

CENACOLO “TEATRO: ARTE E DEMOCRAZIA”

INTERVENTO DI ALESSANDRO PONTREMOLI

Per un teatro della persona

1. TEATRO E SOCIETÀ LIQUIDA

Tra gente come noi, elogiati dagli altri e orgogliosi della nostra capacità di riflessione e autoriflessione, essi sono non soltanto intoccabili, ma impensabili. In un mondo riempito fino all'orlo di comunità immaginarie, essi sono *inimmaginabili*. Ed è rifiutando loro il diritto di essere immaginati che gli altri, raccolti in comunità autentiche o che sperano di diventarlo, cercano di dare credibilità ai propri sforzi di immaginazione¹.

Come afferma Zygmunt Bauman, assistiamo oggi al passaggio dalla fase solida alla fase liquida della modernità, caratterizzata dal fatto che le forze sociali, che un tempo costituivano l'alveo delle scelte personali degli individui, si sciolgono ancor prima di aver assunto una forma e una collocazione. Non esistono quasi più quadri di riferimento stabili per le azioni umane e per le strategie progettuali a lungo termine delle persone.

La globalizzazione è la causa principale della perdita di controllo politico del potere sulle realtà planetarie, che ha come diretta conseguenza una progressiva perdita di fiducia nei confronti delle istituzioni e il loro inevitabile allontanamento dalla vita reale e dalle problematiche dei cittadini.

Le strutture costituite da legami interumani, un tempo garanzia di sicurezza contro l'insuccesso del singolo, sono sempre più fragili e transitorie e proprio per questo concepite come *reti* piuttosto che come reali *comunità*. La società viene così «percepita e trattata come una matrice di connessioni e disconnessioni casuali e di un numero sostanzialmente infinito di possibili combinazioni»².

Modalità di relazione una volta importanti e consolidate come la collaborazione e la solidarietà sono concepite oggi come valori temporanei. In questo senso diventa sempre più difficile pensare a progetti di lungo periodo, sia in termini di relazioni umane che in termini di azione politica e culturale, e ciò vale tanto per le istituzioni quanto per la società civile.

Viviamo nell'era della dimenticanza, nella quale circostanze volatili e continuamente mutevoli obbligano a obliterare la tradizione e le capacità acquisite, perché ritenute obsolete per affrontare le nuove sfide della complessità. Poiché le conseguenze dei rischi dovuti all'incertezza generalizzata ricadono oggi inesorabilmente sulle spalle dell'individuo, abbandonato al suo incerto futuro, questi è destinato ad assumersi responsabilità gravose in totale solitudine. Valore assoluto di una società come questa è la *flessibilità*, considerata più desiderabile della *conformità alle leggi*. Ciò cui siamo spinti oggi è a cambiare rapidamente impegni e lealtà senza rimpianti o scrupoli, per seguire con un opportunismo strisciante - nel migliore dei casi miope, quando non cieco e di conseguenza inevitabilmente cinico - le contingenze che, nel nostro tempo, fanno rima con emergenze.

¹ Bauman Z., *Modus vivendi. Inferno e utopia del mondo liquido*, Laterza, Roma-Bari 2007, pp. 50-51.

² Ibidem, p. VII.

La conseguenza immediata di tale condizione umana è la paura, che si alimenta di sé a livello planetario e che diviene terreno di coltura per il potere che non sa resistere alla capitalizzazione della stessa paura e alla sua implementazione a fini imprenditoriali.

Quello che è accaduto è lo sradicamento dall'uomo del tragico della parabola esistenziale, tragico costitutivo perché legato alla inestirpabile domanda sul senso e sul significato del vivere. Il tragico, mutato in dramma dalla relazione interpersonale, nella storia dell'uomo è sempre stato motore della costruzione di trame di condivisione e di solidarietà, come testimoniano le comunità originarie e, nel secolo scorso, quei sistemi di autodifesa collettiva (lo stato moderno, il sindacato, l'associazionismo ecc.) che oggi hanno perso ogni autorevolezza e potere.

Entro questa paura che si materializza e si incarna di volta in volta in mostri di diverse fattezze, il destino dell'uomo sembra diventare spaventoso e ineluttabile. È quindi immediato che il disagio esistenziale, che accompagna l'uomo dalle sue origini ma che mai è stato causa del suo annientamento, porti il *mutante* post-moderno a spegnere il desiderio per accontentarsi a malapena della propria incolumità. Questo tipo d'uomo non sembra più desiderare di vivere, ma anela unicamente ad una precaria sopravvivenza.

Una società siffatta, che ha la pretesa di estendere la modernità ad ogni angolo delle terra capitalizzando la paura che nasce dall'incertezza del vivere contemporaneo, ha generato in questi anni quelli che Bauman definisce *rifiuti umani*, sia nella loro variante urbana locale, sia in quella planetaria³.

Nell'un caso come nell'altro i nuovi popoli approdati di recente alla modernità non possono più fare ricorso a soluzioni globali per problemi locali, come era accaduto ai loro predecessori, ovvero a noi Occidentali del Nord del mondo che li abbiamo anticipati in questo processo di progressiva espropriazione dell'umano. Poiché non ci sono più terre di nessuno cui destinare il *surplus* di umanità, la nostra società si è specializzata nella produzione in serie di *profughi*, vale a dire dei sopravvissuti alle purghe locali delle guerre, dei massacri tribali, delle bande criminali dei loro paesi, deprivati della loro identità personale e materiale che fuggono alla ricerca di un *ubi consistant* nelle nostre megalopoli occidentali, dove vengono relegati nei non luoghi dei campi di segregazione e dove vengono ad aggiungersi ai reietti urbani, a tutti quegli individui travolti dalla velocità dei cambiamenti, annientati dai risvolti della sorte, che hanno perso tutto perché già non avevano niente. Rifiuti umani del tutto simili alla figura storica dell'attore, persona per secoli tenuta ai margini della società, senza statuto sociale, senza una terra, una casa, sempre in bilico fra stanzialità e nomadismo, "pericoloso" soggetto di confine che si mantiene col mercimonio del suo corpo, facile preda della violenza mimetica collettiva che ne ha fatto spesso un capro espiatorio⁴.

2. UN TEATRO DELLA PERSONA

Ma al di là della metafora più o meno efficace, cosa c'entra il teatro con questa realtà?

Che rispetto al reale, il teatro sia chiamato a diversificarsi è il lamento intonato da molti sacerdoti della purezza artistica della forma teatrale, il grido aristocratico di una ristretta cricca di registi e di attori che da soli assorbono con i loro spettacoli onanistici la quasi totalità delle risorse a disposizione. E su questa pretesa diversità del teatro si potrebbe anche essere d'accordo, in parte. Si tratta però di intendere i modi e le ragioni di questo essere diverso. È cioè importante capire se, pur costituendosi con modalità di

³ Ibidem, pp. 29-51.

⁴ Cfr. Girard R., *La violenza e il sacro*, Adelphi, Milano 1980.

comportamenti che hanno proprie leggi, convenzioni, coerenze e autonomia, il diverso che il teatro realizza abbia senso senza che l'ordine pratico sia chiamato in causa per essere trasformato, cambiato, rivoluzionato.

La questione che si pone è se e in che modo il teatro, che si offre come luogo e tempo dell'immaginario, possa essere in relazione con il reale per metterlo in discussione, per ripensarlo e riprogettarlo diversamente, impegnando soggetti e comunità (laddove *resistano*, più che *esistano*), ad una presa di coscienza e ad una nuova elaborazione del proprio essere al mondo e nel mondo.

Se guardiamo alle drammaturgie del passato ci rendiamo conto di quante implicazioni avessero con l'orizzonte rituale e religioso, garanzia di un teatro come espressione della comunità e come interpretazione delle sue istanze di unità, dei suoi travagli ideologici e sociali, rielaborati e composti attraverso la scena. Non un teatro di evasione elitario, come gran parte di quello della società occidentale del nostro tempo, ma punto focale della coscienza collettiva, momento di approfondimento esistenziale delle ragioni dell'essere⁵.

Vale la pena ricordare, a questo proposito, la lezione del grande storico del teatro Mario Apollonio⁶ e la sua utopia di una drammaturgia come esperienza corale generante al suo interno i propri miti e i propri cantori; di un teatro non ai margini della società e dei suoi problemi, ma al centro della comunità, poetico nel senso etimologico della parola; un teatro che fa, che crea e realizza a partire dalle immagini offerte dal poeta, mediatore attivo fra istanze di liberazione e condizionamenti della necessità.

Dobbiamo tornare, pertanto, ancora una volta allo statuto relazionale della persona che è alla base della costituzione della comunità. L'io incarnato viene a certezza nello sguardo riconoscente di un tu e viene a verità nel riconoscere la propria condizione di essere dato da un Altro⁷.

Solo nell'unità originaria del corpo la persona si ricostituisce. Questo corpo, tuttavia, non è dato ontologicamente unitario una volta per tutte, ma si affaccia alla vita diviso, separato nella sua costitutiva ambiguità. L'unità è un cammino, un percorso etico di ritorno alle origini, condizione traguardabile solo alla fine del processo, quando la persona si scopre parola dell'Essere e della sua ulteriorità. Un tale corpo come testimonianza dell'Essere è un corpo in grado di istituire lo scambio simbolico rendendo fra loro *con-patibili* le irripetibili intuizioni coscienziali, che altro non sono che gli stati affettivi vissuti e sentiti nel corpo, dal corpo e col corpo.

La *performance* sembra poter realizzare il sogno dell'affermazione della verità attraverso una conoscenza totalmente corporea, senza mediazione linguistica, ponendosi come *pre-espressione* spontanea e immediata di una consapevolezza. Il corpo del *performer* diventa metacorpo, che mostra, nel gesto, il divenire dello stesso processo espressivo, ma non è ancora espressione, è un darsi alla comunicazione comunicante, che rimane sempre al di qua del comunicato; è l'inizio della significazione, anticipazione in termini originari dell'*indicazione* e dell'*imitazione*⁸. È per questo che il corpo del *performer* mostra un processo di significazione in assenza di referenti e, in virtù della sua ambiguità costitutiva è parola pura, parola parlante che origina il senso di ogni altra significazione e di ogni linguaggio, è un *pensare/essere al mondo che rivela*.

⁵ Cfr. Dalla Palma S., *La scena dei mutamenti*, Vita e Pensiero, Milano 2001; Id., *Il teatro e gli orizzonti del sacro*, Vita e Pensiero, Milano 2001.

⁶ Cfr. Id., *In principio era il coro*, in Apollonio M., *Storia del teatro italiano. Nuova edizione integrata*, a cura di F. Fiaschini, Rizzoli, Milano 2003, pp. V-XX.

⁷ Cfr. Pontremoli A., *Corpo e danza*, in *Ai confini della danza*, a cura di A. Pontremoli, n. monografico di «Comunicazioni sociali», XXI, 1999, 4, pp. 373-380.

⁸ Cfr. Muscelli C., *La danza tra i problemi filosofici*, in *In cerca di danza. Riflessioni sulla danza moderna*, a cura di C. Muscelli, Costa e Nolan, Genova 1999, pp. 5-12.

Stiamo parlando del realizzarsi sulla scena della *persona*, all'interno della quale e grazie alla quale risuona l'Essere del Fondamento. Il corpo del *performer* è trasparente, un involucro di cristallo attraverso il quale e nel quale poter assistere al processo in atto della donazione di senso al mondo, del porsi come centro intenzionale, nel suo ambivalente dibattersi e oscillare fra soggetto e oggetto: *persona* dunque come «relazione in cui viene a parola l'università di una più originaria relazione ontologica»⁹.

Teatro, danza, *performance*, col loro moto cosmico ricoprono dunque un ruolo importante nel contrastare il suicidio presente nella contraddizione del male, perché realizzano un processo di incarnazione, trasparenza dell'azione corporea e fisica di significare, movimento che sempre rimanda ad una «fungenza interiore»¹⁰ della persona.

Il chiacchiericcio che vorrebbe in atto solo l'infinito processo della semiosi illimitata sarebbe vano senza Fondamento. Senza il suo progressivo rivelarsi nella continua creazione della corporeità (la *performance* è dunque ostensione di questo darsi, parteciparsi dell'Essere all'ente) non si dà critica ed esercizio della riflessione, non si dà neppure la possibilità della parola, perché la parola e la scrittura sono rimandi di un corpo, che si offre anzitutto come movimento.

3. TEATRO, COMUNITÀ E CAMBIAMENTO

I luoghi più consoni alla immissione della linfa vitale della teatralità sono soprattutto quelli che necessitano di una rigenerazione della relazione. Si parla di tutti quei luoghi in cui la persona subisce uno smacco comunicativo e dove l'espressione del soggetto è schiacciata o negata dalle condizioni oggettive in cui si trova. Si può parlare, al proposito, di *luoghi planetari del disagio*, dove l'istituzione, garante dell'emarginazione prevista dal contratto sociale, sacrifica le potenzialità della persona e obnubila la sua carica espressiva (carceri, ospedali psichiatrici, realtà giovanili di aggregazione metropolitana, comunità di recupero e comunità sociali, isolamento di periferia, campi profughi, centri di accoglienza di immigrati clandestini, ecc.). Il concetto si attaglia anche alla realtà delle megalopoli moderne, dove il territorio del quartiere, spesso privo di precisa identità urbana ed umana, si è caricato di motivazioni aggreganti di natura assai diversa da quelle di una comunità di uomini. In questo ambito l'esperienza teatrale può operare contro le convenzioni, orientando l'individuo verso l'esplorazione del suo mondo interiore, magari mediato da un'ingenua espressività corporea, ma pur sempre generato da un progetto di autoaffermazione e di autorappresentazione, allo scopo di dar vita ad una nuova realtà di convocazione verso un centro di motivazioni alla vita sociale e comunitaria e non solo alla sopravvivenza. In questi luoghi la teatralità costituisce la possibilità di rappresentazione della parola segregata, del muto grido di domanda che invoca un riconoscimento¹¹.

L'orizzonte illusorio può concretizzarsi allora in forme aperte, partecipate, o addirittura ritrovare la parola pregnante, autorevole e responsabile del teatro nella sua specificità, laddove un'esigenza forte di più diffusa comunicazione invochi una forma artistica più stabile, più individuata sul piano estetico.

⁹ Ibidem, p. 67.

¹⁰ Melchiorre V., *Parola e icona. Nota introduttiva*, in *Sipario! Due. Sinergie videoteatrali e rifondazione drammaturgica*, a cura di A. Cascetta, Rai-VQPT/Nuova Eri, Torino 1991, p. 10.

¹¹ Cfr. Bernardi C., *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Carocci, Roma 2004; Pontremoli A., *Teoria e tecniche del teatro educativo e sociale*, UTET, Torino 2007².

Ciò accade quando la comunità sente, ad un certo punto del proprio percorso, l'esigenza di aprirsi ad uno sguardo esterno, di percorrere l'insidiosa ma necessaria via del mostrarsi. Dal punto di vista teorico questo fatto nuovo sposta la prospettiva: un conto è rivolgere l'attenzione ad uno spazio protetto che permette il verificarsi di alcune dinamiche, altra cosa è il mostrarsi allo spettatore, anche se non indifferenziato. L'esempio del bambino che gioca è chiarificatore da questo punto di vista: non ama essere osservato, ha paura dello smascheramento, di essere riconosciuto nell'impostura. Chi assiste, infatti, rompe le regole, viola un'intimità. Non è così però per lo spettatore teatrale tradizionale, che sta invece al gioco e non rischia pertanto la rottura dell'incantesimo.

In Italia, nel periodo della grande industrializzazione, di fronte alla mutazione antropologica come perdita delle comunità di riferimento, che nella nostra realtà nazionale coincidevano (ancora nell'immediato secondo dopoguerra) con le *enclaves* rurali alle periferie dei territori urbanizzati, l'*animazione* teatrale storica fece prevalere il modello *autoplastico*, mossa da un forte desiderio di *trovarsi* in un orizzonte condiviso, come surroga di esperienze mancate, esordio di un nuovo immaginario, possibilità di vivere rompendo i codici e le convenzioni. Siamo nell'area dell'esperienza fusionale, all'interno della quale il gruppo assolveva la funzione di *maternage*. Si tratta di una autorappresentazione che se non è ricondotta ad un orizzonte rituale diventa un luogo autoconsolatorio ripiegato su se stesso dal quale si può uscire solo tramite la pratica dell'interpretazione. La parabola di questa cultura del ritrovamento del sé può considerarsi conclusa storicamente, ma ha lasciato un solco profondo nella pratica attoriale, che viene colmato e superato nella dinamica dello sguardo. Il regista è infatti il primo testimone, benché sia in realtà il primo attore, l'utilizzatore sapiente di una supermarionetta che egli guarda, identificandosi con lo spettatore.

L'esperienza *autoplastica* è comunque quella dell'opera aperta; l'opera chiusa è invece quella del sublime, è l'esperienza compiuta e coerente che dà la misura della possibilità di oggettivazione, del prevalere dello sguardo apollineo sul dionisiaco. La ripetibilità, ambivalente maledizione dell'attore professionista, è la sfida dell'opera chiusa alla morte, esorcismo nei confronti dell'effimero della rappresentazione, garanzia dell'esistenza dell'opera.

Tre sono quindi le alternative: 1) l'*opera chiusa*, il professionismo, il non gratuito che implica la prova, l'addestramento, l'ossessiva ripetizione di un gesto fino alla perfezione; 2) l'*opera aperta*, il gratuito, il volontariato, luogo della rappresentazione facile (come l'opera prestata dalle antiche Confraternite): in questo contesto non tutto è ripetibile; 3) la *sintesi* eminente fra queste due forme, operata oggi dal teatro sociale.

Il teatro come esperienza del gruppo, della comunità, non necessariamente implica il mostrarsi e il ripetere. La ripetizione, quando è presente, è strettamente legata ad una ritualità atta a riportare l'individuo nel circuito sociale con una sua identità. L'esito può non essere il mostrarsi, perché nel momento in cui si va in scena l'esperienza teatrale è in gran parte finita. Non vive un prodotto nella memoria sociale, ma in quella personale, individuale.

Teatro, dunque, come un orizzonte, come "lo spazio" accogliente per il gruppo, all'interno del quale vivere un'esperienza, spesso già in atto, di *communitas*¹²; ma anche come "il tempo", durante il quale seguire l'altro significa appartenere a una comune radice; come l'occasione propizia, infine, nella quale restaurare lo sguardo significa restituire all'altro la verità di sé.

¹² Cfr. Turner V., *Dal rito al teatro*, il Mulino, Bologna 1986.

Nel teatro, allora, diviene possibile essere altro da sé pur rimanendo se stessi; controllare e risolvere il dramma sociale, tramite un'azione che si mantiene autentica e non è portatrice di conflitti, perché è un *come se*. Nel teatro si realizza concretamente il desiderio di comunicare il proprio essere al mondo come una corporeità in azione, per poter finalmente essere quello che si è e non quello che si ha.

Riattivare la comunicazione teatrale, sia come premessa per la creazione di una reale comunità che come conseguenza della vita di una comunità in atto, risponde alla profonda istanza di relazione di cui abbiamo parlato. È, insomma, la rimozione profonda del *dis-agio* e del *mal-essere* fino alla sua radice, è la rimessa in circolo di un paradigma non solo etico, ma anche e soprattutto estetico, che riporta l'individuo alla realtà e gli infonde la forza vitale per suscitare il cambiamento pur nel travaglio del parto di un mondo in continua gestazione e trasformazione.

[Tratto da: *I teatri dell'abitare. Il cantiere Torino*, a cura di A. Detta, F. Maltese, A. Pontremoli, Torino, Gruppo Abele Periodici, 2008, pp. 7-14],