
COME CAMBIANO MODI E SPAZI SCENICI

Teatro antropologico

Il teatro è rappresentazione. Insisto sul sostantivo al quale ho fatto a lungo mente locale durante e dopo aver assistito a due festivals di "Teatro di ricerca". Devo dire che alcuni degli spettacoli a cui ho assistito erano stati realizzati da "professionisti" e altri "amatoriali". La differenza tuttavia, per quello che ho visto, è più sindacale che artistica. Da qui, la validità di tutte le "rappresentazioni" nelle quali si sono manifestate, in modo chiaro, almeno due direttrici. Vi sono dei gruppi infatti che cercano il nuovo avvalendosi di favole e strutture antiche, sulle quali operano con trasformazioni di svecchiamento espressivo. (Le domande vengono da lontano: come recitare un classico: quali accorgimenti attoriali e scenici sono da prendere per far "nuovo" lo spettacolo ...). Vi sono però anche dei gruppi che tentano strade "assolutamente" nuove, talvolta conturbanti.

Ma perché conturbanti? Perché questo tipo di operazioni sta svuotando il teatro tradizionale delle sue forme collaudate e riconosciute in favore di altre decisamente imprevedibili. Siamo di fronte ad una forma di teatro che io chiamerei: Teatro Antropologico. In molte realizzazioni sceniche di questo tipo vengono normalmente usati degli oggetti quotidiani: dei veri frutti, per esempio, del latte, della sabbia fastidiosamente polverosa, dei mobili veri da rompere in scena (talvolta con qualche emozione per gli spettatori di prima fila), in modo così pregnante che tutta la simbolica della "rappresentazione" viene ad essere ricondotta all'empiria della "cosa" quotidiana. Ma prima di arrivare al punto, desidero svolgere col lettore un'analisi un poco più approfondita.

Incominciamo dunque col dire che la prima caratteristica del Teatro Antropologico è la riduzione, il più possibile accentuata, dello scarto "naturale" (?) che esiste fra l'attore e il personaggio (quanto siamo qui, allora, lontani ormai dalla *Verfremdung* di Brecht; e questo sino ad ottenere, dai due, una sola dimensione, una sola fasatura, una sola presenza. (E' lunga l'ombra di Marcuse!...) Sulla scena si tende infatti a "presentare" degli oggetti, ma anche dei moti psichici (con un preciso, anche se, talvolta inconsapevole, riporto alla psicanalisi -il riferimento è all'ultimo Musatti: quello che si occupò di teatro), senza alcuna trasfigurazione. Un gesto, un oggetto, una frase... hanno generalmente molteplici piani di significanza (come vedremo più avanti). Ebbene, in generale, il Teatro Antropologico tende a ridurre questa molteplicità ai soli significanti, concedendosi, al massimo, al piano dei significanti più prossimo all'empiria. (E qui mi pare emergente l'influenza del cinema, soprattutto quella della tv).

La seconda caratteristica è la descrizione, attraverso i modi della scena, della difficoltà di raggiungere, da parte nostra, una qualche certezza (ideale o storica). In questo proponimento, non nascondiamocelo, c'è del fascino perché tutti siamo alla ricerca di un'identità, se pensiamo alla nostra psiche, oggi più che mai travolta dalle droghe e dagli ansiolitici, e alla nostra mente quasi del tutto riversata negli automatismi della macchina. Teatro - antropologia - uomo artificiale. Dalla difficoltà di descrivere il raggiungimento di una qualche certezza nasce, in questo teatro, ma insieme, forte, nostalgia del melodramma (con tutte le suggestioni che i temi della "ridondanza" portano con sé). Certo il problema dell'Artificiale, sussunto così ampiamente da questa drammaturgia, conduce a "rappresentare" non tanto il conflitto tra le passioni umane (gelosia, vendetta, tradimento e, magari, amore), ma quello tra individuo e la "cosa", appunto: quella cosa lì, quella di tutti i giorni.

La mancanza di svolgimento e di trasfigurazione inoltre porta la dimensione scenica del teatro (fatta di "finzione" e di "svelamento" dell'io antropologico) sul piano più vasto della "teatralità" (quello in cui ha luogo, tanto per fare un esempio, lo spettacolo sportivo). Avviene allora che l'unico rapporto che si mantenga intatto è quello fra i personaggi e l'invariante (che la storia del teatro identifica con l'antagonista, con la conservazione, ecc.), togliendo, con una continua riduzione di spazi e di tempi, ogni mediazione. (E' per questa stringatezza che gli spettacoli di ricerca sono generalmente brevi). Da questa riduttività, dall'avvicinamento insistito del personaggio con

L'Invariante (che spesso è un oggetto) nasce, evidente e fascinosa, quell'atteggiamento che abbiamo più volte definito come mistico.

Riconducendo gli spazi della trasfigurazione, riportando il piano della "rappresentazione" (là dove si esplica la bravura dell'attore) a quello della "presentazione", a quello dei significanti (piano che qui viene privilegiato), si introduce una specie di "astrattismo" scenico. E questo nel senso che ogni spettatore (ecco il punto!) viene obbligato ad interpretare (interpretare come fa l'attore, intendo, non decifrare ...) lui talvolta, il segno scenico (anche se non usa, in prima istanza, la voce).

Qui cede il senso comunitario e sprofonda l'unità del rito (quel rito che ha senso proprio perché, in esso, la realtà del simbolo appartiene culturalmente, storicamente a tutti i partecipanti; qui è il vero sconvolgimento, la seria novità del Teatro Antropologico: l'attore - il vero interprete - non è più sulla scena (chi è là è solo un pretesto), ma in platea. Così tutto cambia... perché è lo spettatore che viene obbligato (con quanta fatica ...) a fare teatro, a "recitare dentro di sé" quella parte che la cultura e la società gli concedono; quella parte che la coscienza unitaria del gruppo permette alla sua singolarità. E' come se ogni spettatore fosse una cellula nervosa di un grande cervello, grande come tutto il pubblico, in moto per gli stimoli che le vengono dal palcoscenico. Lo spettatore non è più ora un ricettore, ma un collaboratore dell'opera scenica perché sono (attenzione!) le sue reazioni mentali e la sua immaginazione che fanno il teatro!

Non tutto per altro è nuovo, anche se qui vi è qualcosa di sconvolgente. Il teatro corale degli Anni Cinquanta (di Mario Apollonio) accedeva anche alla non rappresentazione, ma in favore, allora, di una presenza religiosa della coscienza individuale. In quella concezione teatrale (questo è significativo!) il gruppo-coro era garante dell'unità e della partecipazione di tutti i presenti. Erano escluse l'anarchia e la diaspora. In quel tipo di drammaturgia viene apertamente dichiarato che ogni partecipante deve (!) essere interprete di se stesso. Ebbene, anche nel Teatro Antropologico ha luogo la "partecipazione" interpretativa degli spettatori, ma qui non se ne chiede esplicitamente l'intervento (che è espressivo. Ma ecco allora, ancora una volta, la bivalenza - come nel teatro tradizionale - fra l'oggetto presentato nella sua empiria e la rappresentazione dello stesso; una bivalenza che si raggiunge con l'ironia, il distacco, la comicità, appunto. Così si conquista il secondo livello di forze-simboli, quello nel quale tutti i partecipanti interagiscono hic et nunc: soprattutto quando si ride!

Possiamo concludere col dire che il teatro è una via privilegiata all'essere (se l'esserci è proprio della tv, e l'esserci stato del cinema); una via che ha sempre richiesto ed imposto la presenza coeva, riconoscibile, praticabile e partecipata di almeno due livelli di realtà (simboliche?). Ho scritto almeno due perché l'incontro della coscienza umana con un oggetto qualsiasi comporta generalmente un numero indefinito di livelli immaginifici. (Due bastoni di legno, inchiodati trasversalmente possono significare: una croce e quindi una fede, un ricordo storico-teologico; la maniglia di un volano; la direzione dei punti cardinali, il simbolo dei quattro regni della natura, l'emblema del pianeta... ecc. ecc.). L'uomo di teatro (tradizionale?) allora, per ragioni di gruppo o per le leggi della comunicazione, è proprio colui che riduce (qui sta la sua arte!) quel numero indefinito di livelli simbolici, usando della scrittura, della lingua parlata, dei suoni e dei colori possibilmente a due soltanto. Ed è proprio il secondo livello (quello non empirico) che fonda il teatro perché è quello della partecipazione silenziosa, ma non per questo meno vera o autentica). Gli spettatori sono chiamati ad "agire", pur restando borghesamente seduti (come vuole sfortunatamente la tradizione). E qui sta l'ambiguità di questo teatro; da qui la ripulsa di molti spettatori ed operatori. E tuttavia, pur con la coscienza distribuita e diffusa nei molti, è ancora l'ontos che si persegue e si tenta di raggiungere.

Il Teatro Antropologico non è, per sua natura, comico (e se lo è, lo è sempre di riporto). Certo le "cose" che il mondo porta e presenta all'uomo non sono quasi mai fonte di riso. Perché lo diventino, soprattutto sul palcoscenico, è necessario istituire, sul tessuto degli eventi (scenici), un secondo piano pazione corale, del rito, della commozione, dell'impatto emozionale. Ora avviene che il Teatro Antropologico rimandi il secondo livello alle scelte, alla liceità, all'intelligenza, alla cultura degli "spettatori" ai quali è devoluta la possibilità di scegliere (magari soggettivamente) quale piano

di simboli, fra i molti, sia da ritenere (e quindi da recitare) come secondo, appunto. (...E tutto diventa... animazione...).

Come si vede siamo di fronte ad un cambiamento notevole di modi e di spazi scenici. Ah! Edoardo, Edoardo: "Gli esami, proprio, non finiscono mai!".

Emo Marconi