

TEATRO DEL LEMMING

NOTE A MARGINE

Che cosa accade normalmente, da un punto di vista comunicativo, nella fruizione di un evento teatrale? Sappiamo che gli aspetti cognitivi e gli aspetti emotivi dell'esperienza teatrale, così per come la conosciamo dalla tragedia greca fino ad oggi, sono estremamente correlati. Seguo l'atto, lo comprendo e per identificazione successiva ogni qual tanto provo dei cortocircuiti emotivi. Ciò accade perché assisto alla **rappresentazione** di un evento oggettivato fuori di me. E' la conseguenza, appunto, del patto rappresentativo.

Posso finalmente piangere alla fine del quarto atto della "Bohème" per la morte di Mimì, proprio perché conosco la vicenda e questa vicenda immaginaria non mi appartiene, ma, allo stesso tempo, è proprio grazie a questa distanza che mi è possibile riandare alla mia soggettività. Posso permettermi di piangere perché ciò che accade **non è vero**, è solo una rappresentazione, tutto è sotto controllo, la mia amata, fortunatamente, mi aspetta ancora viva a casa. E d'altronde ognuno di noi ha sempre un'amata morta da rimpiangere.

Proviamo ad immaginare invece che cosa accadrebbe allo spettatore se fosse chiamato a dissociare l'aspetto cognitivo da quello emotivo. Quando, in altre parole, l'aspetto drammatico a cui assistiamo viene liberato da un qualunque contesto di riferimento, tanto da offrirsi non immediatamente intelligibile, e che pure si ostina a far appello e a porsi seduttivamente al nostro inconscio, al nostro immaginario. Un evento, insomma (rovesciando l'assioma precedente), che tenda a provocare continuamente in me che assisto dei cortocircuiti emotivi, ma che solo qualche volta questi segni sono in grado di apparirmi immediatamente comprensibili (e in modo quantitativamente e qualitativamente diverso in rapporto alla mia soggettività). In questo caso la scena continuerà a porsi come uno specchio, perché sono io spettatore ad essere chiamato direttamente in causa a dar senso all'evento, ma i suoi riflessi mi appariranno così potenti che a me non resterà che una pericolosa adesione o un netto rifiuto.

Mimì poco prima di risvegliarsi per morire fra le braccia del suo amato, dorme. Immaginiamo di isolare questo momento. E di mettere in scena il suo sogno senza preoccuparci di denunciare prima allo spettatore che si tratta di *quel* sogno, di *quella* vicenda. A chi apparterrà allora quel sogno frustrato?

O ancora: immaginiamo una donna nuda e grassa seduta sopra uno scranno cosparsa di miele. E che lo spettacolo a cui assistiamo si chiami "Medea". In questo caso saranno le mie capacità cognitive ad essere chiamate in causa. Riconosco il mito e sono chiamato a decifrarne il simbolo. Ma se mi appare, come in un sogno, una donna seduta sopra uno scranno nuda e grassa, cosparsa di miele, e non conosco nulla di lei, e non ho nessun contesto di riferimento da oggettivare, allora di chi si farà figura quella donna se non di me, e direttamente, senza nessuna mediazione, del mio immaginario?

In una scena del nostro *Cinque Sassi* il corpo di un attore barcolla pericolosamente portandosi dal fondo verso il centro della scena, attorno a lui altri cinque attori, come elettroni impazziti, gli ruotano intorno reiterando un grido: "Io! Io!". Di chi si fa immagine quel fragile corpo che avanza? A chi fa appello quell'*io* fratto se non all'*io* di ogni singolo spettatore?

Da questo punto di vista la scena diventa davvero lo specchio in cui si infrange la soggettività dello sguardo e della nostra presenza. Fra l'*io* dell'attore e l'*io* dello spettatore esiste una suggestiva coincidenza. In un teatro senza personaggi e in cui la vicenda resti impronunciata e sottesa, può darsi, quando non giunga il rifiuto, una assai temibile adesione.

E' la struttura morfologica di questo evento a proporre il rovesciamento del rapporto comunicativo. Alla struttura sintatticamente lineare del discorso rappresentativo si contrappone qui una struttura paratattica: frammenti in sé conclusi e giustapposti a confermare il disegno complessivo.

Come per ogni singola cellula del mio corpo, che in sé ha natura propria e che pure contiene l'intero mio essere: **io sono in ogni mia cellula**.

Esattamente come nei sogni che si danno per frammentazione appunto, e il cui senso è rintracciabile non solo nel loro insieme ma anche in ogni loro singola parte costitutiva.

E' **spazio poetico**. E quando parliamo di Teatro di Poesia intendiamo esattamente questo: cioè del modo di organizzare i segni all'interno dell'architettura drammatica. La parola poetica è in sé *persuasa*, è costruzione di mondo, è realtà concreta. Essa riverbera in noi più profondamente di qualunque comprensione logica, perché non è alla nostra logica che si rivolge ma ad una assai più fonda profondità di coscienza. E anche qui ciò è reso possibile dalla costruzione non lineare ma allusiva, paratattica del discorso poetico. Come nel frontone occidentale del tempio di Aphaia a Egina: il tempo del teatro non è solo diacronico quanto piuttosto sincronico, ogni sua parte isolata ha valore in sé e insieme è parte del tutto.

A questo depistamento cognitivo (a cui concorre la scelta di un unico tema sotteso – che ha rilevanza archetipale ma che non è mai palesemente denunciato - l'assenza di personaggi oggettivabili, l'utilizzazione di una struttura a blocchi di frammenti giustapposti), si aggiunge lo spaesamento prodotto dalla complessità dei segni da cui è costituita ogni singola parte. Ogni frammento riproduce, infatti, la natura frattale del discorso complessivo. Parole, corpi, luci, suoni... Tutto ciò a rafforzare ma anche a contraddire, a moltiplicare ma anche a sottrarre il *senso*, che perde così il suo statuto univoco nel riverberare dei codici. Questo bombardamento di segni produce in chi guarda (così come accade appunto nel discorso poetico) una sorta di **acceramento**, una con-fusione. **CON-FUSIONE** cioè **FUSIONE-CON**, che mi chiama in causa senza nessuna mediazione possibile. Tutto ciò produce un rovesciamento percettivo. Ora io non ho più, come accade nella rappresentazione, il dominio dello sguardo, non sono più protetto da questa distanza: il discorso poetico e l'avvolgimento sensoriale mi fanno precipitare qui *dentro* l'evento: sono così costretto alla fuga oppure ad un'assunzione di responsabilità. Poiché sono tutti i miei sensi, in qualche modo, ad essere sollecitati e travolti.

Alle origini il Teatro è questo. Ed è singolare vedere come sia possibile far coincidere questa tensione, che sta alla base delle *utopie* di tanto teatro novecentesco, con quella che possiamo supporre stia all'origine del teatro prima della nascita della tragedia: i riti misterici, sacrali, iniziatici, in cui esiste una differenza *sottile* fra officiante e fedele, entrambi fusi nell'evento.

Questa nostra ricerca, cominciata in qualche modo già con i nostri primi lavori, ha trovato soprattutto nei più recenti *Cinque Sassi* e *Il Galileo delle Api* un ulteriore approfondimento.

Ma se in *Cinque Sassi* era quasi facilmente possibile rintracciare il filo di un disegno complessivo – l'irricomponibilità dell'infanzia – così che ai frammenti giustapposti poteva venire ancora frapposta la distanza dello sguardo, ne *Il Galileo delle Api* questo depistamento cognitivo veniva portato alle estreme conseguenze, e cominciava già dal titolo: poiché non c'è traccia di nessun Galileo in scena. E lo stesso tema del lavoro, che è quello della disintegrazione di un io di fronte ad un lutto, veniva del tutto sotteso, così che lo spettatore veniva lasciato, proprio come davanti ad uno specchio o in un sogno, al percorso della propria **personale** lacerazione.

Di fronte a questo tipo di evento, è importante sottolinearlo, lo spettatore tende spesso a porre un netto rifiuto.

Proprio per questo l'ultimo nostro lavoro, **EDIPO – Tragedia dei sensi per uno spettatore**, si preoccupa di scardinare ogni possibile difesa dello spettatore, per quanto messa in atto inconsciamente. Non ci interessa in questo caso sottolineare il capovolgimento del rapporto attore-spettatore, visto che colui che si ritrova a incarnare *Edipo* sarà proprio lo spettatore e ad essere testimoni della sua tragedia saranno gli attori. Quanto rimarcare l'atto di fusione, direi meglio, di **dispersione** nell'evento che questa esperienza provoca quasi inevitabilmente.

Durante questo lavoro io mi ritrovo bendato, la mia percezione è dilatata, così che il mio *sguardo* è rivolto necessariamente all'interno di me. Qui non mi è più possibile sottrarmi all'evento a meno di una clamorosa ammissione di personale inadeguatezza. Ed è proprio perché le mie capacità cognitive durante l'evento tendono ad azzerarsi che sono spinto ad oltrepassare lo specchio. Non sto osservando un evento, non mi limito ad esserne in qualche modo partecipe. Lo vivo.

Massimo Munaro
marzo 1997