

## ***Il sostantivo teatrale***

Durante il giro che ho fatto nei teatri delle nostre regioni, in queste ultime settimane, ho avuto occasione di assistere, credo, ai più interessanti spettacoli del cosiddetto "Teatro di Ricerca". Noto subito che è da encomiare lo sforzo dei molti giovani, in genere piuttosto dotati, che vi lavorano e vi si impegnano. E naturalmente mi sono chiesto se esistevano ad un qualche livello espressivo delle costanti poetiche di valore e di linguaggio. Indubbiamente siamo di fronte ad una "seconda avanguardia" (considerando, come prima, quella degli anni '70) tesa a costruire un "linguaggio scenico" assolutamente autonomo, dentro il quale tutto sembra nascere per accostamento contiguo ed induttivo: data un'immagine, un'altra ne viene accostata (spesse volte in modo arbitrario) in un crescendo di luci, di parole, di segni, di forme molto suggestive, talvolta allucinate ed allucinanti. Un'operazione fondata sui soli "significanti", simile a quella che si fa durante un'esecuzione musicale, tanto è vero che non escluderei, al fondo di tutto il processo, una tensione; meglio, una "presenza di melodramma", quando per melodramma si intenda quella forma espressiva che struttura la "ridondanza" in formule autonome e chiuse.

Abbiamo a che fare, e questo in sede critica va bene sottolinearlo, con un tentativo scenico decisamente nuovo e ben lontano dalla cosiddetta prima avanguardia. Allora il Living, il Broad and Puppet, Barba, Grotovschij, pur con la loro iconoclastia e la loro violenza espressiva (molto più apparente che reale, in verità) avevano un referente: la rivoluzione, la maschera come libertà, il mito, l'antropologia, lo scavo nel corpo dell'attore sino alla sofferenza e l'insulto. E seppure allora gli interpreti cercassero "luoghi" alternativi e magari scendessero in platea (copiando esperimenti di vent'anni prima) era ben chiaro che la scena si distingueva dal referente e dall'esistente. Quando si tentò di confonderli, fu la catastrofe. (Si pensi al *Paradise now* del Living ad Avignone).

In questa nuova avanguardia sembra tuttavia che il supremo sforzo sia proprio quello di essere nell'esistente, di rifarlo, di proporlo in forme sceniche esclusive eliminando quanto più è possibile i "residui" retorici od oratorii dalla corporeità misticizzata e venerata. E qui sta la loro ambiguità (quella che procura allo spettatore medio un senso di disagio) proprio perché quei "residui" sono ineliminabili, sino a quando il teatro sarà composto dai due classici spazi: quello della scena e quello della platea.

Perché il palcoscenico è il "luogo dei personaggi", direbbe Pirandello (cfr. *Sei personaggi*). Così lo sforzo di questa nuova avanguardia, che tende, proprio per arrivare "all'esistenziale" (inteso come parcellizzazione di esperienze), a distruggere la struttura del personaggio (distruzione che è la sua vera originale proposta) resta vano, e tutta l'operazione risulta come monca. Perché personaggi allora, finché si userà del palcoscenico e dei colori e dello spazio e della scena, diventano, se non lo sono più gli attori, gli oggetti, le luci, i suoni, in un impasto senza spessore umano. Tutto si appiattisce nel televisivo. E seppure lo spessore della "rappresentazione" è sempre evidente, tutto si diluisce nella labilità della trovata gratuita e senza senso (salvo quello dei significanti scomposti e svagati. Possiamo dire che la drammaturgia delle "cose", auspicata negli anni '70 è ora all'apice della spettacolarità e dell'informazione?).

Qui si pone il vero problema del teatro d'oggi, quando si escluda la monotonia e l'offensione che ci dà tutto ciò che è commerciale, soprattutto quando si contrabbanda il presente, usando dei classici. Il problema è dunque: quale senso ha un personaggio scenico? E poi come è nato (come nasce), come vive? Perché è da questo epifenomeno che nasce l'ultima vera ragione storica e poetica del teatro, da Eschilo in poi. Questa è la vera invenzione, il vero prodigio dell'arte scenica: il personaggio, che vive il conflitto di una favola per farci esistere nell'immaginario, esaltare o soccombere nell'esistenziale. Senza il personaggio, la proiezione dello spettatore si spappola nel gratuito e nel contingente. Il rito diventa emozione: al massimo, informazione frettolosa ed inutile.

Il personaggio: si tratta di una concatenazione di immagini, validamente coerente ed insieme deformata dalla fantasia; concatenazione più significativa di quella che ci viene consegnata dalla memoria dei personaggi storici di cui, al limite, possiamo andare a venerare la tomba. Amleto, Re Lear, Mirandolina, Mila di Codro... sono più importanti nella nostra cultura di quanto lo siano i Napoleone, i Garibaldi, i Cavour, ecc.

Ora il personaggio che sùtura la favola e la storia della cultura "<sùtura" vivamente attaccata dalle nuove avanguardie) sia esso un jerofonte, un sacerdote, un clown, una figura regale o borghese è assolutamente necessario allo sviluppo di qualsiasi storia; necessario per qualsiasi proiezione o identificazione da parte degli spettatori. E la domanda si fa più pregnante: donde nasce questa concatenazione di immagini viventi?

Dalla fantasia, come ci dice Pirandello nella prefazione ai Sei personaggi, miracolosamente, per via del fatto che la fantasia lo fissa nelle "forme immarcescibili" dell'arte? Ma allora la domanda si sposta e diventa: in che cosa consiste la fantasia dell'autore di teatro? Si deve ridurre il tutto ad una questione di ordine psicologico? Oppure nasce dalla capacità che ha il poeta (anche se minore) di cogliere quell'"archetipo" che è necessario a far coesistere, nel tempo, il corpo dell'attore e l'assemblaggio delle immagini, dallo stesso autore, create? Si tratta di risolvere un problema mistico? (non dimentichiamo che Strindberg fu alchimista e Artaud esoterista ...).

Oppure è creato da un "gruppo" (con i suoi componenti tutti ad un certo livello di coscienza). Si tratta di impostare e risolvere un problema di "campi" ed "energie"? Si potrebbe in questo caso pensare che il personaggio vive dentro l'area spirituale del "gruppo" che ha la possibilità di intervenire ad libitum per modificarne la struttura, la storia, il destino; la possibilità di usare dei suoi componenti per interpretarlo con la facoltà di una qualsivoglia alienazione.(Brecht).

Certo il gruppo deve essere vivo linguisticamente, culturalmente, spiritualmente; deve essere consapevole del suo livello di coscienza e capace di espressività. Se esso non è compatto nell'intimore, funzionale nella polarizzazione mentale, non è disponibile ad un ritmo sempre nuovo e ad una sempre nuova liturgia, il fenomeno non avviene, non può avvenire. E se non avviene, il gruppo si spacca in due sotto-gruppi e succede immediatamente quello che si è determinato nei secoli e che la storia del teatro registra: una divisione del lavoro. Alcuni infatti si sono messi (si mettono) ad operare al di là del proscenio (dove parlano, cantano, danzano) mentre altri, più numerosi, assistono divertendosi (talvolta!)... E' la meraviglia o la noia. Questa preminenza del gruppo (che lui identificò col concetto di coro) fu già proposta negli anni '50 da un bresciano: Mario Apollonio che immaginò la più grande trasformazione della coorte teatrale, ritornando alle origini. Questa trasformazione e questo recupero ebbero una esemplificazione poi nell'impianto teatrale dell'"assemblearietà" del '68: un esempio concreto. Purtroppo nessun teatrante capi - come del resto dimostrano le avanguardie di cui ci occupiamo - il significato scenico di quei raduni; così come pochi riescono a vedere il "grande teatro pre-eschileo" nei raduni di massa intorno a figure storiche e carismatiche (diciamo, tanto per fare un esempio, le visite del Papa... Ricordate la sua venuta a Brescia e, in questi giorni, a Verona?).

Inseguendo i coreuti dei carri di Tespi che, prima di Frinico e di Eschilo percorrevano le polverose strade dell'antica Attica, e quelli delle Confraternite medievali cui audacemente accostò gli improvvisatori della commedia dell'Arte, Apollonio voleva recuperare il pathos che ci fu all'inizio, al tempo vivo dei Misteri di Eleusi. La sua grande affermazione sostiene che "ognuno può possedere lo spazio della rappresentazione perché ognuno può identificarsi col fantasma spremuto dalla sua mente, stimolata e sostenuta dalla partecipazione e dalla devozione del coro". (A meno dell'uso dei linguaggi speciali -la musica, la danza - per i quali si ripropone,ma non sempre, la divisione del lavoro e quindi la meraviglia barocca). Questa poetica di Mario Apollonio mi venne in mente più volte in queste ultime settimane mentre assistevo agli spettacoli del "teatro di ricerca". Trent'anni fa mi era sembrata una concezione affascinante e possibile. Oggi mi pare necessaria (se vogliamo finalmente realizzare, come da più parti si auspica, un vero monismo tra le energie del palcoscenico e quelle della platea). Un monismo che si salda con quella forma di teatro che io chiamo di "iniziazione spirituale". Ne riparleremo.

Emo Marconi