

Manifesto del teatro barbarico

di

Alfio Petrini

Credo che la ricerca teatrale debba prevedere un ritorno ai primordi e che per realizzare questo *nostos* sia necessario accamparsi *prima* della grazia, *prima* della musica, *prima* della danza e della parola, lavorando nella prospettiva di quelle geometrie del caos alle quali mi sento di ancorare il rinnovamento dello spettacolo dal vivo.

Ogni volta che vado a teatro coltivo il presentimento di un'irruzione, la speranza di un segnale di svolta rispetto al predominio del dato cognitivo e delle tecniche, che tenga conto del patrimonio dell'interprete del Novecento europeo, largamente inutilizzato. Attendo la trasformazione del corpo muto in un corpo vivo, portatore d'idee umbratili. Mi aspetto che il sangue risponda al pensiero e che il pensiero risponda al sangue. Auspico che gli artisti marcino come guerrieri alla ricerca delle forme organiche e attraversino il campo barbarico dell'atto totale della creazione artistica, utilizzando l'istinto, il tronco e il soffio leggero dei processi vitali. Nella maggior parte dei casi le attese tradite sono occupate da cogitazioni insipide, distinte di sentimenti, descrizioni di fatti e di psicologie, sequele di moduli espressivi ripetitivi, rituali esangui e prevedibili, processi di formalizzazione senza fascino, senza mistero, senza valore poetico: proposte così legate alla realtà contingente da essere bruciate dalla cronaca o così algide da non avere in sé la forza di donare l'ombra di un'emozione e ancor meno di durare nel tempo.

Il corpo come spazio scenico – utilizzato da alcuni artisti con metodiche e risultati diversi –, chiarisce il compito fondamentale dell'interprete che prediligo: realizzare – in alternativa ai processi di astrazione – quell'atto totale che implica il passaggio indicato. Definisce inoltre la consequenzialità dell'atto finale, che muove oltre la carica deduttiva dei sensi in un luogo senza limiti e senza forma, riempito di segni, dove la parola tace e dove parlano invece tutte le cose del mondo interiore, che è infinito. In questo luogo, i punti neri, i buchi, i semi di una rosa divorata dai bruchi sono capaci di generare una nuova rosa, cioè una nuova vita, che rivive e rifiorisce, e non si sa come. Nello spazio senza limiti – com'è senza limiti l'eros, il desiderio dell'altro –, il pensiero tende a farsi sangue, portando con sé anche l'odore di quel sangue.

Non è vero che il *movimento del pensiero* si manifesti attraverso la parola e il *movimento del desiderio* attraverso il corpo dell'interprete, perché la parola è corpo, perché il teatro è corpo. L'ipotesi di separazione dei due *movimenti* è avventata e pericolosa, funzionale al predominio del *dato cognitivo* sul *dato percettivo*, foriera della distruzione dell'energia vitale e della eliminazione del mistero, negatrice della leggerezza del corpo antitetica alla pesantezza della carne.

Il logos attraversa le viscere, il ventre, il cuore. Si espande in tutto il corpo per essere spinto oltre il suo stesso confine, dove la materia invadente rende possibile nel suo divenire la fuoriuscita della parte nascosta che aspira alla produzione di senso. L'energia prodotta spinge verso la spazialità degli oggetti e la produzione di linguaggio estensivo, lasciando sopravvivere la razionalità necessaria all'autogestione del processo vitale. Ma il corpo è fatto anche di sudore, sapori, odori, saliva, escrementi, sperma, sangue, ferita, sesso - che derivano dalle parti che formano il tutto –, costituendosi così come pluralità di segni, come generatore di tante parole e di nessuna parola. Il corpo rimanda alla

creazione artistica come atto erotico, essendo l'erotismo - per dirla con Bataille - *“l'approvazione della vita fin dentro la morte”* ed essendo l'uomo - per dirla con Rella - *“totalmente sessuato”*. *“Ma se la sessualità - per dirla con le parole d'Ildegarde - è ciò che costituisce l'umano, anche lo spirito è sessuato...fiorisce nel corpo (in lumbis rationalitas floret) ”*.

Il corpo erotico della ricreazione è libero da ogni condizionamento etico, politico, religioso e ideologico. Porta con sé il soffio della carezza e la paura del naufragio, la dolcezza dell'abbraccio e la violenza del sesso, il piacere e l'orrore sublime della morte. Il corpo erotico non è terra senza cielo. E' il ventre della terra che sale verso il cielo appeso al filo celeste. E' contenuto e contenitore del viaggio. E' transito che si fa esperienza umana ricca di promesse. E' luogo dell'imprevisto, dove sfrigola tutto ciò che è buono per comunicare. Negare il corpo, significa negare la sessualità di ogni sua parte, ignorare la *“carnalità dell'anima”*, escludere la possibilità di sfiorare il dio della selva.

La ragione ha ucciso il corpo, il corpo ha ucciso l'anima: l'anima non canta più. Nella società materialistica contemporanea il logos della parola è in grado di dare una risposta al sapere, ma resta muto di fronte al non-sapere, che è metà della sapienza umana. Se s'ignora la cultura e la natura duale, l'uomo cessa di essere un individuo plurale e indivisibile. Se si nega il pensiero del corpo, il piacere diventa edonismo. Se si trascura la centralità dell'eros, l'opera diventa algida. Se si lavora sui processi di astrazione e sulle tecniche, si producono forme morte, che non amano, non possiedono, non coinvolgono lo spettatore. La *“meccanica”* della creazione artistica si configura come manovra che crea un'alleanza tra razionale e sensibile.

Se è vero che non c'è dissolutezza peggiore del pensare, pensare alla riducibilità dei valori opposti e contrari - applicata alla scrittura drammaturgica e di rimbalzo alla scrittura scenica - significa prefigurare una perdita gravissima in termini di spessore, di fascino e di valore aggiunto poetico. Non c'è danno più grande del separare il nero dal bianco, il vero dal falso, il buono dal cattivo. Bulgakov scriveva perché nel suo paese il sì era stato separato e diviso dal no. Scriveva perché la ragione armata aveva stabilito che lì c'era la luce e che altrove c'era l'ombra: aveva decretato che lì c'era il bene, c'era il meglio, da aggiungere, da affermare coattivamente per essere vincitore sull'altro. Scriveva perché quell'orrore non aveva limiti.

“La luce è tenebra quando è solo luce”: le parole di Rella ci mettono in guardia dalla metafisica della luce che, infettando l'opera, la rende non credibile e in tempi brevi la condanna all'oblio. Su questo tema Lukàcs sostiene che la *“ragione decisiva per cui un'opera conserva una efficacia permanente mentre l'altra invecchia è che l'una coglie gli orientamenti e le proporzioni essenziali dello sviluppo storico mentre l'altra non vi riesce”*, e lo dice dalla sponda ideologica che collega la transitorietà dell'arte alle sorti positiviste e progressive della storia. Si tratta di una tesi che suscita dissenso sulla sponda opposta - antideologica, ma dentro la storia -, di chi sostiene che l'opera potrà durare nel tempo, parlare al cuore e alla mente degli uomini, soltanto se il valore universale scaturirà da una trama di opposizioni intime, violente e inconciliabili, dal partito preso che nega la neutralità della cultura, dalla pluralità del linguaggio e dal trascuratissimo ma importantissimo comportamento poetico dell'autore. Insomma, da una serie di fattori. L'opera dura nel tempo quando si pone nel suo divenire *“non come un altro mondo - suggerisce Blanchot -, ma come l'altro di ogni mondo, ciò che è sempre altro dal mondo”*.

La scorporizzazione dell'idea è un progetto che risale a Plotino e che perdura nel tempo, purtroppo. Basta guardarsi attorno per accorgersi quanto la cognizione del mondo prevalga sulla percezione del mondo, e come il corpo desacralizzato sia sperperato in nome di false verità e di false libertà. Sotto l'influenza di verità codificate, artisti criminali separano il *pensiero della mente* dal *pensiero del corpo*, finendo per radere al suolo la *selva primordiale* e innalzare sulle sue rovine cattedrali di vento, dove moda e superficialità gridano vittoria per nascondere la tragedia delle forme nate morte.

Mai opporsi al proprio opposto. Dio ha abbandonato il mondo e si è rifugiato dentro di noi, ma non esiste una teoria o una tecnica che possa insegnarci a trovarlo. L'unica possibilità risiede nell'*abbraccio*, una metodica che presuppone il possesso di facoltà straordinarie. L'*abbraccio* è il confronto con mondi strutturati che non conosciamo e che riconosciamo come altri. Questi mondi entrano in noi e noi entriamo in questi mondi, trasformandoli nel corpo linguistico e semantico dell'opera.

Una creazione artistica può prescindere dal *diventare*? L'opera d'arte esiste nel suo *divenire*, attraverso il perfezionamento continuo dell'azione combinatoria dei segni e della distillazione della forma, fino all'esattezza finale. Il *diventare* attiene alla dilatazione dell'anima. Da anima individuale diventa anima del mondo. Diventare pietra, diventare albero, imparare il linguaggio degli animali – come suggeriscono alcune favole - non è una punizione, ma una amplificazione dell'anima.

Anche il valore poetico dell'opera è una questione legata al destino delle cose. Quando si ammala la terra, anche il cielo si ammala. Su questo dato bisogna concentrare l'esperienza e su questo dato, soprattutto, bisogna scaricare una sorta di violenza, che non manifesta direttamente contenuti psichici e immaginari, ma tende a ricreare la realtà attraverso la interazione dei codici espressivi filtrata dal comportamento poetico dell'artista, il rilevamento dell'errore sotto la cancellatura, l'espressione dell'orrore radicato nelle interiora oltre che nell'interiorità profonda della natura umana.

Le tecniche sono un vincolo o una liberazione? Presuppongono la dipendenza dell'interprete dal regista e/o dal coreografo, ignorano l'incidenza delle facoltà, non consentono al pensiero di farsi sangue, sono responsabili della fissità delle forme. Le tecniche sono importanti, se prima si apprendono e poi si dimenticano. Lo spettacolo dal vivo nel suo complesso non ha bisogno di drammaturghi, di attori o di danzatori, ha bisogno di uomini plurali e indivisibili. Per diventare uomini bisogna imparare a scomparire.

I drammaturghi, come la maggior parte degli esseri umani, si sentono buoni. Hanno buone idee, buoni sentimenti, buon senso, buone maniere e buone intenzioni. Nessuno lo mette in dubbio. Ma tutto questo non serve. Non serve al teatro la civiltà dei teatranti, così come non serve alla comunità nazionale la civiltà di un paese che ha comunicazioni di massa senza comunicazione, opere di socializzazione con poca solidarietà e molte solitudini, sviluppo tecnologico e scientifico che non coincide con un reale progresso umano. I teatranti, volendo cambiare il mondo, massacrano il teatro: separano ciò che invece andrebbe concepito in modo organico e unitario, e pertanto lo impoveriscono.

Di verità e di civiltà si muore!

Beckett e Shakespeare non sono meno civili dell'ultimo autore civile di successo. Ben vengano allora i cattivi pensieri e i cattivi sentimenti. I nostri cattivi pensieri e i nostri cattivi

sentimenti. Invece di tenerli nascosti per pudore civile o per vergogna, mettiamoli in preventivo nelle nostre scritture drammaturgiche, assieme alle percezioni terrificanti e alle sensazioni stupefacenti. Resuscitiamo gli errori commessi da sotto le cancellature. Accettiamo la condizione di naufraghi senza sponde assieme agli orrori dei passaggi, delle maree e degli attraversamenti. Ascoltiamo l'istinto e le pulsioni profonde che, attraverso le azioni fisiche, producono pensiero. Poniamo al centro dei nostri racconti il disagio e l'emarginazione sociale, se lo vogliamo, ma non dimentichiamoci di attraversare i campi barbarici di ciò che è altro *da* noi e di ciò che è altro *di* noi. Due i vantaggi: la credibilità delle forme e la eliminazione del didatticismo ideologico. E' della nostra natura e della nostra cultura - vergognose e incivili -, che abbiamo bisogno. E' di ciò che sta in odore di eresia che non dobbiamo avere paura. E' dell'indicibile, dell'invisibile e dell'impalpabile che non ci dobbiamo dimenticare, se vogliamo fare qualcosa di utile per il rinnovamento dello spettacolo dal vivo.

Macché! Invece di ricreare la realtà, cerchiamo di doppiarla. Invece di rappresentare i fatti, li descriviamo. Invece di svelarci, ci mascheriamo. Invece di essere, cerchiamo di apparire. Invece di stimolare, lanciamo messaggi che suonano come ordini. Invece di mettere un velo, spieghiamo. Invece di esprimerci, chiacchieriamo. Invece di rimembrare, ragioniamo. Invece di produrre coscienza critica, facciamo pedagogia. Invece di dare forma alla sostanza, facciamo estetismi. Invece di parlare di noi, raccontiamo il male che sta fuori di noi (perché ci sentiamo buoni). Invece di scegliere il partito preso, affermiamo l'assoluto ideologico. Insomma, o si è artisti o non si è artisti. Gli artisti non hanno niente da insegnare e molto da imparare.

Il teatro civile, con i suoi schemi e contorni rigidi, non consente trasgressioni. Non suscita scandalo. Non produce mistero. Si nutre di buon senso, perciò è mortale. Volendo edificare, conserva. Volendo creare, distrugge. Volendo cambiare il mondo, lo conserva, perpetuandone le forme di comunicazione. Volendo doppiare la realtà, crea veli di superficie. Volendo chiarire, oscura. Volendo coinvolgere, respinge. Volendo convincere, non possiede.

Bisogna tornare alle origini. Disconoscere lo spettacolo dal vivo come un'arte pragmatica, abbandonare i vincoli che impediscono all'individuo di manifestarsi in modo totale, concretizzare il *nostos* nei campi barbarici delle azioni fisiche poste in centralità assoluta. Sono le azioni fisiche - con il loro implicito carico di nascosto e di misterioso -, che caratterizzano i personaggi e non il carattere dei personaggi a determinare le azioni fisiche. Il movimento della creazione artistica va dal *fare* al *dire*, dalla *cosa* al *come*, dal *particolare* al *generale*, non viceversa.

La teoria e la prassi del teatro barbarico non si affidano alle virtù miracolose dell'inconscio o alle soluzioni epidermiche della ragione, ma all'operosità di una specie umana assai rara: quella dei sognatori, dei visionari, dei pazzi luminosi che si sono lasciati il mondo alle spalle per l'incapacità a stargli dietro. Non sono persone al singolare, ma al plurale. Non sono alchimisti di forme teatrali o di stilemi coreografici, ma chimici della pluralità del linguaggio. Non sono danzatori, registi o drammaturghi, ma uomini che fanno di dover credere per vedere e non vedere per credere. Uomini che non hanno bisogno del paraurti del tempo per vedere. Che sono in grado d'immaginare e di accettare tutto ciò che è nuovo e sconosciuto. Che non impazziscono senza quel paraurti, ma che impazzirebbero se non lo facessero a pezzi prima d'intraprendere il viaggio di ritorno con il bagaglio di alcune consapevolezza effimere: il primo passo è quello che conta; il naufrago e la marea sono un'unica cosa; la rotta è un continuo divenire che va continuamente

verificato. Si tratta di uomini in possesso di un'integrità che li tiene lontani dalle mode e che li salva allo stesso tempo dall'entrare in odore di santità. L'integrità di uomini che sono in grado di sognare e di progettare l'impossibile, attribuendogli concretezza nei labirinti di senso. L'integrità di uomini che sono diventati individui e d'individui che pongono l'integrità e l'unicità a fondamento della loro condizione e a completamento delle loro straordinarie facoltà.

Altro che stage di perfezionamento! Ci vorrebbero corsi permanenti di libertà, d'integrità, di conoscenza delle inciviltà latenti. Questo dovrebbe essere il progetto per l'università del futuro. Un progetto di formazione fondata sulla pratica dell'alleggerimento. Per preparare i futuri sognatori, gli uomini visionari, i pensatori indipendenti bisogna alleggerirli. Occorre aiutarli ad eliminare vecchie strutture, stratificazioni d'ignoranza, concetti arrugginiti, idee obsolete, preconcetti, falsi sentimenti, paure immaginarie, ossequi alla superficie. Occorre aiutarli ad evitare paludi ideologiche, grammatiche della metafisica, domini irragionevoli della ragione, dipendenze da antiche e nuove divinità tecnologiche usate come *fine* della comunicazione. Abbiamo bisogno di uomini liberati dai legami dell'egoità, interessati a scoprire l'illusione di agire, d'investigare, senza pretendere di trasformare la contesa in vittoria. Un'illusione che non ha alcuna valenza morale o ideologica, che fa sentire l'artista su un piano di eccezionalità umana, nel preciso momento in cui attraversa le cose con indomabile stupore e pone la condizione del *partito preso* alla base del valore etico universale. Allora, quando questo valore si determina, genera nuove indeterminazioni. Quando fa previsioni, insinua l'imprevedibile. Quando propone il disvelamento, coglie il misterioso e l'inatteso.