

Se veramente volete conoscere di persona il significato del teatro come rito comunitario, con tanto di immedesimazione e catarsi collettiva, dovete accingervi a condividere la vostra opera con dei bambini.

Attualmente, quando si pensa al teatro per bambini, lo scenario prevalente è quello degli spettacoli per le scuole. Offerti nel circuito del teatro ragazzi, questi sono per lo più il frutto di un meccanismo falsato della domanda e dell'offerta. Nella composizione dei cartelloni, infatti, da un lato vi è una forte mediazione di educatori ed insegnanti e dall'altro una produzione succube dei titoli letterari famosi.

Questa mediazione purtroppo non agisce solo al livello della scelta degli spettacoli, ma anche nella loro fruizione. È in teatro, infatti, che lo sforzo "educativo" e di contenimento dei bambini prende, a quanto pare, il sopravvento sulla necessità primaria che proprio il



gioco teatrale suscita loro: la partecipazione. Così non è raro assistere ad uno spettacolo di teatro per bambini dove gli adulti, prima dell'inizio rappacchiano il silenzio, e durante il quale vi è un continuo "contrappunto" di richiami alla disciplina. Il risultato nel suo insieme è che gli spettacoli rispondono alle necessità degli adulti prescindendo quasi sempre dalla possibilità di un reale incontro con i bambini.

Illuminante, per comprendere questa funzione normativa è una riflessione di R. Schechner, noto teorico del teatro rituale. Secondo le sue osservazioni il pubblico, composto generalmente da un gruppo eterogeneo di persone che nella vita quotidiana sono tendenzialmente "maleducate", a teatro si sforza di esercitare le norme del buon. Gli adulti riflettono dunque sui propri "figli" gli obblighi cui sono sottoposti quando vanno a teatro.

Paradossalmente sarà proprio la maleducazione l'oggetto di questo articolo.

La mala-educazione, infatti, sottende una forma d'ignoranza delle regole di comportamento, ma al contempo può garantire un accesso all'esperienza teatrale senza la mediazione di codici culturali

condivisi. In presenza di questa "mala-educazione", l'unico elemento su cui si può fondare l'incontro rimane la teatralità come archetipo del gioco. E se il teatro è veramente un gioco allora i bambini sanno che il gioco si basa anche sull'intercambiabilità dei suoi giocatori. Si tratta di un passaggio delicato, che mette in crisi il concetto stesso di opera teatrale, ma che esalta anche tutte le potenzialità del teatro come rito.

Provate ad immaginare l'irruzione di uno o più bambini durante la scena in cui il buono sta combattendo contro il cattivo o mentre si celebra il matrimonio del principe e della principessa o ancora quando occorre indovinare il quesito di una strega malefica. Non confondetevi però, questo teatro non è l'altra faccia della medaglia, cioè un teatro in cui gli attori sono dei bambini, magari sotto la matura guida di un adulto. Qui si pensa ad un teatro che da un lato preveda nei suoi dispositivi degli spazio di accesso, dall'altro

ammetta pure la possibilità che l'intero gioco teatrale possa passare nelle mani dei bambini.

Il teatro, così, liberato dall'essere pura dimostrazione di un gioco e l'artista trasformato da autore-interprete a medium, ritroveranno il senso del rito: la mimesi non sarà più solo un fenomeno proiettivo, ma un'azione vissuta, e la catarsi un'occasione praticata in prima persona.

Questa nuova condizione se favorisce l'artista nel riannodare profondamente il suo ruolo alla funzione che esso svolge nelle necessità primarie della società permette, d'altro canto, soprattutto al bambino di vivere l'arte come un atto trasformativo in una sintesi per cui il teatro esprime tutta la sua valenza rituale di evento collettivo.

Del resto la domanda ha radici antiche come ci fa intuire J. L. Borges attraverso le pene che, in un suo racconto, Averroè sopporta nel tentativo di tradurre in arabo il concetto aristotelico di mimesi. Gli sarebbe bastato affacciarsi sul patio della sua casa e capire profondamente quei bambini che giocavano al muezzin. ("La busca de Averroes" in "L'Alph", 1957).

il popolo e l'arte

di Eliseo Reclus

Nella storia passata, quali furono i periodi più grandi per l'arte, se non quelli nei quali ci si avvicinò di più ad una libertà relativa, i tempi meravigliosi della grecia ateniese e l'era dei Comuni, prima della reazione vile contro la Riforma e prima del concilio di Trento? Gli edifici pubblici erano opere d'amore, concepite con entusiasmo, costruite con tenerezza, come prodotti essenzialmente personali del sangue, del cuore di ciascuno. Scultura, pittura, musica e danza, lavori dell'artista individuale, nacquero per libera generazione non meno dei lavori collettivi, come l'architettura o la costruzione di una città. Così sorsero i templi delle città elleniche e le cattedrali del medioevo, intere popolazioni, animate da uno stesso slancio, trascinate da un medesimo desiderio, collaboravano all'opera comune che doveva essere allo stesso tempo la gloria di tutti e la gioia particolare di ciascun cittadino; l'uno riconosceva la pietra da lui trasportata, l'altro il bassorilievo che aveva scolpito o il colore dovuto al suo pennello. Non uno della comunità v'era che non rinvenisse, nello splendido insieme dell'edificio, la parte dove il suo speciale ideale di bellezza aveva preso forma materiale.

Anche nei tempi nostri di monopoli gelosi, di proprietà strettamente privata, di divisione del lavoro spinta all'esagerazione, si danno occasioni di pubblico entusiasmo, in cui si vedono opere realmente belle, scaturite da un movimento di slancio popolare. Certe feste, in cui non si intromettono affatto dei funzionari per regolarle, riescono benissimo e si fanno con una meravigliosa gaiezza, con una cordialità così simpatica, che se ne conserva sempre un dolce ricordo. Questo concerto improvvisato, quella scena teatrale rappresentata in uno slancio di vera fratellanza, lasciano ineffabili impressioni, mentre la memoria delle più fastose cerimonie ufficiali solletica soltanto la vanità dei sindaci che sono stati per l'occasione decorati e dei pompieri che riceveranno la mancia." (in „**scritti sociali**“ 1849)

DIALOGANDO:
la rivista trimestrale sarà pronta per ogni equinozio e solstizio.

si accettano volentieri i contributi di tutti e in qualsiasi forma: articolo, lettera, saggio, foto, recensione, testimonianza...

la redazione: hanno partecipato alla realizzazione di questo numero: **giorgio degasperi**

per informazioni: **eydenet.teatro@tiscalinet.it**



the clouds



numero uno

rivista del rito teatrale, comunitario e interattivo

21 settembre 2001

IL TEATRO DELLA QUARTA DIMENSIONE

di Giorgio Degasperi

L'arte è sensibile alle vicissitudini del pensiero filosofico e scientifico. Ogni artista tenta una continua alchimia con il suo *geistzeit*, a volte lo precede, a volte ci convive, molto spesso ne diviene un "divulgatore analogico" (utile a tal proposito l'analisi proposta da Edgar Wind in "Arte e anarchia", 1963).

A noi, ad esempio, tocca vivere nel tempo della relatività einsteiniana. La teoria della relatività, ridotta all'osso, ha, in pratica, aggiunto alle tre dimensioni della geometria tradizionale una quarta dimensione: il tempo. Così un movimento della quarta dimensione nello spazio tridimensionale si traduce nella compressione di passato, presente e futuro. Questa nuova categoria di calcolo matematico in realtà ha profondi risvolti sul piano filosofico introducendo possibilità speculative che hanno indotto alcune scuole di pensiero a intravedere addirittura un collegamento della teoria dei quanti con le più antiche concezioni religiose del funzionamento del cosmo (così come ha ampiamente riportato Fritjof Capra nel suo "Tao della Fisica", 1975). Sebbene le conseguenze della rivoluzione di Einstein non siano ancora state esplorate completamente la quarta dimensione non sembra essere concepita come una porta d'ingresso ad un nuovo mondo, ma piuttosto è considerata e ridotta a una dimensione di pura esperienza intellettuale. L'arte ha il compito non tanto di smentire questa concezione intellettuale della scoperta quanto di tradurla in un'esperienza vitale, cioè di aprire alla conoscenza di questo "nuovo mondo".

Il primo dato che, sempre schematicamente, la quarta dimensione mette per sempre in discussione è la posizione dell'osservatore, cioè di colui che analizza i fenomeni. Il suo punto di vista sarà d'ora in poi per l'appunto relativo. Egli stesso sarà parte integrante del fenomeno che sta osservando, in altre parole egli vive dentro il fenomeno. Nell'arte ciò ha significato una lenta deriva della posizione dello spettatore verso situazioni in cui il suo agire è intrinsecamente necessario alla compiutezza dell'opera d'arte. Il termine con il quale si designa attualmente questo processo è arte interattiva. Si diffondono le installazioni, gli spettacoli a percorso, i romanzi aperti, ma anche i giochi di ruolo, per non parlare poi di quei software che permettono (almeno nel mondo ricco) di "manipolare" a piacimento i file in cui sono



nostro spazio tridimensionale in rapporto alla quarta dimensione, tutti i cambiamenti che sperimentiamo e che attribuiamo al flusso del tempo saranno dovuti semplicemente a questo, dato che la totalità del futuro e del passato esistono sempre entro la quarta dimensione. Non vi sarà più un vero inizio e una vera fine, piuttosto una collezione di avvenimenti il cui necessario concatenamento, svincolato dalla logica lineare, dipenderà dai molteplici vettori dei partecipanti, dalla stratificazione simultanea delle diverse azioni, dalla proliferazione dei punti di vista, dalle figure del "promotori" (che sostituiscono l'idea dell'autore unico). In sintesi "un'opera a macchia di leopardo" (secondo una felice definizione di Richard Schechner in "Teoria della performance", 1975), in cui tutti i personaggi troveranno finalmente il loro autore.

"Open Source significa che quello che ho fatto non è una mia proprietà, ma una cosa di tutti."

Il termine Open Source, commutato qui dal mondo degli hacker, sembra essere appropriato anche quando si parla di Rito Teatrale, cioè di quel fenomeno che prevede la partecipazione diretta del pubblico alla realizzazione dell'evento performativo. Se è così, allora, come per i software di provenienza Open Source si conosce il "codice sorgente", anche per un Rito Teatrale si devono condividere le regole che lo strutturano e che determinano il possibile incontro tra gli artisti e i loro ospiti. La tensione artistica, nella pratica del Rito Teatrale, è tutta rivolta a dare più strumenti possibili ai convenuti, creando una complicità per la buona riuscita dell'evento. Questo senza confondere la segretezza dei processi creativi con quell'arcano misterioso e incommunicabile che sostiene ogni opera d'arte. L'effetto è quello di destrutturare il linguaggio scenico riportandolo alle sue origini di gioco collettivo, in cui le "competenze artistiche" non sono ad esclusivo appannaggio degli "specialisti", ma piuttosto funzionano in uno scambio di potenzialità creative. L'Open Source può essere un pensiero guida anche dell'arte contemporanea? D.G.

archeologia contemporanea del rito teatrale:

ogni indizio è utile per ricostruire il percorso che parte del teatro non ortodosso ha compiuto o sta compiendo nello sforzo di riappropriarsi del teatro nel suo senso autenticamente rituale, cioè come un atto di partecipazione collettiva. Il compito di questa rivista sarà, così, quello di riportare tutti i documenti "ritrovati", che rivelino i tentativi della de-strutturazione definitiva della "quarta parete".

Ecco allora, dopo la riflessione sulla danza interattiva della precedente edizione, un articolo certamente interessante per l'intrico d'istanze contenute. Intanto la datazione: 1976. Ultimo degli anni caldi, prima dell'inizio di quelli "di piombo", il 1976 rappresenta il culmine di maturazione dell'assioma ideologico: il privato è politico. Tutti i fenomeni sociali sono sottoposti alla rigorosa analisi della dialettica marxista e ad essa non sfugge nemmeno l'arte. Il teatro poi, che più di altri strumenti si dimostra valido per un'efficace divulgazione del pensiero rivoluzionario, sembra poter veramente offrire un nuovo modello d'arte collettiva, in cui la partecipazione diretta al cambiamento delle regole dell'arte corrisponde analogicamente alla trasformazione delle regole sociali. Eppure, malgrado questa profonda intuizione (motivo per cui questo articolo ha posto nella nostra rivista), la contraddizione non pare risolta, nel "teatro no-stop": gli attori rimangono fissati nel loro ruolo così come il pubblico e la "quarta parete" è salva! L'unico risultato cui si approda con questa pratica teatrale pare così essere la pura consapevolezza che: "La convenzione teatrale diventa strumento dichiarato di repressione del pubblico.". Non è poco, anche perché implicitamente si dichiara il limite della dialettica che impone comunque una polarizzazione dei fenomeni esperienziali, senza riuscire a trasformare definitivamente le forme ereditate dalla cultura borghese.

Gli autori del testo riportato sono i co-fondatori del gruppo "Assemblea Teatro" di Torino. Il gruppo, tuttora attivo, è sicuramente depositario di una delle più importanti esperienze di teatro politico territoriale degli anni settanta e ha continuato il suo impegno oltre gli effetti del riflusso successivo a quell'epoca colma di ideali. A loro va il merito, non solo dal punto di vista pratico, ma anche in via teorica di aver tentato di forzare con il "teatro no-stop" la convenzione del teatro tradizionale, consentendo al pubblico di divenire assemblea dialogante con gli attori, cioè indicando un possibile accesso per l'intervento diretto nell'azione scenica. Questo, infatti, potrebbe essere un naturale sviluppo del dialogo attore-spettatore, come dimostrato dall'esperienza di A. Boal e del suo Teatro Forum. Ci riserviamo così di approfondire ulteriormente con gli autori, magari in un'intervista ad hoc per "The Clouds", il tema del teatro dialettico, lasciando però a nostri lettori l'indirizzo elettronico del gruppo torinese: assteat@tin.it.

Il no-stop: verso un teatro dialettico*

di Alfredo Ronchetta, Ferdinanda Vigliani, Alberto Salza

Un collegamento sempre maggiore del teatro al territorio e l'uso dello strumento teatrale all'interno delle lotte territoriali, hanno portato ad elaborare nuovi modi di rappresentazione funzionali a una partecipazione estesa a tutta la comunità sociale omogenea (quartiere, scuola, fabbrica, piccolo comune) creando momenti di confronto e di dibattito all'interno della comunità. Uno spazio teatrale aperto può rispondere in parte a questo tipo di esigenza, fornendo alla comunità un elemento di stimolo in cui i propri problemi, la propria situazione, possano essere riconosciuti e in cui vi sia uno spazio per l'analisi e il confronto.

In questa direzione, e parallelamente all'attività di teatro di strada, abbiamo elaborato un modello di struttura teatrale aperta che, per la sua durata indefinita e continuata è stato chiamato **no-stop**.

Il **no-stop** è costituito da uno spazio (che può essere una sala o l'intero quartiere) in cui avviene l'azione teatrale e, parallelamente ad essa, da una sala di discussione, interna all'azione, ma da essa separata, in cui l'azione viene discussa, analizzata ed eventualmente modificata. Il meccanismo teatrale è determinato dal rapporto di interinfluenza tra l'azione e la sala di discussione. La fruizione dell'azione è analoga a quella di una mostra che, se di per se è sufficiente a comunicare delle contraddizioni, non è mai in grado di dare indicazioni risolutive. Le indicazioni sono rinviate alla discussione. Se lo stimolo è corretto, la discussione è necessaria e parte del meccanismo teatrale. L'esigenza cui tenta di rispondere il **no-stop** diventa essa stessa l'occasione dell'intervento.

Se il teatro di strada nasce da un'occasione politica generale che, attraverso l'intervento, viene proposta al territorio, il **no-stop** trova la sua occasione in un'esigenza interna al territorio, alla comunità sociale, di un momento aggregativo di ri-flessione su se stessa. Anche in questo caso la partecipazione, lo stimolo alla discussione, vengono ottenuti tramite una contrapposizione irrisolta,

che però resta unica e non articolata: il rapporto di classe.

Rispetto al teatro di strada si assiste cioè a una riduzione della gamma di articolazioni del messaggio. Non si rappresenta più il singolo problema dettato dall'occasione politica, nell'ambito della più generica e costante contrapposizione del rapporto di potere di una classe sull'altra. Non essendovi più occasione politica come argomento di messaggio e tema di lotta, l'unica contrapposizione rappresentata è il rapporto di potere, nella sua essenza e al suo limite. Il rapporto di potere diventa messaggio, il messaggio regola dell'azione e l'azione istituzione totale. Lo schema è repressivo.

L'unico messaggio che passa è la regola dell'istituzione, che non è mai risolta. Il testo, la recitazione, gli attori, lo spazio, il pubblico diventano parte della regola. L'azione tutta è regola, meccanismo teatrale estensibile senza soluzione, indefinitamente. L'unico spazio al di fuori della regola, ma ad essa collegato, è la sala di discussione. In essa è possibile l'analisi della regola e la sua evoluzione. In essa trovano spazio i riconoscimenti individuali della regola. Il modo in cui ciascuno vive nell'azione e nella propria realtà. Per analogia la problematica politica si articola nuovamente. Attraverso l'apporto individuale la gamma del messaggio raggiunge tutti i temi della comunità sociale presente. Varia al variare della composizione sociale del pubblico. È il pubblico che porta il messaggio non l'azione. L'azione mantiene irrisolto al suo interno il rapporto di potere, cioè mantiene aperta la discussione. La discussione continua fin tanto che l'azione dura.

Nel teatro di strada lo spazio aperto, svuotato, sulla discussione tende a rinchiudersi e a rinormalizzarsi. Nel **no-stop** invece, non vi è rinormalizzazione. Lo spazio rimane aperto e quello che nel teatro di strada era il meccanismo di apertura, diventa in questo caso la regola dell'azione. E viceversa l'azione intera si riduce a regola: non vi è una storia, né antefatto, né principio, né fine. L'azione è situazione, fruibile e comunicante in qualunque momento e per qualunque arco di tempo.

Il momento della discussione dev'essere contemporaneo all'azione, ma separato. La razionalizzazione non norma-

lizza lo spazio, ma lo evolve. Il meccanismo diventa struttura dialettica. Il modulo è ancora lo spazio, ma è spazio creato sperimentalmente. Non si tratta quindi, come nel caso del teatro di strada, di adeguare un linguaggio a uno spazio dato, ma di inventare uno spazio come modulo di linguaggio.

Ciò che comunica è lo spazio strutturato in situazione. L'adeguamento allo spazio, cioè al linguaggio teatrale, è un'operazione che viene compiuta dal pubblico ed è atto di consenso alla struttura. La presenza del pubblico esprime a sua volta la sua volontà di partecipazione, la sua disponibilità, la sua accettazione della convenzione teatrale. In sostanza il rapporto pubblico-azione è analogo non tanto a quello che un passante ha con l'azione di strada, quanto a quello che ha con la strada stessa: abitudinario, distratto e soprattutto obbediente a una serie di norme. Il meccanismo che produce la partecipazione non è più infrazione – attenzione – problema irrisolto – riconoscimento – soluzione nella discussione, ma: creazione dell'attesa – consenso – regola – frustrazione dell'attesa – analogia – discussione – evoluzione della struttura.

L'adeguamento alla norma crea l'attesa, ma è la stessa norma a frustrare l'attesa. È lo stesso tipo di frustrazione che quotidianamente ciascuno vive, creato sperimentalmente e riconosciuto per analogia.

È proprio il ragionamento analogico a mettere lo spettatore in condizioni di distacco tali da permettere la discussione e in essa il proprio apporto personale. L'azione tende a porsi non come tema del dibattito, ma come stimolo di una serie di riferimenti paralleli. Da un parte quindi l'azione, il regolamento non vengono mai discussi. Accettata a priori da tutti i partecipanti (attori e spettatori) come condizione stessa di partecipazione, la regola è la convenzione teatrale cui ci si è adeguati. Come tale è indiscutibile, ma, d'altra parte, inaccettabile. L'inquietudine che nasce dall'assistere a una situazione inaccettabile potrebbe essere risolta soltanto dalla riconduzione di quella situazione a una dimensione teatrale, cioè finta. Ciò significa in pratica escludere l'esistenza, o la possibilità di esistenza, di questa situazione inaccettabile dalla propria vita quotidiana. Ma nel **no-stop** questo non è possibile. Ove la convenzione teatrale sia essa stessa inaccettabile, essa stessa regola dell'inaccettabilità, e il pubblico divenga parte attiva dell'azione, corrispondente dell'inaccettabilità della situazione, l'unica possibilità di soluzione dell'inquietudine è nell'analisi del proprio livello di accettazione quotidiana, nella messa in discussione di tutta la propria sfera personale di vita accettata. È in questo processo di analisi della propria condizione e dei propri modelli di comportamento che nasce il riconoscimento analogico di tutti i momenti quotidiani di soggezione a regole altrettanto inaccettabili. L'analogia si articola in una serie complessa di fenomeni comportamentali, che comprendono tre livelli di esperienza: quella immediata dell'azione, quella globale della persona in tutti i ruoli e i rapporti del suo vissuto personale, quella storica della propria classe sociale. Il pubblico è conglobato, ma non come singolo. Al singolo non viene riconosciuto spazio: il pubblico ha

i suoi spazi come gruppo, è interlocutore come gruppo. La sua partecipazione è partecipazione di gruppo sociale. Non è l'immedesimarsi che Brecht riferisce al "teatro drammatico" e neppure il raffreddamento razionale del teatro epico, ma un conglobamento della sfera sia razionale che emotiva, che non è dell'individuo, ma del gruppo. L'intervento è diretto all' "immaginazione sociale". L'immagine è della persona nella sua classe e della situazione come situazione di classe. Le immagini della quotidianità: bandiere rosse, il flipper, il manicomio, l'autorità, il capo-reparto, filtrate per comunicare, attraverso l'esperienza e l'immaginazione di una classe. L'esperienza è complessiva, complessa. Totale perché complessiva e aperta perché totale. Ogni esperienza può essere riportata al suo interno dal singolo, attore o pubblico; la situazione è vissuta dal singolo attraverso l'esperienza individuale, ma non è più il rapporto di una persona con la scuola, i genitori, la fabbrica. È la condizione di tutti gli studenti, i figli, gli operai. Si tratta di un'evoluzione sociale dell'immaginazione individuale: proprio perché non ha limiti fissabili è l'invenzione di un linguaggio aderente all'evoluzione.

Il meccanismo di partecipazione che permette nel pubblico il ragionamento analogico, il conglobamento e la produzione di immaginazione sociale è un meccanismo di ambiguità. La struttura, nel rapporto azione-pubblico, funziona in quanto ambigua. La convenzione teatrale comunemente accettata che non permette mai alla realtà e al pubblico di entrare in diretto contatto con l'azione e il suo sviluppo, è ciò che con-sente all'azione di esistere nonostante il rifiuto del pubblico. Il lager, la repressione, il fascismo possono esistere in mezzo a un'assemblea antifascista, libertaria, operaia, solo se e in quanto interni ad una convenzione teatrale. Questa convenzione è ciò che mantiene il pubblico separato dall'azione, senza possibilità di incidere su di essa. Ciò è repressione ed è un primo conglobamento del pubblico nell'istituzione totale.

Tuttavia la convenzione è violata continuamente a due livelli: il primo interno all'azione, dove la repressione non è soltanto rappresentata, ma vissuta dagli attori e riconosciuta come vissuta dal pubblico; il secondo, interno al rapporto azione-pubblico, dove il pubblico diventa parte attiva, causa e finalità della repressione; dove l'azione entra in relazione diretta col pubblico. Questa duplice violazione è ciò che mette in moto il meccanismo di partecipazione.

Il rapporto inverso, l'incidenza del pubblico sull'azione, è nuovamente mediato attraverso la convenzione teatrale. L'azione riprende e ripropone al suo interno l'indicazione del pubblico con un meccanismo che è nuovamente rappresentativo, cioè interno alla convenzione. Il pubblico non deve poter incidere direttamente sull'azione, e questo è un secondo conglobamento attraverso la repressione. La convenzione teatrale diventa strumento dichiarato di repressione del pubblico.

*Tatro da "giubilare il teatro di strada- manuale per fare e disfare un teatro politico d'occasione", cooperativa editoriale studio forma, 1976, Torino), pp. 146-147