



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DI STUDI LINGUISTICI E LETTERARI

DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI

Archeologia, Storia dell'arte, del cinema e della musica

Corso di laurea triennale in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo

Tesi di laurea

Processi e ideologie del teatro politico:

Relatrice: Prof.ssa Paola Degli Esposti

Laureando: Michael Callegari

Matricola: 2006263

Anno Accademico 2022/2023

INDICE

Introduzione	p. 3
Capitolo I. L'agit-prop, la nascita del teatro politico	p. 7
Capitolo II. Voci del teatro politico: Erwin Piscator, Bertolt Brecht e Filippo Tommaso Marinetti	p. 11
II.1 Erwin Piscator e il teatro politico	p. 11
II.2 Bertolt Brecht e il teatro epico	p. 21
II.3 Filippo Tommaso Marinetti	p. 27
Capitolo III. Il dibattito sul teatro politico	p. 36
Bibliografia	p. 41

Introduzione

Questa tesi intende studiare come la propaganda e in generale la politica vengano applicate ad una disciplina che potrebbe sembrare solo d'intrattenimento, partendo dall'Agit-Prop per arrivare al teatro politico di Erwin Piscator, Bertolt Brecht e Filippo Tommaso Marinetti.

L'Agit-Prop, il cui nome vede la sua radice etimologica nell'unione delle parole "agitazione" e "propaganda," rappresenta un affascinante capitolo nella storia del teatro. Questa forma teatrale, sviluppatasi nella Russia post-rivoluzionaria a partire dal 1917, non solo ha lo scopo di diffondere i principi e gli ideali rivoluzionari sovietici, ma si impegna anche a coinvolgere il pubblico analfabeta nei processi culturali e sociali del periodo. Una caratteristica particolare dell'Agit-Prop è la creazione dei "Giornali Viventi," gruppi teatrali costituiti principalmente da lavoratori, che sostituiscono i comizi politici tradizionali. Questi gruppi sono in grado di trasformare notizie di attualità in rappresentazioni drammatiche, raggiungendo in modo efficace il vasto pubblico sovietico. Non sorprende, quindi, che persino l'Armata Rossa utilizzi i Giornali Viventi come strumento per diffondere rapidamente notizie di rilevanza nazionale.

L'evoluzione dell'Agit-Prop porta alla creazione di organizzazioni teatrali dedicate, tra cui i celebri "Sinjaja bluza" (Bluse azzurre), le cui performance non conoscono confini geografici, toccando sia la Russia che i palcoscenici internazionali. Questi spettacoli, caratterizzati da un formato composito che combinava scene brevi ed efficaci, danze, esercizi acrobatici, e una vasta gamma di temi trattati, spaziano dall'ambito politico a quello internazionale e a questioni quotidiane.

La diffusione dell'Agit-Prop non si limita alle frontiere russe, ma si diffonde anche in Germania negli anni Venti, sfidando l'approccio teatrale popolare sostenuto dalla Volksbühne. Quest'ultima favorisce attività creative amatoriali che non hanno necessariamente un'impronta politica. In contrasto con questa visione, emerge il primo teatro d'agitazione in Germania, la Freie Volksbühne, con l'obiettivo di rendere l'arte accessibile a tutte le fasce della società. La forma più avanzata di Agit-Prop è la "rivista rossa," un montaggio scenico eclettico di azioni drammatiche, proiezioni, discorsi, balli e canti, in

cui ogni elemento contribuiva a un messaggio politico complessivo. Questa forma teatrale mira a trasmettere l'attualità politica non solo attraverso la modalità drammatica, ma anche attraverso altre forme espressive.

Le tre personalità che sono sembrate esemplari del teatro politico nel momento della sua prima affermazione sono Erwin Piscator, Bertolt Brecht e Filippo Tommaso Marinetti. Erwin Piscator è stato un influente regista teatrale e cinematografico del XX secolo. Dopo la sua formazione universitaria a Monaco nel 1913, lavora come volontario presso il teatro di corte della città. Dopo un'esperienza nella Prima guerra mondiale, nel 1919 entra nella Lega di Spartaco, affiliandosi al Partito Comunista Tedesco.

Piscator sviluppa la sua prima educazione politica ed estetica attraverso la sua terribile esperienza della guerra e la protesta sovversiva del movimento dada berlinese. Egli cerca di coinvolgere il pubblico in maniera attiva con la performance, basando la comunicazione teatrale sulla ragione piuttosto che sull'emozione. L'obiettivo principale è fornire all'individuo un'armatura politica basata su conoscenze, dati, immagini ed entusiasmo, piuttosto che cercare di trasformare profondamente l'individuo stesso.

Piscator cerca costantemente di migliorare la comunicazione teatrale, coinvolgendo il pubblico in modo razionale e distante, evitando l'immersione emotiva. L'uso di filmati, cinema e innovazioni tecniche diviene sempre più centrale nella sua produzione teatrale. Continua a sperimentare con il suo teatro politico, cercando di creare spettacoli sempre più coinvolgenti e innovativi. La sua collaborazione con la Volksbühne e i suoi esperimenti tecnologici lo portano a cercare di realizzare il sogno del "Teatro Totale".

Bertolt Brecht, nato il 10 febbraio 1898 ad Augusta da una famiglia agiata, attraversa una vita di cambiamenti e trasformazioni. Dopo aver frequentato il liceo scientifico, si iscrive alla facoltà di medicina dell'Università di Monaco di Baviera, ma è subito chiamato alle armi durante la Prima guerra mondiale. Durante il servizio militare, compone *La Leggenda del soldato morto*. Dopo la guerra, Brecht si trasferisce a Berlino e inizia a scrivere i suoi primi drammi, accomunati da un particolare realismo. Lavora come *dramaturg* al Deutsches Theater, collaborando con Max Reinhardt ed Erwin Piscator. Questo periodo segna l'inizio del suo avvicinamento alle teorie marxiste e alla creazione di un teatro politico. Brecht e Piscator condividono l'idea di un

teatro politico, ma Brecht preferisce non etichettare esplicitamente il suo lavoro come "teatro politico". Riconosce l'influenza di Piscator, ma sviluppa autonomamente le sue innovazioni teatrali.

La trasformazione radicale del teatro diventa una parte fondamentale della teoria di Brecht, secondo il quale il teatro deve adattarsi alle esigenze dei tempi moderni e ristabilire il contatto con il pubblico. La critica di Brecht al teatro tradizionale inizia dalla forma drammatica, e lui lavora per trasformare tutti gli elementi dello spettacolo, compresa la recitazione, la scenografia e le aspettative del pubblico. La teoria di Brecht si basa sull'idea che il teatro debba straniare lo spettatore per suscitare il pensiero critico, piuttosto che coinvolgerlo emotivamente. L'attore deve evitare di identificarsi completamente con il personaggio, e la vicenda è narrata anziché agita sul palcoscenico.

Secondo Brecht, la produzione artistica ha un'efficacia politica quando contribuisce al processo storico generale. Non è necessario che l'opera sia direttamente legata agli avvenimenti politici del momento, deve essere l'ottimo lavoro estetico dell'autore a garantire la correttezza e l'efficacia della posizione politica dell'opera.

Filippo Tommaso Marinetti nasce il 22 dicembre 1876, ad Alessandria d'Egitto. Dopo aver iniziato la sua formazione accademica nelle scuole francesi ad Alessandria e poi a Parigi, Marinetti si trasferisce a Milano per frequentare l'università con suo fratello Leone.

I suoi pilastri culturali sono prevalentemente francesi, e le sue prime opere furono in francese. Parigi è la città in cui ottiene i suoi primi successi letterari con i poemi *La Conquête des étoiles* del 1903 e *Destruction* del 1904, introducendo la violenza come elemento chiave, fattore che si ritroverà nell'avanguardia futurista da lui fondata. Nel settembre del 1914, poco dopo l'inizio della Prima guerra mondiale, Marinetti e altri futuristi mettono in atto manifestazioni interventiste, condotte dallo stato maggiore del movimento. Queste manifestazioni includono eventi al Teatro Dal Verme di Milano, dove Marinetti e altri allestiscono una clamorosa manifestazione antiaustriaca durante un intervallo dell'opera *La fanciulla del West* di Puccini, e a dicembre, a Roma, guidano agitazioni anti-neutraliste tra gli studenti universitari. Nel febbraio del 1915, inizia la prima tournée del Teatro Sintetico Futurista,

un'esperienza che tocca numerose città in un mese. Durante questo periodo, Marinetti, Corra e Settimelli pubblicano il celebre *Manifesto del Teatro Futurista Sintetico*, in cui dichiarano che l'entrata dell'Italia nella guerra è l'obiettivo primario del movimento futurista. Marinetti crede che l'arte e il teatro possano influenzare profondamente gli italiani e prepararli per la guerra. Il concetto di guerra è al centro del Futurismo: Marinetti afferma che la guerra costituisce la realizzazione suprema del movimento. La guerra deve essere esaltata e costituisce il modello per l'arte futurista. Marinetti vede l'arte come un'esperienza intensa e attiva da trasmettere al pubblico in modo aggressivo, scatenando la sua reazione immediata. Le "serate futuriste" diventano un elemento fondamentale, in cui le opere artistiche vengono presentate direttamente al pubblico in un'atmosfera aggressiva. Il teatro diviene la forma più efficace di espressione artistica futurista, poiché consente di trasmettere in modo immediato l'intensità e l'energia delle idee degli aderenti al movimento.

Nel secondo dopoguerra, il teatro politico deve affrontare una serie di sfide cruciali, tra cui la definizione di un modello adatto di teatro politico, l'analisi delle tecniche teatrali ad esso necessarie, le problematiche finanziarie e il rapporto con il pubblico. Mentre il dibattito in questo settore non ha fornito soluzioni definitive a tutte queste questioni, ha contribuito in modo significativo a plasmare il teatro come uno strumento politico e a esplorarne il ruolo nella sfera della lotta politica. In generale, l'intero contesto della discussione ha sottolineato l'inevitabile connessione tra teatro e politica, riconoscendo che il teatro in tutte le sue forme è intrinsecamente politico, influenzando sulla percezione e sull'azione delle persone nella società. Tuttavia, il dibattito non è ancora giunto a una conclusione definitiva.

Ringraziamenti

Ringrazio principalmente mia madre: se non ci fosse stata lei, che ha creduto in me, forse io ora non sarei qui a laurearmi. Anche lei oggi si laurea con me. Ringrazio mio padre per avermi dato la possibilità di studiare nonostante tutti i problemi; nonostante la distanza è stato sempre presente.

Ringrazio mio fratello e mia zia Antonia che sono stati sempre presenti durante questi tre anni di Università: spero che siano orgogliosi di questo traguardo.

Capitolo I

L'Agit-Prop, la nascita del teatro politico

L'Agit-Prop¹ nasce in Russia agli inizi del Novecento. La parola "Agit-Prop" deriva da *agitacija* e *propaganda* (agitazione e propaganda), ossia una forma di teatro didattico sviluppatosi nel ventesimo secolo nella Russia post-rivoluzionaria, per la precisione dal 1917 in poi, che aveva come scopo la diffusione presso il pubblico analfabeta degli ideali rivoluzionari sovietici. Questo tipo di teatro veniva fatto direttamente dal popolo, o meglio dai lavoratori che si riunivano in circoli operai organizzati dai primi partiti socialisti.

Nella lingua russa la parola "propaganda" non aveva una connotazione negativa, come invece in francese o inglese: in russo indicava la diffusione e disseminazione d'idee. Le attività e gli obiettivi dell'Agit-Prop erano diffondere le idee del Marxismo-Leninismo e fornire spiegazioni riguardo alla politica attuata dal partito unico, oltre che diffondere in differenti contesti tutti i tipi di saperi utili, come per esempio le metodologie agronome.

La cosiddetta "agitazione" consisteva invece nello spingere le persone ad agire in maniera conforme alle progettualità d'azione dei dirigenti sovietici. In Russia si vennero a formare i cosiddetti "Giornali Viventi", gruppi formati da studenti o operai che presero il posto dei comizi politici e che avevano il pregio di rendersi subito chiari a tutti; infatti, erano più comprensibili della carta stampata, poiché erano accessibili anche alle persone prive di istruzione. Questa nuova forma d'arte obbediva alle esigenze politiche, quindi portava sotto le luci della ribalta i problemi del momento e spronava alla lotta per affermare il nuovo ordine sociale.

I Giornali Viventi hanno conosciuto un'ampia diffusione nell'Armata Rossa, organizzati all'interno dei commissariati politici dei diversi distretti militari; con ciò supplivano alla scarsità di informazioni causata dalla severa contingentazione della carta. In un paese poco istruito, il Giornale Vivente è

¹ Questo paragrafo si basa su: Simona Brunetti, *Eteronomia dell'arte: il teatro politico*, in Umberto Artioli (a cura di), *Il teatro di regia*, Roma, Carocci, 2004, pp. 143-153, Massimo Castri, *Per un teatro politico*, Torino, Einaudi, 1973, Claudio Vicentini *La teoria del teatro politico*, Sansoni, Firenze, 1981 e Mara Fazio, *Il teatro agit-prop nella repubblica di Weimar. Le tipologie drammaturgiche*, in «Biblioteca teatrale», n. 19, 1977, pp. 1-50.

stato uno dei mezzi d'agitazione politica più popolari ed efficaci. Uno scopo importante di queste organizzazioni era di trasmettere rapidamente notizie in tutto il territorio. Prima di essere esibite, le notizie venivano drammatizzate servendosi di grandi cartelli allestiti sul momento o di brevi scenette; gli allestimenti venivano poi esibiti nelle piazze dei paesi, su carri o tavoli.

Da queste esperienze nascono vere e proprie organizzazioni teatrali, tra le quali una delle più famose erano gli Sinjaja bluza (Bluse azzurre), nati nel 1923, che proponevano spettacoli con una struttura composita: scene brevi ed efficaci, legate tra di loro dall'intervento di un commentatore, ricche di danze ed esercizi acrobatici. Il ritmo era incalzante e trascinate, l'arredo scenico essenziale e i costumi simbolici. Per dieci anni presentarono spettacoli di successo sia in Russia sia all'estero. La comparsa e il successo degli Sinjaja Bluza testimoniava che lo spettatore non aveva ancora perso l'interesse per spettacoli dichiaratamente di agitazione politica, che riflettevano le tematiche più diverse, dalla politica generale, da quella internazionale fino ai piccoli gesti della vita di tutti i giorni.

Nel 1924-25 diversi gruppi di Sinjaja Bluza iniziarono la loro attività a Mosca: ciascuno dei gruppi aveva una propria denominazione – “d'assalto”, “di base”, “di denuncia” – anche se puramente convenzionale poiché in principio i vari gruppi erano uguali sia per il numero di membri che per il repertorio.

Le Bluse azzurre destavano grande interesse negli spettatori: anche famiglie intere andavano a vederle, e dopo ogni spettacolo si scatenava una vivace discussione sui temi dell'attualità internazionale, della politica ma pure sulla vita quotidiana.

Dopo la nascita in Russia, l'Agit-Prop si diffuse anche in Germania, a metà degli anni Venti del Novecento, in contrapposizione con l'idea del teatro popolare sostenuto dalla Volksbühne, celebre teatro berlinese. Quest'ultimo preferiva stimolare attività amatoriali e ricreative più innocue, il cui fine non era politico ma artistico. Nella seconda metà dell'Ottocento, infatti, con la soppressione delle leggi contro i socialisti, la Germania aveva visto la nascita del primo teatro d'agitazione: la Freie Volksbühne, ideata da Bruno Wille, da cui nacque poi la Volksbühne. Il suo progetto era stato sostenuto dalla stampa progressista e dai dirigenti del movimento operaio. Con le seguenti parole,

Wille aveva annunciato il suo intento: «L'arte deve cessare di essere il privilegio di una classe della società, essa deve appartenere a tutto il popolo».² L'idea era quella di togliere il monopolio culturale alla classe borghese e di dare ai lavoratori il diritto di assistere ad una rappresentazione al mese, a fronte di una piccola quota. All'inizio siamo dunque al cospetto di un teatro per il popolo, in cui esso usufruiva della rappresentazione in modo passivo, ma nei primi decenni del Novecento il ruolo degli spettatori si modifica, grazie all'esempio dell'Agit-Prop russo.

In Germania, tra 1924 e il 1925, i tratti stilistici caratterizzanti delle rappresentazioni sovietiche vennero infatti riprese e assimilate da alcune compagnie tedesche, che diventarono veri e propri gruppi Agit-Prop. Questi diedero vita ad un teatro rivoluzionario dilettante animato da compagini piccole, di solito formate da un numero di lavoratori che andava da sette a dieci; in casi rari c'era anche la figura della guida, ossia di un attore oppure un intellettuale/politico che coordinava il gruppo, senza però andarne ad intaccare l'autonomia. Questo teatro rivoluzionario dilettante prendeva le distanze sia dal teatro rivoluzionario di professione, ad appannaggio degli intellettuali di origine borghese, il cui il massimo esponente è Piscator, sia dal teatro proletario non specificamente rivoluzionario, che comprendeva al suo interno anche il teatro socialdemocratico.

La tecnica che usavano per le rappresentazioni era costituita da un insieme di scene singole e intermezzi in una struttura aperta, vale a dire senza una posizione fissa, che serviva per agevolare lo spostamento dei brani a seconda delle esigenze. I testi venivano elaborati in modo da ottenere una presa emotiva immediata; anche qui la scenografia è molto povera. In questo caso i personaggi messi in scena non vengono intesi come personaggi singoli ma bensì vengono intesi come "categorie" senza innesti psicologici.

Nella drammaturgia Agit-Prop l'unità drammatica viene sostituita dall'unità ideologica: l'assunto politico ideologico, marxista, della lotta di classe è l'unico elemento sempre presente. In nome di tale assoluto la forma drammatica si relativizza, perde la sua esistenza autonoma e diventa mezzo, esiste solo nella misura in cui è funzionale al fine politico. In questo senso, in quanto si serve del dramma solo come di uno dei tanti possibili mezzi

² Massimo Castri, *Per un teatro politico*, cit., p 39.

espressivi della comunicazione, si può dire che la drammaturgia Agit-Prop sia una drammaturgia “non drammatica”. Più semplicemente, per l’Agit-Prop viene prima la politica e poi il teatro: il fatto che il teatro non sia concepito come fine ma come mezzo spiega l’esclusione dei lavori Agit-Prop dalla produzione teatrale “ufficiale”. Viceversa, nel caso degli Agit-Prop, proprio il presupposto politico produce una nuova forma drammatica, porta cioè innovazioni stilistiche nel campo specifico della drammaturgia.

Il punto d’arrivo del teatro Agit-Prop, la sua forma più compiuta è la rivista rossa. La rivista rossa è un montaggio scenico di azioni drammatiche, mimiche, proiezioni, discorsi, balli, acrobazie, cori parlati e canti, nel quale ogni elemento non ha valore assoluto in sé, ma esiste e svolge la sua funzione in relazione agli altri. Nella rivista le varie parti coesistono, si alternano e si succedono. Si tratta di elementi variabili, non solo stilisticamente diversi, ma differenziati nel tempo. Perciò, come l’unità non è più drammatica ma ideologica, l’attualità nella rivista e nel teatro Agit-Prop in genere non è il presente intrinseco proprio del dramma ma risiede nella realtà politica attuale esterna all’azione drammatica.

I vecchi termini vengono dunque ribaltati: se nel teatro tradizionale l’assoluto sta nel dramma e il relativo fuori, nel teatro Agit-Prop il relativo è nella rappresentazione e l’assoluto fuori.

Questo fenomeno si imporrà come modello dell’uso del teatro quale mezzo di comunicazione politica con cui registi e teorici come Piscator e Brecht si dovranno confrontare.

Capitolo II

Voci del teatro politico:

Erwin Piscator, Bertolt Brecht e Filippo Tommaso Marinetti

II.1 Erwin Piscator e il teatro politico

La formazione universitaria di Erwin Piscator, nato nel 1893 a Ulm, Wetzlar, avviene a Monaco a partire dal 1913, mentre lavora come volontario presso il teatro di corte della città. Dopo aver partecipato al fronte occidentale durante la Prima guerra mondiale, nel 1919 si unisce alla Lega di Spartaco, segnando così la sua adesione al Partito Comunista Tedesco. Durante il periodo tra il 1919 e il 1929, si dedica con fervore alla regia teatrale, lavorando per il Proletarisches Theater (Teatro Proletariato), il Central Theater (Teatro Centrale), la Volksbühne e infine fondando il proprio teatro, il Theater am Nollendorfplatz (chiamato anche Piscatorbühne). Le sue regie memorabili includono opere come *I Masnadieri* di Friedrich Schiller, *Il prode soldato Svejik*, adattamento da Jaroslav Hašek, *Rasputin* di Aleksej Tolstoj e diverse opere drammatiche di Ernst Toller e Bertolt Brecht.

Nel 1936, Piscator viene invitato in Russia a dirigere un film basato sull'opera di Anna Seghers, *La rivolta dei pescatori*, che ottiene grande successo a Mosca il 5 ottobre dello stesso anno. Successivamente si trasferisce a Parigi, ma i suoi sforzi nella direzione cinematografica non hanno successo. Piscator emigra quindi negli Stati Uniti, a New York, dove fonda la scuola di arte drammatica Dramatic Workshop, in cui forma talenti come Tennessee Williams, Marlon Brando, Tony Curtis e Judith Malina. Inoltre, diresse il President Theater e il Rooftop Theater.

Nel 1951, Piscator incontra serie difficoltà a causa delle indagini della Commissione McCarthy sulle attività comuniste, che lo inducono a tornare in Germania, a Berlino Ovest, dove lavora come regista ospite in numerosi teatri. Nel 1956, viene nominato accademico della Deutsche Akademie der Darstellenden Künste (Accademia tedesca delle arti performative). Nel 1962, assume la carica di sovrintendente del teatro Freie Volksbühne di Berlino, dove vengono messe in scena molte prime assolute, tra cui *L'istruttoria* di

Peter Weiss (1965) con la collaborazione musicale di Luigi Nono. Erwin Piscator muore nel 1966 a Starnberg e ~~fu~~ viene sepolto nel Waldfriedhof Zehlendorf a Berlino.

La terribile esperienza della guerra e la disperata protesta totale ed anarchica del dada sono i poli, tra cui si consuma la prima educazione politica ed estetica di Piscator.

Uno degli elementi dominanti, che si colgono nelle prime pagine del *Teatro politico di Piscator*³, è lo stupore mai colmo di fronte al delirio irrazionale che prepara, in larghi strati della popolazione, la guerra e la accettazione della guerra, e alimenta poi il loro fanatismo durante la guerra «ci si ubriaca di frastuono nazionale...che in breve tempo degenerò in isterismo e in psicosi»⁴. La visione di questa esplosione di irrazionalità deve pesare su Piscator, facendogli avvertire l'urgenza della ricerca di un teatro che si rivolga alla ragione dello spettatore e che intervenga subito e senza mediazioni come strumento di convinzione e educazione politica delle masse popolari. Nel mentre l'incapacità e la non volontà da parte della Volksbühne socialdemocratica di svolgere questo compito necessario di educazione politica rendono ancora più urgente ai suoi occhi la ricerca di un teatro politico.

In questo nodo dolente si radica anche l'esperienza dal dada berlinese, che sostiene che "l'arte è merda", e che quindi invoca la distruzione dell'arte che deve lasciare il posto a un nuovo strumento penetrante e acuto, aggressivo ed efficace. Al totale rifiuto dell'arte come espressione corrisponde un'accesa ricerca del gesto corrosivo ed esplosivo, che nel gruppo dada di Berlino assume una violenta, anche se confusa, connotazione politica: «Dada non avrebbe saputo chiarire il perché della sua lotta, ma dichiarava che sarebbe stato grottesco solo per una nuova estetica»⁵.

Con questo gruppo d'avanguardia, Piscator entra in contatto subito dopo la guerra, durante quando Piscator dirige *Matinée-Dada* nel 1928.

Piscator assorbe profondamente questa atmosfera e queste esigenze del dada, depurandole e finalizzandole ad un concreto impegno immediato «ero giunto

³ Erwin Piscator, *Il teatro politico*, Torino, Einaudi, 1960, p. 9.

⁴ Massimo Castri, *Per un teatro politico*, cit., p. 60.

⁵ *Ivi*, p. 60.

alla chiara percezione che l'arte non potesse essere che il mezzo per raggiungere un determinato scopo. Uno scopo politico. Propagandistico. Educativo. Non solo nel senso dei dadaisti»⁶, ma insieme e per certi aspetti anche semplificandole. Infatti, viene a mancare in Piscator quella spinta umanistica alla liberazione umana ed alla progettazione di uomo nuovo, che, contrariamente a quanto può sembrare, viva profondamente nel Dada accanto alla e a completamento della volontà di distruzione, e in virtù della quale nel Dada l'arte tende a porsi non come una manifestazione secondaria dell'intelligenza ma come una proposta di una maniera alternativa di essere e di vivere.

In Piscator questa volontà di intervento sulla realtà e sull'uomo perde la connotazione utopico-umanistica, si semplifica e si concentra su di una intenzione più immediatamente politica di fornire all'uomo una visione dissacrata e scientifica della storia e della società, che gli sveli la trama delle cause prime che condizionano la sua vita individuale, sulle quali egli deve intervenire. Più che di liberare e trasformare l'uomo nelle sue strutture mentali ed emotive, nei suoi comportamenti e nei suoi bisogni, egli si preoccupa piuttosto di fornire all'individuo un'armatura politica, fatta di cognizioni di dati, di immagini e di entusiasmo politico.

Quindi Piscator non si preoccupa della rivoluzione dell'individuo, ma di far sì che l'individuo, fuso nella massa, faccia la rivoluzione. Contribuisce a questa sua posizione una ipervalutazione del concerto della vita collettiva, nata attraverso l'entusiasmo dei grandi movimenti operai di massa e dei collettivi rivoluzionari, che si contrappone in modo efficace all'individualismo borghese-decadente.

Dall'altra parte, agli occhi di Piscator e di molti altri, durante la Prima guerra mondiale, così come è morta l'arte privata, è scomparso, schiacciato, anche l'individuo, l'io egocentrico, che si nutre solo di sé e dei propri problemi esistenziali; la vita e la storia hanno ormai soltanto personaggi e protagonisti collettivi, mentre la nascita e la formazione del nuovo individuo viene rinviata alla prossima rivoluzione.

⁶ Erwin Piscator, *Il teatro politico*, cit., p. 14.

Il primo approccio piscatoriano teatro politico risulta già molto ricco di stimoli e indicazioni e quindi è utile soffermarsi e analizzare prima di tutto il Teatro Proletariato, che nel 1920-1921 Piscator dirige, ponendosi come punta avanzata all'interno di un nascente movimento di gruppi teatrali di base, che in questi anni fanno la loro apparizione in Germania e sui quali il Teatro Politico di Piscator esercita una forte influenza di stimolo e chiarimento con autorità di modello; successivamente le grandiose riviste piscatoriane degli anni 1924-1925 costituirono una ulteriore spinta all'espansione di questo movimento teatrale.

Il Programma del Teatro Proletariato contiene una serie di indicazioni notevoli e tutt'oggi attualissime per la costruzione di un teatro politico:

1. Il programma evidenzia la necessità di un collegamento organico degli operatori teatrali con il loro interlocutore naturale, ovvero con il proletariato organizzato sia nella forma prevista dai partiti, sia mediante l'associazionismo operaio, e di un controllo esercitato sul lavoro teatrale da parte delle organizzazioni operarie: «Il Teatro Proletariato vuole servire al movimento rivoluzionario e perciò è responsabile di fronte agli operai rivoluzionari. Un comitato composto ed eletto da operai deve garantire la rivoluzione di questi compiti culturali e propagandistici»⁷.

Piscator imposta anche se in modo molto embrionale il problema del rapporto dialettico tra operatore culturale, classe operaia e dirigenza della classe operaia.

2. Il teatro dev'essere un luogo/strumento di una cultura alternativa e collettiva, elaborata in comune da tutti il gruppo degli operatori teatrali in rapporto organico con il pubblico operaio. Si deve proporre quindi come punto d'incontro, per una crescita comune di due collettività, quella degli operatori teatrali e quella degli spettatori, strette in un rapporto dialettico continuo. Contemporaneamente vi è l'intenzione di abolire ogni strutturazione gerarchica del lavoro teatrale e procedere verso una responsabilizzazione collettiva,

⁷ Massimo Castri, *Per un teatro politico*, cit. 67.

basandosi su una completa uguaglianza tra regia, attori, scenografi e tutti gli altri soggetti impegnati nelle varie funzioni tecniche e amministrative.

3. Si punta all'utilizzazione attenta e finalizzata all'efficacia dello strumento di comunicazione teatrale grazie alle innovazioni tecniche ed espressive operate dall'avanguardia teatrale, ossia un rapporto di assunzione critica e un rifiuto schematico delle ricerche delle avanguardie storiche. La sperimentazione di nuove forme di comunicazione, quindi, non deve essere considerata fine a stessa, ma commisurata ai fini funzionali e sociali che il teatro si prefigge.
4. È necessario trasformare il rapporto spettatore/spettacolo: la qualità della comunicazione teatrale deve essere trasformata in funzione che contrasti l'alienazione indotta dal teatro tradizionale e commerciale; in altri termini, il teatro non doveva più agire sullo spettatore solo dal punto di vista sentimentale, non doveva più speculare sulla sua capacità emotiva, ma invece doveva rivolgersi alla ragione del proletariato. Si tratta di uno snodo fondamentale della sperimentazione linguistica del teatro politico. Naturalmente questa trasformazione richiede anche un cambiamento dell'attore: quindi da una parte non deve più venire assorbito completamente dalla parte, rinunciando ad ogni propria volontà, ma assumere un atteggiamento interessato e critico nei confronti dell'opera e del suo ruolo. Ciò può realizzarsi solo quando l'attore cessa di essere uno strumento per diventare una figura con un atteggiamento politico culturale.
5. Un altro punto del programma prevede l'utilizzazione aperta della drammaturgia, ossia la volontà di utilizzare come opere aperte e rapportabili attivamente al presente i testi del passato; è anche presente l'indicazione di non chiudersi dentro a una drammaturgia detta "drammaturgia proletaria", iniziando invece una fruizione critica dei materiali drammatici borghesi: «Nella scelta dei lavori non sarà sempre necessario considerare la tendenza politica dell'autore...

può far servire gran parte della letteratura mondiale alla causa rivoluzionaria proletaria»⁸

Il fenomeno del teatro politico è visto, finalmente, in buona parte della sua complessità e viene aggredito di conseguenza a svariati livelli: scrittura scenica, repertorio, figura dell'attore, rapporto spettatore/spettacolo, ma soprattutto prevedendo una diversa utilizzazione dello strumento-teatro, che qui viene già embrionalmente indicato come luogo e strumento di elaborazione di una cultura alternativa e collettiva e quindi come strumento "aperto" che serve ad una comunicazione continua e non univoca (ma nei due sensi) tra operatore teatrale e pubblico.

Non mancano anche indicazioni alquanto inattuabili, che chiariscono meglio la tendenza di fondo del programma: ad esempio l'intenzione di eliminare il dualismo fra produttore e consumatore di cultura teatrale: «gradualmente bisogna fare a meno dell'attore di mestiere borghese, reclutando i propri interpreti tra gli spettatori stessi»⁹.

Infine, oltre a queste linee programmatiche e teoriche è necessario segnalare le novità in campo organizzativo: il Teatro Proletario agisce soltanto per le classi popolari con le quali entra in contatto attraverso le organizzazioni di base, che posseggono una conformazione omogenea; in altri termini, il pubblico si presenta già come una specie di comunità. Altra novità nel campo organizzativo è che il Teatro Proletariato non utilizza mai teatri tradizionali ma mette in scena gli allestimenti in sale anticonvenzionali di ogni tipo, elaborando spettacoli adatti a ciascuna particolare collocazione. Alla carenza di testi idonei a questo tipo di attività, Piscator supplisce con testi con elaborati appositamente dal collettivo teatrale, inaugurando la tecnica del "montaggio" che farà parte in tutti i tentativi del teatro politico di agitazione. L'esperienza del Teatro Proletariato appare di una notevole modernità.

Dopo il periodo del Teatro Proletariato, che termina la sua attività nel 1921, e l'interludio poco soddisfacente del Teatro Centrale dedicato ad una rivisitazione del Naturalismo, che Piscator considera la preistoria del

⁸ *Ivi*, p. 70.

⁹ *Ibidem*.

teatro politico, il regista procede più decisamente verso un teatro epico-materialistico, benché per adesso ancora intravisto, più che individuato esattamente, mediante alcune idee non strutturate: «spezzare lo schema dell'azione drammatica e sostituirlo dando all'argomento uno svolgimento epico...comprendere e rendere sensibili le elementari forze materialistiche»¹⁰. Compiono a questo scopo, per la prima volta, mezzi che diventeranno tipici di tutta la produzione di Piscator: l'uso del cinema all'interno del teatro al fine di dilatare l'evento scenico e come commento, l'uso dei titoli che scandiscono i quadri e servono «a sollevare il dramma dal suo originario livello narrativo a quello superiore di dramma didattico»¹¹. Anche nella sua *Revue Roter Rummel* (*Rivista Rivoluzionaria Rossa*) assume forte rilievo il problema della ristrutturazione della comunicazione. Piscator è alla ricerca di un linguaggio teatrale che elimini da un lato l'immedesimazione dello spettatore con gli eventi scenici e la partecipazione emotiva, dall'altro stabilisca una forma di coinvolgimento di tipo non emozionale. Quasi inevitabilmente riscopre la forma della rivista che lo attira per la sua mancanza di un continuum narrativo, per la sua divisione in episodi ciascuno significativo di per sé, per la mancanza di tensione drammatica univoca, per la sua possibilità di un colloquio diretto con il pubblico, ma anche per le sue possibilità di "sintesi", di velocità espositiva e di recupero di un "meraviglioso moderno". Piscator realizza anche uno dei punti programmatici del Teatro Proletario, utilizzando le indicazioni delle avanguardie, strumentalizzandole ai fini di una comunicazione teatrale di tipo politico.

Nella primavera del 1925 Piscator progetta un'imponente rivista storica, che intende allestire all'aperto, in una vallata, in occasione delle feste estive. Il progetto è enorme sia per la quantità di interpreti previsti, sia per la tecnologia necessaria, ricordando molto i grandi allestimenti creati in Russia dopo la rivoluzione. Purtroppo, questa grandiosa rivista storica non viene realizzata, ma da essa deriva, con una drastica riduzione di contenuti, lo spettacolo. *Ad onta di tutto!* che sempre nel 1925 il regista

¹⁰ Erwin Piscator, *Il teatro politico*, cit. pp. 52-53.

¹¹ Massimo Castri, *Per un teatro politico*, cit., p. 76.

mette in scena per conto di un partito comunista, ed è incentrato su una sostanziosa fetta di storia della Germania. In questo spettacolo l'uso dei filmati diventa più sistematico ed accompagna direttamente l'azione, mentre la scenografia è assolutamente funzionale, con un grande praticabile pluriforme, sul quale si può attuare la contemporaneità di azioni plurime. Viene esaltata la "poetica del documento", poiché i materiali sia verbali sia visivi di cui si compone lo spettacolo sono appunto tutti o quasi documenti, mentre la tecnica del montaggio che raggiunge la sua forma più compiuta.

Lo stesso strumento filmico viene introdotto primitivamente con la funzione di epicizzare la vicenda recitata e di sottrarla ad una dimensione e fruizione puramente psicologico-emotiva: mirando a conferirgli una funzione di forte drammatizzazione, grazie ad esso non si propone più una prospettiva di lettura della scena recitata, ma una sua intensificazione drammatica. La volontà piscatoriana di inquadramento storico e sociale si rivela in intrecciata con una primitiva percezione fantastica e spettacolare dell'evento storico.

Nel 1956, Piscator, parlando del suo rapporto con Brecht, afferma: «Quello che ci differenzia riguarda anche il senso che noi diamo al termine "epico", che io concepisco piuttosto come teso a instaurare una società eroica fondata sull'uomo. Da questo punto di vista, la Bibbia e l'Edda mi appaiono come opere in cui si trova questo elemento epico»¹². Da ciò si intuisce che in Piscator il termine "epico" rimane più o meno vincolato alla vecchia ed usuale accezione di narrazione in tono alto ed eroico di grandi e favolosi avvenimenti; è come se per certi aspetti anche in lui l'epicità indicasse una particolare scansione della rappresentazione ed una strutturazione razionale della comunicazione, qualificandola con un carattere grandioso dei contenuti e con un tono e un gesto solenne di rappresentazione. Epicità è ancora in Piscator un po' epopea

Così molto spesso le intenzioni pedagogiche di Piscator vengono scalzate e contraddette da una grande e ridondante oratoria politica. Qui lo spettatore partecipa emozionalmente allo svolgersi grandioso e

¹² *Ivi*, p. 80.

drammatico dell'evento storico politico rappresentato sulla scena, così come nell'“altro” teatro si immedesima nelle vicende tragiche e patetiche dei personaggi vissuti degli attori sulla scena.

Dopo l'esaltante esperienza di *Ad onta di tutto!*, Piscator torna ad esercitare il proprio mestiere di regista alla Volksbühne mettendo in scena nel 1926 un testo di Alfons Paquet, *Mareggiata*, il cui tema è una riproposizione della Rivoluzione russa rivista simbolicamente. In questo caso, il regista intensifica l'uso dei filmati, che questa volta non si compongono più di materiali documentari, ma vengono girati appositamente per lo spettacolo e possono essere così concepiti e realizzati in funzione dell'intensificazione drammatica degli eventi rappresentati oppure per un'amplificazione scenografico-prospettica dello spazio scenico. In questo periodo si sviluppa anche la figura attoriale necessaria a questo teatro. Riguardo a questo Piscator non è però preciso: parla piuttosto di uno stile naturalmente refrattario a psicologismi o ad una supervalutazione del sentimento, e di una concezione distaccata del rapporto attore-personaggio: Piscator non vuole che nei suoi allestimenti ci siano tracce di sentimento sia negli spettatori, che non devono immedesimarsi nei personaggi, sia nell'attore, che non deve immergersi del tutto nella parte.

La collaborazione di Piscator con la Volksbühne termina con *Tempeste su Gotland*, spettacolo basato su un testo di Ehm Welk, nel quale illustra la lotta fra il capitalista Hansa e la lega dei Vitalini nel XV secolo. Anche in questo caso Piscator non perde l'occasione per attuare sul palcoscenico una grande sintesi storica per immagini che abbraccia tutte le rivoluzioni, per la quale è fondamentale ancora una volta l'uso dei filmati: si tratta di una cornice/dilatazione della vicenda, che vuole esprimere, nell'aggressiva dinamica delle immagini, l'ineluttabilità della prossima rivoluzione.

Dopo la furiosa tempesta allestita alla Volksbühne, Piscator passa ancora una volta ad agire in un proprio teatro. Da questo momento in poi si concentra ancora più attivamente sull'unico problema di una amplificazione della scena adatta ad accogliere in sé le grandi forze che animano la storia e i grandi eventi nei quali queste forze si sono espresse

più chiaramente. Si tratta del tentativo di portare a termine il progetto non realizzato del Teatro Totale ideato per Piscator da Walter Gropius. Il Teatro Totale è un sogno mai realizzato di Piscator, costruito con ogni attrezzatura teatrale, che prevede uno spazio fornito di tutti i mezzi moderni di illuminazione, con spostamenti e rivolgimenti in senso verticale e orizzontale, con un numero quasi illimitato di cabine di proiezione e un impianto altoparlanti; quindi, come si può notare è un progetto molto all'avanguardia dal punto di vista tecnologico. La volontà, in questo progetto, è di fare entrare gli spettatori nell'abito dell'azione scenica, ma non attraverso una fruizione attiva dello spettacolo, bensì attraverso una forma di illusionismo totale. Il progetto di Gropius, prevede un coinvolgimento illusionistico dello spettatore: non c'è il palcoscenico all'italiana a limitare la scatola magica ma la l'azione scenica si espande a tutto il luogo teatrale. che diviene così un luogo di illusione totale.

Le esperienze tentate durante il periodo precedente vengono messe a frutto; le innovazioni e invenzioni tecniche si accumulano con ritmo prodigioso nello spazio delle due brevi stazioni del Teatro di Piscator: praticabili funzionali, palcoscenici girevoli, tapis roulant, ascensori multipli, uso intensificato delle proiezioni, del cinema e delle colonne sonore.

Lo spettacolo che apre l'attività del nuovo teatro è *Oplà, noi viviamo!* di Ernst Toller. Piscator non è del tutto soddisfatto, poiché l'autore tende ad espandersi liricamente all'interno del dramma, e tra l'altro i dubbi del regista sulla drammaturgia espressionista di Toller sono di vecchia data. A contatto con il tono lirico del dramma riemerge ora l'esigenza di una comunicazione teatrale lucida e razionale e di un coinvolgimento non-emotivo dello spettatore. Insieme all'altro testo di Toller, *Hinkemann*, in cui il personaggio centrale è la metafora del proletariato tedesco, *Oplà, noi viviamo!* è uno dei drammi più emblematici di questo periodo. Piscator, nonostante le riserve, lo capisce e si mette al lavoro, girando appositamente un filmato, che sintetizza in immagini gli otto anni trascorsi da Thomas, il protagonista. Anche qui Piscator insegue ancora la sua idea di visualizzare e rendere plasticamente sulla scena la divisione della società in classi e gerarchie.

Infine, l'esplosione scenotecnica si sgonfia parzialmente con il quarto spettacolo del teatro di Piscator, *Congiuntura* di Leo Lania, che doveva costituire l'inizio di una specie di nuovo corso. L'interesse di Piscator si va spostando dai grandi eventi storico-politici ai meccanismi socioeconomici che stanno alla base della evoluzione storica stessa.

Congiuntura è un momento di ripensamento nel percorso teatrale di Piscator. Per la prima volta si tratta di un testo scritto in funzione del suo teatro politico; nella messa in scena il ricorso al macchinismo scenotecnico è meno massiccio poiché al centro dello spettacolo troviamo un evento socioeconomico, quindi, non è più necessaria un'amplificazione degli eventi drammatici. Piscator è molto soddisfatto dell'allestimento e una delle ragioni principali della sua soddisfazione è proprio la semplificazione della macchina teatrale. Piscator, infatti, sembra rendersi conto dell'eccesso tecnologico dei suoi spettacoli e, per giustificarsi, la spiega con la carenza di testi adeguati al nuovo teatro politico.

Nel 1931 termina la stagione più rigogliosa di Piscator; la sua attività continua ancora per più di trent'anni ma senza altri grandi successi.

II.2 Bertolt Brecht e il teatro epico

Brecht nasce ad Augusta il 10 febbraio del 1898 da una famiglia borghese agiata Brecht frequenta il liceo scientifico di Augusta, e si iscrive poi alla facoltà di medicina dell'università di Monaco di Baviera; nel 1918 viene richiamato alle armi, prestando servizio in un lazzaretto per malattie contagiose. Mentre è sotto le armi scrive la *Leggenda del soldato morto*¹³. Durante la esperienza dei soviet bavaresi, Brecht fa parte del consiglio dei soldati e operai di Augusta. Abbandonati gli studi subito nel primo dopoguerra Brecht scrive i suoi primi drammi, che sono molto diversi tra loro, sono accomunati solo da un particolare tipo di realismo. Brecht si trasferisce

¹³ Camille Demange, *Bertolt Brecht La vita, Il pensiero i testi esemplari*, Sansoni, Firenze, 1970, p. 9

a Berlino e viene assunto al Deutsches Theater come *dramaturg*, qui collabora prima Max Reinhardt, e poi con Erwin Piscator, da cui mutua la necessità di un teatro politico e alcune suggestioni sceniche. Inizia così il lento avvicinamento alle teorie marxiste, mai sfociato tuttavia in un'adesione esplicita al partito comunista; nello stesso periodo stringe un'amicizia con un musicista Kurt Weil assieme al quale Brecht compone uno dei suoi lavori più famosi, *l'Opera da tre soldi*: è uno Singspiel influenzato a un modello di satira sociale, ovverosia *l'Opera dei medicanti* di John Gay. Alle canzoni viene dato il compito di enunciare, benché in termini lirici, i contenuti e i valori concettuali del lavoro, mentre ogni scena viene introdotta da un titolo che ne riassume il contenuto, accorgimenti che costituiscono segni distintivi dello stile di Brecht.

Il teatro politico è il termine che viene usato da Brecht per spiegare gli esperimenti condotti da Piscator. Secondo Brecht «merito di Piscator fu di aver volto il teatro alla politica»¹⁴. Il teatro di Piscator rappresenta i problemi sociali o di interesse popolare al pubblico, inducendolo a prendere una precisa posizione politica per poi arrivare ad ottenere una decisione. Per raggiungere questo obiettivo il teatro di Piscator sottomette i punti di vista estetici ai punti di vista politici. La riflessione di Brecht riguardo al teatro politico lo convince a riconoscere che la forma che esso assume nella propria attività non sarebbe esistita senza il modello di Piscator, ma al contempo egli evita costantemente di presentare il proprio teatro come una variante o un'estensione della formula di Piscator. Brecht definisce le proprie idee teatrali all'inizio come “teatro epico” o “teatro dell'era scientifica” poi negli ultimi anni come “teatro dialettico”. Ma non andrà mai ad usare il termine “teatro politico” per definire il proprio modello.

Brecht rifiuta l'approccio al teatro politico di Piscator: preferisce una diversa denominazione per indicare il suo teatro, e nega comunque la possibilità di applicare in modo immediato ed approfondito le categorie politiche al fenomeno della produzione artistica; allo stesso tempo riconosce nel teatro

¹⁴ Claudio Vicentini, *La teoria del Teatro Politico*, cit., p.83.

politico di Piscator il precedente indispensabile per lo sviluppo delle proprie innovazioni teatrali.

La necessità di operare una radicale trasformazione del teatro è il tema fondamentale della base teorica brechtiana che si definisce tra il 1926 e il 1928. Secondo Brecht il teatro ha perso il contatto con il pubblico e un teatro privo di tale contatto è un'assurdità. Assistere ad una rappresentazione teatrale in queste condizioni provoca nello spettatore un senso di "oppressione spirituale". La ragione di questo fenomeno secondo Brecht deriva dal fatto che il teatro è rimasto estraneo rispetto alle esigenze e alle caratteristiche dei nuovi tempi. Brecht, quindi, vuole ridare al teatro la validità che gli è propria, adeguandolo alle caratteristiche e alle esigenze dei nuovi tempi. È in questa prospettiva che si sviluppa il procedimento teorico brechtiano, volto innanzitutto a proclamare la necessità di liquidare il teatro costruito secondo i moduli validi in passato.

Negli anni fra il 1929 e il 1932, mentre in seguito al crollo di Wall Street la Germania piomba in una crisi finanziaria e si assiste alla presa del potere di Hitler, Brecht si dedica alla creazione e alla definizione del teatro pedagogico. Inserendosi in un esteso e lussureggiante movimento educativo, egli afferma che la didattica teatrale serve a formare un buon cittadino. I riceventi del teatro didattico non sono gli spettatori, ma gli stessi attori addetti allo spettacolo.

Brecht, convinto che l'efficacia di un teatro pedagogico stia tanto nell'atto dell'allestimento che nella sua elaborazione drammaturgica, compone alcuni drammi didattici sulla riflessione etico-politica. Questi testi si caratterizzano come brevi allegorie drammatiche, istituite da momenti accostati e volti a discutere una tesi. Uno degli elementi più importanti è il sonoro, benché in modi diversi: in alcuni casi specifica la posizione ideologica del personaggio, altra parte esprime il lato emozionale, in altri il sonoro serve solo da commento.

La liquidazione brechtiana dello spettacolo tradizionale inizia dalla critica alla forma drammatica. L'elaborazione di una nuova tipologia drammaturgica richiede la trasformazione di tutti gli elementi dello spettacolo e dello stesso

apparato di produzione teatrale. Se i critici individuano i motivi della crisi teatrale nella mancanza di nuove opere che possono adeguatamente rifornire il teatro esistente, Brecht invece replica dicendo che la ragione del declino sta nella mancanza di un teatro in grado di rappresentare convenientemente opere davvero nuove. Le stesse esigenze che impongono l'abbandono della vecchia forma drammatica, infatti, richiedono la trasformazione dello stile di recitazione, della tecnica scenografia, dell'atteggiamento e dell'aspettative del pubblico e dell'intero apparato produttivo. Per adeguare tutti i componenti dello spettacolo alle caratteristiche e alle esigenze della nuova realtà storica, essi devono essere trasformati. Il risultato di tutto ciò si configura come un fenomeno artistico che non ha più nulla a che fare con il passato e con la tradizione.

Per formulare e giustificare teoricamente un nuovo modo teatrale è necessario stabilire quali sono le forme di rappresentazioni e ricreative consone del tempo; la riforma, cioè, richiede una definizione iniziale dei caratteri che il processo di trasformazione storica ha impresso a questa epoca.

In primo luogo, lo sviluppo delle scienze, e quindi della produzione, avvenuto negli ultimi secoli, ha consentito all'umanità di dispiegare «energie di tale portata che prima di allora non aveva nemmeno osato sognare»¹⁵. Nei confronti dei fenomeni del mondo naturale l'uomo ha sviluppato una capacità di "osservazione scientifica" che consiste nel saper cogliere e penetrare la realtà circostante come "trasformabile" ad opera dell'uomo. La capacità di osservazione scientifica però non si è sviluppata in modo altrettanto vigoroso per quanto concerne i fenomeni sociali, e i rapporti umani sono rimasti perciò inaccessibili. Un modello teatrale adeguato alle caratteristiche di quest'epoca dovrà essere in grado di rappresentare la realtà in modo da suscitare nel pubblico l'atteggiamento critico che gli permette di cogliere tanto i fenomeni naturali quanti i rapporti sociali come modificabili dall'uomo. Questo atteggiamento non può essere sollecitato quando il teatro tende a "racchiudere" lo spettatore all'interno della rappresentazione teatrale; quindi, bisogna invece mettere lo spettatore in modo tale di cogliere ciò che viene rappresentato attraverso la messinscena, e di coglierlo efficacemente. Ciò può

¹⁵ Bertolt Brecht, *Scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 2001, p. 103

succedere solo se si andrà a rincorrere gli “effetti dello straniamento”. Lo straniamento è la forma migliore per il teatro epico, esso deriva dai formalisti russi e resa più chiara sul piano teatrale dall’incontro con l’attore cinese Mei Lanfang a Mosca nel 1935. I formalisti russi avevano definito “artificio dello straniamento”, una particolare elaborazione formale in cui il poeta e lo scrittore scrivano le loro opere in modo tale che il contenuto delle stesse venisse compreso come nuovo ma allo stesso tempo familiare.

Questo procedimento attrae fin da subito Brecht, per il quale il pubblico del teatro non doveva destinatario di un imbonimento o di un messaggio propagandistico ma deve arrivare da sé al conseguimento del senso. Per accelerare questo processo lo spettatore doveva stupirsi ma non emozionalmente bensì con il pensiero; a suo avviso, per apparire meraviglioso un evento va sottratto alla percezione consueta e contemplato come estraneo.

Grazie a questi effetti di straniamento arriva la formulazione e la giustificazione teorica di Brecht, perché tutto l’apparato teatrale deve essere “straniante” per evitare che il pubblico venga coinvolto emotivamente dallo spettacolo. Ad esempio, per impedire che il pubblico si immedesimi nel personaggio della vicenda, l’attore non deve mai recitare in modo da trasformarsi interamente nel personaggio che raffigura, anche i suoi sentimenti devono discostarsi da quelli del personaggio rappresentato, e così facendo si evita che lo spettatore si indentifichi anche esso del personaggio della vicenda allestita. L’attore si deve limitare ad una rappresentazione di gesti capaci di chiarire la meccanica dell’evento; quindi, la vicenda è “narrata” è non “agita” sul palcoscenico. In questo consiste l’epicità brechtiana, vale a dire nella trasformazione nel dialogo e dell’azione drammatica in “racconto” che consente di guardare criticamente gli eventi senza esserne coinvolti. Lo spettatore, infatti, può in tal modo sviluppare una specie di “occhio esterno”, che gli consente di scoprire le contraddizioni e la possibilità alternative in quei processi e in quelle situazioni reali che a prima vista potrebbero sembrare immutabili e irreversibili.

Lo spettatore deve assumere questo atteggiamento di visione libera e creativa nei confronti dello spettacolo prima ancora che nei confronti del reale, anzi

mutuarlo dalla struttura particolare della comunicazione teatrale, che converge e si esalta nella poetica dello straniamento.

Il senso di sorpresa derivato dallo straniamento, però, non diviene mai meraviglioso in quanto il meraviglioso aliena totalmente l'oggetto e i rapporti allestiti per porli in una sfera non raggiungibile ma solo contemplabile; infatti, Brecht insiste per una alienazione parziale all'interno della quale l'oggetto e i rapporti rappresentati rimangono "quotidiani" eppure sorprendenti e riconoscibili. Proprio per questo Brecht insiste sulla necessità di distinguere tra i vecchi effetti dello straniamento e i nuovi effetti di straniamento che devono esaltare e potenziare la volontà di intervento sulla realtà.

Per la prospettiva Brechtiana, la capacità politica dell'arte è fondata dalla relazione che sussiste tra gli sviluppi dell'attività artistica e gli sviluppi dell'attività politica all'interno del processo storico generale. Non nasce dal rapporto ed esclusivo di attività artistica e attività politica, ma dalla loro comune partecipazione al processo di trasformazione storica in cui tutti gli ambiti dell'attività umana sono coinvolti. Un risultato valido in campo artistico esercita un'azione progressista in campo politico in quanto promuove il processo storico generale in cui anche l'attività politica è coinvolta. Ciò garantisce la validità politica dell'arte, e quindi l'immane convergenza della sua azione con gli interessi della parte politica progressiva. È dunque il rapporto tra arte e processo storico generale a conferire alla produzione artistica la sua efficacia politica. La relazione diretta tra attività politica e attività artistica rappresenta solo una delle forme in cui il rapporto tra arte e processo storico si può realizzare. Questo è il nodo centrale del rapporto tra arte e politica secondo l'impianto concettuale brechtiano: da un lato è assolutamente legittimo per l'artista dirigere il proprio lavoro secondo le esigenze politiche del momento e costruire un'opera come strumento per l'azione politica immediata di un partito o di un movimento; dall'altro non è la conformità dell'opera alle esigenze dell'azione politica immediata a garantire l'efficacia e la validità politica del lavoro artistico. Quindi, che si offra o meno come strumento immediato per l'evento politico delle forze in lotta, l'opera teatrale esprime la sua piena efficienza e validità politica in quanto è corretto esempio di teatro dell'era scientifica. Alcune volte Brecht

realizza opere che assumono una posizione politica nei confronti degli avvenimenti politici del momento in modo preciso ed esplicito, ma molto più spesso si dedica a lavori che non hanno una diretta correlazione con gli avvenimenti e con le azioni di lotta che le forze politiche vanno compiendo. Ad esempio, con *Puntila e il suo servo Matti*, lavoro steso durante la Seconda guerra mondiale, non ha nessuno collegamento con l'evento bellico. Secondo Brecht il motore della produzione artistica non deve essere l'intenzione politica; piuttosto, è essenziale che l'autore compia un ottimo lavoro estetico in fase di scrittura. È proprio l'ottimo lavoro di scrittura dell'autore a garantire all'opera la correttezza ed efficacia della posizione politica del suo lavoro.

2.3 Filippo Tommaso Marinetti

Il 22 dicembre del 1876 ad Alessandria d'Egitto nasce Filippo Tommaso Marinetti. Fa i suoi primi passi nell'ambito accademico nelle scuole francesi di Alessandria e li poi a Parigi, infine, per compiacere il padre frequenta l'università a Milano con il fratello Leone Marinetti, che, già sofferente di reumatismi, si ammala di un'artrite che porta a complicazioni cardiache fino a causarne la morte. Marinetti prosegue i suoi studi a Genova dove si laurea in giurisprudenza nel 1899. Infine, decide di dedicarsi interamente alla letteratura. I pilastri della sua cultura sono francesi, e infatti le sue prime opere sono in francese. Non a caso i suoi primi successi letterari arrivano da Parigi, con i poemi "*la Conquête des étoiles*"¹⁶ del 1903 e "*Destruction*"¹⁷ del 1904, in cui appare per la prima volta la violenza, punto saldo dell'avanguardia futurista fondata da Marinetti stesso. Anche nel dramma *Roi Bombance*¹⁸ del 1905, pur venendo prima del primo manifesto futurista, ci sono già segni forieri della nuova scuola di pensiero, come il rovesciamento delle situazioni

¹⁶ Voce *Marinetti, Filippo Tommaso*, in Silvio D'Amico (fondata da), *Enciclopedia dello spettacolo*, Le Maschere, Roma, vol. 5, c. 137.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

e l'abile gioco verbale. È nel 1909 che Marinetti scrive il primo manifesto dell'avanguardia futurista.

Nel settembre del 1914, a poco più di un mese dallo scoppio della Prima guerra mondiale, iniziano le manifestazioni interveniste condotte dallo stato maggiore futurista. La prima è del teatro Dal Verme di Milano dove la sera del 15 settembre Marinetti, Boccioni, Russolo e Mazza inscenano una clamorosa manifestazione antiaustriaca durante il primo intervallo della *Fanciulla del West* di Puccini. La seconda, il giorno dopo, è in piazza del Duomo e in Galleria e si conclude con l'arresto del gruppo futurista. A dicembre Marinetti e Cangiullo sono all'Università di Roma dove guidano le agitazioni anti-neutraliste degli studenti «contro i professori tedescofilo». Due mesi dopo Marinetti, Settimelli e Corra Vengono arrestati a Roma. In questo clima, nel febbraio del 1915, inizia la prima Tournée del Teatro sintetico. La compagnia di Ettore Berti presenta uno spettacolo di sintesi futuriste che nel giro di un mese tocca una dozzina di piazze. Marinetti, Corra e Settimelli seguono la compagnia e pubblicano, in quell'occasione, il celebre *Manifesto del teatro futurista sintetico* che dopo il *Manifesto dei drammaturghi futuristi* del 1911 e *Il teatro di varietà* del 1913 è il terzo documento teorico del Futurismo dedicato al teatro. Secondo il manifesto, l'entrata dell'Italia in guerra è l'obiettivo verso cui sono diretti tutti gli sforzi del movimento futurista. Quest'obiettivo viene perseguito attraverso due forme d'azione. La prima è la violenta azione antineutrale che si svolge nei modi di una manifestazione politica nelle piazze e nelle università. La seconda invece è l'azione artistica sulla sensibilità italiana. In questo ambito, a differenza del libro e della rivista, il teatro è l'unico mezzo per orientare verso la guerra l'animo per gli italiani.

Nel periodo che vede lo scoppio della Prima guerra mondiale, lo sviluppo delle manifestazioni politiche dei futuristi e l'esperimento della prima tournée del teatro sintetico, sembra dunque delinarsi nei testi di Marinetti una particolare concezione del rapporto di azione artistica, teatro e azione politica. L'arte ha una capacità e un'efficacia che i futuristi utilizzano per raggiungere il loro obiettivo politico. L'azione artistica sulla sensibilità italiana può infatti promuovere l'ingresso dell'Italia in guerra. L'azione artistica non esaurisce

però l'attività politica del Futurismo: per sollecitare la guerra contro l'Austria i futuristi alternano l'azione artistica con le manifestazioni sulle strade. Infine, per gli aderenti al movimento, il teatro è la forma in cui l'azione artistica può esprimere pienamente la propria efficacia politica. A loro avviso, il teatro è l'unica via per influenzare guerrescamente l'animo degli italiani, mentre i libri e le riviste sono pacifisti e conservatori. L'esaltazione della guerra, com'è noto, costituisce uno dei punti programmatici esposti nel manifesto del 1909. Ma la guerra, come appare immediatamente nei documenti successivi, non è soltanto uno dei temi che devono ispirare l'arte futurista. Costituisce piuttosto la "realizzazione suprema" del Futurismo. La guerra, scrive Marinetti in *Uccidiamo il chiaro di luna*, «è la nostra unica speranza, la nostra ragione di vivere, la nostra sola volontà»¹⁹. La guerra viene così a costituire il modello della realizzazione artistica futurista. Se il Manifesto di fondazione si limita infatti a dichiarare che «non v'è più bellezza se non nella lotta» e che «nessuna opera non abbia carattere aggressivo può essere un capolavoro»²⁰, Marinetti precisa, poco dopo, nella *Prefazione a Revolverate* di Lucini, «oggi, più che mai, non fa dell'arte se non chi fa della guerra»²¹. In questa prospettiva il processo di creazione e fruizione artistica tende ad assumere i caratteri che secondo Marinetti sono propri dell'esperienza immediata e diretta della guerra. L'operazione artistica consisterà del trasmettere dall'autore al pubblico un'esperienza intensa, esaltante e attiva. Per questo l'opera d'arte avrà un carattere aggressivo che tenderà a scatenare l'immediata e furibonda aggressività del pubblico. L'intera operazione artistica finirà così con il presentarsi come un conflitto violento tra autore e i fruitori.

Nasce da qui l'importanza fondamentale che assumono nei primi anni del movimento le "serate futuriste". Le serate iniziano nel gennaio del 1910 con una manifestazione al Politeama Rossetti di Trieste e consistono nella presentazione diretta delle opere futuriste al pubblico, in una situazione in cui artisti e spettatori si fronteggiano in modo immediato e aggressivo. Nella sera non solo il brano letterario esprime tutta la efficacia quando viene scagliato

¹⁹ Claudio Vicentini, *La teoria del Teatro Politico*, Sansoni, Firenze, 1981, p. 48.

²⁰ Claudio Vicentini, *La teoria del teatro politico*, cit., p.48.

²¹ *Ivi*, p. 51.

dalla declamazione del poeta futurista in faccia agli spettatori, ma anche le opere figurative trovano modo più adeguato alla loro fruizione nell'atmosfera rovente della riunione che permette la reazione immediata e spesso minacciosa del pubblico. È proprio per questo, ripubblicando nel 1915 il *Manifesto dei drammaturghi futuristi* dopo aver maturato l'esperienza delle serate, Marinetti può riconoscere all'opera teatrale una sorta di supremazia su tutte le altre forme letterarie. L'opera teatrale è concepita per il palcoscenico e si trova fin dall'origine proiettata verso lo spettacolo che costituisce il modo naturale della sua fruizione. L'opera teatrale viene così a costruire il tipo di opera letteraria che può avere «una portata futurista più immediata»²² mentre, nella stessa prospettiva, lo spettacolo teatrale è destinato ad emergere come il tipo di azione artistica più sviluppato ed efficace del repertorio futurista. Nel processo che porta a riconoscere lo spettacolo teatrale come la forma più adeguata in cui l'azione artistica del Futurismo si può svolgere, la funzione e il significato dell'opera d'arte subiscono una trasformazione radicale. Nella concezione di Marinetti, l'opera d'arte costituisce il centro del procedimento artistico. È l'oggetto dell'azione creativa dell'autore e il nucleo attorno a cui si sviluppa la fruizione del pubblico. Attività Creativa dell'artista e fruizione del pubblico possono essere come nel caso del libro due momenti nettamente separati. Ma le condizioni migliori per trasmettere l'esperienza e la vitalità futurista dell'autore al fruitore si verificano quando l'opera è presentata al pubblico in modo diretto e immediato.

La trasformazione della fruizione e del significato dell'opera nei confronti dello spettacolo emerge chiaramente nella successione degli scritti di Marinetti. Il *Manifesto dei drammaturghi futuristi* del 1911 discute il teatro occupandosi della drammaturgia e spiegando come deve essere scritta l'opera teatrale per ottenere gli effetti auspicati del Futurismo. Due anni dopo, nel *Teatro di varietà*, la prospettiva appare mutata. Il teatro non viene più concepito come presentazione di un'opera letteraria scritta da un autore, ma come organizzazione di uno spettacolo a cui anche la creazione letteraria del drammaturgo può contribuire. Essenziale è instaurare, durante lo spettacolo, una situazione e un'atmosfera in cui anche le anime più lente possono essere

²² *Ibidem.*

tratte dal loro torpore e costrette a correre e saltare. Giova a questo scopo, dice, che «l'atmosfera del pubblico si fonda con quella del palcoscenico»²³, che l'azione si svolga «ad un tempo sul palcoscenico, nei palchi e in platea»²⁴, che il pubblico rumorosamente partecipi all'azione «cantando anch'esso, accompagnando l'orchestra, comunicando motti imprevisi e dialoghi bizzarri con gli attori»²⁵.

L'opera drammatica, il testo scritto, diventa allora una delle intuizioni che aiutano a creare la situazione incendiaria in cui il pubblico, elettrizzato dall'azione degli artisti, esplose. Il manifesto del teatro futurista sintetico prosegue nella direzione. Ciò che importa è l'ambiente in cui si vuole operare e la situazione che si intende instaurare, non l'opera scritta da esibire.

Lo spettacolo futurista consiste allora nel creare una situazione, caratterizzata dall'aggressività, che coinvolge l'intero ambiente e costringe tutti i presenti a prendere posizione e ad agire. Quindi la partecipazione del pubblico impedisce una programmazione rigida dello spettacolo; l'artista deve restare impassibile qualsiasi cosa accada e saper inventare in ogni momento con flessibilità il gesto e il modo di intervento che gli consentono non tanto di controllare la situazione, quanto piuttosto di imporre il proprio atteggiamento futurista agli spettatori, trasformandoli in sostenitori. Lo spettacolo teatrale richiede quindi all'artista e diffonde tra il pubblico un'azione che è caratterizzata dall'accanimento, dal coraggio, della capacità di restare impassibili di fronte a qualsiasi minaccia e dall'abilità di adattare in modo flessibile i propri programmi alle circostanze inventando con prontezza il tipo di intervento adeguato alla situazione.

A questo punto lo spettacolo teatrale, tra tutte le forme d'arte, non è solo affine alla guerra perché provoca nel modo più immediato una situazione inebriante che diffonde esaltazione e dinamismo strappando il pubblico alla bassa quotidianità, ma si sviluppa addirittura attraverso un tipo d'azione che ha tutti i caratteri dell'azione di guerra. Tra azione teatrale e azione sul campo di battaglia, dunque non c'è che una differenza di proporzioni. Il teatro

²³ *Ivi*, p. 54.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

futurista è una guerra in scala ridotta, la partecipazione allo spettacolo teatrale è già un esercizio di guerra.

La serata futurista connette quindi in modo inseparabile gli elementi del comizio politico con quelli della manifestazione artistica. Si presenta infatti, secondo la stessa definizione di Marinetti, come un vero e proprio «comizio artistico»²⁶. Questa duplicità costitutiva della serata viene sancita in un articolo pubblicato in «Lacerba»²⁷ nell'aprile 1913. Marinetti stabilisce l'elenco di “sei questioni fondamentali” intorno a cui deve essere imperniata una manifestazione per poter essere chiamata serata futurista:

1. Demolizione sistematica del passatismo
2. Parole di libertà
3. Dinamismo plastico
4. Musica pluritonale senza quadratura
5. Arte dei rumori
6. Programma politico futurista

L'esposizione del programma politico costituisce una componente delle serate. L'azione segue uno schema preciso. Muove da una situazione di tranquillità e consueta quotidianità, per poi precipitare all'improvviso nel caos grazie all'intervento dei futuristi che aggrediscono, come antagonisti, i presenti, scatenando un'azione in cui tutti restano necessariamente coinvolti e vengono costretti ad abbandonare il loro atteggiamento pacifico. La situazione di normalità quotidiana si trasforma, quindi, in un'esplosione di dinamismo violento che si gonfia e dilaga. Lo schema costante dell'azione è dunque questo. Si tratta di un intervento che coinvolge tutti i presenti, li pone in attività costringendoli a prendere una posizione, e trasforma la situazione iniziale, consueta e quotidiana, instaurando un'atmosfera futurista dinamica e aggressiva. Spettacolo teatrale e dimostrazione politica appaiono così come la proiezione di due forme diverse del medesimo schema d'azione che nasce

²⁶ *Ivi*, p. 58.

²⁷ Claudio Vicentini, *La teoria del teatro politico*, cit., p.58.

dall'esperienza della serata. Mentre lo spettacolo teatrale costituisce la forma più efficace in cui può realizzarsi l'azione artistica, la dimostrazione antineutrale rappresenta la forma specifica assunta dell'intervento politico. Per il Futurismo la guerra, come si è visto, è nello stesso tempo il modello della realizzazione artistica e l'obiettivo dell'attività politica. Finché la guerra resta un'aspirazione generica e collocata in un futuro indeterminato non vi è alcuna necessità di distinguere l'ambito, la funzione e il criterio di riuscita dell'azione artistica da quelli dell'azione politica. Quando il conflitto mondiale scoppia, la guerra nazionale diventa una possibilità concreta che si decide nello scontro con le forze neutraliste nel quadro politico italiano. A questo punto, l'azione politica non si risolve più nell'esaltazione l'animo degli italiani per renderlo incline alla guerra. Consiste invece nell'inserirsi, con i propri mezzi, nel gioco delle forze politiche per contribuire alla sconfitta della parte neutralista. Qui nasce la distinzione tra gli ambiti di attività artistica e politica, caratterizzati dalla diversità della funzione e del criterio di riuscita che assegnano all'azione futurista. In campo artistico il compito dell'azione è riprodurre l'esperienza della guerra, e l'azione riesce in quanto trasforma una situazione statica e passiva diffondendo tra tutti i presenti un fervore dinamico e aggressivo. In campo politico l'azione deve contribuire alla lotta delle forze interventiste contro la forza neutralista. L'azione riesce in quanto il governo italiano dichiara guerra all'Austria.

La distinzione tra l'ambito artistico e l'ambito politico è destinata ad approfondirsi negli anni successivi. Con la dichiarazione di guerra all'Austria e poi con la vittoria italiana l'obiettivo centrale dell'impegno politico del movimento si realizza. La guerra resta sempre una dimensione fondamentale della politica futurista, poiché «è una legge della vita»²⁸ la possibilità di guerra, scrive Marinetti nel 1919, determina «un'atmosfera sana per popolo», così come la possibilità di una rivoluzione determina «un'atmosfera sana per un governo»²⁹. Per questo l'Italia dovrà sempre e comunque «attivare in sé il doppio fervore di una possibile rivoluzione proletaria e di una possibile

²⁸ *Ivi*, p. 63.

²⁹ *Ibidem*, p. 63.

guerra»³⁰ e la vita politica dovrà sempre e comunque essere orientata alla preparazione e alla condizione della guerra.

È chiaro, tuttavia, che un programma politico qual è quello proposto dal Futurismo alla fine del conflitto mondiale non può più corrispondere alla concezione della politica come semplice preparazione, provocazione e conduzione della guerra. I modi dell'azione politica sviluppata dai futuristi tra il 1909 e il 1915 rispondevano strettamente a questa concezione, e proprio per questo Marinetti può osservare, non senza orgoglio, come il suo movimento sia stato l'unico tra i partiti a trovarsi perfettamente al proprio agio di fronte alla Prima guerra mondiale. Ma quando il Futurismo sviluppa una concezione più ampia della politica i modi d'intervento adottati in precedenza si rivelano insufficienti. Marinetti riconosce quindi la necessità di ricorrere a un tipo d'azione diverso della dimostrazione spettacolare, che costituiva il tipico modo futurista di intervenire in campo politico. Quindi la politica emerge allora come un ambito di attività che per le sue stesse caratteristiche sembra imporre l'utilizzazione di tecniche e modi particolari d'azione senza i quali non è possibile operare efficacemente. Ad esempio, è la fondazione del Partito Futurista Italiano proposta da Marinetti nel 1918. Nasce dall'esigenza di utilizzare per l'azione che i futuristi intendono svolgere in campo politico, uno degli strumenti caratteristici di quest'ambito: il partito. Ma il Partito Futurista Italiano costituisce l'unico esempio di un partito generato da un movimento artistico. Per questo la sua azione da un lato è destinata ad essere senz'altro più avanzata di quella svolta da tutti gli altri partiti, nati direttamente come formazione politiche, e dall'altro lato non potrà che essere più arretrata di quella svolta in campo artistico dal movimento futurista. È in questa prospettiva che si può comprendere la proposta futurista di assegnare agli artisti la guida politica del paese. Il loro compito è quello di rinnovare le forme della vita politica trasferendovi i modi e gli atteggiamenti operativi che si sono potuti affermare e sviluppare nell'attività artistica, costitutivamente più progredito della politica.

Nel 1919 e dunque solo un anno dopo aver proposto la fondazione del partito futurista, Marinetti, però, sostiene con orgoglio di non avere mai fatto parte

³⁰ *Ivi*, 390.

di un partito politico. Se un primo momento Marinetti pensa che l'azione politica vera e propria possa essere compiuta dall'artista in quanto è lo "specialista" del campo più avanzato dell'attività umana, successivamente tende ad assegnare questo compito all'uomo politico. L'artista ha un compito più importante da svolgere, e del resto la politica come esercizio quotidiano costituisce un pericolo e una frustrazione per le sue doti. L'intervento politico dell'artista si rende allora necessario e opportuno solo «nelle ore di grande pericolo per la nazione», intendendo con questo il momento in cui c'è l'imminenza o lo scoppio di una guerra o di una rivoluzione. Proprio in queste circostanze l'azione politica si trova di nuovo concentrata intorno alla possibilità del conflitto armato e può essere quindi intesa secondo la formula iniziale del Futurismo, come preparazione, provocazione e conduzione della guerra; in questi momenti si ripropongono infatti le condizioni in cui l'azione futurista, nella sua forma più avanzata la dimostrazione spettacolare, costituisce un perfetto strumento di intervento politico.

Capitolo III

Il dibattito sul teatro politico

Il problema della costruzione e dello studio del teatro come strumento di lotta è rimasto ai margini del dibattito teatrale per 15 anni; dopo la seconda guerra mondiale, in Europa veniva per lo più considerata una tipologia spettacolare tipica della cultura marxista, ma quest'ultima dal canto suo non mostrava interesse eccessivo nei confronti del teatro come strumento di lotta, e negli Stati Uniti D'America, in cui il dibattito sul teatro politico aveva conosciuto la sua massima fortuna negli anni nel New Deal, il rifiuto nei suoi confronti era ancora più netto.

Dopo la Seconda guerra mondiale la questione sembra infatti superata, con l'affermarsi di una concezione di arte rigorosamente slegata dalla politica. In questa situazione di separazione totale, il problema del teatro politico fatica a prendere posto anche nelle opere degli artisti con una profonda idea politica; ad esempio, i primi esperimenti del Living Theatre vengono considerati privi di qualsiasi idea o carattere ideologico anche se i fondatori della compagnia, Julian Beck e Judith Malina, si considerano degli anarchici. Il motivo è che, come spiega Beck, in quanto artisti di teatro, «subivamo moltissimo l'influenza, dopo la guerra e l'inizio degli anni Cinquanta, di quell'atteggiamento critico che diceva: non si poteva mescolare l'arte e la politica, non vanno d'accordo, si interferiscono e si ostacolano»³¹

Questa situazione si prolunga fino alla fine degli anni Cinquanta per poi capovolgersi nel decennio successivo, quando un settore della sperimentazione teatrale approfondisce nella propria attività le questioni riguardanti la costruzione del teatro uno strumento di lotta politica. Questo avviene all'inizio solamente nell'ambito del teatro sperimentale, ma si estende poi gradualmente fino a coinvolgere l'intera attività teatrale del tempo. Nella seconda metà degli anni Sessanta non vi è più progetto, realizzazione o spettacolo che non si trovi inesorabilmente ad affrontare il problema del proprio valore politico. Al dogma della rigorosa separazione tra

³¹ Claudio Vicentini *La teoria del teatro politico*, cit., p. 6

politica e arte ora sembra essersi sostituito il suo opposto, vale a dire quello di una connessione necessaria tra di loro.

Nel periodo in cui viene posto al centro dell'intera discussione teatrale, il dibattito sul teatro politico si è svolto intorno a quattro temi principali:

1. Il primo tema è la definizione di un modello di teatro le cui caratteristiche siano adeguate ai termini della lotta in corso; se il teatro politico è tale in quanto costituisce uno strumento di lotta sembra necessario definire le caratteristiche tecniche che deve assumere in rapporto ai modi e alle condizioni attuali del conflitto. In uno dei più interessanti contributi teorici di quel periodo, che tenta di raccogliere le diverse esigenze emerse durante la discussione e negli esperimenti sul campo, la definizione di teatro politico viene proposta in questi termini: «Per “teatro politico” è bene s'intenda ormai quel teatro che vuole partecipare con i propri mezzi specifici al generale sforzo e processo di trasformazione della realtà sociale e quindi, in definitiva, dell'uomo, che nella società divisa in classi e basata sullo sfruttamento è andata distrutta»³². Durante la ricerca di un modello adeguato di teatro politico nacque la disputa tra i sostenitori di modello “razionalistico” ispirato a Brecht e i sostenitori di un modello “irrazionalistico” ispirato ad Artaud.
2. Il secondo tema è strettamente legato al primo tema, ossia l'analisi delle tecniche relative alle diverse componenti dell'evento teatrale per individuare, all'interno delle loro funzioni artistiche, precise valenze politiche: non solo i contenuti presenti nel testo, ma anche altri elementi dello spettacolo che possano avere dei connotati politici, come era già stato messo in luce dalle avanguardie storiche. Ad esempio, Brecht aveva già condotto un'analisi complessa su ogni componente teatrale; testo, recitazione, scenografia, musica, la sala stessa e il comportamento del pubblico durante la rappresentazione. Quindi ogni componente teatrale può essere trattata con tecniche

³² Massimo Castri, *Per un teatro politico*, cit., p. 8.

diverse. Ogni tecnica ha di per sé una valenza politica fondamentale propria e univoca.

3. Il terzo tema del dibattito sul teatro politico riguarda il rapporto che sussiste tra i meccanismi economici che alimentano l'attività teatrale, le diverse forme organizzative per la produzione degli spettacoli e le caratteristiche degli spettacoli che vengono prodotti. Questo rapporto è stato ampiamente discusso a cavallo delle due guerre mondiali, periodo in cui si sono osservate con attenzione le organizzazioni teatrali che venivano sovvenzionate dallo stato e le organizzazioni che venivano finanziate mediante donazioni di enti o di privati. Nel teatro politico del secondo Novecento la questione finanziaria viene gestita partendo da un presupposto: un teatro politico rivoluzionario non doveva sostentarsi affidandosi ai finanziamenti promossi o comunque previsti dal sistema economico-politico dominante.
4. Ultimo tema del dibattito riguarda lo scarto che sussiste tra il teatro politico e il pubblico teatrale. Il problema si iscrive inizialmente nella discussione sulla crisi del pubblico teatrale tradizionale. Per il teatro politico all'inizio degli anni Sessanta la questione viene posta in questi termini: Ci sia o non ci sia crisi del pubblico tradizionale, questo non rappresenta comunque la parte sociale con cui gli operatori interessati al teatro politico intendono schierarsi. Di qui la constatazione dello "scarto", poco o tanto che sia, dell'opera teatrale rispetto a chi frequenta il teatro.

In questo contesto emergono le due vie percorse dal teatro dei tardi anni Sessanta. Per una parte degli artisti, il compito essenziale del teatro politico, non meno dell'invenzione di tecniche teatrali adeguate alle caratteristiche dello scontro politico, è la ricerca del proprio pubblico: si rivolgono a tutti, a chiunque sia disposto ad ascoltare le loro istanze teatrali, sociali e politiche e ad accoglierle. La seconda soluzione è quella suggerita dal Teatro Campesino, ossia di rivolgersi a un pubblico specifico. La spettacolarità si sviluppa quindi come un

teatro di una specifica comunità e quella comunità diventa pubblico istituzionale di quel teatro.

Il dibattito si impernia su questi quattro temi, ma la definizione del teatro politico è rimasta allo stesso tempo nebulosa e consistente, poiché il tentativo di attribuire valenze politiche precise alle diverse tecniche teatrali ha perso forza di fronte al problema del significato che queste possono assumere quando entrano in connessione tra di loro, all'interno dello spettacolo. L'analisi progressiva delle diverse componenti dell'evento teatrale ha portato a scoprire che ci sono molte varianti da valutare per ogni singola componente. Ad esempio, l'ammissione o meno del pubblico può benissimo modificare il significato politico dell'evento. Inoltre, non è chiaro perché il teatro politico dovesse essere caratterizzato da una condizione economica che lo poneva sull'orlo del baratro finanziario, o quanto meno fuori dai circuiti finanziari popolari, invece di appoggiarsi, come un teatro tradizionale, a canali di finanziamento più solidi, perlomeno statali o provenienti da enti no-profit. Anche per quanto riguarda il ruolo del pubblico le soluzioni trovate dal Living Theatre e dal Teatro Campesino non erano facilmente applicabili. Quindi il dibattito svolto intorno alla questione del teatro politico in questi anni dimostra di essere incapace di risolvere i problemi che si pone. La discussione assume un carattere singolare non solo per la quantità di problemi posti da ogni singola questione evidenziata, ma anche perché risulta incapace di individuare altre due questioni importanti al fine di concepire il teatro come uno strumento di lotta:

1. Il riconoscimento del carattere politico di tutto teatro, poiché tutto il teatro, consapevole o no, è politico quindi è sempre uno strumento di lotta.
2. L'efficacia che il teatro può avere come arma di lotta. Il dibattito su questo punto sa solamente offrire la definizione delle valenze politiche delle differenti tecniche teatrali; può spiegare come la recitazione che suscita l'effetto di straniamento promuova nel pubblico atteggiamento e capacità intellettuali utili a condurre la lotta politica, ma è difficile capire

concretamente quanto siano efficaci gli esperimenti del teatro politico nel corso della lotta.

L'intera questione del teatro politico a questo punto «si rappresenta come tentativo di utilizzare la concezione del teatro come strumento politico – elaborata sulla nozione di ideologia – per affrontare e teorizzare il problema della frattura che sussistere tra il tratto e i meccanismi di produzione e tra il teatro e pubblico»³³.

Affermare che il tutto il teatro è politico perché è uno strumento ideologico e quindi svolge un'azione i cui effetti si proiettano inevitabilmente sull'andamento e sui i risultati della lotta politica, significa quindi garantire al teatro una legittimazione storica che non può mai essere smentita da alcuna verifica. È allora possibile riconoscere, discutere e addirittura giustificare la dissoluzione del rapporto organico del teatro con il pubblico e con gli strumenti di produzione senza dover mai mettere in questione la validità e la legittimità storica del teatro.

Questa è appunto la funzione reale svolta in quegli anni dal dibattito sul teatro politico.

³³ Claudio Vicentini *La teoria del teatro politico*, cit., p. 25.

BIBLIOGRAFIA

1. Artioli, Umberto (a cura di), *Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione (1870-1950)*, Roma, Carocci, 2004.
2. Bertolt, Brecht, *Scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 2001.
3. Castri, Massimo, *Per un teatro politico. Piscator, Brecht, Artuad*, Torino, Einaudi, 1973.
4. Demange, Camille, *Bertolt Brecht. La vita, il pensiero, i testi esemplari*, Firenze, Sansoni, 1971.
5. Fazio, Mara, *Il teatro agit-prop nella repubblica di Weimar. Le tipologie drammaturgiche*, in «Biblioteca teatrale», n. 19, 1977, pp. 1-50.
6. Ferretti, D., *Degli Atti, Ciofi, Russia (1900-1930). L'arte della scena*, Firenze, Mondadori Electa, 1990.
7. Voce *Marinetti, Filippo Tommaso*, in Silvio d'Amico (fondata da), *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1954-1968.
8. Piscator, Erwin, *Il teatro politico*, Torino, Einaudi, 1960.
9. Vicentini, Claudio, *La teoria del teatro politico*, Firenze, Sansoni, 1981.