

FRANCO QUADRI
L'AVANGUARDIA
TEATRALE IN ITALIA
(MATERIALI 1960-1976)

I



GIULIO EINAUDI EDITORE

AUTOBIOGRAFIA DEL GRANTEATRO

«*Le statue movibili*».

La compagnia si formò all'inizio del '71. Mise in scena *Le statue movibili* di Antonio Petito. Aprí al Beat 72, che è un teatrino underground di Roma. Da una parte, cioè rispetto alla tendenza del teatro italiano d'allora, cosiddetto «d'avanguardia», volevo affermare il rifiuto di una «sperimentazione» che nei risultati finiva per essere nuovo ossigeno per il formalismo del teatro «ufficiale»; dall'altro, cioè rispetto alla compagnia che si formava e che nelle mie intenzioni avrebbe dovuto tendere a formarsi in quanto compagnia – esercitarsi nel recitare, costituire un gruppo di attori che cominciasse ad affrontare quel problema gravissimo per il teatro italiano che sono gli attori – ebbene rispetto a tutte queste cose Petito poteva servire come *rapporto* con un teatro *fuori* di quella «tradizione» melodrammatico-veristico-naturalistica che, grazie soprattutto all'intelligentissimo lavoro della triade Costa-Strehler-Visconti è piú o meno il canone dell'attore italiano. (Petito fu raggiunto partendo da lontano: cioè da Brecht, al cui theater-arbeit riconoscevo, e riconosco tuttora, una grande importanza. Il punto intermedio fu Eduardo, il teatro di Scarpetta e le sceneggiate che avevo visto da ragazzo a Napoli).

Esiste un territorio del teatro italiano al di là del cimitero che è il teatro in lingua (detto anche birignao) e ad esso intendevo riferirmi (intendo soprattutto «ad esso» come ricerca di esso). Con riferimento appunto a un rapporto tra un attore e una cultura e una tecnica, un rappor-

to con un linguaggio vivente e reale. Questa è la tradizione che il Granteatro riconosce e in rapporto a essa e ai suoi strumenti, forme, modi, tecniche, il teatro è possibile.

«*Il bagno*».

Il secondo spettacolo fu *Il bagno* di Majakovskij. Fu scelto per uscire dalle cantine, per allargare il discorso, per implicare altri termini. La scelta del *Bagno* volle dire riconoscere che il teatro non è la scena (= luogo degli attori) ma il rapporto fra la scena e la sala, fra lo spettacolo e gli spettatori. Nel caso del *Bagno* questo rapporto era essenzialmente politico. Il pubblico, cioè, diventando il destinatario presente fin dalla scelta del testo, fu scelto: non il pubblico, ma un pubblico. Esso fu il pubblico di quei circuiti alternativi di decentramento che si cominciavano a organizzare in Toscana o in Emilia. Ci furono parecchie difficoltà. Non tanto nel lavoro di messinscena che fu parecchio felice; le difficoltà ci furono per rappresentare *Il bagno* in quelle sale per le quali *Il bagno* era nato: voglio dire le case del popolo dell'Emilia e della Toscana. C'era una certa diffidenza, non certo del pubblico delle case del popolo. A loro lo spettacolo piaceva enormemente; diffidenti erano quelli che decidevano per le case del popolo. Alla fine si riuscì a spuntarla e – vinte le resistenze di quelli che dicevano «gli operai e i contadini non vi capiscono» – si ottennero le case del popolo. Gli operai e i contadini che vedevano lo spettacolo capivano benissimo; capivano anche che il comunismo e l'allegria non erano antitetici.

Nel caso del *Bagno* i tre elementi fondamentali del nostro lavoro: 1) tradizione dialettale come riferimento tecnico-culturale; 2) testo di Majakovskij; 3) pubblico delle case del popolo toscane e emiliane; – si integravano molto bene. Majakovskij, un pubblico di base e la tradizione napoletana realizzarono una sintesi felicissima.

Nel nostro rifiuto dell'avanguardia italiana, avevamo ben presente che questa avanguardia non capiva un dato fondamentale, che l'essere destinati al fallimento nasce-

va dal fatto che considerava la scena come assoluto, ciò che dal punto di vista storico aveva cominciato a cadere in crisi già dal tempo di Ibsen. L'avanguardia non considerava che il teatro non è la scena ma è un rapporto tra due spazi, cioè tra la scena e il pubblico, e invece nei casi migliori sperimentava e ricercava esclusivamente in rapporto alla scena, scissa da ogni altro riferimento. Era chiaro che era destinata al fallimento perché ci avrebbe fatto vedere delle nuove luci, dei nuovi birignai ma non ci avrebbe mostrato nessuna reale trasformazione. Però il dato della ricerca, della sperimentazione è a mio parere fondamentale, laddove lo si ponga in rapporto a un doppio ordine di problemi, cioè alla tradizione e al termine fondamentale del lavoro del teatro che è il pubblico. Si può dire che per noi sino a questo momento sono state fondamentali queste tre linee, cioè:

il rapporto con una tradizione che non fosse la tradizione del teatro italiano ufficiale;

il rapporto con un pubblico che socialmente si configurasse il più possibile come pubblico di classe;

il mezzo di questo rapporto cioè la ricerca del teatro. Questo perché sapevamo ciò che non doveva essere, mentre ciò che doveva essere bisognava trovarlo.

«*Tamburi nella notte*».

Una delle idee di partenza intorno alle quali si è costituita questa compagnia era di fare un gruppo di attori che affrontasse uno dei problemi fondamentali del teatro che è quello del recitare. *Tamburi* nasce anche in rapporto al *Bagno*. Durante le repliche del *Bagno* era prevalsa una tendenza alla libertà, all'improvvisazione, e mi pareva che lo spettacolo, via via che lo si recitava, tendesse sempre più a sfilacciarsi, che gli attori perdessero progressivamente quella tensione verso il racconto. Se un attore è il rapporto tra una libertà e un limite, nel suo gioco questo equilibrio durante l'esperienza del *Bagno* si stava perdendo. Brecht poteva servire a far fare un esercizio di natura epica, da una parte, e da un'altra anche ad applicare Brecht a Brecht,

cioè a applicare il metodo che Brecht usava per la messinscena dei testi – cioè prendere il piú alla lettera possibile gli avvenimenti e il piú alla leggera possibile l'uso che l'autore ha fatto degli avvenimenti. E dovendo scegliere tra i Brecht disponibili, si è scelto *Tamburi nella notte*, anche per le difficoltà che *Tamburi nella notte* presenta, anche per l'ambiguità che il testo aveva – col primo e il secondo atto compiuti e tutta la seconda parte incerta, scritta e riscritta. C'era anche un motivo piú interno al testo, perché *Tamburi nella notte* metteva in scena una situazione storica, la rivolta spartachista vista alla luce di due comportamenti, da una parte la famiglia medio-borghese dei Balik e dall'altra il reduce.

Pensandoci oggi, *Tamburi nella notte* è lo spettacolo piú estraneo a questa compagnia tra tutti quelli che abbiamo fatto. Forse ci è servito come momento di passaggio tra *Il bagno* e *Woyzeck*, anche se poi i due termini del recitare, che *Il bagno* e *Tamburi nella notte* potevano idealmente costituire, cioè l'improvvisazione e il rigore, nel *Woyzeck* sono diventati due elementi conflittuali. *Tamburi nella notte* non ha risolto il problema, l'ha solo trasferito nel *Woyzeck*.

Il teatro epico.

C'è un livello epico nel *Bagno* e c'è un livello epico in *Tamburi nella notte* e nel *Woyzeck*, nell'uso che un attore fa del suo essere attore e del proprio corpo, nel suo atteggiamento rispetto alle battute del testo e allo spazio del recitare. A me personalmente la teoria del teatro epico di Brecht pare oggi una teoria riduttiva, anche del recitare, però a mio parere è assolutamente fondamentale, non si può fare a meno della conoscenza di quella teoria per fare il teatro, e il discorso vale sia per un attore epico che comico che tragico. Sia per Majakovskij che per Büchner. Brecht ha teorizzato un atteggiamento verso il recitare, e l'ha teorizzato in rapporto al suo teatro, che è il teatro di Brecht punto e basta. Con *Tamburi nella notte* poteva essere interessante applicare questo metodo (nella recitazio-

ne come nella messinscena) a un testo brechtiano, sottraendolo all'acquario formalistico in cui è stato gettato.

«*Woyzeck*».

È difficile dire con chiarezza i motivi per cui si sceglie un testo invece che un altro. Per conto mio posso dire che da tanto tempo volevo farlo, che l'avevo già fatto una volta ma in maniera irrisolta e sospesa a metà, senza arrivare a uno spettacolo compiuto e che restituisse il *Woyzeck* attraverso mezzi contemporanei – ciò che si sa del teatro oggi, l'uso che si può fare del teatro oggi –, per cui m'era rimasta una specie di tensione interrotta verso *Woyzeck*, a tal punto che credo perfino che gli spettacoli fatti tra un *Woyzeck* e l'altro non fossero altro che aggiramenti successivi in una spirale che si avvolge intorno al punto che vuole raggiungere. Ma tutto questo inconsapevolmente, è chiaro.

A un certo punto ci capitò di fare contemporaneamente sia *Il bagno* che *Tamburi nella notte*. Va detto che la ripresa del *Bagno* era un'altra cosa che *Il bagno* precedente, perché c'era stato in mezzo *Tamburi nella notte*: c'era una tensione tecnica, una tensione nella rappresentazione e attraverso la rappresentazione che l'anno prima era lasciata molto piú al caso, certi momenti c'era e certi momenti no; c'era anche un insieme piú omogeneo sulla scena, *Il bagno* era diventato molto piú corale, meno lasciato ai momenti di ispirazione personale, era diventato il fatto di una tensione collettiva, e il risultato a mio parere era molto superiore.

Questi due spettacoli avevano raggiunto in qualche modo il massimo di sé e c'era ormai nella compagnia una spinta verso uno spazio diverso da quello che fino a quel momento avevamo sperimentato e realizzato. Gli spettacoli erano arrivati a una loro «perfezione», ma attraverso vie non solo «estetiche», attraverso vie che modificano l'atteggiamento di ognuno in rapporto all'atteggiamento di un altro e quindi appartengono a tutti coloro che recitano un certo testo in un certo spazio scenico.

La scelta del *Woyzeck*, del modo come noi abbiamo fatto *Woyzeck*, voleva dire spingersi verso qualche cosa di pericoloso. *Il bagno* e *Tamburi nella notte*, pur con le difficoltà incontrate, avevano avuto un successo notevole: circuiti, decentramento, ecc. Il nostro modo di lavorare era stato all'interno della compagnia e basta, senza nessuna vera apertura verso l'esterno. Si voleva abbandonare questo terreno di sicurezza e spingersi più allo scoperto. Fare *Woyzeck* voleva dire fare un altro passo verso un certo modo di comportarsi in scena e un certo pubblico. Si scelse immediatamente per il *Woyzeck* un pubblico di immigrati, di operai di Torino.

Tutte le volte che si cominciava a discutere del *Woyzeck* si diceva: «è probabile che tra quindici giorni si debba andare a trasferire le nostre prove o in un paese della Calabria o più probabilmente alla stazione di Porta Nuova». C'era da parte nostra la volontà di affrontare un territorio nuovo rispetto al nostro lavoro precedente, naturalmente a partire dalla consapevolezza che il *Woyzeck* è la rappresentazione di quel conflitto che è, per cui bisognava raggiungere quel punto di realtà e di intensità propria della rappresentazione del conflitto del testo di Büchner, e raggiungerlo in rapporto a quello spettatore che quel conflitto conosce quotidianamente. Senza nessuna mediazione di tipo epico-brechtiano, senza nessun aspetto consolatorio né dell'intelligenza né dell'ideologia. Questo ha determinato anche il tipo di lavoro che si è fatto sul *Woyzeck*, che è stato per una parte di prove con la compagnia, e per un'altra di prove aperte in rapporto a una situazione e a una collaborazione che si venivano creando quando siamo andati al Lingotto. Le prove risultavano diverse da quelle degli spettacoli precedenti.

Per esempio, non siamo partiti dal testo ma dal manuale che serve agli ufficiali per l'addestramento delle reclute, preso non come materiale coreografico ma come materiale drammaturgico. Abbiamo cominciato con un attore che faceva la parte d'istruttore e gli altri di soldati, partendo da zero (nessuno sapeva fare le marce, l'attenti, niente), e stava all'istruttore usare questo materiale come arma del proprio potere e agli altri essere le vittime di questo po-

tere, rappresentato e codificato dal manuale. Dopo questa prima fase di lavoro c'è stato invece uno studio del testo, un tentativo di approfondimento di che cosa volevano dire i personaggi, quali erano i rapporti fra i personaggi, agivano in un modo o nell'altro. Poi c'è stato l'intervento del dialetto, ma avevamo già deciso prima di andare al Lingotto che la lingua base del protagonista e di Maria sarebbe stata il calabrese, tanto che una prima traduzione era stata fatta in calabrese. Al Lingotto questo passaggio si è approfondito, anche perché i nostri collaboratori erano quasi tutti calabresi.

La materializzazione del termine di riferimento del nostro lavoro ha dato maggiore libertà alle prove, la ricerca è stata maggiore, abbiamo dovuto scoprire una tecnica che ci permettesse di superare la cultura del teatro che ognuno di noi aveva e le tecniche precedenti che ognuno di noi, chi più chi meno, aveva verso un altro tipo di tecnica: in rapporto a *Woyzeck* e alla rappresentazione del *Woyzeck*. Le prove sono diventate più sperimentali, il testo si è inserito nelle prove dopo un mese di prove; quindi siamo andati al Lingotto e abbiamo fatto circa venticinque giorni di prove «aperte» con quelli che venivano, abbiamo messo dei manifesti fuori, son cominciate a venire delle persone; i primi giorni erano cinquanta e alla fine si era formato una specie di gruppo di lavoro, una quindicina di persone che venivano sempre, che si sono inserite in maniera pratica, reale, nelle prove. C'era una donna che domandava all'attrice che faceva Maria: «Ma perché dondoli la culla così? se la dondoli così fai morire il bambino».

Quel che voglio dire è che il rapporto tra avanguardia e la tradizione popolare può svilupparsi in maniera molto positiva nella misura in cui una compagnia mette radici in una situazione storico-politica e spaziale determinata. La forma della tradizione che noi cercavamo col *Woyzeck* era per il Granteatro il superamento della tradizione immediatamente napoletana verso forme della tradizione del teatro popolare italiano, sempre di tipo meridionale ma ora soprattutto calabro-lucano, in rapporto ai suoi portatori, agli immigrati calabresi che partecipavano alle prove del *Woyzeck*. Ci hanno insegnato la struttura dei canta-

storie calabresi in tempo di rappresentazione della passione e ne è venuta fuori la musica della fiera, e anche il ballo c'è stato dato da loro.

Il pubblico.

Il prossimo spettacolo, *La cimice*, lo reciteremo per il pubblico dell'Emilia-Romagna e della Toscana, ma la mia idea personale è che una compagnia, per diventare un teatro deve fare un lavoro in profondità, deve stare il più ferma possibile. Per approfondire la scena e approfondire il pubblico. Per approfondire l'invenzione del teatro, per trovare l'essenzialità (perché il teatro non ha bisogno di apparati mastodontici: bisogna anzi tendere sempre di più all'essenziale) e d'altra parte radicarsi in una situazione sociale determinata di modo che l'approfondimento non sia un approfondimento esclusivamente estetico ma sia in rapporto al pubblico, in rapporto alla storia. Io credo che per fare questo occorre radicarsi in un luogo e gestire non tanto una compagnia quanto un teatro, intendendo per teatro un edificio posto in un certo luogo, in rapporto a un certo luogo. In questo posto, in questo edificio, una compagnia diventata teatro appende e mostra i suoi emblemi e per me i luoghi in cui questo teatro dovrebbe nascere sono le periferie delle grandi città, un quartiere di Torino o una borgata di Roma. Per farlo, bisogna che siano mature certe condizioni che oggi per noi non sono mature. Io faccio un discorso ideale, ma la cui idealità è molto urgente. Questo problema deve risolversi altrimenti, secondo me, il teatro non è possibile, non si possono fare centocinquanta spettacoli l'anno in cinquanta luoghi diversi, cercando di metterci insieme una conferenza, un dibattito e un ciclostile sullo spettacolo. Se una compagnia ha il suo teatro e se questo luogo è un luogo aperto, se la compagnia è aperta verso l'esterno, io credo che anche sul piano dell'invenzione drammaturgica qualche cosa succede davvero, come abbiamo verificato a Torino, dove in fondo siamo stati circa un mese e mezzo: e c'era già un gruppo che si riuniva per scrivere un testo sulle lotte di

via Artom, c'erano i bambini, ecc. ecc. Queste cose sono possibili, e questa è la direzione. E anche il riferimento, e l'approfondimento e lo studio della conoscenza delle tradizioni popolari ha un senso in rapporto a questo tipo di progetto, se no rischia di diventare «l'idea per uno spettacolo», come dicono gli uomini di teatro italiani.

Una compagnia itinerante rimane sempre una compagnia, soggiace in qualche modo a un ricatto, non diventa «un teatro».

«'A morte dint'o lietto 'e don Felice».

Le statue mobili, lo avevamo dato al Beat 72. Poteva anche passare per un'operazione snobistica, *La morte* mi pare avesse un tipo di comunicabilità più immediata, più popolare, anche perché i riferimenti, i materiali che si usavano erano diversi. *Le statue* era più scarpettiano, per *La morte* c'era più Petit, un testo più fantastico, dove la musica è prevista dallo stesso autore. E c'era poi una differenza d'ordine tecnico, perché nel primo il comportamento degli attori si divideva in cinque modi di recitare diversi, in uno sventagliamento che andava dal naturalismo assoluto del Pulcinella al realismo napoletano della Conzettina. Nella *Morte* c'è un'unità maggiore, gli attori hanno un comportamento omogeneo. Con *Le statue* cominciavamo appena a tastare il terreno. E la scelta del testo era anche una provocazione nei confronti dell'avanguardia, era derivata soprattutto da questo.

«La cimice».

L'unico uso che si può fare della *Cimice* è nella linea del *Woyzeck*, ma con un discorso ancora più teso, più provocatorio, di una provocatorietà che avvenga attraverso il teatro, altrimenti non ha senso la scelta della *Cimice*. Non si fa un discorso immediatamente di contenuto sulla *Cimice*. Col *Woyzeck* in fondo ci si poneva al di fuori, si andava oltre quella gestione del teatro che grazie alle lotte

compiute è diventato l'organismo di potere detto «assemblea» delle cooperative. Con *La cimice* ci siamo dentro, l'unico senso che può avere *La cimice* è che la sua forza sia tale che in qualche modo arrivi a provocare delle reazioni all'interno di questo gioco politico-amministrativo. L'uso del *Bagno* era un uso di apertura, una specie di prologo, quello della *Cimice* è un epilogo, vuole essere una sorta di sintesi politica sull'uso di quello spazio che col *Bagno* anche noi abbiamo contribuito ad aprire.

(Intervista con Carlo Cecchi registrata da Goffredo Fofi a Scandiano, 27 ottobre 1974).