

## Teatro del Lemming

[*Inedito. Tradotto e letto in un convegno a Cracovia sul teatro politico nel marzo del 1999*]

L'invenzione del presente. Il senso del riferimento politico in alcune realtà teatrali italiane degli anni Ottanta e Novanta

Il 7 ottobre del 1997 veniva comunicata la decisione di assegnare il Premio Nobel per la letteratura a Dario Fo. La sera stessa andava in onda in una rete della televisione di stato italiana la versione televisiva di uno spettacolo che era stato il caso teatrale degli ultimi anni. Lo spettacolo si intitolava *Vajont* di Marco Paolini. Con l'effetto di un'irresistibile valanga aveva girato centri culturali e piccoli teatri di provincia in tutta Italia. Il tema dello spettacolo di Paolini era un'indagine sulle responsabilità di una sciagura, una frana caduta nel bacino artificiale di una diga, che, nel 1961, aveva provocato migliaia di morti e cambiato l'aspetto di una zona montana del Veneto (regione dell'Italia nord-orientale). Introducendo la serata televisiva, Marco Paolini, un attore quarantenne formatosi nei piccoli gruppi ispirati al teatro di Barba, rese omaggio al «maestro» Dario Fo. Alcuni aspetti della narrazione monologante di Paolini, e in parte l'uso del dialetto veneto, vicino ai dialetti padani elaborati da Fo, e il tema di requisitoria politica sulle responsabilità della sciagura del Vajont, hanno alimentato il paragone tra Fo e Paolini e la definizione di *Vajont* come spettacolo civile. Paolini raccontava una storia del passato prossimo in maniera diretta e con un linguaggio di grande chiarezza e coinvolgimento emotivo che costruiva la presenza dell'attore come protagonista di un'indagine e testimone di un episodio di cronaca che diventa storia, lasciando poco spazio al grottesco e ai modi giullareschi. Paolini è un narratore teatrale contemporaneo che dimostra quanto sia cambiato il modo di recitare testimoniando il presente anche per chi assume come riferimento Fo.

La fisionomia del teatro di Fo corrisponde al suo creatore, quindi non può essere sviluppata, ma soltanto imitata o ripetuta dai suoi collaboratori. In questi giorni in una sala romana, *Mistero buffo* viene replicato da Mario Pirovano, un allievo di Fo che riproduce la partitura dello spettacolo, come nelle forme di teatro classico asiatico. (*Mistero buffo* in Italia è uno spettacolo di culto anche nella sua tradizione. Il libro che stampa il suo testo si pubblica con la registrazione in cassetta VHS dello spettacolo). D'altra parte Fo è il caso tipico del teatrante che ha raggiunto la consacrazione attraverso la trasgressione, e la fama assumendo il ruolo di portavoce degli oppressi, come recitano, quasi letteralmente, le motivazioni del conferimento del premio Nobel.

Negli stessi anni in cui si definiva il percorso singolare di Dario Fo, in Italia nascevano molti gruppi di teatro la cui attività era ispirata direttamente o indirettamente dalla militanza politica, ma che si concentrava sui fattori specifici del lavoro teatrale, pur assorbendo gli umori e le motivazioni di una generazione che eleggeva il conflitto politico a profondo connotato d'identità.

I temi e lo stile degli spettacoli del "teatro di gruppo" in Italia erano però lontani da qualsiasi riferimento all'attualità, ed erano politici da due punti vista. In quanto condividevano una mitologia planetaria della liberazione dall'egemonia culturale occidentale. E in quanto sceglievano forme organizzative e modelli di

vita assolutamente autonomi rispetto alle consuetudini produttive del teatro, identificando principi e ambiente del lavoro teatrale con modelli di vita comunitaria indipendenti ma non estranei rispetto al mercato dello spettacolo e tesi all'emancipazione del mestiere teatrale. I riferimenti estetici e ideologici, e talvolta le fonti dirette di formazione e di ispirazione, per questi gruppi sono stati il Living Theatre e l'Odin Teatret. L'influenza sull'organizzazione dei gruppi autonomi di queste esperienze, dagli anni Settanta, è stata molto più duratura e importante dell'influenza estetica dei gruppi che abbiamo citato.

I gruppi italiani che negli anni Ottanta hanno posto su nuove basi la questione del teatro come forma di intervento culturale in conflitto con il contesto hanno riferimenti estetici e concezioni del lavoro teatrale assolutamente distanti rispetto al Living e all'Odin. I due gruppi di maggiore successo non solo nazionale ma internazionale sono anche quelli che hanno maggiormente riflettuto sulla loro posizione di soggetti culturali. Si tratta della Societas Raffaello Sanzio di Cesena e del Teatro delle Albe di Ravenna (citiamo i luoghi di provenienza perché appartengono entrambi alla Romagna, epicentro di cultura teatrale, che ha determinato, anche per la presenza dei gruppi citati, un enorme concentrazione di pratica teatrale in quella regione).

La Societas Raffaello Sanzio ha impostato la parte iniziale della sua attività su un modello di teatro fortemente simbolico e ideologicamente esplicito nel sostenere e nell'associare cause eccentriche alla sua definizione di "Teatro Avulso". Per la Societas Raffaello Sanzio – sintetizzo brutalmente – il gruppo teatrale è una comunità che sperimenta il disagio e il disprezzo per il mondo circostante, e che marca la sua estraneità, senza voler sottrarre il mondo ai suoi valori fittizi. Lo spettacolo è dunque uno scontro in cui, affidandosi criticamente al linguaggio del teatro nei suoi aspetti più concreti, i teatranti mostrano la loro estraneità, la loro purezza e il loro rifiuto della realtà. Questo rifiuto dà nuovi significati alla tensione politica tra gruppo teatrale e contesto del consumo dello spettacolo. I primi spettacoli di richiamo della Societas Raffaello Sanzio, intorno alla metà degli anni Ottanta, si sono riferiti alla definizione di Teatro Khmer, perché, come modello di estraneità alla cultura del contesto, si assumeva la figura di Pol Pot, il leader sanguinario della rivoluzione cambogiana, e della sua ideologia radicale.

Citiamo a questo proposito alcune affermazioni dal programma di *Santa Sofia*, della stagione 1986-87:

«Questo è il teatro khmer, lo diciamo chiaro e tondo: qui si tratta di fare piazza pulita del mondo intero. Questo è il teatro iconoclasta: si tratta di abbattere ogni immagine per aderire alla sola fondamentale realtà: l'irreale anti-cosmico, tutto l'insieme delle cose non pensate. Questo è il teatro politico: consigli pratici di come evitare chi ci vuole morti. In questo teatro, che ha poco a che vedere con il passato, si dicono cose capitali e utilizzabili tecnicamente. Non sono racconti, piccole storie, anagrammi emotivi, ma un nuovo coinvolgimento pragmatico. Se si è d'accordo con quello che viene detto, ebbene lo si fa. Questo nuovo teatro-pragma utilizza la parabola per le sue comunicazioni. È un teatro che trascende completamente la cultura».

In seguito il gruppo ha lavorato sulle favole mitologiche e sui culti misterici che sono situati oltre l'origine del teatro. Ha organizzato nel 1995 una memorabile "festa plebea", a base di apparizioni animalesche, cucina tradizionale e musica etnica, contro l'ingerenza dello Stato nei processi culturali.

Attualmente il gruppo dei sostenitori di Pol Pot è invitato a presentare spettacoli in tutta Europa come la realtà più importante del teatro italiano degli ultimi venti anni del secolo. Recentemente si è rivolto alla rappresentazione del parallelismo tra meccanismi logici e meccanismi giuridici della *polis* nell'*Oresteia*, e sul rapporto tra potere e retorica nel *Julius Caesar* di Shakespeare. Lavora, oltre che con giovani attori, con malati terminali, ragazze anoressiche, animali.

La Societas Raffaello Sanzio ha lavorato prevalentemente sulla regressione culturale (culture arcaiche, alternative, stati fisici e psichici del disagio). Il Teatro delle Albe ha invece lavorato sulla contaminazione. Il suo spettacolo di maggior successo, all'inizio degli anni Novanta, è stato *I ventidue infortuni di Mor Arlecchino*. In questo spettacolo si rielaborava uno scenario di Goldoni su Arlecchino, attualizzando la storia e affidando Arlecchino a un attore senegalese. Si trattava dello sviluppo di una iniziativa che il gruppo aveva intrapreso negli anni precedenti. Lavorare con degli immigrati senegalesi, ma non per raccontare la loro condizione di immigrati, ma per servirsi delle loro tradizioni artistiche, narrative, teatrali, per rappresentare la realtà italiana degli anni dell'egemonia di Craxi e della complicità di affari e politica. In questa trasfusione di sangue africano il gruppo cercava nello stesso tempo la sua identità e nuovi modelli di drammaturgia per il presente. Marco Martinelli, regista delle Albe, commenta questo progetto come una forma originale di teatro politico, scrivendo la parola politico con sette t, in un intervento del 1988.

«Teatro polittttttico non significa persuadere e convincere. Qui, cari spettatori, non c'è nessuna ideologia da sbandierare, qui c'è un pensiero forte e complesso che non accetta l'omologazione ai tempi e ai motivi del consumo fast-food, e dentro a questo rifiuto inventa un linguaggio scenico, s'incarna polittttttticamente. Bisogna essere profondamente consapevoli che il fine profondo del teatro politttttttico non è convincere la gente a non mangiare carne o non tagliare alberi, non è comiziare, è mantenere la propria alterità rispetto a un meccanismo strizzacervelli e abbrutente, a mantenere accesa in noi la fiamma perché il torpore generalizzato non la soffochi.

L'Arte non è il megafono di nessuno, neanche degli artisti: essa infatti non sempre dice quello che gli artisti vogliono farle dire, piuttosto dice, sempre, quello che gli artisti sono (anche quello che, di sé, non sanno).»

Questa pagina chiarisce i gesti di rifiuto dei gruppi degli anni Ottanta, e introduce alcune caratteristiche della situazione attuale. I gruppi degli anni Novanta hanno abbandonato l'enfasi ideologica di quelle intenzioni. Ma hanno ereditato la stessa impostazione di indipendenza e di irriducibilità. Hanno ereditato soprattutto la sovrapposizione tra ragioni di sopravvivenza e di rappresentanza. I gruppi di teatro rappresentano un soggetto socialmente molto specifico, e questa loro particolarità rappresenta se stessa come stato culturale alternativo. Coltivare l'autonomia e farla sopravvivere significa coltivare forme e realtà di resistenza. In Italia in questo momento sono molte le realtà di attivismo culturale e di espressione artistica che agiscono nel teatro. L'ultimo decennio ha visto una moltiplicazione quantitativa dei gruppi teatrali. Questi gruppi non pongono il problema di un atteggiamento politico perché pensano di incarnarlo. Pensano che fare teatro sia una forma di eresia comportamentale e sociale. Questa posizione li ha condotti ad articolare il gesto del rifiuto nella ricerca di nuove connessioni con il contesto. Connessioni in senso materiale (luoghi dove lavorare e soggetti con cui lavorare), e connessioni in senso strategico (con quali istituzioni, con quale

pubblico, con quali frequenze di apparizione lavorare). In questo senso il rapporto tra fare teatro e politica assume nuovi significati, che si sono accentuati, e accelerati, con la riorganizzazione delle forze progressiste di base, dopo la vittoria di Berlusconi nelle elezioni politiche del 1994.

Politico è prendere posizione nel circuito della comunicazione. Politico è creare una comunità che protegga attraverso il teatro la sua asocialità. Politico è vivere nella città creando spettacoli di autoconsumo in isole di cultura autonoma. Politico è lavorare nei residui delle istituzioni totali.

Questi fattori hanno aggiunto alla specificità del mestiere una ridefinizione del profilo culturale del gruppo di teatro. La diversità di approcci e riferimenti, l'assenza di grammatiche comuni, è, come in ogni parte del mondo, incalcolabile. Ciò che si può analizzare è: come si creano i gruppi teatrali, come si organizzano le individualità al loro interno, qual è la loro relazione con l'esterno (ambiente teatrale o non teatrale), come e perché coesistono e perdurano in un progetto comune.

Bisogna tener conto di un fenomeno più generale, studiato dai sociologi dell'Italia contemporanea. Il passaggio da forme di associazionismo di matrice politica da cui si sono generati i modi di aggregazione e di intervento dei gruppi teatrali degli anni Settanta, all'associazionismo specifico, non-ideologico quasi-professionale che caratterizza la società italiana contemporanea. Questo tratto va collegato anche alla perdita di prestigio di punti di riferimento pedagogici e magistrali del mestiere teatrale che hanno segnato la situazione degli anni Ottanta. A questi fenomeni possiamo soltanto accennare, perché c'interessa il loro risultato. Nei gruppi italiani contemporanei ideologia, mestiere e sopravvivenza si sovrappongono, si compie il processo per cui la comunità di chi fa teatro rappresenta realtà interne o contigue che assorbono e fondono cultura materiale, tecniche artistiche, identificazione personale. E che tendono a non articolarsi se non indirettamente con lo scenario della professione teatrale.

Esiste anche una realtà apparentemente opposta ma convergente. Il teatro nelle carceri, il teatro del disagio mentale, hanno costituito per decenni l'intersezione tra lavoro teatrale e servizio sociale. Queste situazioni attualmente non sono un ripiego e un impiego del teatro, ma esperienze di primaria evidenza e di viva presenza del teatro. Attualmente si propongono come esperienze di ricerca in sé in quanto mobilitano soggetti sociali particolari. C'è anche un aspetto degenere. Spettacoli di grande successo esibiscono in pubblico clochards e barboni ammaestrati. Ma ci sono casi di assoluto rilievo artistico. Il fenomeno in assoluto più importante del teatro in Italia negli anni Novanta è stata la rilevanza artistica del Teatro della Fortezza, la compagnia di teatranti-carcerati formata nel penitenziario di Volterra da Armando Punzo, un attore regista che si era formato con un gruppo del parateatro di J. Grotowski. Il suo gruppo aveva fondato un teatro a Volterra, in un vecchio collegio dove nel 1981 si era tenuta la sessione italiana di un grande progetto di pedagogia teatrale, l'International School of Theatre Anthropology diretta da Eugenio Barba. Alla fine dei due mesi di lavoro della scuola di Barba, il gruppo dei grotowskiani si era stabilito a Volterra e aveva costruita la sala teatrale in uno dei locali del collegio. Allo scioglimento del gruppo, Punzo aveva fondato una sua associazione (*Carte Blanche*) e aveva accettato per sopravvivere di lavorare, dal 1989, nel carcere che si trova di fronte al collegio. Dieci anni dopo i suoi spettacoli con i carcerati vengono premiati come uno dei fenomeni più rilevanti delle stagioni teatrali italiane.

L'ambito in cui si manifesta la coesistenza di autonomia organizzativa, iniziative di formazione professionale indipendente e attività politica è il contesto dei centri sociali. In questo contesto si può analizzare il passaggio dalla rappresentazione di contenuti e di posizioni alla rivendicazione dell'autonomia culturale e della specificità, anzi dell'anomalia del gruppo teatrale come entità collettiva. Il radicamento di forme di espressione teatrale nei centri sociali ha sostituito nelle grandi città (Roma, Milano, Napoli, Bologna) la tendenza dei teatranti a cercare luoghi alternativi alle città, con la tensione ad associarsi ai movimenti che creano realtà comunitarie di produzione e di comunicazione nelle città. I centri sociali funzionano come ambiente protetto e nello stesso tempo come confluente di fermenti.

Il gruppo Margine Operativo è attivo nel Centro Sociale Occupato Autogestito (questa è una denominazione ricorrente nella definizione dei centri sociali) del Forte Prenestino (una antica fortificazione militare) a Roma dal 1993. Margine Operativo è un gruppo che si autofinanzia con iniziative di pedagogia teatrale e di lavoro nel territorio. Per vivere i suoi componenti svolgono altre attività professionali. Il rifiuto del professionismo teatrale significa rifiuto dei tempi e dei modi produttivi che consentono a una compagnia di chiedere finanziamenti allo Stato. Il gruppo Margine Operativo lavora sia all'interno del centro sociale che in altri luoghi non teatrali. Nella sua attività ospita anche, raramente, gruppi di altra provenienza. Margine Operativo rappresenta bene il radicamento di attività di teatro in un contesto di ricerca e attuazione di modelli di vita e impieghi del tempo libero alternativi.

I suoi lavori sono realizzati in forme piuttosto eclettiche che vanno dalla pantomima allegorica alla performance a carattere prevalentemente visivo al cabaret satirico. La posizione di Margine Operativo e la sua appartenenza alla dimensione dei centri sociali è espressa molto chiaramente in *Tracce*, un testo manifesto redatto nel 1995, che contiene anche drastiche prese di posizione nei confronti delle tradizioni teatrali del secondo Novecento.

Questa evocazione dell'utopia indica come il teatro di dichiarata sensibilità politica si caratterizza, più che per le sue tecniche, per le modalità di intervento e, soprattutto, per la combinazione tra specializzazione nel lavoro teatrale, rifiuto di ogni logica di mercato e di assistenza pubblica, appartenenza alla composita dimensione di cultura alternativa dei centri sociali. Va precisato per concludere che il rapporto tra lavoro teatrale e centri sociali è molto diversificato nelle varie situazioni urbane. Può trattarsi di una semplice collocazione logistica di gruppi che cercano spazi autonomi, o può trattarsi dell'espressione di movimenti autoctoni. In qualche caso, come al «Leoncavallo», centro sociale storico di Milano, si sono succeduti periodi in cui un gruppo di teatro ha agito continuamente all'interno, momenti di semplice ospitalità offerti a gruppi esterni, e dall'agosto del 1998, la collaborazione costante con un gruppo di formazione recente (Teatro Aperto) la cui provenienza era estranea al centro.