

CONVEGNO DI STUDI DEL P.S.I.

Cuneo — aprile 1971

**ANALISI E PROSPETTIVE DI
SVILUPPO DI UN TEATRO
STABILE
ORGANISMO PUBBLICO**

(Egi Volterrani

Emilio Papa

Guido Boursier

Giuseppe Bartolucci)

Egi Volterrani

DELLA REGIONE E DEL DECENTRAMENTO COME MOMENTI ESPANSIVO-PROMOZIONALI

Per impostare una linea di politica culturale di un Ente sostanzialmente "pubblico" per il teatro, come il Teatro Stabile della Città di Torino, occorre in primo luogo verificarne la ragione istituzionale sia nel quadro della evoluzione più recente degli aspetti strutturali e organizzativi del settore interessato, sia nel nuovo quadro delle competenze degli Enti locali che si è stabilito con l'istituzione delle Regioni.

Relativamente a questo secondo aspetto occorrerà inquadrare la politica di "decentramento" dell'Ente nel complesso problema della pianificazione regionale delle infrastrutture sociali. Questo problema non si incentra solo sugli standards delle attrezzature "fisiche", distribuite sul territorio e sulla loro organizzazione in una ipotesi globale di funzionamento. Esso si innesta invece soprattutto come ipotesi sulle finalità del servizio e in particolare della sua "gestione" complessiva riferita ad un piano globale di qualificazione del territorio.

Questa ipotesi deve prefiggersi il superamento, trasformandole radicalmente, delle attuali condizioni di "sottosviluppo" anche culturale, in particolare di "occasioni di promozione culturale" in cui sono attualmente mantenute le aree della Regione che gravitano sui poli minori, nel modello di sviluppo oggi prevalente, basato sull'iperpolarizzazione metropolitana di Torino.

Si tratterà quindi di ipotizzare sistemi di diffusione-utenza e gestione che possano garantire, in ampie zone regionali, livelli di funzionamento delle strutture teatrali qualitativamente competitive con quelle del centro metropolitano.

Per quanto riguarda la prima questione, si tratta di aggiornare radicalmente alcuni atteggiamenti sugli aspetti fondamentali che riguardano il "decentramento". Infatti mi pare inutile e dannoso, dal momento che la cosiddetta "cultura teatrale" si sta evolvendo verso forme che in qualche modo investono e trasformano le strutture fisiche — i luoghi teatrali — e le strutture gestionali dello spettacolo, che ci si attesti sugli schermi, allora validi ma oggi superati e vincolativi, che hanno promosso la nascita dell'Ente venti anni fa.

Infatti perseguire come obbiettivi principali l'estensione della "educazione teatrale" e il sostegno della produzione teatrale, che costa troppo per mantenersi da sè e non va tuttavia abbandonata perchè costituisce un settore effettivamente molto importante dei nostri riferimenti culturali, mi pare costringere l'Ente a procedere su una via che, lentamente ma inesorabilmente, evolverà verso il suo decadimento.

I consumi culturali da una parte sono organizzati in termini estremamente diversi dall'industria culturale privata e pubblica. D'altra parte la cultura nuova nasce consapevole di questo e, sia essa consenziente o dissenziente nei confronti dei valori della società consumistica, si sviluppa e si afferma per canali diversi strutturalmente da quelli che il teatro pubblico continua a utilizzare, e sicuramente più articolati e flessibili.

In base a queste considerazioni mi pare che la ragione istituzionale dell'Ente non possa più essere letta in termini di produzione di un bene a fornitura di un servizio da parte di un'azienda municipalizzata, che in qualche modo ridistribuisce una parte degli apporti tributari versati dai cittadini (utenti) al comune. Trattandosi di un servizio culturale non si può prescindere dalla considerazione del continuo espandersi del significato di "cultura" insieme con il modificarsi delle strutture sociali e con l'estendersi della consapevolezza del funzionamento dei meccanismi sociali all'interno del sistema. In questo senso decadono, almeno parzialmente, le stesse tesi di "teatro popolare", intenzionato ad una redistribuzione dei tributi in senso socialmente riequilibrante. Nello stesso senso e con intenzione di corresponsabilizzazione delle fasce sociali escluse, si propone la "partecipazione" alla gestione.

Ora, al di là dei giudizi sulla volontà buona che promuove queste operazioni, non può sfuggire ad una osservazione, anche appena superficiale, che la "cultura ufficiale" stessa, cioè quella rispettosa dei valori istituzionali del sistema socio-economico dominante, ha ormai accolto in modo molto preciso una serie di valutazioni su alcune distorsioni e contraddizioni del sistema capitalistico. Queste contraddizioni non possono, secondo un giudizio unanime, essere risolte, a meno di modificare scale di valori e di conseguenti privilegi, dando cittadinanza a tutti gli effetti a ipotesi di trasformazione del sistema sociale.

La dislocazione irrazionale degli insediamenti, la mancanza di attrezzature collettive, le tipologie abitative, ci fanno immediatamente considerare queste distorsioni che implicano trasformazioni strutturali, il fenomeno urbano. Infatti la permanenza della concentrazione di attività privilegiate e quindi la gravitazione della periferia verso il centro, che è una condizione d'uso

della nostra città riproduce il meccanismo, sicuramente anomalo per lo stesso sistema capitalistico, della vendita fondiaria, parassitaria, così come, relativamente alle attrezzature urbane, e tra queste va visto il teatro pubblico, un meccanismo qualitativamente selettivo nei confronti dell'utenza legalizza la discriminazione tra le classi sociali.

Quando si verifica una completa mercificazione delle azioni e dei rapporti umani, il termine "partecipazione" assume il significato di uno slogan inventato da chi detiene il potere per negare le manifestazioni del dissenso, che viene così presentato come un'istanza alla gestione in un quadro che in vece non pare ammettere alternative oltre agli evidenti, forzosi, rapporti di classe.

Proporre il Decentramento in termini di allargamento del pubblico, di sensibilizzazione di una nuova utenza potenziale, attraverso la produzione ci vile del teatro, per tendere ad una ipotizzata "unificazione morale della società torinese", significa, a mio avviso, manipolare e, magari involontariamente consensi e dissensi, in sostanza mistificatori proprio di quella che, finalmente, a giudizio di tutti, dovrebbe essere la ragione istituzionale, la "funzione primaria", dell'Ente, cioè della "promozione culturale".

Infatti i nuovi valori culturali, dai quali possono nascere sostanziali trasformazioni strutturali, non possono nascere "sotto tutela", nel quadro di u no schema "premissivo" o di una più equivoca "scelta di committenza" populistica.

"Promozione culturale" come funzione di un Ente pubblico vuol dire quindi soprattutto garantire le strutture, le occasioni, i mezzi, tutto il sistema di servizio cioè, per favorire una produzione culturale libera e autonoma, capace di inventare l'espressione di valori alternativi. I frutti di questa operazione, il Teatro Stabile li troverà trasferendo nella sua produzione il si gnificato di queste esperienze e sul piano gestionale articolando in modo più moderno e democratico la sua politica di rapporto teatro/pubblico.

Egi Volterrani

Emilio Papa

UN LIBERO RAPPORTO DIALETTICO (l'attività di quartiere)

In tema di decentramento teatrale, nel campo dell'attività dei teatri a gestione pubblica, l'iniziativa sperimentale intrapresa nella stagione 1969 - 1970 dal Teatro Stabile torinese nei *quartieri* della città, costituisce un'esperienza di estremo interesse.

Affidata ad Edoardo Fadini, l'iniziativa si è altresì avvalsa dell'opera di Giuliano Scabia che ha diretto il *Gruppo di Ricerca Teatro Stabile di Torino-Quartieri* e di Gian Renzo Morteo della Direzione dello Stabile.

In un breve arco di mesi sono stati raccolti, confrontati e verificati, proposte e dati dai quali si può trarre un significativo bilancio.

L'obiettivo di costituire strutture teatrali comunitarie permanenti nei quartieri, si pone sul piano della proposta socio-culturale, in termini di presa di coscienza, e riesce pertanto tra i più caratterizzanti della realtà sociale dei quartieri. Tali strutture sono estensibili ai centri, agli agglomerati urbani delle cinture metropolitane che presentano caratteristiche socio-economiche non dissimili da quelle dei quartieri periferici di città, ad esempio come Torino e Milano: sono anche tali centri, in buona parte, dormitori per operai, per i quali il luogo di abitazione è nulla più che il luogo del riposo notturno e domenicale.

Si tratta di rendere culturalmente autocoscienti forze della lotta di classe, caratterizzandole attraverso il veicolo teatrale; distaccandole dall'alienante, assorbente realtà del centro metropolitano, nel quale confluiscono simboli culturali o riaffiorano echi alla cui elaborazione drammaturgica non partecipano.

Non si tratta soltanto, con l'iniziativa del decentramento teatrale nei quartieri, di "portare il teatro nei quartieri", risolvendo l'iniziativa in un fatto logistico.

Sotto questo aspetto, secondario, va se mai rilevato che tale *servizio culturale*, lo Stabile può svolgere rappresentando, sperimentando propri spettacoli, proprie ricerche teatrali, nei quartieri (con la possibilità di coprire uno spazio interessante anche sul piano della formazione dei quadri: ecco perché l'iniziativa dello Stabile torinese è stata altresì connessa a quella del

“Corso di Formazione dell'Attore” organizzato dallo stesso Ente).

L'aspetto di più vivo interesse del decentramento teatrale nei quartieri, consiste nella ricerca drammaturgica di quartiere, intesa come formulazione e svolgimento di temi teatrali, come chiarificazione della domanda teatrale, quale risulta dall'attività di gruppi autogestiti di iniziativa dei quartieri, svolta con l'assistenza tecnica del Teatro Stabile.

La risposta dei quattro quartieri torinesi, nei quali l'iniziativa, sperimentata per la prima volta in Italia, è stata intrapresa (Le Vallette, La Falchera, Mirafiori-Sud e Corso Taranto) è stata decisamente stimolante. E va parenteticamente osservato che è venuto a fuoco ancora una volta, sul piano organizzativo, in tema di formazione e canalizzazione della pubblica opinione nel nostro paese, il tessuto capillare delle parrocchie cattoliche e quello delle sezioni comuniste. Accanto a tali canali tradizionali, gruppi spontanei, studenti di organizzazioni contestatrici facenti capo a varie etichette, od autoformatisi. Gli strumenti di canalizzazione della pubblica opinione offerti dalle sezioni socialiste, anche a proposito dell'iniziativa del decentramento teatrale, si sono rivelate apprezzabili seppure ancora una volta insufficienti.

Il problema è di natura organizzativa, e non va risolto soltanto sul piano dell'efficientismo, ma della revisione, dell'adeguamento alla nuova realtà sociale delle strutture organizzative periferiche del partito.

Come si è svolta l'iniziativa dello Stabile torinese?

Il ricordato *Gruppo di ricerca*, del quale oltre a Giuliano Scabia faceva parte due giovani attori, è stato sotto contratto con lo Stabile da metà novembre 1969 a metà aprile 1970 (per l'intera operazione del decentramento nei quartieri sono stati stanziati 10 milioni).

Il lavoro del *Gruppo* è cominciato con riunioni con i quattro gruppi di iniziativa — gli *attivi* — dei quattro quartieri. In tali riunioni il dibattito si è svolto sui seguenti punti: determinazione e formulazione di un argomento da realizzare teatralmente (e gli argomenti prescelti sono puntualmente caduti su problemi attinenti la realtà sociale dei quartieri); raccolta di testimonianze dirette, attraverso interviste, registrazioni su nastro magnetico, cinescopi etc.; indagini sociologiche di quartiere. *Obiettivo*: la realizzazione di uno spettacolo teatrale scritto ed allestito con la collaborazione degli abitanti del quartiere.

L'iniziativa, soprattutto in ordine al reperimento delle sale, a problemi di allestimento, allo *speakeraggio*, alla propaganda, è stata discussa nelle assemblee di quartiere, nelle autonome riunioni degli *attivi* ed in quelle di que

sti in collettivo col *Gruppo di ricerca*.

Due quartieri hanno presentato istanza agli enti competenti, per ottenere costruzioni prefabbricate ed aree da destinare a centri culturali del quartiere.

Le sale reperite per le rappresentazioni sono state le seguenti:

- 1) — *Mirafiori-Sud*: Salone delle Conferenze del Centro Sociale Mirafiori-Sud via Plava 145. Capienza: circa 250 persone. Gratuita.
- 2) — *Le Vallette*: Palestra della Scuola elementare G. Leopardi. Capienza: circa 400 persone. Concessa dal Provveditorato agli Studi. Gratuita.
- 3) — *La Falchera*: Cinema Falchera. Capienza: circa 750 persone. Costo: lire 30.000 in media, per sera (compreso operatore, cassiera, proiettore cinematografico, servizio maschere).
- 4) — *Corso Taranto*: Si è agito nella baracca della Parrocchia della Resurrezione concessa dal Parroco (fa parte del gruppo di iniziativa del quartiere il vice-parroco).

Gli *attivi* dei quattro quartieri (costituitisi a seguito di numerose assemblee e riunioni tenute dai responsabili del decentramento dello Stabile) prevalentemente formati da giovani, hanno proceduto al loro interno ad una di visione di compiti e di responsabilità: sul piano dell'allestimento, della propaganda, della vendita e della distribuzione delle tessere di abbonamento (ai diversi prezzi fissati dalle Assemblee dei singoli quartieri), dei rapporti con i responsabili del Teatro Stabile per il decentramento.

Gli spettacoli realizzati — numerosissimi in così breve periodo! — testimoniano del fermento, dell'attivismo, della sensibilizzazione che l'iniziativa ha provocato: sei spettacoli presentati dal Teatro Stabile nei quartieri e cinque spettacoli (più diversi documentari e cortometraggi cinematografici) al lestiti dal *Gruppo di Ricerca* in collaborazione con gli attivi dei quartieri.

Accenniamo brevemente a questi ultimi cinque spettacoli:

- *Un nome così grande*, azione teatrale imperniata sul rapporto scuola-fabbrica;
- *600.000*, documentario teatrale sullo sciopero generale del 3 luglio 1969 a Torino, integrato con proiezioni di filmati e di diapositive;

- *Il teatrino di Corso Taranto; la giornata del quartiere*, testimonianze ed improvvisazioni dei bambini di due IV elementari, registrate e montate;
- *L'alienante rapporto di potere rappresentato dall'autobus della linea n.59 dell'A.T.M. nei confronti del quartiere Le Vallette in Torino*, realizzato con la collaborazione di gruppi di studenti non del quartiere inseritisi nell'attivo di quartiere;
- *Appunti per un cinegiornale di lotta di Corso Taranto*, documentario cinematografico di circa 30 minuti.

Agli spettacoli, preceduti da una vivacissima, colorita e sapiente propaganda, facevano contestualmente seguito ampie discussioni nel corso delle quali sono state approvate mozioni e ordini del giorno inviati alle Autorità competenti.

Per alcuni spettacoli sono state negate sale scolastiche e parrocchiali per evidenti motivi politici; tuttavia, non sono mancati episodi significativi: si sono fatti avanti *preti nuovi* come li ha definiti Scabia, a prestare la loro collaborazione, entrando personalmente negli *attivi* dei quartieri. È il caso di due sacerdoti, Parroco e Vice-Parroco nel quartiere di Corso Taranto, che hanno messo a disposizione, per la presentazione di *Un nome così grande*, i locali della parrocchiale *Baracca della Resurrezione*.

Esperienze vive dunque, per un teatro vivo.

Nuove soltanto nel senso che presuppongono il coraggio di essere realizzate. In sede di bilancio, al termine dell'iniziativa, le valutazioni in Consiglio di Amministrazione (ove arrivano i *risultati*) sono state naturalmente di scordi. Nodo della discussione: le lamentate strumentalizzazioni politiche del l'iniziativa. Fatalmente.

A tal proposito interessa rilevare che la riscontrata presenza politica organizzata di certe forze, dovrebbe incoraggiare, provocare la presenza di altre forze, atte a rappresentare gli interessi di base delle masse popolari dei quartieri.

Diverso il discorso, naturalmente, per quanti si arroccano sul veto, sul blocco dell'iniziativa: si tratta di *politici*, che dal loro angolo visuale non possono non prediligere il copione teatrale confezionato, allestito in sede asettica, approvato ed infine consegnato al pubblico.

Le nostre valutazioni si riferiscono ad una duplice prospettiva:

1) — Presenza alle rappresentazioni teatrali di quartiere, alle successive discussioni, ed alle iniziative connesse:

Se si adempie ad un'efficace, adeguata sensibilizzazione della popolazione del quartiere, *tutte* le forze che hanno interesse alla proposta, al linguaggio teatrale posto in essere con l'iniziativa (sul piano di esperienze umane dirette, scaturite dalla realtà sociale del quartiere), saranno automaticamente rappresentate. L'assenza, sul piano attivo, di forze estranee, a quelle predette, per le quali il concetto di cultura sottintende il concetto di privilegio o che si interessano esclusivamente ad altro tipo di servizio teatrale (*una sera a teatro*) è scontata in partenza.

2) — Presenza in sede di proposta e di elaborazione di contenuti teatrali nei quartieri:

L'attività del teatro a gestione pubblica deve svolgersi a questo riguardo, sulla stregua di ricerche sociologiche attente, politicamente non univoche, e realizzarsi attraverso l'impiego oltre che di forze proprie preesistenti (attori, registi, scenografi) di elementi tratti dal quartiere. Per la predisposizione del materiale teatrale, la direzione dei gruppi di ricerca deve assicurare, in un libero rapporto dialettico con gli *attivi* (aperti) di quartiere, la non parzialità dei contenuti e delle interpretazioni critiche, nel senso che i contenuti vanno individuati nella loro piena dimensione sociale ed umana prima di essere inseriti in un messaggio politico.

Le accuse di strumentalizzazione politica o riguardano dunque gli assenti per elezione, e come tali son prive di interesse, o dimostrano che le parti politiche incriminate sono quelle che rappresentano le istanze di progresso e di giustizia della comunità.

Emilio Papa

Guido Boursier

COMPIERE UN'INVERSIONE DI TENDENZA CULTURALE

Cultura, animazione teatrale, decentramento: sono tre concetti fra loro strettamente legati. Posto il teatro come preciso nodo della cultura e nodo importantissimo: una sommaria definizione lo vuole come luogo di libera discussione dei problemi della comunità, luogo, dunque, di aggregazione della comunità attorno ai problemi che più la interessano. Posta la cultura, oggi, come un insieme di esperienze che evolvono e maturano ben oltre il "pane spirituale" distribuito da pochi sapienti. Posta, infine, l'animazione teatrale come uno dei momenti più interessanti dello sviluppo della scena contemporanea, quello che rompe con la rigidità della regia e del prodotto finito, quello che stimola la partecipazione sociale e non principalmente estetica. Ecco che tutto ciò può confluire nel *decentramento* (culturale e teatrale) inteso non tanto come modo di far intervenire al fatto teatrale un pubblico più o meno tagliato fuori, quanto e soprattutto come un modo di far confluire nel fatto teatrale oggi centralizzato un'esperienza nuova, diversa e vivificante.

Per questo ho già avuto modo di scrivere che sulla discriminante del decentramento non solo si doveva verificare la funzione di un organismo pubblico teatrale (Teatro Stabile) al servizio della collettività, il reale spostamento d'interessi verso i non privilegiati, da un teatro sostanzialmente elitario a un teatro al servizio di tutti gli spettatori e dei loro problemi qui ed ora, senza maschere e filtri metaforici. Ma anche che sulla discriminante del decentramento si doveva decidere se uscire o no da una situazione di crisi, di stallo in cui si trova il teatro ufficiale.

Da una parte, dunque, il decentramento deve effettivamente saldare le varie zone della cultura cittadina, creare un ricambio organico di esperienze fra il centro e la periferia, rompere l'isolamento di quest'ultima abbandonando quella concezione fondamentalmente aristocratica e paternalistica che trova espressione nella formula: se un certo pubblico non può o non vuole venire a teatro occorre portarglielo ovunque si trovi. In questa frase si rintraccia l'idea di un Teatro con la maiuscola (per certuni l'unico Teatro "autorizzato") che muove a colonizzare gli indifferenti e i "lon-tani" con il suo indiscutibile prestigio e catechismo: occorre invece interrogarsi senza ambiguità ed equivoci sulle ragioni per cui la periferia non

vuole andare a teatro (e, invece, poniamo, va alla partita), di che teatro sente il bisogno se lo sente, se gli indifferenti siano davvero tali o se il loro rifiuto non derivi piuttosto dal fatto, dalla consapevolezza più o meno precisa (ma è più precisa di quanto si creda) che quel teatro elaborato al di fuori dalle loro necessità e dai temi che affrontano quotidianamente e spesso drammaticamente, non li riguarda o li tocca in maniera e stremamente marginale.

Decentramento allora vuol dire affrontare il teatro nella sua essenza, riproporlo in quei temi (l'anno scorso l'esperimento degli "attivi di quartiere" e del gruppo Scabia discusse trasporti, scuole, situazione di ghetto e vita di fabbrica) che al quartiere interessano, per un pubblico che deve decidere di giorno in giorno il suo comportamento non nei riguardi di astrazioni e "universali", ma verso carenze concrete (casa, assistenza, istruzione, possibilità d'avere rapporti sociali utili); vuol dire far emergere come teatro la funzione di incontro-assemblea del processo teatrale, spostare l'accento dal momento della scrittura a quello del dibattito e della ricerca, dalla provocazione illuministica a quella continuamente analizzata (e in ventata) in sala.

Dall'altra parte il decentramento deve andare ben oltre la distribuzione di una cultura preesistente (ed è invece proprio questo criterio della "distribuzione allargata" che è sembrato prevalere al convegno della critica: sicchè si vestono col nome di decentramento anche le normali attività di tournée in provincia e regione, è un criterio il più riduttivo e comodo possibile), chiedere agli Stabili di mostrare la loro capacità di scegliere una linea di condotta che ne orienterà tutta la vita futura, di scegliere cioè se *fare* realmente oppure limitarsi a *ripetere* e tutt'al più a rinfrescare una cultura, decidendo tra una scena viva e una morta, ancorchè sontuosamente morta, fra un teatro popolare — non perchè, consueto e gros so equivoco, vi accorra una gran massa di pubblico, ma perchè vi inter venga effettivamente il popolo, sentendo interpretati i suoi bisogni, sen tendosi stimolato a cercare *come cambiare* — e la confezione accurata, tal volta intelligente, più spesso astuta, fundamentalmente pacificante e sterile in quanto tale.

Di qui una scelta di linguaggio non codificato, aperto, continuamente smontato e sviluppato in uno spazio nuovo che non è soltanto e semplicemente lo spazio fisico, ma etico-ideologico-linguistico, quelle zone indivi duate da Scabia, "terreni non certo vergini, anzi profondamente sverginati dai mass-media, ma politicamente fecondi, ossia protesi verso una realtà di lotta e di autogestione della lotta e della cultura". Spazi, sottolineavo

prima, coscienti della necessità non del Teatro maiuscolo, ma di un "loro teatro": al termine della scorsa stagione ed all'inizio di questa (che dei quattro quartieri cittadini interessati ne ha salvato uno solo, quello delle Vallette), l'assemblea di corso Taranto ha rivendicato la continuazione del decentramento *per la parte che aveva direttamente interessato il quartiere* (produzione di tipo sperimentale nei quartieri) e ha chiesto una maggiore dotazione di fondi e di strumenti per una politica alternativa rispetto a quella sinora seguita dallo Stabile: politica che privilegi le periferie sia sul piano qualitativo (temi scelti dagli abitanti attraverso il dibattito assembleare), sia sul piano quantitativo (fondi e mezzi disponibili).

Richieste che — rimaste lettera morta — indicano comunque la chiara coscienza di quel che deve essere il decentramento condotto ai suoi sbocchi: creazione di strutture adeguate (non soltanto sale) e infrastrutture per un teatro di (e non *in*) quartiere, autogestito dal quartiere e fuori dai minuetti di prestigio-potere, dalla tranquillità dei prodotti garantiti e dagli impegni "unanimitici" e retrodatati. Teatro autogestito, non messo sotto tutela, stimolante non solo la partecipazione del quartiere (per quanto la partecipazione può essere manipolata) ma soprattutto la sua invenzione di espressioni alternative rispetto a quelle del teatro ufficiale: questa la funzione di "promozione culturale" che tocca allo Stabile e da cui possono nascere nuove possibilità sceniche, funzione sulla cui realizzazione è meglio non avere dubbi poichè va chiarito che il decentramento ha senso solo se si afferra il problema concreto che esso pone, il discorso di fondo su un teatro che deve uscire dalla mercificazione e dalle disinvolute manovre di "socializzazione" populista, dalla intuizione consumistica del pocket teatrale, facile mistificazione e degradazione di ogni autentica spinta al rinnovamento culturale.

Il teatro di quartiere, beninteso, è teatro cittadino: privilegiarlo (e cioè dotarlo dei mezzi adeguati — e con i mezzi adeguati si superano i limiti che l'operazione può avere nella sua fase iniziale — cioè di attrezzature, tecnici, servizi) vuol dire compiere un preciso salto di qualità, una inversione di tendenza che coinvolgerebbe e darebbe fiato a tutta la cultura cittadina, le permetterebbe di crescere culturalmente attraverso un confronto di opinioni non viziato da riserve arbitrarie, coinvolgerebbe il teatro ufficiale costringendolo a uscire da esauriti perfezionismi. E' ovvio che, a questo punto, tocca agli Stabili — che si propongono come centri di cultura cittadina sempre più in espansione, e accentratori — scegliere se essere effettivamente tali (centri di cultura) e non mere aziende distributrici di prodotti e centri di potere. La prima scelta comporta un rinnovamento radicale di questi enti e dei loro programmi attraverso una loro to

tale messa in discussione: accettare sul piano finanziario e organizzativo la mozione di corso Taranto comporta naturalmente il difficile ribaltamento di molte situazioni immobili e sclerotizzate.

Guido Boursier

Giuseppe Bartolucci

L'ANIMAZIONE CULTURALE COME CONTRADDIZIONE DIALETTICA

I — L'animazione teatrale non è oggi più soltanto una formula operativa, è anche una prospettiva culturale, e come tale essa insidia e coinvolge beneficamente l'operatività teatrale a livello strumentale-organizzativo e non soltanto a livello produttivo artistico. In effetti la strumentazione e l'organizzazione del teatro pubblico (meglio, per noi, a gestione pubblica) in questo ventennio si sono sorrette ora su una definizione di teatro d'arte ora su quella di servizio pubblico, bilanciandosi le responsabilità che da tali definizioni provengono obiettivamente e necessariamente: la prima, di fornire spettacoli artistici, la seconda di servire la città con prodotti culturali. E se lo spettacolo artistico è stato il punto d'appoggio e d'impegno contro lo spettacolo commerciale-evasivo delle compagnie private nell'immediato dopoguerra (in un momento di apparente e comunque propulsiva *mobilità* politica a livello di sovrastrutture), il prodotto culturale è stato il punto d'appoggio e di impegno verso una richiesta di società sulla via dell'industrializzazione (in un momento di apparente chiarificazione e di effettiva *immobilità* della vita politica a livello anche di sovrastrutture).

Così lo spettacolo artistico era affidato alla regia, contro il capocomico, per una mediazione idealistica di poesia e non poesia, il cui ragguaglio-offerta era determinato e svolto dal regista appunto mentre il prodotto culturale viene poi affidato alla compagnia prevalentemente come confezione-assunzione di un modo di intendersi apparentemente organico (peraltro acquisendo implicitamente un concetto di lavoro a catena ove ognuno è pedina di un gioco-repressione).

In effetti lo spettacolo artistico come teatro di poesia di una sola persona si atteneva ad un'intellettualizzazione di una sola persona (non sempre giustificata data la non costante dignità del regista) e soprattutto operava lungo un recupero della tradizione scenica che mal si ambientava con la *mobilità* della vita politica, con uno scarto ideologico pesantemente pagato sul piano della comunicazione (in quanto quest'ultima agiva in virtù di una accensione estetica e per nulla scalfiva il comportamento).

Parallelamente il prodotto culturale come servizio pubblico, dieci anni dopo, accusava il colpo di questa intellettualizzazione univoca, trasferendo

all'intera compagnia il mandato dell'interpretazione e della trasmissione del testo-spettacolo, con un apporto peraltro non più di recupero di tradizione scenica ma di assimilazione della contemporaneità, via via acquisendo moduli di espressione da varie esperienze teatrali in corso (ma con il risultato di una manipolazione culturale asettica). Infatti il comportamento a questo punto non veniva riproposto più sulla scena, e quindi in tale prodotto culturale non si creava alcun scarto tra intellettualismo e moralità, proprio per mancanza di termini, l'operatività riducendosi ad una osservazione-esplicazione dell'esperienza del reale e della cultura come resa di situazioni oggettivo-descrittive.

II — In ambedue i casi comunque la strumentalizzazione organizzativa era quella di centralizzare sia lo spettacolo artistico che il prodotto culturale (sui quali non veniva applicato alcun dubbio rispetto alla reale autonomia ed autenticità considerandoli soltanto funzionalmente e operativamente); ossia di garantire tali spettacoli-prodotti indifferentemente come costruzione e distribuzione, in quanto ritenuti in grado di produrre e di elargire un modo di far teatro culturale ed al tempo stesso di ideologizzare-moralizzare tutti quelli che per abbonamento a prezzi bassi, o per interesse saltuario di consumatore a prezzo normale, partecipassero alle rappresentazioni. Tale centralizzazione organizzativa si appaiava dunque alla centralizzazione artistica, contando su una autonomia del lavoro teatrale e su una autenticità del messaggio da trasmettere. L'autonomia-autenticità passava allora diritto diritto attraverso la maglia organizzativa obbligando ed esponendo quest'ultima a raccogliere il "meglio" della città (o della regione) attorno al luogo teatrale architettonico, per un'elargizione-consumo dello spettacolo-prodotto: intendendo per "meglio" insegnanti, studenti, gruppi aziendali, organismi ricreativi, professionisti e tecnici indifferentemente, con un margine di smagliatura tra ceti e ceti secondo la stagione e le iniziative, e però con un criterio di scelta-accoglimento tendenzialmente univoci come offerta, salvo la preferenza-differenza dei prezzi del biglietto di entrata.

Allora l'autonomia-autenticità si consolidava e realizzava proprio attraverso l'apparato tecnico-organizzativo per il numero degli abbonati-presenze e per la quantità delle rappresentazioni di ogni spettacolo-prodotto stesso; la fiducia dell'operare e rivelarsi di questi ultimi essendo confortato come già si è detto da una sottintesa fiducia-programmazione di rappresentazione come forma d'arte e di teatro come comunicazione di spettacolo-prodotto. L'autenticità-autonomia allora doveva costituire l'apparente ma solida salvaguardia contro il commercialismo, e il prodotto-spettacolo di conseguenza

deve essere *finito* e *perfetto* per autenticare quelle qualità anzidette. In verità il commercialismo capocomicale via via nel dopoguerra è diminuito di parecchio, e caso mai, all'incontrario, esso ha posto l'esigenza, attraverso spettacoli- prodotti come servizio pubblico all'altezza stessa. E così si è attinto da più parti al *finito* e al *perfetto* per imitazione oltre che per esaurimento: in questa direzione perdendosi sia quella forma-rispetto della tradizione scenica esistente nell'immediato dopoguerra ed instaurata dal regista dapprima, sia quella forma-rispetto stessa dell'assimilazione-descrizione che era stata di guida alla compagnia come trascrizione di esperienza.

Il *finito* ed il *perfetto*, pertanto, per il regista, divenivano alla lunga un modo di dimostrare la pochezza di quanto velleitariamente egli chiamava impegno ed artisticità, e per la compagnia, il modo di offrire l'imitazione della realtà e della cultura senza far partecipare lo spettatore all'una ed all'altra.

III —Ora l'animazione culturale richiede non tanto una comunicazione estetica quanto sociale, e non si riferisce più ad un prodotto—spettacolo quanto ad una relazione-informazione; e come tale essa si situa in posizione dialettica-contraddittoria, positivamente, alla comunicazione artistica dello spettacolo. Inoltre l'animazione culturale si decentralizza per sua natura e per sua composizione e per sua finalità, e cioè trova il suo pubblico nella periferia, nei quartieri popolari all'interno delle aziende, dei circoli ricreativi, nelle aule scolastiche, nelle sale parrocchiali, cercando come già si è detto di conquistarsi un pubblico tendenzialmente omogeneo (secondo elementi della drammatizzazione come gioco improvvisato, della sperimentazione come anomalia comunicativa, e della decentralizzazione come omogeneità ricettiva-espansiva, tanto per citare alcuni elementi a cui per codesta animazione culturale si può far riferimento).

L'animazione culturale peraltro si pone in modo sperimentale, a livello di organismi di servizio pubblico, nel senso che ha bisogno immediato di essere verificata onde mostrare la sua validità e la sua natura, e nel senso che va intesa "liberalmente" nella situazione attuale come attività parallelo-accompagnatrice. La sua attualità e la sua esperienza sono mutate del resto dalla caratterizzazione stessa che gli organismi a servizio pubblico vanno prendendo negli ultimi anni; come tale potendo accrescersi ed espandersi nella misura in cui si pone in alternativa-scambio con lo spettacolo-prodotto, e nella misura in cui socialmente propone una comunicazione diversa in quanto contrappositrice tout court alla comunicazione artistica.

Così da un lato bisogna cominciare a prospettarsi un organismo di servizio pubblico che si rifaccia istituzionalmente a questa "liberalizzazione" della comunicazione e della forma della rappresentazione; dall'altro la comunicazione sociale come relazionalità intersoggettiva, fuori dell'artisticità per se stante dovrà dar credito alla spontaneità-creatività. Con questa finalità e su questi strumenti infatti si è in grado di resistere all'ideologizzazione e alla moralizzazione che sta dentro e dietro l'artisticità di prodotto-spettacolo; e di conseguenza dovrà rivestirsi codesta spontaneità-creatività non certo di norme e di schemi, ma di indicazioni attraverso cui far irrompere l'informazione, come suo intendimento-modello di rapporti.

Abbiamo visto che l'informazione si può svolgere attraverso diverse direzioni e in diversi campi: ossia ha già dinanzi a sé una gamma di elementi-esperienze con cui confrontarsi e a cui rifarsi per saggiare operativamente la spontaneità-creatività nei singoli momenti espressivi: la costruzione-liberazione nel gioco drammatizzato per bambini, la configurazione-deflagrazione della anomalia della sperimentazione, la fisionomia e la localizzazione dei momenti di incontro-scambio nella decentralizzazione in genere. E tutte queste nozioni operative già aggrediscono la realtà organizzativa tutta quanta con una serie di richieste-indicazioni alle quali non si può non dare risposta concretamente e in prospettiva.

IV — A questo punto c'è da chiedersi se per tale spontaneità-creatività il pubblico, sempre più "libero" in quanto non "prescelto", non soltanto non possa essere sgravato alla distanza dal prezzo del biglietto, ma anche possa restringersi-approfondirsi in termini di collaborazione-invenzione; se poi per questa stessa spontaneità-creatività l'esistenza di una scrittura teatrale abbia minore o addirittura alcuna concretezza, nel momento in cui la stesura non può non nascere che nel luogo del lavoro e nel modo dettato dall'azione, come addestramento informativo-inventivo e non più come finalità ideologico-moralizzante; ed infine ancora se per questa spontaneità-creatività si pone all'interno dell'azione messa in moto, a vari livelli e per diversi luoghi, la necessità di non frantumarsi e di non disperdersi per invasione della realtà, quanto di destreggiarsi e di costruirsi per indicazioni della realtà, lungo un tracciato "corpo-immagine" dove si proiettino i vari momenti espressivi produttivi e si concretizzino i vari elementi fisicizzanti di ciascuno di questi momenti.

L'azione spontaneo-creativa concentrandosi per *gruppi* e dilatandosi per *individui* allora non può che inserirsi e proiettarsi in zone-rapporti sempre

più estesi e concreti socialmente e culturalmente, in tal modo "liberandosi" al suo interno, senza operare discriminazioni ideologiche o suggestioni moralistiche, e di conseguenza aprendosi all' "esterno" sulla fiducia della propria qualità di *incontro* e di *relazione* a livello di informazione, come salvaguardia e fermentazione della stessa realtà.

Così un benefico scontro dell'informazione in atto con la formatività cristallizzantesi non può che rimettere in discussione l'operatività tutta quanta, quale individuazione di un modo di far teatro e più ancora di pensare teatro che si presenti non per essere oggetto di una contaminazione quanto di un'alternativa, in un movimento "generale" dell'attività artistico-produttiva e della condizione tecnico-organizzativa del fare teatro in Italia a livello di dialettica-contraddizione.

DOCUMENTI:

a) L'ADDESTRAMENTO ALLA SPONTANEITÀ

Per chiarirne il significato autentico, può essere utile ricordare il valore delle esperienze compiute allora dalla nostra scuola di Vienna. Sarà meglio per questo usare la combinazione dei termini *spontaneità* e *addestramento* e di *spontaneità* e *tecnica*, i quali sembrano indicare concetti contraddittori. Come può essere oggetto di addestramento la spontaneità? E ancora come si può consapevolmente usare delle tecniche per stimolare attività spontanee? Dai tempi di Rousseau la spontaneità è sempre stata intesa come qualcosa di istintivo, da lasciare viva e intatta, lontana dalle interferenze delle tecniche razionali. La risonanza di Rousseau conferì al suo modo di vedere il valore di un assioma, plausibile a tal punto che in seguito nessuno osò più contestarlo. Durante il XIX secolo gli esponenti del romanticismo, Nietzsche compreso, guardarono alla spontaneità nell'arte con mistico rispetto, come un dono ereditario ad alcuni concesso e ad altri rifiutato.

La spontaneità è strategicamente legata all'insorgere del momento creativo. Ma come è possibile giungere a una visione sistematica dell'addestramento di un organismo verso la spontaneità? L'apprendimento a divenire spontanei presuppone un organismo capace di sostenere una condizione di flessibilità più o meno permanente, e ciò è in contrasto con molte teorie psicologiche. Comunque, alla scuola di Vienna avevamo accettato l'interpretazione suggerita dalla pura "ingenuità". Quello che avevamo di mira era l'insorgere, "l'emergenza dell'atto creativo". Per un certo tempo noi trascurammo il passato e la struttura di un organismo che aveva avuto pure una vita precedente. Consideravamo così il soggetto come se non avesse passato e non fosse determinato dalla sua struttura organica, quindi descrivevamo ciò che avveniva nel soggetto in termini di azione, ponendolo in relazione con l'evidenza di ciò che si manifestava sotto i nostri occhi, e da ciò soltanto derivando le nostre ipotesi di lavoro.

Il punto di partenza era lo stato in cui il soggetto si immergeva al fine di esprimersi liberamente, senza che immagini del passato lo guidassero (almeno non consapevolmente). Nessuno sforzo perciò di ripetere o di superare una azione passata. Il soggetto perveniva a uno stato d'animo spesso discontinuo e inadeguato, tendeva a stabilire relazioni con gli altri e con le cose circostanti. Dopo brevi momenti di tensione subentravano il rilassamento e l'interruzione. Chiamavano questo processo: "stato di spontaneità". E quando radunavamo il materiale che risultava da questo lavoro, ci rendevamo conto di come le azioni fossero create dal soggetto nelle situazioni così come esse si presentavano; quali fattori ostacolavano e quali favorivano l'e-

spressione.

Tutto questo ci condusse alla questione delle tecniche. Poichè il nostro scopo era di insegnare al soggetto come divenire spontaneo e aiutarlo a mantenere e ad aumentare questa spontaneità, osservavamo le sue prestazioni di seduta in seduta, e quando vedevamo che stava cadendo vittima della legge dell'esercizio e dell'effetto, eravamo portati a inventare delle tecniche adatte ad evitarlo. Il peggiore "tradimento" è di rievocare ciò che è avvenuto in precedenti stati di spontaneità e di usare tali elementi come se emergessero originari e spontanei. Questo è stato spesso associato allo sforzo per sviluppare un'azione spontanea attraverso la ripetizione, per rendere un'azione meno spontanea ma più perfetta, cioè lo sforzo verso un piano di perfezione definitiva. Trovammo allora che maggiore era lo sforzo di portare un motivo iniziale verso una perfezione definitiva e maggiore era la difficoltà di raggiungere una libera spontaneità. In verità, l'attore di estrema perfezione è all'opposto della immedesimazione improvvisata. Se si vuole la spontaneità, il perfezionismo vecchia maniera va abbandonato e va aperta la via ad una "ingenua" non-perfezione del personaggio. Lo stato di non-perfezione è in ogni caso, per la sua semplicità e schiettezza, il modo più pieno di vivere una situazione. Il soggetto che agiva, era spesso influenzato da personificazioni già assunte o da altro appartenente al passato: questi "residui" interferivano nella sua azione e ne distorcevano il flusso spontaneo. Oppure il soggetto, dopo essersi liberato da vecchie matrici attraverso l'azione spontanea, mostrava spesso la tendenza a conservare il meglio dei pensieri e delle parole impiegate nell'improvvisazione, cioè a ripetersi. Per togliere ogni ostacolo alla spontaneità e per eliminare il più possibile il peso di questi inconvenienti, il soggetto doveva essere progressivamente "de-residuato". Questi e altri passi si resero necessari prima che potessimo essere certi che il soggetto potesse operare in modo veramente spontaneo.

Jacob L. Moreno

b) TENSIONE ED OSSERVAZIONE NEL GIOCO DRAMMATICO

E tuttavia: le rappresentazioni di questo teatro non sono, come quelle dei grandi teatri borghesi, la meta vera e propria dell'intenso lavoro collettivo che viene compiuto nei circoli di bambini. Qui le rappresentazioni avvengono di passaggio, si potrebbe dire: per sbaglio, quasi come uno scherzo dei bambini, che in questo modo interrompono per una volta lo studio, per principio mai terminato. Colui che dirige non attribuisce grande valore a questa conclusione. A lui importano le tensioni, che si sciolgono in queste rappresentazioni. Le tensioni del lavoro collettivo: sono esse gli educatori. Il lavoro educativo che il regista borghese effettua sull'attore borghese, un lavoro avventato, troppo ritardato, incompleto, in questo sistema è abolito. Perché? Perché nel circolo di bambini non potrebbe reggersi nessuna guida che volesse in qualche punto intraprendere il tentativo autenticamente borghese di agire direttamente sui bambini come "personalità morale". L'influenza morale qui non esiste. L'influenza diretta qui non esiste. (E su queste si basa la regia nel teatro borghese). Ciò che conta è solo e soltanto l'influenza indiretta sui bambini, da parte di chi guida, attraverso i materiali, i compiti, le manifestazioni. Gli inevitabili adeguamenti e correzioni morali sono assunti su di sé dal collettivo stesso dei bambini. Ne deriva che le rappresentazioni del teatro di bambini devono agire sugli adulti come una istanza autenticamente morale. Non vi è spazio per un pubblico in posizione di superiorità rispetto al teatro di bambini. Chi non è ancora completamente istupidito forse si vergognerà.

La liquidazione della "personalità morale" in chi dirige rende libere enormi forze per il vero e proprio genio dell'educazione: l'osservazione. Soltanto essa è il cuore dell'amore non sentimentale. Ogni amore educativo al quale, nei nove decimi di tutti i casi di presunto sapere e volere l'osservazione della vita infantile stessa non toglie coraggio e voglia, non serve a nulla. Esso è sentimentale e presuntuoso. Per l'osservazione però — e solo qui comincia l'educazione — ogni azione e gesto infantile diventa un segnale. Non tanto, come piace allo psicologo, segnale dell'inconscio, delle latenze, rimozioni, censure, ma segnale da un mondo in cui il bambino vive e comanda. La nuova conoscenza del bambino che si è formata nei circoli russi di bambini ha portato al principio: il bambino vive nel suo mondo da dittatore. Perciò una "teoria dei segnali" non è affatto un modo di dire. Quasi ogni gesto infantile è comando e segnale in un mondo, sul quale soltanto di rado uomini geniali hanno gettato uno sguardo. Primo fra tutti, Jean Paul.

In esse tutte, l'improvvisazione rimane centrale; poichè in fin dei conti

la rappresentazione è soltanto la loro sintesi improvvisata. L'improvvisazione domina; essa è la disposizione da cui emergono i segnali, i gesti che segnalano. E la rappresentazione o teatro deve appunto perciò essere la sintesi di questi gesti, perchè soltanto essa possiede quella rigorosa unicità, in cui il gesto infantile si dispone come nel suo autentico spazio. Ciò che si strappa ai bambini come "prestazione" schietta non può mai eguagliare l'autenticità dell'improvvisazione. Il diletterismo aristocratico che aveva preso di mira tali "prestazioni artistiche" dei poveri allievi non fece altro in fine dei conti che riempire i loro armadi e la loro memoria di cianfrusaglia, che fu conservata con grande pietà allo scopo di tormentare di nuovo i propri figli in memoria della propria infanzia. Non alla "eternità" dei prodotti, bensì all' "attimo" del gesto è destinata ogni prestazione infantile. Il teatro come forma fugace, è questa la forma infantile.

La rappresentazione è la grande pausa creativa nell'opera educativa. Nel regno dei bambini, essa rappresenta ciò che era il carnevale nelle culture antiche. Ciò che è in alto viene ribaltato in basso e come nei saturnali romani il signore serviva il servo, così durante la rappresentazione i bambini stanno in scena e istruiscono e educano gli attenti educatori. Nuove forze, nuove innervazioni compaiono, delle quali spesso chi guida non aveva avuto sospetto nel corso del lavoro. E' soltanto in questo selvaggio scatenamento della fantasia che egli impara a conoscerle. I bambini che fanno del teatro in questo modo, nel corso della rappresentazione diventano liberi. Nel gioco scenico la loro infanzia si realizza. Essi non portano con sé dei residui, che più tardi, attraverso lacrimosi ricordi d'infanzia, impediranno un'attività non sentimentale. Nello stesso tempo, questo teatro è per lo spettatore bambino l'unico utilizzabile. Quando gli adulti recitano per i bambini, quel che nasce è un'insulsaggine.

Walter Benjamin

c) SPONTANEITA' E CREATIVITA' DEL TEATRO "POLITICO"

Un teatro politico basato sulla spontaneità finisce con il subire questa spontaneità sia all'interno, come mancanza o debolezza di procedimento, sia all'esterno, come povertà e confusione di comunicazione. Bisogna quindi rispettare e tenersi fermi ad un procedimento, ed altresì rendere aperta la comunicazione. La spontaneità richiede comunque per essere creativa, primo: una completa disponibilità di azione per il gruppo animatore; secondo: una reale possibilità di agire creativamente in virtù di qualità interpretative e non soltanto espositrici; terzo: la facoltà di estrarre dal gruppo una creatività che faccia suoi questi intenti.

L'ideologizzazione non tiene conto della spontaneità-creatività quanto invece della cristallizzazione dell'una e dell'altra all'insegna della radicalizzazione. E quest'ultima corre il rischio di filare per conto suo e di proporsi come illusione se non viene tenendosi legata alla realtà ed all'efficacia del rapporto gruppo-pubblico, così com'è stato incanalato dalla rappresentazione stessa. La frustrazione che viene da simile disillusione radicalizzata è di ordine consolatorio, ossia di quanto di peggio si possa immaginare per un intendimento teatrale rivoluzionario. Poiché in questo caso ci si limita a registrare una volontà, quella di cambiare la realtà, mentre in effetti la si descrive soltanto, fingendola portatrice di azione, mentre produce solo discorsi. Per questo motivo la consolazione fa rientrare il discorso politico su un binario di norma da mutare con il tempo e chi sa quando per di più sottraendosi al dovere di una registrazione del reale, per apparente comunicatività. Il passaggio dalla drammaticità alla discorsività non è pertinente, e cioè non è sorretto da alcuna mediazione intellettuale, e quindi è destinato ad esaurirsi "correttivamente".

d) SPERIMENTAZIONE COME ANOMALIA

Per sperimentazione come anomalia è da intendersi quella che usa materiali, spazi, durata, fuori della tradizione: materiali, luci, corpi, che partono dal fisico e al fisico ritornano attraverso descrizioni e non persuasioni; e di conseguenza con una forma di comunicazione libera da ogni regola di spazio-durata, e all'occorrenza anche di luoghi, in modo da presentarsi appunto come fenomeno anomalo ma non per questo di contraddizione. Sullo uso dei materiali pertanto esiste una duplice tentazione: quella che li trasforma in immagini e quella che li trasferisce in corporeità, con uno scarto dallo spettacolo artistico e dal prodotto culturale dovuto allo scompensamento di uno spazio-durata diversificante e senza riscontro narrativo-tensionale. E questa sperimentazione nel momento in cui si addestra all'immagine viene meno all'interpretazione per *prodursi* operativamente in movimento; mentre nel momento in cui si addestra alla corporeità si penetra di interpretazione per descriversi in modo precipuo scenicamente.

Ma in ambedue i casi il loro spazio-durata è anomalo: sia che come immagine si scioglia in superficie all'infinito salvo disporsi su cesure per montaggio, sia che come corporeità si addensi non scenograficamente sulla configurazione del movimento dei corpi salvo fissarsi in sezioni ambientali. Uno spazio-durata per questa sperimentazione può essere duplice: da un lato di ordine non produttivo, cioè applicabile a studi, a guisa di laboratorio; dall'altro, di ordine di lavoro, applicabile a spettacoli veri e propri. E dal punto di vista del "messaggio", non c'è bisogno infatti di appaiare, predeterminatamente, una certa radicalizzazione di uso di certi materiali all'uso di certi contenuti anch'essi radicalizzati; ed un certo spazio-durata non è vero che debba necessariamente combaciare con una finalità di sradicamento di certa realtà sociale.

Si vuole dire allora che questo spazio laboratorio-produttivo è nell'ordine delle cose, cioè rientra in una particolare acquisizione di elementi ed in una specifica prospettiva loro, e non si tratta di prenderli in considerazione, quanto di farli propri (e di renderne convinti pubblico ed operatori). La anomalia allora decisamente rientra all'interno dell'operatività; e semmai viene fatta "girare" nel suo senso (mai contro il suo "senso"), a beneficio anche della strumentalità, cioè di un più largo e globale modo di pensare e di far teatro.

e) APPUNTI PER UNA DEFINIZIONE DI "FINALITA'-STRUMENTAZIONE" DEL TEATRO STABILE ORGANISMO PUBBLICO

I

Un Teatro Stabile come organismo pubblico non è più oggi. L'organismo-strumento di una cultura "nuova" intesa come recezione-espressione ideologico-moralistica delle esigenze di uno strato aperto di ceti sociali in movimento, apparentemente popolare, come è accaduto nel 1950; e non è più l'organismo-strumento di un "prodotto" intellettuale come recezione-espressione tecnico-comportamentistica delle esigenze di strati sociali all'interno di una società avanzata dal punto di vista capitalistico e politicamente immobili, come è accaduto nel 1960.

Adesso, sulla soglia degli anni 70, un Teatro Stabile come organismo pubblico tende a proporsi e a diventare l'organismo-strumento di un'animazione "differenziata" e di una comunicazione "diversificante", come recezione-espressione di gruppi sociali ed artistici alla ricerca di un'Umanizzazione la più possibile relazionale, fondando questa relazionalità sulla creatività e sulla informazione.

In tal modo si è superata l'illusione di un "popolare" insita nel modo di esistere e di agire tecnico-artistico dello Stabile degli anni 50, ed altresì si è superata l'illusione di una "tecnicizzazione" insita nel modo di esistere e di agire dello Stabile degli anni 60; trovandosi esso di fronte ora ad una differenziazione compatta della società (neocapitalistica) ed al tempo stesso di fronte ad una reattività di gruppi socialmente non coincidenti, con la necessità di fornire una relazionalità autentica per tutta la sua attività, sia di "prodotti" che di "promozioni".

II

Un Teatro Stabile oggi non può che avere e proporsi una politica culturale policentrica; la cultura dovendosi intendere essenzialmente come una "comunicazione intensa ed estetica con l'esistenza", e non più come un ornamento di un ceto, anche in stato di crisi consapevole, o come un'aspirazione a compensarsi sugli intendimenti di altri ceti, per manipolazione della comunicazione, nell'un caso univocamente ideologizzantesi, e nell'altro caso traditoriamente mimetizzantesi. "La comunicazione infatti non è un mezzo ma un fine culturale": così la diversificazione di tale comunicazione vuol dire la messa in atto di vari fini culturali, in una dialettica di maggioranza e

di minoranza, e nel rispetto dell'autonomia e dell'azione dell'una e dell'altra.

Un Teatro Stabile non ha oggi tanto bisogno di un'anima, come pensava di possedere nel 1945, e nemmeno può considerarsi un'azienda, come è accaduto nel 1960, è semplicemente un testimone-trasmittitore delle divergenze di un modo di concepire la cultura e quindi la vita.

III

Esiste o deve esistere dunque una relazione dialettica all'interno delle varie direzioni in cui l'attività dello Stabile si proietta. Questa relazione dialettica è la testimonianza e la garanzia dell'autenticità della sua funzione; occorre perciò che non sia in alcun modo fonte o occasione di repressività ma che agisca il più possibile in maniera "liberale". La condizione *liberale* del lavoro permette ad uno strumento istituzionalizzato come è il Teatro Stabile di dare luogo e di creare delle *minoranze*, il che dal punto di vista produuttivo vuole dire ammettere varie forme di comunicazione, ciascuna con una sua autonomia e ciascuna con un suo raggio di azione. La comunicazione "diversificante" comporta da un lato una creatività e dall'altro lato una informatività.

Bisogna invadere tutti i settori operativi del teatro (settore artistico-tecnico-organizzativo) di creatività e di informatività, in modo che ne siano investiti complementariamente ed unitariamente. La creatività non è peraltro pura spontaneità, ma quest'ultima non può che tendere alla creatività; e la informazione non è puro procedimento, sebbene quest'ultimo non possa fare a meno della informazione. Ora è la socialità, non l'artisticità, che si pone al centro sia della creatività che della informazione, ed è la socialità che determina e produce il pubblico, oltre che le varie forme di comunicazione. Così vari pubblici creano e formano l'attività del Teatro e di coloro che vi agiscono e ne sono agiti.