

Il polittico e l'errare
Tre pensieri per le Albe
Antonio Attisani

«Il desiderio di servire il bene comune dev'essere necessariamente un'esigenza interiore, una condizione della propria felicità personale, perchè se non deriva da questo ma da considerazioni teoriche o d'altro genere, non è più tale». Antòn P. Cecov

1) Polittico. Il dizionario dà: «Dipinto suddiviso architettonicamente in più pannelli, destinato all'altare di una chiesa»

Il teatro polittico, dunque, sarebbe un'opera composta di diversi quadri che sviluppano un medesimo soggetto. Non vedo cosa c'entrino la politica e il teatro politico. Il teatro politico è uno sbaglio del teatro, a volte uno sbaglio opportuno e necessario. Ma usare la scena per in-formare e convincere è operazione che avvilisce la sua natura. Altra cosa è la politicità del teatro, ovvero il senso implicito e esplicito che ogni spettacolo assume nei confronti del sociale. E altro ancora è la coscienza, l'etica o la politica di chi fa teatro: sarebbe una ben misera scena quella che si lasciasse plasmare solo dall'orientamento dei suoi creatori (il «teatro verde», mettiamo) e non anche dalle loro domande, dalla loro erranza nella selva oscura.

Teatro delle Albe come teatro-teatro, dunque. Polittico (per quanto paragonare il teatro a qualunque altra cosa sia improprio) a causa della scelta dei diversi elementi che convergono nell'esperimento. Ne cito alcuni alla rinfusa: la scritturalità di Marco Martinelli, il lavoro d'arte comune, l'etica della diversità. Sono anzitutto passioni delle persone che compongono le Albe, cioè motivi di piacere che si realizzano nel fare teatro. Ma non solo: ognuna di esse può realizzarsi nel rendersi funzionale agli altri. Per esempio la scrittura è sottoposta alla prova del lavoro collettivo, mentre ironia e lirismo sono domati dall'autore in funzione degli obiettivi critici e dell'elegia ecologica, dei temi principali insomma.

2) Ciascuno degli elementi della politicità, caricato dei problemi delle persone che maggiormente lo incarnano, converge in quell'unicum che è l'opera teatrale portandovi non soltanto risultati, squarci di visioni e desideri di un altro mondo, ma anche asperità, frustrazioni, vuoti o disarmonie. Non credo di fare torto alle Albe, a cui voglio bene e che stimo, se dico che anche in *Ruh* non vedo un risultato artistico pienamente convincente; tutti i pregi di questo spettacolo straordinario non ne cancellano i limiti. Per indicare sommariamente questi ultimi posso dire che lo spettacolo non corrisponde, secondo me, alla trascr-

zione che appare in questo volume, ovvero che in quanto spettatore non ho percepito la fabula con la nettezza poetica con cui è stata scritta. Ne deduco che esiste un *gap* di tecnica teatrale. A testimonianza dei pregi vi sono le emozioni e le riflessioni di tanti spettatori, me compreso, i quali, sollecitati da *Ruh*, hanno provato piacere, divertimento e gratitudine per un teatro che ti sollecita a nuove prospettive e ti offre un "luogo umano" a cui tornare con il pensiero.

Molte deformità del teatro dipendono dalle etichette appiccicate per questioni di potere culturale. Cerchiamo di non farcene prendere. Prescindiamo dagli adeguamenti (ieri al postmoderno, oggi al politico, prossimamente al culto dell'arte o della professionalità) e riconosciamo che se l'errare pertiene al teatro, l'importante è capire, fraternamente e senza pietà, in cosa l'errare consista e dunque correggere il cammino.

Aldilà delle etichette. Così fino al silenzio, senza necessariamente produrre quel felice incidente che è il capolavoro.

Tra i molti pregi delle Albe vi è quello di non togliere il saluto a chi non trova meravigliosa e sublime ogni cosa che fanno. Il che rende possibile una serena critica al teatro delle Albe. I loro limiti, fino a oggi, dipendono principalmente, secondo me, dall'autodidattismo forzato cui è stata condannata una generazione della ricerca teatrale. E ciò è causa - insisto: secondo me - della imperfetta corrispondenza tra ispirazione e forma, ovvero: nella triade composta da materiali, tecniche e funzioni il punto di sofferenza è costituito dalle tecniche; nella triade cultura, esperimento, presa di posizione il punto debole è la cultura (nell'accezione, qui, di grammatica dell'estetica teatrale).

Sono limiti che *Ruh* mette in secondo piano o fa dimenticare basandosi su altri punti di forza, ma che nondimeno segnalano il problema di una cultura teatrale che ha perso la sua natura dialogica per frantumarsi in una miriade di spettacoli coatti, a misura di un apparato produttivo e distributivo basato sui numeri e sul controllo burocratico. Tra i punti di forza delle Albe vi sono Iba Babou, Abib Ndiaye e Khadim Thiam, incarnazione di una ricca differenza. Ma non è ovvio che sia così. Le Albe hanno saputo dare forma armonica e stimolante a un incontro etnico. Hanno saputo cambiare, che è faccenda delle più interessanti e difficili. In questo senso, dal teatro di oggi le Albe non avevano nulla da imparare. Ma li aspettiamo ancora tutti, neri e bianchi, a una maturità di attori, alla prova di un teatro in cui, senza smettere di essere ciò che sono, siano padroni di sé e della scena. Cosa che d'altronde già succede: ho visto *Ruh* al debutto e poi dopo un anno; la differenza è netta, il piacere teatrale degli attori ha arricchito lo spettacolo di sfumature e l'ideale delle Albe di un teatro filosofico e divertente s'è fatto più vicino. Per questo possiamo, complimentandoci con loro, anche aspettarci qualcosa di più per il futuro.

3) Gli uomini della scena cresciuti nella tradizione borghese ripropongono la tradizione nel suo valore storico (come riverbero sulla situazione contemporanea) e metastorico. Ciò mediante la continua rivisitazione dei classici. Si tende in tal modo a creare delle vaste *koinè* del teatro. Alla *koinè* europea appartengono, per esempio, il Cecov di Peter Stein e il *Lorenzaccio* di Carmelo Bene, lo Schnitzler di Luca Ronconi, il Corneille di Giorgio Strehle, l'*Amleto* di Patrice Chéreau, eccetera. Sicuramente gran teatro, transazionale e non più borghese.

D'altra parte, però, in tutto il mondo, nuovi modi del linguaggio teatrale nascono a causa di frammenti delle grandi tradizioni innestati su materiali inediti per dare corpo a un teatro del presente. Si creano così tante piccole *koinè* teatrali che costituiscono uno dei fenomeni più complessi e interessanti del presente. Non si tratta di dialetti ma di ricerche etiche e linguistiche inedite: più che dialetti sembrano nuovi gerghi, lingue creole.

La separazione tra le due prospettive è, nel passato recente, un dato di fatto. L'idea di una necessaria convergenza tra esse comincia a apparire soltanto negli ultimi tempi. E non senza equivoci. "Gergalità" e cosmopolitismo sono compresenti nel lavoro del gruppo diretto da Peter Brook, per esempio, ma frequente è il rimprovero rivolto al regista di essere illegittimamente altrove (troppo cosmopolita: «India di paccottiglia» per il *Mahabharata*; troppo gergale: «Il melodramma in pillole» per *Carmen*). Così come perlopiù sono incomprese le oscillazioni di Leo de Berardinis da Shakespeare agli assoli, dai sottoproletari di Marigliano al *Cantico dei cantici*. Eppure la direzione da perseguire è proprio questa: tradizione e nuovo devono intrecciarsi, senza appiattimenti, senza mediazioni. Una nuova sintesi non è ancora dato intravederla, ma la separazione tra loro sta a un'elitarità sbagliata del teatro, mentre il confronto sta a un autentico teatro del presente, quello che un po' c'è e sempre manca, il teatro che non specchia ma dialoga con il mondo contemporaneo. La cultura teatrale, in Occidente come in Oriente, può rinascere soltanto dalla collisione ad alta velocità tra inedito e tradizione. Non per risolvere la minorità del teatro, bensì per rifondarla nella società dei media.

Ciò detto, aggiungo che le Albe, prima sotterraneamente e con *Ruh* in modo più esplicito, si pongono in questa prospettiva, con altre poche compagnie. E questo è un altro elemento non secondario di interesse.

Ciò che mi pare notevole nelle Albe rispetto a questo momento della storia del teatro e della cultura è proprio l'atteggiamento che Cecov invoca nella citazione iniziale, quel bisogno di coincidenza tra bene comune e felicità personale. Protoplasma prezioso che scorre tra pochi.

Vorrei riproporre un pensiero di Cecov anche riguardo al daffare artistico e

tecnico. Mi sembra che esprima bene il senso della responsabilità complessiva del lavoro d'arte. «Chi è più stupido e più sporco di noi è il popolo (ma noi non siamo popolo)... Ma nessuna classificazione è giustificabile, perchè siamo tutti popolo e quel che di meglio facciamo è cosa di popolo».