

Un teatro nuovo?

di *Gilberto Scaramuzzo*

La teatralità è connaturata all'uomo sia nel suo essere-con gli altri uomini sia nei dinamismi propri della sua interiorità.

(Un'idea bislacca con cui ci si è svegliati una mattina? Una modalità di guardare l'umano che un teatrante può disvelare a chi è appassionato di questa realtà – quella umana?

Le righe che seguono sono per chi ha voglia di seguire il teatrante e di rubarne lo sguardo.)

Questa natura teatrale che caratterizza il vivere umano nasce con l'uomo, e con l'uomo ha continuato ad esistere sino ad oggi, e continuerà ad esistere fino alla sua estinzione – quella dell'uomo.

Come avremo modo di argomentare, il Teatro (quello con la T maiuscola, cioè la forma d'arte che tutti riconosciamo con questo nome, e sulla quale ci soffermeremo più avanti) non è altro che una forma qualificata e d'eccezione del teatro (qui con la t minuscola) che caratterizza il vivere umano.

Somiglianze, profonde coincidenze, influssi reciproci, tra il Teatro come fatto artistico e il vivere umano, hanno da sempre intrigato e impegnato studiosi e pensatori di molteplici discipline. Le loro riflessioni hanno dato luogo, di volta in volta, a percorsi terapeutici, a ipotesi rivoluzionarie, a letture sociologiche, a speculazioni filosofiche, ad affondi antropologici, perfino alla creazione di opere d'arte, e, tra queste, di opere di Teatro, nate, giustappunto, dal riflettere su questa relazione carica di fascino e di potenzialità. È importante, dunque, per me, definire dapprima l'ambito in cui, con il presente lavoro, intendo muovere, per poi rintracciare, a mia volta, i fili che legano il Teatro al teatro.

Dopo aver presentato la natura teatrale del vivere umano, mi interrogherò, sul come da questo teatro scaturisca il Teatro come fatto artistico, e sul *come* Questo si proponga di influire sull'altro: in forza di cosa riusciva in passato, come potrebbe riuscire nell'oggi. Intendo, inoltre, nella presente proposta, permanere in un ambito schiettamente antropologico e ignorare, quindi, ogni respiro metafisico della dimensione teatrale umana e, di riflesso, di quella Teatrale artistica. Intendo, cioè, per essere più esplicito, tener fuori dalle mie riflessioni sul teatro del vivere umano (perché abbisognerebbe di spazi appropriati) quel respiro che ha portato, ad esempio, Calderon a scrivere un'opera quale *Il gran teatro del mondo*, dove l'intera esistenza umana sulla terra è vista come una rappresentazione il cui Autore coincide con Dio, e in cui ciascun uomo nascendo alla vita è chiamato ad interpretare una parte, e sulla base della sua interpretazione, e non del ruolo ricevuto, sarà poi chiamato a render conto all'Autore. Ovvero (pensando ora alle origini del Teatro sulle quali torneremo tra breve) non troveranno qui spazio le giustificazioni di quelle considerazioni che portarono il Platone maturo delle *Leggi* a ritenere il Teatro, e in particolare gli Agoni teatrali che si svolgevano in onore di Dioniso, come uno strumento voluto dal dio per mantenere retta quella paideia che il dio stesso aveva primamente elargito all'uomo, ma che nel vivere quotidiano era soggetta a perdere proprio quella sua originaria rettitudine. Ci occuperemo, cioè, sì della dimensione paideica del Teatro senza, però, preoccuparci del dio.

Una riflessione e una proposta antropologica, dunque, la presente che, dopo aver considerato la diretta discendenza del Teatro-come-fatto-artistico dal teatro-che-caratterizza-il-vivere-umano, e della funzione paideica che cotesto Teatro ha svolto nei secoli, e continua a svolgere, sul teatro umano, intende interrogarsi se motivazioni antropologiche, ovvero urgenze nuove *per* l'uomo, possano autorizzare nell'oggi la nascita di una forma artistica di natura Teatrale tale da poterne parlare come di un Teatro nuovo, cioè di un Teatro che per rispondere alle stesse esigenze antropologiche delle origini, ma trovandosi davanti ad un uomo *nuovo*, debba ricrearsi radicalmente nuovo.

Un Teatro, dunque, non antagonista al Teatro che dai greci giunge a Dario Fo: altro eppure simile, perché condivide con Quello la genesi – il teatro nell'uomo – e il fine – quello paidei-

co. Voglioso di ristabilire nell'uomo quelle condizioni che consentirono alle origini il godimento pieno di Esso, cioè, voglioso di tornare ad affermarne l'azione paideica (il nutrimento spirituale) che sappiamo ri-conoscere in quelle pagine immortali che si accendono di vita sulla scena *per* gli attori e *per* gli spettatori, e che, nel corso di due millenni e mezzo, molti uomini – sia autori sia artisti della messa in scena – han cercato di non far venir mai meno.

Accanto al Teatro (per il quale qui non si augura ne si prospetta la fine, tutt'altro!), per realizzare le medesime finalità per cui Esso è *dovuto* nascere, cioè con la Sua stessa necessità, intravediamo ora nascere un Teatro nuovo. Dei primi vagiti di questo Teatro daremo conto nel corso del presente lavoro.

Ma procediamo con ordine...

Schegge sull'umana teatralità

Torniamo all'osservazione dalla quale siamo partiti – la teatralità è connaturata all'uomo sia nel suo essere con gli altri uomini sia nei dinamismi propri della sua interiorità – e proviamo a verificarne, nella realtà dell'uomo di oggi e nella nostra civiltà occidentale, la veridicità (sarà poi facile immaginare esempi analoghi in ogni tempo e in ogni civiltà).

Soffermiamoci sulla prima delle due affermazioni: il vivere umano con gli uomini è di sua propria natura teatrale.

Basta fermarsi un momento, sedere su una panchina e guardarsi attorno. Ed ecco che, immediatamente, possiamo *sentire* di essere a teatro. Sentire di essere, cioè, spettatori di uno spettacolo. Ma potremmo a nostra volta, e a nostra insaputa, essere noi, seduti sulla nostra panchina, teatro per un altro spettatore che ci osserva, e che noi addirittura ignoriamo. In questo teatro – quello del vivere umano con gli uomini – non è definito lo spazio per la platea e quello per il palcoscenico.

È tutto palcoscenico ed è tutto platea.

Ciascuno, ogni volta che si trova in presenza di altri esseri umani, può, in una qualche misura, non essere spettatore (ad esempio leggendo un libro, o dormendo). In nessun modo può impedirsi di essere attore.

Questo lo sa bene chiunque si accinga ad andare in luoghi dove sono altri uomini – in special modo se questi uomini sono estranei –, per esempio chi si prepara per uscire di casa. Questi sa bene di entrare in scena.

Si guarderà allo specchio per vedere come apparirà agli altri, forse si sistemerà i capelli, forse si truccherà, probabilmente sceglierà un vestito piuttosto che un altro e forse già vestito tornerà a togliersi l'abito messo per sostituirlo con un altro, e si infilerà delle scarpe, e se anche non farà tutto questo difficilmente uscirà nudo o senza prestare alcuna attenzione agli abiti da indossare e al suo aspetto, a meno che particolari condizioni non lo rendano necessario.

Oltre ad essere noi stessi i nostri costumisti e i nostri truccatori, siamo anche scenografi quando, ad esempio, scegliamo qual posto lì per incontrarci, e scegliamo di arrivarci con la macchina o di parcheggiare la nostra macchina lontano dal luogo dove siamo diretti. Se andiamo in un centro sociale e possediamo una macchina troppo costosa che non corrisponde al personaggio che si vuol essere in quella realtà, o se, al contrario, ci rechiamo in un locale alla moda e abbiamo una macchina troppo modesta o in cattive condizioni, scegliamo di parcheggiare dove non possiamo esser visti, per non *sabotare* il personaggio che vogliamo essere in quel contesto per quella gente.

E come spettatori possiamo anche scegliere la colonna sonora per quello che vediamo: mettendoci delle cuffie o inserendo un cd nello stereo della macchina.

In presenza di altri uomini ogni uomo è inevitabilmente o attore o spettatore o, più realisticamente, entrambe le cose assieme, e, continuamente, ciascuno può trovarsi a passare da un ruolo all'altro, se si prende come riferimento il punto di vista di uno qualunque degli altri uomini presenti. Provo ad esemplificare questa condizione: mentre ce ne stiamo per i fatti nostri su un autobus qualcuno ci riconosce, e ci chiama, e ci costringe a parlare, ci troviamo così, improvvisamente, a dover essere protagonisti di un dialogo, fatto di parole e di gesti, di cui qualcun altro sarà spettatore; oppure: *scappiamo* da qualcuno che conosciamo, e che è salito sul nostro stesso autobus, proprio per non doverci trovare ad incrementare il nostro essere in scena, preferendo rimanere, ancora per un poco, soprattutto, spettatore.

Ma in strada non c'è un solo teatro, come abbiamo già accennato, ci sono infiniti teatri. E lo stesso spettatore può assistere a diverse combinazioni di teatro nel teatro, e a più spettacoli, proprio mentre lui stesso si trova ad essere attore in un numero di spettacoli pari al numero degli spettatori, casualmente o intenzionalmente, interessati a lui come attore, moltiplicato per il numero di spettacoli in cui ciascuno degli spettatori lo ha inserito.

Più il luogo è *semplice* più gli spettatori, anche se estranei, sono dichiarati, e gli attori sono consapevoli di essere in scena, tanto che si arriva al saluto, ci si ri-conosce. Basta passeggiare per le vie di un piccolo centro: è normale trovare persone sedute sull'uscio ad osservare i passanti, e sarà normale scambiare con loro il saluto, anche se non ci si è mai incontrati prima, anche se non siamo stati mai presentati.

Più il luogo è *evoluto* (le vie o gli spazi di una qualunque metropoli, ad esempio) e tanto più chi lo frequenta rivendica di poter uscire da questa teatralità naturale. Si rivendica, cioè, il diritto di poter decidere da sé quando essere o non essere in scena, quando essere attori e quando non esserlo. Ma questo procedimento è pieno di ambiguità e di perversioni, e quindi di rischi per l'uomo: o è il luogo in cui sguazza l'atteggiamento borghese che con-fonde l'esterno con l'interno, o è il luogo di una solitudine negativa ai limiti dell'isolamento. (Resisto alla tentazione di esemplificare: per non perdere il filo dell'argomentare è bene fermarsi all'accenno. Perché quel che qui importa mostrare è che in questo carattere teatrale che ha l'incontro dell'uomo con l'uomo trova il suo fondamento antropologico il Teatro, quello che concordemente appelliamo Teatro.)

Perché ci sia Teatro, come lo intendiamo comunemente, è necessario che uno sia lo spettacolo e che siano chiariti i ruoli di chi è spettatore e di chi è attore. Quando il Teatro contemporaneo torna a scompaginare questi ruoli non fa che ripercorrere un cammino a ritroso verso la sua origine antropologica.

In alcuni momenti, vivendo, ci accorgiamo di essere su una soglia, che stiamo per uscire dalla caotica teatralità, che caratterizza il vivere umano con gli uomini, per entrare in qualcosa di più simile al Teatro, quello a cui accennavamo a proposito della T maiuscola: "Non facciamo scenate!" "Non facciamo teatro!" sono frasi tipiche di chi, forse in litigio con qualcun altro, cerca di sottrarsi dall'attrarre su di sé l'attenzione, che sarebbe tutta

giustificata, dei presenti, se non addirittura ad attirarne altri – immaginate finestre che si aprono e volti che spuntano – *creandoli* spettatori di uno spettacolo condiviso.

L'unificazione dello spettacolo, il fatto, cioè, che tutti gli spettatori sono rivolti verso gli stessi attori, crea una comunione, una con-vivenza, un vivere dell'uomo con l'uomo; è uscire dall'anarchia, dal monadismo, per riunirsi attorno ad un centro, centro che può raggiungere l'intensità – quando siamo in presenza di un evento Teatrale – di un totem, o addirittura di un *archè*. Nell'accadimento stradale il teatro sarà senza intenzionalità paideica, mentre nel Teatro che diventa fatto artistico può esserci nell'autore questa consapevolezza paideica (di realizzare un *qualcosa* che sia nutrimento spirituale per gli altri uomini e per se stesso). Quasi come se – quest'autore – sappia maneggiare il fuoco vivo di quegli in-segnamenti che hanno forza di accendere e incrementare l'umano nell'uomo. Per questo Il Teatro raggiunge la sua propria intensità – quella stessa delle origini, quella *per* cui è nato – quando, oltre alla forma Teatro, c'è anche un uomo che ha qualcosa di urgente da dire sull'uomo agli altri uomini, e che sa *abitare il mistero* del farsi in-tendere.

Fermiamoci ora sulla soglia del Teatro per affrontare, ancora con semplici suggestioni, la seconda parte del nostro primo enunciato.

Esiste, infatti, un altro teatro, anche questo con la *t* minuscola, che avviene dentro ciascuno di noi e che non ha bisogno di coinvolgere, se non attraverso la fantasia, altri esseri umani. Non sarà difficile per ciascuno rintracciare nel proprio vissuto molti esempi. Per quei pochi, pochissimi, che faranno fatica ad immaginare fornisco qualche esemplificazione – e mi scuso con i molti se abuso della loro pazienza.

Dobbiamo incontrare qualcuno che non vediamo da molto tempo, qualcuno che ha avuto un ruolo importante nella nostra vita, e a cui sono legati momenti belli, tanto belli, di un passato che oramai non è più.

Se abbiamo trovato tutti una persona a cui pensare proviamo ad andare avanti con la fantasia.

Se qualcuno non l'ha trovata è bene che si fermi un attimo, prima di andare avanti nel leggere, e faccia ancora un poco di

sforzo per trovarla, perché dopo leggere avrà un altro sapore, un sapore proprio per ciascuno.

Stiamo viaggiando su di un treno. Sappiamo che questa persona sarà ad aspettarci al nostro arrivo, sarà alla testa del binario. E allora cominciamo ad immaginare come sarà l'incontro, come ci comporteremo quando la rivedremo: immaginiamo di correre e di abbracciarla, di sorridere e di vederla sorridere... E se non mi sorride? E se il suo sguardo mi suggerisce distanza? E se mi vede e non mi riconosce – sono passati così tant'anni dall'ultimo incontro – come reagisco? ... mi avvicino in silenzio aspettando che mi riconosca... faccio finta di niente e le do la mano... la chiamo per nome da lontano e la saluto per evitarle l'imbarazzo. ... Se l'abbraccio e rimane fredda, come reagisco? ... E se non la riconosco? ... Se mi saluta faccio finta di averla riconosciuta! ... È meglio che mantengo un atteggiamento neutro e lascio a lei l'iniziativa di decidere che tono dare al nostro incontro. ... Ma se anche lei rimane neutra come riaccendere un certo calore? ... Non decido nulla! Basta con queste ipotesi, con questi scenari, non ne posso più! mi sta salendo un'agitazione... voglio abbandonarmi a quello che sentirò in quel momento, voglio essere spontaneo, naturale, vero. ... Ma ci riuscirò? ... E se poi non assomiglia più alla persona che per me lei è. Se ora ha un aspetto che non mi piace affatto, come maschero il mio disappunto? Se non lo maschero gli creerò un dispiacere... se ne accorgerà da come la guardo... forse rimarrà male... poi dovrò far finta di nulla e mostrarle invece che sì, sì è proprio come me la ricordavo, e che è come se il tempo non fosse passato. ... No, meglio non dir nulla, e lasciar parlare solo i corpi gli sguardi il sorriso, frenare la voglia di parlare e stare zitti... ma se mi allunga la mano anziché propormi un abbraccio e mi saluta freddamente...

Quanto teatro è dentro di noi, senza che sia ancora accaduto nulla. E quello che accadrà quando scenderemo dal treno sarà tutto diverso, o sarà proprio uno degli scenari che avevamo previsto.

E, infine, scendiamo dal treno e andiamo verso quell'incontro... Qualcuno ci sta guardando perché il nostro incontro – quello vero – è bello e ricco di emozioni e sentimenti, quell'incontro ricorda, a quello sconosciuto, e per noi inesistente,

spettatore, un altro incontro, un suo incontro, che avrebbe potuto essere e ancora non è stato e forse non potrà essere più. Noi siamo ora gli attori del suo teatro, mentre un altro teatro si sta accendendo nella sua mente.

Siamo davanti allo specchio e ci guardiamo, domani dobbiamo farci valere, dobbiamo dire in faccia a qualcuno il fatto nostro: misuriamo la nostra faccia, il nostro sguardo, pronunciamo il nostro discorso. E recitiamo la parte dell'altro, il suo atteggiamento, la postura che assumeranno i muscoli della sua faccia. Possiamo immaginare come reagirà, sappiamo recitare benissimo la sua parte, e poi rispondere con la nostra, quella istintiva prima, poi l'altra, quella strategica, quella che ci condurrà alla vittoria, dopo magari qualche pernacchia e qualche altro gesto inconsulto che mostreranno (ma in uno spettacolo riservato soltanto a noi, nel segreto di quell'angolo della nostra casa, proprio davanti a quel nostro vecchio specchio) la nostra reazione vera a quello stupido discorso, a quella povera risposta del nostro malcapitato interlocutore. E così avanti, recitando la nostra parte in tante infinite varianti, fino a scegliere lo scenario migliore: quello a noi più favorevole. E avanti a recitare la parte dell'altro, quella del cattivo che non vuole darci il giusto, quello che ci spetta. A immaginare tutte le sue possibili mosse fino alla nostra mossa decisiva, allo scacco matto. Al trionfo della giustizia, al nostro pieno riconoscimento.

Teatro.

E abbiamo imparato a fare questi spettacoli (in cui siamo contemporaneamente attori registi autori e spettatori), non perché siamo andati a Teatro, non perché abbiamo visto il Teatro, e non perché sappiamo che esiste il Teatro. Ma c'è il Teatro proprio perché dentro di noi è questa innata teatralità.

E sul teatro con la t minuscola penso di aver detto abbastanza. Lascio ora a ciascuno immaginare altri esempi, e ancor più stringenti di quelli che io ho saputo proporre.

La corda che lega il teatro al Teatro

Da questo teatro, o da questa teatralità connaturata all'uomo, nasce, come abbiamo più volte ripetuto, il Teatro con la T

maiuscola. Il teatro è il principio su cui si fonda il Teatro e ne è anche in una qualche misura il risultato. E questa misura dipende tutta dall'intensità della qualità paideica del Teatro. Con queste premesse è facile ora proporre una sintesi (che non si presta ad esser letta ad alta voce ma scritta appare efficace): il Teatro nasce dal teatro e ritorna, a guisa di nutrimento, al teatro. Come dire, con respiro più ampio, che l'arte nasce da una qualità e da un'intensità del vivere e al vivere ritorna incrementando il coefficiente vitale della vita, e che *in* questo si esplica la sua azione paideica.

Il rapporto tra vita e teatro – in particolare il fatto che il teatro sia il principio del Teatro – non deve trarre in inganno: il Teatro non è l'imitazione della realtà contingente del vivere umano. La vita negli uomini rischia sempre di smorire, di divenir qualcosa che soltanto in senso biologico può dirsi, appunto, vita. Il Teatro svela ai viventi la verità del vivere.

Se non orientato l'uomo vive una vita apparente, ovvero vive soltanto l'apparenza delle realtà con cui si relaziona. Così per l'amore, per la libertà, per la felicità, per la creatività, per la giustizia, per la lealtà, per la serietà, ...

Scrivono Mignosi (un attento lettore, tanto spesso disprezzato, di Pirandello – Autore a cui è impossibile non riandare affrontando questi temi)¹:

L'arte scopre la verità della vita ... L'arte è verità perché è illuminazione: essa è rivelazione ... la vita è la verità che balena e improvvisa si illumina, l'arte è un cogliere questo lume: cioè un più intimo identificarsi con la vita.

Il Teatro, espressione matura della vera vita – quella dello spirito nell'uomo –, il frutto di ispirata riflessione sul teatro umano per coglierne la verità, consente a cotesto teatro umano di svilupparsi *sano*. Il Teatro è nutrimento per il teatro, quel nutrimento che consente la vera vita del teatro.

¹ Pietro Mignosi (1895-1937), scrittore di narrativa, filosofo e critico letterario, è qui ricordato per il suo saggio *Il segreto di Pirandello* del 1935, che propone una coraggiosa e originale ermeneusi dell'opera pirandelliana. *Il segreto di Pirandello* è stato letto da gran parte della critica, e così liquidato, come opera capziosa tutta intesa a mostrare forzatamente un Pirandello cattolico.

Se il teatro è con-naturato all'uomo il Teatro viene così ad essere lo strumento con cui la natura prosegue, attraverso l'artista, più alto il suo disegno relativo all'umanità e ad ogni singolo uomo. Già Platone, nel secondo libro delle *Leggi*, sosteneva – come abbiamo accennato più su – che la paideia ha bisogno degli Agoni teatrali dionisiaci per mantenersi retta. Il dio ha fornito all'uomo la *prima* paideia e attraverso il Teatro la mantiene retta.²

Certo per Platone non un qualunque spettacolo Teatrale ha forza di far questo, ma soltanto quel Teatro che nutre la dimensione spirituale umana, quello in grado di alimentare l'umano nell'uomo. Quello creato da chi sa far vivere verità e riconoscere l'apparenza, quello di chi, cioè, sa esercitare l'arte maieutica sullo spettatore.

Un Teatro che ha forza di robusta corda – e nel Teatro ce ne sono sempre tante –, corda che dalla Tragedia greca non si è mai spezzata, e che si è arricchita di fili fino ai nostri giorni; quel luogo serio e impegnativo dove tanti uomini, che avevano qualcosa di urgente da dire da uomini agli altri uomini, hanno esercitato il loro genio e hanno speso, senza nulla risparmiare, le proprie energie.

Urge a questo punto, finalmente, *tentare* una definizione di Teatro.

Intendiamo per Teatro:

quel luogo sia fisico sia spirituale

dove degli esseri umani (alcuni dei quali necessariamente presenti in carne ed ossa)

parlano dell'essere umano

ad altri esseri umani (presenti in carne ed ossa nello stesso luogo)

umanandosi e contribuendo all'umanazione

di tutti coloro che partecipano in comunione

di quel luogo.

² Cf. PLATONE, *Leggi*, 653 c, e ss.

Sarebbe bello soffermarsi, ora, sulle modalità dell'umanarsi dell'attore e approfondirne il senso, come anche indagare un poco il mistero che lega l'umanarsi dell'attore a quello dello spettatore. Lo faremo forse più avanti citando Copeau, ma sarà soltanto un cenno. Quel che ci siamo proposti con il presente lavoro costringe al riflettere, ora, su alcune differenze tra il Teatro delle origini e il Teatro di oggi per incominciare a rintracciare motivazioni che giustifichino la necessità di un Teatro nuovo, e per ipotizzarne alcune *coordinate*.

Teatro paideia

Il Teatro, prendendo in esame la sola cultura occidentale, nasce in Grecia, e, con l'affermarsi della tragedia, presenta già una sua forma matura, e così carica di vitalità da sfidare il tempo e da conservarsi viva, come evento Teatrale, a distanza di millenni – anche se con messe in scena per molti aspetti dissimili da quelle originarie. L'ipotesi più accreditata fa nascere la tragedia dal ditirambo, poi coro tragico:³ quando da questo si *distacca* un attore che comincia a dialogare con il coro, e poi un secondo attore che dialoga con il coro e con l'altro attore, infine un terzo che dialoga con i primi due e con il coro. Tre attori e il coro, questo il limite a cui si costringe la tragedia greca, si consentiva, però, la presenza di più di tre personaggi sulla scena – ricorrendo a comparse mute –, e di più di tre personaggi nello svolgimento dell'opera – grazie alle maschere che rendevano possibile ad un attore di interpretare più personaggi in momenti successivi dell'opera.

Grazie a questa semplice struttura i Greci sono riusciti a creare opere d'arte, e a stimolare tanti artisti nei secoli successive a fare altrettanto, modificando soltanto di poco questa primitiva struttura.

Un eccezionale *sentimento della mimesis*, e della sua essenzialità nello statuto umano, deve aver consentito a questi nostri antichi progenitori di inventare il Teatro. Con la nascita della

³ Cf. NIETZSCHE, FRIEDRICH, *La nascita della tragedia*, Adelphi, Milano, 1995, p. 50.

tragedia il Teatro non si limitava ad essere un fatto estetico. Il Teatro fu per i greci immediatamente e primariamente paideia: un alimento per l'anima, un cibo prezioso, tanto prezioso poiché poteva nutrire l'uomo nei suoi recessi interiori (perché a lui intimamente con-naturale), e renderlo un uomo bello e buono, e, quindi, un cittadino migliore.

Quel Teatro – quelle stesse tragedie incontrate da nuove sensibilità artistiche – e i nuovi capolavori che gli uomini di Teatro hanno saputo produrre fino ad oggi, hanno, certamente, ancora in sé quella forza – il poter esser paideia – ma hanno bisogno (quand'hanno trovato registi e attori all'altezza) di spettatori che sappiano nutrirsene. Molti uomini e donne non sembrano oggi in grado di farlo veramente. Molti non vanno a teatro – il luogo dove si pratica il Teatro –, ma anche tanto Teatro non riesce più ad *andare*, come paideia, a molti di quei pochi che lo frequentano. La conseguenza è che il teatro non si nutre più spiritualmente a Teatro, e che il Teatro non riesce ad esser tonica paideia per il teatro.

Non ho intenzione di entrare nel numero di coloro che denunciano la crisi del Teatro – anche se con qualche decennio di ritardo e con nessuna autorità. La crisi di cui parlo è molto circoscritta, è la crisi del Teatro-paideia. E non è problema di oggi, ma chi oggi vive e lo sente problema, oggi deve affrontarlo.

In questo può esser tutto detto il senso della ricerca del Teatro nuovo: esser paideia per l'uomo di oggi. Esser Teatro che nutre spiritualmente l'uomo e il teatro umano. Per poi, attraverso il suo esser paideia, indirettamente, servire anche l'altro Teatro: aumentare il numero di coloro che sappiano nutrirsi pienamente di un capolavoro del Teatro, classico o contemporaneo, sapientemente allestito.

Riflettere su talune circostanze che rendevano il Teatro delle origini paideia potrebbe essere compito non vano: il Teatro nuovo potrebbe cominciare a rinvenire i suoi tratti propri.

Un Teatro per tutti e per ciascuno.

Se vogliamo figurarci nella mente gli spettatori degli Agoni tragici greci dobbiamo saper immaginare tutti i cittadini ateniesi assiepati per assistere allo spettacolo, e con loro i meteci e financo gli schiavi. Nei giorni degli Agoni ad Atene non si lavorava, e le carceri venivano aperte per consentire ai detenuti di

assistere agli spettacoli. Per i greci infatti – come abbiamo avuto modo di ricordare – il Teatro era, prima che fatto estetico, paideia.

Oggi Teatro è altro, è (nella gran parte delle sue manifestazioni), pur se in forme molto diverse, fenomeno d'élite, di cui ciascuno ha un'immagine (più o meno nitida) ma che pochi frequentano.

Ma se non tutti vanno al Teatro – così abbiamo pensato in molti – il Teatro potrebbe andare da tutti, andare dove vanno tutti: andare in strada. Si apre così al Teatro nuovo un primo *luogo* possibile il Teatro di strada.

Oppure, quel Teatro che non vuole – o non può per i caratteri specifici di quell'azione paideica che *deve* operare –, *andare in strada*, deve sapersi trasformare in un Teatro nuovo così desiderabile da poter competere, come attrattiva, con una tavola piena di buon cibo per chi ha fame, o con una fonte fresca per chi ha sete. E per quanto paradossale può apparire questo scenario più avanti avremo modo di prenderlo in considerazione.

Miti condivisi

Le tragedie greche (con pochissime eccezioni) rappresentavano miti condivisi dagli spettatori, miti che costituivano il patrimonio culturale *in* cui la convivenza si era edificata, e *in* cui trovava le più profonde giustificazioni per tutti i suoi *perché*.

Quali sono i miti oggi condivisi? Forse il Teatro dovrebbe partire da quelli come da un sentire comune e *in* quelli generare paideia, così come Eschilo ha primamente insegnato?

Abbiamo oggi dei miti condivisi? Nell'alto Medioevo quando il Teatro si è trovato a dover rinascere è potuto ripartire dalle Sacre rappresentazioni.

Se, forse, nell'oggi, veri e propri miti condivisi non è possibile reperirne, c'è, però, da interrogarsi se sia possibile far Teatro su *qualcosa* (che solo nel linguaggio moderno che abusa del termine può dirsi *mito*) che sia condiviso dalla comunità a cui si vuol parlare, dalla comunità che si vuol nutrire, attraverso, appunto, il Teatro. Nell'oggi, forse, il corpo, l'edonismo, il consumismo, l'erotismo, il successo, la ricchezza, ma anche un

gruppo musicale o una squadra di calcio, potrebbero avere questa realtà; di essere, cioè, qualcosa che direziona l'agire di molti, che emoziona, che fa vibrare, che unisce e riunisce. E se così è allora non bisogna aver paura di costruire in questi *nuovi miti* – anche quando se ne avvertono i limiti o, in taluni casi, il potere disumanante – il proprio parlare, se si vuol parlar con tutti, rispettandone la realtà, contestandone – nei modi dell'arte – la verità. (Ricordiamo i *Sei personaggi* di Pirandello che sono, come dice il Padre, *meno reali forse ma più veri*).⁴

Concentrazione

Il pubblico ateniese assisteva, nel corso della stessa giornata, a tre tragedie (proposte una di seguito all'altra) e a un dramma satiresco (e durante la guerra del Peloponneso a queste si aggiungeva una commedia in gara per un altro concorso).

Oggi una simile attenzione prolungata può essere *sopportata* soltanto da un'élite di quell'élite a cui si accennava a proposito dei fruitori di Teatro.

È difficile per l'uomo di oggi (siamo qui in presenza di una mutazione antropologica!?) permanere per qualche ora spettatore attento e presente di un evento. Il Teatro nuovo dovrà tenerne conto, e approntare anche eventi semplici, eventi brevi, accanto a proposte più impegnative, in modo da rendere possibile per ciascuno una fruizione appropriata e al proprio appetito e alle capacità del proprio apparato digerente.

⁴ Quante, invece, delle nuove proposte Teatrali confondono questi piani e mischiano verità e realtà? Se questi spettacoli rappresentano l'oggi del Teatro non intravediamo in essi un Teatro nuovo – nell'accezione che fin qui abbiamo costruito. Essi propongono un'imitazione della vita degli uomini. Sono esempi di un Teatro-informazione, che rientra in quel Teatro utile di cui tra breve diremo.

Questo Teatro può spingere il suo impegno fino alla proposizione di azioni atroci (sia note, perché diffuse già abbondantemente dai media, sia meno note, forse perché intenzionalmente e interessatamente occultate) di cui gli uomini si sono resi responsabili, e impostare la messa in scena in modo tale da provocare un più o meno intenso coinvolgimento del pubblico. Ma la presenza di umanità in carne ed ossa (è questo lo specifico del Teatro rispetto ad un servizio televisivo), che si sottopongono a torture più o meno reali, e che magari costringono il pubblico a fare altrettanto, se anche può aiutare qualcuno a capire meglio la realtà descritta, certamente – e questo è quello che qui più interessa – nulla può sul piano paideico, essendo quest'ultimo inficiato sul nascere dall'uguaglianza, implicitamente postulata dall'autore, tra realtà contingente e verità.

Mimesi

Era questa che caratterizzava alle origini il godimento dell'opera da parte degli spettatori. La capacità mimica era, in quei lontani fruitori di Teatro, particolarmente attiva. L'uomo attuale è un uomo mimicamente deprivato, che si pone di fronte al fatto artistico con altre capacità, capacità essenzialmente razionali. Queste capacità razionali generano una fruizione distaccata dell'evento Teatrale, agli antipodi di quella fruizione mimica che caratterizzava l'ascolto dello spettatore delle origini.

Fare in modo che *l'altro da noi si voglia in noi* è un movimento dal quale l'uomo della nostra cultura è stato educato a difendersi: *prendendo distanza* quando si trova davanti ad un fatto artistico (basti pensare – per avere la riprova di quanto affermato – alla modalità con cui fino a pochi anni fa – ora no!? – si insegnava la poesia: chiedendo di metterla in prosa, anziché ricercando modalità mimiche per viverla nella sua forma propria).

E quest'uomo avrà analoghe difficoltà se vorrà procedere verso l'atto creativo; l'atto mimico passivo si sviluppa infatti in atto mimico creativo quando il soggetto arriva a *volere* l'altro in sé così come esso per se stesso si vuole.

Lo spettatore greco non aveva difficoltà in questo passaggio: nel passare, cioè, da un atto passivo di mimesi (la fase del gioco Joussiana⁵) dove si è *giocati* da ciò che accade davanti a noi, ad un atto creativo di mimesi dove è lo spettatore a *rigiocare* quel che si è appena *giocato* sulla scena e in lui (se non ci si *rimette in gioco* non si è creativi), fino al crearsi, appunto, ad immagine e somiglianza della realtà a cui si assiste: l'agire di un personaggio, ad esempio, ma anche un solo atteggiamento di questi, una pulsione, un sentimento, un carattere della relazione. Per questo Platone nella *Repubblica* è tanto preoccupato dell'arte dei poeti, fino al segno di affermare la necessità di bandirla dalla città ideale: proprio per l'impossibilità di controllarne

⁵ Marcel Jousse (1886-1961) antropologo francese, gesuita, professore alla Sorbonne, ha portato avanti nel corso della sua vita una ricerca appassionata (che non può non affascinare e coinvolgere chi lo avvicina, e che perciò ha scatenato *poteri forti*, timorosi delle conseguenze della diffusione del suo pensiero, a tentare in tutti modi di occultarne l'opera) sia sul mimismo umano sia sulla relazione tra il corpo e la parola, tra i suoi scritti ricordiamo: *L'antropologia del gesto*; *La manducazione della parola*; *La parola e il soffio*.

il contenuto offerto in pasto mimico ai cittadini.⁶ E *per* questa capacità mimica dell'uomo, che assisteva allo spettacolo Teatrale greco, Aristotele può rilevare la forza catartica del Teatro, catarsi che si agisce nello spettatore per mezzo del terrore e della pietà che i personaggi e gli eventi della tragedia suscitano in lui.⁷

Oggi, per la deprivatione mimica operata sistematicamente dalle istituzioni educative, è necessario fare *uno sgambetto* affinché nell'uomo *educato* si riaccenda la mimesi. Quello sgambetto di cui sono tanto capaci – ma per fini niente affatto disinteressati, al contrario dell'arte – i pubblicitari e tutti i persuasori così attivi – e tecnologicamente attrezzatissimi – nell'oggi.

Alla mimesi dunque il Teatro nuovo deve dedicare un'attenzione particolare, perché deve riconsegnare le leve di questa capacità all'uomo, favorendone quell'adulità mimica che è un fondamento per l'agire libero. Per questo la mimesi – come si potrà verificare in Appendice – è così presente nelle *Serate Mit.*

Comunione

Proprio lo spontaneo utilizzo del principio mimico, a cui si è accennato, assicurava agli spettatori degli Agoni tragici la comunione. Oggi il disallenamento, nel vivere concreto, di questo nostro principio, e il suo sempre più intenso allenamento sul piano virtuale, possono portare l'uomo verso il sogno di una comunione. Il Teatro nuovo dovrà impegnarsi a trovare modalità per far partecipare tutti – concretamente e non virtualmente – ad un evento condiviso, e per riuscire in ciò probabilmente dovrà operare per ridurre – fin quasi all'azzerarle – le divisioni tra attori e spettatori.

Il pubblico delle origini poteva partecipare pienamente all'evento anche soltanto guardandolo e ascoltandolo; l'uomo attuale può, con troppa facilità, guardare senza vedere e ascoltare senza sentire, e, ancora con la stessa facilità, può essere in un

⁶ Cf. PLATONE, *Repubblica*, 595 a, e ss, e (per approfondire il senso di *mimesis*) 393 c, e ss.

⁷ Cf. ARISTOTELE, *Poetica*, 49 b 24, e ss; ma è bene anche tener presenti: 48 b 4 e ss., 53 b 1 e ss; e sulla forza della tragedia di suscitare terrore e pietà cf.: 52 a 1, e ss; 52 b 30, e ss.

luogo fisicamente ma altrove con lo spirito e con la mente. Nell'oggi è sempre presente il rischio di una comunione virtuale, mentre quella che il Teatro ricerca è sempre la comunione reale. Un sapiente e coraggioso uso della corporeità nel Teatro nuovo potrebbe richiamare l'uomo di oggi alla concretezza dell'esistere.

Carenza di altri stimoli

Per molti secoli, millenni – fino all'avvento del cinema –, il Teatro non ha dovuto convivere con forme d'arte in grado di contrastarne il primato. Oggi il Teatro, oltre al cinema, ha molti altri rivali. L'uomo contemporaneo è bombardato di stimoli sonoro-visivi. Basta camminare alla Stazione Termini di Roma e si è sommersi da un mare di schermi al plasma, che trasmettono in maniera accattivante, proponendo un'infinità di stimoli che dobbiamo subire, e ai quali non possiamo veramente sottrarci. Se si prende la metropolitana, ci sono televisioni che entrano in competizione con il teatro con la t minuscola, e ne entrano a far parte sfalsandone le proporzioni, rendendole non più a *misura* umana – in particolare lo spazio. E così si deve continuamente *scegliere*: guardo la tele e non le altre persone che mi sono vicine, oppure ignoro la tele e... E anche sul vagone di un treno, mentre fino a pochi anni fa *si era* soltanto le persone che effettivamente occupavano quello spazio, ora, anche grazie alla sola tecnologia legata alla telefonia cellulare, su quel vagone c'è l'intero mondo; e la persona che ci siede accanto è molto più lontana, perché virtualmente connessa con tante altre persone che non sono lì, e che io non conosco, e che possono in ogni momento irrompere nello spazio scenico. Il teatro (quello con la t minuscola) si complessifica in virtù di queste intrusioni tecnologiche: è possibile, infatti, fruire in molte forme, in quanto spettatori, di questi personaggi virtuali che interagiscono con le persone che vediamo realmente; e ancor più se ne può fruire in quanto attori. E così si può assistere, ad esempio, alla performance di una persona che enfatizza – interagendo con qualcun altro attraverso un telefonino, collegato magari ad un microfono quasi invisibile – la sua presenza (parlando a voce troppo alta, dicendo, forse, cose funzionali a darsi un tono, cioè a costruirsi un personaggio) nel teatro. E anche così agendo, naturalmente, si continua a far parte

del teatro, con il rischio, però, che questo nuovo teatro si svuoti di spettatori e si riempia di attori alienati.

A questa nuova realtà umana il Teatro nuovo deve saper rispondere: se questo è l'uomo, il Teatro nuovo con quest'uomo deve saper parlare, e parlare paideia.

Dimensione sacra

Gli Agoni tragici si svolgevano durante i festeggiamenti dedicati a Dioniso. Ed erano un dono pensato dagli dei per gli uomini: *poiché l'educazione [...] si allenta e si corrompe in molte circostanze della vita, gli dèi, provando pietà per il genere umano che è destinato a vivere in mezzo ai travagli, stabilirono per gli uomini come delle pause tra questi travagli, che sono rappresentate dall'alternarsi delle feste in onore degli dèi, e diedero loro le Muse, e Apollo signore delle Muse, e Dionisio perché, celebrandole con loro, fossero resi migliori, e la loro educazione fosse seguita nelle feste dagli dèi stessi.*⁸

Il Teatro nuovo dovrà porsi come un agente di risacralizzazione.

Un uomo nuovo, un teatro nuovo, e allora un Teatro nuovo?

Si è parlato – e forse a qualcuno sarà parso (e non del tutto a torto) che lo si è fatto con accenni non sufficientemente giustificati – dell'affacciarsi sulla scena del teatro (quello con la t minuscola) di un uomo con qualità diverse dall'uomo *per* cui il Teatro è nato; e, inoltre, si sono rintracciate coordinate in grado di orientare un Teatro nuovo affinché, a fronte di un uomo nuovo, la forma d'arte Teatro possa continuare a rispondere alla finalità paideica, e perpetuare, così, la necessità del Teatro delle origini. Se c'è un uomo nuovo, che vive in un teatro nuovo – si affermava – dovrà rinascere un Teatro nuovo, senza con Questo voler seppellire quel Teatro che è già, ma, anzi, restituendo ad esso – in virtù della rigenerazione suscitata nel teatro – la potenza paideica.

⁸ PLATONE, *Leggi*, 653 c-d (traduzione di Enrico Pegone).

Perché il Teatro torni ad essere paideia è necessario che, a fronte di un uomo nuovo, sappia ricrearsi Teatro nuovo; e, al contempo, all'uomo è necessario un Teatro che possa esser paideia assimilabile. Si tratta di un ganglio problematico di tale complessità che per impostarlo correttamente non possono bastare poche battute, e, neppure, qualche pagina, tuttavia, credo, che lo sforzo così dimensionato che qui vuol esser fatto non sia soltanto ingenuo, non sia, cioè, privo di un senso meditato. Per far intendere agli spiriti scettici (che non biasimo per il loro scetticismo) dentro quale prospettiva ritengo utile il pensare il rapporto tra *uomo nuovo*-teatro nuovo e Teatro nuovo propongo un'analogia. Mi avvalgo nuovamente di quell'autore indiscusso di Teatro che è Luigi Pirandello. Come è noto, egli direzionò al Teatro l'impegno intenso del suo fare artistico soltanto in un'età avanzata; dapprima si era dedicato con maggiore vigore alle novelle e ai romanzi, ma da un certo giorno in poi iniziò la sua immensa fatica Teatrale, fatica che lo avrebbe portato alla creazione dell'opera che tutti conosciamo e di cui gli siamo riconoscenti: *Maschere nude*. Come giustifica Pirandello questa sua scelta? La giustifica proprio come risposta adeguata ad un mutamento che si era prodotto nella sensibilità umana (in un certo senso un mutamento antropologico). Dirà in più occasioni che la guerra aveva portato un'accelerazione, e che per questa accelerazione era necessario un prodotto artistico specifico, che potesse continuare con efficacia a parlare alle persone; e questo *prodotto artistico* lui pensò potesse essere il Teatro. Sciogliendo in altra maniera questo stesso nodo: se prima per parlare agli uomini con efficacia paideica (è stato questo il senso profondo di tutta la produzione artistica pirandelliana, come abbiamo avuto modo di dimostrare in un precedente lavoro)⁹ poteva andar bene una novella o un romanzo, che avrebbe potuto agire in quel teatro interiore umano (a cui abbiamo accennato in apertura), per l'uomo della guerra serviva altro, qualcosa di più vivo di più presente di più immediato di più veloce.

Ebbene, nell'oggi, credo che la mutazione nelle modalità di comunicazione umana legata alla rivoluzione informatica, che

⁹ Cf. SCARAMUZZO, GILBERTO, *IN-TENDERE. L'umana sophia di Luigi Pirandello*, Anicia, Roma, 1995.

consente la creazione di scenari virtuali dove l'interazione senza la presenza fisica dell'interlocutore si è fatta talmente ricca da aprire fasciose prospettive, richieda a chi fa Teatro una riflessione impegnativa. Molti artisti non si sottraggono a questa complessità e *in* questa portano avanti le loro proposte. La presente proposta vuol essere una fra queste, ma con una posizione schierata, in quanto intende rivendicare un ruolo proprio per il Teatro all'interno del teatro.

In questa nuova realtà umana il Teatro nuovo si impegnerà, con coraggio e serietà, nella costruzione di opere che proveranno con *fatti* l'insostituibilità della corporeità con la virtualità, e che sapranno arricchirsi degli stimoli che arrivano potenti dalle nuove tecnologie, cogliendone quegli aspetti in grado di sviluppare l'umano nell'uomo.

Internet, ad esempio, insegna che si può comunicare qualsiasi cosa a chiunque; ed è anche lo strumento per farlo. Consente a molti di superare un senso di vergogna nei confronti del proprio sentire, e la paura del giudizio altrui; facilita il parlare ad altri di quel che sarebbe rimasto nascosto, come proprio segreto, mentre – quel nostro proprio segreto – agognava il diventar parola. Insegna, nei fatti, che qualunque sia la sfumatura, bella o perversa del proprio pensare, esiste un altro uomo che può intenderla. Il Teatro nuovo non potrà non giovare di queste lezioni: si tratta dell'aprirsi di nuove dimensioni al relazionarsi umano. Si interrogherà, però, attraverso quel filosofare sull'educativo che è così intimo nel grande artista, su quanto c'è di apparente nel relazionarsi virtuale, e quanto c'è di vero; su quanto c'è di disumanante e su quanto c'è di umanante in questo nuovo parlare umano. Perché il Teatro nuovo dovrà saper agire sempre riflettendo la *misura* della libertà umana, e portando ad effetto il suo proprio esser paideia (cioè vero nutrimento per lo spirituale nell'uomo). Un compito quanto mai arduo nell'oggi, data la complessità degli scenari aperti, e il facile attecchire, in tanta complessità, del relativismo più radicale.

Ma Attenzione! (Una precisazione doverosa) Tutte queste considerazioni, sulle quali faticosamente scriviamo, non interessano affatto all'artista, che non ha bisogno di queste analisi per fare arte; e se è artista saprà con altre antenne: avrà la sensibilità adeguata per fare arte nel suo tempo e per il suo tempo, senza

esaurirsi – in quanto artista – in quel tempo. Queste considerazioni si possono fare soltanto dopo, sono un ripiegarsi su ciò che si è svolto, una riflessione che rende più consapevole il lavoro, e rimangono, quindi, qualcosa di sostanzialmente inutile all'artista in quanto tale.

Morfologia del Teatro

Un altro sguardo d'insieme su la forma d'arte Teatro, che possa aiutarci nella nostra riflessione sul Teatro nuovo, si può guadagnare osservando il fenomeno orientati alla causa finale. Osservato da questo punto di vista il Teatro ci appare assumere una precisa morfologia che può essere così riassunta:¹⁰

Un Teatro utile, un Teatro informazione.

Un Teatro per il piacere per il divertimento per lo svago.

Un Teatro paideia, un Teatro nutrimento per l'anima.

Con Teatro, fin qui, ho inteso riferirmi, come ho più volte sottolineato, essenzialmente al Teatro paideia, senza con questo negare alcuna legittimazione alle altre due forme.

Questo *Teatro paideia* sarà il frutto maturo della volontà di un uomo che ha individuato un principio (un *archè*, un totem, o più semplicemente qualcosa che per lui è vero), e che sente il bisogno irrefrenabile di proporlo alla collettività di cui fa parte, per migliorarne la vita per riportare vita per riaffermare la vita; di un uomo che sente di aver colto (o di esser stato sorpreso da) una verità per l'uomo. Ed ogni verità per l'uomo ha bisogno, per concretarsi, per divenire vita, che gli altri uomini la conoscano (perché nessuna verità per l'uomo può pienamente vivere in un uomo isolato, e in forza di ciò l'artista è costretto – dalla verità

¹⁰ Questo stesso punto di vista – quello orientato al vero fine per cui uno spettacolo nasce – ci consente di escludere dal Teatro tutte quelle forme che pur aspirando al nome non sembrano meritargli, in quanto finalizzate ad esser terapia per chi le propone, e per le quali sarebbe giusto che siano l'attore e il regista, o l'autore, a pagare il pubblico, la cui presenza è necessaria per consentire il realizzarsi della terapia dei teatranti, e non viceversa.

stessa – a *parteciparla*, a suo modo, alla collettività di cui fa parte).

Questa *partecipazione* può essere:
soltanto razionale
quindi costringente, manipolatoria, ideologizzata;
quindi limitatamente umana (nel senso di uomo come animale razionale)¹¹;
solamente a-razionale
rito tribale, momento dionisiaco;
quindi naturalmente umana, primitivamente umana;
e razionale e a-razionale in una sintesi superiore
quindi spiritualmente umana.

La paideia, se vuol esser *sana*, cioè rispettosa della libertà umana, e poter, così, consentire all'uomo di umanarsi scegliendo il proprio vivere, deve essere del terzo tipo. Nel primo lo spettatore dell'evento teatrale sarebbe costretto dall'esterno, forzato logicamente, dagli elementi evidenziati nell'opera, a prendere la posizione già prescelta dagli autori; nel secondo il partecipante, non più spettatore, vivrebbe solo in un attualità, seppur carica di energia vitale, che per sua stessa natura non è estensibile al vivere fuori dell'ambito rituale, attualità nella quale non può esserci alcuna scelta – se non quella iniziale di lasciarsi andare – ma soltanto con-fusione. Soltanto nel terzo, chi fruisce dell'evento Teatrale, può arrivare ad una scelta libera, in cui il principio del suo proprio agire permane in lui stesso, essendo egli stato considerato dall'autore pienamente soggetto. Cosciente quest'ultimo – l'autore Teatrale – che è il soggetto che deve arrivare a volere, e a volersi, nel modo che *per* lui – soggetto – è vero. E questo arricchimento del soggetto, guadagnato nell'attualità della comunione Teatrale, potrà poi farsi valere nel più ampio teatro.

Pensiamo ad un Teatro paideia che sia anche un Teatro che piace e diverte, e anche un Teatro utile, perché informa l'uomo

¹¹ La definizione, come è noto, è di Aristotele, al quale se ne deve però anche un'altra – sempre relativa all'uomo – che è stata nei millenni del tutto sottovalutata: quella di animale mimico per eccellenza (cf. *Poetica*, 48 b).

sull'uomo, sul suo potenziale, su quel fascio di energie che ne caratterizza la dimensione educabile.¹²

Formazione teatrale e formazione umana

Un'ulteriore riflessione ci sembra utile per l'identificazione di un Teatro nuovo.

Il termine Teatro assume comunemente una pluralità di significati: il luogo fisico dove si svolge lo spettacolo, la rappresentazione (chi la fa e chi la vede), il testo scritto dall'autore, la formazione dell'attore.

E proprio quest'ultima connotazione del *fare* Teatro sembra offrire spunti ricchi di potenzialità.

Nel secolo scorso abbiamo assistito, in Europa, alla nascita delle scuole di Teatro. Nel novecento – in Russia con Stanislavskij, in Francia con Copeau, in Polonia con Grotowskij, in Danimarca con Barba, e in Italia con D'Amico e Costa –, si è intuito (partendo da una diagnosi di malattia che interessava il Teatro, malattia che ne pregiudicava la prerogativa paideica, e lo sospingeva verso una funzione umanamente marginale se non addirittura deleteria) che se si voleva cambiare il Teatro era necessario *formare le persone* che faranno il Teatro. *Se delle belle umanità faranno il Teatro ci sarà un bel Teatro*. Questa fu l'idea semplice di Copeau. L'attenzione tornò, così, a spostarsi dal Teatro all'uomo: per formare un attore o un regista è necessario formare un uomo. Un'umanità ben riuscita farà un bel Teatro, e consentirà al Teatro di svolgere la sua funzione paideica. Esattamente come una umanità bella farà nel mondo del vivere umano con gli uomini – nel teatro (con la t minuscola) – delle cose belle.

Questa connessione tra formazione dell'attore e formazione dell'uomo apre scenari e non di scarso valore per la riflessione pedagogica. Scenari su cui mi riprometto di tornare, fruendo di queste premesse, in un lavoro dedicato (pensare il lavoro dell'insegnante con gli alunni o dell'educatore con i suoi utenti,

¹² Cf. DUCCI, EDDA, *Essere e comunicare*, Anicia, Roma, 2005.

ritrascritto in termini teatrali: il teatro dell'insegnatore con gli insegnati – uso a bella posta la terminologia dell'antropologo francese Marcel Jousse – o gli scenari teatrali del relazionarsi reciproco di chi educa e di chi viene educato). E per chi, tra i lettori di queste righe, fa coincidere il fare Teatrale con una sorta di finzione ricordo la battuta di Pirandello in *Trovarsi*: il grande attore *non è uno che finge nella vita ma uno che vive sulla scena*. E se la vita la leggiamo come teatro, cioè in scene, e ci poniamo il problema del *come viverla* ecco l'aprirsi di prospettive *vitali* per l'educabilità umana; e nella paideia il vivere è tutto.¹³

È meglio interrompere qui, sul nascere, questo ordine di considerazioni per non perdere il filo. Torniamo, allora, con la seguente sintesi a riprendere il lavoro.

L'umanità dell'uomo fa il Teatro, e il Teatro *fa* l'umanità dell'uomo.

A questo proposito rimane un documento d'eccezione il discorso di benvenuto di Copeau a Stanislavski. Copeau non aveva mai visto l'altro grande maestro recitare, eppure sembra sapere nei minimi dettagli la qualità della sua arte. E sa non perché altri gli hanno riferito, ma perché dall'umanità che Stanislavskij sprigiona al solo avvicinarlo egli è in grado di prevedere tutto.

Carissimo e venerato Kostantin Stanislaskij,

per il poco che ho fatto per l'arte drammatica del mio paese, sono ricompensato al di là del mio merito, perché mi è concesso questa sera rivolgerle queste brevi parole di benvenuto, salutarla rispettosamente a nome del teatro francese e, in modo particolare, a nome di questa piccola comunità artistica che è costituita dal Théâtre du Vieux Colombier.

Non spetta a me celebrare la sua arte, dire con quale geniale intuizione sa insinuare nei movimenti della scena, nel minimo silenzio della più fuggitiva parola, la pulsazione intima della vita, come sa conferire grandezza e significato ai rapporti più semplici tra gli esseri umani, ai gesti più quotidiani, alle sfumature più misteriose della sensibilità, infine come fa del dramma, seguendo una definizione che mi è cara, lo spettacolo dell'anima.

¹³ La differenza che intercorre tra quel che qui si ipotizza e quella pratica para-teatrale che va sotto il nome di *simulata* è la stessa che intercorre tra l'arte e la psicologia, si tratta qui, infatti, di rendere un'*opera d'arte* il proprio vivere.

Domani la vedremo. Il pubblico parigino farà questa scoperta, gli artisti di qui riceveranno questa lezione e, me lo auguro, non la dimenticheranno più.

Non l'ho mai vista recitare. Ma mi pare di sapere già come recita. Basta averla avvicinata per qualche istante, aver stretto la sua mano, aver incontrato il suo sguardo, per avere questo presentimento. Intendo dire, piuttosto, che credo di conoscere ciò che di incomparabile e di inestimabile lei porta sulla scena: una presenza umana. Non v'è nulla in lei, nel suo portamento, nel suo volto, di quel qualcosa di sofisticato, di sfinito di troppo corretto, che caratterizza abitualmente l'attore, non v'è ombra di finzione. L'uomo in lei non è stato intaccato. Lei è un uomo. Ci fa questa grazia di apparire sulla scena, per mostrarci ciò che una bella anima e un nobile volto possono conservarvi di serenità e di realtà. Senza dire nulla, senza neppur fare un gesto, già l'uomo che lei è, tale quale le sue pene e le sue gioie lo hanno fatto, tale quale il suo pensiero l'ha modellato, s'impadronisce di noi, richiama al di fuori di noi ciò che abbiamo di meglio e di più sacro per quella comunione sincera, fiduciosa, ardente che è la ragion d'essere dell'arte drammatica, e che sola può porla al primo rango nell'ordine delle emozioni estetiche.

Ecco ciò che presagisco di lei, attraverso ciò che so di lei, caro Stanislavskij.

Come pure, colui che vorrei celebrare stasera non è tanto Stanislavskij che è all'apice della sua carriera, che ha compiuto la sua opera e che tutti riconoscono come un maestro, ma soprattutto il giovane Stanislavskij che circa trent'anni or sono portava in sé tutto il disegno della sua impresa.

E anche qui, non avendo mai conosciuto bene i fatti, mi compiaccio di immaginare.

La vedo durante i suoi anni di apprendistato, quando ancora nessuno la conosce e lei non conosce nessuno, quando non è entrato in rapporto con nessuno, quando non ha tentato nulla, ed è perfettamente intatto. Sono ore meravigliose, non è vero? Solo al mondo con una grande idea. Questa idea di un teatro che sia il luogo di ogni bellezza, di ogni magnificenza, di ogni sincerità, dove la vita sia più bella e più vera della vita stessa, e più compiuta, dove nulla le impedisce di essere ciò che vuole essere, esaltata, approfondita da tutte le potenze del cuore e dello spirito, risolta in questo spettacolo sensibile dell'anima in cui la respirazione stessa dell'attore, quando resta silenzioso, ci confida una certa misteriosa verità che noi stavamo per dimenticare, che ci saremmo lasciati sfuggire, se la sua arte non l'avesse trattenuta.

Lei non è soltanto, Stanislavskij, un grande attore e un grande regista. Lei è grande per aver avuto questa grande idea del teatro, questa ambiziosa visione della vita drammatica e per averla animata con la potenza del suo lavoro, l'irraggiamento della sua influenza e le virtù del suo carattere.

Lei ha osato credere che non fosse ridicolo volere che l'attore fosse un uomo, e che fosse anche un grand'uomo, ha cominciato a inculcargli questa fede in se stesso e per iniziare gli ha imposto la più severa disciplina nell'esercizio del proprio mestiere, i cui minimi obblighi erano da lei presentati come sacri doveri. Anche di lei ci si è presi gioco, della sua intransigenza, del suo puritanesimo. Ma lei li ha lasciati dire, sorridendo. Sa bene che

ogni problema consiste in questo, che tutto gravita su un unico punto: risolvere l'attore redimerlo attraverso la sua sottomissione all'opera d'arte drammatica e la sua abnegazione al mestiere. Avendo come guida lo spirito puro delle opere e il lavoro dei poeti, lei ha formato una compagnia di attori che è la prima del mondo e che non merita solo l'ammirazione ma anche il rispetto. [...].

In questo Teatro – che è *spettacolo dell'anima* – la formazione umana è tutto, ed è *nella* realizzazione dell'umano nell'uomo (che *qui* si chiama anche attore, regista o autore) la possibilità per il Teatro di essere umano e umanante, di essere, cioè, *per* l'uomo.

Per fare il Teatro bisogna ricominciare dall'uomo e da quella formazione che è anch'essa Teatro: la scuola di Teatro, il laboratorio Teatrale. Da questa formazione nascerà un uomo che farà Teatro e quel Teatro sarà paideia, retta paideia, cioè, nutrimento spirituale adeguato per la crescita spirituale dell'umano nell'uomo.

Ecco rintracciato un ulteriore spunto per il Teatro nuovo:

far diventare Teatro anche quella formazione dell'attore pre-occupata di formare l'uomo. Aprire al pubblico quei percorsi formativi che sviluppano l'umano nell'uomo che farà Teatro.

Non soltanto, dunque, far assistere al risultato del lavoro segreto dell'attore, ma trovare modalità per farlo partecipare al processo, alla paideia dell'attore. Non con il guardare però, bensì col fare. Questo comporta per l'autore del Teatro Nuovo un serio ricercare per trovare quegli *archè* (meglio se uno), su cui si fonda la formazione dell'attore, e le forme *spettacolari* attraverso cui questi *archè* possano farsi paideia. La riscoperta del principio mimico e dell'espressività naturale, su cui si fonda il Metodo di Orazio Costa (il grande maestro del Teatro italiano) può costituire certamente un archè (l'archè?!) da far sperimentare ad ogni uomo.¹⁴

¹⁴ Questa riscoperta assieme ad altri percorsi di ricerca legati al teatro corporeo e, soprattutto, al dialogo corporeo costituiscono l'ossatura delle *Serate Mit* e dell'evento Teatrale *Corpi estranei* (vedi appendice). In questi eventi mi sono avvalso della regia dinamica, e non è difficile prevedere e intravedere l'evoluzione di questa regia, in drammaturgia dinamica.

Quanto appena proposto, all'apparenza pacifico, secerne veleno. Esplicito volentieri il *velen dell'argomento*, non per inquietare altri ma per lasciare inquieto me: chi abita il mistero della formazione dell'attore è risultato abitare il mistero della formazione umana; chi *abita* l'accademia, quella delle scienze della formazione, che cosa *abita*? Il maestro di Teatro si è rivelato intensamente pre-occupato dell'uomo; l'uomo dell'accademia di cosa è preoccupato?

La strada per il Teatro nuovo

È giunto ora il momento di riprendere quel *luogo* del Teatro nuovo a cui prima si accennava: il Teatro di strada.

Il Teatro di strada consente – si diceva – al Teatro di poter tornare ad essere *per* tutti: fenomeno in grado di parlare con tutti e con ciascuno; non fenomeno per un'élite, *luogo* dove, nel migliore dei casi (e sempre considerando soltanto il meglio del Teatro con la T maiuscola), questa élite fa i suoi esercizi spirituali.

Perché oggi il Teatro sia *per* tutti, dunque, è necessario che il Teatro si rechi in strada, cioè in quel teatro in cui è il suo principio e il suo senso, e di cui vuol essere nutrimento. In strada è possibile incontrare anche chi non è mai entrato in un teatro – l'edificio in cui si pratica il Teatro – e non ha mai pensato di entrarci. Le grandi città d'arte italiane rappresentano – sotto l'aspetto del parlare a chiunque – un palcoscenico d'eccezione, qui è possibile comunicare con persone di tutto il mondo, e di qualunque ceto e cultura. Una città come Roma e una delle sue grandi piazze monumentali può costituire il prototipo di questo tipo di luogo frequentato da *tutti* (è vero che tanta parte d'umanità che disperatamente sopravvive non raggiungerà mai questi luoghi, e che chi troppo manca del nutrimento del corpo non può certo nutrire lo spirito; ma è parimenti vero che il Teatro può servire anche questi ultimi, perché in grado di parlare con quella parte di umanità che molto è responsabile, e quindi molto può fare, per quest'altra parte di umanità). Ma in molti altri luoghi nel mondo si può andare in strada, e avere tutto quel pubblico che il Teatro sogna.

Lo spettacolo di strada deve, dunque, date queste premesse, avere alcune caratteristiche essenziali: essere estremamente sem-

plice per poter parlare con tutti, e avvalersi sapientemente del linguaggio corporeo.

Un'idea semplice, ad esempio, è questa: usare il Teatro per intensificare il bello che già si trova, o potrebbe trovarsi, nel teatro: inserire nel teatro esempi belli del relazionarsi umano, senza alcuna finalità se non quella paideica.¹⁵

Portare, allora, il relazionarsi bello dell'uomo con l'uomo per la strada. Imporlo all'attenzione – farne cioè Teatro – con la forza della fisicità e dell'immobilità. Presentare immagini vere, concrete, e senza intenzionalità seconde, senza mercificazioni.

Utilizzare gli stessi canali utilizzati del consumismo, e per primo il principio mimico, per accendere, però, dinamismi creativi e umananti.

Disseminare nella città schegge di umanità totalmente disinteressate. Questo dovrebbe dire l'uomo del Teatro nuovo: rendiamo pubblico il bello del relazionarsi umano, e sganciamolo da ogni idea di utilizzo. Costruiamo una nuova segnaletica muta che si insinua nel tessuto urbano, in luoghi topici, e che non è facile da contrastare, estremamente semplice ma estremamente comunicativa. C'è tanta segnaletica consumistica finalizzata, affianchiamo a questa una segnaletica umanante, non finalizzata se non allo spirituale nell'uomo. Ma cominciamo ad usare anche spazi atipici, fuori città, nella natura, luoghi comunque frequentati dagli uomini, e anche lì lavoriamo per risacralizzare (l'arte è la sacralizzazione di un luogo, prima di tutto è la sacralizzazione di un luogo: è *per* l'uomo il cogliere gli elementi che costituiscono l'armonia, il mistero del mondo; ed è il sopraggiungere di questi elementi, sapientemente ordinati dall'artista nell'opera, che sacralizza il luogo), e per parlare da uomini agli uomini.

Non c'è una verità da trasmettere, ma l'operare per consentire a ciascuno di illuminare in sé la verità *per sé*, e proprio compiendo questo sforzo di aiutare l'uomo a portare alla luce qualcosa di vivo e di vero il Teatro nuovo svolgerà la sua azione maieutica.

¹⁵ L'arte, infatti, non deve essere finalizzata ad altro se non a se stessa. L'esser finalizzata ad altro che non sia se stessa la snatura: negli ultimi anni, in virtù del regime consumistico, si è utilizzata l'arte – ogni tipologia di arte – proprio per fini consumistici, ed è questo un cancro dell'oggi che mina alla radice l'azione paideica, e che toglie al nutrimento-arte tutti i fermenti vivi.

Poiché ciò che è vita si trasmette con ciò che è vivo, l'uomo del Teatro nuovo deve essere, egli per primo, vivo. Cioè, avere in attività quella che è la vera vita in lui, poiché solo così potrà esprimere la Vita. Il Teatro – ricordiamolo – serve alla Vita per esprimere la vita, per ricordare a ciascun uomo di vivere la propria vera vita *per sé*.

Nel Teatro nuovo il testo potrà essere molto semplice.

Si diceva più sopra che il pubblico, per nutrirsi spiritualmente attraverso il Teatro (cioè affinché si realizzi il fine paideico), deve compiere durante lo spettacolo delle scelte libere. *Abbracci* consente di esemplificare una modalità.¹⁶ In questa azione Teatrale alcuni attori erano dichiarati (per la posizione che occupavano nello spazio e per la modalità del loro agire, era evidente la loro intenzione di porsi come centro di attenzione per un pubblico), altri attori invece agivano in maniera tale da apparire agli spettatori come dei comuni passanti, che decidevano di interagire con gli attori dichiarati. La scelta degli attori non dichiarati mi è apparsa la modalità più semplice, meno invasiva e rumorosa, per comunicare al pubblico che è possibile interagire con gli attori dichiarati, e che anzi questi sono pronti a reagire positivamente ad ogni azione promossa dagli spettatori. Questa degli attori non dichiarati è una presenza necessaria, perché altrimenti il pubblico, formato dai passanti, non si sentirebbe autorizzato ad interagire con gli attori, ma è, al tempo stesso, una presenza che non intacca la libertà dello spettatore di agire o di non agire nello spazio scenico.

Due insegnamenti da internet

Basta navigare un poco su Internet per imparare un'importante lezione: se si vuole comunicare qualcosa, qualsiasi cosa, lo si può fare, e si può scegliere il modo più idoneo per farlo.

¹⁶ *Abbracci* è un'azione Teatrale estremamente semplice che è andata in scena in più luoghi di Roma: sulla scalinata del Palazzo delle esposizioni; sulla scalinata della Galleria Nazionale d'Arte Moderna durante la Quadriennale d'arte contemporanea; al Museo d'Arte Contemporanea di Roma (MACRO); sulla scalinata di Piazza di Spagna.

Proviamo ora a trasferire questo insegnamento dalla virtualità alla fisicità degli incontri tra gli uomini.

Credo che ogni uomo vivendo guadagni una verità sull'uomo che sia *per* l'uomo, qualcosa in cui si crede e che si crede positiva per altri uomini, qualcosa che esca dal proprio egoismo e dal proprio tornaconto e che sia universalizzabile. Qualcosa del tipo: ... che bello sarebbe il mondo se tutti facessero questo... (si deve però avere la capacità di penetrare a fondo quella realtà tanto da viverne pienamente tutte le implicazioni); oppure: che bello sarebbe se l'uomo avesse la forza di far questo... di far *qualcosa* che è bello e che si avverte essere alla sua portata (perché noi in noi stessi lo abbiamo sperimentato).

Bisogna aver qualcosa di urgente da dire, uomo agli altri uomini, per essere autorizzati a fare Teatro, e, inoltre il Teatro non è il fatto di un singolo, il Teatro, abbiamo visto, è una comunione.

Per il Teatro nuovo, dunque, occorrerà essere un gruppo di persone che condivide un'etica a favore dell'uomo, e che è deciso a mettere a disposizione le proprie energie per qualcosa che si riconosce come vero, che si sente come vero, e sul quale si è in grado di fare un pensiero sincero e disinteressato – qualcosa che sia cioè veramente *per* l'uomo.

Parlare a tutti e diventare un fenomeno collettivo che preparano in molti. Eccoci così *nuovamente* in sintonia con il Teatro delle origini!

Oggi per parlare a tutti – si è già detto – bisogna andare in strada ove è possibile incontrare chiunque, anche chi non andrebbe mai al Teatro. E, facendo tesoro di tanta esperienza nel Teatro di strada, creare eventi Teatrali in luoghi protetti (anche chiusi così come sono i teatri) per poter parlare in maniera più complessa e intima, e intensificare le possibilità di interazione, e per rendere questa interazione più mirata (interazione non fine a se stessa ma interazione paideica).

L'altro insegnamento si potrebbe ridurre ad uno slogan, che ben sintetizza un agire proprio agli uomini del Teatro nuovo: *noi in un mondo di virtualità difendiamo la fisicità*. Diamo alla fisicità il suo pane migliore. Perché la fisicità se troppo disconosciuta cerca comunque alimenti e non sempre, e non facilmente, trova i migliori.

La virtualità, per quanto carica di potenzialità, ha nella sua forza il suo limite, in essa manca la concretezza corporea, e l'uomo, in quanto spirito incarnato, di questa concretezza non può fare completamente a meno.

Così come, dopo essersi immersi nel mare, si deve poi riemergere – per un bisogno che si fa più urgente con il passare del tempo – per respirare l'ossigeno dell'aria, altrimenti si pone termine alla propria esistenza. Così anche nella virtualità l'uomo non può troppo a lungo permanere, senza cessare al tempo stesso di vivere. Al pari dell'acqua, la virtualità non sarà mai per l'uomo il suo elemento naturale. Il Teatro nuovo deve essere l'aria pura a disposizione dell'uomo che sente il bisogno impellente di riemergere.

Il Teatro nuovo nel chiuso di un teatro

Il partire dal Teatro di strada consentirà al Teatro nuovo, anche quando si recherà in luoghi chiusi, di tener insieme l'impreveduto che è nella vita e il preveduto che è nel Teatro, e con questa miscela essere più capace di accendere il dinamismo paideico. Il pubblico, oggi come ieri, ha bisogno di essere protagonista, per poter compiere liberamente l'atto di crescita (se no siamo con il condizionamento e non con la paideia), ieri era la mimesi che assicurava all'uomo il protagonismo, oggi l'uomo mimicamente deprivato rischia sempre la passività. La lezione del Teatro di strada può servire – in questa ricerca di far uscire dalla passività chi fruisce dell'evento Teatrale – anche nel chiuso di un teatro.

L'affascinante intreccio tra vita e Teatro, da cui è partito il nostro lavoro, trova nel Teatro di strada un sicuro snodo e seguendone il movimento non è poi così difficile trasferirsi al chiuso.

Un esempio di contaminazione tra Teatro di strada e Teatro al chiuso, in grado di rispondere alle istanze del Teatro nuovo, è costituito dalla *regia dinamica* (che è anche una sorta di *drammaturgia dinamica*, ma preferisco utilizzare questa formula per qualcosa di artisticamente più maturo).

Questa consente, ai partecipanti all'evento del Teatro nuovo, di agire liberamente dentro *un canovaccio* pre-stabilito, di

conoscere – attraverso il viverli – dinamismi della propria interiorità, e di esperire in sé il bello di questi dinamismi. Ovviamente questo comporta che il regista dinamico abbia lui per primo lungamente esperito in sé questi dinamismi, e ne abbia saggiato in profondità la valenza umanante.

Ma proviamo ad essere più espliciti sulla regia dinamica: su un canovaccio precedentemente stabilito il regista guida l'evento. Una volta condiviso lo spazio tutti saranno attori e spettatori, così come avviene nella vita. Tra i partecipanti vi saranno anche delle persone che conoscono il percorso, anche queste, però, agiranno in improvvisazione come gli altri convenuti per l'evento e che una volta si chiamavano spettatori. La funzione di questi partecipanti – non ignari del susseguirsi degli eventi e della pratica di quanto viene proposto dal regista – serve ad aumentare il livello energetico dell'azione di gruppo e a favorire l'espressione libera di ciascuno (così come quando in una pista da ballo molta gente balla, magari anche in modo scatenato, è più facile, anche per chi è timido andare a ballare, e scatenarsi un poco). Tutti agiscono, dunque, in improvvisazione seguendo la guida del regista dinamico che darà indicazioni, calibrate e modulate sui partecipanti reali, tali da facilitare in ciascuno l'esprimersi libero, ma non a capriccio.

Al Teatro nuovo, inoltre, anche quando si sceglie di operare nel chiuso di un Teatro, dovrebbero poter andare tutti, o almeno molti, e soprattutto quelli che più ricercano luoghi dove poter vivere qualcosa che emozioni, e che sia carico di vita: quelli a cui piace andare ad un concerto rock, ma anche quelli che vanno allo stadio, o in un centro sociale. Senza che per questo il Teatro nuovo debba rinunciare ad avere in sé qualcosa di sacro.

Se analizziamo i luoghi dove i giovani, ma anche molti meno giovani, accorrono numerosi, possiamo rilevare facilmente che: o sono luoghi dove l'energia primitiva può liberarsi completamente, quasi fino allo stremo delle forze, quasi fino all'ultimo dei confini senza pre-occupazione dell'altro; oppure sono luoghi dove un leader è in grado di mobilitare energie più profonde, energie che si attivano nei partecipanti soltanto in presenza e in funzione del leader, e in assenza di questi si atrofizzano, in attesa di un nuovo evento dello stesso, o di un altro, leader. Questi giovani (e i meno giovani) manifestano, forse soltanto con più virulenza, quello che molti hanno ravvisato come

un tratto tipicamente umano, cioè il suo essere alla ricerca di *centri* intorno ai quali riunirsi, di totem intorno ai quali *pregare*.

Se si vuol portare a Teatro anche questi giovani è necessario pensare – e chiedo scusa se l'accostamento può provocare in chi legge un turbamento tale da impedire il cogliere il senso della proposta – al Teatro come ad un luogo che possa competere con i luoghi solitamente pre-scelti, un *luogo* a metà tra una funzione religiosa e un parco dei divertimenti. Quello che va proposto è, a mio parere, un rituale laico che abbia la forza di tornare ai rituali antichi, alle feste dionisiache, ma abbia la coscienza contemporanea, ed una sincera e meditata pre-occupazione per l'uomo. Il luogo di una nuova sacralità laica, frutto di una sincera ricerca antropologica, dove si possano accendere le proprie energie più primitive nel rispetto profondo della libertà e della sacralità dell'altro. Forse oggi siamo pronti a questo passo: ad attingere le nostre energie più primitive e autentiche gestendole e direzionandole in maniera creativa, cioè senza svanire come coscienza critica: saper gestire e guidare il nostro cavallo primitivo senza rinunciare alla sua energia ma senza cedere la guida alla sua follia.

Per far questo è necessario che il Teatro nuovo inventi forme che consentano ai partecipanti un approccio graduato e personalizzato (un impatto non calibrato potrebbe, infatti, scoraggiare molte persone), e che non si dimentichi che la gran parte delle attuali istituzioni educative non *iniziano* le persone a *vivere* la cultura. Per far questo nella maniera più efficace per l'uomo nuovo, così come lo siamo andati scoprendo, occorrerà, anche, una nuova regia e una nuova drammaturgia.

Tirando nuovamente i fili della vecchia corda

Il Teatro è nato dall'uomo per l'uomo, da un uomo nuovo deve rinascere – *per* quest'uomo – un Teatro nuovo. Poiché la paideia è il cuore vibrante di questo Teatro nuovo non sarà bene accingersi all'opera – Teatro nuovo – senza un serio filosofare sull'educativo. Ma anche il filosofare sull'educativo abbisogna del Teatro nuovo per realizzare la sua natura paideica, cioè per poter esser nutrimento per il teatro umano.

Il Teatro nuovo si propone di far esperire all'uomo, che vive oggi, alcune energie sue proprie, e di fargli avvertire, in sé, il bello che dall'esprimere quelle energie deriva. La meditazione filosofico-vitale sull'educativo – quel serio e appassionato pensare a cui più volte si è accennato – abilita il drammaturgo del Teatro nuovo a plasmare retta paideia (quella in grado di far muovere le energie *per* l'uomo) anziché cattiva paideia (quella inutile, o che addormenta, o che accende energie disumananti). Questi, dunque, ricercherà in sé, e per sé, l'agire bello, per poi trovare modalità che consentano anche ad altri uomini di viverlo in sé – cotesto agire bello. Il fine del Teatro nuovo sarà: far esperire liberamente a quante più persone possibile un agire liberante che ha forza di rendere felice l'uomo perché rispondente ai suoi più veri bisogni. E per svolgere bene questo compito sarà necessario armonizzare due movimenti: sviluppare con amore una sapienza sull'educativo, cioè sulle energie che nell'uomo sono *per* l'uomo, sia come singolo sia nella convivenza; approfondire la dimensione teatrale umana per poter far vivere nell'uomo queste energie – cioè perché siano per ciascuno riconoscibili in sé –, cosicché ogni uomo possa scegliersi – qualora lo voglia – come un *vivente quelle energie* in un più vasto teatro.

Appendice

Sono qui riportati alcuni materiali relativi ad esperienze realizzate

Serata Mit

la nuova liberazione sessuale

sabato 3 dicembre h 21.00

in esclusiva al San Lo'

Ingresso solo su prenotazione (100 posti disponibili)

Un'infelicità diffusa, in particolare tra le giovani generazioni, legata ad una crisi della corporeità segna l'attualità. Questa crisi chiede risposte urgenti coraggiose e radicali; e non l'abbandono a soluzioni interessate del monoteismo consumista.

La diffusione della virtualità, e di un relazionarsi corporeo virtuale, mentre sembra non offrire limiti al soddisfacimento di un bisogno, alimenta un più profondo bisogno generato da una solitudine corporea reale.

Nella realtà non virtuale, altresì, non è difficile rilevare la costrizione, e l'imbrigliamento, del relazionarsi corporeo tra un malinteso senso di *peccato*, da un lato, e la necessità di una evoluzione nella consumazione sessuale, dall'altro; entrambi gli atteggiamenti, con percorsi diametralmente opposti, sembrano rinvenire nella consumazione sessuale il vertice e il fine del relazionarsi corporeo. Ma può esaurirsi in ciò il bisogno umano di corporeità?

Sentire il proprio corpo toccato da un altro, e toccare con il proprio il corpo dell'altro, è bisogno primario, impedirlo o indirizzarlo unicamente verso la consumazione sessuale è un procedimento disumano.

Stringere a lungo la mano di una persona che sentiamo vicina, riposare la testa su un petto accogliente, abbracciare con passione qualcuno quando ci si sente di farlo, accarezzare senza voler *andar oltre*.

Sembra di parlar dell'ovvio eppure quanti di questi segni belli d'umanità sono nell'oggi distorti, sporcati, imbrigliati, impediti? e nei mondi più diversi: da quello delle religiose e dei religiosi a quello dei frequentatori di discoteche alla moda, tra i banchi di una scuola o nell'angolo più estremo di un club privé?

La corporeità, nella società dell'uomo consumatore, è un bene di consumo, ma non soltanto perché attorno ad essa c'è un giro d'affari miliardario, ma anche perché (ed è il perché che qui interessa) allorquando due corpi entrano in relazione il vertice e la finalità unica (esplicita o implicita) di quest'incontro viene identificato con la consumazione di un atto sessuale. Un disumanare l'uomo, ridurlo a bestia, che tanta profonda e impalpabile insoddisfazione genera sia in chi procede verso il consumo sia in chi, invece, se lo nega. Da qui l'urgenza di promuovere una nuova poetica della relazione corporea liberata da ogni idea di *consumo*, e da ogni schematizzazione impoverente,

per riscoprire il *sacro* e il bello di quest'incontro umano. Una nuova liberazione *sessuale*, dunque, una sfida impegnativa che ha bisogno delle nostre forze migliori per precisare forme e luoghi. *La serata Mit* vuol essere un luogo e una forma.

La serata è articolata in molti microeventi che avvengono contemporaneamente in luoghi diversi di SAN LÒ dalle 21.00 alle 23.30.

La serata è limitata a 100 partecipanti che devono essersi prenotati nei giorni precedenti l'evento.

Non è quindi possibile in alcun modo partecipare alla serata senza la necessaria prenotazione.

Con l'inizio del primo microevento non sarà più possibile entrare a SAN LÒ e si perderà il diritto di prenotazione.

I microeventi sono descritti in un menù che ogni partecipante riceve entrando.

Ciascuno sceglie i microeventi che vuole vivere.

Quando si è scelto di partecipare ad un microevento si rimane sino alla fine.

Finito l'evento si esce, se si vuol fare qualcosa in un'altra sala, oppure ci si siede ai bordi e si aspetta l'evento successivo.

Dopo ciascun evento c'è una pausa di circa 5 minuti.

Un colore accompagna sul menù la descrizione di ciascun microevento.

Verde per i microeventi alla portata di tutti

Blu per i microeventi mediamente impegnativi

Rosso per i microeventi più impegnativi

Ciascuno partecipa agli eventi assumendosi in proprio la responsabilità.

Chiunque terrà un comportamento ritenuto lesivo per il clima della serata verrà allontanato dal centro.

Sono a disposizione dei partecipanti per tutta la durata della serata pane vino e olive, e se ne può usufruire liberamente.

MIMOPAIDEIA

presenta

SERATA MIT

Teatro-arte da vivere e da mangiare a piedi nudi

con

Laura Bartoletti Marcella Bomba Gisela Càseres Nina Danelon Tullia Della Moglie Pierluigi Diodati

Laura Di Pasquale Luana Foti Silvia Mazzieri Karen Medici Elisa Muscillo Gianluca Nunnari

Armando Sanna Valentina Tinelli Francesca Weihs

coordinamento

Gilberto Scaramuzzo

SALA A

(si entra nella sala senza scarpe)

° **Il corpo in gioco. Ore 21.20-21.50.** Regia dinamica – Gilberto Scaramuzzo

Il piacere di giocare da grandi.

°° **Viaggio mimico nei quattro elementi.** Ore 21.55-22.15. Regia dinamica – Gilberto Scaramuzzo

Dal metodo mimico di Orazio Costa un percorso entusiasmante attraverso l'aria, l'acqua, la terra e il fuoco per riscoprire la propria originalità espressiva.

°° **Le finestre dell'anima.** Ore: 22.20-22.35. Regia dinamica – Armando Sanna

Si cammina nello spazio. Allo stop del regista si formano delle coppie e, tenendosi per le mani, l'uno si tuffa negli occhi dell'altro.

°° **Nel silenzio degli angeli.** Ore 22.40-22.55. Regia dinamica – Armando Sanna

Raccolti in una sacralità d'ascolto si riceverà la visita di un angelo...

° **Orchestra del corpo in suono.** Ore: 23.00-23.10. Regia dinamica – Gilberto Scaramuzzo

Il corpo umano è uno strumento che possiede infinite sonorità. Guidati da un direttore d'orchestra, si creano armonie che divertono e liberano...

°° **La casta-orgia.** Ore: 23.15-23.30. Regia dinamica – Gilberto Scaramuzzo

Movendo verso il centro della sala ad occhi chiusi, ci si trova, all'improvviso, ad incontrare una mano, un piede, un collo, una schiena... con-tatto ci si immerge in un viluppo di corpi, liberi noi di toccare gli altri, liberi gli altri di toccare noi.

SALA B

(si entra nella sala senza scarpe)

° **Le mie mani le tue.** Ore: 21.20-21.35. Regia dinamica – Elisa Muscillo

Si cammina nello spazio. Allo stop del regista si inizia, con la persona che abbiamo più vicina, un dialogo con le sole mani. Si cerca di trovare insieme un movimento comune, una sinergia di ascolto e di volontà...

°° **Inventa donandoti.** Ore 21.40-21.55. Regia dinamica – Pierluigi Diodati
Suoni gesti e corpi guidati verso relazioni armoniche. Insieme ad altri cammina nello spazio pensandoti solo, inventa un vocalizzo, aggiungi un gesto appropriato, immaginati come uno dei tanti elementi interni ad un misterioso meccanismo...

°° **Incontrarsi senza vedersi.** Ore 22.00-22.15. Regia dinamica – Luana Foti

Si cammina nello spazio con gli occhi chiusi e con un proprio oggetto stretto nella mano. Si incontrano altri viandanti con i quali si parla senza parole, quando si incontra quello con l'energia giusta gli si dà il proprio oggetto. Più tardi, con gli occhi aperti, si proverà a raccontare l'altro a cui si è consegnato il proprio oggetto, per poi scoprire chi è proprio attraverso l'oggetto.

°° **La ricetta di Eli.** Ore 22.20-22.35. Regia dinamica – Elisa Muscillo

Si scivola nell'olio, si scricchiola nei cristalli della cipolla, si ci impasta tra gli odori.... Un viaggio mimico per creare un piatto. Ingredienti necessari: il nostro corpo.

°° **Contatto-stimolo.** Ore 22.40-22.55. Regia dinamica – Marcella Bomba

Partendo dal contatto con la terra trovo gli appoggi-spinta per il movimento... Come la terra, così anche il corpo dell'altro può offrirmi la possibilità-stimolo per far nascere la mia danza ...

°° **Respiro.** Ore: 23.15-23.30. Regia dinamica – Elisa Muscillo

Seduti in cerchio, uno dietro l'altro, con gli occhi chiusi. In silenzio, aiutandoci con il corpo, si ascolta il respiro di chi è ci davanti, mentre chi ci è dietro ascolta il nostro respiro, fino ad accordarci in un unico respiro.

SALONE

Dalle ore 21.00 alle ore 23.30.

° **Proiezione video del Progetto MIMOPAIDEIA.**

Riprese e montaggio – Gisela Càseres

° **Gedankenmüll.** di Nina Danelon

Opera in esposizione realizzata nella performance interattiva dalla Serata Mit del 3 dicembre 2005

° **Ti dico tutto quello che mi passa per la testa.**

Incontrerai persone che ti faranno ascoltare i loro pensieri... anche quelli che normalmente si tengono nascosti... se vuoi, per quanto vuoi, puoi essere una di loro.

° **Lib[e]roMovimento** di Elisa Muscillo

Quando vuoi puoi lasciare una traccia di ciò che hai ... ascoltato... compreso....immaginato... donato ... sentito...

MANSARDA

(si entra senza scarpe)

Dalle ore 21.20 alle ore 23.30 si alterneranno i seguenti eventi:

°° **Labirinti sensoriali.**

Regia dinamica – Laura Bartoletti

° **Ohps...ovvero Antiche seduzioni.**

Qualcuno ti ha notato e ha lasciato cadere maliziosamente qualcosa... puoi raccogliertelo tu e...

Legenda:

° per i microeventi alla portata di tutti. °° per i microeventi mediamente impegnativi. °°° per i microeventi più impegnativi.

Corpi estranei

breve evento teatrale interattivo senza spettatori

Ideazione e regia dinamica di Gilberto Scaramuzzo.

Per partecipare all'evento è sufficiente e necessario togliersi le scarpe.

Corpi estranei è teatro da vivere.

È la proposta di una drammaturgia dinamica che proprio in quanto richiede la piena partecipazione di chi partecipa al rito può riscoprirsi paideia. Un teatro per l'uomo, non spettacolo ma *luogo* che invoglia ad incontrare l'estraneo che è fuori di noi, e quello più misterioso che è in noi, e dargli suono e finalmente voce.

Un viaggio antropologico che ogni uomo può compiere perché non richiede altro se non il riattingere alle proprie risorse umane e lasciarle vivere.

L'estraneo fuori di noi affascina, attira ma inquieta, come incontrarlo senza rigettarlo? E l'estraneo che è in noi?

Varcata la porta che vedete davanti a voi sarete parte integrante dell'evento teatrale, dovete togliervi le scarpe e lasciare che uno degli attori vi indichi come iniziare il viaggio. *Corpi estranei* è fatto per dare gioia e non prevede trappole o trabocchetti, sarete sempre autorizzati ad interpretare in piena libertà il vostro ruolo. *Corpi estranei* è una ricerca di primitività e sincerità espressiva che non prevede il giudizio giusto/sbagliato, ma è soprattutto un'occasione da non perdere e da godere il più possibile.

Le scarpe dovete lasciarle fuori dalla porta e gli oggetti di valore portarli con voi nella sala e poggiarli accanto la parete di fronte all'ingresso.

Tra colleghi in teatro prima di andare in scena si usa una formula, che ho il piacere di usare con voi:

Merda!

gilberto scaramuzzo

Corpi estranei

Evento teatrale interattivo senza spettatori.

Per partecipare all'evento è sufficiente togliersi le scarpe.

Traccia:

Alla gente entrando viene detto:

“segua quella persona senza farsene accorgere, non la perda mai di vista qualunque cosa accada.”

Quando tutti sono entrati viene detto:

“c'è una persona che fino adesso vi ha seguito ma che da ora non vi segue più, cercate di contattarla, di mettervi di fronte a lei, e di farle un sorriso senza parlare. Con quel sorriso le direte che l'avete scoperta. Se non sapete individuare chi vi stava seguendo scegliete comunque una persona, mettetevi di fronte a lei e sorridetegli, dategli la mano e scambiatevi il nome, vi servirà... non sarà più una estranea. Dopo che vi siete salutati camminate nello spazio senza più seguire nessuno, e senza che nessuno vi segua. Ma davvero non c'è nessuno che vi segue? Provate a guardare in giro, e se incrociate gli occhi di qualcuno continuate a camminare nello spazio mantenendo il contatto visivo con quella persona, senza mai perderla di vista, pur continuando per la vostra strada e lasciando lei continuare per la sua. L'unica cosa importante è non perdersi mai di vista anche se la distanza è molta. Una volta che uno sguardo vi ha agganciato non lo rifiutate e continuate a distanza la relazione. A mano a mano, ma senza fretta, avvicinatevi, arrivate l'uno di fronte l'altro e fermatevi. Scambiatevi un sorriso e senza smettere di guardarvi negli occhi provate ad avvicinare le mani e a stabilire un contatto. Ditevi come vi chiamate, vi

servirà... non sarete più due estranei. Riprendiamo a camminare. Ciascuno da solo con il proprio corpo...

Il nostro corpo, lui no, non ci è estraneo. Ma ne siamo proprio sicuri. Esiste lui senza noi. Il nostro corpo ci può insegnare qualcosa che noi ancora non sappiamo? Proviamo: lasciamolo parlare, ma senza metterci bocca, senza giudicarlo. Lasciamolo parlare liberamente. Lasciamo che esprima quello che ha dentro, senza che noi lo guardiamo e lo giudichiamo. Prima facciamolo parlare, poi fermiamoci a pensarlo. Il nostro corpo ha dentro nascoste in un luogo misterioso tutte le cose che ha incontrato vivendo. Ma *come* lui le abbia dentro, che forma abbiano dentro di lui, noi ancora non lo sappiamo bene. Lasciamoci stupire da questo mondo che è dentro di noi, lasciamo che si riveli per primo a noi stessi. Raggiungere il luogo dove il corpo tiene segrete tutte le sue conoscenze è facile, è la cosa più facile, e il nostro corpo lo sa fare immediatamente, ma ha un solo grande nemico che può impedirgli l'espressione, soltanto uno, quel nemico siamo noi stessi. Allora proviamo per una volta a lasciarlo esprimere senza che noi ci mettiamo bocca, e vediamo il mondo così come lo vede lui. Proviamo a vedere qualcosa come la vede il nostro corpo. Come la vede lui è sempre giusto, non può essere mai sbagliato, perché risponde ad una legge naturale che ciascuno ha scritta con un codice segreto dentro di sé, e che nessuno può manomettere, quel che si può fare è soltanto impedirne l'espressione. Proviamo con alcune immagini ve le suggerisco io e voi provate a lasciare che quel codice segreto si esprima senza che voi glielo impediate, e diventate poi spettatori voi stessi della creazione del vostro corpo:

..., ..., ..., ...

Ora se l'immagine si muove muovetevi:

..., ..."

Qui ha inizio un viaggio mimico che è cura del regista/drammaturgo dinamico calibrare sulle capacità dei partecipanti e sull'energia del gruppo.

Al termine del viaggio si chiederà:

"Come è andata? Avete lasciato che il corpo si esprimesse o l'avete fermato? L'avete lasciato parlare o glielo avete impedito? I vostri volti sono cambiati. Quelli che hanno lasciato parlare il corpo si riconoscono perché sono diventati più belli, perché la vita in loro ha cancellato le maschere.

Bene, grazie, mettiamoci in piedi e proviamo ad ascoltare come parla il corpo. Non ancora parole ma suoni. Il verso del corpo. Provate a seguirmi. Vi avverto che questo lavoro fa ridere."

Improvvisazione di gesti e di sonorità spontanee. Il regista/drammaturgo dinamico dà l'esempio i partecipanti lo imitano.

Poi riprende a parlare:

"Finiamo con una battuta della *Favola del figlio cambiato* di Luigi Pirandello. Dovete con il corpo far la mimesi delle singole parole poi lasciare che in

quella temperie mimico plastica il corpo suoni pronunciando la parola del testo:

*E tutti dietro uno scudo.
E mai un viso nudo,
fino all'anima nudo,
come vorrei vederlo;
un sorriso, ma vostro;
e non fatto per me;
e come parlate
dentro di voi"*

Si ripete il percorso più volte finché non si sente che l'espressione dei partecipanti ha raggiunto quello che si ritiene essere il suo massimo.

Viene ora richiesto di mettersi a coppie e di tentare di *sentire* attraverso le proprie mani, che si appoggiano su quelle dell'altro, e insieme creano un movimento. Si richiede a ciascuno di cercare di ascoltare il parlare interno dell'altro e di ricercare insieme una sinergia. Si cambierà coppia un paio di volte, dopo essersi scambiati a bassa voce con il proprio compagno delle impressioni su come è andata la ricerca. L'evento finisce formando un grande cerchio dove ciascuno è in contatto con le mani del proprio vicino, e senza parlare con i vocaboli, si cerca di parlare con le mani ricercando una sinergia collettiva. Dopo un tempo non troppo lungo il regista dichiarerà la fine dell'evento, ringraziando tutti coloro che ne hanno consentito la realizzazione e congederà i partecipanti.

Progetto **Abbracci**

Sabato 15 ottobre una grande piazza di Roma si riempirà di persone che si abbracciano. È un evento teatrale di nuova concezione e una sorpresa per tutti coloro che passeranno per quel luogo, e che se vorranno potranno a loro volta partecipare.

Se hai voglia di essere tra i protagonisti di questo evento l'appuntamento è sabato 15 ottobre a Monte Porzio Catone – Via IV Novembre, 30 (centro paese) alle ore 14.30, per preparare l'azione, approfondirne il senso, scegliere e provare il proprio ruolo e conoscere i colleghi. Si può venire da soli o in compagnia di persone curiose e motivate.

Terminato il lavoro preparatorio si raggiungerà la piazza di Roma sede dell'evento. Alle 18.30 terminerà l'azione teatrale.

È importante comunicare a mezzo mail la propria partecipazione.

Un caro saluto.

La piazza di cui si parla nella mail è Piazza di Spagna. Il luogo fu rivelato ai partecipanti soltanto durante l'incontro di preparazione.

Abbracci si era già svolto, con modalità leggermente differenti, sulla scalinata del Palazzo delle Esposizioni (Via Nazionale, Roma, 2000) e alla Galleria Nazionale di Arte Moderna (Roma, 2005) durante la Quadriennale d'arte contemporanea.

L'appunto che segue si riferisce all'evento svoltosi sulla scalinata del Palazzo delle esposizioni.

Abbracci

5 persone di spalle con un lungo cappotto si stringono in un autoabbraccio. Sono disposte come una V rovesciata con la punta verso l'ingresso del Palazzo delle esposizioni. Gruppi di persone vestite da normali passanti sono pronte in luoghi distinti: presso l'ufficio informazioni del comune, all'ingresso del Palazzo delle esposizioni, sotto la scalinata e di fronte, davanti al negozio Frette.

Seguendo un piano preordinato ciascuno dei finti passanti si avvicina ad un attore e lo abbraccia, avendo cura che almeno uno dei cinque attori sia sempre libero per essere abbracciato da chiunque, autentico passante, lo desideri; oppure (o successivamente) si chiuderà in un autoabbraccio aspettando a sua volta di essere abbracciato da qualcuno. Nessuno darà informazioni sul senso e sull'idea dell'evento. I finti passanti commenteranno a piacimento l'azione, come farebbero persone ignare. Dopo un tempo conveniente all'evolversi degli avvenimenti il regista passerà vicino alle persone abbracciate e gli chiederà di sciogliersi. Tutti coloro che in quel momento occupano la scalinata, sia gli attori sia i finti passanti sia i veri, potranno salutare il pubblico che eventualmente si sarà formato.