

Qualche tempo fa ho conosciuto un tarchiato ed energico sessantenne dirigente in Italia per un colosso americano della chimica.

Quando si è costretti a condividere luoghi poco piacevoli si parla, si scivola un po' sulle parole e così facemmo, per due giorni.

Il terzo giorno, Tonino (così si chiamava), curioso come un bimbo, pianta i suoi occhi nei miei e mi chiede "Ma dimmi un po', ma il tuo lavoro in che cosa consiste?"

Le mie orecchie professionalmente deformi coglievano senza ombra di dubbio una sana, pulita sincerità, un interesse vero, quasi solido.

Peraltro notevole il fatto che la domanda non fosse stata "che tipo di teatro fai?"

Nel paese del "me ne fotto del teatro" ho incrociato una persona sinceramente incuriosita dalla mia attività. E' raro che questo capitò, dunque decisi di impegnarmi, di rispondere, di rispondere davvero.

Mi sono preso una lunga pausa, necessaria. Dovevo stabilire la linea da tenere, che avrebbe dovuto essere senz'altro semplice, chiara, diretta.

E ho cominciato così: io mi occupo di teatro che è qualcosa di leggermente e profondamente diverso dallo spettacolo.

Non è una questione di forma ma di procedura di lavoro.

Di solito accade che gli attori provano. Provano e cercano. Cercano forme, immagini e suoni, cercano climi, si allenano per riuscire ad abitare uno spazio e un tempo.

Lavorano ad una composizione, ad una costruzione.

Quando suppongono di essere giunti ad un punto soddisfacente, chiamano il pubblico e gli mostrano il risultato del loro lavoro.

Questa è la parte del mio lavoro che pertiene allo *spettacolo*.

Ma c'è anche un'altra possibile modalità.

Gli attori, grazie ad un pretesto (o ad un testo, scritto o non scritto) si pongono dei temi da indagare e provano, ma provano per cercar di capire se il loro studiare (in scena naturalmente) può essere di qualche interesse anche per qualcun altro.

Si tratta di capire se ad un pubblico può interessare il vedere, ma soprattutto l'ascoltare il tuo lavoro di indagine in atto, le verifiche fugaci, il disperato tentativo di abitare l'attimo, nella sincera dichiarazione che quell'attimo domani sera non sarà forse più abitato.

Privi di qualsiasi certezza.

Ma non si tratta di far assistere il pubblico ad una prova, poiché la prova prelude comunque ad un esito.

Mostrare una prova è mostrare un lavoro ad un certo punto del suo percorso, lavoro che troverà, presto o tardi il suo compimento.

Ma quando si mostra un'indagine in atto non c'è esito. L'esito è l'indagine stessa.

Dunque si chiama il pubblico, non ad assistere ad un qualche risultato, ma ad ascoltare e condividere il tuo percorso di indagine, di lavoro, di studio.

Questo modo di procedere è il tentativo di creare un paesaggio morfologicamente instabile.

Così da poter camminare sulle sabbie mobili.

Il teatro va cercato attimo dopo attimo, passo dopo passo, come si fa per i funghi ed il terreno più adatto è quello più accidentato, più sismico,

Il terreno in continuo movimento è il più propizio per andare alla ricerca di attimi di teatro.

Questo dovrebbe essere lo scopo di ogni attore: andare alla ricerca di attimi di teatro.

Fortunato quell'attore che può permettersi un pubblico (grande o piccolo che sia) mosso dallo stesso desiderio!

A questo punto Tonino mi guarda un po' di traverso e mi fa:

“Se ora volessi dire una banalità direi che nel mio caso sarebbe un po' come , invece di esporre il destrosio sul banco nella sua bella confezione, mostrassi ai clienti tutte le fasi della sua lavorazione... ma direi una banalità non è vero?”

Sì, perché tu mostreresti il processo, io ho parlato di procedura e poi tu ottieni sicuramente il tuo prodotto (destrosio), io non solo non ho nulla di certo da ottenere, ma la procedura stessa non garantisce l'attraversamento di attimi di teatro.

“Dunque, c'è il rischio del fallimento totale?”

Sì, ma la chiamerei alea e lascerei la parola fallimento a Beckett che è quello che meglio l'ha usata. Beckett ha detto:

*Artista è colui che fallisce come nessun altro osa fallire.*

Tonino alzò gli occhi al cielo, si immobilizzò con la bocca nella posizione classica, quella della mosca, poi mi guardò e disse “ Putana eva ragaz'! Questa sì che è bella!”

A mia volta lo guardai e dissi sì... questa è bella davvero.

Permettetemi ora una divagazione rispetto alla storia di Claudio e Tonino.

Troppe volte ho visto confondere l'apparenza con la sostanza.

Io sono vecchio e merito quel che i vecchi meritano. Tra l'altro sono anche un artista, dunque merito quello che i vecchi e gli artisti in questo paese meritano e hanno : l'oblio e la tomba.

Qualcuno potrebbe dire “Sarebbe più d'effetto dire: la tomba e l'oblio” ma a me, sinceramente, di quel che accade dopo la tomba poco ne cale.

Ed io continuo pervicacemente a frequentare la scena e continuo a non sentire di averne tutto questo diritto. Ma continuo, sempre meno, ma continuo.

Questa mia ostinazione non dovrebbe però privarmi del diritto di essere anche spettatore.

Uso il condizionale perché, naturalmente la mia è una posizione ibrida.

Sono uno spettatore anomalo.

E come spettatore io cerco esattamente quello che cerco come attore. Cerco il teatro. Cerco quegli attimi. Cerco l'attraversamento di un'esperienza comune.

La questione del *qui e ora* non è questione di coincidenze spazio-temporali, ma di unità d'intenti.

E di eventuali accadimenti. Condivisi.

Dunque si diceva degli intenti.

Da una parte offrire uno spettacolo, finito o meno che sia, dall'altra il tentativo di condividere con il pubblico un viaggio dentro il lavoro degli attori, dentro il loro studio, con tutti i ri

A questo punto ho necessità di fare un rapido passaggio storico, e mi scuso con tutti coloro che conoscono in maniera approfondita la storia del teatro.

Mi scuso per la mia superficialità, ma non voglio davvero dilungarmi.

Ci fu una grande pop star del teatro italiano (Ernesto Rossi) invitato alla corte di un nobile tedesco. Quest'ultimo, appassionato di teatro, aveva il suo teatrino e la sua compagnia. L'attore italiano provò una mezza giornata, poi andò in scena con la compagnia del nobile. Lui recitava in italiano e gli altri in tedesco.

Un po' come accade tra musicisti.

Intorno ad una partitura musicale si può lavorare insieme, anche se il dialogare non è garantito.

In quell'occasione gli attori per forza di cose non si parlavano, non potevano parlarsi. I tedeschi porgevano battute, davano la possibilità alla pop star di esibirsi, di lanciarsi nelle sue posture declamatorie.

Immaginate quale grande margine di rischio si venne a creare in una situazione del genere.

Un certo margine di rischio (di terreno instabile) veniva in qualche modo mantenuto anche nell'esperienza delle compagnie capocomicali, soprattutto quelle cosiddette di repertorio, dove i tempi di prova si riducevano al minimo.

Poi è il momento dei grandi capocomici del novecento (Eduardo e financo Leo De Berardinis)

In questo caso la popstar ha la SUA collaudata compagnia. Offre lavori più strutturati, più provati. Il margine di alea si restringe ma viene garantito dal fatto che la popstar tende a circondarsi di attori di gran valore, che portano la necessità del confronto e del rapporto sulla scena. (e dunque di un certo margine di improvvisazione)

Poi c'è l'esperienza ricchissima in arte del passaggio tra otto e nove cento.

In Russia con Stanislavskij, Mejerchold' Vachtangov .

Le arti si avvicinano e tentano di rispondere a concetti ed istanze comuni, ci si interroga sul concetto di astratto, si individua e si isola il virus del naturalismo, insomma un periodo bellissimo.

E poi arriva Brecht che traghetta la ricerca attraverso la seconda guerra mondiale.

Brecht consegna la scena alla figura dell'intellettuale, ma lui è legato ed attratto dal palcoscenico e conosce i suoi meccanismi che, come dice P. Brook è disposto a far funzionare anche a discapito del suo apparato teorico.

Le opere di Brecht diventano in Italia il terreno ideale per affermare e sancire in via pressoché definitiva l'idea del teatro di regia.

Ecco, siamo nel dopoguerra, siamo negli anni cinquanta ed è tra gli anni cinquanta e gli anni sessanta che il teatro di regia esprime la sua massima espressione.

Il teatro di regia è stata la massima espressione dell'offerta del prodotto finito (opzione n. 1), dove grazie ad un ostinato lavoro di definizione di tempi e di toni, la dimensione aleatoria che fino a quel momento le rappresentazioni teatrali, per motivi diversi, avevano conservato, si riduceva ai minimi termini.

Lo "spettacolo" poteva essere rappresentato 10 100 1000 volte, in Italia e in tutto il mondo senza che la struttura e la sostanza estetica ne risentisse,.

Il trionfo della riproducibilità di un'arte irriproducibile.

Il teatro di regia ha gettato una colata di cemento sulle sabbie mobili.

Dunque oggi che siamo nel 2011, ad un anno circa dall'ennesima fine del mondo avrei da rilevare una questione.

Se dietro ad una lustra veste io scorgo l'opzione n. 1 io vedo comunque qualcosa di vecchio, qualcosa che risale agli anni 50 e 60, per quanto lustra possa essere la veste.

Quel che il teatro di regia, nell'immediato dopoguerra, ha creato, si annida tutt'oggi misconosciuto e difficilmente rilevato.

Quell'esperienza, è finita, rientra in una dimensione museale, è un patrimonio che ci può arricchire solo se sappiamo di che cosa si tratta.

Si può continuare a fare il teatro di regia, ma rimane tale qualunque sia il vestito che gli mettiamo.

Il teatro di regia, per quel che mi riguarda è un concetto trasversale e sempre per quel che mi riguarda bisognerebbe considerarlo un'esperienza conclusa.

Dopo aver bombardato la quarta parete (che comunque ci ha già pensato Brecht, i cabarettisti e gli attori d'avanspettacolo, gli stand up comedians americani ed anche i clown del circo), dicevo, dopo aver bombardato la quarta parete bisognerebbe minare il cemento che ricopre i palcoscenici, non per sgombrarli, perché non si può ignorare l'esperienza del teatro di regia e non si possono più ritrovare le antiche sabbie mobili. Lasciare le macerie e camminarci sopra per ritrovare l'alea, il rischio perduto.

Non so...

Sicuramente non è ammissibile fare teatro di regia senza sapere che lo si sta facendo.

Per quanto mi riguarda penso che sia indispensabile avere sempre più consapevolezza di quel che si fa. Dobbiamo sapere da dove si viene e che cosa si sta facendo.

Non possiamo, per comodità, dire a noi stessi che non si viene da nessuna parte, che nessuno ci ha preceduto, perché è una menzogna.

Gli attori, gli artisti della scena, frequentatori e non, hanno il dovere di studiare, di riunirsi e studiare.

Certo, studiare forse non ti fa diventar più bravo, ma più consapevole sì e dunque anche un po' più bravo.

Lo posso dire con una certa certezza, grazie al percorso ormai quinquennale che ho effettuato con l' LGSAS. (Liberio Gruppo d'Arti Sceniche)

Molti di loro sono qui presenti ed il fatto che io sia qui a blaterare cose lo devo anche a loro.

Termino qui la digressione e torno all'amico Tonino.

Io ero abbastanza soddisfatto della mia spiegazione, anche perché il finalone con Beckett era stato di grande effetto, ma devo essergli apparso un po' moscio, un po' triste, forse un po' vinto, perché il giorno dopo mi ha regalato un pacco enorme di destrosio, che carichi di suggestioni e di Recioto abbiamo ribattezzato sinistrosio, e mi ha detto : "questo qui non viene mica sintetizzato dal fegato, questo qui viene assorbito direttamente dalle pareti dello stomaco dunque è una bomba energetica!".

Considero questa bomba energetica come un regalo a tutta la categoria dei ricercatori del teatro.