

I CITTADINI E IL TEATRO¹

di Marco Gobetti

Un cittadino usufruisce o meno del teatro nella misura in cui si scontra con difficoltà di accesso al medesimo e nella misura in cui riesce – grazie a proposte esterne e capacità ed interesse propri – a superare quelle difficoltà.

Le capacità e gli interessi propri ci sono certamente in ciascuno di noi: ognuno è, a suo modo, un essere sognante e pensante. Nessuno di noi può dunque a priori disinteressarsi della possibilità di sognare e pensare, proprio perché è una possibilità che ci è connaturata. Ogni cittadino è dunque un potenziale spettatore, ma spesso non lo diventa, perché è scoraggiato o addirittura ostacolato. Penso alle politiche scellerate di certi teatri stabili, al costo dei biglietti, alle produzioni con budget miliardari che gridano vendetta al cospetto di quello spettatore potenziale che sempre più spesso ha il conto in banca in rosso e sa che per la crisi del suo mantenimento in vita nessuna Istituzione prevede sovvenzioni e quando le prevede centellina briciole gloriandosi di averle elargite: allora può pure non avere voglia di andare a vedere uno spettacolo che è costato centinaia di migliaia di euro, se non altro per rabbia. Per citare solo uno degli aspetti scoraggianti di un sistema che non funziona: per non entrare nel merito dell'assistenzialismo sovente scriteriato, che per nulla valuta e si misura con la qualità e l'entità dell'attività degli operatori teatrali assistiti. Ma analizzare il sistema che non funziona è atteggiamento, sì, imprescindibile e doveroso, ma assolutamente inutile se non si trasforma in propositività. Non credo che si possa e si debba tentare di rovesciare un sistema solo perché non funziona – tra l'altro per qualcuno funziona: il problema è che funziona per pochi -: credo che in questo caso ben valga il detto "Gutta cavat lapidem", che un sistema si debba semmai contaminare. E per contaminare occorre proporre (proporre agendo, ovviamente: non solo dicendo).

Mancano molto, credo, le proposte: manca la capacità di incuriosire e – quel che è peggio – la volontà di non deludere. Manca la voglia di interessare, di sperimentare linguaggi non prescindendo da chi ne è destinatario e compartecipe. Manca - da parte nostra - l'umiltà di ammettere che il teatrante non è solo un artista, ma è pure e soprattutto un uomo che vuole comunicare con altri uomini e per farlo deve recuperare un'identità artigianale. Io devo capire e mai dimenticare che artista lo divento all'atto dell'incontro con il pubblico ed è solo grazie al pubblico che il mio spettacolo può dirsi tale e tutto ciò che faccio per arrivare a quell'incontro deve essere volto a fare sì che l'incontro stesso possa diventare proficuo. Ben vengano dunque umiltà e ricerca negli altri oltre che in me stesso. Ben venga l'apertura al mondo e alla vita. E quest'atteggiamento deve per me riguardare sia le tematiche che affronto sia il linguaggio che utilizzo, che sarà – di volta in volta - quello più utile per dire ed agire qualcosa a e con qualcuno: potrò scegliere il linguaggio più utile solo conoscendo molto bene sia il "qualcosa" sia il "qualcuno".

Mi è utile a questo punto citare un pensiero di Gian Renzo Morteo:

¹ Contributo scritto in occasione del CENACOLO2 (martedì 24 Aprile 2007 - Officine Caos - Torino)

Domande poste per stimolare il dibattito:

- Perché un cittadino usufruisce o meno del teatro e come un nuovo pubblico potrebbe essere facilitato a frequentare il teatro e le sue diverse attività e iniziative?

- Come e dove un operatore teatrale potrebbe creare e proporre teatro realizzandolo al meglio e in una relazione significativa con il pubblico?

- Come si vuole contribuire con il proprio specifico apporto, all'educazione, alla ricerca e alla creazione, per la formazione teatrale e per la maggiore conoscenza e diffusione del teatro contemporaneo?

- Come si potrebbe favorire lo sviluppo della innovazione dei linguaggi teatrali e multidisciplinari dello spettacolo dal vivo, consentendo una più ampia partecipazione dei cittadini ai processi culturali?

“ (...) La comparsa del cinema ha obbligato a ripensare radicalmente il teatro. Da questo ripensamento il teatro è uscito non soltanto liberato da alcune servitù (ad es. essere soltanto testimone o divertimento), ma anche “ritrovato” nelle sue caratteristiche fondamentali e originarie. Non unicamente spettacolo, nel senso di rappresentazione di qualcosa. Sul piano della semplice rappresentazione l’interesse del teatro può essere solamente virtuosistico (farlo dal vivo, sotto gli occhi del pubblico) o voyeuristico (vedere gli attori in carne ed ossa).

Il teatro si riscopre fatto magico e sociale.

Il magico sono sicuro che ci sia (l’energia della presenza...), ma è difficile parlarne.

Il sociale è il rapporto vivo, bidirezionale scena-platea e viceversa.

Quindi: avvenimento, imprevisto, improvvisazione, continua evoluzione dello spettacolo.

Non soltanto rappresentazione: favola, modo di essere...”

Il teatro, o meglio un teatro avviene quando uno o più attori si incontrano con un pubblico in uno stesso spazio; è il modo più antico – non per questo anacronistico, anzi sempre innovativo e contemporaneo, proprio perché vive degli uomini con cui avviene – ed essenziale per ricercare il “fatto magico e sociale” di cui parlava Morteo. Ma di teatri ce n’è tanti. Il teatro per fortuna vive in infinite forme: questa è una ricchezza. Molti teatri sono teatri alternativi (totalmente o parzialmente) al teatro d’attore. Ben venga: che ognuno faccia il suo teatro.

L’importante è che ognuno tenga conto del “fatto sociale”, cioè del pubblico con cui si incontra e del luogo che ospita l’incontro. E della magia che può nascere da quell’incontro. Allora hanno senso anche la danza, la musica, la multimedialità: tutto è spettacolo e ogni linguaggio, ogni immagine e ogni argomento funzionano, se sono usati sinceramente.

Non è un problema di maggiore o minore narrativa, di maggiore o minore ermetismo: è un problema di maggiore o minore consapevolezza, di volontà da cui nasce l’azione, che nella reciprocità diventa reazione. E dunque comunicazione. Ad esempio, se io attore decido di raccontare la vita di una scoreggia, alla base deve esserci la volontà di evocare la o una scoreggia, volontà che nasce da un bisogno forte, da un’urgenza del dire e dell’agire. Devo poi essere convinto del fatto che quella scoreggia che ho scelto riguardi anche altri; che li riguardi certamente in modo diverso da me (ognuno ha il suo meteorismo), ma che non riguardi solo me. Devo essere pienamente cosciente di ciò che faccio, del perché lo faccio e del “per chi lo faccio”. Se la risposta al “per chi” è solo “per me”, allora non ha senso: meglio scoreggiare in camera mia, senza cercare e proclamare falsi incontri. E non esistono scuse (tali sono quelle di chi prende in giro); esistono semmai vie alternative (tali sono quelle di chi è in buona fede).

Provo a ragionare su chi cerca in buona fede vie alternative, per cercare di capire chi è che prende in giro. Di solito chi ha cercato e cerca la via alternativa lo fa perché ciò che vuole dire e fare nello stesso spazio in cui ci saranno altri uomini, riguarda proprio i meccanismi che caratterizzano una relazione fra gli uomini. Provo a pensare a me che un giorno mi metto a cercare una via alternativa al teatro d’attore, che è quello che solitamente pratico. Se ad esempio un giorno vivendo mi rendo conto che bado solo più a me perché non sopporto il genere umano perché puzza troppo in quanto tutti scoreggiano, allora devo trovare il modo di urlarlo a tutti: devo trovare parole o altri mezzi per dire con convinzione ai miei spettatori che mi isolo perché sovente incontrandoli per la strada ho sentito odori insopportabili. E per farlo devo magari evocare quegli odori, consentendo al mio pubblico di ricordarne e sentirne mille altri, di immaginare e fantasticare su annusamenti. Mi renderò magari conto che non mi basteranno più solo le parole. Potrò dunque provare a chiudermi in una teca di vetro... Sarà poi utile che un altro uomo, magari scorreggione e assai puzzolente, cerchi invano di annusarmi zompando intorno alla teca e ispirando con forza dalla superficie della medesima. O che gli spettatori stessi abbiano la possibilità di tentare di annusarmi... Allora proietterò su una parete dei filmati che suscitino negli spettatori il

desiderio forte di annusarmi... o ad un certo punto l'uomo puzzolente si mescolerà agli spettatori che sfilano e tenterà di annusarmi solo quando arriverà di fronte alla teca... o annuserà gli spettatori uno per uno... Tutto vale, basta che tutto corrisponda ad una consapevolezza, ad un bisogno di comunicazione, ad un desiderio di reazioni. Insomma, non basta che io mi chiuda in una teca di vetro e aspetti che loro mi sfilino davanti. Se voglio evocare l'impossibilità di una relazione ("per me gli altri scoreggiano e puzzano e quindi mi isolo") all'interno della relazione con gli spettatori in uno stesso spazio, non basta che io mi limiti a rompere quest'ultima relazione. Se faccio solo questo prendo in giro chi mi sfila davanti. Sono autoreferenziale e inutile. Meglio davvero che me ne vada in camera mia, davanti ad uno specchio abbastanza grande da contenermi, scoreggiando e replicando il mio spettacolo quando e quanto mi pare. Con la finestra aperta o chiusa a seconda dell'umore.

Ecco, io spettatore mi sento preso in giro da uno che si chiude nella teca di vetro e aspetta che io gli passi davanti: sia nel caso in cui voglia segnalarmi il suo dolore per l'impossibilità di comunicare col mondo perché tutti scoreggiano troppo, sia nel caso in cui non voglia segnalarmi proprio niente. Perché nel primo caso ci sono un sentimento e una volontà che non sfociano in un'azione, nel secondo c'è un'azione non suffragata da volontà e sentimento. Entrambe le situazioni mi mettono nell'impossibilità di reagire e dunque non può esserci né magia né socialità.

Non voglio certo accusare nessuno. Ricapitolando, voglio semplicemente ricordare agli operatori teatrali – in primis a me stesso – che scoprire l'acqua calda è sempre importantissimo: che il modo migliore per creare e proporre teatro in una relazione significativa con il pubblico è quello di non prescindere da quel pubblico. E perché il pubblico sia facilitato a frequentare il teatro gli operatori teatrali devono agire con consapevolezza, facendo corrispondere la loro attività ad un'urgenza personale di comunicazione. E questo significa ricercare continuamente i contenuti e i linguaggi che più possono metterci in relazione con il nostro pubblico. Si sarà capito che io subordino la ricerca e la scelta dei linguaggi alla scoperta dei contenuti dei miei spettacoli: posto il tema, la storia, l'immagine o l'argomento, cerco il modo migliore per portarla fra un pubblico.

Questa non vuole assolutamente essere la ricetta migliore: è solo una caratteristica del teatro in cui più mi riconosco. Del mio teatro, uno fra tanti. Ma in quel richiamo alla consapevolezza di base che ci riguarda tutti, vale qualunque altra ricerca sincera: anche la ricerca del linguaggio prima di quella della sostanza. Basta che un giorno poi quella sostanza esploda, basta che alla base vi sia una progettualità – anche a lungo termine, ma riconoscibile – che non escluda il pubblico dall'esperimento.

Ma qual è il pubblico, se l'assunto da tutti condiviso è che bisogna cercarlo, che occorre un nuovo pubblico? Il pubblico è ovunque, se prendiamo per vera l'ipotesi iniziale che considera ogni cittadino uno spettatore potenziale, in quanto essere sognante e pensante. Allora qualunque luogo accessibile a quante più persone possibile è luogo idoneo a realizzare teatro al meglio e in relazione significativa con il pubblico. Basta farlo mirando al "fatto magico e sociale".

Mi risulta dunque sempre più chiaro che la colpa più grande del sistema teatrale in cui operiamo non è tanto il menefreghismo nei confronti della "qualità ed entità dell'attività dell'operatore teatrale assistito": la colpa più grande delle Istituzioni è che se ne fregano del pubblico. Perché considerano il pubblico come un accessorio utile, che anche se di cartapesta può funzionare, che anche se non si rinnova assolve alla sua statica funzione imbellettante: perché tanto ogni cittadino diventa spettatore solo nel momento in cui paga un biglietto. In questo senso il sistema teatrale è compromesso in partenza, perché qualunque operazione attui in cui tenti di non prescindere dal pubblico diventa operazione di facciata, vetrina promozionale: non è credibile un richiamo al decentramento o a qualunque altra forma di avvicinamento al pubblico da parte di un sistema che poi scialacqua i miliardi dei contribuenti nella produzione di un solo spettacolo. E' come se un lupo si mettesse a gestire un

parco di divertimenti per le pecore.

Allora smettiamo di piangere perché non ci viene riconosciuta la qualità e l'entità dell'attività che svolgiamo come operatori teatrali, perché riceviamo finanziamenti e sostegni irrisori rispetto al lavoro che abbiamo fatto e che facciamo. Smettiamo anche di piangere perché pure con l'assistenzialismo nei nostri confronti si fanno operazioni tristemente di facciata, organizzando vetrine autoreferenziali e addobbate a puntino per infinocchiare un'opinione pubblica tristemente schiava di tutto ciò che è bello. Gli operatori teatrali devono smettere di piangere, perché il sistema, ancor prima di tagliare fuori gran parte di loro, ha fatto qualcosa di ben più grave: ha tagliato fuori gran parte del pubblico. Per contaminare un sistema che fa politica (nel senso meno nobile del termine) con il teatro, occorre fare teatro con la politica. Urge compiere atti politici, nel senso più antico e nobile del termine, quello che non rinnega "pòlis" come etimo e che ha tanta parentela con il termine "comunicazione".

"...Il sociale è il rapporto vivo, bidirezionale scena-platea e viceversa.

Quindi: avvenimento, imprevisto, improvvisazione, continua evoluzione dello spettacolo.

Non soltanto rappresentazione: favola, modo di essere..."

"Essere ascoltati: una conquista, non un presupposto, tanto meno un diritto", scriveva ancora Gian Renzo Morteo.

Occorre davvero iniziare a fare teatro ovunque, recuperando il gusto dell'avventura. Mettersi a nudo e in difficoltà, miscelando con attenzione coraggio, sana incoscienza ed umiltà. Occorre cercare disordini intelligenti e serpeggianti. Occorre che ciascuno di noi plasmì il suo teatro – non solamente, ma anche – in funzione della politica contaminante che sceglie di attuare nei confronti del sistema teatrale, dal quale, così facendo, sarà indispensabile non estraniarsi.

Non parlo più qui di plasmare contenuti e linguaggi, parlo di azioni concrete: in luoghi precisi. "Chi va fabbrica il Dove²", mi scrisse una spettatrice sul quaderno che lascio a disposizione del pubblico durante le repliche del mio Teatro stabile di strada®. Quella persona ha capito tutto: basta andare. Trovato il dove, saranno proprio i contenuti e i linguaggi che tanto più ci permetteranno il "come", quanto più saranno elastici e disposti ad "avvenimento, imprevisto, improvvisazione, continua evoluzione dello spettacolo".

Forse in modo un po' disordinato, ma credo di avere risposto alla prima, alla seconda e alla quarta domanda.

Per rispondere alla terza spiego brevemente che cos'è il mio Teatro stabile di strada®: consiste nella circuitazione per strada (parallela, organizzata e stanziale) proprio dei medesimi spettacoli che faccio circuitare in teatro.

Eccone il manifesto:

TEATRO STABILE DI STRADA® si fonda su una stanzialità frazionata, mai definitiva e in continua ricostituzione nel territorio; tale mobile stanzialità viene esercitata in strada.

TEATRO STABILE DI STRADA® avviene ogni qual volta l'attore replica uno spettacolo in strada e a cappello nei modi seguenti:

² *Quaderno degli spettatori, 1 ottobre 2006 - Piazza Rossetti, Alba (CN)*

- nello stesso luogo
- alla stessa ora
- per più di due giorni consecutivi

Ogni spostamento e ricostituzione di TEATRO STABILE DI STRADA® sono segnalate per via telematica (internet e e-mail) al potenziale pubblico e agli organi di informazione.

Per l'attore, TEATRO STABILE DI STRADA® è mezzo utile ad aggirare quei meccanismi e quelle strutture che limitano l'esercizio dell'attività dell'attore e la partecipazione del pubblico agli spettacoli. L'attore in questo modo intende contaminare il sistema teatrale.

All'offerta commerciale dei propri spettacoli presso i circuiti esistenti (mediante l'attività della sua Compagnia), l'attore affianca insomma la replica auto-gestita dei medesimi spettacoli per la strada, secondo il principio della stanzialità frazionata.

L'attore di TEATRO STABILE DI STRADA® vive dei soldi ricavati a cappello e dell'eventuale ospitalità da parte del Comune in cui va a fare spettacolo.

Per esistere TEATRO STABILE DI STRADA® chiede quindi ai Comuni un aiuto essenziale, nello spirito di un mecenatismo illuminato, non sperperante e dedicato a un teatro che risponda innanzitutto al bisogno forte degli uomini che lo fanno (attori e pubblico).

In mancanza di ospitalità (vitto e alloggio o solo alloggio) da parte del Comune, l'attore replicherà lo spettacolo per i giorni di sopravvivenza: cioè per tanti giorni quanti riuscirà a mantenersi con i soldi ricavati a cappello nella stanzialità in atto o residui della stanzialità precedente. Prima di superare detto limite, si sposterà.

L'attore opera artigianalmente nella preparazione dello spettacolo, cercando di plasmare una forma semplice, elastica, viva e modificabile, adatta ad accogliere gli uomini che trovandosi per strada in un determinato luogo lo faranno esistere una replica dopo l'altra. Essendo egli stesso uno di quegli uomini ed essendo gli altri uomini gli spettatori di ogni stanzialità frazionata, la permanenza in ogni Comune in cui TEATRO STABILE DI STRADA® avverrà, sarà mezzo irrinunciabile affinché l'attore conosca il pubblico, la sua vita, i suoi luoghi e la sua cultura. Sarà stimolo per l'attore a non dimenticare mai di essere innanzitutto un uomo e che ogni spettacolo che fa è un pezzo della sua vita vissuto pienamente con altri uomini.

L'auspicio è dunque che la stanzialità frazionata arricchisca l'immaginario, la memoria e la cultura dell'attore e che la strada favorisca l'incontro libero e imprevedibile con il pubblico: lo spettacolo anziché prodotto sarà così avvenimento e anziché fruizione sarà per il pubblico esperienza.

Con TEATRO STABILE DI STRADA® l'attore intende perfezionare la propria vocazione ad una drammaturgia e un teatro compresenti, mobili e basati sul confronto costante fra attore, spazi e pubblici diversi: un teatro che sia vita e rivolta piuttosto che sterile rappresentazione. Per una drammaturgia e per un teatro fortemente radicati sul territorio. Per un teatro che però sia non geografico ma geopratico e che evocando e rivelando miri a rivolgersi, per forma ed argomenti, alla gente che sul territorio vive: all'operaio come allo studente, all'agricoltore, al pensionato, all'impiegato, all'insegnante, alla casalinga, alle persone. Un teatro che utilizzi la memoria come strumento di libertà e che attinga al presente come tempo in cui vivere e fare accadere, lottando per sognare e pensare: un teatro che trovi i suoi temi forti nell'epoca in cui avviene (l'informatica, i politici, la televisione, le guerre...), accostandoli con determinazione ai temi eterni, bagaglio di ogni uomo (l'amore, la morte, il sogno, il coraggio...). Per un teatro popolare nell'accezione meno restrittiva e più corretta del termine, quella che espresse Jean Vilar in un passo di quel "documento memorabile" - così la definì Gian Renzo Morleo citandola nel suo *IL TEATRO POPOLARE IN FRANCIA* - che fu l'intervista da lui rilasciata al mensile *Bref* nel 1955: "Per me, teatro popolare significa teatro universale"

Per la scelta delle stanzialità di TEATRO STABILE DI STRADA® l'attore accetterà di buon grado inviti da parte dei Comuni interessati.

Come accennavo prima, durante ogni replica lascio accanto alla zona scenica un quaderno su cui gli spettatori possono scrivere ciò che vogliono. Tralasciando i commenti più specifici e riguardanti lo spettacolo che replico, riporto qui alcune fra le tante frasi scritte dagli spettatori: riguardano il progetto e in senso lato possono forse fare riflettere riguardo alle necessità e al fermento di un ipotetico nuovo pubblico:

- Perché una città sia viva, dovrebbe avere ogni sera spettacoli così. Speriamo di non dovere morire anche noi giorno dopo giorno. Grazie (*Quaderno degli spettatori, 31 luglio 2006 - Piazzetta san Giorgio Chieri - TO*)
- Non capisco gran che di teatro, ne sono rimasta confusa. Però mi è piaciuto molto. alla fine ne sono rimasta sconcertata. bravo! (*Quaderno degli spettatori, 31 luglio 2006 - Piazzetta san Giorgio Chieri -TO*)
- "Che senso avrebbe la vita senza emozioni?" ...Ed è ciò che tu fai! (*Quaderno degli spettatori, 31 luglio 2006 - Piazzetta san Giorgio Chieri - TO*)
- Coraggioso, affascinante progetto, spero la contaminazione continui e cresca, il teatro ne ha bisogno, oltre che la gente. (*Quaderno degli spettatori, 17 luglio 2006 - Piazza san Giovanni, Torino*)
- Quando uno passeggia x strada di solito si ferma davanti alle vetrine o a parlare con la gente, ma è un attimo facile da dimenticare... ma quando ci si ferma per strada e si sente una storia è difficile dimenticarla... Grazie per essere stato su questa strada, ci hai emozionato. (*Quaderno degli spettatori, 2 ottobre 2006 - Piazza Rossetti, Alba CN*)
- Era tanto che qualcuno non mi raccontava una storia. Grazie! (*Quaderno degli spettatori, 2 ottobre 2006 - Piazza Rossetti, Alba CN*)

La caratteristica più stimolante di questo progetto e – credo – di qualunque progetto o atto che porti gli spettacoli in luoghi a tutti accessibili, è la miscellanea che viene a crearsi fra pubblico intervenuto ad hoc e pubblico capitato lì per caso. Durante le stanzialità parlo molto con gli spettatori, perché finita ogni replica preparo un caffè in una grande moka e lo offro insieme a dei biscottini. Tutto ciò fa parte dell'atto politico. E' politico sedersi per la strada con gli spettatori a bere un caffè. E' politico da parte degli spettatori lasciare non solo commenti, ma anche indirizzi e-mail per essere informati sulle future stanzialità e sulla mia attività teatrale. E' politico da parte mia lasciare le cartoline informative con il manifesto del progetto e il mio indirizzo e-mail. E' politico e sommamente contaminante che chi ho conosciuto come spettatore per la strada, informato via e-mail, sia poi venuto a vedere un mio spettacolo in teatro in compagnia di amici; o che gruppi di persone sia dopo repliche in teatro che per strada, a fine spettacolo mi abbiano avvicinato dicendo che li aveva mandati il tale che mi aveva visto durante una replica in strada. E' politico e vitale che con alcuni spettatori sia nata una vera e propria corrispondenza via e-mail o che altri spettatori abbiano scritto del progetto sui propri blog personali, diffondendolo sul web. Con il mio nuovo pubblico ho scoperto l'ennesima pentolata di utile acqua calda: lo spettacolo dal vivo siamo noi. Noi uomini e donne, ogni volta che ritroviamo libertà, sfruttando una qualunque possibilità di sognare e pensare, comunicando. Noi cittadini, non importa se attori, musicisti, danzatori, mimi, registi o spettatori. Noi abitanti della pòlis, non schiavizzati da alcun sistema.