

*Archibugi  
Benigni  
Boccaccini  
Buglioni  
Carli  
Castelli  
Cestaro  
Fabbri  
Infante  
Maestranzi  
Manfridi  
Marotti  
Murri  
Ottai  
Ottoni  
Palladini  
Panchetti  
Paolinelli  
Parodi  
Ruggieri  
Stacchi  
Treu  
Zaccone Teodosi*

*ATTI DEL CONVEGNO  
ROMA, 16 DICEMBRE 2000*

**IL SIPARIO S/DOPPIATO:  
IL TEATRO NELL'ERA  
DELL'AUDIOVISIONE GLOBALE**



*ATTI DEL CONVEGNO  
ROMA, 16 DICEMBRE 2000*

**IL SIPARIO S/DOPPIATO:  
IL TEATRO NELL'ERA  
DELL'AUDIOVISIONE GLOBALE**

A CURA DI ELEONORA DI FORTUNATO



## INTRODUZIONE

Il teatro da sempre è in grado di tradursi e superare l'ostacolo delle lingue attraverso gli strumenti letterari. Ma a mano a mano che nuove forme di circolazione di cultura, tra cui la rete informatica e il *digital versatile disc*, diventano sempre più popolari, crediamo che occorra cominciare a chiedersi se qualcosa, nel mondo della diffusione della creatività, non sia già cambiato irreversibilmente.

Il convegno IL SIPARIO S/DOPPIATO vuol porre domande nuove per avere nuove risposte scevre da ogni pregiudizio. Non è giunto il momento di prevedere fin dalle fasi progettuali la riduzione in immagini di uno spettacolo, creando nuovi soggetti capaci di rendere il teatro ripreso non solo sperimentazione o ripiego occasionale, ma servizio e cultura, gesto artistico e professionale? È possibile ipotizzare che il teatro viva una nuova ondata di interesse mondiale circolando da un paese all'altro non solo «fisicamente» o tradotto, ma attraverso il doppiaggio o il <sup>sottotitolaggio</sup> di opere teatrali riprese audiovisivamente? È accettabile immaginare un «teatro globale» che semini mille occhi sintetici nei palcoscenici e liberi lo spettatore dalle catene della platea

permettendogli di scegliere il proprio punto di vista?

La posta in gioco è enorme: non si tratta di «sostituire» l'audiovisivo teatrale al teatro come evento che si svolge necessariamente dal vivo, ma di giovare della rete tecnologica per riuscire a portare ciò che spesso è fisicamente irraggiungibile a un pubblico quanto mai vasto, restituendo interesse, dignità e forza a una delle più antiche e nobili espressioni artistiche dell'umanità.



## SOMMARIO

<b>SALUTO</b> Filippo .....	Ottoni 7
<b>DIFFONDERE IL PATRIMONIO CULTURALE: SOGNO O DOGMA</b> Carlo .....	Carli 10
<b>MESSAGGIO DI SALUTO</b> Ilaria .....	Fabbri 12
<b>APERTURA DEI LAVORI</b> Serafino .....	Murri 14
<b>NUOVI MEZZI PER UNA NUOVA STAGIONE DEL TEATRO</b> Mario Paolinelli..... 1 .....	8
<b>FUORI DALLA PROVINCIA</b> Glauco .....	Benigni 20
<b>IL TEATRO FILMATO E LA SUA DIFFUSIONE: IPOTESI PRODUTTIVE E POST-PRODUTTIVE</b> Martin Timmy Treu .....	3
<b>IL TEATRO TRASPOSTO</b> Luca Archibugi .....	6
<b>NUOVI SISTEMI DI DIFFUSIONE, VECCHI SCHEMI CONTRATTUALI</b> Massimo .....	Cestaro 29
<b>TEATRO DELLA MEMORIA: IPOTESI SULLA CONSERVAZIONE, DELL'ESPERIENZA TEATRALE</b> Marco .....	Palladini 31
<b>CORPO ED ELETTRONICA: VERSO LA PERCEZIONE CONDIVISA DELLO SPAZIO-TEMPO DIGITALE</b> Carlo .....	Infante 34

**ECONOMIE E POLITICHE DEL TEATRO NEL NUOVO SCENARIO  
MULTIMEDIALE: QUALI PALCOSCENICI NELLA NEW-ECONOMY?**

Angelo Zaccone Teodosi ..... 39

**I LIMITI LINGUISTICI DELLA DIFFUSIONE DEL TEATRO IN TELEVISIONE**

Vittorio Panchetti ..... 45

**APPUNTI DI REGIA PER UNA PLATEA VIRTUALE:**

**MESSA IN SCENA E NUOVI MEDIA**

Claudio Boccaccini ..... 48

**ESPERIENZE DI TEATRO IN TELEVISIONE**

Silvana Castelli ..... 51

**LA SCRITTURA TEATRALE NELL'EPOCA DELL'IPERTESTO**

Giuseppe ..... Manfridi

..... 53

**L'UNIVERSITÀ E LE NUOVE FORME DI DIFFUSIONE CULTURALE  
DELL'ESPERIENZA ARTISTICA**

Ferruccio ..... Marotti

..... 56

**LA PERCEZIONE DELL'IMMAGINE TEATRALE  
E QUELLA DELL'IMMAGINE AUDIOVISIVA: DIFFERENZE E CONVERGENZE**

Veziò ..... Ruggieri

..... 58

**NUOVE FORME DI TESAURIZZAZIONE E FRUIZIONE DEL TEATRO.  
EDUARDO IN CD ROM E OLTRE**

Antonella ..... Ottaviani

..... 60

**LA TV E IL TEATRO: UN DEBITO NON PAGATO**

Marco ..... Parodi

..... 64

**TEATRO DAL VIVO E VITA DEL TEATRO:  
I TEATRANTI E LE SFIDE TECNOLOGICHE**

Paolo ..... Buglioni

..... 68

**IL CORPO E LA VOCE:  
ESEMPI LIMITE DI DOPPIAGGIO DI EVENTI DAL VIVO**

Renzo ..... Stacchini

..... 70

**TV FRA CINEMA E TEATRO**

Silvio ..... Maestranzi

..... 72

Filippo Ottoni

Presidente dell'Aidac

## SALUTO

Benvenuti a tutti in questo tempo, meraviglioso esempio di un'architettura che non si fa più. Come presidente dell'Associazione italiana dialoghista adattatori cinescritturali, che sotto l'acronimo Aidac raccoglie i 176 professionisti che adattano e scrivono quasi tutti i dialoghi delle opere audiovisive che passano sui nostri schermi, al cinema e alla televisione, ho il dovere e il privilegio di porgere un caloroso saluto a tutti i partecipanti a questo nostro convegno, nonché di formulare l'auspicio che alla fine di questa giornata che prevedo e spero piena di interessanti interventi e vivaci discussioni, si sia fatta un po' più di chiarezza sulla natura del nostro lavoro di adattatori e soprattutto sull'incidenza che la nostra opera ha sulla lingua italiana in genere e sull'esito artistico delle trasposizioni in italiano di opere audiovisive realizzate in altre lingue.

Prima di addentrarci nel tema di questo convegno, ritengo doveroso cercare di dare una risposta alla domanda che molti di voi si saranno posti leggendo il titolo del convegno, «Il Sipario S/Doppiato». Che c'entra, vi sarete chiesti, un'associazione di dialoghista, che svolgono un'attività strettamente legata al mondo utilitaristico della post-produzione di film e telefilm, col mondo sacrale della più antica e pura forma di comunicazione e di spettacolo? Domanda più che legittima, alla quale posso rispondere dicendo

che non c'entra niente, e al contempo che c'entra tantissimo. Non c'entra in quanto la parte preponderante della nostra attività è finalizzata al doppiaggio di prodotti cinescritturali di basso o medio profilo commerciale. C'entra in quanto riteniamo che il potenziale espressivo della nostra capacità professionale non sia affatto inadeguato a una forma così alta e densa di poesia come quella del teatro. Peraltro ad alcuni di noi è già capitato di adattare film tratti da opere teatrali, anzi, a taluni è anche capitato di adattare spettacoli teatrali integrali ripresi audiovisivamente. E in queste prove, quasi tutte eccellenti, abbiamo dimostrato quanto può essere ampia la gamma linguistica e quanto vaste le risorse tecniche in nostro possesso.

Certo, abbiamo scelto un tema ambizioso per il nostro convegno: una proiezione utopistica verso un'applicazione ideale della nostra professionalità; un sogno che si coniuga a un altro sogno, quello di dare attraverso il doppiaggio, in quante più lingue possibili, nuova vita e diffusione a una forma d'arte che, almeno da noi, languisce in un abbandono sempre più vistoso, da parte di un pubblico che ormai, o predilige forme più pigre di fruizione casalinga, o dedica al teatro un interesse spurio, legato quasi unicamente alla presenza sulla scena di qualche personaggio reso popolare dai clamori di qualche programma della televisione.



In sostanza, al di là del sogno e dell'utopia, che pure sono essenziali a ogni forma di esistenza che non sia mera vegetazione, direi che con questo convegno vogliamo rivendicare agli adattatori-dialoghisti una funzione di operatori culturali, che non sempre ci viene riconosciuta. Tuttavia, pur annoverandoci tra coloro che agiscono in ambito culturale, non vogliamo e non possiamo negare che il nostro lavoro sia in larga misura al servizio di opere audiovisive che scaturiscono dall'immenso calderone di uno *show-business*, hollywoodiano anche quando non viene da Hollywood, interamente votato al grande spettacolo fine a se stesso, che mistifica, confonde, abbaglia, trita e diffonde immagini che, se da una parte creano un nuovo tipo di cultura, dall'altra generano nuovi (e semicolti) analfabetismi.

È innegabile infatti che oggi l'era della scrittura verbale lascia sempre più spazio all'ibrida dimensione delle immagini interattive, che ripropongono l'uso delle parole in un contesto estetico e sensoriale più ampio, dove l'immaginazione, guidata solo dall'evidenza del tangibile e del visibile, rischia di andare incontro a un'atrofia definitiva. In questo contesto, tentare di svolgere un ruolo culturale a favore del recupero di un gusto, di un'ampiezza di orizzonti e di una libertà di scelta che diminuiscono in maniera quasi proporzionalmente inversa all'offerta del mercato selvaggio, è una sorta di eresia. Ma è proprio partendo dalla consapevolezza di questa eresia, che ereticamente abbiamo pensato di accostare due mondi apparentemente inaccostabili come quello del doppiaggio e quello del teatro. Certo, da alcuni decenni ormai il teatro è l'oggetto del desiderio dei media tecnologici, segnatamente di cinema e televisione. Recentemente poi, alcuni registi si sono rivolti ai più noti testi di Shakespeare, ma anche di Oscar Wilde, di Cecov e di altri dram-

maturghi classici per trarne valide opere cinematografiche che hanno incontrato un grande consenso di pubblico, segno questo che ancorché pigro, lo spettatore contemporaneo si sottopone volentieri al disagio di uscire di casa per andarsi a godere uno spettacolo colto e intelligente, e segno anche che la grande qualità di scrittura teatrale è materia insostituibile per la rappresentazione della umana vicenda. E allora viene da chiedersi: come mai non si pone altrettanta attenzione e interesse alle riprese e alla diffusione audiovisiva di spettacoli teatrali?

Ma è davvero possibile ipotizzare che il teatro possa vivere una nuova ondata di interesse mondiale circolando da un paese all'altro non solo fisicamente, o tradotto letterariamente, ma anche attraverso il doppiaggio o il sottotitolaggio di spettacoli teatrali ripresi e diffusi? È possibile, nell'era dell'*high-tech* e di Microsoft, un rilancio della più viva forma di spettacolo, quella del teatro, proprio tramite l'*high-tech* e Microsoft?

Il convegno che l'Aidac oggi vi propone vuole indagare queste possibilità, ponendo nuove domande, per avere possibilmente nuove risposte, scevre da ogni forma di pregiudizio. Ed è superfluo dire che all'interno di questa proposta, la nostra associazione non può certo indicare se stessa come veicolo indiretto della produzione del teatro in video, impegno che spetta a entità di ben altra portata e importanza, ma può solo limitarsi a garantire la professionalità e la preparazione artistica necessaria alla soddisfacente trasposizione dell'opera audiovisiva da una lingua all'altra.

Quindi la posta in gioco è enorme: non si tratta di sostituire con l'audiovisivo teatrale il teatro, che si svolge necessariamente dal vivo, ma di giovare della rete tecnologica adesso disponibile: Internet, Tv satellitare, DVD, per portare ciò

che è spesso fisicamente irraggiungibile a un pubblico quanto mai vasto, restituendo interesse, dignità e forza a una delle più antiche e nobili espressioni artistiche dell'umanità. È incentrato su questo, e su molto altro che sicuramente scaturirà dagli interventi dei partecipanti, il tema ambizioso e utopistico che l'Aidac ha il piacere di proporvi, con il sostegno e il patrocinio del Ministero per i beni e le attività culturali.

## DIFFONDERE IL PATRIMONIO CULTURALE: SOGNO O DOGMA?

Desidero prima di tutto complimentarmi con l'Aidac per avere bene organizzato questa giornata di riflessione sul teatro nell'era dell'audiovisione globale.

Il tema che mi è stato proposto è assai rilevante e vasto: diffondere il patrimonio culturale è sogno o dogma. In realtà io ritengo che diffondere la cultura significhi in primo luogo investire in cultura. Questo è tanto più vero per un paese nel quale la cultura ha subito per lunghi anni l'indifferenza e la sottovalutazione di chi avrebbe avuto il compito di diffonderla, oltre che di tutelarla. Penso di poter dire che da qualche anno a questa parte l'inversione di tendenza sia forte ed evidente: sono infatti aumentate le risorse economiche destinate alla cultura. Il Ministero per i beni e le attività culturali in questi anni ha raddoppiato il proprio bilancio. Inoltre, il Fondo Unico per lo Spettacolo è stato finanziato per il triennio 2001-2003 con mille miliardi l'anno, mentre una parte dei proventi derivanti dall'estrazione del gioco del lotto, 400 miliardi nel 2001, è destinata al restauro del nostro patrimonio storico-artistico. Questo ha consentito il finanziamento di nuovi spettacoli, la promozione della lettura e del libro, l'apertura di musei e biblioteche, la riapertura al pubblico di siti di grandissima rilevanza come la Galleria Borghese o la Domus Aurea a Roma. Quindi per diffondere la cultura bisogna prima di tutto investire in cultura.

È questo il primo obbligo dello Stato, che ha il dovere, non solamente istituzionale, ma morale, etico, di preservare e promuovere un grande patrimonio che ci proviene da millenni di storia, e che sta a noi conservare e tutelare, non solo per la comunità nazionale, ma per l'umanità intera. Dobbiamo trasmettere questa grande testimonianza di civiltà alle future generazioni. Il mondo ci ammira e ci invidia per il grande patrimonio di cui disponiamo, un patrimonio che appartiene a tutte le sfere del sapere, della scienza, dell'arte, delle lettere, al teatro, alla musica e all'archeologia. Insomma, tutte quelle specificità che attengono all'espressione della persona.

Vorrei ribadire un principio: l'arte, la cultura, la scienza, hanno bisogno di esprimersi nella libertà. I paesi che hanno esercitato tale principio ne traggono un beneficio anche economico, perché nella libertà si esprimono i valori che attengono alla convivenza civile, allo sviluppo sociale, economico e culturale.

Da qualche anno il Ministero si sta battendo per mettere la cultura al centro delle politiche di sviluppo. Investire in cultura, infatti, rende non solo in termini di crescita civile e sociale, ma anche in termini di crescita economica, industriale e occupazionale. Nel regolamento del nuovo Ministero vi è un'importante novità che riguarda il mondo dello spettacolo,

che ne sottolinea la specificità e l'importanza. Due delle dieci Direzioni generali in cui si articolerà il nuovo Ministero riguardano lo spettacolo: una con riferimento al cinema, l'altra con riferimento a tutto lo spettacolo dal vivo. Lo spettacolo avrà quindi due Direzioni generali che potranno seguire in tal modo meglio i singoli settori di riferimento. In una parola lo spettacolo assume un ruolo centrale strategico nell'ambito della nuova organizzazione.

Il settore del teatro è stato interessato in misura significativa dalle novità normative: è noto che dal 15 dicembre 1999 il teatro ha, per la prima volta nella vita dell'Italia repubblicana, una normativa di riferimento. Il decreto n. 470 ha realizzato un'aspirazione storica del mondo del teatro: il superamento della precarietà e dell'incertezza offerta dalle circolari annuali. Tuttavia, l'importanza del regolamento non risiede solo in questo: si è costruito un sistema del tutto nuovo, indagando su generi e soggetti teatrali, affinché tutti fossero giustamente rappresentati, e dando vita al nuovo sistema di contributi pubblici, passando dall'annualità alla triennialità, dalla stagione teatrale all'anno solare, inventando i relativi procedimenti, introducendo fortemente l'autocertificazione, ridefinendo l'essenza stessa dei principi che presiedono all'erogazione dei contri-

buti pubblici.

Come è noto, è inoltre all'esame del Senato il disegno di legge governativo sulla disciplina generale dell'attività teatrale, approvato dalla Camera. Anche questo è un avvenimento storico: mai il Parlamento si era pronunciato sul teatro. E prossimamente il paese potrà colmare una lacuna storica con una propria legge in materia.

Credo, quindi, per tornare al tema di fondo del «Patrimonio culturale: sogno o dogma?» che ci sia un solo modo, per chi ha responsabilità di governo, per sostenere concretamente la diffusione della cultura italiana tra i nostri cittadini e nel mondo: riforme istituzionali, risorse economiche e programmi specifici per ogni settore, programmi che abbiano al proprio centro l'attenzione verso il consumatore di cultura, con tutti i risvolti che ciò comporta, anche dal lato dell'utilizzo delle nuove tecnologie, che consentono una diffusione su più canali dello spettacolo dal vivo.

## MESSAGGIO DI SALUTO

Esprimendo l'interesse dell'Eti per l'importante iniziativa che si pone l'obiettivo di affrontare le più significative problematiche del rapporto tra arte e video, vi invio una breve sintesi delle attività che l'Eti ha avviato in questo ambito in collaborazione con Enti e Istituzioni pubblici e privati.

Il rapporto dell'Ente con il problema «video» ha origine sin dai primi anni Novanta quando, in collaborazione con il Premio Riccione TT.VV., affrontò per la prima volta il problema di assicurare un primo censimento di quali e quanti, di qual genere, dove e se consultabili fossero i video teatrali. Quel censimento, catalogato in Isis, quindi con il sistema riconosciuto dall'Unesco, aveva portato ad una prima problematica rilevazione che fece sin da subito emergere alcune problematiche prioritarie:

- il problema dei diritti di trasmissione e quindi del concreto utilizzo di tali materiali per metterli a disposizione dell'utenza,
- il problema della conservazione dei materiali, con il conseguente problema dei supporti utilizzati e della loro deperibilità, e quindi della duplicazione e del restauro,
- il problema di una catalogazione omogenea che potesse consentire un accesso lineare e strutturato all'informazione esterna, nazionale ed internazionale,
- il problema dell'aggiornamento: come

poter assicurare la ripresa degli spettacoli più significativi d'ogni stagione,

- il problema del rapporto con il potenziale pubblico e quindi la sensibilizzazione ad accostarsi al video come possibile incontro culturale sicuramente di approfondimento e di incontro con il passato, ma anche con una nuova forma d'arte che esprime proprie potenzialità artistiche. In questo quadro, ovviamente, esisteva ed esiste il problema del rapporto con le grandi strutture della comunicazione e con la possibilità di accedere ai loro archivi.

Questi erano i problemi che si profilavano, rispetto ai quali l'Ente ha tentato alcuni possibili approcci:

- 1) per quanto riguarda la catalogazione, dal 1998 ha in essere una convenzione con l'Assessorato alla cultura della regione Emilia Romagna e l'Ibanc di Bologna, che su un progetto presentato al Premio Riccione Teatro, ha per obiettivo la costituzione di un catalogo collettivo.

È stata fin qui realizzata, a cura dell'Ibanc, una scheda catalografica ed un software applicativo, è in fase di pubblicazione un primo vocabolario controllato relativo al teatro, realizzato in collaborazione con esperti delle varie discipline dello spettacolo dal vivo coordinati dal professor Marco De Marinis dell'Università di Bologna.

Il progetto, allo scadere del terzo anno

della convenzione, quindi a settembre del 2000, avrà consentito la catalogazione di oltre 3.500 video e potrà quindi dirsi «testato» e pronto per entrare in una rete nazionale.

Rispetto a tali risultati e al fine di un primo confronto internazionale l'Eta ha realizzato a Firenze, lo scorso ottobre, un incontro internazionale cui hanno partecipato rappresentanti dal Belgio, Olanda, Francia, Inghilterra e dalla Germania, al fine di confrontarsi sui temi principali delle problematiche connesse alla catalogazione del video e del video teatrale in particolare, e per un primo confronto rispetto alla realizzazione di uno specifico *thesaurus*.

Il progetto, cui aderiscono le più significative realtà di documentazione della regione, ha promosso una serie di incontri di approfondimento realizzati nelle varie sedi, dal Centro San Biagio di Cesena al Premio Riccione al Teatro Romolo Valli di Reggio Emilia, per approfondire e discutere i vari aspetti e le varie problematiche emerse.

2) Per quanto riguarda, poi, il problema collegato alla promozione, l'Eta ha assicurato, con sempre maggiore specializzazione, l'utilizzazione del video quale strumento di approfondimento mirato sia attraverso specifiche rassegne, sia collaborando con Festival, sia utilizzando il video come approfondimento e ulteriore opportunità di incontro con artisti e grandi interpreti della scena.

Ha poi dato vita con il Premio Riccione a una convenzione che possa garantire l'accesso alle informazioni, consentendo

la realizzazione di un servizio di cui si sente una esigenza sempre maggiore.

3) Per quanto riguarda la possibilità di «riprendere nuovi spettacoli» si sono attivati tutta una serie di contatti con le grandi strutture della comunicazione, dalla Rai alle varie consociate, ai privati, anche in considerazione dell'onerosità dei costi di realizzazione, resi ancora maggiori dalle nuove discipline in materia di diritto d'autore. Si è, comunque, intervenuti per il sostegno alla realizzazione di alcuni video in fase di produzione e utilizzando lo strumento video quale costante elemento di documentazione dei più importanti progetti realizzati dall'Ente.

Lo sviluppo dell'interdisciplinarietà, la creazione di un sito Internet dell'Ente, il crescere di tutta una attività volta alla documentazione e diffusione del teatro italiano, ci motivano a ritenere di poter dire di aver concretamente contribuito a porre e affrontare alcune questioni importanti.

L'Eta è, ovviamente, disponibile a mettere in comune la sua esperienza e i risultati per portare un fattivo contributo alla discussione e alla «costruzione» di un diverso rapporto con il video e le sue potenzialità.

## APERTURA DEI LAVORI

Il convegno si articolerà in tre sessioni.

La prima, che va sotto il nome di «teatro.net = teatro.com?» è una sorta di provocazione, di cui fra poco scoprirete i contorni. Nell'introdurre i lavori di questa sessione vorrei sottolineare alcuni concetti già espressi con molta chiarezza da Filippo Ottoni sulle motivazioni di fondo del nostro incontro: perché scegliere di accostare, con apparente blasfemia, un mondo di strumentalità come quello del doppiaggio al mondo sacro del teatro? Il teatro doppiato sembra essere un'eresia perché il teatro è verbo. E d'altra parte il teatro è anche corpo in uno spazio fisico, quindi presenza. Qui oggi, però, non vogliamo guardare al teatro doppiato come se potesse essere anagolo al cinema doppiato, ma come a un modo, non sostitutivo, di superare la lontananza fisica o linguistica dall'evento.

Ci sono ragioni storiche per cui il doppiaggio ha dovuto guadagnarsi sul campo - grazie soprattutto alla bravura di certi attori - i presupposti artistici che non aveva alla nascita: il doppiaggio è nato con il cinema sonoro, come tutti sanno, perché nel momento stesso in cui gli attori sono stati non più silenziosi ma parlanti, si è posto immediatamente il problema di una lingua del cinema. Ora ci troviamo a uno snodo epocale non meno importante di quello che ha visto il passaggio dal muto al sonoro, cioè nel-

la necessità di comprendere quali possono essere gli orizzonti di circolazione di opere, come quelle teatrali, che non nascono, proprio nella loro genesi e nel loro rito profondo, con fini di «exploitation» cioè di sfruttamento intensivo. E questo perché sono legate alla presenza fisica, a un rapporto di vicinanza, di respiro, di *feedback*, tra attore e spettatore. Ora però il villaggio globale, per usare un vecchissimo termine degli anni Sessanta, nelle dimensioni di interconnessione che in questo momento ha raggiunto, e soprattutto nella serietà che pian piano si sta guadagnando la maggior parte dei nuovi mezzi di diffusione, con le potenzialità sempre maggiori che di anno in anno si scoprono in questi mezzi di diffusione e anche di registrazione di esperienze dal vivo, se da una parte rischiano di obnubilare definitivamente il rapporto con l'utente, che ormai è diventato una categoria dello spirito, dall'altra aprono invece, abbandonando la retorica dell'uomo naturale, a una seconda natura che è quella delle immagini, con cui ormai almeno un paio di generazioni si confrontano fin dalla nascita, e che modificano il loro modo di apprendere la realtà, di relazionarsi alla realtà. Ora, il teatro è un rituale molto più antico di tutto questo scenario. Quindi un'ibridazione tra il teatro, che è un rito che nasce all'interno della comunità e che serve ad aggregare, a legare le emo-

zioni di esseri viventi e presenti, e il doppiaggio sembrerebbe un'eresia.

Questo sarà l'argomento della seconda sessione: «Per un'estetica del teatro in immagine».

La terza sessione, «Lo spazio etico», analizzerà invece la possibilità di questo rapporto sul piano etico.

Il teatro filmato è stato da sempre uno spauracchio, anche del cinema. Ma è in atto una lenta trasformazione, che possiamo definire antropologica, per cui il teatro lentamente scompare, e diventa qualcosa di nicchia, che solleva delle passioni simili a quelle per l'opera lirica, qualcosa che diventa tanto più di culto quanto più se ne perde la popolarità intesa nel senso commerciale. Ma quello che dovrebbe essere un impatto tragico tra le nuove tecnologie, che lascerebbero il teatro in un angolo in quanto necessariamente fondato sulla presenza reciproca di pubblico e attore, potrebbe invece portare a uno sposalizio, apparentemente «misto» e anche abbastanza eretico. Perché quello che vogliamo chiedere innanzitutto è qualcosa di molto poco ovvio: potrebbe il teatro circolare di nuovo, potrebbe essere rilanciato, e soprattutto potrebbe la rete, con la serietà che pian piano sta acquisendo, farsi portatrice di un nuovo interesse nei confronti dell'evento, trascinare lo spettatore via dal monitor o dal televisore? Questo è possibile, lo vedremo, perché le tecnologie più avanzate consentono cose che il teatro non consente: moltiplicazione dei punti di vista, regia personali, trattamenti e interazioni maggiori, se possibile, col gesto e con l'atto teatrale. Questa ibridazione snaturerà o no il senso più genuino del teatro? Sono tutte cose da vedere. Ma è pur vero che il teatro scompare per lasciar spazio alla televisione. Il 90 per cento almeno della programmazione teatrale delle grandi città è costituito da spettacoli che

da un punto di vista strettamente commerciale vivono parassitariamente sulla televisione: comici televisivi, o nella migliore delle ipotesi cinematografici, quasi soltanto commedia nel senso della commedia all'italiana. Ci sono trasformazioni di cui non si può non prendere atto, come la flessione negli ultimi 15-20 anni dell'interesse per il teatro, soprattutto da parte di quello che è stato il corpo, lo zoccolo duro del pubblico non solo teatrale, cioè i giovani, che un tempo venivano portati come comitive alle *matinées* dai loro insegnanti. Per ristabilire questo contatto bisogna passare per le forche caudine dello snaturamento tecnologico?

Ma prima di porre le domande in termini così drastici, vorrei fare un'ultima riflessione: il teatro è presenza corporea, appunto, ed è fonazione vocale. È chiaro che il sottotitolaggio rispetta la fonazione del grande attore, ma è possibile pensare che il teatro sia anche corpo? Che sia appunto nella vicinanza e nell'importanza dell'espressione corporea una delle chiavi del teatro che non possono essere perdute? Io non posso vedere il teatro polacco se non tradotto in italiano e recitato da attori italiani, oppure, quando ci sono delle *tournées*, ascoltando una traduzione in cuffia o leggendo i sottotitoli (anzi, i sopratitoli), posso essere agevolato nella fruizione immediata. Ma è possibile che io non assista allo spettacolo e, se non verrà documentato, me lo sarò perso per sempre. È giusto che io non possa far parte, se non conoscendo il polacco, di un momento così intenso? Certo, il teatro di Grotowski, per esempio, poteva essere fruito al di là della lingua, anzi, era quello il suo obiettivo primario. Però è facile che, se non conosco la lingua, mi perda la grande recitazione dei grandi attori. È chiaro che nessuno vuole sostituire il teatro con il teatro filmato o con il video-



documento, ma la documentazione è importantissima, perché consente a un pubblico più ampio di avvicinarsi a qualcosa che viene visto con sospetto, perché la nicchia può creare anche repulsione.

Dunque, ci chiediamo tutto questo e soprattutto ci chiediamo se la tecnologia non possa effettivamente aiutare il teatro a tornare un evento, nel senso che diamo correntemente al termine, in questa «audiovisione globale», poiché abbiamo ben presente che nessuno vuole sostituire al teatro l'audiovisivo, il cui ruolo fondamentale dev'essere quello della diffusione. E questa diffusione può essere fatta soltanto con gli strumenti di chi ha sempre lavorato nel campo della diffusione, cercando di rispettarne la dignità professionale. Naturalmente, andrebbero formate nuove figure per svolgere questo lavoro di diffusione in immagine del teatro: non è così assodato che un regista televisivo o cinematografico possa riuscire a capire quella mentalità, ci vorrebbe appunto qualcuno che capisce dall'interno il teatro e che possa orchestrare fin dall'inizio una pre e

postproduzione in immagine degli eventi teatrali.

Ci sono già delle scommesse fatte. Ci sono già delle scommesse vinte. Oggi siamo qui proprio per cercare di capire quale può essere la migliore prospettiva per riuscire a coniugare un intento di memorizzazione e conservazione con eventi che esistono nell'attimo in cui si compiono, senza snaturarli, e per riuscire a strappare dall'illusione del possesso del reale attraverso i mezzi di fruizione delle immagini quella categoria dello spirito sempre più netta che si sta delineando come quella del video-utente, in un senso globale.

teatro.net = teatro.com?

*Quali sono gli orizzonti di produzione audiovisiva specifica e di formazione che prevedono una «riconversione» del teatro nel nuovo panorama di diffusione e conservazione tecnologica della cultura?*

coordinano Mario Paolinelli e Glauco Benigni

## NUOVI MEZZI PER UNA NUOVA STAGIONE DEL TEATRO

Vorrei esordire con tre considerazioni e una premessa. La premessa è che, se siamo qui, dobbiamo ringraziare, almeno in parte il teatro dell'idiozia, e cioè il *Grande fratello*, deliziosa rappresentazione della consolante cultura del nulla, se nascerà una nuova stagione sperimentale e un nuovo pubblico, anzi nuovi pubblici per il teatro. Infatti il vuoto pneumatico lasciato dall'esplosione delle nuove tecnologie, che brucia contenuti e senso in una polverizzazione di dati resi inafferrabili, offre una grande opportunità agli autori e a chi è al governo dei processi di produzione culturale: quella di colmare questo vuoto di nuovo contenuto e nuovo senso.

E ora tre considerazioni brevissime.

Prima: di fronte al grande rischio che i nuovi padroni delle comunicazioni impongano, per chiari motivi di massima *audience*, la produzione di contenuti, *content*, omologati e di basso profilo, vanno forse pensate con largo anticipo, anche per il teatro oltre che per il cinema, strategie che favoriscano l'affermazione della diversità culturale, dimostrando tra l'altro all'impresa che sul lungo periodo la cura dei mercati di nicchia è più redditizia, in quanto meno soggetta a rischi di fiasco. Costruire dei grandi successi e poi rischiare che questi vadano bucati è in un certo senso molto più aleatorio che curare dei mercati consolidati, seppur di nicchia.

Seconda considerazione: le nuove tecnologie agiscono trasversalmente oltre che globalmente nel mondo della comunicazione e della fruizione culturale. È quindi urgente che le istituzioni che orbitano attorno alla sfera della cultura (nello specifico: comunicazione, affari esteri e attività culturali) ripensino i loro ruoli e studino azioni e strategie comuni per governare efficacemente insieme gli effetti della globalizzazione nell'ambito culturale. In particolare, il teatro va osservato con occhi nuovi, scrostato dal manto museale, e rilanciato attraverso gli strumenti tecnologici, affiancandolo, come linguaggio specifico e autonomo, al cinema, alla *fiction* televisiva, alle opere musicali.

Terzo punto: la sopravvivenza di una cultura è possibile solo attraverso uno scambio continuo e multidirezionale, e in un pianeta, almeno in quella parte che ha scelto l'opzione della massima velocità, i cui confini sono ormai esclusivamente linguistici, va incrementata la capacità di circolazione delle opere attraverso quegli strumenti tra cui, appunto, il doppiaggio, che hanno dimostrato di essere in grado di favorire la penetrazione degli altri mercati. Il cinema americano in Europa ne è la prova evidente, visto che attraverso il doppiaggio, per stessa ammissione delle grandi *majors* multinazionali, controlla circa il 70 per cento del mercato. È quindi forse l'ora di

una controffensiva, e questa, vista l'inefficienza del privato, (basti guardare all'inconcludenza della cosiddetta promozione del cinema italiano all'estero) non può che partire dal mettere a disposizione di chi produce cultura, gli autori, di quelle risorse infrastrutturali, più che finanziamenti a pioggia, che solo uno Stato lungimirante può assicurare, che permettano la diffusione multilingue della specificità e della cultura italiane. È il momento, insomma, che le istituzioni prendano coscienza della necessità di studiare, progettare e attivare politiche che rispondano alla necessità di documentare, ma soprattutto di promuovere e divulgare il teatro vivo, quello che va in scena sera dopo sera. Manca una strategia globale per la sopravvivenza del teatro, manca una alfabetizzazione che, invece, per il cinema si sta avviando. La cultura teatrale nelle giovani generazioni è affidata unicamente alla solerzia e alla disponibilità di alcuni insegnanti che portano attori e registi nelle scuole, o viceversa i ragazzi a teatro, con l'obiettivo di far nascere un minimo di curiosità e di coscienza in quello che sarà il nuovo pubblico. Le istituzioni devono prendere coscienza di questa realtà, e devono rendersi conto che la solita annosa clientelare distribuzione a pioggia di sovvenzioni è ormai una routine insopportabile; al contrario vanno create quelle in-

frastrutture in tutto il territorio nazionale che possano essere utili per le nuove generazioni per impadronirsi della materia teatro.

Il mercato, nel momento in cui si creasse un substrato fertile in cui potessero attecchire nuove creatività, nuovi pubblici, verrebbe da sé, forse sempre di nicchia, ma non è detto, perché il teatro non è solo quello sperimentale, di riflessione, solo quello duro, crudo; è anche teatro d'evasione, teatro leggero, teatro che ha una grossa capacità commerciale. In fondo il famoso *break even point*, il punto di pareggio, per uno spettacolo teatrale non è così alto da non poterne sopportare i costi. Ecco, si tratta di far ragionare, di tirar via da una visione drammaticamente provinciale le nostre istituzioni, ma anche i nostri autori.

Queste le premesse o le sfide. Il grande idiota ha fatto la sua mossa, quali sono le altre mosse possibili?

## FUORI DALLA PROVINCIA

lo devo mandare un urlo di dolore, perché c'è tutto un mondo intorno a noi, però gli italiani pare non se ne accorgano, o fanno finta di non accorgersene, e continuano a pensare che il mercato interno possa e debba mantenere i loro stili - credetemi - aristocratici, di lavorare nel mondo della cultura. E i loro stili non tengono conto che, oltre alla produzione del *content* (*content* è tutto quello che può essere veicolato nelle reti: audio, video, web, eccetera, e d'ora in poi va per contenuti) c'è un mondo a cui questo *content* deve arrivare. In Italia c'è questa tribù elegantissima di quelli che si occupano di teatro, circondati da belle donne che vogliono fare teatro, che continuano a pensare che il mercato interno possa mantenere questa ordinaria voracità estetica. E invece non è così, non è più così.

Il problema, quindi, su cui forse non si riflette abbastanza, è che nel pianeta esiste una cosa che si chiama «cubatura mediologica», che è costituita da tutti i messaggi in tutte le lingue che circolano tutti i giorni per ventiquattro ore al giorno. Nella cubatura mediologica del pianeta la dominante è anglosassone, e questo lo sappiamo. Però esistono anche le altre economie, le altre culture, i tedeschi, i francesi, gli spagnoli, noi, che si sforzano di mantenere se non altro quella percentuale di messaggi in francese, in tedesco, in spagnolo (e in ita-

liano, anche se non si sforza quasi nessuno) affinché una cultura non muoia. Perché secondo alcune interpretazioni, se muore la presenza della lingua e della cultura, poi muore tutto il resto.

Dico queste cose sulla base dell'esperienza personale che ho fatto a Rai International. Ero responsabile dello sviluppo di Rai International, che è la sezione internazionale della Rai (tutte le televisioni europee hanno una sezione internazionale, mentre gli americani non ne hanno bisogno perché sono internazionali dall'origine). Quando ci incontravamo e discutevamo di come far sì che il patrimonio di produzione nazionale avesse un suo valore, che fosse consumabile, portato nelle reti, scoprivamo, per esempio, che i nostri connazionali residenti all'estero volevano sì dei programmi - anche il teatro - ma li volevano sottotitolati, perché loro ormai parlano altre lingue. E avrebbero apprezzato anche versioni doppiate.

A questo, però, non siamo pronti, questo non si fa. Io non lo so perché non si fa, mi sembra strano e mi sembra strano che, a questo punto del discorso, un anello importantissimo di questa catena, che è l'anello industriale del doppiaggio, che industrialmente dovrebbe gestire l'interfaccia linguistica, sia un po' sottovalutato.

Non lo dico perché sono qui, ma perché ho avuto modo di verificare in altre na-

zioni che quelli che rendono possibili le interfacce linguistiche sono molto più stimati, e molto più finanziati. Finanziati non solo dal ministero preposto, ma anche dal mercato, perché la tribù, la lobby, il gruppo che vive di questo si dà un gran da fare, è molto attiva. Certo ci sono dei riconoscimenti, però ci sono anche delle vittorie sul campo. A questo proposito, vi anticipo che vi mostreremo un esperimento di doppiaggio in inglese di Pirandello, che è venuto molto bene, e che potrebbe essere una cosa su cui riflettere per il futuro.

Vorrei aggiungere un'altra cosa: non capisco perché bisogna giustificarsi se si formula l'ipotesi di far vedere il teatro in Internet. Io rispondo: magari. Magari Internet veramente potesse svolgere anche per il teatro quel ruolo che svolge per altri *content*, come la musica e il cinema. Non bisogna scandalizzarsi del fatto che in questo momento possiamo vedere il teatro solo in *slow motion*. In un futuro molto recente, con la banda larga e sistemi di compressione più efficaci, una comunità di Sidney, grazie a un passaggio da satellite e cavo, potrà vedere in contemporanea una prima teatrale. Io non la vedo un'ipotesi fantascientifica, perché l'ho visto fare con tanti altri tipi di *content*, anche lì all'inizio arrancando.

Un'altra esperienza personale: in quel ruolo di responsabile dello sviluppo, chiesi al Vaticano di poter mettere in rete le Messe solenni del Papa, un bello spettacolo teatrale, con tutto il rispetto per il Santo Padre. Il Vaticano, che spesso è molto più avanti di tanti altri, ha immediatamente accettato, e da tutto il pianeta sono cominciate ad arrivavare e-mail di persone che, dalle Ande al deserto australiano, ringraziavano perché «finalmente» avevano anche loro la possibilità di partecipare.

E questo è solo per quanto riguarda l'*on-line*, ma nell'*off-line* ormai esiste una storia: c'è l'*home video*, l'*home theatre*, il DVD. Il DVD è un supporto eccezionale, che ha una capacità incredibile di stoccare immagini. Naturalmente, come vi spiegherà meglio Timmy Treu, non è l'industria del DVD a decidere se farlo o meno: deciderà il pubblico. Però se intanto coloro i quali possiedono i diritti non si mettono in testa che devono cederli a costi bassissimi, non sarà l'industria a investire per prima, perché una certa sperimentazione commerciale bisogna che la faccia anche la tribù che vive di teatro.

Per concludere, c'è il discorso delle *web-cam*: si possono allestire delle *web-cam* all'interno dei teatri italiani, con un costo bassissimo, che possono servire per decine di utilizzazioni: per rivedere le prove, farle vedere a distanza, fare le selezioni, ecc. Inoltre, la molteplicità dei punti di vista può dare veramente un respiro artistico diverso e può innescare un dibattito teorico che potrebbe essere interessante.

In conclusione, io ritengo che:

- 1) la catena dell'interfaccia linguistica sia fondamentale per la sopravvivenza e l'eventuale distribuzione evolutiva di questo tipo di *content*: il teatro;
- 2) bisogna assolutamente smettere di preoccuparsi della sacralità del teatro nelle reti, perché se non lo facciamo noi, lo faranno i giapponesi o gli americani. Il *content*, in questo caso il teatro, è come i quadri, è come qualsiasi oggetto: dipende da chi lo possiede, se vuole o meno scambiarlo. È meglio che lo cominci a scambiare quelli che ne sono proprietari all'origine. Se non lo farete voi, lo faranno altri, questa preoccupazione è solo vostra, è solo della gente di teatro, non è dei «mercanti»



## IL TEATRO FILMATO E LA SUA DIFFUSIONE: IPOTESI PRODUTTIVE E POSTPRODUTTIVE

Abbiamo creato il DVDGroup, da un lato perché in altri paesi esiste da tempo, e come al solito noi italiani eravamo gli ultimi, ma soprattutto per divulgare l'esistenza di questa tecnologia, una tecnologia che si basa prima di tutto sulla semplicità di utilizzo e su una vasta possibilità di sfruttamento.

Noi siamo *provider* di prodotto *off line*, cioè in scatola; noi non vendiamo il disco, vendiamo il contenuto, la parte veramente costosa del prodotto, che in realtà sono i diritti e non tanto la materia prima.

Mi sono sempre chiesto perché il teatro - o anche il cinema - italiano abbia dei problemi. Mi domando se sia un problema di tecnologie, o di mancanza di parcheggi. Ho vissuto per tanti anni negli Stati Uniti, e lì andare al cinema è facilissimo; mentre andare al cinema a Milano è impossibile, figuriamoci a teatro. Paradossalmente, viviamo in un periodo in cui il tempo libero, pur essendo aumentato in valore assoluto, è meno che in passato, perché può essere diviso tra più cose da fare. Per poter andare a teatro, per esempio, deve essere messa in moto una tale organizzazione che, forse, ha contribuito al successo del famoso *home entertainment*, cioè dello sfruttamento di qualunque spettacolo stando comodamente a casa. All'*home entertainment* si aggiunge poi tutto il prodotto *on line*.

Noi vendiamo tempo, quindi quella dell'utilizzo del tempo libero è una questione che abbiamo analizzato nei particolari: per esempio sappiamo che l'italiano ha un certo numero di ore di tempo libero al giorno, e - sembrerà un calcolo strano - data una media di quattro ore di tempo libero, e più facile che si acquisti un prodotto che dura meno (per esempio la musica) e che lasci spazio ad altre occupazioni, che uno come il cinema o il teatro, che tende a riempire questo tempo libero.

La tecnologia del DVD è nata circa quattro anni fa, su impulso della *majors* americane (io, peraltro, sono anche amministratore delegato della Warner Home Video in Italia, e la nostra azienda è stata uno dei promotori di questa tecnologia), semplicemente perché si è visto che da una parte è il modo più semplice di vedere un prodotto, e dall'altra il modo migliore di conservare nel tempo l'archivio culturale.

Tante potenzialità del DVD non sono ancora state sfruttate. La prima è quella di contenere, teoricamente (e in base al tipo di disco utilizzato, perché ci sono diversi formati in termini di lunghezza o di forme di compressione), fino a 14 lingue, più 32 tracce di sottotitolaggio. Ho parlato di teoria, perché la realtà è completamente diversa: per ragioni di *marketing*, si è deciso di non inserire in un



DVD versioni in tutte le lingue, per evitare un *trans-shipment* di prodotto in tutto il mondo, che non gioverebbe alla distribuzione nei singoli paesi. In Italia, per esempio, la maggioranza delle aziende distribuisce i DVD con la versione italiana, quella francese, oltre naturalmente a quella originale, che è l'inglese. Per quanto riguarda i sottotitoli, la situazione è meno complessa.

Un altro elemento cosa molto importante in questa nuova tecnologia, oltre al *software*, è l'*hardware*. Si è osservato che per il successo di una nuova tecnologia è un importantissima la sua semplicità di utilizzazione. Gli americani parlano di «KISS technology», che significa «Keep It Simply Stupid». Una delle ragioni della diffusione del telefonino nel mondo è che è un oggetto semplice, per cui nessuno ha dovuto imparare niente di nuovo.

Oltre alla relativa semplicità di utilizzazione del DVD (superiore, per esempio, a quella di un videoregistratore), altri elementi molto importanti sono la qualità video e audio. Non dimentichiamo, infatti, che il 70-80 per cento della percezione umana viene dalla vista. Se vediamo qualcosa con una qualità superiore alla norma, ne godiamo diversamente. Peraltro, da pare di Sony e di Philips sono stati fatti test interessanti sulla percezione uditiva: un campione di spettatori è stato messo di fronte a diversi schermi televisivi che differivano solo nel sistema audio. Alla domanda su quale televisore si vedesse meglio, il più apprezzato è risultato essere quello che aveva il suono migliore. Questo dimostra che una migliore percezione uditiva influenza anche quella ottica.

Quindi il DVD non è soltanto una tecnologia video, ma anche una tecnologia audio. Da questo apparecchio si ha una percezione audio molto diversa da quella a cui siamo abituati (quella dello ste-

reo, basata sul principio che avendo due orecchie, bastano due fonti sonore, una da destra e una da sinistra) dovuta a una forma di *surround* che è l'audio 5.1, che dà una sensazione globale, tridimensionale del suono.

Una sensazione che non è da sottovalutare, per esempio, per lo spettacolo dal vivo. Lo spettacolo dal vivo, infatti, vive anche del suono di quello che succede dietro, mentre si segue qualcosa che succede davanti. Al limite, poter sentire qualcuno che mangia le patatine, contribuisce a far sì che ci si senta virtualmente in un ambiente in cui in realtà non si è presenti, e questo la tecnologia DVD è in grado di offrirlo.

Per quanto riguarda gli schermi, i *flat screen*, in tempi più brevi di quanto possiamo credere avranno costi meno spaventosi.

Per concludere, credo sia importante, per qualunque forma di spettacolo che vada su un supporto tecnologico come il DVD, che venga pensata all'origine per tale supporto.

Non dimentichiamo che il DVD dà la possibilità molto interessante della visuale multiangolo. Nel caso del teatro, se le riprese vengono fatte da cinque angoli diversi, lo spettatore può scegliere esattamente se vuole vedere lo spettacolo dalla parte del pubblico, se lo vuole vedere da dietro le quinte, o se vuole guardare come attraverso il buco della serratura. Deciderà il regista come adattare il soggetto per la fruizione. È strano che per il cinema questa forma di sfruttamento multiangolo non ci sia ancora, che non esistano ancora film girati da cinque angolazioni, tranne, e non so se sia un bene, per i film pornografici. Senza entrare nei dettagli tecnici, questa è comunque una delle prime applicazioni di questa tecnologia, come peraltro lo sono state le prime videocassette sul mercato.

Concluderò con una *boutade*: per sopravvivere noi abbiamo bisogno che la gente vada di più al cinema o a teatro. Mi spiego: il grande problema di fondo di noi produttori di video sta nel fatto che il video è la fruizione di un prodotto preesistente. La musica viene lanciata attraverso il disco, non attraverso la radio, mentre il film viene lanciato attraverso il cinema. Per questo vorremmo far sì che più gente vada al cinema: perché più la gente ha una cultura cinematografica, più ha voglia di farsi la videoteca in casa, il che di nuovo ripaga noi. Credo che nel teatro il meccanismo sia simile. Ricordo che a scuola ci portavano a teatro, e il momento più bello per me era quando c'era la pausa e si poteva mangiare la merenda, perché non ero preparato a quello che stavo vedendo, anche se in fondo era un modo per aprirci a questo mondo.

Come per il cinema, serve un teatro dal vivo, con un suo pubblico, per poter vendere il prodotto, *on line* o *off line*. Un teatro *off line* vivo non può nascere da un teatro dal vivo morto. L'uno non vive senza l'altro. E allora occorre provvedere costantemente a un equilibrio delle varie fasi della progettazione del prodot-

to culturale. Dietro il quale, non dimentichiamolo, in fondo c'è un altro mondo, lo «sporco» mondo del *business*. Perché, purtroppo o per fortuna, viviamo in una civiltà occidentale, nella quale per mantenere il nostro tenore di vita abbiamo bisogno anche del *business*. Non è un'epoca di mecenatismo, in cui qualcuno ci fa fare le belle cose solo perché sono belle. Sono rimasti in pochissimi quelli che se lo possono permettere, e anche i mecenati di oggi vogliono avere quello che si chiama «return of investment», che di nuovo diventa *business* e non più cultura, a meno che non si possa parlare di una cultura del *business*.

## IL TEATRO TRASPOSTO

Sono felice di partecipare a questo incontro, non tanto in veste di teatrante, che è parte della mia attività, ma per portare la testimonianza del lavoro sul teatro svolto in tre anni da RaiSat, in particolare da RaiSatShow, e anche per presentare la nostra giovane *pay-tv* a un pubblico di addetti ai lavori.

La questione può sembrare ovvia, nel senso che il teatro, un po' come tutte le arti sceniche nel loro senso globale, sembra sempre che debbano essere salvate da qualche fine prossima, da qualche lobotomizzazione massmediologica in agguato; il teatro, poi, sembra essere il parente povero, addirittura anche rispetto alla danza o al teatro-danza, per mancanza di linfa, di pubblico, di aggiornamento di mezzi e tecnologie. Però è anche vero che la tecnologia non è assolutamente nemica del teatro; anzi, è un mezzo che può aiutare grandemente il teatro a vivere, a svilupparsi, a raggiungere quella necessità operativa che tutti auspicano. Il teatro è un po' come i libri: molti dicono di non aver tempo per leggere. Io la trovo una cosa terrificante, è come dire di non aver tempo per dormire, o per mangiare, o per lavorare. Con il teatro è lo stesso: ci si lamenta di non aver tempo o di trovare difficoltà di parcheggio. Sarà anche una questione di parcheggio, non lo metto in dubbio, però è anche vero che l'esplosione della terziarizzazione alla quale stiamo assisten-

do da anni nelle società a capitalismo maturo, nelle democrazie occidentali avanzate, in cui le arti sono ancora considerate parte del *loisir*, del tempo libero, mi sembra una prospettiva abbastanza scaduta, se non altro in termini di tempo.

Vorrei innanzitutto porre una questione: perché parliamo di teatro trasposto? Perché il teatro, nel momento in cui viene filmato, documentato, in cui c'è un'intervista che segue a un brano di spettacolo, subisce una inevitabile trasformazione. Questa trasformazione quasi sempre è una trasposizione. E qui è evidente l'analogia col lavoro di adattamento: nel doppiaggio avviene qualcosa di simile, ossia gli adattatori traspongono una lingua in un'altra, così come la lingua del teatro-spettacolo viene trasposta in televisione. Questo «abitare la trasposizione» mi sembra possa essere il motivo simbolico del nostro incontro.

È fin troppo ovvio dire che l'evoluzione tecnologica degli ultimi vent'anni sia avvenuta in questa direzione. Ricordo un interessante e pionieristico convegno a Rieti, all'inizio degli anni Ottanta, dedicato all'informatica e alla simulazione. Ora noi viviamo nell'era della simulazione totale, e quasi non ce ne accorgiamo, ma in realtà la trasposizione continua della tecnologia è proprio una forma di simulazione.

Come abita il teatro questa trasposizione? Roland Barthes negli anni Sessanta ebbe un'intuizione che mi sembra valida ancora oggi: «Il luogo comune delle arti dell'Ottocento fu la musica, il luogo comune delle arti del Novecento è stato il teatro.» Cioè il teatro è esploso, le arti confluiscono, alludono, ammiccano sempre al teatro, e paradossalmente proprio nel momento in cui il teatro sembra scomparire. Possiamo dire che nel Novecento il teatro scompare perché è ovunque.

Riformulando il pensiero di Barthes, direi che il teatro è trasposto continuamente da un'altra parte, ossia non è più un corpo di palcoscenico, ma una continua allusione a un corpo di palcoscenico. Ora, visto che la citazione è d'obbligo, che cosa vi è di più simile, negli ultimi anni, al canovaccio della commedia dell'arte se non il *Grande Fratello*? Nel senso che tutti si chiedono se sono veri o sono finti, se fanno finta o dicono la verità. E in realtà nel *Grande Fratello* c'è proprio un canovaccio da commedia dell'arte su cui tutti improvvisano, il che è una forma di teatro esploso.

Passando all'attività di RaiSat nel teatro, in questi anni abbiamo ripreso integralmente alcuni spettacoli, abbiamo fatto dei *backstage* con interviste, abbiamo cercato di documentare cosa avveniva sulla scena italiana, ribaltando quello che era stato il luogo comune della Rai degli anni Ottanta: che il teatro non si può fare in televisione, la televisione alla televisione, il teatro a teatro, cosa che io, senza mezzi termini, credo si possa definire una baggianata colossale. Ossia, la televisione è di per sé genere misto, la televisione non ha alcun genere, la televisione è una scatola vuota che accoglie generi. Certo, ci sono alcuni generi che in televisione funzionano di più, è ovvio, perché vanno incontro al gusto del pubblico, e quindi permettono ai pub-

blicitari di investire massicciamente in determinate fasce orarie. Ma sicuramente non si può pensare alla televisione come a un genere a sé. Questo ha fatto sì che nell'archivio Rai il teatro per dieci-quindici anni è stato assente, cioè non c'è documentazione di spettacoli teatrali, perché qualcuno ha pensato che il teatro si dovesse vedere a teatro. E su questa baggianata colossale si è costruito un buco che, malgrado tutto, nelle precedenti ere televisive non era così consistente. Ossia, vi era una documentazione di spettacoli teatrali che hanno fatto la storia del teatro, e che oggi sono preziosi. Magari in alcuni casi le riprese erano fatte ingenuamente, con due telecamere e degli stacchi improbabili, ma in altri sono riprese di ottimo livello, e comunque costituiscono una documentazione.

Questa è una lacuna cui, con il lavoro di RaiSat, abbiamo cercato di porre qualche rimedio. Benigni ha parlato di una sordità del teatro italiano, che sarebbe come un *hortus clausus*, un piccolo giardinetto autosufficiente, un po' snob, che non comunica. Questo è verissimo, e porto un esempio: abbiamo mandato una lettera a un selezionato numero di teatranti, compagnie, registi, gruppi teatrali, per cercare di aggirare le pastoie burocratiche del costo delle riprese, che per una televisione a basso *budget* come la nostra sono proibitive. Proponevamo di sobbarcarci noi il costo delle riprese e del montaggio, in cambio dei diritti, per un certo periodo, di sfruttamento dello spettacolo. Ebbene, dal mondo del teatro c'è stata non dico contrarietà, ma indifferenza. Il mio vuol essere anche un invito al mondo teatrale a confrontarsi con la realtà. Se le televisioni tematiche devono svolgere anche un lavoro di documentazione, hanno bisogno di aiuto, perché non si possono muovere in una logica completamente

imprenditoriale e commerciale, ma hanno bisogno anche di investimenti di tipo culturale, e quindi non-profit.

Secondo me è proprio nella adattabilità della trasposizione teatrale a diverse situazioni che sta la ragione della sua immortalità. Il teatro non può scomparire perché si trasforma come un camaleonte, e diventa di volta in volta la difficoltà che incontra: se incontra una difficoltà, si trasforma in quella difficoltà, come abbiamo visto in diverse epoche della storia. E quindi non è disdicevole che il teatro sia trasmesso via Internet.

A questo proposito voglio raccontarvi l'esperienza di un Festival sui Teatri d'Europa che si è appena concluso al Piccolo di Milano, in cui fra l'altro abbiamo una convenzione per la ripresa di alcuni spettacoli, e abbiamo così potuto documentare alcuni spettacoli stranieri molto belli e molto interessanti, spaziando da un teatro più tradizionale

di impianto classico a esiti molto più «sperimentali» - anche se su questo io sono dell'opinione che il teatro o è ricerca, o non è, quindi il «teatro di ricerca» secondo me non esiste. A RaiSat Digital Show Festival ci si è mossi nell'ottica del rapporto tra teatro e tecnologia, e l'incontro ha dato notevoli frutti, uno fra tutti la diretta Internet di un convegno sull'opera lirica che si teneva al Teatro Regio di Torino.

## NUOVI SISTEMI DI DIFFUSIONE, VECCHI SCHEMI CONTRATTUALI

In qualità di segretario del Sindacato attori italiano mi sembra il caso di intervenire sul problema, giustamente sollevato, degli investimenti nelle nuove tecnologie di diffusione che darebbero nuova linfa al teatro, ma che si scontrano con prassi contrattuali forse superate.

A mio parere, la questione dei costi delle riprese è perfino banale, nel senso che il contratto di lavoro che regola le prestazioni artistiche e tecniche nel settore della prosa (mi riferisco particolarmente a quello delle compagnie cosiddette di giro) fissa per le riprese una retribuzione che è 9 o 18 volte la paga, a seconda della interpretazione. Ora, è evidente che questa impostazione - che tra l'altro è piuttosto vecchia, e sulla quale stiamo provvedendo a metter mano - è nata quando la ripresa televisiva era l'evento, l'occasione, e mutuava probabilmente anche altre occasioni analoghe. È evidente che in relazione a una moltiplicazione dei contenitori, che necessitano di essere riempiti di contenuti, questo elemento deve, per ovvie ragioni, mutare. A tal proposito noi, e per noi intendo dire i sindacati interessati, siamo stati invitati a un incontro in sede Agis poco più di un anno fa, dove ci venne presentata un'ipotesi di utilizzo di lavoro teatrale nelle reti tematiche satellitari. E lì ci venne sottoposto un progetto generico che lasciava inevase alcune nostre esigenze. Sulla questione dei costi,

in quell'occasione affermai che il problema esiste perché una norma contrattuale definita rispetto a un evento non può essere la stessa cosa di quella definita rispetto a un sistema. E quindi è chiaro che i costi vanno modificati e ridotti. Bè, da allora non li abbiamo più visti.

La mia opinione è che rispetto a un fatto che passa dall'evento alla sistematicità, è necessario fare un ragionamento sui costi. E siccome stiamo preparando il rinnovo di quel contratto, è evidente che questa sarebbe l'occasione utile e propizia per proporre il problema all'interno di quella sede. Sarebbe antistorico non considerare il fatto che la società contemporanea si compone di un insieme di sistemi che possono essere definiti «contenitori». Ora, noi riteniamo, e questo è stato tra l'altro anche oggetto del nostro ultimo congresso, che la condizione di questa società, così come si sta oggettivamente delineando, consenta ai cittadini più tempo libero da impegnare con prodotti di qualità, e il sistema delle reti variamente inteso è una opportunità che va assolutamente colta.

Nella fase di rinnovo del contratto di lavoro, questo elemento va posto, e la disponibilità da parte del sindacato nel ridefinire i costi non può non esserci. Non si può negare che il teatro viva una situazione di crisi; se le nuove tecnologie

possono consentire una rivitalizzazione del teatro, di certo il sindacato non si tirerà indietro; sarebbe una posizione antistorica. Se poi questo fatto diventa un elemento di ridefinizione dei costi, qualcuno si sieda al tavolo delle trattative e trattiamo sui costi.

..... Marco Palladini .....

Autore, regista, performer teatrale

## TEATRO DELLA MEMORIA: IPOTESI SULLA CONSERVAZIONE DELL'ESPERIENZA TEATRALE

Francamente, non sono un esperto di teatro in rete; a questo proposito posso solo portare una mia esperienza personale: un paio di anni fa ho partecipato come organizzatore-performer all'«Apocalisse rave» a Roma Poesia, un evento teatral-musical-poetico, che era trasmesso in rete. Quando l'ho rivisto, ho potuto constatare che la tecnologia audiovisiva della rete è ancora, a mio parere, profondamente arretrata. Cioè la qualità delle immagini e dei suoni che arrivano sul computer di casa è scandalosamente bassa: siamo alla *low fidelity*, non alla *high fidelity*.

Vorrei fare alcune riflessioni: innanzitutto vorrei sbarazzare subito il campo sulla questione estetica sul teatro in video. Io do per scontato che il teatro è un'esperienza rituale, sinestetica, che può essere fruita soltanto essendo presenti all'interno del *themenos*, del recinto sacro del teatro. Ma questo significa che il teatro non può essere in qualche modo ricodificato, transcodificato in altri mezzi? Assolutamente no, la mia risposta è anzi affermativa. Bisogna però capire che cosa significano questa ricodificazione e transcodificazione. In alcuni casi significano ricreazione.

Storicamente mi pare che il primo esempio è quello del teatro televisivo, che in Italia, grazie alla Rai, ha una tradizione, sviluppatasi soprattutto negli anni Cin-

quanta e Sessanta, tutto sommato più che onorevole, anzi molto importante ai fini della documentazione di forme di teatro, di figure di teatro, che altrimenti non sarebbero più recuperabili. Questo ha a che fare con un problema secondo me fondamentale, che è legato alla questione della transcodificazione del teatro all'interno del mezzo video o web. Voglio dire: come si trasmette la memoria del teatro? La memoria del teatro è sempre un fatto soggettivo, relativo e parziale. Io negli anni ha acquistato, spesso sulle bancarelle, tanti repertori critici, da quelli di Marco Praga a quelli di Franco Quadri e Rita Cirio, e ho confrontato le memorie critiche su spettacoli anche molto importanti. Bene, spesso sembrava che parlassero di eventi completamente diversi. Questo per dire che la memoria di un evento teatrale si trasmette spesso in forme assolutamente dissimili. Quindi, in qualche modo è come se noi dovessimo recuperare memoria dei spettacoli, di eventi, di figure teatrali, sempre attraverso segmenti. Sicuramente esistono i testi critici, le memorie personali, le note di regia, le foto, quando esistono, gli aneddoti, tutta la memorialistica. Di tutto questo abbiamo comunque un'immagine che in qualche modo finisce per essere la somma di tante parzialità, ed è la somma di queste parzialità che ci può restituire in qualche misura il senso della memoria teatrale.



L'audiovisivo potrebbe essere in realtà il passaggio, in parte, dalla soggettività a una sorta di oggettività, per quanto poi anche le stesse forme di ripresa di un evento teatrale sono già un atto di manipolazione: il modo in cui io punto la camera o utilizzo tecniche di ripresa cinematografica - campo, contro campo - che nella visione teatrale non ci possono essere, costituisce già un cambiamento dell'oggetto. Ma, e questo è interessante, proprio lo specifico delle tecniche audiovisive è quello che può portare plusvalore all'archiviazione, ai fini di memorizzazione, del teatro contemporaneo.

L'evento teatrale-televisivo più importante degli ultimi anni è stato sicuramente il *Vajont* di Marco Paolini: uno spettacolo che si faceva normalmente a teatro, è stato portato sui luoghi della tragedia del Vajont, sono stati portati lì i parenti delle vittime, e Marco Paolini, affabulatore raccontatore, ha creato una forma di doppia memoria, memoria del teatro e memoria dell'evento, e anche una sintesi fortemente emozionale; non a caso è stato un evento televisivo che ha raccolto tre milioni e mezzo di spettatori, che è uno *share* molto alto, insolito per il teatro in televisione.

Questo è, secondo me, un esempio di come lo specifico della tecnica audiovisiva può intervenire su un evento teatrale e trasformarlo, transcodificarlo. E quindi, credo che i mezzi tecnologici possono essere in qualche modo sovrainpressi a una sensibilità teatrale, ma poi devono riuscire a trovare delle forme di ricreazione attraverso il linguaggio audiovisivo, che è comunque un linguaggio specifico.

Credo però che tutto quello che noi possiamo pensare e dire su questo argomento sia comunque legato a un problema di fondo: esistono spazi di mercato per il teatro in video? Me lo chiedo vedendo Carlo Infante, che è stato il pro-

feta, il mentore, del video-teatro. Io l'ho seguito all'inizio e in qualche modo anche affiancato. Ricordo che il video-teatro partiva dalle zone più avanzate della coscienza teatrale, quelle del teatro di ricerca, e all'inizio sembrava la chiave per trovare una forma artistica multiestetica nuova per ricreare una sensibilità teatrale all'interno del mezzo tecnologico e sintetico, digitale, artificiale. E devo dire che nonostante tutti gli sforzi, nonostante che in alcuni casi i prodotti fossero assolutamente di qualità, uno spazio di mercato non si è trovato. Non si è trovato sulle reti televisive - nei primi anni Ottanta cominciava, sull'onda di Canale 5 il berlusconismo, la devastante commercializzazione, la visione commerciale della TV, quindi la chiusura di ogni spazio culturale, o paraculturale - ma non si è trovato neanche al di fuori. E quindi il problema è sempre questo.

A me il teatro in DVD sembra un'ottima idea; potrebbe addirittura diventare una forma di teatro interattivo, dove poter intervenire, ma mi chiedo: tutto questo esige investimenti, perché altrimenti parliamo nel vuoto. Investimenti anche cospicui. E chi li fa questi investimenti cospicui? Ci sono privati che oggi potrebbero plausibilmente intervenire e investire su questa scommessa? O, e qui lo pongo agli organizzatori del convegno, il problema qual è? È creare una domanda per poi chiedere allo Stato ancora una volta di intervenire? Il problema è che in questo paese, quando parliamo di cultura, non nascondiamocelo, finiamo sempre per chiedere allo Stato di tirare fuori i soldi. Il teatro italiano è tutto assistito, tutto. Anche quello che passa per teatro commerciale, state bene attenti, anche quello è teatro assistito: anche il teatro Sistina è teatro assistito. Qualcuno dirà: ma il teatro Sistina potrebbe vivere anche del botteghino. Vero, ma le paghe, i costi di quegli spettacoli, col

botteghino dovrebbero essere radicalmente ridimensionati. Io non so quali disponibilità in questo momento ci siano, ma mi pare che il clima politico non sia quello propizio a interventi di sostegno, di assistenza anche in questo campo. E questo lo pongo come un problema reale: io sono interessato, ma mi chiedo se c'è qualcuno disposto a investire.

Poi c'è il problema del teatro in rete che, secondo me, fin quando sconterà la rozzezza delle tecnologie di trasmissione di suono e video, rimarrà, com'è ora, una piccola esperienza di nicchia, un'esperienza di piccoli navigatori. Io l'ho fatta questa esperienza, l'ho fatta per alcune cose che ho visto in Italia. Non so se ci sono esperienze significative, questa è una domanda a chi ne sa molto più di me. Nella cybersfera anglosassone, cioè Usa e Inghilterra, ci sono delle espe-

rienze significative di teatro in rete, di teatro interattivo? Io sarei ben contento di conoscerle e di studiarle, di capire come prenderle come modello, come stimolo per ulteriori sforzi in questo campo.

## **CORPO ED ELETTRONICA: VERSO LA PERCEZIONE CONDIVISA DELLO SPAZIO-TEMPO DIGITALE**

Abbiamo imparato da secoli a condividere lo spazio-tempo fisico, partecipando a liturgie e a riti teatrali o agonistici. Ora iniziamo ad interrogarci se è possibile concepire la condivisione di un altro spazio-tempo, come quello digitale delle reti telematiche in particolare.

In che termini il nostro corpo si mette in gioco nella dimensione elettronica delle telecomunicazioni e della simulazione virtuale?

Chi pensa che venga solo sottratta fisicità non intende cogliere le sottili modificazioni che produce l'interazione con i sistemi digitali, partendo dall'estensione protesica del mouse, un'estensione sia fisica che mentale del nostro interagire con il computer. Sì, è proprio accettando la complessità data dal modo di estendere le funzioni del nostro corpo e della nostra mente che possiamo comprendere il senso reale dell'evoluzione umana. È infatti proprio attraverso le «protesi» (un martello, una penna, l'automobile possono essere considerate tali) che si può scandire l'evoluzione del rapporto corpo-mondo, nella risoluzione fisica del rapporto con le materie o con lo spazio. Avete mai pensato, a proposito, che ridurre la distanza possa significare aumentare la durata del tempo?

Sottrarre lo spazio a una velocità sempre più alta è stato ad esempio il compito della tecnologia dei trasporti: compito oggi esaltato dalla telematica, un'e-

spressione del trasporto all'ennesima potenza.

Tutto ciò acquisisce un aspetto ancor più determinante quando queste protesi sono anche cognitive, se estendono cioè le funzioni della mente: il libro, per intendersi, è una protesi cognitiva. Ma al di là delle soluzioni funzionali, ciò che determina i salti di qualità d'ordine psicologico sono quegli atti, quei fatti, che «rendono comprensibile il possibile». Si tratta d'eventi che spostano radicalmente in avanti i termini della nostra percezione delle cose e dello spazio-tempo. In questo senso la storia dell'arte può essere letta come storia delle visioni del mondo e dei tanti modi per reinventarle.

Oggi, dopo il grande intervallo meccanicistico imposto dalla rivoluzione industriale del secolo scorso, possiamo riuscire a far convergere di nuovo ciò che definiamo storia dell'arte con quella delle scienze e delle tecnologie. Finalmente.

È per questo che oggi è necessario trovare spazi in cui liberare nuove energie creative per dare forma culturale e sociale alla comunicazione digitale.

Bisogna in primo luogo sottrarre all'idea che si ha delle nuove tecnologie quella dimensione meccanicistica che tende a distanziarle dall'esperienza umana. Non ci si può più arroccare sulla contraddizione uomo-macchina. Andiamo oltre. E

la direzione non è quella tecnologica avanzata ma quella interumana.

Il grande vecchio Marshall McLuhan lanciò una lucida intuizione: «surriscaldare il medium!». Rendere caldi i mezzi di comunicazione, usandoli, per non farsi usare come è successo con la televisione pervasiva.

Gli ambienti digitali elaborati dal computer e ancor più quelli messi in atto nelle reti telematiche offrono straordinarie opportunità per svolgere un ruolo psicologicamente attivo, creando procedure che investono di fatto il concetto stesso di comunicazione alla sua radice («comunicare con» piuttosto che «comunicare a»). Lo rifondano attraverso l'interattività: lo scambio biunivoco di relazioni. È attraverso questo potenziale rapporto, che riguarda principalmente il corpo stimolato a «cliccare» per fare accadere qualcosa, che si sta delineando una ricerca tra teatro (la prima grande «tecnologia» di comunicazione) e nuovi media.

Su tutto ciò s'innesta oggi l'emergenza di una domanda forte, fortissima, incalzata da un'accelerazione storica sull'onda della quale stanno crescendo le nuove generazioni: è la domanda di un nuovo ambiente educativo in grado d'interpretare la mutazione in atto. Un ambiente in cui i processi cognitivi possono interagire in modo creativo con soluzioni multimediali che espandono la coscienza percettiva.

In questo senso è opportuno pensare di rilanciare il principio attivo che stava alla base dell'animazione teatrale, che negli anni Settanta cercava un rapporto ludico-educativo tra corpo e spazio (dalla scuola alla città), e che oggi potrebbe sperimentarlo con i nuovi spazi multimediali e telematici.

#### *L'occasione evolutiva*

Esperienze come quelle del catalano Marcel·li Antunez Roca (ex Fura dels

Baus), le coreografie interattive di EXP di Prati-Vidach o quelle ironiche progettate con il *software* «life forms» da Roberto Castello (ex Sosta Palmizi), gli interventi del burattino digitale di Verde-Roveda e le nuove ambientazioni interattive di Studio Azzurro o quelle, esclusivamente digitali, dei tedeschi di Knowbotic Research aprono a riflessioni inedite sulla nuova complessità della scena contemporanea.

Un arco di esperienze che in questi ultimi trent'anni, dalle prime *performances* intermediali del gruppo fluxus (un nome solo: nam June Paik) al videoteatro (in particolare quello inventato in Italia sull'onda della Postavanguardia) fino alle recenti *cyberperformances*, dimostrano come le sensibilità e le intelligenze del corpo siano riuscite ad interagire con lo spazio elettronico.

Siamo sulla soglia di un passaggio culturale attraverso cui è inevitabile misurarsi con delle modificazioni psicologiche che le tecnologie digitali pongono come occasione evolutiva.

L'ibridazione tra i sistemi delle arti e quelli delle tecnologie della comunicazione, il fatto che possano coniugarsi dando luogo a una nuova natura espressiva come quella multimediale, è da affrontare al di là di quelle sovrastrutture culturali che li hanno tenuti separati. La cultura occidentale è dopotutto il luogo delle dicotomie: si pensi solo alla separazione tra corpo e mente oltre che a quella tra saperi umanistici e scientifici. Ma è ora di superarle, lo abbiamo già detto.

Nel concetto stesso di teatro possiamo vedere come questo punto sia stato affrontato all'origine; qui, nel teatro, sia il rapporto corpo-mente sia quello arte-tecnologia trovano un loro equilibrio. La scena nasce infatti come simulazione fisica di una condizione psicologica: come modo per portare fuori di sé, in un'azione,

attraverso il corpo e la sua voce, una dimensione mentale in cerca di condivisione.

Il teatro è «percezione condivisa», come suggerisce Peter Brook.

Un valore difficile da esprimere oggi, in un mondo dove il dominio televisivo ha annichilito la ricerca di comunicazione attiva. Ma l'interattività sta superando sul fronte tecnologico il sistema di rappresentazione televisiva permettendo di riattivare delle risorse creative che nel gioco di comunicazione rifondino il concetto di condivisione. Questo andamento determina di conseguenza una ridefinizione della nostra percezione di spazio e di tempo: è qui che risiede il nodo epistemologico che ci conduce verso la necessità di indagare intorno alla relazione profonda che intercorre tra scena ed elettronica.

Il ciberspazio può essere così riconosciuto come un ulteriore spazio-tempo che esiste nella memoria digitale di un computer o all'interno delle reti, e l'interfaccia multimediale ne è la soglia. È la zona epistemologica d'accesso prima dell'immersione in un ambiente grafico e audiovisuale che grazie all'interattività ci permette di agire in un contesto simulato.

Ecco che, ripescando la definizione che avevamo dato a proposito della scena teatrale in quanto simulazione fisica di uno spazio mentale, possiamo rilanciare il discorso nel trattare della scena virtuale in quanto simulazione psicologica di uno spazio fisico.

Qui si apre a ventaglio uno spettro ampio di linee di sviluppo.

Dallo sviluppo di teorie inerenti l'evoluzione del concetto stesso di tecnologia della rappresentazione (arte rupestre, pittura, fotografia, cinema, televisione, realtà virtuali...) alle possibilità di usare per gli allestimenti teatrali soluzioni di scenografia elettronica.

Dal concetto astratto (ancora troppo teo-

rico, mi rendo conto...) di «interfaccia grafica» come teatro, ovvero come soglia di un'immersione sensoriale che produce «teatro di percezione» attraverso l'emozione stupefatta dello sguardo (teatro deriva in fondo dal greco «theatron» luogo dello sguardo) al fatto che nelle reti, in ambienti tridimensionali, possano agire degli «avatar» o «knowbot» (gli agenti-*software*), fino alle potenzialità dell'animazione in tempo reale di burattini digitali.

Oggi sta accadendo quello che in queste ultime decine di anni la sperimentazione delle arti elettroniche e dell'avanguardia teatrale avevano solo intuito: il fatto cioè che dalla contaminazione tra diversi specifici linguaggi, come quelli scenici ed elettronici, potessero emergere nuove forme di spettacolarità e di cultura.

#### *I Teatri della Memoria: per una «memoria teatrale» dei teatri*

Esiste un teatro esterno, rappresentato e agito, e un teatro interno, frutto del metabolismo immaginario dello spettatore sollecitato.

Il teatro, si sa, non esiste se non è condiviso. È questa la prima grande discriminante rispetto a qualsiasi altra espressione artistica.

Il teatro nasce quindi nell'elaborazione psicologica di chi vede il teatro, passa dallo spazio fisico a quello mentale sulla base di azioni ed emozioni prodotte nell'arco di una percezione condivisa in quell'unico spazio-tempo proprio del «qui ed ora» teatrale. E dopo?

Pensare che del teatro possa rimanere solo una traccia scritta, su base drammaturgica o per altri versi su cronache che hanno fatto della critica teatrale uno delle palestre migliori sia per il giornalismo che per la scrittura creativa, è troppo poco. Peggio ancora per quanto riguarda il video: tradurre la scena in film è tradire il principio base della teatralità

fondata sulla simultaneità dei punti di vista. Nell'audiovisivo si afferma un solo punto di vista (anche se si usano più telecamere) negando il gioco pluridimensionale dello spettatore che di fatto afferma un «punto di vita», una sua funzione creativa nel cogliere i diversi piani percettivi dell'azione scenica.

La memoria dell'esperienza teatrale deve cercare quindi di ricostruire questa dinamicità altrimenti è limitata, ridotta ad una mera condizione documentativa.

### *Dalla mnemonica rinascimentale alla multimedialità interattiva*

L'idea che misurarsi con la memoria sia come abitare uno spazio è decisiva per capire cosa si possa intendere per Teatri della Memoria.

In uno spazio si agisce: le nostre percezioni, quindi, devono essere dinamiche. I percorsi della memoria non possono essere solo lineari e sequenziali ma analogici, combinatori, organizzati in modo reticolare per associazioni continue secondo l'automatica neurotrasmissione delle sinapsi, l'approccio filogenetico all'apprendimento.

Il teatro, quello che cerca, lo sa: si fonda sulla sinestesia dei linguaggi, sull'azione simultanea di diversi elementi visivi o sonori, procede quindi per montaggi analogici che sviluppano la scena libera dalle costrizioni logico-consequenziali. Lo spettatore sta al gioco e trae un piacere psicologico da questa mobilità in cui, tendenzialmente, si coniugano percezioni e processi cognitivi. La domanda a questo punto è: come poter ricreare tutta questa esperienza in un prodotto per la memoria teatrale?

Il fatto che oggi le tecnologie digitali abbiamo messo in campo l'opportunità di simulare al di fuori della nostra mente le procedure sinaptiche attraverso la forma dell'ipertesto sui quali si basa tutta la multimedialità interattiva è la prima risposta.

Si tratta dello sviluppo di un'intuizione che l'arte della mnemonica, dagli antichi egizi al Rinascimento di Giordano Bruno, conosce da tempo: spazializzare la memoria, organizzandola per toponimi, ambiti tematici e successivamente per «emblem», immagini sensibili ed efficaci che colpiscano l'attenzione. Proprio come «hot-spot», i punti caldi di un ipermedia, i pulsanti (parole o simboli) su cui cliccare per articolare il processo ipertestuale.

Un percorso di memoria potrà invitarci a fare esperienza: a fare un'azione, anche se simulata psicologicamente attraverso la navigazione in un ambiente interattivo.

### *Agire nella visione!*

In un'opera multimediale il nostro approccio cognitivo tende a essere di carattere immersivo, ovvero teso a sollecitare le percezioni, un approccio molto meno astratto di quello stabilito con un libro da decodificare esclusivamente attraverso le nostre competenze alfabetiche.

Si può quindi accettare di essere «dentro» un ambiente che possiamo così concepire come una scena della memoria, uno spazio informatico da «abitare» (immaginate che il cursore-simulacro del mouse siate voi...). Il fatto stesso di agire cliccando sulle immagini (agire nella visione!) ci stimola ad attraversare quello scenario come un territorio, un ambiente digitale, simulato, da interpretare come un teatro d'informazioni.

In *L'arte della memoria* Frances A. Yates nella sua straordinaria ricognizione scientifica ed esoterica rileva gli esempi più alti dell'arte mnemonica e sviluppa proprio questo concetto di spazializzazione della memoria.

Analizza i grandi progetti utopisti ideati da Giulio Camillo, il grande maestro rinascimentale, e quello di Robert Fludd, il filosofo ermetico che nel Cinquecento

inglese, influenzato da Giordano Bruno, seguì da vicino il teatro di Shakespeare. È proprio il Globe Theatre, il mitico teatro scespiriano distrutto da un incendio, a essere preso come modello di un ideale «teatro della memoria».

Come accade nel CD-Rom *Percorsi Cifrati*, una delle prime opere multimediali sul teatro, realizzata da Impronte Digitali, Compagnia Solari-Vanzi e Scenari dell'Immateriale per il Centro Audiovisivo della Regione Lazio, in collaborazione con l'Ente Teatrale Italiano, nel settembre 1995 (molto prima dell'ondata editoriale multimediale).

In quest'opera interattiva l'ambiente grafico tridimensionale ricostruisce un teatro da abitare, in cui agire.

Un teatro contemporaneo che trova però come interfaccia grafica, come soglia simbolica, l'immagine evocativa del teatro di Fludd: un «teatro della memoria» d'ascendenza rinascimentale e scespiriana che ci sostiene nell'avventura alla ricerca delle risposte possibili alla do-

manda che qui rilanciamo.

Come ricreare l'esperienza teatrale nella

sua memoria?

## ECONOMIE E POLITICHE DEL TEATRO NEL NUOVO SCENARIO MULTIMEDIALE: QUALI PALCOSCENICI NELLA NEW-ECONOMY?

L'elaborazione di alcune considerazioni sul possibile ruolo del teatro nel nuovo scenario mediale e soprattutto sul palcoscenico rivoluzionario della «net economy» non può non essere centrata su alcuni dati «quantitativi».

D'altronde, il poco peso che, in Italia, il «governo della cultura» ha attribuito, storicamente, all'economia dello spettacolo, dell'arte, dei media, è una delle ragioni dell'arretratezza dell'intero sistema della cultura nazionale.

L'eredità crociana, una visione «idealista» della cultura, le radici fasciste di tutte le maggiori istituzioni culturali nazionali, la lunga fase (forse non conclusa) di governo democristiano del sistema culturale nazionale: questo coacervo di elementi ha determinato lo sviluppo di un sistema culturale debole, fragile, assistito (iperassistito) in alcuni suoi comparti (il teatro lirico, per esempio), completamente abbandonato a se stesso in altri (l'arte contemporanea, per esempio).

Il teatro, in Italia, è ormai una forma di fruizione di assoluta minoranza: secondo le elaborazioni più recenti, rese note nell'autunno del 2000, il consuntivo dei consumi teatrali in Italia registra questi due dati essenziali (relativi l'anno 1999):

11,9 milioni di biglietti venduti;

217 miliardi di lire di incassi.

Si tratta di due dati sui quali riflettere:

I.) per la prima volta negli ultimi 20 anni, il livello del consumo decresce notevolmente, perdendo un 8 per cento rispetto l'anno precedente;

II.) gli incassi calano anch'essi dell'8 per cento...

Sembra quasi che l'anno 1° dell'era Internet (e considerando peraltro che la penetrazione della rete è ancora bassissima in Italia: meno del 5 per cento degli italiani usa ancora Internet abitualmente) coincida con un declino della fruizione teatrale.

Va però osservato come negli ultimi vent'anni, nonostante l'invasione del medium televisivo, il consumo di teatro è cresciuto in Italia di circa un 50 per cento: dai circa 8 milioni di spettatori l'anno di fine anni Settanta ai 12 milioni degli ultimi 3 o 4 anni.

È un dato interessante: il teatro non sembra mostrare una «correlazione inversa» simile a quella esistente tra consumo di cinema/consumo di televisione. Nello stesso periodo, il consumo di cinema diminuisce della metà: dai 300/250 milioni di biglietti venduti di fine anni Settanta, agli 84 del 1992, e solo nel 1997 si ri-supera la soglia dei 100 milioni...

Venti anni fa, nel 1979, si vendevano 276 milioni di biglietti cinematografici e 8 milioni di biglietti teatrali: un rapporto di 35 ad 1.

Nel 1999, sono stati venduti 104 milio-



ni di biglietti cinematografici e 12 milioni di biglietti teatrali: un rapporto di 9 ad 1.

È difficile penetrare le ragioni di questi indicatori quantitativi: in effetti, nessuno in Italia, né a livello di operatori né a livello accademico, sembra aver voluto indagare seriamente le dinamiche di questi mutamenti nel consumo culturale.<sup>1</sup>

### 1. Il teatro resta consumo elitario?

È aumentata la frequenza di fruizione del «nucleo duro» degli amanti del teatro, o è in qualche modo aumentata la base sociale di coloro che vanno a teatro magari anche solo raramente?

Chi lo sa? Chi può dirlo?!

Nessuno può dare risposta a queste domande, e già questa deprimente assenza di conoscenze conferma il disinteresse del «governo del teatro» (ma anche delle associazioni imprenditoriali del teatro, va lamentato) rispetto all'identikit di colui che pure dovrebbe essere il vero «principe» del teatro: lo spettatore.

Non esiste un identikit valido, in termini sociologici o etnografici (e non necessariamente - sia chiaro - di *marketing*), dello spettatore teatrale italiano.

I dati quantitativi dimostrano però che lo strapotere mediale della televisione non ha «ucciso» il teatro, come invece sembrava fosse (ed almeno in parte è) successo per il cinema.

È anche vero che le televisioni hanno vampirizzato il prodotto cinematografico ed hanno invece ignorato, progressivamente marginalizzato, e poi definitivamente emarginato il teatro.

Nell'arco degli ultimi vent'anni, il teatro è scomparso dalla televisione, come è stato accuratamente dimostrato<sup>2</sup>: se nel periodo 1954-1968, erano andate in onda 1.209 produzioni, nel quindicennio successivo, 1969-1984, erano già calate alla metà, 658, per calare ancora della metà nel periodo 1984-1998, con 237 produzioni... È il 1976 l'anno che

segna il declino: nell'ottobre di quell'anno, l'appuntamento fisso del venerdì sera su Rai 2 viene svincolato, e, nel corso degli anni, il teatro diviene lentamente un'apparizione rara nei palinsesti. Le nuove produzioni sono sempre meno, crescono le repliche, e gran parte della messa in onda teatrale avviene ad orari impossibili: non possono nemmeno essere presi in considerazione i dati degli «Annuari» Rai o le più complete analisi del trasmesso, perché si osserva come spesso il teatro viene trasmesso in fasce orarie incredibili (dalle 2 alle 5 del mattino!).

Che questa scomparsa del teatro dalla Tv abbia «paradossalmente» fatto bene al consumo tradizionale di teatro, in una sala teatrale appunto?

Potrebbe essere vero, ma il problema è altro: se la televisione commerciale, in Italia, non ha preso in considerazione il teatro, è giusto, è normale, è sano, che stessa dinamica (commerciale, appunto) sia stata seguita dalla Rai?

Il teatro potrebbe ri-acquisire un suo ruolo in televisione.

E potrebbe godere di una sua *audience*. E potrebbe stimolare, non deprimere, la fruizione in sala.

La televisione potrebbe anche solo limitarsi a promuovere, in modo organico e serio, la fruizione teatrale, con rubriche ben curate, mirate.

Un servizio pubblico televisivo, così come l'intervento pubblico nella «res culturale» in generale, deve essere finalizzato a portare nuovo pubblico verso le forme artistiche di «minoranza», non assecondare i gusti prevedibili e - sia consentito, senza nessun snobismo - banali, conservativi, del pubblico maggioritario cui ammicca - ombelichi luccicanti - la televisione commerciale.

La colpevolezza della Rai in questi ultimi anni è evidente. Nessuna giustificazione: la Tv pubblica ha sacrificato (anche) il

teatro sull'altare dell'*audience*, di un'*audience* peraltro intesa in modo conservativo perché una politica di palinsesto coraggiosa e innovativa consentirebbe anche la trasmissione di opere teatrali con soddisfacenti risultati di ascolto... e non solo con opere come *Vajont, storia di una tragedia annunciata* di Marco Paolini, col suo «record» di 3,5 milioni di spettatori, ed un 16 per cento di *share*, nell'ottobre 1997 («uno dei grandi eventi della televisione, un baluardo contro l'insipienza che tiranneggia il video», ha scritto Grasso).

Crediamo che la messa in onda, se non in prima in seconda serata, di opere teatrali, siano esse classiche o «d'avanguardia», potrebbe essere perfettamente compatibile con le esigenze della dittatura dell'*audience* e dell'economia del palinsesto. È necessaria, però, una dose di coraggio, di anticonformismo, di provocazione.

Pensiamo che bel putiferio mediologico potrebbe determinare la messa in onda televisiva (sia essa «riduzione» o opera ad hoc per il «medium televisivo») di opere de I Magazzini o di Societas Raffaello Sanzio... o basti pensare alle performance di Marcel.li Antunez Roca o alla multimedialità di Studio Azzurro...

Cosa potrebbe produrre se non positiva energia mediologicamente dirompente, la creatività teatrale e multimediale contemporanea (italiana e europea), se le si mettesse a disposizione un qualche significativo spazio della televisione generalista? E che dire della messa in onda di video-arte<sup>3</sup>, che talvolta si fonde con l'happening teatrale? Non sono sufficientemente... televisivi?!?

Perché non portare il «teatro delle cantine» (anche se non esiste più con questa classificazione, il senso della formula è chiaro) in Tv?

Perché non rompere l'uniformità della pappa televisiva con una sana dose di peperoncino da teatro off-off?

La televisione, ovvero la Rai, sta costruendo un ghetto, rispetto al teatro: annullato sulle reti generaliste, consente spazi di sopravvivenza sulle Tv tematiche, sui canali «pay». Si tratta di canali che sono fruiti da una quota ancora assai bassa della popolazione (televisiva) italiana. E se l'attività di RaiSat è comunque encomiabile, si tratta di una isola «beata», elitaria, nel grande oceano della televisione di massa.

È nello sconvolgimento delle dinamiche (storiche e «naturali») «di nicchia» e «di massa» che dovrebbe invece realizzarsi il ruolo di una televisione pubblica, e, in generale, il ruolo di uno Stato che interviene nel settore culturale.

Il mercato dell'*home-video*: si tratta di un mercato in espansione, che cresce a ritmo sostenuto, indifferente (come il teatro?!?) ai ritmi della Tv ed alle sue audience oceaniche.

Nella grande offerta delle videocassette o dei DVD, però, il teatro langue, relegato e rimosso: se nella primavera dell'anno 2000 risultavano in catalogo<sup>4</sup>, cioè acquistabili o noleggiabili, ben 4.592 titoli cinematografici (ma il totale dei film editi in video ammonta a ben 14.707), i titoli di opere teatrali disponibili sul mercato erano... solo 69 (su un totale di 193 editi dalle origini del mercato home-video in Italia).

Da segnalare che nel 1999, sui 69 titoli in catalogo, si registrano solo 25 novità, ed 1 sola uscita su DVD... A livello di film cinematografici, le novità editate nell'anno sono state ben 1.397, di cui 1.004 in DVD...

Anche in questo caso: che il consumo di teatro resti ancorato saldamente al fascino della sala teatrale, e quindi non abbia chance su videocassetta e DVD? Forse, ma, anche in questo caso, un'azione promozionale, comunicazionale, di *marketing* mirato, potrebbe determinare l'identificazione e lo sviluppo di una nic-

chia crediamo non del tutto marginale, anche sul mercato *home-video*.

E veniamo all'intervento dello Stato: attraverso il Fondo Unico per lo Spettacolo, lo Stato ha immesso nel sistema teatrale italiano, nel 1998, circa 156 miliardi di lire.

In sintesi, un totale di 393 miliardi di lire di «business» del teatro italiano:

-237 miliardi di lire, spesa del pubblico (60 %);

-156 miliardi di lire, spesa dello Stato (40 %).

I 393 miliardi di lire, però, non sono tutto: sia i Comuni che le Regioni intervengono talvolta in modo deciso a sostenere l'attività teatrale. Ci limitiamo a citare i circa 8 miliardi di lire l'anno che il Comune di Roma assegna al Teatro di Roma...

I 156 miliardi del Fus teatro sono così divisi: 22 miliardi agli «enti di diritto pubblico», 69 miliardi alla «stabilità» (è lo stesso Ministero ad utilizzare questa espressione) e 46 miliardi alla «produzione», 15 all'«esercizio», 4 miliardi tra progetti speciali, organismi di promozione (2 miliardi), festival (poco più di 1 miliardo)...

Non è questa la sede per approfondimenti, ma si ha ragione di temere (e si ha ragione di essere certi che nessuno possa dimostrare il contrario) che non esiste in Italia un documento analitico uno, che consenta all'operatore, al ricercatore, al «decision maker», e finanche al cittadino/spettatore, di avere cognizione della «produttività» della mano pubblica nel settore.

Non esiste nessuna valutazione di efficacia/efficienza, e non solo dal punto di vista dell'economicità gestionale.

I finanziamenti sono erogati sulla base di criteri «tradizionali», storici, conservatori, frutto della logica assistenziale che ha caratterizzato il teatro sotto il regime fascista, cultura amministrativa e politica

ereditata con l'epoca democristiana e ben poco innovata, purtroppo, dai governi di centro-sinistra (la recente nuova «circolare» ministeriale è un tentativo estremamente timido di innovazione).

Nessuno può rispondere, seriamente, alla domanda «perché X miliardi all'Eta e Y milioni alla compagnia teatrale Alfa?».

Sarebbe interessante mettere in relazione i dati relativi ai finanziamenti ai singoli soggetti con i risultati registrati dal «Patalogo»... Analizzare i pareri della critica, confrontarli con gli andamenti di pubblico, realizzare ricerche demoscopiche e di marketing sugli spettatori teatrali (attuali e potenziali), verificare la «produttività» culturale dell'intervento assistenziale dello Stato...

Volendo, questo vero Osservatorio dello Spettacolo potrebbe essere costruito, con risorse relativamente limitate (un 2 per cento della quota teatro del Fus), e tutti ne trarrebbero beneficio, i teatranti per primi (che potrebbero «contestare», dati alla mano, le dinamiche dell'intervento dello Stato e non assistere passivamente alla «manna» del Fus), e gli spettatori, i cittadini.

Internet: che la grande rete stia... irretendo tutti i «player» dello «show business» è evidente, così come molti segmenti dell'industria culturale hanno nel web un indiscutibile strumento di promozione, di sviluppo, di crescita commerciale. Basti pensare come la musica in rete (al di là del problema nodale dei diritti) stia trasformando il sistema stesso di tradizionale distribuzione delle opere, basti osservare la funzione dei «trailer» cinematografici diffusi sulla rete, basti notare l'incremento delle vendite di libri attraverso Internet...

Internet modificherà nell'arco di pochi anni buona parte delle «transazioni» che hanno caratterizzato per decenni il sistema capitalista e consumista.

Nell'industria culturale, Internet crea una

nuova figura di «intermediari», tra l'autore ed il consumatore (il portale o vortale), e lo strapotere del distributore viene attenuato: allorquando la qualità delle immagini sarà simile a quella televisiva, e quando sarà ancora migliore, Internet consentirà comunque di superare molti «colli di bottiglia» del sistema distributivo, consentirà di aggirare concentrazioni e «trust», consentirà agli «indipendenti» di competere con maggiore forza rispetto alle «major»... Non sarà il paradiso dei fruitori, perché i grossi «player» avranno comunque una forza promozionale e di *marketing* che tenderà a schiacciare i piccoli, ma per la prima volta anche i piccoli avranno una chance vera, «virtuale» e reale al tempo stesso.

E il teatro?

Se il teatro è legato, deve restare, come forma espressiva, legato - intimamente inesorabilmente - alla sala teatrale, la funzione di Internet non potrà che essere promozionale e comunicazionale. In sostanza: informazione e *marketing*.

Informare cosa e dove viene offerto. Proporre nel migliore dei modi il cartellone dell'offerta. Raggiungere il pubblico potenziale. Provocarlo, stuzzicarlo, invogliarlo. Stimolare la fruizione, attraverso meccanismi di invito, di «assaggio»: perché non ipotizzare lo sviluppo di una «forma-trailer» propria per il teatro, e funzionale per Internet?

In Italia, ci sembra che ancora poco sia stato realizzato<sup>5</sup>.

Se lo Stato volesse analizzare autocriticamente il proprio ruolo e sviluppare finalmente una politica culturale seria, moderna e innovativa, dovrebbe mettere in discussione i 156 miliardi di lire che destina al sostegno delle attività teatrali.

*Alcune ipotesi:*

1. perché non destinare una parte di questi fondi alla co-produzione, con Rai

e Mediaset e Tmc, di una rubrica settimanale di informazione teatrale?

2. perché non promuovere una campagna pubblicitaria nazionale a favore del consumo di teatro?

3. perché non promuovere un sito Internet del teatro italiano, che abbia funzioni promozionali ed informative...

Il teatro in televisione è morto, perché è stato ucciso da dirigenti televisivi che hanno venduto l'anima ad una concezione monodimensionale e commerciale del medium.

Il teatro in televisione può rinascere.

Il teatro nell'epoca di Internet deve ancora nascere.

Non facciamo morire prima di nascere. Internet può fornire, così come la televisione, un contributo fondamentale affinché il teatro possa riscoprire una sua funzione (di forma di intrattenimento spettacolare e di stimolazione intellettuale) di massa, uscendo dalla nobile nicchia ove sopravvive.

*Bibliografia essenziale*

Gianfranco Bettetini (a cura di), «Sipario! Storia e modelli del teatro televisivo in Italia», Vqpt-Rai, 1989.

Annamaria Cascetta (a cura di), «Sipario! 2. Sinergie videoteatrali e rifondazione drammaturgica», Eri-Rai, Roma, 1991.

Stefania Chinzari e Paolo Ruffini, «Nuova scena italiana. Il teatro dell'ultima generazione», Castelvechchi, Roma, 2000.

Maria Letizia Compatangelo, «La maschera e il video. Tutto il teatro di prosa in televisione dal 1954 al 1998», Rai-Eri, Roma, 1999.

Aldo Grasso, «Televisione e teatro», in «Radio e televisione. Teorie, analisi, storie, esercizi», Vita e Pensiero, Milano, 2000.

Giovanna Melandri, «Relazione sull'utilizzazione del Fondo Unico per lo Spetta-

colo e sull'andamento complessivo dello spettacolo (anno 1998)», presentata dal Ministro per i Beni e le Attività Culturali al Parlamento, Senato della Repubblica, Roma, 1999.

Franco Quadri (a cura di), «Patalogo 23. Annuario del teatro. Il Duemila e il suo doppio», Ubulibri, Milano, 2000. Società Italiana Autori Editori, «Teatro in Italia 1999», Siae, Roma, 2000.

Società Italiana Autori Editori, «Il Quaderno dello Spettacolo in Italia. Statistiche 1999», Siae, Roma, 2000.

Anna Lisa Tota, «Etnografia dello spettatore teatrale», in «Etnografia dell'arte. Per una sociologia dei contesti artistici», Logica University Press, Roma, 1997.

no ed al suo ambizioso progetto Ars Tv Eu-

telsat Premium Channel, che si pone anche

come esemplare caso di utilizzazione di fon-

di europei).

<sup>4</sup> Opera di riferimento è la monumentale «Vi-

deo Guida 2000-2001», curata da Gabriele

Rifilato, la cui decima edizione è stata pub-

blicata nel 2000 da Rai-Eri.

<sup>1</sup> A distanza di un decennio, resta insuperato il tentativo promosso dall'allora Ministro per il Turismo e Spettacolo Carlo Tognoli, che si fece promotore di un'indagine ancora unica nel panorama della sociologia dei consumi culturali italiani: Makno, «Una ricerca sul pubblico del teatro di prosa in Italia», Milano, 1991.

<sup>2</sup> Il testo di riferimento è il fondamentale repertorio di Maria Letizia Compatangelo, «La maschera e il video. Tutto il teatro di prosa in televisione, dal 1954 al 1998», Eri-Rai, Roma, 1999.

<sup>3</sup> Anche in questo caso, una sorta di marcusiana «tolleranza repressiva»? La video-arte è emarginata dai palinsesti delle televisioni generaliste, ma trova una sorta di «wwf» nei canali tematici (senza nulla togliere, per questo - sia chiaro - ai meriti di Marco Maria Gazz-

<sup>5</sup> Ci limitiamo a citare

[www.tuttoteatro.com](http://www.tuttoteatro.com), che si pone come «la

prima rivista italiana online di informazione e

cultura teatrale», oppure la «banca dati Inter-

net per gli autori» promossa dalla Siae.

## I LIMITI LINGUISTICI DELLA DIFFUSIONE DEL TEATRO IN TELEVISIONE

Io non sono un addetto ai lavori nel senso stretto del termine, perché non mi occupo di teatro, ma mi sono occupato per tanto tempo di divulgazione in senso lato, facendo il giornalista alla Rai. E vorrei citare solo qualche episodio, che forse servirà a stimolare il dibattito successivo.

Quando cominciai a lavorare per la Rai, esisteva una rubrica, «Cronache del cinema e del teatro», che facevamo sotto la guida del critico cinematografico Pietro Pintus, che accomunava, in un periodo in cui non c'erano certamente la convergenza dei media, né la globalizzazione della società dell'informazione, i due generi che erano considerati la forma di divulgazione culturale più popolare: il cinema e il teatro. Oggi una rubrica di informazione di questo genere non esiste, né è pensabile: il teatro e l'interesse dei mezzi di informazione per il teatro tendono a scomparire.

Come operatori dell'informazione, abbiamo cominciato a osservare questo fenomeno nei successivi momenti dell'attività televisiva. Io sono stato testimone della nascita di Artè, una rete televisiva satellitare franco-tedesca a finanziamento pubblico, che ha un'*audience* pari allo 0,02 per cento, quindi un'entità molto piccola, una cifra molto piccola dell'*audience* dei nuovi modi di distribuzione internazionale, transnazionale, sovra-

nazionale della televisione, analogica o digitale che sia. Artè si pone il vostro stesso obiettivo: diffondere impresa e cultura teatrale attraverso la televisione. Bene, io so per mia personale esperienza che il teatro italiano in Artè non è entrato quasi mai; quando Artè chiese alla Rai un contributo per costruire delle serate tematiche dedicate al teatro, in particolare quello classico - volevano cinque o sei serate di Pirandello - la cosa non si riuscì a fare perché non si trovò il contratto che andasse bene per la compagnia che rappresentava Pirandello. Quindi Pirandello è andato in onda una volta sola. E anche se l'avessimo avuto nella nostra *library*, sarebbe stato rigorosamente in lingua italiana, e quindi ci sarebbero comunque stati problemi di comprensione.

Termino citando un'altra esperienza a questo proposito, quella fatta quando abbiamo globalizzato la comunicazione in italiano attraverso Rai International. Lì ci siamo trovati di fronte a queste stesse questioni, a questi stessi problemi. Mettere in onda su un intero continente un programma in italiano senza tradurlo, senza doppiarlo, senza sottotitolarlo, si è rivelata un'impresa impraticabile. E quindi, quella che noi avevamo in mente come la rete che avrebbe italianizzato il mondo, si è fermata di fronte alla difficoltà dell'applicazione pratica delle regole del gioco.



per un'estetica del teatro in immagine

*La traduzione multimediale come forma di circolazione deve supportare la tradizionale traduzione letteraria nell'era gutenberghiana? Non è necessario un aggiornamento dell'idea stessa di «lavoro culturale», che sfondi l'ormai fatiscante limite della «conservazione» universitaria?*

.....  
coordina Serafino Murri



## APPUNTI DI REGIA PER UNA PLATEA VIRTUALE. MESSA IN SCENA E NUOVI MEDIA

Penso sia opportuno analizzare la nostra tematica ponendo l'accento su una serie di questioni tecniche connaturate alla messa in scena. Da regista, l'idea di realizzare uno spettacolo teatrale che abbia poi una divulgazione di tipo telematico, quindi non tradizionale, mi ha suggerito una serie di considerazioni e una serie quindi di differenze sostanziali, alcune delle quali connaturate proprio al lavoro della messa in scena.

Partirei da due aspetti fondamentali, uno che chiamerei un aspetto umano, emozionale, emotivo, e un altro, invece, squisitamente tecnico. Da un punto di vista umano, sappiamo che la caratteristica fondamentale del teatro, come di tutti gli spettacoli dal vivo, è nel rapporto diretto tra l'attore sul palcoscenico e il pubblico. Sappiamo che la presenza fisica di un pubblico influenza e condiziona una recita, che c'è una reciproca intesa costante tra quello che avviene sul palco e la platea. Un pubblico caldo in genere facilita una buona recita. Tra attori, tornando nei camerini, si usa fare un commento sul pubblico. C'è una bellissima battuta di Osborne, che alla fine dello spettacolo dice al pubblico: «Siete stati un ottimo pubblico, ditemi dove lavorate, che vi vengo a vedere». Quindi è chiaro che la prima cosa che mi viene in mente è che uno spettacolo messo in scena per essere fruito in maniera virtuale, non davanti a un pubblico, ma davanti a una

telecamera, avrebbe, da un punto di vista del *pathos*, sicuramente un impatto inferiore. È quello che accade con le partite di calcio a porte chiuse, o con la Messa in televisione, avvenimenti che, essendo in qualche misura rituali, hanno evidentemente la necessità di una presenza dal vivo e di uno spazio fisico delimitato per esprimere la partecipazione emotiva.

Da un punto di vista tecnico, un problema importante è appunto quello della gestione dello spazio. Consideriamo che lo spettacolo viene costruito tenendo presente una cosa profonda e unica: che il pubblico rappresenta un punto di vista fisso, che ha un rapporto con la globalità dell'azione, cioè contemporaneamente con tutto quello che avviene sul palcoscenico. Ad esempio, per focalizzare l'attenzione dello spettatore su un particolare, come se si usasse uno zoom, è necessario utilizzare alcune tecniche, che sono sempre le stesse da tanto tempo, per esempio illuminare di più il particolare che si vuole evidenziare, oppure evitare altre azioni contemporanee a quello che si vuole sottolineare. Questo consente allo spettatore in sala un'attenzione costante, lo obbliga a una collaborazione attiva a quello che sta avvenendo in scena. Nel momento in cui al posto dello spettatore fosse posto l'occhio di una telecamera, per mantenere intatta questa proprietà, bisognerebbe,

credo, optare per una ripresa fissa, rinunciando a zoomate o controcampi, insomma a tutte le tecniche della ripresa. In questo caso però ci troveremmo di fronte a una cosa che potremmo definire *tout court* «teatro filmato». Solo in questo caso, però, riusciremmo probabilmente a restituire allo spettatore virtuale davanti a un video una parte dell'essenza stessa del teatro, quel concetto fondamentale del luogo drammatico.

Che cosa si intende per luogo drammatico? Non può esistere teatro senza un'architettura, sia esso l'arena di Verona o l'emiciclo del Teatro Olimpico di Vicenza. Gioco, celebrazione o rito, il teatro non può mai confondersi con la natura, pena dissolversi in essa e cessare di esistere. Fondato sulla coscienza reciproca dei partecipanti presenti, esso ha bisogno di opporsi al resto del mondo come la recitazione alla realtà, o la complicità all'indifferenza. Il costume, la maschera, il trucco, lo stile, il linguaggio, la ribalta, concorrono in diversa misura a questa distinzione. Ma il segno più evidente è il palcoscenico, la cui architettura è variata nel tempo, senza però cessare di definire uno spazio privilegiato, realmente o virtualmente distinto dalla natura, cioè dalla vita. È in rapporto a questo luogo drammatico localizzato che esiste la scenografia. Essa contribuisce semplicemente a distinguerlo e a specificarlo. Ma quale che sia la scenografia, costituisce sempre le pareti di quella scatola a tre lati aperta sul davanti alla sala, che è il palcoscenico. Le false prospettive, le facciate dipinte, i boschetti sui fondali hanno un rovescio fatto di teli, chiodi, corde, legno. Nessuno ignora che l'attore che si ritira nei suoi appartamenti, dall'altra parte del cortile o del giardino, va in realtà a togliersi il trucco in un camerino a pochi metri. Ma quei pochi metri di luce e di illusione sono cir-

condati da meccanismi e da quinte i cui labirinti nascosti ma conosciuti non impacciano affatto l'effetto, non impacciano affatto il piacere dello spettatore, che infatti sta al gioco. La scenografia teatrale, in quanto non è che un elemento dell'architettura scenica, è dunque un luogo materialmente chiuso, limitato, circoscritto, le cui sole aperture sono quelle a cui acconsente la nostra immaginazione. Le sue apparenze sono rivolte verso l'interno, verso il pubblico e la ribalta. Essa esiste tramite il suo rovescio e la sua assenza al di là, come la pittura tramite la cornice. Come il quadro non si confonde con il paesaggio che rappresenta, e non è neppure una finestra su un muro, il palcoscenico e la scenografia in cui si svolge l'azione sono un microcosmo estetico inserito a forza nell'universo, ma essenzialmente eterogeneo alla materia che li circonda.

Nell'audiovisivo, invece, il principio è invece quello di negare ogni frontiera all'azione. Il concetto di luogo drammatico non solo è estraneo, ma essenzialmente contraddittorio con la nozione di schermo. Lo schermo non è una cornice come quella del quadro, ma una specie di maschera, che non lascia scorgere che una parte dell'avvenimento, come una maschera della Commedia dell'Arte, che celasse gran parte dei lineamenti del volto per lasciarne scoperti soltanto alcuni. Quando un personaggio esce dal campo della macchina da presa o della telecamera, siamo disposti ad ammettere che esso sfugge al campo visivo, ma per noi continua a esistere identico a se stesso, in un altro punto della scena che ci è nascosto. Lo schermo non ha quinte, non potrebbe averne senza distruggere la sua specifica illusione, che è di fare di una mano o di una faccia il centro stesso dell'universo. Al contrario di quello del palcoscenico, lo spazio dello schermo potremo dire che è centrifugo.

Dato che l'infinito di cui il teatro ha bisogno non potrebbe essere spaziale, esso può solo essere quello dell'anima umana. Circondato da questo spazio chiuso, l'attore è nel fuoco di un doppio specchio concavo: della sala e della scenografia, del pubblico e del fondale. Per questo tale drammaturgia è di essenza umana, l'uomo ne è la causa e il soggetto. Sullo schermo o sul video, invece, l'uomo cessa di essere il punto focale del dramma, per divenire eventualmente il centro di un altro universo, o comunque di un universo.

D'altra parte, per tornare al concetto di teatro filmato da cui siamo partiti, bisognerebbe capire quanto Racine, Shakespeare, Molière o Goldoni, sopportino di essere portati su uno schermo con una semplice registrazione. Qui il trattamento dell'azione e lo stile del dialogo sono stati concepiti in funzione della loro eco sull'architettura della sala, cioè sul luogo drammatico. Ciò che questi lavori hanno di specificatamente teatrale non è tanto la loro azione, quanto la priorità umana, quindi verbale, data all'energia drammatica. Il problema del teatro filmato, di sicuro almeno per le sue opere classiche, non consiste quindi nella trasposizione di un'azione dalla scena al video, quanto nella trasposizione di una storia da un sistema drammatico all'altro, conservando la stessa efficacia.

Questo credo sia il nodo centrale, dal mio punto di vista. Non è quindi l'azione dell'opera teatrale che resiste alla ripresa filmata, ma la forma verbale che le contingenze estetiche, e alcuni anche pregiudizi culturali, perché no, ci obbligano a rispettare.

È proprio questo forse che si lascia meno facilmente prendere dalla finestra dello schermo.

«Il teatro - diceva Baudelaire - è il lampadario». Se si dovesse opporre un altro simbolo all'artificiale oggetto cristallino brillante multiplo e circolare che emette luce intorno al suo centro e ci tiene prigionieri nella sua aureola, diremo che il video è la lampada della maschera, che attraversa come un'incerta e tremolante cometa la notte dei nostri sogni a occhi aperti; lo spazio diffuso senza frontiere che circonda i lati dello schermo.

## ESPERIENZE DI TEATRO IN TELEVISIONE

Possiamo dire che la prosa in televisione è nata con la televisione. Se pensiamo che nel 1954, in una sola rete televisiva, perché ce n'era una sola, sono andati in onda 98 spettacoli, capiamo bene quale debito abbia la televisione verso il teatro. Poi, naturalmente, col tempo il linguaggio televisivo è diventato sempre più specifico, è cresciuto, è maturato, e d'altra parte ha sempre più cercato l'*audience*.

Noi di «Palcoscenico» condividiamo con il teatro una vita difficilissima, precaria, sempre sull'orlo dell'estinzione, e comunque cerchiamo di resistere finché sarà possibile, perché gli spazi nei palinsesti sono sempre più marginali; soprattutto nel corso di quest'ultimo anno, la corsa verso l'*audience* ha portato a sacrificare moltissimo. Si dice che il teatro non verrà sacrificato, ma staremo a vedere. Io ho grandi speranze, ma nutro molti timori.

«Palcoscenico» è ripartito come un appuntamento fisso settimanale verso la fine del 1995, e nei primi due anni ci siamo limitati a registrare gli eventi teatrali che ci sembravano più importanti, più interessanti, e più adatti alla messa in onda televisiva. Da un certo punto in poi, però, abbiamo cercato di andare oltre la traduzione in senso televisivo di uno spettacolo in scena, la quale comporta, come avete già sentito da chi mi ha preceduto, sempre un tradimento. Così, da

una parte abbiamo cercato di esasperare questo tradimento, e dall'altra di creare qualcosa che stesse tra l'evento televisivo e l'evento teatrale. Lo spettacolo che ha realizzato forse meglio questa aspirazione è stato il *Vajont* di Marco Paolini. Paolini lo portava in giro da parecchi anni, però averlo riportato in quella sede, cioè vicino alla diga, ha creato un vero e proprio fenomeno. È andato in onda in prima serata, e ha avuto un numero di spettatori eccezionale, si può dire che è stato l'evento televisivo dell'anno. E dopo *Vajont* abbiamo continuato su questa linea con *Il milione* all'arsenale di Venezia e con *Il caso Moro*, che abbiamo ambientato al Foro d'Augusto. Questa è la linea di una tendenza che ha segnato un grande cambiamento e che speriamo di poter portare avanti. Per il resto si è cercato di dare spazio alla nuova drammaturgia, soprattutto italiana, e abbiamo anche registrato spettacoli cosiddetti comici, che naturalmente hanno un'*audience* altissima rispetto agli altri. Teniamo conto del fatto che per noi una media di 5-600.000 spettatori è una media normale, quindi è importante che questo spazio resti, comunque vadano le cose. Io mi auguro che malgrado questa corsa frenetica all'*audience*, ci lascino sopravvivere.

Le nostre produzioni spesso hanno un'altra vita, continuano a vivere in videocassetta. Per *La Gatta Cenerentola*, ad

esempio, si è già arrivati alla terza edizione.

In questo ambito il vero precursore è stato Eduardo. Non per niente l'hanno chiamato «il San Gennaro della prosa», per la sua capacità di capire, di intuire immediatamente le potenzialità della ri-

presa televisiva, che permette di fare

uno spettacolo sincronico e diacronico

nello stesso tempo.

## LA SCRITTURA TEATRALE NELL'EPOCA DELL'IPERTESTO

La prospettiva attraverso la quale mi sono proposto di vedere i nostri argomenti di oggi è quella del rapporto tra la scrittura teatrale e l'ipertesto.

È mia convinzione che il rapporto fra teatro e scatola televisiva sia un rapporto assolutamente consono e naturale, soprattutto nel teatro contemporaneo. La drammaturgia contemporanea penso abbia smaltito quegli eccessi di racconto che, se pensiamo ad esempio al teatro shakespeariano, possono apparentare certe storie al nostro cinema. Ogni opera di Shakespeare produce mille possibilità cinematografiche in termini di respiro epico, di grandi battaglie, di grandi storie d'amore.

La scatola televisiva, molto meno incline all'ampio orizzonte e molto più, appunto, scatola ottica nel senso ibseniano del termine, da teatro naturalista, sembra fatta apposta per raccontare storie più elementari. Le storie di Pinter, ad esempio, sembrano fatte apposto per mettere in primo piano una parola semplice giocata su uno scacchiere semantico volutamente e meravigliosamente limitato. Il teatro contemporaneo sembra cioè poter trovare nella televisione, come puro strumento tecnico restitutivo, una sorta di alleato ideale, non fosse che per i problemi di mercato che invece convergono sulla televisione, problemi di *audience* per cui si chiedono certi risultati, ma come strumento restitutivo da un punto di

vista tecnico, mi sembra assolutamente ideale. È poi verissima l'osservazione, tanto elementare quanto apodittica, per cui un minimo *share* d'ascolto televisivo significa comunque per il teatro un'*audience* massima: centomila contatti per uno spettacolo teatrale sono un risultato clamoroso.

Ma a me interessa parlare del rapporto tra la scrittura teatrale e l'epoca in cui si colloca oggi, che è quella in cui la scrittura inclina a concetti assolutamente nuovi, rivoluzionari e dissesantanti, come ad esempio quello dell'ipertesto. L'ipertesto significa, lo sappiamo bene, l'immissione in rete di un tema che si fa di per se stesso opera, opera fluviale dai mille affluenti, che per moltiplicazioni infinite può significare addirittura un'opera firmata dall'intera umanità. In questa prospettiva, che è la prospettiva attraverso la quale ci siamo affacciati nel nuovo millennio, mi è facile presumere che alcuni valori che sono stati estremamente cari e radicati nella cultura soprattutto occidentale, stiano per essere aggrediti in modo radicale, ad esempio il concetto-valore di firma connesso all'opera prodotta. Per me sarebbe implausibile, e credo per tutti noi, concepire certi titoli se non legati a certi nomi: se prendo dalla mia biblioteca il *Faust*, so che è il *Faust* di Goethe, se prendo il *Doctor Faustus*, so che è il *Doctor Faustus* di Thomas Mann; e il rapporto fra

titolo e firma, oltre a essere estremamente utile a noi singoli individui per orientarci nel labirinto del sapere, dell'informazione e della conoscenza, è un valore ancora più significativo se connesso a quello di personale paternità dell'opera. I processi di plagio letterario, sia legati a motivazioni tecnico-economiche, finanziarie, di diritto d'autore, ma sia anche a questioni assolutamente morali, sono sempre stati e sono ancora all'ordine del giorno, perché chi fa qualcosa ci tiene ad affermare che quel qualcosa è suo.

Andiamo invece verso un'epoca in cui l'opera non oggettuale, soprattutto la scrittura, ma anche la musica, rischia di venire gettata tra mani molteplici. E questo l'autore non può evitarlo. Per fare un esempio personale, avendo come tanti un mio sito telematico, vi ho immesso i miei testi, testi che avevo scritto quando per me scrivere significava mettere un foglio nel rullo della macchina da scrivere e cominciare a picchiettare sui tasti. Oggi quei testi sono alla mercè di chiunque, ed essere alla mercè di chiunque significa essere non solo leggibile da chiunque, ma anche riscrivibile da chiunque.

In realtà la scrittura teatrale ha da sempre avuto a che fare con minacce clamorose, dai vuoti di memoria dell'attore, alla sua sostituzione all'ultimo momento, alla risicatezza economica di una produzione, che toglie la possibilità di avere una certa scenografia, e obbliga a reinventarsi una zona del testo in cui si dica ciò che lì dovrebbe essere e in che ora del giorno dovremmo essere. Esiste un interessantissimo libro di Masolino D'Amico intitolato *Scene e parole in Shakespeare*, in cui D'Amico si diverte a antologizzare tutti i punti o molti dei punti in cui l'opera shakespeariana risolve in termini testuali motivi di questo genere, cioè di pura scenografia o di collocazio-

ne nel tempo, in cui Shakespeare ci dice a che ora siamo e dove siamo perché non aveva una scenografia a disposizione per raccontarcelo, né cambi illuminotecnici per descrivercelo. Quindi la scrittura teatrale ha da sempre dovuto fronteggiare precarietà, fragilità che la compattezza ad esempio dell'opera poetica o anche dell'opera narrativa, dalla nascita soprattutto della stampa a oggi, non ha avuto l'obbligo di fronteggiare. Noi possiamo avere dei pezzi mancanti delle *Odi* di Saffo, ma non abbiamo una mobilità di quei versi. Invece sappiamo bene quante catastrofi sono avvenute e intervenute nell'opera shakespeariana, quante interpolazioni, quante riscritture, non parlo solo di parti mancanti di quelle opere, ma di parti aggiunte. Chi ha una qualche frequentazione delle opere di Shakespeare sa bene ad esempio che nel *Riccardo III* si dà una scena clamorosa all'inizio della storia, la seconda del primo atto, quella famosa del plagio che Riccardo opera su Lady Anna, donna a cui lui ha ucciso tutti i maschi, e alla quale va ora a proporsi come il nuovo maschio della sua vita: lui che l'ha resa vedova e donna in lutto senza possibilità di consolazione, le si impone come nuovo desiderato marito, e quando alla fine di questa forma di clamoroso plagio, in questo caso psicologico, s'accorge di aver fatto centro, non può evitare un'esclamazione di autoammirazione. Il pubblico elisabettiano era talmente entusiasta di questa scena, che si pensa addirittura che *Riccardo III* venisse riallestito soprattutto per essa, come *Giulio Cesare* per la famosa sfida ai rostri tra Antonio e Bruto. Senonché, il problema di questa scena è che arrivava troppo presto, e se uno arrivava tardi, se la perdeva.

Tanto è vero, che nella stessa opera, nel quarto atto ce n'è una replica praticamente identica. Lady Anna è morta, quindi non poteva più essere lei la plagiata,

allora è la Regina, a cui Riccardo chiede in moglie la figlia: lo stesso demonio contro una delle sue vittime. Ed è una mano sicuramente apocrifa e successiva che ha scritto una scena ricalcando quella del secondo atto, una scena molto bella, ma in qualche modo molto fredda. Nulla a che vedere con la straordinaria efficacia di quella d'apertura. Vedete bene che questa è una sorta di *link*, una sorta di apertura del testo a un'altra realtà testuale, che in questo caso non la contemporaneità della digitazione sulla pulsantiera di un computer, ma le epoche col loro mutare di necessità nei rapporti di uno stesso capitale testuale, hanno operato.

Ma, se andiamo a ben vedere, questa disponibilità alla porosità, degli «agganci» per cui da un testo base ne possono derivare tanti altri che a loro volta però saranno testi base, questa stratificazione senza spessore è sconvolgente nell'ipertesto. Cioè, non sono opere che vengono impilate, sono calcomanie, che si adagiano le une sulle altre e che quindi non producono quantità, se non in termini puramente numerici. Ma se andiamo a ben vedere, anche il grande materiale della commedia dell'arte, ivi comprese le sue prime importanti formalizzazioni drammaturgiche come i canovacci di Flaminio Scala, in qualche modo è materiale mobile, materiale rimesso alle necessità dell'occasione in cui una data storia dovrà o vorrà essere raccontata. Ed ecco che questa seconda metà del secolo, che, rispetto alla prima - a parte alcune clamorose eccezioni soprattutto in Italia, come il caso Pirandello - dimostra una attenzione, una prensilità ai mutamenti culturali e tecnici assolutamente

formidabile, con forme di anticipazione per me sconvolgenti, ci ha già suggerito, prima che la parola ipertesto o la parola Internet entrassero nella nostra quotidianità, una relazione tra allestimento e materiale offerto all'allestimento direi proprio di questo tipo. Se andiamo a vedere o a rileggerci, per esempio, le opere di Koltes, troveremo che si offrono alla nostra lettura in modo quasi incongruo, non riusciremo a capire quale ne sia l'inizio e quale la fine. Sono opere-materiale, che l'autore evidentemente, anche in un rapporto di consonanza con il regista - nel caso di Koltes soprattutto Chéraud - vengono rimesse perché poi il regista, in modo maieutico, operi una selezione alla ricerca di una forma. Ma la forma che verrà individuata da quel preciso spettacolo che Chéraud ha ricavato da un testo di Koltes non sarà la forma del testo di Koltes, sarà una delle infinite forme di quel testo-materiale che rimane lì fermo prima dello spettacolo, prima di qualsiasi spettacolo che lo rappresenti, per offrire qualsiasi altra forma possibile a chiunque voglia dargliene una.



## L'UNIVERSITÀ E LE NUOVE FORME DI DIFFUSIONE CULTURALE DELL'ESPERIENZA ARTISTICA

Il tema è talmente vasto e impegnativo, che farò solo degli accenni, proprio per evitare di fare grandi teorie, perché credo che in questo campo, che è in continua evoluzione e in continuo superamento delle posizioni acquisite, sia molto difficile teorizzare. Cercherò di raccontarvi brevemente il mio percorso, che è stato duplice: da un lato quello dello studioso di teatro che nel Sessantotto decide di conoscere in prima persona l'«altro teatro», il teatro orientale, e si avventura con una piccola cinepresa in un lungo viaggio fra India, Giappone e Indonesia per memorizzare qualcosa, e dall'altro quello della scoperta di un teatro totalmente connesso al rito e alla fisicità dell'attore-danzatore.

Devo al grande uomo di teatro Jerzy Grotowski, a cui feci vedere quelli che per me erano appunti e che mi spronò fortemente a lavorare in questo campo, l'aver cominciato un lavoro sistematico di documentazione, indirizzandomi subito sui mezzi elettronici, analogici, che già esistevano, ma che non erano mai stati adoperati in queste situazioni. All'inizio degli anni Settanta feci una lunga spedizione nel sud dell'India, per analizzare due forme di teatro popolare, lo *yagshagana* e il *katakali*. Grazie alla telecamera, che dava la possibilità agli attori/danzatori di rivedere al momento quello che avevano fatto e poterlo analizzare insieme, acquisendo così una coscienza sem-

pre più forte del proprio lavoro, mi si aprì un mondo di conoscenze, per esempio le famose «astamudra» o linguaggio dei gesti, che fin lì sui libri non ero riuscito a capire esattamente.

Un passo successivo mi fu quello suggeritomi da Umberto Eco: tra il 1970 e il 1975, nel corso di vari viaggi in Indonesia, insegnai ai balinesi a usare le cineprese Eclair, per riprendere e raccontare la propria vita e il senso che aveva il teatro nella propria vita.

Nel frattempo era nato quello strumento meraviglioso che è la *steadycam*, che a parer mio non ha rivoluzionato tanto quanto avrebbe potuto il linguaggio cinematografico, ma ha sicuramente rivoluzionato la ricerca antropologica sullo spettacolo, aprendo la possibilità di girare non più vincolati ai carrelli o allo zoom, ma seguendo il flusso dell'insieme. Questa è stata una rivoluzione in situazioni in cui non esiste una scena e una posizione degli spettatori, ma esiste un insieme, che molto spesso ha radici rituali, che richiede continui movimenti, continue variazioni; in questo la *steadycam* si è rivelata uno strumento fondamentale di lavoro perché ha permesso di evitare i travisamenti ottici dovuti all'uso dello zoom. Questo tipo di percorso, con l'applicazione di diverse tecnologie e l'integrazione delle tecnologie cineottiche con quelle elettroniche, è stato un grande momento.

Oggi ci troviamo di fronte a un ulteriore grande momento che è quello delle tecnologie digitali, che possono costituire un elemento di lavoro e di ricerca realmente importante, anche perché permettono un grande lavoro di postproduzione, un grande lavoro che oggi è tutto improntato all'effettistica, ma che può divenire invece anche un lavoro filologico importante. Oggi, ad esempio, tramite la tecnologia digitale siamo in grado di restaurare immagini molto vecchie, che altrimenti andrebbero perdute, o di effettuare sincronizzazioni su immagini mute, dando loro tridimensionalità.

Se si considera l'audiovisivo un bene culturale, le tecnologie digitali diventano strumenti importantissimi di documentazione e conservazione. Ad esempio, tramite un film muto e un sonoro registrato a distanza di anni, siamo riusciti a ricostruire il più grande spettacolo di Grotowski, e forse il più importante spettacolo del XX secolo: *Il Principe Costante*. Il film muto era stato girato di nascosto da uno spettatore, fra l'altro con grande intelligenza registica. Io, da pirata, a Spoleto avevo registrato il sonoro col mio solito vecchio Nagra, e con un mese di lavoro abbiamo costruito questo documento archeologico su uno spettacolo inesistente. Oggi, devo dire, con il *digital video-editing*, tutto questo si farebbe non in un mese ma probabilmente in cinque giorni. Questa è un'altra direzione importante: riuscire a ricostruire una realtà di spettacolo da documenti

depauperati del passato, il più possibile in piena correttezza filologica. Se esistono dei dischi e dei film muti di Sarah Bernhardt, si potrebbe fare un lavoro accorto di ricollocazione, per esempio sul finale della *Dame aux camélias*, che è stato uno dei miti teatrali fra fine dell'800 e gli inizi del '900. Quindi effettivamente, il lavoro di ricerca in questo campo, se non applicato soltanto agli effetti speciali cinematografici, ma applicato anche a uno studio dell'evento teatrale, dell'evento rituale, può dare risultati notevoli.

L'altra direzione che con l'università stiamo cominciando a perseguire è quella di creare una didattica dell'audiovisivo, che permetta di formare delle persone specializzate nell'*editing* video dello spettacolo, nella dissezione del documento e nella sua conservazione. Quest'anno, per la prima volta, le università di Roma, Napoli e Salerno si sono consorziate, creando una scuola postuniversitaria sul video come bene culturale, in cui si è cominciato a provare a insegnare più sistematicamente l'uso delle tecnologie digitali per il restauro e la conservazione delle immagini.

## LA PERCEZIONE DELL'IMMAGINE TEATRALE E QUELLA DELL'IMMAGINE AUDIOVISIVA. DIFFERENZE E CONVERGENZE

Vorrei prima di tutto ringraziare il professor Marotti, con il quale ho - come molti - un debito culturale. I suoi studi documentari non solo hanno avuto un ruolo fondamentale nella riscoperta dell'antropologia del teatro, ma hanno anche suggerito, in un certo modo, una dissoluzione dell'artificio scenico che qualche volta soffoca il teatro. E questa è un'operazione culturale che, come psicofisiologo che si occupa di cinema e di teatro, non posso non aver presente, perché il recupero dell'umano nell'esperienza espressiva, al di là della forma e dell'immagine pura, è un'operazione centrale anche nel mio lavoro quotidiano, sia che assuma la direzione dell'espressione, cioè dell'arte, sia che assuma quella del recupero antropologico del disagio, cioè della terapia.

Il conflitto che si propone è innanzitutto quello tra immagine e corporeità, tra spazio e rappresentazione. Per esempio, alcuni quadri medievali, e non solo medievali, sono pezzi di teatro cristallizzati. Un quadro può essere letto come una messa in scena fissata. Praticamente il pittore dell'epoca era un antropologo che sapeva narrare per immagini. Però succede che l'immagine si mangia il corpo, e allora il corpo reagisce, speriamo senza retorica, nel senso che si ripropone un tipo di utenza e di esperienze che non può essere più soltanto soffocata dalle immagini.

In questo ambito di quesiti mi accorgo che abbiamo alcuni tabù, e che li affrontiamo con una passività che forse Voltaire e gli illuministi del Settecento avrebbero rifiutato. Nell'affrontare il concetto di mercato, per esempio, lanciamo grida di allarme, e non sottolineiamo il fatto che il mercato è inevitabile, ma che in gran parte è un *bluff*, nel senso che sollecita un certo tipo di consumi, e contemporaneamente sollecita alcuni tipi di bisogno. Allora, se questo è il centro possibile di un dibattito, quali sono le possibili operazioni di demistificazione, e anche di proposta, in questo ambito? Per fare un esempio pratico, sembra scandaloso che qualcuno possa andare a vedere un film in cecoslovacco coi sottotitoli in tedesco, perché c'è qualcuno che pensa che il nostro massimo desiderio è quello di stare fantozzianamente seduti davanti alla televisione. Il che è semplicemente assurdo. È un'operazione di mistificazione che nessuno ministro con un po' di salute mentale nel Settecento avrebbe osato accettare senza ritenersi insultato nella sua intelligenza.

La partita di calcio, che è stata opportunamente citata prima, è un'esperienza che si propone attraverso i media e contemporaneamente è vissuta come esperienza periferica di realtà locale. Il calcio è come un'esperienza di teatro, perché la gente partecipa all'avvenimento in di-

retta in uno spazio definito, e poi l'evento viene moltiplicato, ampliato dai media, per cui questa esperienza, che sarebbe anche sana, diventa demente se è l'unico oggetto dell'attenzione dell'intero paese. Ma allora anche il rapporto col teatro è il rapporto con l'utenza periferica. È il lavoro che si fa intorno. Se tutta l'Italia è ridotta a parlare del *Grande Fratello* è perché è diventato l'unico argomento di cui si può parlare. In altre civiltà un po' più colte della nostra ogni Comune ha un Teatro stabile, e così un tedesco medio ha visto almeno cinque o sei rappresentazioni di *Amleto*. Qui questo non si dà, e allora la televisione che cosa dovrebbe amplificare? Il nulla. Quale tipo di esperienza culturale concreta periferica può essere poi riportata? E non basta l'idea di fare un po' di teatro nelle scuole, come pensa il Ministro, perché il problema sarebbe prima di riformare gli insegnanti.

Allora, specialmente noi che ci occupiamo di didattica, lavorando sul versante della proposizione artistica della cultura forse non ci siamo chiesti abbastanza con che tipo di utenza avremmo avuto a che fare, che tipo di uomo abbiamo in mente. E qui diventa in qualche modo colpevole non pensare che i nostri discepoli siano qualcosa di diverso da bottiglie da riempire, da oggetti su cui far agire delle immagini.

In un saggio sull'estetica, la quale naturalmente si combina con tutto quello che si dice nel contesto culturale circa l'a-

nalisi dello stimolo, noi diciamo che non è soltanto lo stimolo, ma è la modalità con cui l'osservatore entra in contatto con lo stimolo, l'elemento centrale dell'esperienza estetica. E allora non è una questione soltanto di che cosa far vedere, ma della pedagogia dell'esperienza della visione.

Il punto centrale non è quello di semplificare il linguaggio perché tutti possano capire ai livelli più bassi, ma di creare una comprensibilità di testi complessi. E questa è l'arte della struttura pedagogica che lavora intorno all'arte, tenendo presente il fatto centrale che se la pubblicità è l'anima del commercio, la pubblicità è la cultura. Ma noi pensiamo che tutta la produzione artistica è pubblicitaria: Leonardo e Raffaello erano pubblicitari di alcune ideologie. Il punto non è allora che cosa dobbiamo pubblicizzare per quale mercato, ma che la merce soddisfi il bisogno. Ma qual è il tipo di uomo a cui intendiamo rivolgerci, sollecitandone l'attenzione? Ognuno di questi è un momento di dibattito e di lavoro. Ora, io penso che se ci dilungassimo su questo, entreremmo nella retorica. Ma sono temi su cui dovremmo forse soffermarci in altri momenti di riflessione.

## **NUOVE FORME DI TESAURIZZAZIONE E FRUIZIONE DEL TEATRO. EDUARDO IN CD-ROM E OLTRE**

Rispetto alla tradizione dei nostri studi romani sul teatro, il professor Marotti vi ha già illustrato ampiamente che cosa ha significato per noi il teatro e il discorso sul teatro. C'è una scommessa all'interno del teatro e all'interno del fatto di insegnare la cultura del teatro. Quello che ci troviamo di fronte è un oggetto il più delle volte perduto, e quindi l'audiovisivo è stato, nei vari tipi di sperimentazione che abbiamo fatto, un modo per raccogliere questa scommessa e per percorrerla ciascuno secondo le sue strade di ricerca.

Il teatro indubbiamente, nel momento in cui si riproduce, è tradotto, quindi è tradito, ma è anche trådito. Noi che ci occupiamo di insegnamento del teatro dobbiamo tradirlo, quindi dobbiamo raccontarlo, farne non solo quel rapporto che lo rende imprescindibile, di corpo a corpo, ma farne discorso sul teatro.

L'audiovisivo ci ha permesso di andare intorno al teatro, di andare nel territorio delle prove, nel territorio della preparazione, nei territori una volta esclusivi dell'antropologia. Io non voglio assolutamente mettermi a definire che cosa può essere il teatro, però sicuramente è all'interno delle culture, ed è così vivo perché una cultura ci si rappresenta. E la traduzione, al momento in cui si passa da una cultura a un'altra, è inevitabile. L'audiovisivo è appunto uno dei modi possibili di questa traduzione. Vi ricordo

che per esempio sulla scena italiana, fino agli anni Trenta, quando il fascismo si è posto il problema di una lingua teatrale nazionale che passasse attraverso l'Eiar, ogni commedia di successo veniva tradotta da dialetto a dialetto, da dialetto a lingua, da lingua a dialetto. C'era cioè una pluralità linguistica all'interno del nostro territorio nazionale, che conosceva la traduzione come modo di essere della diffusione del teatro.

Per arrivare a Eduardo e al mio lavoro all'interno dell'università, io sono capitata in un momento in cui la documentazione raccolta in materia di teatro aveva un rapporto di uno a uno, cioè le ore di Eduardo avevano una documentazione completa ed esaustiva. Il problema era quello di sintetizzare, di viaggiare attraverso questo territorio, di circoscriverlo, di farne un elemento significativo di un viaggio al cui termine si avesse la conoscenza della poetica di Eduardo. Bisognava schedare tutti i documenti, immaginare Eduardo come un modello del teatro italiano di tradizione, e costruire, attraverso le voci in cui questo modello parla, quegli elementi che andavano a rispondere a questa voce. Poi bisognava anche riprendere la propria autorialità, e immaginare che comunque si stava interpretando Eduardo, e non semplicemente documentandolo, e quindi vedere quale tipo di interazione fra i diversi documenti, secondo chi allestiva questo

viaggio nella poetica di Eduardo, era possibile fare.

Quando all'università abbiamo cominciato a lavorare su questo il Cd-rom non esisteva, cioè non esisteva lo strumento che avrebbe tradotto in pratica la teoria che andavamo elaborando. Quando poi lo strumento è esistito, la pratica è stata tale che ha in qualche modo dissolto la teoria che ne avevamo fatto. Quindi abbiamo dovuto ricongiungere questi due momenti, da una parte la ricerca, e dall'altra la leggibilità della storia di Eduardo attraverso la sua voce, attraverso il suo video, attraverso anche i documenti originali. Il lavoro di ricerca è stato svolto in modo assolutamente tradizionale, negli archivi, recuperando documenti originali del suo teatro. Attraverso Eduardo è stato fatto così un lavoro sulla cultura teatrale italiana del nostro Novecento, del nostro Novecento dialettale, in particolare modo del teatro napoletano. Non dico questo in senso riduttivo, ma nel senso di un grande teatro e di una grande tradizione che Eduardo ha rivisitato, ha rimodernato, ci ha restituito con le sue innovazioni.

Ma allo stesso tempo è stato fatto un di-

scorso sulla didattica del teatro, e il lavoro didattico è anch'esso un lavoro che ha una sua *performance*, nello stare corpo a corpo con la classe e con le domande degli studenti, con i loro bisogni, con il loro modo di conoscere i testi e di attraversarli. Questo ha portato a un cambiamento della stessa didattica universitaria, che sta computizzando il carico di informazioni che passa tra un docente e la sua classe, prevedendo anche lezioni a distanza che, attraverso strumenti come le *webcam* permettono a chi non può frequentare di usufruire comunque del lavoro di ricerca dell'insegnante. In questo modo si compie un ulteriore «tradimento», nel senso che non solo l'esperienza del teatro non è diretta, ma potrebbe non essere più diretta nemmeno l'esperienza riferita e «tradita» che del teatro fa il docente.



lo spazio etico

*Aprire un nuovo spazio nel mercato al teatro piegando alla freddezza e al solipsismo dei consumatori tecnologici la più artigianale e viva delle arti, vuol dire snaturarla o ucciderla, o vuol dire innescare un meccanismo di seduzione laddove al momento ci si sta perdendo nella caoticità dell'offerta spettacolare?*

coordina Filippo Ottoni



## LA TV E IL TEATRO: UN DEBITO NON PAGATO

Dagli interventi che mi hanno preceduto ho avuto l'impressione che si tenda un po' a scaricare sul pubblico e sui teatranti la responsabilità del vuoto teatrale che si è determinato negli ultimi dieci anni sui nostri teleschermi. In realtà le cose non stanno proprio così, o meglio, se questa è la realtà attuale, le cause vanno ricercate esclusivamente nel vuoto formativo nei confronti della platea televisiva provocato da una precisa e lucida strategia culturale della dirigenza del servizio pubblico. Di quello privato è inutile parlare dal momento che non avendo il canone non è tenuto ad obblighi formativi di nessun genere. E per comprendere meglio quanto che sto dicendo, mi sembra necessario a questo punto rifare un po' la storia del rapporto fra televisione e teatro nel nostro paese.

La Tv italiana ha un enorme debito nei confronti del teatro, essendo vissuta alle sue origini quasi esclusivamente di esso. La trasmissione che inaugurò ufficialmente nel nostro paese i programmi televisivi il 3 gennaio 1954, fu quella di un intermezzo goldoniano, *L'osteria della posta*. Da quel giorno, e fino a tutti gli anni Settanta, i nostri programmatori, formati alla scuola di Pugliese prima, e poi di Bernabei, pescarono a piene mani nel repertorio teatrale di tutto il mondo, creando alcuni appuntamenti fissi col pubblico dei telespettatori: la commedia il venerdì, lo sceneggiato il sabato, l'at-

to unico la domenica. Basta pensare - ed è stato ricordato da Silvana Castelli - che soltanto in quel primo anno 1954, furono messe in onda ben 98 commedie, con una media di otto recite al mese: due a settimana. Non solo, ma attorno a quel televisore che Eduardo da una parte definiva un elettrodomestico, e dall'altra salutava per i benefici che avrebbe portato agli attori, si formarono almeno due generazioni di spettatori teatrali che andarono a ingrossare le fila degli abbonati dei teatri stabili. Una parte di essi, sempre più sparuta, sopravvive ancora oggi. E insieme ai telespettatori crescevano intere generazioni di attori che acquistarono, grazie alle prime apparizioni sui teleschermi, una notorietà che sicuramente non avrebbero ottenuto solo con il loro lavoro di palcoscenico. Basti pensare a Giorgio Albertazzi, che diventò improvvisamente famoso perché leggeva la sera le novelle. Ma la funzione più importante svolta dal teatro televisivo in Italia a partire dagli anni Cinquanta è stata quella di contribuire in modo decisivo a realizzare la riunificazione linguistica del nostro paese. Le commedie con Gilberto Govi o Eduardo, con Cesco Baseggio o Turi Ferro, compirono il miracolo di farsi comprendere da Trento a Palermo, fino ad assumere davvero il ruolo di teatro dell'unità d'Italia.

Ma al principio degli anni Ottanta, sulla scia della nascita delle cosiddette Tv pri-

vate, si scoprì improvvisamente che lo specifico televisivo impediva l'abbinamento fra teatro e teleschermo. E per spiegare in tono apodittico questo improvviso rigetto, ci si accanì proprio sul linguaggio televisivo delle origini: la Tv dei Majano, dei Bolchi, degli Enriquez, dimenticando o fingendo di dimenticare che quel linguaggio si era via via modificato con l'utilizzo delle nuove telecamere, che non erano più a obiettivo fisso ma dotate di zoom, e con le nuove tecniche di montaggio. Basti pensare al passaggio dalla taglierina elettronica al montaggio in Rvm, fino all'avvento del digitale, che consente soluzioni linguistiche impensabili anche solo dieci anni fa. Infine, il moltiplicarsi dei canali di trasmissione e l'adozione di quell'aggeggiamento infernale che è il telecomando, modificarono radicalmente la grammatica della regia televisiva, imponendo ritmi narrativi sempre più frenetici e un taglio delle immagini sempre più cinematografico. In altre parole, gli stessi registi messi sotto accusa, oggi non avrebbero più fatto ricorso a un linguaggio che era consentito e giustificato dall'unicità del canale di trasmissione, o per meglio dire, dall'assenza di alternative di fruizione. Si spiegava così allora, per esempio, l'uso di certi titoli di testa che iniziavano con una carrozza sul filo dell'orizzonte e terminavano con il PPP della faccia del cochiere. Insomma, le tecniche di ripresa e di montaggio televisivo si erano via via modificate in parallelo col linguaggio cinematografico, che nel frattempo non era più lo stesso - chi farebbe oggi uso della dissolvenza incrociata o del fondu chapliniano? - sulla scia delle rinnovate esigenze di un pubblico televisivo reso euforico dall'aumento dei beni di consumo e dall'aumento generale del tenore di vita.

Ma si preferì chiudere gli occhi di fronte alle sostanziali modificazioni linguistiche già adottate, pur di giustificare un'ope-

razione scientifica di rigetto del teatro in nome dello specifico televisivo, che spingeva invece a collocare la telecamera in sala parto o sul carro dei pompieri per cogliere dal vivo la cosiddetta realtà.

Quanti guasti abbia prodotto questa semplificazione concettuale lo possiamo comprendere oggi di fronte al dilagare di certi programmi televisivi capaci di creare nel telespettatore l'illusione di cogliere dal vivo la realtà, sorvolando sulla smaccata manipolazione dei comportamenti da parte degli autori del programma. Non solo, ma questa violenta crisi di rigetto è giunta a forme che potremmo definire demenziali. E qui posso raccontare un episodio che è capitato a me. Quando, tra la fine degli anni Ottanta e i primi dei Novanta, curai per Rai3 il ciclo di trasmissioni «Invito a teatro», nelle quali riproponevo la memoria storica del teatro televisivo italiano, scovai nell'ufficio di un programmatore amante del teatro perché con aspirazioni di commediografo una serie di bobine contenenti i più grandi allestimenti del teatro europeo, della quale la Rai aveva comprato i diritti e aveva commissionato e fatto realizzare l'edizione in italiano. La Rai aveva speso due miliardi e i diritti erano in scadenza. Chiesi al direttore di rete il permesso di inserire nel mio ciclo quel materiale, che sarebbe comunque andato perduto, ma il direttore si rifiutò di utilizzarlo perché, mi spiegò, se lo avesse trasmesso, si sarebbe visto decurtato il *budget* di due miliardi. Quindi, i diritti su quelle opere - tra cui spettacoli di Bergman e di Peter Stein - scadettero e non so che fine abbiano fatto, probabilmente sono andati perduti.

Poco importa che a partire dalla seconda metà degli anni Novanta si sia fatta marcia indietro decidendo di aprire piccole finestre notturne nel palinsesto della Rai per consentire brevi cicli di commedie riprese quasi tutte in teatro. Per-

ché in questo caso il linguaggio è tornato forzatamente ad essere quello dell'origine, con le tre telecamere schierate in platea, con un'asse frontale che schiaccia la rappresentazione, e con un ritmo di stacchi pressoché obbligato. Sì, certo, tali riprese possono avvalersi delle reazioni del pubblico in sala evitando ad esempio l'imbarazzo delle risate preregistrate, ma il problema era stato già ampiamente risolto negli anni Ottanta, quando fu allestito un ciclo, voluto dal dottor Canepari, di commedie in diretta, registrate in studio alla presenza del pubblico. In quella occasione si raggiunsero risultati linguistici incredibili, capaci di ridare entusiasmo perfino al personale tecnico degli studi, ormai completamente demotivato da un continuo e frustrante impiego nei *talk-show*.

Occorre aggiungere però che non tutto il repertorio prescelto si presta ad una proposta televisiva - non si fa riferimento qui alla qualità interpretativa, ma specificatamente al tipo di drammaturgia che si intende trasferire sul teleschermo - per destinarlo a un pubblico ormai del tutto impreparato, distratto, formatosi alla scuola dei film o dei telefilm, o delle *soap-operas* di matrice americana. Quando per esempio è andata in onda la stupenda regia strehleriana del *Temporale* di Strindberg, costruita in teatro su un gioco magico di luci molto contrastato e con il consueto sapiente repertorio di immagini silhouettate, lo sparuto manipolo di telespettatori rimasti alzati a guardarla ha avuto il dubbio che si fosse guardato il monitor, e correva a ritoccare il contrasto. In questo caso, la televisione si riduceva, ancora una volta, a una sorta di radio illustrata, e si vedeva negata qualsiasi vitalità visiva. Perché è assolutamente necessario che l'impianto drammaturgico del testo abbia caratteristiche tali che lo rendano adatto alla rappresentazione sul teleschermo, in grado

cioè di intrecciare un discorso con i telespettatori in maniera continuativa e prolungata. E devono essere testi capaci di mettere il telespettatore di fronte ai propri problemi, di farlo sentire in qualche modo rappresentato. Per questo la televisione oggi è la forma di espressione più adeguata al nostro tempo. Proprio per la sua capacità di fare luce sulle contraddizioni della nostra società, aiutando l'individuo rintanato nel chiuso delle mura domestiche a fare i conti con i propri privati terrori, e nello stesso tempo a ricercare dentro di sé nuovi stimoli vitali. Gli americani, nel corso degli anni Cinquanta, avevano affrontato il problema con le *plays* televisive, commissionate a un nucleo di nuovi scrittori, come Tad Mose o Reginald Roose, che produssero risultati importanti, come ad esempio *Marty*. Proseguendo su quella strada, in America si è arrivati al trasferimento diretto del materiale girato in elettronica sugli schermi cinematografici. Si pensi all'edizione di *Morte di un commesso viaggiatore* con Al Pacino, che è stato prima di tutto un video dello spettacolo teatrale, distribuito senza fatica nelle sale cinematografiche di tutto il mondo. Ma anche l'edizione televisiva della *Dolce ala della giovinezza* con Liz Taylor appare un perfetto esempio di teatro filmato capace di entrare nel circuito cinematografico. E lo stupendo *Mélo* di Alain Resnais, tratto dal dramma di Bernstein, non è forse un modello di linguaggio teatrale piegato alle esigenze cinematografiche?

Concludendo: il problema non è solo linguistico, ma è prima di tutto direttamente proporzionale alle scelte culturali che si compiono, perché senza un intervento formativo su una platea televisiva ormai totalmente anestetizzata da ore di *soap-operas* e di Grandi Fratelli, non sarà mai possibile arrivare a quell'utente consapevole, in grado addirittura di

scegliere fra gli spettacoli della Raffaello Sanzio e quelli di Franco Branciaroli. La televisione soffre oggi di un'inerzia tremenda, che rischia di soffocare del tutto le sue straordinarie potenzialità. Per questo io ritengo sia giunto il momento di pagare il debito contratto nel 1954, ammettendo chiaramente e definitivamente che la televisione ha bisogno del teatro, e che il teatro ha bisogno della televisione. L'una per riacquistare quegli stimoli di libertà, quella duttilità e quella qualità di linguaggio che le servono per affrontare una realtà che si modifica incessantemente sotto gli occhi di tutti, l'altro per riconquistare quel pubblico senza il quale è condannato a un progressivo esaurimento, a restare sempre più soffocato nelle maglie delle ferree regole di mercato.

## TEATRO DAL VIVO E VITA DEL TEATRO: I TEATRANTI E LE SFIDE TECNOLOGICHE

68

A proposito del tema che mi è stato assegnato, mi viene in mente un'esperienza che ha per protagonista mio figlio. Qualche anno fa portai mio figlio - allora aveva circa dieci anni - ad assistere alle prove di uno spettacolo in cui stavo recitando. Lo feci sedere in platea, lo pregai di restare in silenzio, e di non muoversi. Lui tenne stranamente fede alle promesse durante tutto il tempo delle prove e alla fine lo feci salire sul palcoscenico, che era vuoto, perché non era ancora stata montata la scena. Era il palcoscenico del teatro Quirino, un enorme rettangolo di parquet, con le graticce, le corde, i riflettori, un palcoscenico nella sua nudità. E mio figlio, rapito, disse: «Da qui è più bello».

Al di là del ricordo, mi è sembrato fulminante quel giudizio di un bambino che non poneva al centro del suo interesse la platea, ma il palcoscenico. E non un palcoscenico arredato, mi si passi il termine, che diventa luogo altro da sé, ma un palcoscenico nudo, nella sua essenzialità, nella sua sacralità di altare dove si era appena svolto un rito, e stiamo parlando di prove.

Un bambino, con cinque parole, aveva rimesso ordine in un settore che da troppo tempo in ordine non è più. Da molto tempo l'ubriacatura generale di tutti noi, o almeno di tanti di noi, di parole come «mercato», «produttività», «analisi dei costi», «sponsor», «audience», ci ha porta-

to a vedere nella platea una sacralità che non c'è. Si è voluto vedere nella platea il luogo dove si celebra il rito, e allora giù arredamenti sfarzosi, tappeti, moquettes finissime, velluti, lampadari, mascherine da schianto, prenotazioni on line, abbinamenti gastronomici, e così via. Ma se c'è una sacralità della platea, lasciatemelo dire, essa è una banalissima sacralità mercantile, figlia comunque e in ogni modo dipendente dalla sacralità del palcoscenico. Se c'è un centro gravitazionale nello spettacolo teatrale, esso non può che essere sul palcoscenico. E per me questa era una rivoluzionaria scoperta, scoperta che non ha potuto che dare il via a una nuova esplorazione da parte mia del continente teatro, o meglio a un'esplorazione che non ripercorresse gli itinerari prefabbricati dalle guide cui ero, eravamo, siamo abituati.

Se la platea non è che un accessorio che permette la fruizione del teatro, e non il teatro stesso, allora può non avere necessariamente le forme cui siamo abituati. E lo sviluppo della trasmissione delle immagini può addirittura portarla altrove, allontanarla fisicamente dal palcoscenico. Può frantumarla, atomizzarla, e può anche allontanarla nel tempo. Non necessariamente lo spettacolo dev'essere fruito nel momento in cui esso è officiato, ma anche dopo. E non solo la trasmissione di immagini ha avuto sviluppi

inaspettati, ma la diffusione e la distribuzione anche. Mi riferisco alla diffusione globale dei videoregistratori, che rende il pubblico non più necessariamente legato a un patto di contemporaneità.

Tutte queste cose sono abbastanza ovvie. Che uno spettacolo teatrale possa essere registrato, trasmesso da una rete televisiva, o cassetizzato per una fruizione privata e ripetuta, è fatto noto e discusso da tempo, dalla nascita della televisione. Ma la novità - e qui sta la sfida che la tecnologia lancia agli attori e alla gente di teatro - sta nell'enorme sviluppo tecnologico avuto dai mezzi di ripresa e nella enorme diffusione che tali mezzi hanno avuto, una diffusione popolare. Tutto questo a mio avviso lancia un quanto di sfida a chi fa il teatro, a chi vive nel teatro e del teatro, a tutti i teatranti. Personalmente la leggo come una sfida di liberazione: liberazione dalle logiche produttivistiche e impresariali.

È uno di quei momenti - mi viene in mente la *nouvelle vague* - in cui gli attori, i registi, chi sta sul palcoscenico, può decidere di fare da solo. Se fino a ieri il costo enorme dei mezzi di ripresa e di diffusione voleva il palcoscenico e i suoi abitanti in una posizione subalterna e fors'anche passiva rispetto a quella della platea, cui necessariamente un sano progetto produttivo doveva far riferimento, se insomma il rito mercantile doveva avere diritto di primogenitura sul rito della rappresentazione, se le scelte degli attori, dei registi, dovevano assecondare quelle della produzione e della distribuzione, mi pare che proprio lo sviluppo

tecnologico e il suo essere a portata di tutti possa cambiare questa prospettiva. Gli abitanti del palcoscenico possono oggi proporsi come produttori essi stessi delle riprese televisive dei propri spettacoli, e attraverso la loro distribuzione *on line*, come si dice oggi, sui formati che già conosciamo, o su altri che verranno inventati, attraverso una popolarizzazione, insomma, e una maggiore democratizzazione dei mezzi di ripresa, gli attori potranno finanziare loro stessi, e le loro scelte culturali. Ed è attraverso questa desacralizzazione della platea, una platea non più sovrana e difficilmente raggiungibile, che gli attori per primi possono restituire al palcoscenico, non solo a quello virtuale, ma anche e soprattutto a quello di legno, cui siamo abituati, quella sacralità che è iscritta nella storia di questo lavoro.

È una sfida, secondo me, che chi vive di teatro non può non accettare. Quando la gente di teatro sarà in grado di fare autonome scelte culturali, di tradurle in spettacoli e di diffonderle a un pubblico vastissimo attraverso i mezzi che la tecnologia ci offre, allora tutti potremo dire: «Da qui è più bello».

## IL CORPO E LA VOCE: ESEMPI LIMITE DI DOPPIAGGIO DI EVENTI DAL VIVO

Mi ricollego alla chiusura dell'intervento di Marco Parodi per affermare una cosa a cui tengo molto: tutti abbiamo bisogno di teatro.

Per quanto riguarda la mia esperienza di doppiaggio «limite», posso raccontare di quando doppiammo la serie *Body Matters*. Di norma gli attori-doppiatori hanno un copione, quindi da bravi attori attraverso pause, tonalità, intenzioni, trasmettono delle emozioni. Quella volta si trattava invece di doppiare tre medici inglesi, non attori, che spiegavano a un pubblico di gente «normale», di non specialisti, l'enciclopedia della medicina. In quel caso l'ideale sarebbe stato il sottotitolaggio, invece venne chiesto il doppiaggio, e per i miei colleghi fu un lavoro massacrante dal punto di vista tecnico, perché doppiare una persona che non sta recitando ma sta parlando liberamente è più difficile che doppiare una parte qualsiasi di un film qualsiasi.

Un'altra esperienza interessante è quella legata al film *Nell*, di Jodie Foster, nel quale la protagonista è una bambina visuta in una foresta, con una madre che era stata vittima di più di un ictus cerebrale, e l'aveva cresciuta da sola, non volendo che avesse rapporti con gli altri, perché lei stessa aveva subito delle violenze inaudite. La bimba aveva imparato quindi a parlare come la madre, e quindi come una persona malata di idioglos-

sia. Le difficoltà di traduzione di questo particolare linguaggio furono motivo di un seminario a Parigi tra direttori di doppiaggio dei vari paesi europei. Io, dal mio punto di vista molto elementare, suggerii di adottare una sorta di proprietà transitiva, e quindi un dizionario comune per cui se in inglese, ad esempio, invece di dire «memmy», lei diceva «mom», io in italiano potevo dire «mam». E il mio collega spagnolo poteva fare la stessa cosa. Racconto questo episodio per dire che tutto è possibile, che tutto dev'essere usato per il progresso culturale di tutti. Io non sono né contro il progresso, né a favore del progresso, ma semplicemente ritengo che il progresso debba essere usato.

Questo, riferito al discorso del teatro unito al discorso del doppiaggio, per me significa che sarebbe positivamente acquistare le commedie russe, o portoghesi, o australiane, e doppiarle per farle vedere a tutti quelli che avessero interesse a vederle, potendole comprendere. Io, per esempio, non potrei mai portare mio figlio al Bolscoj a vedere un balletto, quindi allora ben venga Internet, o ben venga il videoregistratore, ben venga il compact disc e tutto il progresso che ne segue.

Concludo ripetendo, come ho cominciato, che non solo la televisione ha bisogno di teatro, ma tutti noi.





## TV FRA CINEMA E TEATRO

Di film basati su un testo teatrale esistono numerosi esempi del passato a cominciare, paradossalmente, da quelli del cinema muto. Poi col sonoro, gli esempi si sono fatti ovviamente più rispettosi del testo scritto sia con autori classici sia con autori contemporanei. Ma per rendere più cinematografico un testo teatrale non è sufficiente realizzare qualche scena in esterni o utilizzare il paesaggio per cercare un'ambientazione fotografica, semplicemente per dare l'illusione allo spettatore che sta vedendo un (quasi) film. Si tratta di stratagemmi superficiali, adatti più che altro alle esigenze della distribuzione.

Invece è nell'impiego di un linguaggio specifico della cinepresa che si può creare una trasposizione nel rispetto dei vari specifici, sottolineando la forza evocativa della parola insieme alla quale le proprietà della ripresa filmata possono potenziare il risultato finale.

Comunque tra i numerosi film basati su un testo teatrale ci piace qui ricordarne alcuni: *L'Amleto* di Olivier, *Un tram che si chiama desiderio* di Elia Kazan, *Delitto perfetto* di Hitchcock, *Chi ha paura di Virginia Woolf* di Mike Nichols. Tutti film di grande successo. La formula, dunque, paga.

Tuttavia non possiamo non rammentare che si tratta di testi in lingua inglese con realizzazioni nella lingua originale, con attori della medesima grande tradizione

culturale.

In tempi più recenti tali produzioni si sono ridotte anche perché l'industria cinematografica hollywoodiana ha sviluppato altri generi. Tuttavia sono apparsi film outsider come ad esempio *Riccardo III* di e con Al Pacino. Una produzione alquanto eccentrica rispetto alla tradizione. Questo titolo, in particolare, è assai indicativo di una diversa esperienza di teatro sullo schermo, che ci induce ad alcune riflessioni, che però non possono non venire messe in relazione con la situazione italiana, in particolare con quella del piccolo schermo.

Cominciamo a farci una domanda:

Come si può considerare la nostra produzione televisiva di prosa, il cosiddetto teatro televisivo? Prodotto esclusivamente dalla Rai?

Si individuano facilmente due linee di confezionamento: lo spettacolo di prosa ripreso da un palcoscenico oppure il filmato di un testo teatrale realizzato appositamente in studio; al di là di ciò si è fatto poco o niente.

Nella prima ipotesi, da un testo interpretato da attori importanti soprattutto se diretti da un regista prestigioso, si ottiene un documento, una testimonianza: «Vediamo anche noi Albertazzi / possiamo gustare ancora Eduardo».

Con la seconda ipotesi, utilizzando il testo teatrale come una sceneggiatura, otteniamo un film con un dialogo qualitati-

vamente migliore, di chiara impostazione teatrale. Tuttavia questa seconda ipotesi mostra i suoi limiti soprattutto con un testo straniero e attori italiani. Qui la verosimiglianza del rapporto personaggio-attore, che reclama perentoriamente i suoi diritti ne esce ammaccata: realizzare un testo di Agatha Christie con interpreti italiani che fanno gli inglesi, è ancora accettabile sul palcoscenico, ma trasposta sullo schermo va totalmente a discapito della verosimiglianza. Oggi è insopportabile. Un testo italiano con attori italiani da questo punto di vista è più convincente e accettabile.

Infine non è da escludere una formula che - con testi di culture più vicine alla nostra - possa consentire un adattamento dell'opera alla realtà italiana.

Un'altra esigenza del teatro in televisione è quella di avvicinare lo spettatore ad un testo classico (pensiamo al Metastasio) ma non solo italiano, anche a un testo di Shakespeare, Calderòn, Marivaux, Lessing, per non parlare della tragedia antica.

Solo portando sul piccolo schermo un'opera con particolari accorgimenti che consentano di rendere più comprensibile un contesto culturale estraneo, che rendano più essenziale l'intreccio, che mettano in luce quegli aspetti dell'opera che sono più interessanti per uno spettatore odierno, solo con queste premesse, si può rivitalizzare la proposta teatrale in televisione, senza per questo escludere altre formule.

In Germania, ad esempio, è stato prodotto un repertorio di teatro classico (che rispetta integralmente i testi), che può andar bene per le scuole, forse per una rete tematica o per Internet, non certo per il pubblico eterogeneo di una grande rete generalista. E infatti tali produzioni, appesantite da un presupposto eccessivamente pedante e didattico, non propongono niente di nuovo.

Un recente (riuscito) esperimento lo ha fatto Al Pacino col film *Riccardo III* di Shakespeare, in cui si è alterato il convenzionale rapporto tra spettatore e racconto filmato, che viene interrotto di continuo sospendendo con le riprese la cronologia della tragedia. Tra l'*Amleto* di Olivier e questo film di Al Pacino c'è un abisso. Tra i due film quest'ultimo appare quanto mai adeguato al mezzo televisivo non solo per il formato dello schermo, per il largo impiego di primi piani, ma anche per la libertà dell'uso del sonoro, e infine per una coinvolgente componente didascalica che lo spettatore accetta incuriosito e divertito.

Questa formula, non applicabile ovviamente in modo rigido, appare come una «terza via» e induce a qualche ulteriore riflessione.

Cercheremo di esemplificare l'applicazione di questa tecnica con una tragedia di Ephraim Lessing, *Emilia Galotti*, scritta nel 1772, opera di uno spirito moderno, di un saggista, un filosofo, un drammaturgo tedesco che in pieno Settecento anela a un clima nuovo.

Ambientata in un piccolo principato italiano, racconta - come riassume Silvio d'Amico - la storia di una giovinetta che si fa uccidere dal proprio padre per sottrarsi all'oltraggio del signore violento che l'ha rapita e ha fatto uccidere il suo fidanzato. È un'affermazione di libertà e di virtù contro la prepotenza dei potenti corrotti. Ma, aggiungiamo noi, essa sembrerebbe contenere elementi di ambiguità e di modernità fino a quella «sindrome di Stoccolma» secondo la quale la vittima di un rapimento si innamora del suo carnefice, e che comunque fa esclamare alla protagonista prigioniera del despota: «...Anche i miei sensi sono sensi, lo non rispondo di nulla...». E alimenta quella controversa ipotesi (sostenuta decisamente da Goethe) che la giovinetta si fosse invaghita del principe, se non

addirittura che si fosse lasciata sedurre. Invece di riprendere la tragedia in modo integrale facendola eventualmente precedere da un discorso critico o seguire da un dibattito sulle interpretazioni che si possono dare della figura della protagonista, nonché su una tematica - ripetiamo - di forte impatto emotivo anche per il pubblico odierno, proponiamo di attribuire agli attori stessi e al regista durante la fase dell'allestimento scenico un improvvisato discorso critico. L'attore non sopprime le proprie disponibilità critiche, anzi effettua il contatto-confronto col personaggio e la storia, si trasforma dunque in un attore multimediale. Capace di recitare il ruolo prescelto, di partecipare al dibattito con i colleghi, di interpellare il passante che dice la sua e prende posizione sul problema. Per non dimenticare l'estro recitativo quando usa il linguaggio colto ed elevato di Lessing. Tale impegno allargato dei componenti della compagnia teatrale verrebbe eseguito durante la fase della lavorazione: letture, prove in palcoscenico, discussioni con i principali collaboratori del regista. Così diventano a loro volta attori del nostro film il traduttore, il costumista o il maestro d'armi, tutto ciò in modo che il testo della tragedia interagisca con quello che serve per la elaborazione critica della stessa e si fondi in un unico spettacolo televisivo.

Riferimenti che in Lessing sono molto presenti (come egli scrisse nel saggio *Drammaturgia d'Amburgo*) quando egli riteneva importante il rapporto tra attori e autore e quando fu meticoloso indagatore della loro recitazione. Quindi, nel nostro caso, anche la scelta di un certo tipo di recitazione e di impostazione registica verrà tenuta presente, in modo da rappresentare al meglio i dettami di Lessing stesso che furono per molti anni una specie di bibbia, diversamente e molto prima del metodo Stanislavski. Ad esempio, il regista che figura nel no-

stro film, potrebbe rievocare i consigli di Amleto ai comici, illustrandoli e mimando lui stesso i ruoli, ma anche discutendoli per meglio avvicinarli allo spettatore odierno.

Ma allo stesso tempo chiarisca, attualizzi, coinvolga con atteggiamenti meno formali e didattici le particolarità, certe regole dell'epoca necessarie per una migliore comprensione del testo originario. Insomma sia capace di mettere in luce, quei principi che stavano a cuore all'autore, tra i quali - come ricorda d'Amico - «quello di un cristianesimo che si dissolve da una fede rivelata e dogmatica, in una sete di azione e di amore, in una lotta perpetua per la ricerca della verità e della bellezza e per la pratica del bene. Intendendosi queste non legate a nessun credo trascendente.»

L'operazione potrebbe sembrare irriverente verso l'autore, eccessivamente semplificatrice, un po' «taglia e cuci» alla *Reader's Digest*. In realtà è un modo per porre in primo piano l'essenziale, sottoporlo a conciso vaglio critico. Inoltre si dà la possibilità di contrapporre diverse interpretazioni sui fatti descritti dall'autore. (Ipotesi contraddittorie e interpretazioni ambigue di cui abbiamo esempi teatrali magistrali, che caratterizzano in modo diverso - restando sulle tavole del palcoscenico - alcune delle più famose commedie di quel geniale burattinaio che fu Pirandello).

Ma certo è che l'obiettivo della cinepresa (poiché una telecamera digitale non cambia ancora nulla) pone di fronte diverse opzioni. Esso offre la possibilità di recuperare la credibilità e l'espressività dell'attore per vie diverse, superando il filtro realistico della immagine elettronica, per avvicinarlo allo spettatore, magari in modo stilisticamente imprevedibile e sorprendente.

Qui si può individuare, con improvvisi tagli del montaggio, un doppio/ triplo pia-

no narrativo: quello dell'intreccio e dei suoi personaggi, quello creato dall'attore (come professionista che interpreta un certo personaggio) e che vive il suo ruolo come vuole l'autore. E quello che l'attore crea confrontandosi col suo personaggio, entrando nella finzione e uscendone, a seconda delle circostanze: durante le prove, nell'intervista in diretta allo spettatore televisivo o a quello teatrale fisicamente presente in sala, in una discussione in trattoria. Il tutto opportunamente intrecciato all'opera di Lessing (o meglio alle prove per il suo allestimento), rende partecipe lo spettatore, con meno distacco al dramma della giovinetta Emilia la cui tensione morale lo coinvolgerà fino a voler dire la sua, a partecipare ad una problematica centrale di perenne attualità.

L'intera operazione costituirebbe un interessante prova sulle potenzialità del mezzo televisivo applicate al teatro. Condurrebbe a percorrere spazi nuovi e di-

versi, in parte ancora inesplorati, sia nel

linguaggio sia nella tecnica.