

### *Teatro-servizio e valore del teatro*

“Orbene, se la nozione politico-sociale di teatro come servizio si è ormai fatta anacronistica e se ciononostante al palcoscenico ancora compete il ruolo culturale e metaforico – mi ostino a credere nel nostro presente sempre più necessario e insostituibile – di essere luogo di una conoscenza complessa maturata attraverso l’esperienza, non si dovrebbe allora cominciare a pensare all’esperienza scenica come ad un ‘valore’, e che proprio in quanto ‘valore’ il teatro andrebbe tutelato e sostenuto?” Scrive così Luca Ronconi, in un articolo apparso su “la Repubblica” del 15 gennaio 2002, dal titolo *Perché oggi andiamo a teatro*. Dopo tanti pseudo sillogismi sul valore del teatro in quanto servizio, veder adombrato addirittura un rapporto inverso tra il “servizio” e il “valore” del teatro – da parte di un artista che è stato responsabile di un grande teatro pubblico, come quello di Roma – è stata un’emozione.

\*\*\*

Ma l’emozione, per farla fruttare, si deve prenderla alla lettera, come primo movimento della ragione: e, a filo di ragione, non è vero che tra il servizio e il valore del teatro ci sia un rapporto inverso. Il quadro storico e metodologico dell’idea di teatro come servizio è stato lucidamente delineato da Ferdinando Taviani nel suo *Nove tesi sull’idea di teatro-servizio* (“Quaderni di Teatro”, 4, 1979). Sono passati più di dieci anni, ma non mi pare che siano intervenute condizioni atte a confutare quelle tesi. Mi limito a riproporle, e a trarne qualche conclusione.

Nella sciagurata separazione tra “ideatori” e “realizzatori” di teatro, che caratterizza la storia del teatro occidentale moderno – e che si cristallizza nell’opposizione tra “ideologia teatrale” e “teatro materiale” – l’idea di teatro come servizio nasce e si afferma proprio come il tentativo ideologico di “trasformare in valore cose sentite come disvalore”. Si riguardi la controversia tra Rousseau e D’Alembert. E’ perché il teatro dei teatranti fa appello alle passioni, che gli ideologi ne postulano una vocazione critica; è perché il teatro dei teatranti cerca il divertimento, che gli ideologi lo propongono come pulpito per una predica, e così via. Seppure, si dovrebbe parlare di un rapporto diretto tra servizio e valore del teatro: quanto più alto è il valore attribuito al teatro, tanto più è necessario promuoverne la funzione di servizio.

Vero è che il valore “ideologico” del teatro si è un po’ imbastardito, col regime delle sovvenzioni. La separazione tra ideatori e realizzatori vi si è trasformata in un’associazione a fini di profitto: in termini di finanziamenti per i realizzatori e, con retroazione perversa, di potere per gli ideatori. Se il valore serve a far tornaconto – meritato o no, non fa differenza – si svaluta. Come una griffe: che sempre firma è, come l’autografo richiesto e vergatoci a mano, ma che vale solo come sovrattassa sulla camicia. Svalutato o meno, il valore non si pone come contraltare del “servizio” del teatro. O ne è la ragion sufficiente, o ne è l’ipocrita avallo: in nessun caso ne è la ragion contraria.

\*\*\*

Ha preso un abbaglio, Luca Ronconi? Non credo. Credo piuttosto che scrivendo valore – infatti lo mette tra virgolette – intendesse una cosa diversa rispetto a quello che al teatro attribuiscono gli “ideologi”. Anzi una cosa contraria: al punto da porsi, questo valore sì, in rapporto inverso al servizio del teatro. Si tratta radicalmente di rovesciare la prospettiva, e riconoscere l’esistenza di un valore del teatro che non origina dall’ideologia teatrale ma che origina dal teatro e nel teatro stesso.

Di questo valore autoctono, nel passato la consapevolezza poteva essere oscurata dalle molteplici pressioni del mercato dello spettacolo. Con l’amputazione del mercato – ad opera del cinema, delle manifestazioni di massa, e definitivamente poi della televisione – il teatro scopre il territorio delle prove, e la sua “avventura”, come l’ha chiamata Jerzy Grotowski. L’azione gli si rivela, oltre che segno per la scena, “lavoro su di sé”; l’individuo fuori scena, da spettatore

potenziale gli si propone anche come una dimensione – e viceversa – dell’attore. Oltre che fabbrica di spettacoli, il teatro scopre d’essere anche laboratorio per e sull’uomo.

Questi riferimenti “ulteriori” non sono direttamente il valore del teatro. Individuano solo le zone da cui ne traggono linfa le radici: la zona della tecnica, quella della costruzione di relazioni, quella della ricerca di trascendenza. Su queste zone, ognuna iuxta propria principia, si dovrà concentrare lo studio del teatro contemporaneo, se non se ne voglia vanificare il valore in una nuova occasione di retorica. Una riflessione, non sommaria e non pregiudicata, su Grotowski – che queste tre zone ha programmaticamente esplorato, nella sua vicenda teatrale - è un dovere, non solo per chi si occupi di Grotowski, ma per chi si occupi di teatro.

\*\*\*

Vale in particolare con riguardo all’attore. Ma sono poi così diversi, attore e spettatore? Al di là delle etimologie isidoriane, il sipario non separa. Non necessariamente. Può anche unire. Se separa e basta, lo spettatore è da un’altra parte. Se anche unisce, è all’altro estremo, ma d’una stessa catena. Quando Ronconi, sulla rincorsa di “domanda” e “bisogno”, arriva infine alla “necessità del teatro”, io dico che è di quest’attore e di questo spettatore, distanti ma partecipi d’una stessa “conoscenza complessa maturata attraverso l’esperienza”, che sta parlando.

P.S.

Errata corrige

Nel mio intervento per “l’Arca di Noè” (“Prima fila”, 81, feb. 2002) ho definito cattivi registi quelli che “sono insofferenti” di fare solo quello che vuole Veinstein, cioè mettere coscienziosamente in scena un testo. E’ chiaro che volevo dire il contrario: “*non* sono insofferenti”. Avrei potuto scrivere “si accontentano”. Ho scelto il giro lungo della litote, e ho inciampato nel refuso. Approfitto della segnalazione per ricordare che sulla litote si fronteggiano due posizioni opposte: quella secondo Gadda, nelle sue famose istruzioni per i redattori radiofonici (“la litote è urbana e civilissima figura ... “), e quella secondo Brecht. Gadda ritiene che dicendo di uno che “non è un leone” si attenui l’accusa di paura, dato che non la si nomina; Brecht ritiene che si rafforzi, proprio perché se ne indica il contrario. All’attore prescrive infatti di non mostrare mai “quello” direttamente, ma “non questo ma quello”. Anche a rischio di refusi, sono d’accordo con Brecht. Importante è indicarla, per mostrare – registi o no – quanto ci sia di negativo nell’essere privi d’insofferenza: che, senza giro di litote, si riduce ad accontentarsi.