

LA RIFRAZIONE DEL TEATRO

Francesco Pititto

Quando la luce attraversa un corpo trasparente e diversamente denso il suo raggio muta direzione. Viene deviato. E' sui diversi modi e moti di questa deviazione che abbiamo lavorato negli ultimi sedici anni.

Il concetto potremmo anche trasporlo così: quando l'arte attraversa l'uomo e la sua origine è sempre un altro uomo - il suo percorso muta. E' questo continuo mutare che, a mio avviso, restituisce all'arte la propria vitalità, la propria appartenenza sia al passato sia alla contemporaneità.

Nel teatro di ogni tempo l'uomo-attore ha rappresentato di fronte all'uomo-spettatore la rifrazione della propria bellezza.

La deviazione prodotta dal teatro ha permesso all'uno e all'altro nonostante la comune appartenenza di vedersi in campi diversi: l'attore assumendo la parte oscura, segreta e totalmente libera dell'uomo, e l'uomo a guardarsi agire e dire senza limiti né riguardi, libero nella forma e nell'espressione artistica.

Il raggiungimento di uno stato di verità-nella-finzione da parte dell'attore ha poi rappresentato, nel tempo, il primo traguardo di ogni vera esperienza teatrale. L'incessante ricerca di un metodo utile a rendere sempre più labile il confine tra realtà e rappresentazione ha posto e pone ancora la questione etica fondamentale per ogni atto teatrale.

Direi per il senso stesso del teatro.

Anche la finzione più esplicita ha l'intento di sostituirsi alla realtà così come la più problematica e cruda verità ha per fine ultimo l'improbabile scomparsa di quel confine.

Il teatro non è la vita a meno che la vita non sia il teatro.

C'è un solo attore per il quale questa equazione potrebbe essere vera: l'attore che non conosce quel confine, l'attore che non gioca un ruolo ma se stesso, l'attore che abita la scena come la vita.

C'è un nuovo soggetto che, da qualche tempo, ha rimesso in moto il meccanismo antico dell'attore e dello spettatore, dello scambio reciproco di sentimenti sinceri e di godimento estetico come non succedeva da tanto, la verità è riapparsa nella più esperta rappresentazione e il teatro ha ripreso a vivere.

Tra gli stessi attori normalmente dotati la sua presenza è stata di energica riscossa e di salutare straniamento. Il passaggio reciproco di sapienze razionali e naturali ha innalzato la qualità della creazione artistica: differenti abilità di movimento e gesto hanno aumentato gli strumenti di lavoro, sonorità vocali inaspettate hanno aperto nuove vie di ricerca, una stupefacente creatività diversa ha scardinato ogni metodo ritenuto efficace. I continui scarti dal previsto, dal facile, dall'ovvio hanno rimesso in moto la relazione umana nei momenti di incontro come in quelli di scontro così indispensabile per il lavoro teatrale.

Non poteva accadere prima perché i tempi non erano maturi, la società e noi stessi non eravamo pronti.

E' una rifrazione nuova, l'angolo di deviazione della luce non coincide con quello di sempre.

E' diverso, come il corpo che attraversa.

Gli strumenti.

Iniziamo con la scelta di una denominazione sufficientemente rappresentativa: attore sensibile. Non che gli attori normalmente dotati siano insensibili ma questi quattro anni di esperienza, a contatto con questi nuovi attori, mi fanno propendere per una definizione che sottolinea la loro caratteristica fondamentale: la maggiore sensibilità verso ogni aspetto della vita e delle relazioni umane. Non sono insensibili a niente anche quando sembrano interrompere ogni forma di comunicazione. Noi invece applichiamo spesso, e consapevolmente, forme di insensibilità (indifferenza, chiusura) verso ciò che ci sembra nocivo, noioso, superfluo e così via. Ecco, quindi, che attore sensibile può sostituire efficacemente altre formulazioni più attinenti al campo scientifico-pedagogico come: disabili intellettivi o fisici, diversamente abili, con abilità differenti, diversi, ecc. Ma veniamo alle tante questioni che la stessa esperienza ci ha posto.

Quali sono gli strumenti maggiormente idonei a leggere, decostruire, interpretare il lavoro d'attore di un attore sensibile?

Sono gli stessi utilizzati per descrivere la bravura, il virtuosismo, la genialità, la tecnica di un qualsiasi attore dotato di consapevolezza e privo di mancanze intellettive o fisiche?

E se gli strumenti interpretativi dello spettatore e del critico non fossero sufficienti a leggere una diversa sintassi di trasmissione di segni fonetici, corporei, psicologici e artistici a quali fonti si potrebbe attingere per dotarsi di mezzi critici adeguati? Le categorie dello stupefacente, emozionante, lancinante, struggente iniziano, a qualche anno ormai di distanza dalla comparsa in scena dell'attore sensibile, a non essere più sufficienti a comprendere e comunicare la complessità, la novità, la crescita di queste nuove figure d'attore.

Un esempio: come valutare la progressiva maturità tecnica, raggiunta da alcuni attori sensibili, che professionalmente praticano il lavoro teatrale in condizioni d'integrazione e che hanno ormai ampiamente superato lo stato di eccezionalità della loro presenza occasionale? Mi riferisco in particolare agli attori della nostra compagnia e a quelli della compagnia di Pippo Delbono.

Un modo certamente corretto sarebbe di parlarne come si parla di tutti gli altri, nel descriverne gli aspetti positivi e naturalmente i negativi; ma sia per gli uni che per gli altri occorrerebbe analizzare a fondo quali mezzi espressivi sono stati da loro stessi messi in campo.

L'arte teatrale non contempla una sola ed esclusiva modalità di riferimento linguistico e artistico ma lascia aperte tutte le possibilità creative per ogni elemento di costruzione della messa in scena, ivi comprese quelle derivanti da attori non dotati di piena consapevolezza. Diversi quindi nella forma della creazione teatrale, nella preparazione fisica, nell'improvvisazione, nell'acquisizione del testo, nella relazione tra i compagni, nell'uso della voce e della parola, nella concentrazione e nello stato della rappresentazione, nella replica e così via.

Proprio questa diversità ci rende perplessi sulla correttezza del metodo critico corretto poiché il risultato, non voluto,

potrebbe indirizzare ad una visione troppo omologante e quindi errata - in assenza di strumenti di lettura specifici. La storia del teatro è piena di streben faustiano alla ricerca della condizione perfetta; quella dell'attore tragico davanti al suo coro e alla sua comunità in un unico respiro collettivo di vita e morte, tra il qui e ora e l'ultimo bagliore del crepuscolo, in un augenblick di trascendenza tra il reale e l'irreale, tra la realtà e il sogno.

Dice Artaud:

"Non si tratta di sopprimere la parola articolata, ma di dare alle parole all'incirca l'importanza che hanno nei sogni." Questo capita di frequente all'attore sensibile e così, naturalmente - mentre all'attore consapevole occorre un lungo training psico-fisico per arrivare soltanto alla soglia di questo stato. Come indicare allora questa diversità? Come leggerla?

E le infinite possibilità timbriche di alcuni attori sensibili che pian piano, con l'apprendimento di tecniche musicali e fonetiche, vengono trasformate in capacità professionali e quindi con il valore aggiunto della consapevolezza, della selezione e della scelta?

Ci siamo emozionati ed esaltati ascoltando le infinite variazioni sonore di Carmelo Bene ma altrettanto posso dire delle stupefacenti performance di una nostra attrice sensibile. Certo, senza assunti semantici complessi o contenuti profondi, ma come un piccolo genio che giganteggia con il proprio strumento: la voce. Pura anarchia di suoni, ma se la pratica e la disciplina dell'apprendimento teatrale portassero questa virtù naturale ad una forma più organizzata di comunicazione artistica come potremmo apprezzarne la peculiarità, la differenza?

Lo stesso ragionamento vale per i tanti esempi di talento puro per il movimento corporeo, per l'intensità interpretativa o per quella coreografica. La loro presenza arricchisce, aggiunge, integra il lavoro artistico. Da qui l'ennesima brutta denominazione di "laboratorio integrato".

Certo l'opera teatrale può essere letta nella sua forma totale, nel suo senso ultimo ma anche un affresco rinascimentale dopo l'emozione del colpo d'occhio e augenblick, come un battito di ciglia, uno sguardo rapido dell'occhio e richiede un'analisi profonda di ogni particolare.

Occorre prendere tempo, riflettere, per poi ricominciare a guardare.

E, al nuovo sguardo, quasi mai l'affresco è uguale a prima.

LA GRAMMATURGIA* DEL FUTURO.

Sulla differente abilità degli attori disabili.

- DIFFICOLTA' DELLO SCRIVERE.

C'è una difficoltà reale nella critica teatrale italiana a scrivere delle opere teatrali in cui svolgono il lavoro artistico attori disabili insieme ad attori abili.

I motivi sono diversi: troppa partecipazione emotiva di fronte alla condizione di presupposta inferiorità, pietismo o pietà per la situazione oggettiva in cui si trova l'attore disabile, rifiuto esplicito o implicito a scrivere di talento o di virtuosismo, rifiuto basato sul presupposto dell'inconsapevolezza o della supposta evidenza dell'inferiorità tecnica attoriale, sproporzione del giudizio positivo sul carattere sociale della questione rispetto al risultato artistico-poetico e così via, fino ad una sorta di istintivo, inconscio fastidio ad essere testimoni dell'evento per alcuni.

L'elenco dei presunti motivi della difficoltà dello scrivere e come per qualsiasi altro spettacolo è lungo e trova aggiornamento costante nel progressivo presentarsi sulla scena di nuove occasioni su cui riflettere.

Ci siamo interrogati a lungo sulla condizione degli attori disabili in fase di rappresentazione, sulla loro consapevolezza della verità e della finzione, su cosa potesse significare il loro mostrarsi secondo le modalità stabilite dalla drammaturgia ad un pubblico composito

Ci siamo interrogati e continuiamo a farlo sostanzialmente per due ragioni: la prima è che tutta la nostra visione estetica e etica del nostro teatro precedente è stata una premessa (ma questo lo abbiamo capito dopo) alla nuova pratica attuale e la seconda è che, dopo quattro anni, ci stiamo accorgendo che la nostra stessa vita artistica è cambiata radicalmente.

- DIFFICILE E' IL FACILE.

Dove abita più la poesia nel nostro mondo attuale? Ci siamo chiesti mettendo in scena le opere e le traduzioni classiche di Hölderlin. Oggi iniziamo a saperlo. Metà della vita di Hölderlin è trascorsa nella cosiddetta "notte della ragione" e in questa metà della vita ha creato le liriche più alte. Ma se la notte durasse l'intera vita dell'artista? E se in questa notte si celasse invece una tale energia e necessità espressiva prigioniera del cosiddetto giorno che, se liberata, rivelasse una maestria e un talento inimmaginabili?

All'inizio pensavamo che le "apparizioni" (quando il teatro "appare" e tutto si sospende) fossero dovute alla grazia, alla leggerezza, alla sensibilità che tanti disabili intellettivi possiedono naturalmente ma la ripetizione, la continuità, la stupefacente crescita e la trasformazione in reali capacità professionali di queste qualità ci hanno letteralmente esaltati; non in tutti gli allievi che frequentano i diversi laboratori ma in alcuni di loro. Abbiamo attuato una selezione così come scegliamo gli allievi migliori del corso base per "normo-dotati".

Al quarto anno abbiamo in compagnia, con già quattro produzioni alle spalle, tre attori down perfettamente inseriti. La dizione non è perfetta e nemmeno l'articolazione ma le variazioni timbriche e la fluidità del movimento sono superiori. La memoria del testo è buona e si affina via via che le repliche e le riprese si susseguono. I tempi e i ritmi dell'azione teatrale acquistano qualità e intensità nei velocissimi spazi di improvvisazione che, peraltro, sono la vita del linguaggio teatrale. La disciplina e la serietà sono la norma ma ciò che ancora ci affascina ogni volta è la perfetta sintesi scenica testo-parola-presenza-finzione. Lo stato ideale dell'entrare e dello stare in scena, la trance, lo svuotarsi e il riempirsi, ecc. è qui praticato senza bisogno di tecniche specifiche: è "normale".

La volontà poi di continuare a crescere, di comunicare all'esterno - la tournée - è bisogno impellente e stimolo continuo. I modi del comunicare sono altri, di fronte al microfono dell'intervistatore il dialogo è pressoché nullo poiché i ritmi del pensiero e della parola sono diversi. La condizione del dialogo non può esulare dal contesto in cui il dialogo può davvero esprimersi. Inutile richiedere sintesi, tempi stretti o comunicazioni ad una collettività sconosciuta.

La comunicazione, perché avvenga, abbisogna di fiducia, intimità e attesa.

La pazienza e la pigrizia sono caratteristiche comuni. Il tempo va goduto da chi, fino a qualche decennio fa, non arrivava alla vecchiaia.

- DIFFICOLTA' DEL VEDERE PIU' CHE DEL SENTIRE.

Ma torniamo alla questione iniziale: la difficoltà dello scrivere.

La prima condizione che riteniamo interessante riguarda più lo sguardo che l'emozione.

Pensiamo che il critico - o lo spettatore - debba predisporre ad una visione completamente libera, intendendo per libera una fruizione priva di bagaglio culturale con annessi gli strumenti della decodificazione. Certo si tratta di una condizione paradossale per chi di questi strumenti ha fatto la propria professione ma qui siamo di fronte ad un evento specialissimo e soprattutto, se tolto dalla gabbia del mondano o dello stupefacente, assolutamente nuovo. Non esistono gli strumenti e quelli in uso non sono adatti.

La seconda condizione può essere delineata in forma volutamente provocatoria: il disabile in scena è teatralmente interessante in quanto disabile, portatore di estraneità e di sofferenza, di differenza e di alterità o lo è in quanto virtuoso interprete di una nuova espressività e di una nuova sapienza teatrale?

La bravura del più bravo degli attori normali che sospira l'ultimo "to be or not to be" cos'è se confrontato al "io qui o io non qui" dell'attore al quale è davvero indifferente essere o non essere?

La terza e ultima condizione ma solo per inventarne una successione infinita su cui riflettere è lo spettatore.

Nella nostra esperienza la diversa composizione del pubblico presente alle rappresentazioni ci ha permesso di coglierne le altrettanto diverse reazioni.

Vale la pena ricordarne una: lo stupore. Lo stupore attonito di fronte alla complessità che il lavoro artistico propone, la sovrapposizione di livelli di lettura, di partecipazione, di abbandono, di critica, di emozione, di godimento visivo ha fatto sì che, nell'abbondanza barocca dei segni, un sentimento comune venisse avvertito con grande rilievo: essere di fronte a qualcosa che nel futuro del teatro o nel teatro del futuro rappresenterà certamente un'epoca nuova.

Per noi il teatro è nato millenni orsono, per loro nasce solo oggi.

*GRAMMATURGIA: Termine non mio ma inventato da Barbara Voghera, sublime Amleto contemporaneo.