

MARCO DE MARINIS*

CHE COS'E' UN TEATRO DI IDEE?
ALCUNI INSEGNAMENTI DAL NOVECENTO TEATRALE
SU TEATRO E POLITICA

1. Teatro di idee e teatro politico: La questione dell'efficacia

Associando teatro di idee a teatro politico, non voglio sostenere che il secondo sia l'unico esempio possibile o utile oggi del primo. Ma naturalmente è vero che la discussione a cui vorrei qui sottoporre la nozione di teatro di idee, con "uno sguardo sul Novecento e una domanda per il futuro", tira pesantemente in ballo il teatro politico, quello di ieri, quello di oggi e magari anche quello di domani.

Prima di domandarci quali prospettive esistano oggi per un "teatro di idee", sarà innanzitutto necessario chiederci preliminarmente che cosa si debba intendere con questa espressione, molto più problematica e complessa, forse anche ambigua, di quanto non appaia a prima vista.

E allora, per prima cosa, propongo di distinguere tra due interpretazioni molto diverse fra loro, per più aspetti opposte, dell'espressione "teatro di idee":

A) teatro di idee come un "teatro ideologico", cioè *un teatro che propone-impone idee e messaggi in base a una ben precisa ideologia o visione del mondo*. Il Novecento abbonda di esempi di teatro ideologico, essendo stato notoriamente il secolo del trionfo e poi anche della crisi delle ideologie: il teatro politico marxista e il teatro d'ispirazione e militanza cattoliche, ne costituiscono due ottimi esempi (con – fra gli altri – Paul Claudel e proprio il nostro Diego Fabbri quali esponenti di spicco del secondo); ma anche – che so – il teatro femminista e, oggi, quello no-global (che costituisce tuttavia un'entità molto eterogenea) li possiamo classificare come ottimi esempi di teatro ideologico;

B) teatro di idee come *un teatro che, al contrario, non vuole proporre-imporre delle idee ma piuttosto cerca di suscitare*; che non propone-impone un modo di

* Docente di Storia del teatro e dello spettacolo, Università di Bologna.

pensare ma semmai spinge a pensare, a riattivare il pensiero.

Probabilmente le due specie di teatro di idee che ha appena distinto rappresentano dei "tipi ideali", ovvero delle polarità, dal cui diverso e diseguale miscuglio risultano i casi novecenteschi concreti. Chi se la sentirebbe mai di negare, ad esempio, che il teatro di Brecht possa suscitare idee oltre ovviamente ad imporne, secondo la sua visione marxista del mondo e della scena?

E tuttavia c'è qui da prendere atto di una *prima lezione* abbastanza incontrovertibile che ci viene dal Novecento. Sempre di più, nel corso del "secolo breve", è apparso chiaro che un teatro delle idee di tipo A risulta forse il meno adatto a dar vita a un teatro delle idee del tipo B. Detto altrimenti: se si vogliono suscitare idee nello spettatore, cioè, se si vuole farlo pensare, riflettere, reagire intellettualmente, è bene proporgliene-imporgliene il meno possibile.

Oltretutto, un teatro ideologico è quasi sempre un teatro *prevedibile*, che si capisce subito dove vuol andare a parare. Mentr'invece a teatro (ma non soltanto a teatro) occorre sorprendere, spiazzare lo spettatore, se si vuole che produca pensieri, che reagisca emotivamente e intellettualmente. Insomma, a teatro c'è bisogno dell'imprevedibilità, a tutti i livelli.

E qui va registrata una *seconda lezione* del Novecento: per poter poi sorprendere lo spettatore, è buona regola che *prima* gli attori e il regista si mettano in condizione di farsi sorprendere essi stessi dallo spettacolo, dai percorsi che prende, dalle sue svolte, dai significati inediti che emergono imprevedibilmente nel corso del lavoro. Eugenio Barba l'ha spiegato molto bene, parlando -per questo modo di creare spettacoli- di "tecnica del varo e del naufragio": "Bisogna progettare il proprio spettacolo, saperlo costruire e pilotare verso il gorgo, dove esso si sfascia oppure assume una nuova natura: significati non pensati prima, che i loro stessi 'autori' osserveranno come enigmi".¹ Egli insiste sul fatto che il significato a teatro è pericoloso che sia un punto di partenza quando invece dovrebbe rappresentare un punto d'arrivo, un risultato appunto imprevedibile e sorprendente per gli stessi creatori, almeno in certa misura; e cita Arthur Koestler, che ha parlato di una "pre-condizione creativa" la quale "sembra negare tutto ciò che caratterizza la ricerca del risultato", essendo piuttosto "un volontario disorientamento, che obbliga a mettere in moto tutte le energie del ricercatore, acuisce i suoi sensi, come quando si avvanza nell'oscurità".² In questa stessa pagina il regista italo-danese addita uno dei limiti

¹ Eugenio Barba, *La canoa di carta. Trattato di Antropologia Teatrale*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 63.

² Ivi, p. 133.

ricorrenti del lavoro teatrale nel "feticismo per i significati", cioè nel "bisogno di concordare in partenza i risultati da raggiungere" e in definitiva nel credere "che il matrimonio fra l'azione e il significato ad essa associato sia indissolubile".³

Ma esiste un'altra ragione per la quale il teatro ideologico si è rivelato sempre più spesso, lungo il Novecento, come un teatro poco efficace. Questo accade perché esso, impacciato dal suo "feticismo per i significati", insomma dall'ossessione dei contenuti e anzi del *messaggio*, dimentica un'altra verità che il secolo passato ha messo in luce in maniera incontrovertibile e che Antonin Artaud ha formulato al solito meglio di tutti: "Nella fase di degenerazione in cui ci troviamo, solo attraverso la pelle si potrà far rientrare la metafisica negli spiriti".⁴ Cosa intendeva dire Artaud? Che per agire in maniera efficace sullo spettatore, per toccarlo profondamente, a livello emotivo, intellettuale e spirituale, nelle sue convinzioni e conoscenze, insomma per suscitare in lui delle idee, bisogna agire innanzitutto sui suoi sensi, sul suo sistema nervoso, sulla sua percezione. E occorre mettere a punto un linguaggio scenico adeguato, un linguaggio concreto, fisico, che appunto –come dice ancora Artaud, questa volta nel celebre scritto sul teatro Balinese–⁵ si rivolga ai sensi prima di rivolgersi alla mente. Detto altrimenti: è soltanto attraverso un uso adeguato e consapevole dei suoi specifici mezzi espressivi e delle sue specifiche modalità comunicative che il teatro può riuscire ad agganciare l'interesse dello spettatore e a attirare la sua attenzione, creando così il terreno propizio per un'azione efficace più in profondità, ideologica se è il caso.

E' interessante notare quanta attenzione sia stata rivolta a questo problema chiave da molti fra i maggiori alfieri novecenteschi del teatro politico: da Ejzenstejn a Mejerchol'd allo stesso Brecht, nel quale l'uomo di teatro si rivela spesso più avanzato del teorico e anche del drammaturgo.⁶

E, per non essere tacciato di eccessiva partigianeria, direi che anche autori cattolici quali Claudel e Testori si sono posti, come autori beninteso e ciascuno a suo modo, questo tipo di problemi; che poi riguardano non soltanto il primato delle forme espressive sui contenuti, e del linguaggio sull'ideologia, ma anche e forse soprattutto il primato delle modalità di produzione e di comunicazione sui significati e sulle stesse

3 *Ibid.*

4 Antonin Artaud, *Il teatro della crudeltà (primo manifesto)* (1932), tr. it. in *Il Teatro e il suo doppio con altri scritti teatrali*, a cura di G. R. Morteo e G. Neri, Torino, Einaudi, 1972 (1968, I ed.), p. 214.

5 Antonin Artaud, *Sul teatro balinese*, tr. it. in *Il Teatro e il suo doppio*, cit., pp. 170 sgg.

6 In proposito, mi permetto di rinviare al capitolo VIII ("Verso l'azione efficace") del mio libro *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000.

forme espressive- come ha chiarito, in maniera per me definitiva, Walter Benjamin mediante saggi quali *L'autore come produttore*, in polemica con Lukacs e gli altri fautori dei vari realismi progressisti, da un lato, ma anche con gli adoratori dei formalismi autoreferenziali delle avanguardie storiche, dall'altro.

Credo che sia utile ancora oggi ritornare su alcuni passaggi di questo scritto fondamentale di Benjamin, che può sembrare obsoleto per la terminologia marxiana-marxista utilizzata ma che in realtà -l'ho appena detto- ha contribuito a chiarire definitivamente come compito primario e precipuo di ogni arte politica non sia la fornitura di contenuti immediatamente consumabili e direttamente traducibili in prassi di trasformazione (rivoluzionaria, nel linguaggio di Benjamin) ma bensì la trasformazione radicale (rivoluzionaria) del linguaggio artistico e dei suoi modi di produzione:

Per quanto rivoluzionaria una tendenza possa apparire, essa ha tuttavia una funzione controrivoluzionaria finché lo scrittore si limita a essere solidale con il proletariato sul piano della fede politica, ma non come produttore. [...] Rifornire un apparato produttivo senza trasformarlo (nella misura del possibile) - prosegue Benjamin citando Brecht - rappresenta un procedimento estremamente oppugnabile persino quando i contenuti di cui è rifornito sembrano di natura rivoluzionaria.⁷

2. Dal teatro politico agli usi politici del teatro

Il panorama attuale di quella che può oggi essere considerata l'area di un nuovo teatro politico, o meglio di un nuovo teatro di impegno civile, e che io propongo qui come l'area di un nuovo, possibile teatro di idee, ci permette di individuare almeno tre filoni, del resto tutt'altro che omogenei al loro interno:⁸

1) *Il teatro sociale o delle diversità*, che lavora nell'ambito del disagio, della marginalità e della devianza (con carcerati, disabili fisici e/o psichici, tossicodipendenti, immigrati, anziani etc.);⁹

⁷ Walter Benjamin, *L'autore come produttore* (1934), in *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 205-207.

⁸ Mi rifaccio ad alcuni spunti di Oliviero Ponte di Pino contenuti nel dossier dedicato recentemente dalla rivista "Hystrio" (XVI, 2, 2003, pp. 14-16) all'attuale ritorno del teatro politico.

⁹ Per alcuni recenti volumi di documentazione e informazione critica, cfr. *Di alcuni teatri delle diversità*, a cura di E. Pozzi e V. Minoia, Cartoceto (PS), ANC Edizioni, 1999; *I fuoriscena. Esperienze e riflessioni sulla drammaturgia nel sociale*, a cura di C. Bernardi, B. Cuminetti, S. Dalla Palma, Milano, EuresisEdizioni, 2000; *War Theatres and Actions for Peace. Teatri di guerra e azioni di pace*, a cura di C. Bernardi, M. Dragone, G. Schininà, Milano, EuresisEdizioni, 2002. E inoltre la rivista trimestrale, diretta da Emilio Pozzi e Vito Minoia, "Teatri delle diversità".

2) *L'incrocio fra teatro civile e teatro di narrazione* (a cominciare dai nomi ormai molto noti di Marco Paolini, Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino, Davide Enia, ma ai quali molti altri meno noti andrebbero aggiunti – con un regista come Gabriele Vacis in veste di mentore-eminenza grigia più o meno nascosta per molti di essi);¹⁰

3) *La scena dei movimenti*, con una miriade di esperienze diverse, che vanno da riproposte in qualche modo della creatività settantasettesca (tipo Indiani metropolitani, per intenderci: no-global, new-global, centri sociali, movimento studentesco dell'Onda, etc.) alle iniziative dell'Associazione Teatro Civile (al Teatro del Vascello a Roma, per esempio), con spettacoli sul fascismo, sulla questione palestinese, sul problema giustizia (lettura degli atti processuali di Berlusconi, Dell'Utri e Previti), sull'art. 18 (brani dal *Capitale* di Marx), fino addirittura al fenomeno degli onorevoli-attori capitanati da Nando Dalla Chiesa, con lo spettacolo *Il partito dell'amore*.¹¹

Inutile nascondersi che dentro questa realtà variegata ed effervescente non mancano inopinati ritorni all'antico, con la riproposizione di forme di teatro-inchiesta, teatro-cronaca, teatro-documento non molto diverse da quelle che imperversarono (per una breve stagione, a dire il vero) negli anni Sessanta, per intenderci tra *L'inchiesta* e la *Cantata del fantoccio lusitano* di Peter Weiss (esempi alti, comunque) e le proposte nostrane dell'accoppiata Squarzina-Faggi: dal *Processo di Savona* a *Cinque giorni al porto*.

Ma nelle sue manifestazioni più fertili e meno estemporanee, questo panorama comunque vivace rivela di essere figlio della *definitiva dislocazione-disseminazione* che la teoria e soprattutto la pratica del teatro politico hanno conosciuto negli anni Sessanta-Settanta e che potremmo riassumere nella formula "dal teatro politico agli usi politici del teatro".

Ecco perché, piuttosto che proporre una disamina inevitabilmente frettolosa e superficiale delle proposte attuali, preferisco dire qualcosa su questa svolta decisiva degli anni Settanta, una svolta che ha stentato ad essere adeguatamente riconosciuta in sede critica e storiografica.

Tutte le trattazioni riguardanti il teatro politico nella seconda metà del Novecento concordano sostanzialmente nel collocare l'acme di questo fenomeno negli

10 Cfr., almeno, Gerardo Guccini, *Teatro e narrazione: nuova frontiera del dramma*, in AA. VV., *Il Novecento. Un secolo di cultura: Italia e Ungheria (5-6 aprile 2001)*, a cura di Ilona Fried e Elena Baratono, Budapest, ELTE TFK, 2002, pp. 211-241.

11 Cfr. *Dossier Teatro politico*, in "Hystrio", cit.

anni Sessanta e nel situare la sua crisi più o meno definitiva, la sua eclissi potremmo dire, nel decennio successivo, anzi dagli anni Settanta in avanti.

Si prenda, ad esempio, *La teoria del teatro politico* di Claudio Vicentini,¹² il quale propone lo schema diacronico divieto/necessità/possibilità: secondo Vicentini, il rapporto arte (nel nostro caso, teatro) e politica sarebbe stato considerato sotto il segno del *divieto* negli anni Cinquanta (anni sospettosi, almeno per quanto riguarda la ricerca più avanzata, di ogni forma di impegno politico-ideologico dell'artista); sarebbe stato visto, invece, nel decennio successivo sotto il segno opposto della *necessità* e dell'obbligo; infine, negli anni Settanta, il teatro politico andrebbe in crisi in conseguenza della difficoltà a risistemare praticamente i rapporti tra teatro e politica in termini di *possibilità* e non più di necessità. Uno schema interpretativo analogo, anche se meno esplicito, sembra sotteso a due interventi saggistici di Massimo Castri risalenti alla prima metà degli anni Settanta (1973 e 1976 per la precisione), quindi immediatamente a ridosso del momento di "svolta" di cui è qui questione.¹³

Come si spiega questo fatto? Voglio dire, come spiegarsi che Vicentini e Castri possano parlare di un "vuoto" di teatro politico, di una caduta dei rapporti fra teatro e politica, per gli anni Settanta e cioè per un decennio che a me pare invece caratterizzato senza ombra di dubbio da un "pieno", anzi da un "pienissimo" di elaborazioni politico-teatrali?

Certo, esistono ragioni estrinseche e accessorie che possono contribuire a spiegare questo fatto. Per esempio, ragioni cronologiche: Castri scrive troppo a ridosso di certi avvenimenti politici e teatrali, per poterne già cogliere compiutamente il senso profondo; Vicentini, invece, interviene all'inizio degli anni Ottanta, in un momento di sicura stagnazione del dibattito sul teatro e sulla sperimentazione teatrale.

Ma la spiegazione sostanziale, di fondo, mi pare che stia altrove: sta cioè nel fatto che, in questi come in altri interventi storico-critici sull'argomento, si resta troppo legati, nonostante tutto, alla categoria trappola del Teatro Politico (con le maiuscole), entità già definita, "genere" dato una volta per tutte; e ciò rende molto difficile vedere realmente i modi diversi, e tuttavia inequivocabili, in cui i teatri si pongono e si qualificano politicamente negli anni Settanta. E perché non si riesce a vederli? Perché si tratta, per l'appunto, di modi e di usi politici del teatro che nascono

12 Firenze, Sansoni, 1981.

13 Massimo Castri, *Per un teatro politico (Piscator, Brecht, Artaud)*, Torino, Einaudi, 1973; Id., *Piscator ovvero Prospero*, introduzione a Erwin Piscator, *Il teatro politico*, Torino, Einaudi, 1976.

da uno sgretolamento della categoria Teatro Politico, ovverosia da una radicale messa in questione della teoria e della prassi del teatro politico classico (per intenderci, quello nato dalla cristallizzazione dei modelli di Piscator e Brecht).

In effetti, è vero che negli anni Settanta il Teatro Politico inteso come "genere" declina progressivamente ma questo non significa affatto che declini anche la ricerca e la sperimentazione sugli usi politici del teatro, sui modi possibili – per i teatri – di porsi e di qualificarsi politicamente.

Per gli anni Settanta si può legittimamente parlare di crisi o tramonto del rapporto teatro-politica soltanto se questo rapporto lo si va a cercare negli stanchi epigoni del genere Teatro Politico (cioè del teatro come sottoprodotto della propaganda e dell'azione politica, come degradata e anacronistica riproposizione dei modelli classici, brechtiano o, peggio, piscatoriano), invece di andare a cercarlo là dove la sperimentazione di nuove forme di caratterizzazione politica del teatro conosce una fioritura indiscutibile, anche se del tutto anomala ed eretica rispetto al passato e al genere: intendo – ad esempio - nel teatro a partecipazione di Giuliano Scabia, nelle esperienze di decentramento reale come quella di Leo de Berardinis e Perla Peragallo a Marigliano, nel lavoro dei gruppi di base (che ad un certo punto prenderanno il nome di "Terzo teatro"), nel Parateatro di Grotowski, nei viaggi e nei baratti dell'Odin Teatret, nel teatro antropologico di Peter Brook, nelle rischiose esperienze "liminali" del Living Theatre in Brasile e dopo il Brasile, nel Teatro dell'Oppresso di Augusto Boal.¹⁴

Del resto, è ormai ben noto che anche nella prima metà del Novecento, negli anni Venti e Trenta, le cose erano andate più o meno nello stesso modo. In realtà, a ben vedere, il Teatro Politico con le maiuscole non è mai esistito: si tratta in gran parte di un'invenzione storiografica, di un termine escogitato per designare e accomunare fenomeni spesso completamente diversi fra loro (dal teatro scenocratico di Piscator alle esperienze agit-prop, dal teatro epico di Brecht al teatro celebrativo di massa sovietico e così via). L'effetto principale dell'introduzione e dell'utilizzazione massiccia di questo termine-ombrello è stato proprio quello di coprire le diversità delle problematiche e delle esperienze, ricostruendo un paesaggio ordinato e uno sviluppo lineare e unitario là dove in realtà erano esistiti soprattutto contrasti, contraddizioni, polemiche e lacerazioni, emergenze di istanze e di bisogni spesso tra loro inconciliabili (si pensi, in questo senso, a quel formidabile laboratorio politico che fu la cosiddetta "scena di Weimar", 1918-1933). Al riguardo, possiamo tranquillamente sottoscrivere

¹⁴ Cfr., di chi scrive, *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni sessanta e settanta*, Firenze, La Casa Usher, 1983; *Il Nuovo Teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987.

ancora oggi quanto ebbe ad affermare Fabrizio Cruciani nel 1985, scrivendo che “di fatto il Teatro Politico ha emarginato un esistere politico del teatro dai molteplici aspetti e dalle problematiche e dalle valenze assai differenziate”.¹⁵

Quindi, la disseminazione e la dislocazione del teatro politico, o meglio delle elaborazioni teatral-politiche, negli anni Sessanta e Settanta non costituiscono un fenomeno inedito per il Novecento; già gli anni Venti e Trenta avevano conosciuto qualcosa di simile. Tuttavia, esse si verificano, ovviamente, secondo modalità nuove e inconfondibili, sulla spinta di domande e di esigenze particolari, oltre che di ben precise circostanze esterne: culturali, sociali e politiche.

Questa disseminazione-dislocazione non di rado produce effetti paradossali (oltre che spiazzanti per gli osservatori, come abbiamo visto): ad esempio accade che, negli anni Settanta, i teatri accrescano spesso la loro efficacia e incisività politica quanto più sembrano porsi come apolitici o meglio ancora *upolitici* (così come si dice *utopici*); quanto più, cioè, rifiutano la dimensione tradizionale della politica e le forme classiche dell’impegno; starei per dire, più precisamente (e risalendo all’etimo del termine “politica”), che molti gruppi negli anni Settanta accrescono la loro efficacia politica quanto più si allontanano dalla dimensione pubblica, sociale e cittadina, dalla *polis* insomma, magari per rifugiarsi (non senza rischi, tuttavia) nel teatro inteso e vissuto come “fortezza”, “isola galleggiante”, “riserva”, “rifugio” (e qui mi riferisco ovviamente ai gruppi del cosiddetto Terzo Teatro e alle note teorizzazioni di Barba).¹⁶

3. La “rottura” del Sessantotto

Se gli anni Settanta sono gli anni della disseminazione-dislocazione definitiva del Teatro Politico nella teoria e nella pratica degli usi politici del teatro, è intorno al ‘68, e grazie ai rivolgimenti sessantotteschi, che si verifica la *rottura* che renderà poi possibile questa disseminazione-dislocazione, e quindi il già evidenziato passaggio dal teatro politico agli usi politici del teatro.

Solo grazie al ‘68 e alle sue conseguenze si arriva a prendere definitivamente atto che –come Benjamin aveva già chiarito in sede teorica trenta e più anni prima– per fare eventualmente la rivoluzione *con* il teatro occorre prima rivoluzionare il teatro

15 Fabrizio Cruciani, *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento (e scritti inediti)*, Roma, Editori&Associati, 1995 (I ed. 1985), p. 151.

16 Cfr., almeno, Eugenio Barba, *Aldilà delle isole galleggianti*, Milano, Ubulibri, 1985 (2 ed. 1990); Id., *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, ivi, 1996.

stesso, cioè fare la rivoluzione *del* teatro. Insomma, è con il '68 che si prende atto definitivamente che rivoluzionare il teatro, restituendogli necessità e valore, è l'unico modo per cercare di trasformarlo in uno strumento politico efficace, soprattutto nel nuovo, inedito senso che l'azione politica comincia ad assumere in quegli stessi anni.

In entrambi i casi la soluzione viene individuata in una profonda trasformazione dei modi di produzione e di comunicazione, in primo luogo nel senso della riattivazione del rapporto attore-spettatore e di una dilatazione del fatto teatrale fuori e oltre i suoi tradizionali confini, materiali e istituzionali. Questa soluzione, a sua volta, implicava una chiara consapevolezza del fatto che ciò che qualifica e determina l'esistere politico di un teatro non sono tanto, o soltanto, i contenuti che intende comunicare e neppure soltanto i linguaggi, i segni, che utilizza per comunicarli, ma soprattutto – alla Benjamin, appunto – sono i modi di comunicazione e di interazione ai quali questo teatro dà luogo, i contesti e i territori nei quali esso si situa, gli usi ai quali si presta, i pubblici ai quali si rivolge o che crea.

Per fare un esempio banale, ma non casuale, generi frivoli e solitamente commerciali come la Rivista o il Cabaret possono rivelarsi più efficaci politicamente dei generi alti, seri, se opportunamente utilizzati; come del resto hanno dimostrato le esperienze del teatro agit-prop durante la repubblica di Weimar, nel quale – com'è noto – proprio il Cabaret e la Rivista furono le forme più usate, perché ritenute le più efficaci (per non parlare del filo che lega, da noi, la rivista "da camera", o "di cervello", del trio Fo-Parenti-Durano e dei Gobbi di Bonucci-Capriolo-Valeri negli anni Cinquanta, alla scena satirica dei decenni successivi, con la rivisitazione in chiave politica e di denuncia della rivista, del varietà e della farsa attuata ancora da Dario Fo, fino al cabaret satirico di Roberto Benigni, Beppe Grillo, Paolo Rossi e tanti altri (come Daniele Luttazzi, per fare un solo altro nome).

4. Dagli usi politici del teatro alla politica teatrale

Mi avvio a concludere proponendo un altro elemento di riflessione sulla necessità di evitare sotto qualsiasi forma ritorni a divisioni di "genere" ma anche sui rischi di ogni separazione troppo netta tra una considerazione *sociale* e una considerazione *artistica* del teatro.¹⁷

¹⁷ Riprendo qui considerazioni già svolte in altre sedi: cfr., in particolare, *Io e l'altro: tra paura del diverso e desiderio dell'alterità. Prospettive teatrali*, in AA.VV., *Arte e follia*, a cura di S. Guerra Lisi e G. Stefani, Roma, Armando, 2002, pp. 69-82; *Lo spettatore nel teatro del XX secolo*, in "Teatri delle diversità", 26/27, ottobre 2003,

A questo proposito, mettere a frutto adeguatamente la lezione dimenticata, sotterranea, del Novecento teatrale significa anche abbandonare ogni impostazione per specializzazioni di genere: secondo le quali, accanto a un teatro tout court, non meglio specificato (in realtà il teatro-spettacolo, da quello commerciale e di consumo a quello d'arte) esisterebbero, come generi-ghetti a se stanti, un teatro politico, un teatro pedagogico (l'animazione), un teatro terapeutico, e così via. Si tratta allora di passare dall'idea di un uso politico del teatro (ovvero di un teatro politico, per quanto dilatato) alla politica teatrale; dall'idea di un uso pedagogico del teatro (ovvero, di un teatro pedagogico) alla pedagogia teatrale; dall'idea di un uso terapeutico del teatro (ovvero, di un teatro terapeutico) alla terapia teatrale. Che cosa voglio dire indicando questi tre passaggi come auspicabili e come in parte già in atto in numerose esperienze attuali (oltre che in molte proposte storiche del Novecento teatrale)?

Intendo dire questo: il teatro può sì essere usato politicamente, pedagogicamente, terapeuticamente, e così via, purché non si perda di vista il fatto che esso è in sé, in quanto tale (cioè in quanto è "al tempo stesso un atto biologico e un atto spirituale [...] generato dalle reazioni e dagli impulsi umani"),¹⁸ azione socio-politica, pedagogia, terapia. Per dirlo ancora meglio, è importante non dimenticare che il teatro possiede in sé, in quanto tale, un valore sociopolitico, pedagogico e anche, in certo modo, curativo-terapeutico – naturalmente a patto di non svilirlo e degradarlo.

Credo che si possa leggere una buona parte delle grandi esperienze innovative del teatro del Novecento in questa chiave, e cioè come ricerca di un senso e di una necessità del teatro a partire dalla valorizzazione o addirittura dalla riscoperta della sua dimensione etica/sociopolitica/formativa/terapeutica, riguardante in primo luogo chi lo fa, l'attore, ma anche poi, se non altro di riflesso, per induzione, lo spettatore.

Nelle ricerche e nelle esperienze dei maestri del Novecento teatrale, esiste un momento in cui le valenze espressivo-artistiche del teatro e quelle valenze "più che teatrali" che chiamo politiche ma anche pedagogiche, conoscitive, terapeutiche, finiscono per coincidere, perché appare incontrovertibilmente come il teatro possa acquistare un'efficacia più che teatrale, per esempio diventare un mezzo particolarmente incisivo per intervenire nelle situazioni di disagio e di marginalità, e anche di emergenza (come, ad esempio, nel caso dei "teatri di guerra"), solo se è

pp. 38-40.

¹⁸ Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero* (1968), Roma, Bulzoni, 1970, p. 68.

prima compiutamente e fino in fondo teatro, riscoperto nella sua dimensione originaria-essenziale di rito-gioco-festa, da un lato, e di lavoro dell'individuo su di sé, dall'altro. Da Stanislavskij a Grotowski questo mi appare dimostrato *ad abundantiam*.¹⁹ Ed oggi lo confermano le esperienze più interessanti nel campo del teatro sociale o delle diversità.

NOTA

Testo inedito di una relazione per un convegno tenutosi a Forlì nell'ottobre 2003.

¹⁹ Si veda, di chi scrive, *Grotowski e il segreto del Novecento teatrale*, "Culture Teatrali", 5, 2001, pp. 7-21.