

La novità che persiste in quella che viene definita, da noi, avanguardia teatrale mi sembra la seguente: progressivo affermarsi di una linea abbastanza chiara tutta dalla parte di un teatro, privo di risposte dirette, abbandonato al gioco della fantasia, studiatissimo nell'apparente casualità, avvolto in una nuvola di suoni e di immagini. Ciò significa non soltanto che resta assai lontano il cosiddetto teatro ufficiale, sempre più preoccupato di non perdere il contatto con un passivo acquirente di biglietti, ma che si è creata la premessa per un parallelismo stimolante con quello che è chiamato piuttosto genericamente "teatro politico". Questo teatro abbandona le cantine e le sale per cercare un rapporto fuori dalle sedi istituzionali (anche se "off"), e insiste, da un lato, a elaborare un materiale ideologico spesso non criticamente selezionato e, comunque, sempre all'interno di una dura polemica con le forze politiche egemoni e relativi trasferimenti; dall'altro, è caratterizzato dal formarsi e dallo sciogliersi di continuo nella formazione di vari gruppi, e ciò probabilmente a causa della difficoltà reale di trovare occasioni di inserimento e a causa di una indispensabile varietà di forme di mobilitazione, visto che si passa dallo spettacolo dato in un circolo e destinato a un pubblico "di sinistra", allo spettacolo rappresentato in un quartiere e rivolto alla gente perché la gente stessa contribuisca nei modi di scegliere insieme.

L'avanguardia propriamente detta tiene molto, anch'essa, all'aggettivo "politico" ma non ha ancora una storia e non riconosce le necessità di cambiare che la indirizzano verso un tipo di azione teatrale che potrebbe significare una specie di suicidio freddamente scelto. Allora, continua sulla base di esperienze fatte, cercando di affinarle il più presto possibile e di integrare l'azione dei gruppi teatrali politici con una complessa operazione sul linguaggio tale da sfuggire al conformismo, alla stanchezza ideologica, alla ripetizione di luoghi comuni, alla logica dello slogan. Invece di andarsi a cercare un pubblico, lo aspetta in teatro, sia pure in teatrini nei sottoscala, e lo seleziona proprio ponendolo di fronte a una ricerca, appunto, senza risposte (come ho detto all'inizio). Cosicché, i gruppi politici nascono e muoiono ottenendo però di mantenere viva un'attenzione verso temi e problemi che attizzano discussioni al di là della dimensione teatro, spesso in mezzo alla gente, a una nuova classe tutta da costruire; e questi altri gruppi continuano



a vivere, e si aggiornano, con una crescente volontà di predisporre strumenti, di sostenere l'esigenza di una sensibilità diversa rispetto a quella dominante (non succede, forse, che l'estetica cara agli stabili finisca per essere adottata dai gruppi politici, sia pure involontariamente, e i buoni propositi vadano a farsi benedire?). Insomma, ho l'impressione che si stia preparando il terreno per un fatto abbastanza straordinario: considerate le condizioni del teatro italiano di oggi, e cioè si stia delineando la possibilità di un approfondimento e di un allargamento della sperimentazione con l'obiettivo a lungo termine di un rinnovamento effettivo del nostro teatro e, a breve termine, di minore superficialità riguardo gli strumenti di linguaggio da usare.

Questa impressione sembra trovare una conferma nell'attività sempre più vivace e inventiva di alcuni piccoli gruppi a Roma (ma non solo a Roma), che

Si fa in queste pagine il punto sulla situazione di teatri che dopo anni di lavoro e di sperimentazione hanno ormai assunto una fisionomia artistica definita e vanno approfondendo direttrici di ricerca sempre più specifiche anche se forse sempre meno aperte, tali da giustificare ormai per alcuni di essi un discorso di tipo "storico".



perseguono in modo sempre più definito e rigoroso una personale linea di ricerca. Parlerò qui soltanto del Gruppo G.S.T. 015 diretto da Mario Ricci, del Circolo La Fede diretto da Giancarlo Nanni e del teatro Alla Ringhiera diretto da Franco Molé, che sono a tutt'oggi (in particolare i primi due) i teatri di ricerca più vivi in Italia. Parlare a questo punto (per quanto detto prima) per ciascuno di essi del loro ultimo spettacolo significa individuarne o farne individuare la "sigla" più caratterizzante e, insieme, fare un bilancio delle loro programmazioni di invenzione e di ricerca.

gruppo g.s.t. 015

Mario Ricci, che guida un gruppo di attori e di

sviluppo incisivo di una ricerca che punta sulla fantasia e non cade nell'astrattismo. Il testo scespiriano non gli interessa gran che nella sua costruzione, quindi lo si rintraccia appena chiuso nel riferimento ai punti essenziali. La parola scompare quasi; soltanto a tratti, e raramente, una voce si fa sentire, e non ce ne sarebbe nemmeno bisogno perché la caratteristica principale dello spettacolo è, come sempre per Ricci e i suoi compagni, la visualizzazione che si fa gioco. Il palcoscenico non contiene più i personaggi e i fatti ma è lo schermo di un proiettore primordiale che propone e ripropone una serie di spazi riempiti da "altro". Che cos'è questo altro? In primo luogo, il lavoro manuale degli attori (ma sono attori?) con gli oggetti. Uno scudo può essere ricavato dalla tettoia di una giostra per bambini, oppure può fondersi con altri e diventare un muro luminoso dietro il quale, non visti, altri attori edificano un teatrino di marionette. Re Lear può giocare a farsi il ritratto che gli altri cancelleranno, oppure può comporre e riscomporre la propria immagine con quadratoni disegnati che scivolano silenziosamente su una struttura piovuta anch'essa dal buio. Ci si può domandare: che cosa resta della tra-

re
lear
da un'idea di gran teatro
di william shakespeare

gedia, che fine fanno i valori drammatici e umani in essa contenuti? Ecco una domanda sbagliata per un'occasione come questa. Se uno vuole *Re Lear* se lo può andare a leggere; è più interessante misurare con un altro metro, accettare per un momento l'idea che esista, e può esistere, un rapporto totalmente inventato con la pagina, non dissacratorio come si diceva fino a ieri per squalificare operazioni simili, ma dialettico, con assunzione personale di responsabilità da parte del regista e degli interpreti, i quali non si nascondono dietro il prestigio dell'opera e preferiscono invece subirne le suggestioni e tentare di restituirne delle nuove, quelle che scaturiscono confrontando il mondo di fuori (tanto povero, tanto soffocante e repressivo) e il mondo scespiriano attraverso una mediazione responsabile, non contemplativa, non mortificante in ogni senso.

Ricci si conferma sempre più sicuro; come pure i suoi collaboratori, che rendono possibili, per un uso intelligente delle capacità "artigianali" di ognuno, soluzioni sceniche assai efficaci. A parte l'inizio, con la giostra già ricordata che viene montata e smontata, vorrei menzionare le scene di battaglia con i cavallucci di legno ai quali gli attori danno le proprie gambe che assumono un incredibile, fragoroso rilievo mentre la proiezione di un filmato a colori sempre dedicato ai personaggi del *Re Lear* crea un "doppio" angoscioso. Pur essendo gioco, lo spettacolo raggiunge una intensità e una angoscia violente. Il pezzo finale se è troppo lungo e spezza l'equilibrio ritmico dell'insieme, tocca una ossessività acuta che sottolinea bene lo sbocco della tragedia, e lascia una fredda sensazione: i martelli che battono l'incudine mentre l'immagine di *Re Lear* si distacca in parti inconciliabili fra loro, battono metaforicamente sulla sordità mentale di chi ascolta e di chi è fuori. A Ricci bisogna, giunti a questo punto, chiedere tuttavia un più serrato "riformimento" inventivo per evitare qualche compiacimen-

to e maggiore aggressività allo scopo di non cedere alla tentazione di una plastica ma troppo uniforme successione di "immagini". ✕