

## **Actor civis inter cives**

Provo a dire che cos'è per me ora il teatro. Premetto che è un pensiero che corrisponde ad un'azione, che a sua volta è fatta di tante azioni e dunque per sua stessa definizione è in movimento: non è insomma un pensiero definitivo. Infatti per farlo saccheggio da miei pensieri ed azioni passate, per unirli a pensieri ed azioni recenti o presenti.

Scriveva Gian Renzo Morteo:

“ (...) La comparsa del cinema ha obbligato a ripensare radicalmente il teatro. Da questo ripensamento il teatro è uscito non soltanto liberato da alcune servitù (ad es. essere soltanto testimone o divertimento), ma anche “ritrovato” nelle sue caratteristiche fondamentali e originarie. Non unicamente spettacolo, nel senso di rappresentazione di qualcosa. Sul piano della semplice rappresentazione l'interesse del teatro può essere solamente virtuosistico (farlo dal vivo, sotto gli occhi del pubblico) o voyeuristico (vedere gli attori in carne ed ossa).

Il teatro si riscopre fatto magico e sociale.

Il magico sono sicuro che ci sia (l'energia della presenza...), ma è difficile parlarne.

Il sociale è il rapporto vivo, bidirezionale scena-platea e viceversa.

Quindi: avvenimento, imprevisto, improvvisazione, continua evoluzione dello spettacolo.

Non soltanto rappresentazione: favola, modo di essere...”

Il teatro, o meglio un teatro avviene quando uno o più attori si incontrano con un pubblico in uno stesso spazio; è il modo più antico – non per questo anacronistico, anzi sempre innovativo e contemporaneo, proprio perché vive degli uomini con cui avviene – ed essenziale per ricercare il “fatto magico e sociale” di cui parlava Morteo. Ma di teatri ce n'è tanti. Il teatro per fortuna vive in infinite forme: questa è una ricchezza. Molti teatri sono teatri alternativi (totalmente o parzialmente) al teatro d'attore. Ben venga: che ognuno faccia il suo teatro.

L'importante è che ognuno tenga conto del “fatto sociale”, cioè del pubblico con cui si incontra e del luogo che ospita l'incontro. E della magia che può nascere da quell'incontro. Allora hanno senso anche la danza, la musica, la multimedialità: tutto è spettacolo e ogni linguaggio, ogni immagine e ogni argomento funzionano, se sono usati sinceramente.

Non è un problema di maggiore o minore narratività, di maggiore o minore ermetismo: è un problema di maggiore o minore consapevolezza, di volontà da cui nasce l'azione, che nella reciprocità diventa reazione. E dunque comunicazione. Ad esempio, se io attore decido di raccontare la vita di una scoreggia, alla base deve esserci la volontà di evocare la o una scoreggia, volontà che nasce da un bisogno forte, da un'urgenza del dire e dell'agire. Devo poi essere convinto del fatto che quella scoreggia che ho scelto riguardi anche altri; che li riguardi certamente in modo diverso da me (ognuno ha il suo meteorismo), ma che non riguardi solo me. Devo essere pienamente cosciente di ciò che faccio, del perché lo faccio e del “per chi lo faccio”. Se la risposta al “per chi” è solo “per me”, allora non ha senso: meglio scoreggiare in camera mia, senza cercare e proclamare falsi incontri. E non esistono scuse (tali sono quelle di chi prende in giro); esistono semmai vie alternative (tali sono quelle di chi è in buona fede).

Provo a ragionare su chi cerca in buona fede vie alternative, per cercare di capire chi è che prende in giro. Di solito chi ha cercato e cerca la via alternativa lo fa perché ciò che vuole dire e fare nello stesso spazio in cui ci saranno altri uomini, riguarda proprio i meccanismi che caratterizzano una relazione fra gli uomini. Provo a pensare a me che un giorno mi metto a cercare una via alternativa al teatro d'attore, che è quello che solitamente pratico. Se ad esempio un giorno vivendo mi rendo conto che bado solo più a me perché non sopporto il genere umano perché puzza troppo in quanto tutti scoreggiano, allora devo trovare il modo di urlarlo a tutti: devo trovare parole o altri mezzi per dire con convinzione ai miei spettatori che mi isolo perché sovente incontrandoli per la strada ho sentito odori insopportabili. E per farlo devo magari evocare quegli odori, consentendo al mio pubblico di ricordarne e sentirne mille altri, di immaginare e fantasticare su annusamenti. Mi renderò magari conto che non mi basteranno più solo le parole. Potrò dunque provare a chiudermi in una teca di vetro... Sarà poi utile che un altro uomo, magari scoreggione e assai puzzolente, cerchi invano di annusarmi zompano intorno alla teca e ispirando con forza dalla superficie della medesima. O che gli spettatori stessi abbiano la possibilità di tentare di annusarmi... Allora

proietterò su una parete dei filmati che suscitino negli spettatori il desiderio forte di annusarmi... o ad un certo punto l'uomo puzzolente si mescolerà agli spettatori che sfilano e tenterà di annusarmi solo quando arriverà di fronte alla teca... o annuserà gli spettatori uno per uno... Tutto vale, basta che tutto corrisponda ad una consapevolezza, ad un bisogno di comunicazione, ad un desiderio di reazioni. Insomma, non basta che io mi chiuda in una teca di vetro e aspetti che loro mi sfilino davanti. Se voglio evocare l'impossibilità di una relazione ("per me gli altri scoreggiano e puzzano e quindi mi isolo") all'interno della relazione con gli spettatori in uno stesso spazio, non basta che io mi limiti a rompere quest'ultima relazione. Se faccio solo questo prendo in giro chi mi sfila davanti. Sono autoreferenziale e inutile. Meglio davvero che me ne vada in camera mia, davanti ad uno specchio abbastanza grande da contenermi, scoreggiando e replicando il mio spettacolo quando e quanto mi pare. Con la finestra aperta o chiusa a seconda dell'umore.

Ecco, io spettatore mi sento preso in giro da uno che si chiude nella teca di vetro e aspetta che io gli passi davanti: sia nel caso in cui voglia segnalarmi il suo dolore per l'impossibilità di comunicare col mondo perché tutti scoreggiano troppo, sia nel caso in cui non voglia segnalarmi proprio niente. Perché nel primo caso ci sono un sentimento e una volontà che non sfociano in un'azione, nel secondo c'è un'azione non suffragata da volontà e sentimento. Entrambe le situazioni mi mettono nell'impossibilità di reagire e dunque non può esserci né magia né socialità.

Non voglio certo accusare nessuno. Ricapitolando, voglio semplicemente ricordare agli operatori teatrali – in primis a me stesso – che scoprire l'acqua calda è sempre importantissimo: che il modo migliore per creare e proporre teatro in una relazione significativa con il pubblico è quello di non prescindere da quel pubblico. E perché il pubblico sia facilitato a frequentare il teatro gli operatori teatrali devono agire con consapevolezza, facendo corrispondere la loro attività ad un'urgenza personale di comunicazione. E questo significa ricercare continuamente i contenuti e i linguaggi che più possono metterci in relazione con il nostro pubblico. Si sarà capito che io subordino la ricerca e la scelta dei linguaggi alla scoperta dei contenuti dei miei spettacoli: posto il tema, la storia, l'immagine o l'argomento, cerco il modo migliore per portarla fra un pubblico.

Questa non vuole assolutamente essere la ricetta migliore: è solo una caratteristica del teatro in cui più mi riconosco. Del mio teatro, uno fra tanti. Ma in quel richiamo alla consapevolezza di base che ci riguarda tutti, vale qualunque altra ricerca sincera: anche la ricerca del linguaggio prima di quella della sostanza. Basta che un giorno poi quella sostanza esploda, basta che alla base vi sia una progettualità – anche a lungo termine, ma riconoscibile – che non escluda il pubblico dall'esperimento.

Ma qual è il pubblico, se l'assunto da molti condiviso è che bisogna cercarlo, che occorre un nuovo pubblico? Il pubblico è ovunque, se prendiamo per vera l'ipotesi che considera ogni cittadino uno spettatore potenziale, in quanto essere sognante e pensante. Allora qualunque luogo accessibile a quante più persone possibile è luogo idoneo a realizzare teatro al meglio e in relazione significativa con il pubblico. Basta farlo mirando al "fatto magico e sociale".

Mi risulta dunque sempre più chiaro che la colpa più grande del sistema teatrale in cui operiamo non è tanto l'assistenzialismo scriteriato da parte delle Istituzioni che erogano finanziamenti, cioè il menefreghismo nei confronti della qualità ed entità dell'attività dell'operatore teatrale assistito: la colpa più grande del sistema teatrale e delle Istituzioni è che se ne fregano del pubblico. Perché considerano il pubblico come un accessorio utile, che anche se di cartapesta può funzionare, che anche se non si rinnova assolve alla sua statica funzione imbellettante: perché tanto ogni cittadino diventa spettatore solo nel momento in cui paga un biglietto. In questo senso il sistema teatrale è compromesso in partenza, perché qualunque operazione attui in cui tenti di non prescindere dal pubblico diventa operazione di facciata, vetrina promozionale: non è credibile un richiamo al decentramento o a qualunque altra forma di avvicinamento al pubblico da parte di un sistema che poi scialacqua i miliardi dei contribuenti nella produzione di un solo spettacolo. E' come se un lupo si mettesse a gestire un parco di divertimenti per le pecore.

Allora smettiamo di piangere perché non ci viene riconosciuta la qualità e l'entità dell'attività che svolgiamo come operatori teatrali, perché riceviamo finanziamenti e sostegni irrisori rispetto al lavoro che abbiamo fatto e che facciamo. Smettiamo anche di piangere perché pure con l'assistenzialismo nei nostri confronti si fanno operazioni tristemente di facciata, organizzando

vetrine autoreferenziali e addobbate a puntino per infinocchiare un'opinione pubblica tristemente schiava di tutto ciò che è bello.

Gli operatori teatrali devono smettere di piangere, perché il sistema, ancor prima di tagliare fuori gran parte di loro, ha fatto qualcosa di ben più grave: ha tagliato fuori gran parte del pubblico. Per contaminare un sistema che fa politica (nel senso meno nobile del termine) con il teatro, occorre fare teatro con la politica. Urge compiere atti politici, nel senso più antico e nobile del termine, quello che non rinnega "pòlis" come etimo e che ha tanta parentela con il termine "comunicazione".

Scrivendo ancora Gian Renzo Morteo:

"...Il sociale è il rapporto vivo, bidirezionale scena-platea e viceversa.

Quindi: avvenimento, imprevisto, improvvisazione, continua evoluzione dello spettacolo.

Non soltanto rappresentazione: favola, modo di essere..."

"Essere ascoltati: una conquista, non un presupposto, tanto meno un diritto",

Occorre davvero iniziare a fare teatro ovunque, recuperando il gusto dell'avventura. Mettersi a nudo e in difficoltà, miscelando con attenzione coraggio, sana incoscienza ed umiltà. Occorre cercare disordini intelligenti e serpeggianti. Occorre che ciascuno di noi plasmì il suo teatro – non solamente, ma anche – in funzione della politica contaminante che sceglie di attuare nei confronti del sistema teatrale, dal quale, così facendo, sarà indispensabile non estraniarsi.

Non parlo più qui di plasmare contenuti e linguaggi, parlo di azioni concrete: in luoghi precisi.

Sono convinto che continuo le azioni. E che solo se un'azione nasce da un'urgenza può sortire un effetto. Che preparare un'azione non significa prevedere ciò che faremo, bensì abbandonarsi a ciò che ci accadrà, per tentare di fare accadere qualcosa. Che ci si può allenare all'abbandono. Che occorre avere il coraggio di confondersi, di sperimentare avventura. Che un teatro possibile è quello di cittadini fra cittadini. Che proprio la creazione deve nutrirsi di provvisorietà. Che scegliendo con sana incoscienza spazi, modi e tempi apparentemente inopportuni, gli artisti usano utile violenza a quello status civitatis che li fa cittadini maldestri fra un pubblico di uomini declassati e votati al silenzio: gli artisti si possono fare artigiani di incontri. L'incontro è tanto più vero quanto più la sua provvisorietà è condivisa con il pubblico: si può provare a fare un teatro che nasca proprio dagli incontri, anziché pretendersi compiuto per affrontare incontri. Si può sperimentare un teatro che abbia il coraggio di mostrarsi "brutto", perché sta tentando di avvenire. Si può, non "si deve". La certezza di essere nel giusto è la nemica peggiore dell'avventura.

Un teatro fatto con i gesti e con le parole incerte di chi abita uno spazio a lui nuovo, ma non essendo da solo ha bisogno di cercare mezzi utili a comunicare.

Un teatro che ha come primo scopo quello di cercare un pubblico per tentare di accadere, divenendo.

Mi piace pensare che esista un mare infinito, in cui le immagini hanno per nave il vento. Gli attori non possono che abitare quel mare. Ma in quel mare non possono essere né immagine, né acqua né vento, se dimenticano di essere carne. La carne è quella dei marinai, che fanno i conti e si impastano con l'acqua salata, saldamente affogati nel vento di cui è fatta la nave. Se l'acqua salata è la mente e il vento è il cuore dei marinai, le immagini sono le loro parole e le loro azioni; sono dunque la stessa vicenda evocata, che si incarna sia in chi agisce sia in chi guarda ed ascolta (non solo i marinai abitano quella nave...): un amplesso molto particolare, dai meccanismi meravigliosamente e terribilmente insondabili.

Marco Gobetti, Torino, 18 ottobre 2010