

[Edito nel catalogo della rassegna Teatri Novanta, Milano 1998]

Raimondo Guarino

Isole e monadi

Se il Novecento è stato un secolo breve, è stato anche un secolo spezzato, un secolo di errori e sorprese in cui la discontinuità dei cicli teatrali si è espressa in riformulazione continua dei fondamenti. Evoluzioni e sorprese italiane dell'ultimo decennio devono molto alle proprietà strutturali del nostro teatro, ma parlano anche alla nostra immaginazione storica con accenti di altro respiro. Un aspetto suggestivo di questi ricorsi è il ritorno a Stanislavskij, alla sua dicotomia tra condizione creativa e condizione di rappresentazione, cioè all'aspetto etico\filosofico della sua eredità, che resiste e si emancipa rispetto a quello tecnico\pedagogico. La dispersione e la revisione delle sintesi tra condizione creativa e condizione teatrale che hanno segnato nelle esperienze epocali il rinnovamento secondo-novecentesca dell'arte scenica si riflettono nella diversa posizione dello spettacolo nelle intenzioni e nella identità dei gruppi. Usciamo da decenni in cui l'evento rappresentativo poteva essere pensato come il punto d'arrivo e nello stesso tempo il passaggio di una condizione continua, di una norma di vita che se ne serviva (l'espressione può sembrare eccessiva, ma è almeno in parte appropriata) come del terreno di mediazione rispetto ai contesti. Mediazione di un'identità costruita e difesa altrove e altrimenti, secondo tempi dilatati e dimensioni profonde che rivendicavano necessità e priorità nell'autodefinizione dell'artista di teatro. Presupponendo una forte specificità progettuale come polo soggettivo, questa intenzione faceva leva su due fondamenti oggettivi: l'erezione in leggi pragmatiche comuni dei percorsi di apprendimento, la loro rilevanza nel plasmare la continuità e l'ambiente e le relazioni del gruppo di teatro e del soggetto teatrante; e d'altra parte il contrappeso dell'oggettività dello sguardo esterno, della ricerca dello sguardo dello spettatore come riscontro elaborato e anticipato dall'elaborazione registica. La composizione degli spettacoli era, nei casi significativi, leggibile come il risultato di un doppio *gradus ad Parnassum*, personale e collettivo, coerente con ulteriori ragioni d'identità.

Lo sperimentalismo drammaturgico che ricercava metriche di poesia teatrale e la relazione con altri linguaggi pertinenti alla spettacolarità rispondevano a questo istinto di mimesi e mediazione nell'elaborazione personale di fasce di sensibilità condivise. La questione delle tecniche, delle loro acquisizioni e definizioni autonome, o, più generalmente, dei «contributi espressivi delle tecniche», per ripetere una illuminante formula gaddiana, è stata centrale nel definire il corpo stesso dell'anomalia teatrale. Questa matrice novecentesca non è scomparsa, ma sta subendo un impulso d'accelerazione e di spostamento.

Bisogna d'altra parte considerare il modellarsi di queste tendenze nella realtà italiana. Il teatro italiano presenta due aspetti contrastanti ma coincidenti, la lentezza istituzionale e la costante vitalità dei margini, la rigidità e la porosità. Così i fattori di inerzia si traducono in spinte di accelerazione periferica, in scambi di memorie, in equivoci sulla tradizione. Essendo duraturo ciò che è inerte, appare, con i relativi incrementi di energia e di spreco, negativo ciò che è duraturo. Oggi le esperienze radicali in termini formali sono le più evidenti al livello delle

alternative, e stanno penetrando nella porosità, nella permeabilità di nuovi criteri di impaginazione dell'esistente. Stanno penetrando con l'andatura trionfale del nuovo, che non rende giustizia né alla loro sostanza, né alle necessità obiettive dei cicli vitali. Altre esperienze e altre prospettive invitano a non rinunciare alla ricerca, a non limitare lo sguardo a una dialettica di superamenti nevrotici.

Detto questo, le novità medie del contesto, cioè la sedimentazione e la dispersione delle esperienze pregresse, continuano a essere la migliore definizione dello sfondo delle figure radicali che hanno elaborato in questo decennio proposte di spettacolo complesse. Queste proposte, delle quali molte sono presenti in questa rassegna milanese, hanno portato alle estreme conseguenze il processo di traduzione delle tecniche e del campo teatrale in senso personale. Lo hanno fatto seguendo le intuizioni forti degli anni Ottanta, dall'esteticità vissuta dei Magazzini, nella loro riscoperta di un repertorio di vite e lingue d'artisti, alla diversità etnica perseguita della Societas Raffaello Sanzio, in cui si sovrappongono rappresentazione e culti della comunità avulsa, al recupero della dialettalità espressivista delle Albe-Ravenna Teatro. Questa propensione ha anche scoperto un'altra faccia del Novecento, rimasta occultata nella deriva degli esercizi, nella continuità restaurata del lavoro sull'azione e sulla presenza, nella ricerca dei maestri e di fondamenti traducibili e riattingibili. Ha scoperto e riattivato la faccia della singolarità e della sua irruente stranezza, l'anima espressionista e quella «atecnica» (termine espresso dal futurismo teatrale); quella che reifica e trasferisce la tecnica nel feticismo delle macchine; l'anima che recupera l'avanguardia non solo come officina di linguaggi specifici o di utopie, ma come area dell'eccentricità protetta e separata. Da qui ci si è mossi verso nuovi equilibri di soggettività e impersonalità dettati anche dal diverso radicamento e dal diverso statuto dei gruppi, tesi a dimostrare e proiettare integralmente la loro condizione nella situazione di rappresentazione. Finita l'epoca delle gaie scienze e delle voraci (auto)pedagogie, le realtà studiose di oggi hanno trasferito resistenza e rabbia dall'arcipelago sommerso, in un mare di tesori originari e inabissati, alla costellazione monadologica in cui l'insularità delle culture teatrali rivendica l'incalcolabile complessità delle tensioni autonome.

Alcuni gruppi hanno portato queste tensioni all'evidenza precoce di uno stile. La loro azione si è concentrata sulla ridefinizione dello spazio come sede dell'orientamento e della postazione fisica degli sguardi, sull'invenzione di ostacoli, limiti e labirinti, o teatri morfologicamente pensati e inventati come specifici di ogni progetto rappresentativo. Allo spazio variabile che è materia e misura dell'azione e motore della reazione dell'attore formato, subentra lo spazio determinato e determinante che ricontra e prepara, in un'esperienza che accetta dal teatro la separazione e la riplasma dall'interno, la relazione fisica con lo spettatore a partire dall'elaborazione preliminare del luogo. È facile registrare alcuni esempi di questa ricerca, che viene comunemente confusa con la fenomenologia dell'installazione e della ricerca sul contesto ambientale dell'oggetto artistico, perché ne è effettivamente tributaria sul piano dei precedenti estetici o delle ispirazioni operative.

1) Costruzione di (installazioni in forma di) luoghi teatrali alternativi, ispirati a teatri anatomici o altre strutture della visione, nei territori amorfi dello spettacolo contemporaneo (la scatola in plexiglas di *Catrame*, Motus; il baraccone filosofico dell'*Idealista magico*, Teatrino Clandestino; Fanny e Alexander, *Ponti in core*).

2) Definizione di un luogo originario della creazione teatrale, ove si convocano gli spettatori per una rappresentazione costruita in *loco* che si dilata nei termini di esperienza dell'ambiente del lavoro artistico (Teatro delle Ariette, *Argini*).

3) Elaborazione in termini tecnicamente teatrali (illuminotecnici, scenotecnici) di siti storici e naturali dati, talvolta di grande estensione, che danno la struttura della concezione e il tema dell'elaborazione rappresentativa (Fabrizio Crisafulli, *Spirito dei luoghi*).

4) Costruzione di macchine della visione e itinerari che caratterizzano e definiscono le modalità e il senso dell'azione inserendosi in spazi neutri e che, come luoghi costruiti, segnano la relazione con lo spettatore (Gruppo di lavoro Masque Teatro, *Coefficiente di fragilità*, *Nur Mut*; Terzadecade, *Progetto Locus*; e ancora, e variamente, il lavoro di Motus).

5) Ricerca sul percorso dello spettatore come proiezione concreta dei processi e degli spostamenti dell'attenzione (Masque Teatro, *Coefficiente di fragilità*; Teatro del Lemming, *Edipo. Tragedia per uno spettatore*).

Alcune di queste soluzioni riportano agli incroci americani degli anni Sessanta-Settanta, ma da esse scivola l'aura della rottura ed emana lo scrupolo della premeditazione, l'effetto di una preparazione del luogo scenico come iniziazione e contenuto saliente dell'incontro rappresentativo. Che si esplora prima ancora di essere padroni del comportamento scenico. In tutte queste intenzioni, la decisione e l'invenzione del luogo sono il livello fondamentale e preliminare della composizione, che diventa il prologo, e il transito necessario, di un discorso sul mondo; e la sede delle alchimie di artificio e personalità.

Un equivoco corrente sui *Gruppi '90*, quello della riscoperta del corpo, si può spiegare, a parte le imbarazzanti distrazioni e improprietà dovute all'ignoranza del territorio teatrale, con l'adozione del corpo, proprio in virtù del suo ridimensionamento in termini di protagonismo compositivo, come materia prima o come tema storico e naturale dell'intenzione performativa. Il tema immagine\corpo può sembrare al centro dei progetti di Motus, ma è il presupposto di un sostanzioso lavoro sui tempi dell'azione nella durata e nell'estensione dello spazio performativo. Mentre esemplare, nelle creazioni del Teatrino Clandestino, appare la dissociazione tra corpo e percorsi di energia, verbale e visiva.

Il nome del teatro ha cambiato le associazioni dominanti e accattivanti per i giovani artisti. Il culto della sua specifica maestria si è convertito nel richiamo all'ispirazione, alle storie, alla suggestione di altri artigiani. L'aspetto saliente del ricorso all'arte come ambito dell'espressione più che come tradizione specifica dell'arte teatrale, è d'altronde quello abitualmente legato alla rivendicazione di autonomia del teatrante.

La condizione rappresentativa in cui questi soggetti imprimono la loro traccia, e dichiarano l'inclinazione personale del fare artistico, rimuove i terreni oggettivi che abbiamo richiamato alle funzioni e ai significati del training e della formazione, della dimensione pre-teatrale dei processi creativi; o alla sostanza linguistica degli altri media. Li indica come trascorsi partiti o presenti scenari di impersonalità, legati ad altre urgenze e forme dell'organizzazione e della manifestazione della comunità teatrale; alle condizioni globali del comunicare; e alla costante novecentesca dell'impersonalità del fare artistico ripercorsa e rovesciata.

Molti di questi spettacoli ci sono venuti incontro come manifestazioni di una drammatica intelligenza della sensibilità presente. Hanno provocato dissonanze percettive e cognitive trasformando l'incertezza in una forza mentale e fisica, nel contesto di un teatro istituzionalmente debole, nel consumarsi dei repertori e delle parole d'ordine. La loro accettazione e accentuazione personale della condizione rappresentativa assume il carattere di un'esperienza sacrificale. Nel gusto per la costruzione e lo smembramento, per l'apparato e il parossismo, questo teatro

denuncia un comune sostrato cristologico, epifanico, dionisiaco. Legato alla malinconia e alle sue decomposizioni analitiche, come il dramma barocco tedesco studiato da Benjamin con il filtro del teatro espressionista e agit-prop che vedeva nel presente. Ostile in questa decomposizione all'ansia della forma, come l'ha battezzata Gabriele Argazzi di Terzadecade in uno scritto recente ispirato dall'incisione di Dürer. I numi precorritori nella cultura nazionale sono Testori e Pasolini. E la filosofia di Bene, traslata dagli strumenti dell'artefice teatrale ribelle nell'egemonia registica alla pensosità del teatro vissuto contro le deduzioni dell'apprendimento e le anchilosi del mestiere. Questi presupposti sono necessari alla digestione del Ballard atroce, della science-fiction post-orwelliana, dell'anti-Edipo restituito a Raymond Roussel, del Beckett auspice di ogni pornografia telematica. Sono necessari soprattutto alla strategia della gioventù che spezza le enunciazioni e trasmissioni impersonali ricorrendo a nuove oggettività. Le riconosciamo nei paesaggi mentali impliciti e sovente concretizzati nelle costruzioni dove, come è stato già detto, i nuovi soggetti si esibiscono come abitatori della scena, prima di costruirsi un profilo di attori. Le riconosciamo nell'attitudine all'*exemplum* e alla parenesi che soppianta o trasfigura lo snodo del raccontarsi.

L'insieme di questi fattori non ha molto a che vedere con la semplice dimensione performativa del gesto artistico, o con la dimensione esistenziale del gesto rappresentativo. Gli incroci arte-vita sarebbero un ricorso evanescente senza il nome, il passato negato, le frequenze proprie e le condizioni concrete del teatro. Le tensioni di cui parliamo esprimono la figura del performer come luogo sociale, nodo di convenzioni in cui si concentrano eredità dell'attore-artista, eteronomia dell'arte come categoria di interazione, nuova coincidenza delle tecniche e dell'espressione. Fino a considerare il teatro come lo spazio inerente alla posizione radicale, al contrattarsi delle convenzioni pertinenti a gesti apertamente personali. In questa chiave non ha senso parlare di attenzione o chiusura, di soggettività e di solitudine rispetto al contesto, a parte la considerazione delle inclinazioni individuali. L'aggressività concentrata di questo approccio racchiude una diversa sintesi di possibili culturali e necessità espressive. La figura dell'attore-artista, che Meldolesi ha mostrato come una costante dell'esperienza italiana dagli anni '20, riappare con mutati alimenti. Si coltiva in una sfera di presupposti cerebrali, di autonomia comportamentale e sociale. Agisce per deduzione per imprimersi più immediatamente negli strumenti e nelle memorie. Introduce il cuneo della sua diversità nello spettacolo come forma della socialità e anzi la sostanzia come momento dell'identità pubblica preliminare all'esercizio, alla ricerca. Quando si dice che il teatro è una pratica di autodefinizione, se ne dovrebbero trarre, per capire il presente, tutte le conseguenze concettuali che le pratiche che abbiamo sotto gli occhi hanno già tratto. Ci muoviamo in un territorio dove le tendenze, le affinità, i maestri e i percorsi per il Parnaso e per l'Inferno, la metafisica e lo spirito del tempo, le rivolte e i luoghi comuni sono sempre presenti. Ma dove tutto questo appare distante, perché la condizione teatrale ribalta e proietta in primo piano, come ragion d'essere della sua persistenza, ciò che è stato il doppio fondo di un secolo ambizioso e spezzato: il teatro come universo complesso e non gerarchizzato di espressioni pubbliche di individui e gruppi determinati.