

"PROVE DI DRAMMATURGIA" 12

Rivista di inchieste teatrali
Anno VII - numero 1 - luglio 2001

VERSO UN TEATRO DEGLI ESSERI

documenti e voci dall'incontro di Lerici - 2 luglio 2000

a cura di **Gerardo Guccini**

Presentazione

La crescente dilatazione materiale del fatto teatrale e l'affermarsi di modi produttivi che agiscono direttamente sul sostrato culturale e umano della realizzazione spettacolare, si sono risolti in un mondo-teatro che interseca diversi ordini di realtà: le carceri, le scuole, le comunità terapeutiche ospitano con sempre maggior frequenza attività teatrali anche di elevato livello artistico; mentre, sul versante dell'invenzione spettacolare, le intuizioni e i pensieri che determinano l'opera si modellano su corpi, voci, persone, luoghi e anche materiali e tecniche estranei al teatro e proprio perciò capaci di rinnovarlo.

[...]

È difficile prevedere gli sbocchi di questo fenomeno frastagliato e complesso. Può darsi, come prospetta Antonio Calbi nell'intervento qui raccolto, che il suo attuale sviluppo colmi il vuoto lasciato dalla scomparsa del "grande attore". Può darsi che ad essere determinante non sia tanto l'alternarsi delle emergenze estetiche, quanto l'estensione sociale del fenomeno stesso, che suscita continuamente nuove formazioni e possibilità d'azione. In ogni caso, la coesistenza creativa del teatro con le identità del reale implica, per potersi tradurre in mutamenti strutturali, il parallelo assestarsi d'una cultura della mediazione che veicoli la conoscenza delle esperienze fra i saperi dei percorsi artistici e quelli degli ambiti istituzionali, definendo così gli spazi operativi che sono stati stabiliti di fatto dal mutuo convergere degli uni e degli altri. Come scrive Richard Schechner nella *Teoria della performance* (Roma, Bulzoni, 1983): "Da una parte dello specchio, le persone interessate ai generi artistici spiano la vita. Dall'altro lato, le persone interessate alle scienze umane spiano l'arte". Negli ultimi anni e specie in Italia, questo reciproco osservare l'uno il campo d'azione dell'altro si è sviluppato – secondo l'espressione dello psicologo Giuseppe Errico – in un vero e proprio "doppio movimento" di scienziati e artisti. Una stessa operatività – che può potenzialmente tradursi in straordinari laboratori del mentale – include dunque artisti, teatranti, terapeuti, operatori sociali, insegnanti, scienziati e "attori speciali", rendendo sempre più necessario il passaggio, sotto la duplice spinta della cooperazione materiale e del reciproco osservarsi, a una fase di dialogo e confronto, che bilanci, fra l'altro, gli effetti (striscianti ma avvertibilissimi) prodotti da una diversa modalità d'integrazione, sulla completamente fondata trasferibilità delle funzioni. trasferibilità per la quale, gli insegnanti si fanno registi, i teatranti insegnano, i terapeuti formano attori, gli artisti curano. All'opposto di ciò, la complessa ricchezza delle situazioni in atto imposta le coordinate d'una processualità dialettica e interattiva, in cui il pensiero si alimenta al di fuori dei propri specifici percorsi formativi (artistici o scientifici), e le diverse identità professionali vengono integrate da uno spessore umano curioso, contraddittorio, emozionalmente aperto.

Per sostenere efficacemente tale del confronto, gli artisti di teatro dovrebbero però acquisire una più diffusa coscienza della loro posizione collettiva nei riguardi del fenomeno. Le suddivisioni categoriche di "teatro e handicap", "teatro e carcere", "teatro e terapia", "teatro e scuola" sono infatti funzionali alla gestione del sociale, ma non riguardano il punto di vista del teatro, che si incarna piuttosto in possibilità e valori presenti in ognuna di queste partizioni. Al proposito, è importante ricordare l'acuta impostazione problematica di Cristina Valenti che, parlando di teatri nei "luoghi del disagio", ha accentuato la visione dei fattori trasversali e loro valori unitari. A queste forme di teatralità corrispondono infatti "linguaggi teatrali – leggiamo nel programma della seconda edizione

del festival "I luoghi del disagio" (Forlì, gennaio-aprile 1997) – che hanno saputo elaborare le diverse condizioni di sofferenza per trasformarle in poesia sulla scena – una poesia dolorosa e crudele, certo, ma anche alata e leggera, come l'espressione lirica sa essere: che nel momento in cui esplora la cognizione del dolore se ne distacca per indicare prospettive di riscatto e di speranza a partire dalle infinite e misteriose risorse che ogni individuo custodisce in sé come valore inalienabile".

Il tavolo di lavoro "Verso un teatro degli esseri", che ha concluso la prima fase del progetto le "*Abilità nascoste*" assieme allo spettacolo *Hallò Cathrin* realizzato da attori portatori di handicap con la regia di Maurizio Lupinelli, si è riferito, per trovare un argomento di riflessione comune ai percorsi di diversi artisti, alle potenzialità sceniche degli individui segnati da un'identità più energica e viva. Identità che, siano essi emarginati o reclusi, una volta allontanata dal mondo quotidiano ed inserita in una dimensione di centralità autoespressiva, libera – come ha osservato Claudio Meldolesi parlando di "teatro e carcere" – una "*presenza, eccessiva, espressionista e controversa*" che rompe i rapporti di convenzione.

Il teatro, prestando al sociale e, più concretamente, alle esigenze personali di compensazione e riscatto, la propria scienza delle relazioni e delle trasformazioni umane, ha ricevuto il dono d'una presenza che, nel manifestarsi, nega risolutamente l'autonoma compiutezza della forma, e, pure, ne raccoglie le funzioni espressive e la natura estetica risolvendole in esempi di poesia concreta. La nozione di "bellezza" può oggi apparire relativa o antiquata; non di meno il suo significato, implicando in chi vede il sentimento dell'ammirazione e del trasporto, tocca da vicino le tensioni, le preoccupazioni e il sentire degli artefici che vogliono trarre dal loro lavoro qualcosa di vivo: un organismo traboccante possibilità di comunicazione e incontro. Obiettivo dal quale discendono – nei casi emblematici e più significativi – le opere che intrecciano realtà e invenzione affidandosi, ancor più che alle tecniche dell'attore, alla capacità – "innata", secondo Oliver Sacks – di *essere facendo teatro*.

Vorrei concludere questa presentazione con qualche elemento d'inquadramento storico. Il "teatro degli esseri", pur presentando organismi produttivi radicalmente diversi da quelli (d'impresa, di compagnia, di gruppo) definiti dalle tradizioni storiche e recenti, si connette infatti direttamente alle esperienze e alle reti relazionali scaturite dall'esplosione epocale degli anni Sessanta. E inoltre, proprio perché si distacca dalle prassi di matrice teatrale, corrisponde alla visione artaudiana d'una realtà potente, che ruba al teatro il compito di sospendere le convenzioni del vivere quotidiano liberandone l'energia.

Gli artisti che hanno dato evidenza e respiro a questo fenomeno diffuso, operano spesso all'interno di istituzioni indipendenti ed estranee (si pensi a Punzo e alla Compagnia della Fortezza), oppure innestano gli individui incontrati nel sociale in formazioni teatrali, che, già da tempo, alimentano e realizzano le loro scelte poetiche (ed è il caso di Delbono e Lenz Rifrazioni); in entrambi i casi, sono però portatori di saperi e tradizioni personali che affondano le radici nelle esperienze cruciali della svolta novecentesca: il parateatro, i teatri di base, le avanguardie degli anni Settanta, il post-moderno, la contrapposizione politica al sistema. Anche per questo, non amano che si consideri la loro opera alla stregua di un'azione di pubblica utilità e perciò ristretta a precisi contesti d'intervento, né che, parlando dei loro attori, se ne accentuino i caratteri anomali (l'handicap, la reclusione) sottovalutandone la capacità di *essere*. "Io sfido un qualsiasi attore di quelli definiti professionisti – dice Pippo Delbono, parlando di Bobò – a star fermo, a non far niente e a tenere mille persone in un silenzio totale. Inizierei a dire: *handicappato sarà lui*".

Il fatto è che le opere scaturite da queste particolari possibilità di commistione, hanno svelato, come accade con le affermazioni artistiche di svolta, una faccia ulteriore del teatro.

L'arte è l'unico terreno della vita civile che tolleri e accetti come necessario uno stato di rivoluzione permanente. Non vi è infatti opera di poesia che non sveli una possibilità impreveduta e ignorata (per l'appunto: un'altra faccia) della propria pratica artistica. Solo fino a pochi anni fa, in epoche più

ottimiste e fiduciosamente proiettate verso il futuro, si era usi iscrivere questi "svelamenti" in un sistema dialettico che ne esaltava il carattere "innovativo", "di superamento". Non vorrei che ora, essendo diventato più difficile riscontrare nei fatti del teatro degli eventi oggettivamente "nuovi" (rispetto a che cosa? E con quali prospettive?), si finisse per non riconoscere nemmeno gli "svelamenti" che, pure, continuano a prodursi articolando una storia morale ed estetica, dove, forse, il fenomeno di cui ci stiamo occupando si configura come un *ricongiungimento al mondo del teatro post-mimetico*.

Nel Novecento, si è passati – sia attraverso bruschi salti che attraverso soluzioni mediate e graduali, come l'attore immedesimato di Stanislavskij e quello straniato di Brecht – dall'arte di rappresentare l'altro da sé a quella di *essere*. Ora, nel passaggio fra i secoli, le attitudini, la cultura e anche i modi operativi sedimentati dalla svolta novecentesca si stanno risolvendo in una transizione ulteriore, per cui il teatro torna a confrontarsi col mondo, non più riflettendolo, come avveniva nel sistema mimetico, ma assumendone direttamente le realtà. La storia del teatro comprende dunque due snodi focali: l'uno va dal rappresentare all'*essere*; l'altro, successivo, dall'*essere* agli *esseri*. Si tratta di trasformazioni strettamente conseguenti, delle quali la seconda, già implicata nella prima, era stata profetata (non c'è termine più pertinente) da Antonin Artaud.

"Io non vedo cosa il teatro possa avere a che fare con il romanzo – scrive Artaud al Sindaco di Perugia che l'aveva invitato a partecipare al convegno "Romanzo e teatro" – [...] si continua ad assimilare il teatro a un genere, letterario o no, mentre sono vent'anni che io combatto per la disintegrazione assoluta del teatro da tutti i generi e da ogni specie d'arte, e per il suo reinserimento nell'andamento dell'attività quotidiana, quella dei vagoni per il bestiame, d'una transiberiana, della bomba atomica o d'una squadra d'alto mare".

Artaud espone poi un suggerimento, che sarà parso allora paradossale, provocatorio, delirante, mentre è adesso leggibile come un concreto progetto di percorso per un numero ridotto di spettatori. C'è a Perugia un obitorio, meglio sarebbe mostrare il gioco segreto della sua architettura – suggerisce Artaud –, piuttosto che interrogare ancora una volta gli scrittori europei. "Per arrivare a questo obitorio – scrive – occorre discendere per certi corridoi in pendenza dove non si passa che uno ad uno, e che danno a chi ci passa il freddo della piccola morte".

Artaud vede il nostro teatro: un teatro inserito nel quotidiano, basato sull'esercizio di capacità innate, reale e potente come la transiberiana, la bomba atomica, una squadra d'alto mare... Il fulcro di questa sovrapposizione di invenzione e realtà, sono, però, nel nostro caso persone che, affidandosi al gioco scenico e alla sua coazione ad *essere*, compensano condizioni di esistenza difficili e delicate. Anche per questo è utile che gli artisti si interrogano, cercando all'interno delle loro esperienze e del teatro quanto in essi si converte naturalmente in vicinanza e gesto solidale, in affermazione della dignità personale, in pratica quotidiana del riscatto.

Gerardo Guccini