

TEATRO STABILE DI TORINO

GRUPPO DI ANIMAZIONE TEATRALE E CULTURALE

Programma

STAGIONE 1974/75

Nell'attività di un Teatro Stabile per gli anni settanta, accanto agli spettacoli di repertorio, al lavoro di animazione nella scuola dell'obbligo, alle iniziative culturali genericamente rivolte alla città e al suo pubblico e alla programmazione delle sedi di decentramento, ha parte importante, e sotto certi aspetti qualificante, ciò che viene fatto in funzione di ambienti particolari, dalla scuola media superiore al quartiere. Entra anche questo sotto l'etichetta generica di animazione teatrale, ma diversi sono i suoi strumenti e differenti i suoi fini: trasmissione di cultura, sollecitazione al dibattito, incoraggiamento alla scoperta e all'utilizzazione del mezzo teatrale.

Il primo strumento possibile, il più ovvio anche, è, soprattutto nella scuola, la lezione di storia del teatro, il seminario su un problema specifico, su una singola opera o su un determinato momento storico, la presentazione agli studenti dello spettacolo che andranno poi a vedere in altra sede o la discussione su ciò che in altra sede hanno visto. La sua utilità è evidente, come è evidente il rischio che esso comporta: il teatro come "materia" in più, sia pure affidata anziché ad un insegnante di ruolo a un operatore specializzato; e anche come materia devitalizzata, messa sotto vetro, privata nel momento in cui viene presentata, di quanto ne costituisce l'essenza. Di questo strumento il Teatro Stabile di Torino si è valso in passato e continua occasionalmente a valersi, senza farne però l'elemento portante di questo suo settore di attività, se non per certi suoi spettacoli (quest'anno ELETTRA di Sofocle) particolarmente rivolti alle sedi di quartiere e ai centri vicini, ma in questo caso la presentazione dello spettacolo e la discussione su di esso sono il più delle volte punti di partenza per dibattiti di politica culturale.

Gli altri due strumenti possono essere posti sotto un'egida comune: si tratta in entrambi i casi di un lavoro inteso da un lato al recupero e all'utilizzazione in termini contemporanei della cultura teatrale del passato, termine nel quale possono essere comprese anche opere di ieri e dell'altro ieri; dall'altro all'elaborazione di una nuova drammaturgia che dalla realtà d'oggi, e dalla particolare realtà cittadina, possa prendere le mosse. Naturalmente il primo tipo di attività è già un fatto operativo, mentre del secondo si stanno appena gettando le premesse. I mezzi per attuare i fini indicati sono comunque di due tipi.

Il primo, che il Teatro Stabile di Torino, dopo un esperimento prematuramente troncato nella stagione 1968-69, ha ripreso a partire dal 1972, consiste nella sollecitazione alle attività dei gruppi cosiddetti spontanei, di scuola, di quartiere, di associazione, ecc., unita a varie forme di collaborazione tecnica, che possono andare dal prestito di costumi, elementi scenici e apparecchiature varie all'organizzazione di stagioni apposite e all'intervento di operatori teatrali con funzione di animatori che degli spettacoli scelti e preparati dai gruppi stessi possono eseguire in parte le prove fornendo un aiuto professionalmente qualificato. E' un lavoro delicatissimo questo, e soggetto a tutte le cautele del caso, il rischio maggiore essendo quello che l'animatore mandato a seguire un gruppo finisca per imporre ad esso una propria idea dello spettacolo da allestire, anziché limitarsi a un ruolo di consulente specializzato, come è nelle finalità di un settore di attività che si pone come prima meta l'attivazione teatrale di una città, favorendo ogni iniziativa anche indipendentemente dai suoi valori estetici o di altra natura. I risultati migliori sono stati, non per caso, ottenuti da gruppi che hanno autonomamente elaborato copioni e messinscena sulla base di proprie esperienze di cultura e di vita; i meno incoraggianti quelli di gruppi che si sono limitati al passivo allestimento di un testo più o meno valido e lasciato così come l'autore l'ha scritto. In tutti questi casi comunque l'intervento del Teatro Stabile e dei suoi operatori culturali non può che essere limitato e non comporta necessariamente

la proposta di una propria linea di ricerca.

Per quest'ultimo scopo è stato costituito, a partire da questa stagione, un Gruppo per l'animazione teatrale e culturale interamente costituito da giovani attori recentemente diplomati da diverse scuole d'arte drammatica nazionali. E la loro ricerca si articola su due direzioni diverse ma concomitanti. Anzitutto il lavoro condotto, sotto la guida di registi qualificati, su testi e autori rappresentativi di vari momenti determinanti della storia del teatro cercando in particolare di metterne in luce i valori tuttora eloquentemente comunicabili a gente di oggi. Il provvisorio punto d'arrivo di questa fase è un fatto teatrale che, pur godendo di una specifica autonomia spettacolare (è un vero e proprio evento scenico con elementi scenografici, costumi, luci, non una semplice lettura), vuole essere anche e soprattutto svolgimento di temi specifici presenti nel testo prescelto e indicativi di una problematica contemporanea nonché strumento d'intervento presso determinati pubblici (di scuole, di circoli aziendali, di sedi di decentramento) di massima non avvezzi al teatro. E' qui che i risultati raggiunti nel lavoro di prova e di studio vengono continuamente messi in discussione di fronte ai loro destinatari, sia per una costante verifica di ciò che è stato fatto, sia per una sua utilizzazione non solo come offerta di teatro, ma come punto di partenza per una discussione che dal teatro prenda le mosse e che può toccare, come spesso tocca, argomenti quali la politica culturale cittadina, il rapporto tra l'uomo contemporaneo e il retaggio del passato e la situazione nostra nella nostra società.

Il primo degli spettacoli sin qui realizzati (momento iniziale di una indagine che dovrà estendersi a varie tappe della storia del teatro non con preoccupazioni accademiche di completezza ma mediante scelte consapevoli che ne isolino i momenti più significativi per spettatori del 1975) è costituito da una sintesi del PROMETEO INCATENATO di Eschilo diretta da Aldo Trionfo e da una serie di esemplificazioni dei problemi che pone oggi il portare sulla scena il coro greco a cura di Julio Zuloeta Hurtado. Attraverso l'analisi delle componenti e dei meccanismi della tragedia come modello di base, le due proposte, soprattutto destinate a sedi scolastiche, affrontano il tema del confronto, ancor oggi attualissimo, tra uomo e mito e quello del particolare tipo di rapporto tra recitanti e pubblico, coinvolti entrambi in un dibattito razionale sulle grandi questioni che interessano l'intera comunità, che del teatro greco costituisce l'essenza e la lezione ancor oggi preziosa.

Il secondo momento attraverso la rappresentazione, curata da Ernesto Cortese, di un atto unico di Pirandello, L'IMBECILLE, e di una sintesi di UN UOMO E' UN UOMO di Brecht, si presenta come l'occasione di un dibattito su due delle più rappresentative tendenze del teatro contemporaneo e sulla possibilità che esse conservano, mediante i loro contenuti e il loro linguaggio, di incidere attivamente in una situazione storica e culturale modificata.

Infine, per ora il BRAND di Ibsen, diretto da Lorenzo Salvetti, intende proseguire questa ricerca trasferendola in una dimensione spettacolare più complessa che permetta da un lato di riesaminare certi motivi cardine della tematica ibseniana e della problematica del teatro borghese, dall'altro di desumerne la rilevanza in funzione di un discorso attuale sulla teoria e la prassi del rapporto tra il flusso della storia e la volontà modificatrice del singolo. Questo spettacolo, in considerazione dell'urgenza della problematica affrontata, è stato allestito in modo che il tema, esposto nelle sue linee essenziali, possa trovare un suo immediato spazio di verifica e di dibattito non soltanto nelle scuole ma nelle sedi decentrate.

PROMETEO INCATENATO - di Eschilo

Se il problema del teatro d'oggi è quello di ritrovare una sua ragione d'essere come strumento di comunicazione e di dibattito d'idee, è culturalmente corretto riesaminarne criticamente le tappe salienti in tale prospettiva. Questa ricerca non può che partire dalla tragedia greca, non soltanto per ragioni cronologiche o di eccellenza artistica, ma perché mai come nel teatro dei greci si è realizzato quel rapporto fra i due poli del fenomeno teatrale - palcoscenico e platea - coinvolti entrambi in un conforto razionale con grandi temi che interessano l'intera comunità, rapporto che è oggi la meta dei discorsi teatrali più avanzati.

Il PROMETEO INCATENATO, che il gruppo del T.S.T. ha montato partendo dalla tragedia di Eschilo, rappresenta dunque la prima fase di un'indagine sulle premesse e sulla natura di questo rapporto, ricercate direttamente nel testo della tragedia, non essendo evidentemente possibile ricostruire le condizioni sociali, politiche e religiose che lo sottendevano nel V secolo a.C.. Così nel PROMETEO abbiamo lavorato sull'ipotesi della tragedia greca come meccanismo in cui un personaggio, il protagonista, si confronta con un grosso tema espresso drammaticamente attraverso una serie di incontri-scontri con singoli personaggi o con i membri del coro, ognuno dei quali di volta in volta costituisce un successivo momento di chiarificazione del problema che si va dibattendo. Tutte le figure con le quali il nostro Prometeo dialoga rimandano a un'unica matrice, che è l'autentico antagonista di Prometeo anche se non compare mai direttamente ma solo attraverso i suoi emissari e le sue vittime. Questa matrice unica Eschilo la chiamava Zeus, ma in termini contemporanei non si può che tradurla con Potere. Il potere con le sue decisioni imperscrutabili e spesso capricciose, con la sua politica di lusinghe e di minacce e con la sua capacità di condizionamento.

* * * * *

UN UOMO E' UN UOMO di Bertolt Brecht

Bertolt Brecht scrisse UN UOMO E' UN UOMO tra il 1924 e il 1926, cioè tra i ventisei e i ventotto anni. E' la sua quinta opera teatrale rappresentata e la prima che svolge un discorso direttamente politico nei modi che saranno caratteristici dei grandi drammi della maturità. E' cioè una parabola ambientata in un luogo lontano nel tempo e nello spazio (qui l'India del 1925, parte integrante dell'Impero inglese) e mai precisato realisticamente (l'India di questa commedia è abitata da gialli e in Inghilterra c'è ancora la regina Vittoria, morta in realtà da più di un ventennio), per far sì che lo spettatore possa seguire la vicenda, e trarne le necessarie conclusioni, senza essere influenzato da considerazioni d'ordine emotivo. Capisca insomma ciò che gli si presenta, invece di identificare la propria posizione con quella di un personaggio che gli è particolarmente congeniale.

La storia, nelle sue linee generali, è molto semplice: c'è una squadra di quattro soldati che perde uno dei suoi membri durante il saccheggio di un tempio. I tre superstiti rischiano grosso se non sostituiscono nel più breve tempo possibile il compagno scomparso. Prendono quindi un uomo qualsiasi, uno scaricatore anch'esso bianco, e con le lusinghe, le promesse, i ricatti e le minacce riescono a trasformarlo in meno di due giorni in un'altra persona: un soldato che assume l'identità del disperso e che diventa come lui una perfetta macchina per sparare e uccidere.

Non bisogna cercare in questa commedia l'attendibilità e la verosimiglianza: a Brecht non interessano. Ciò che gli interessa è mostrare, sia pure in termini volutamente schematici per chiarezza di discorso, i meccanismi attraverso i quali di un potere solidamente costituito riesce a disumanizzare un uomo e a farne un ingranaggio efficiente - e sostituibilissimo - per la realizzazione di obiettivi che non lo riguardano e gli sono estranei.

In UN UOMO E' UN UOMO l'operazione riesce a meraviglia, ma lo spettatore non viene invitato a compiangere la povera vittima, bensì a capire perché diventa vittima, cioè quali sono le sue condizioni oggettive sulle quali il potere può far leva per fare di lui uno strumento ai propri fini, e cioè una disperata povertà (e quindi suscettibile al ricatto) e un'assoluta mancanza di difese ideologiche (lo scaricatore è un sottoproletario bianco in una terra che non è la sua, aspira soltanto ad un miglioramento della propria situazione personale, è per definizione un isolato). E' chiaro che il discorso di Brecht non riguarda soltanto la situazione esercito, ma si può applicare, ed è qui la sua attualità, ai molti altri meccanismi di condizionamento che agiscono nella nostra società e dai quali dobbiamo imparare a difenderci.

La commedia, scritta negli anni che precedettero l'ascesa al potere dei nazisti in Germania, ha anche precisi riferimenti politici: nello scaricatore privo di coscienza di classe che diventa soldato si può anche vedere il sottoproletario che si fa convincere a diventare picchiatore o sicario da qualche organizzazione di estrema destra.

* * * * *

L'IMBECILLE di Luigi Pirandello

Lo sviluppo del teatro contemporaneo, considerato nelle sue linee generali, presenta tre principali direzioni di ricerca facilmente riconoscibili, collegate ad altrettanti preminenti centri di interesse: l'individuo, la società ed il linguaggio. Diciamo preminenti in quanto nella realtà le problematiche connesse ai tre temi si intrecciano e si integrano lasciando di volta in volta prevalere l'una o l'altra.

In Pirandello domina incontestabilmente il tema dell'individuo. Tema drammatico, in quanto per lo scrittore l'uomo si colloca al centro di una irrisolvibile contraddizione: da un lato il flusso della vita che trasforma ogni cosa, dall'altro il bisogno di definire e fissare la propria identità. Definire equivale ad uscire dal flusso, quindi dalla vita; non farlo, equivale a volatizzare il proprio io. Gli altri, la società, entrano in questo gioco pirandelliano soprattutto come fattori di complicazione del problema individuale, come moltiplicatori della contraddizione, giacché ognuno, con la sua visione del prossimo, può diventare se non flusso, certo definizione dell'altro e quindi, come dice il Padre dei Sei Personaggi, tenerlo "agganciato e sospeso in eterno" ad un determinato momento della vita.

Non è il caso qui di approfondire oltre la tematica del drammaturgo, che, come è noto, si traduce in una sofferenza esistenziale continuamente sdoppiata dalla misura razionale di se stessa. Domandiamoci piuttosto che cosa ritroviamo di tali motivi nell'atto unico L'IMBECILLE. Sarà bene dire subito che questo breve dramma, quantunque rappresentato nel 1922, cioè dopo opere come i Sei Personaggi e L'Enrico IV, si colloca idealmente in una fase anteriore della produzione pirandelliana e ciò per lo stretto legame che conserva con la novella omonima dalla quale è tratta, novella di una decina d'anni più vecchia del testo teatrale. La componente verista è ancora dominante, e così il gusto per il carattere, il piacere, spesso satirico, per

la descrizione di ambiente. Le persone, le cose, i fatti sono ancora in primo piano; i problemi si affacciano soltanto sullo sfondo, o si manifestano indirettamente attraverso la struttura della vicenda. Lo stesso gioco razionalistico del protagonista è ancora più legato alla sua specifica situazione personale che non a una situazione esistenziale di valore generale.

Ma già qui alcuni elementi affiorano in modo evidente. Anzitutto la contrapposizione tra il problema individuale ed il problema collettivo (quest'ultimo nel caso specifico di natura politica) e la netta opzione per il primo, ulteriormente avvalorata dall'ironia con cui sono visti i personaggi del coro. Forse però è più interessante rilevare come l'intrigo della vicenda, nei limiti veristici di cui si diceva, ponga proprio il problema della definizione dell'individuo attraverso l'intervento del prossimo e della ribellione dell'individuo di fronte a tale definizione. Una situazione umana (quella incarnata dal personaggio di Luca Fazio), con tutto il suo peso di realtà e di tragedia, corre il rischio di apparire a chi la guarda dall'esterno imbecille e quindi di venir fissata, tutta, in quello che può essere al massimo un aspetto, neppure essenziale, di se stessa. Il protagonista di questa situazione umana reagisce, dice no, afferma il suo diritto di essere se stesso. Ma facendo questo che cosa fa se non, a sua volta, cercare di definire il prossimo, vincolandolo, addirittura per iscritto, ad un momento del suo flusso, ad un suo comportamento?

Non ci sono vie d'uscita. Al problema Pirandello non sa dare soluzioni, che non siano l'arte da un lato e la morte dall'altro. Per il resto, per la vita quotidiana, rimane soltanto il dramma, crudele e grottesco, dell'equilibrio disperato, lucidamente consapevole della propria impossibilità, tra due opposte esigenze.

* * * * *

BRAND di Henrik Ibsen

Dopo i greci, dopo Brecht e Pirandello, la ricerca condotta dal Gruppo del T.S.T. sul linguaggio del teatro, sulla sua ragione d'essere e sulla sua attualità, attraverso i momenti ancor oggi eloquenti della sua storia, approda ora a un testo di Ibsen. Non l'Ibsen consacrato dai manuali e da una pigra tradizione - l'ammirevole ma terribilmente antiquato sfondatore di porte oggi abbondantemente spalancate, l'autore, come diceva Brecht, "buono per il suo tempo e per la sua classe" - ma insieme l'indispensabile punto di partenza della storia del teatro moderno, giù giù sino a oggi, e sui palcoscenici il primo lucido testimone della crisi dei valori della società borghese.

E di Ibsen BRAND, che, insieme con il successivo PEER GYNT, è il testo che più compiutamente lo rappresenta contenendo, nella sua struttura aperta, i temi e le ossessioni che saranno poi materia delle opere più celebri: solo che qui sono presenti come materia incandescente nel libero flusso dell'immaginazione dello scrittore. BRAND, nato come poemetto epico, riceve la forma attuale nel 1866: è un testo lunghissimo, più poema drammatico che dramma, smisurato e informe, difficilmente rappresentabile nella sua integrità. Un testo ostico anche, in apparenza lontano dalle nostre preoccupazioni fin quando non lo si esamina un po' più a fondo sino a scoprirne la sorprendente attualità. Che è tutta nel personaggio del protagonista, un uomo per sua scelta isolato che tenta di imporre una propria verità assoluta, incrollabilmente certo di essere nel giusto e altrettanto deciso nel rifiutare ogni forma di dialogo che non sia una totale sottomissione dell'interlocutore alle sue esigenze. Nel testo finisce sconfitto, do-

po aver rifiutato i legami familiari (che non sono soltanto affetti ma vincoli con il passato, rappresentato dalla madre, e prospettive verso il futuro, riassunto nella figura del figlioletto: due personaggi che egli lascia consapevolmente morire, come per liberarsi del peso della storia), dopo aver evitato qualsiasi accomodamento con gli esponenti del piccolo potere nella piccola comunità in cui agisce, dopo aver infine conquistato provvisoriamente la solidarietà delle masse passivamente sedotte dal prestigio della sua parola e dal fascino arcano della sua visione, salvo poi perderla non appena entrano in gioco concreti problemi di sopravvivenza e di lotta quotidiana. Ma chi è lo sconfitto? L'eroe troppo avanzato per il suo tempo, il profeta nato in una situazione storica immatura, oppure l'intellettuale idealista che crede di poter salvare il mondo, o migliorare la società, applicando i suoi schemi precostituiti e cercando di bloccare in un ordine immutabile una realtà in continuo divenire, scartandone o ignorandone le contraddizioni? La risposta di Ibsen a questa domanda è tuttora oggetto di discussione. A noi interessa come documento del dramma di un uomo di cultura cosciente - e il testo di BRAND lo dimostra abbondantemente - delle insufficienze storiche della sua posizione e della sua classe, ma nello stesso tempo incapace di superarle. Non vogliamo presentare Ibsen come il martire di una giusta causa, né il suo protagonista come un portavoce di verità magari scomode; abbiamo scelto BRAND perché abbiamo creduto di trovarvi una lucida disamina, che giustamente non offre soluzioni, di una realtà politico-sociale che è anche la nostra. E motivi di riflessione che ancora ci concernono.

* * * * *