e Corbucci, ed è vero. Ma-per concludere con un sorriso il serio contrappunto delle cifre - perchè non guardare bene nel fondo dei cassetti di casa e mettere per esempio in cartellone 'L cotel di Luigi Pietracqua ? Lo ha fatto sulla Rete Tre nell'estate scorsa Massimo Scaglione e la sorpresa è stata vivissima. In questa storia di sottoproletari del 1869 il ricorso alla violenza si colora di un'inesorabilità fatale, di un documentarismo secco. Un bravo regista potrebbe avvicinare il comportamento dei poveri piemontesi di allora al comportamento dei poveri loro fratelli meridionali che un secolo dopo si|battono alla cieca per acquistare una loro dignità in terre lontane e difficili.

Regaliamo allo Stabile un'idea da niente. Mettere in scena a giorni alterni un "cotel" ottocentesco con i piemontesi che parlano in piemontese ed un "cotel" novecentesco con i meridionali che cercano di parlare

piemontese: due piemontesi veri per la prima versione, Gipo Farassino e Roberto Herlitzka e due piemontesi oriundi per la seconda, Lino Capolicchio e Flavio Bucci.

TEATRO DIALETTALE

di Gualtiero Rizzi

Gustavo Modena, ai suoi tempi, e con la sua moralità, preferiva rivolgersi ai "fautori delle arti" privati, al pubblico, per chiedere sostegno all'arte drammatica, e diceva: "per me, come per l'arte, prediligo quel governo che meno mi governa".

Ma la sua moralità, d'altra parte, gli faceva anche accettare - o democraticamente subire - l'evoluzione che poteva portarlo a far parte della schiera di credenzoni che già allora pensavano: "giorno verrà che l'Europa ravveduta, invece di sciupare mezza dozzina di miliardi in bombe, cannoni, reggimenti ...ne consacrerà un paio ad istituire scuole d'agricoltura, di arte, di logica e di buon senso", e che il governo avrebbe voluto fare "suo pro del teatro" come allora faceva "dei gasometri".

Poiché - bene o male - il banchetto è aperto da anni alle arti, mi permetterei di candidare come invitato un mio amico.

Magari con le parole che Toselli aveva suggerito al pittore Borgocaratti per il Gianduja raffigurato sul sipario cuneese nell'atto di introdursi nell'Olimpo teatrale: 'S peul-lo intrese'?

D'altra parte, se elargizione di principe ormai ha da esserci, storicamente potrei ricordare che proprio grazie ad una iniziale elargizione di Vittorio Emanuele e di Eugenio di Carignano, Toselli ha potuto mettersi all'onor del mondo : 1400 lire - non una gran dote nemmeno allora, ma a lui bastò.

A un banchetto sono sicuro che il teatro dialettale potrebbe partecipare con veste accettabile - magari ripulita - e non meritarsi di essere cacciato perché privo di "abito nuziale".

E, fornito di... vivanda, il teatro dialettale, forse potrebbe praticare anche lui il prezzo politico del biglietto - con maggior ragione di quello "ricco" (per lingua e... arredi!), essendo lui teatro popolare. E

rivolto anche ad una parte di "popolo" che magari fruisce del tesserino gratis del T.T. e che a teatro ci andrebbe non solo nella stagione dei "Punti verdi". Oltretutto, storicamente, potrebbe fare la sua "politica" d'allora: Toselli non ha mai aumentata la richiesta per gli ingressi. Una mutta pagavano anche De Amicis e Fogazzaro per andare a godere lezioni di drammaturgia; pur di non aumentare i prezzi, Toselli - quando la poca capienza dei teatri non gli permetteva più di contrastare l'inflazione - cambiare teatro.

Ha ancora un senso il teatro in dialetto in Piemonte?

Quello "storico" credo che incontestabilmente avrebbe diritto alla "tutela", alla "conservazione", come "bene culturale".

In quanto a quello, diciamo, "moderno": se due compagnie riescono a sopravvivere offrendosi anche - ahimé - contemporaneamente (lasciando anche qualche spazio ad altre) a Torino, vuol dire che una richiesta esiste.

Anzi, c'è da pensare che forse potrebbe essere continua, anche nel periodo - dalla primavera all'autunno - in cui questa viene elusa.

Nella provincia, dove il pubblico è ancora abbastanza omogeneo, direi senz'altro.

Ma girando per Torino si sente ancora parlare il dialetto piemontese; e forse qui scatterebbe addirittura l'obbligo di "tutelare" anche i diritti di ... quasi minoranze.

Diritto di cittadinanza teatrale, comunque, credo che il teatro piemontese se lo sia guadagnato; e che abbia ancora quello della sopravvivenza per gli stessi motivi riconosciutigli alla sua apparizione nel 1859.

Mi permetto di citare un articolo di un critico - che per essere stato anche eccellente linguista - non poteva e non può essere sospetto di campanilismo: Eugenio Camerini.

Scrivendo per il "Crepuscolo" di Milano (in un certo modo illudendosi, in quell'ottobre del 1859, sulla possibilità di un "MI-TO" auspicabile) - scriveva, rispondendo alla lontana allo sdegno del Bersezio unitarista: "mi pare assai bella e felice la prova del dialetto piemontese nel dramma. Ha mostrato che non è così mendico e inetto come alcuni credevano, e che non è poi tanto lontano dalla lingua comune. Meno petulante e arguto del fiorentino, meno aperto alla gioia e al pianto del milanese, ha vigore, brio, disinvoltura. Ha tratti che lo stilista non potrebbe rendere per l'appunto nella lingua comune o con pari effetto".

Ancora oggi mi parrebbe abbastanza giusta l'osservazione fatta da qualcuno che un ricordo del dialetto, in fondo, potrebbe costringere anche ad un arricchimento della "lingua comune".

Entrando nel merito della "unità", Camerini continuava: "Ora, il dialetto piemontese, svolto in drammi efficaci, o in ischerzi comici assai graziosi, si fa udire ai lombardi, che non lo trovano, dopo la prima sorpresa, così lontano dal loro, come per avventura credevano.

E' un nuovo ravvicinamento, una fusione della parola. Quando gli elementi della vita municipale si raffrontano non per irridersi, ma per intendersi; non per combattersi, ma per fondersi, è il più fecondo apparecchio d'unità. E' il vero modo di render l'unità piena e possente; perchè i frammenti della vita nazionale sono sparsi da per tutto, e solo raccogliendoli e curandoli efficacemente si possono risaldare e fondere in un tutto compiuto, e dove tutte le voci dei nostri popoli siano regolate, aggentilite, abbellite, ma si sentano e distinguano come in un coro di paradiso".

Bene: ora il teatro piemontese non ha nemmeno più il bisogno di farsi pellegrino oltre la ragione, visto che altre municipalità hanno arricchito il Piemonte e il problema della fusione, dell'intesa, del raffronto se lo trova in casa.

Per quanto riguarda la drammaturgia "storica", ci si può domandare se quei drammi o quegli scherzi comici possano ancora risultare efficaci o graziosi: beh! si "traduce" D'Annunzio, si "rinfresca" Goldoni, si "attualizzano" Shakespeare e Molière... si può toccare Gazelli, Pietracqua, Zoppis e Bersezio, così come ampiamente del resto faceva Toselli, mentre i testi erano freschi e attuali.

Le soffitte torinesi, equivalgono ai "bassi" napoletani; basterebbe sostituire agli immigrati d'allora - dalla provincia piemontese - quelli d'adesso - da tutte le provincie, e avremmo già una attualizzazione.

I problemi non sono dissimili nel "basso popolo"; e perché un contadino bergamasco deve commuovere in un film tutta l'Italia... non schizzinosa, e un contadino della Val Chiusella non dovrebbe ancora commuovere una Torino che accoglie ex-contadini da tutta la Penisola?

E perché la Festa del travaj o 'L lunes non dovrebbe ancora dire qualcosa a qualcuno? Almeno al livello de I compagni cinematografici, come testimonianza di "vissuto" da accompagnare - magari - ad un eventuale museo sull'archeologia industriale.

Ecco, qui, certo risulta necessaria la tutela a un patrimonio di "memoria storica": perché la ricostruzione di quel clima non potrebbe essere fatta né troppo leggermente e frettolosamente come ricerca, né troppo "in economia" - una scena della Festa del travaj richiede "una forgia" e "capannoni della fabbrica".

Camerini annotava un altro valore del teatro piemontese: "Ha raccolti caratteri e frammenti d'intrecci locali che non saranno inutili ai commediografi nazionali".

L'esempio fu poco seguito, purtroppo: trent'anni dopo, Martini avrebbe ancora esclamato: "Il teatro italiano non esiste!" (forse con poca attenzione ai rari ma bei fiori che erano sbocciati).

E ancora Gobetti - mostrando anche lui attenzione, seppure marginale, al teatro dialettale - malinconicamente mormorava "Nella vita italiana, come tutti sanno, ha importanza il regionalismo".

Certe sceneggiature cinematografiche odierne dimostrano che il giudizio si può confermare. Ma - volgendo all'ottimismo la... malinconia - il loro successo, secondo me, potrebbe rendere "coraggiosi" alcuni autori e produrre il "nuovo" teatro piemontese.

Magari anche inventando un nuovo linguaggio dialettale-nazionale.

Oltre tutto ci sono indicazioni storicamente illustri; le commistioni linguistiche nell'Allione, le babeli divertite di Carlo Emanuele I e del Tana, gli esperimenti di un Faldella e di un Cagna.

Ipotesi; auguri: vorrei, insomma, immaginare un futuro per il mio amico.

Senza aggiungere responsabilità al Teatro Stabile: come Ente teatrale pubblico regionale, non potrebbe intervenire, magari tutelando una gestione speciale, "governandola poco"?

Modena faceva dire a un suo nemmeno poco individuabile ministro delle finanze che decretava la fine della Reale Sarda: solo le ragazze si dotano, e "l'Arte dà spettacoli, ergo è commercio" e gli spettacoli sono balocchi, "chi li vuole, se li paghi", le casse dello Stato sono smunte. Ma metteva anche in bocca ad un postulante "provvidenze": "se per fare qualche cosa senza smungere la cassa smunta, il governo che ha un teatro lo desse gratis a vantaggio dell'arte?"

Scusino gli amici del Teatro Stabile se forse propongo uno scempio: Marcario è morto senza veder realizzato il suo sogno di vedersi assegnato il Gobetti per farne una "casa del teatro piemontese".

In parte la sala è già affittata per spettacoli dialettali: non potrebbe essere programmata duratamente e variamente, destinata gratis alle rappresentazioni dialettali?

La centralità del locale potrebbe anche risultare comoda ai possessori delle tessere gratuite T.T.: certe recite familiari, pomeridiane, potrebbero giovare ad allietare il tempo libero degli anziani (e magari dei loro nipoti che potrebbero stupire al nostro linguaggio!).

Si potrebbe rispolverare il busto di Toselli che sta proprio nella Sala Colonne... Ci sarebbe già pronta la chiusa del discorso inaugurale di una tale gestione: l'aveva scritta Bersezio nel 1887: "'L bust 'd Tosel bele sì, a sarà coma la consacrassion de sto teatro a la drammatica piemontesa..."

E ancora: il Teatro Stabile non potrebbe chiedere alla Regione di arricchire con altro materiale il Centro Studi che a suo tempo aveva permesso si costituisse grazie all'offerta della biblioteca Ridenti?

Ho sentito parlare...

Solo sentito, perché, se dio vuole, Torino continua a mantenere nel bene e nel male le sue tradizioni... e il marchese d'Entracque cerca di fare feste più belle di quelle del marchese Pallavicino; i giacobini creano i clubs e i "nuovi filosofi" vanno sempre alla Filopatria e i codini alla Società del Casino; Bersezio-Nugelli-Accudi se la fa solo con i "suoi" nel "suo" caffè, attento a non metter mai piedi in quelli frequentati da D'Arcais e Castellini, ma pronto a frequentare - semmai - quelli di Parigi o a rinchiudersi a Moncalieri... in modo che siano sempre ben chiare le "diversità", le rivalità, gli egoismi le ambizioni alle primazie, gli scollamenti...

Ho sentito parlare, dicevo, di un Centro Obert che intenderebbe raccogliere documenti anche sul teatro piemontese: perché il materiale, dicevo, non potrebbe essere raccolto nel Centro Studi dell'Ente Teatrale Regionale, a disposizione di eventuali studiosi?

Chissà che in un ambito culturale au dessus, il nuovo "principe" non riuscisse anche a far coagulare le varie monadi che ancora parlano di "teatro in dialetto"?