

Il silenzio della realtà (che Dio ce la mandi buona) **Massimo Marino per “Stratagemmi”**

La realtà. Un’irritazione

Abbiamo parlato a lungo negli anni passati di “teatri della realtà”, perché con quel termine, *realtà*, e con la sostanza abrasiva che credevamo contenesse, pensavamo di poter lacerare la cortina vellutata e letale della società dello spettacolo, di poter incrinare le sue catene di autoreferenzialità e omologazione che ci volevano tutti uguali e ognuno diverso, frammentato nel proprio *particolare*.

Intorno a noi si stagliava l'accattivante panorama della società mediatizzata, dove era impossibile distinguere il ‘vero’ dal ‘rappresentato’. Dove, come in *The Truman Show*¹, tutto *sembra* vero e ogni cosa è *finzione*. Dove la realtà diventa un *reality show*.

Contro la società dello spettacolo – si è detto – il teatro può introdurre la forza scandalosa, *oscena* (fuori dagli scenari prevedibili) della realtà. Tale “teatro della realtà” non aveva evidentemente alcun legame col naturalismo o col realismo, e neppure più con l’iperrealismo: nasceva dal bisogno di sfidare la *rappresentazione* con qualcosa di vero, di sgradevole, di lancinante perfino, capace di mettere in dubbio, in crisi, l’irrealismo, la “celebrazione dell’apparenza” nella quale siamo immersi.

La realtà diventa shock, provocazione. Viene presentata per estratti, per frammenti dirompenti, per pezzi violenti, rivelatori, come abbiamo visto nelle arti visive e nei teatri più radicali già dagli anni novanta, e come abbiamo continuato a vedere fino a oggi. Oppure viene trasportata in palcoscenico, magari attraverso chi ha veramente vissuto certi fatti, e messa in dialettica con l’invenzione teatrale.

Il rapporto tra realtà e rappresentazione, però, non si può definire una volta per tutte, se non si vuole cadere nelle ingenuità populiste del realismo: è una tensione continua, giocata sui margini, negli interstizi, negli slabbramenti. Il velo di Maja della società dello spettacolo si può forare ma non dissolvere. La realtà è un problema, perché, come scrive Michel Foucault, “il potere produce; produce il reale; produce campi di oggetti e rituali di verità”². Molto spesso una tale realtà ideologicamente molto orientata è sicuramente un impedimento alla conoscenza: è essa stessa parte di quella infinita rappresentazione nella quale siamo avvolti.

Oggi ci dichiariamo sguarniti di fronte al concetto stesso di realtà. Intrappolati nel suo silenzio, celato dietro clamori assordanti. Pubblico tacito di uno spettacolo che non ci considera neppure comprimari, nonostante le illusioni 2.0. La *mimesis* la pratichiamo tutti i giorni, in forma di foglie trascinate dal vento di emozioni, di concezioni, di flussi, di rapporti di forza che hanno la loro origine fuori di noi, in luoghi che sempre più si rivelano incontrollabili, scatole cinesi che rimandano a altre scatole cinesi, come in una nuova teologia dove sappiamo che esiste un motore immobile (o forse molti) e che a noi arrivano solo le onde più deboli delle correnti, che pure sono modellate da quello che avviene nelle profondità degli abissi. E la confusione tra sfere dell’etere e masse liquide non è involontaria: i movimenti assumono, contemporaneamente, parallelamente, nature, consistenze, direzioni diverse.

I morti in mare invadono i nostri salotti, come pure le liti di vario genere che sembrano avere parvenze di psicodrammi senza nessuna possibile catarsi. Ripetiamo l’eterno balletto della società dello spettacolo, riempiendoci la bocca (gli occhi, il naso, la pancia, la vagina, il pene, lo sfintere) del termine realtà senza sapere come si muova, dove venga mossa, o lasciandoci beatamente cullare dall’illusione di stringerla, che serve per dimenticarla e lasciarla occultare meglio.

¹ Film di P. Weir del 1998.

² M. Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino, 2009, [1976¹], p. 212.

“Non così, ma così”, insegnava il vecchio marxista cinico con il sigaro in bocca, il povero Bertolt Brecht nato nei boschi neri e precipitato nel fumo delle metropoli. Analizzava il filosofo Rocco Ronchi, in un’intervista per “doppiozero”:

Il metodo brechtiano non mira a produrre un nuovo significato della realtà, a dirci come stanno le cose, che cosa la realtà è, ma mira a mostrare il reale. Del resto Brecht usava spesso il verbo *zeigen* per indicare proprio quello che doveva essere uno dei compiti del teatro: il teatro deve mostrare. *Deve mostrare*. Quindi, è proprio il contrario. Se uno ci pensa, è curioso: se uno dice teatro epico pensa al teatro narrativo, epica rimanda alla narrazione, ma in realtà il teatro epico è un teatro di *mostrazione*, è un teatro basato sul principio del mostrare, e questo mi pare sia il punto rilevante, cioè *il teatro deve essere in grado di mostrare il reale nella misura in cui il reale è ciò che nel detto è costantemente taciuto*³. E questa è un po' la questione, secondo me, che rende il metodo brechtiano straordinariamente attuale⁴.

Dalla stessa conversazione, su Platone:

La parola *mimesis* in Platone prima di significare quello che poi significherà cioè la riproduzione di un originale, indicava l'incantamento che si crea quando il poeta parla e il pubblico ascolta. Il pubblico si identifica nella parola del poeta e questa identificazione favorisce il processo di memorizzazione e di trasmissione del sapere, e quindi tutta la poesia è un effetto di incantamento mimetico. Contro questo modello Platone propone un altro modello pedagogico che sarà chiamato filosofia. E quest'altro modello pedagogico è basato proprio sul distruggere l'incantamento della parola poetica. Cioè si può produrre un nuovo modello pedagogico, e quindi anche un nuovo modello politico, se e solo se l'incanto della parola poetica che esclude il giudizio critico, esclude la distanza, esclude la possibilità appunto di giudicare, si potrà produrre una nuova pedagogia che è la filosofia, soltanto se questo incantamento poetico è messo in questione⁵.

Contro la realtà il metodo della filosofia, del discorso critico. Ma anche il metodo del teatro, dell'arte, che smonta l'illusione, l'apparenza di realtà.
Scriveva Bertolt Brecht:

Realismo vuol dire: svelare i nessi causali della società / smascherare i punti di vista dominanti come i punti di vista dei dominatori / scrivere dal punto di vista della classe che per le più urgenti difficoltà in cui si dibatte la società umana tien pronte le soluzioni più ampie / sottolineare il momento dello sviluppo / concretezza e possibilità di astrazione.

Si tratta di indicazioni di vastissima portata che possono essere ulteriormente completate.

E perciò noi permetteremo all'artista di mettere in gioco tutta la sua fantasia, tutta la sua originalità, tutto il suo *humour*, tutta la sua inventiva. Non ci atterremo a modelli letterari troppo dettagliati, non costringeremo l'artista a seguire troppo determinati tipi di narrazione⁶.

Il realismo per Brecht non vuol dire riprodurre la realtà, come nel romanzo ottocentesco, ma svelarne i nessi nascosti, le forze, le correnti che la muovono e la dirigono. E questa idea, al netto di espressioni, concetti e concezioni invecchiate o naufragate sugli scogli della storia, rimane viva. Come il pensiero che il teatro debba confrontarsi con un metodo, che Ronchi dichiarerebbe nettamente filosofico, e che invece probabilmente bisogna considerare filosofico e creativo, illocutivo e fortemente dubitativo.

Un altro eversore di ogni facile realismo, con i suoi scritti labirintici, dove si mettono in scena solo visioni di visioni parziali, in una inaccessibilità ontologica della cosiddetta realtà, è Thomas Bernhard. Per uscire dall'illusione, lo scrittore austriaco architetta inganni, ciarlatanerie, esibizioni, correzioni infinite di improbabili prototipi, irritazioni, diffamazioni,

³ Corsivo mio.

⁴ R. Ronchi in M. Marino, *Brecht: un discorso sul metodo* (intervista), 20 maggio 2016, <<http://www.doppiozero.com/materiali/brecht-un-discorso-sul-metodo>>.

⁵ *Ibidem*.

⁶ B. Brecht, *Popolarità e realismo*, in P. Chiarini, *Brecht, Lukacs e il realismo*, Laterza, Bari, 1970, p.144.

in fughe infinite di parole, con sovrapposizioni, rimandi, confusioni tra apparenza e realtà, in costruzioni incombenti che spesso neanche l'arte, fragile, destinata allo scacco, può redimere. Monumenti al presente che franano spesso in poderosi, invadenti, frastornanti finali, apocalittici, come in *Heldenplatz*⁷. *Apokalypsis* uguale rivelazione.

Il fatto è che al teatro la realtà ripugna per sua natura, perché esso è basato sulla finzione, e su una connessa sospensione di incredulità. La realtà, anche quella esibita per scioccare, per dimostrare, per andare più a fondo verso il magma pulsante, multiforme, in gran parte imprevedibile del reale, quello che sta sotto l'apparenza chiamata realtà, le stratificazioni e relazioni linguistiche e simboliche di realtà, nelle espressioni artistiche quella *realtà* è sempre una finzione, una pro-vocazione che prova, sui margini, per sfondamento di confini, a tracciare fili o contaminazioni che aprano strade di verità (per poi ritrarsi e moltiplicarsi e potenziarsi attraverso le convenzioni).

La realtà è silente, opaca. Il reale urla, muto e trasbordante. Come il mondo degli altri che muore nei mari (e qui già mi accorgo di stare semplificando in immagini di cronaca televisiva, di buona coscienza distante).

Teatri della realtà?

Facciamo qualche caso teatrale. L'autobiografia del Teatro delle Ariette, per esempio. La compagnia che vive nella campagna tra Bologna e Modena ha fatto propria cifra espressiva e forza del metodo autobiografico. Rappresenta un sentimento, uno strazio, una vita: la fuga dalla città, quando falliva la politica, un ritirarsi nel silenzio (ancora questa interrogazione), nelle notti di stelle e rumori misteriosi, di fronte al mutismo degli animali, nell'agricoltura biologica; per poi riscoprire il teatro, per narrare quel proprio dolore, quella propria inadeguatezza, quel proprio affetto, quel nuovo sguardo nato dal passare attraverso i cicli delle stagioni, le morti, la distanza e la vicinanza, la fine del gruppo, la rinascita della coppia (e le sue crisi). Mettendosi in scena: come in un *reality show*? Fino alle soglie di un nuovo teatro borghese, ma non populista. Le Ariette trattano di sé, di amore, di liti, di animali da nutrire, di grano e di terra, di delitti e di sogni. Non si immedesimano in altri personaggi, non fanno proprie sventure, emarginazioni altrui. Inscenano (apparentemente) il loro essere, la loro *realtà*. Eppure, eppure, lo fanno come una domanda alla comunità (assente), a quegli spettatori che fanno sedere intorno a tavoli di foggia diversa ad ascoltare le loro storie, come questione sui modi in cui si possa continuare a parlare nell'età della solitudine nella massa, di come si possano guardare occhi, scambiare forme di pane e di focaccia, di come si possa attraverso la vecchia arte del teatro (vecchia, vecchia, assolutamente non realistica) immaginare scenari di socialità future.

Nel racconto di quello che è stato c'è il desiderio, incrinato, di orizzonti ancora non visti; nel cibo che si cuoce nel tempo *reale* dello spettacolo c'è l'ansia, la voglia, di dividerlo; la proiezione in un'agape da scoprire, alla fine di un processo. La propria realtà diventa trasfigurazione, utopia forse realizzabile, immagine di mondi possibili, paralleli, inesistenti. Diviene domanda.

Come aprono salti dimensionali spazio-temporali altri teatri che sembrerebbero appellarsi al principio di realtà o addirittura di mimesi. Pensate alle opere di Deflorian-Tagliarini, con i performer che indossano i propri nomi, le proprie idee, i propri sentimenti come maschere di sé e di personaggi, in uno slittamento continuo tra i piani ravvicinati dell'io e i campi lunghi

⁷ Cfr. <<http://www.doppiozero.com/materiali/il-teatro-di-thomas-bernhard-una-diffamazione>>.

dell'analisi, della proiezione, dell'invenzione che creano salti dalla realtà all'indignazione, dal determinato al possibile.

Sforzo di destrutturazione, bisogno di utopia, senso dello scacco. Cos'altro è *Prova* di Pascal Rambert (anche là, i personaggi indicati coi nomi reali degli attori), un salto dalla crisi di una *struttura*, una compagnia di teatro, all'incrinatura del rapporto tra struttura e sovrastruttura, tra mondo e linguaggio per rappresentarlo nella tragedia novecentesca dei totalitarismi che promettevano l'uomo nuovo. Ancora ginnastica, atletica, tra il sé, il mondo e le profondità che muovono l'uno e l'altro, continuamente a smarginare gli ambiti, facendo apparire fulminante *sulla soglia*, nel *tra*, il dubbio, il trauma, il dolore immedicabile, l'invisibile.

L'apparentemente quotidiano moltiplicato dall'invisibile, dal fantasma. Questo è il nuovo realismo, il teatro del reale che se ne infischia (che Dio ce la mandi buona) della realtà, la scolora, la carica, la rivela, la mette in crisi, la dissemina, la fa esplodere. Perché abbiamo bisogno, sempre con l'aiuto di Dio Creatore e di Madonna Fantasmia, di non far finta più di smontare la società dello spettacolo. Dobbiamo accettare che vi siamo irrimediabilmente dentro, compromessi, che vi giochiamo un ruolo, qualsiasi esso sia, che c'è una parte per ognuno di noi: e via, a provare ad andare da un'altra parte, col senso che quasi sicuramente saremo sconfitti, ma che bisogna tentare, rischiare.

La peste, un'invettiva e altro

Teatri della realtà? Ma fate il piacere. Solo l'immaginazione, il paradosso, la favola, la follia, il sogno, l'incubo, la nevrosi, la meraviglia, lo stordimento, la sospensione sono rivoluzionarie (già, ma perché bisogna poi essere rivoluzionari?)

Il teatro civile da tempo ha mostrato le corde. Dall'epoca di Artaud che gridava che il teatro è la peste, e che c'è poco capire, perché tutto è celato, tutto forza sotterranea. C'è da risonare, da far emergere, da scoperchiare. Da provare a esserci totalmente, verso il fallimento, di nuovo, meglio, ancora una volta.

La realtà, dice più o meno Armando Punzo, inchioda ai ruoli, a quello che siamo o che siamo stati. Solo un atto di redenzione, di evasione, di rapina (e qui volo per direzioni mie) la può rendere sopportabile, in quanto violata, forzata, rovesciata, silenziata, rivelata, proiettata verso il non-previsto, il non-preventivabile, l'*inatteso* sempre da coltivare pazientemente e furiosamente. Recuperare l'umano, la compassione, la felicità, senza pietà. Ritrovare, o semplicemente smarrire.

Per un teatro più umano. Questa dovrebbe essere la mira, più che riprodurre o ripresentare o citare. La bellezza e l'orrore risaltano più meravigliosi o più terrifici nell'invenzione, o forse nello spostamento continuo tra il piano della sottrazione, quello dell'apparente mimesi e quello della ricerca di una possessione (o una proprietà), di una smarginatura, di una rivelazione. Di un'archeologia e di un'utopia, del corpo, della società (e per favore, non parliamo più di polis in un mondo di flussi di milioni, di solitudini pubbliche, di digitalizzazione e connessione perpetua, di megalopoli e globalizzazione: la polis era determinata, limitata e pure, se vogliamo, escludente, sessista, schiavista, era la piazza di un villaggio intrigante e guerrafondaio).

L'atto di umile bellezza di confessioni d'amore di vecchi amanti, di tutti i sessi, sulle tombe di un cimitero (*Amore*, Scimone-Sframeli). I richiami, gli intrecci di corpi su un tappeto dorato (Sieni, *Cantico dei cantici*). La scalata ai cieli per cercare, nel vuoto, un (im)possibile mondo

nuovo (Punzo, *Dopo la tempesta*). La rievocazione post-tutto del balletto, nostalgia e sfregio (CollettivO CINETIC0). I morti sempre tra i vivi (Lucia Calamaro). La pedagogia dionisiaca, l'arcaica anima terragna (Martinelli e Montanari). L'angelico viandare e fabulare (Giuliano Scabia). Le storie sui margini di una vecchietta e di un omino che abitano uno spazio di rovine, che si tramutano in una metafisica domanda sull'ombra, sul doppio, sulla stirpe, sull'assassinio, perpetrato forse da un padrone (un misterioso *padre/drone?*) del destino. Con umorismo, con caratterizzazione quasi da rivista, da varietà, dei personaggi (*Assassina*, di Scaldati, messo in scena da Vetrano-Randisi). Una (anch'essa metafisica) tempesta di segatura che avvolge un ragazzo che vuole non essere burattino in un mondo di barbe, parrucche, capelli, cappelli, maschere, tutto posticcio, come la bufera di macchine teatrali, come i valori, gli ideali, gli atti che gli altri (gli adulti) gli propongono, gli impongono (*Pinocchio*, Latella). Un rapinatore innamorato che spera la poesia salvi la vita e un vecchio professore deluso con una sporta di arance, un furto, un coltello, un sottrarre fino a spogliarsi quasi del tutto nel dolore, nella ricerca del semplice, disperante contatto umano (*Un quaderno per l'inverno*, Pirozzi-Civica). Il grano che viene sepolto e rinasce, come i nostri affetti, come i nostri orizzonti stanchi (Ariette). Pezzi frantumati, di un caleidoscopio: fantastico, fatto di vetri colorati di realtà. La realtà è simbolica, attraversa le spoglie dell'invenzione, della provocazione, dell'iper, del sur, del sub (iperreale, surreale, subacqueo...): si sottrae, si astrae, si inventa, si innerva. Si innervosisce. Si misura e si usura col magma del reale e con la ferita dei sentimenti, si sfoglia, si mette allo specchio e lo infrange (si rifrange e riflette; riflette): si inventa, la cosiddetta realtà, per essere più vera del vero, mai verosimile. Si finge. Si scoppia.

Oltre il contemporaneo

L'arte (del teatro, il teatro in quanto arte) inventa realtà più reali della realtà e assai probabilmente assolutamente per fortuna irreali e apre le ferite della tensione all'utopia. Il teatro (d'arte, in quanto arte), nella sua concretezza artigianale, con le crepe che insinua, con la materia che trae dal buio in cui affonda lo sguardo, svuota, purifica l'utopia stessa di quella sua aspirazione alla perfezione che può trasformarla in lager, gulag, macchina di tortura: la rende – attraverso le finzioni, gli infingimenti, le seduzioni, gli incantamenti – umana. L'arte è sempre (quasi sempre?) un viaggio nel contemporaneo. Giorgio Agamben definisce il contemporaneo come l'intempestivo, quello che rivela di traluce le illusioni del tempo; come il sangue del secolo belva (Mandel'stam); come l'atteggiamento di chi non si lascia accecare dalle luci e riesce a scorgere in esse la parte dell'ombra, la loro intima oscurità:

Essere contemporanei è, innanzitutto, una questione di coraggio; perché significa essere capaci non solo di tenere fisso lo sguardo nel buio dell'epoca, ma anche di percepire in quel buio una luce che, diretta verso di noi, si allontana infinitamente da noi. Cioè ancora: essere puntuali a un appuntamento che si può solo mancare⁸.

L'arte (l'arte del teatro) è *estasi*, uscire dal mondo, uscire dall'umano. Andare verso zone d'esperienza inesplorate, verso forme altre, *aldilà*. Riformulare il mondo partendo dall'analisi del vuoto pieno di inutile, menzognero spettacolo dove stiamo naufragando, ballando sull'assenza, sul fallimento, sulla mancanza e sulla mutazione: cercando nel corpo, e nello spazio pubblico, le relazioni possibili; mettendo in piazza il conflitto e lo stallo tra presente e memoria, sognando la possibilità di ritessere con l'immaginazione fili disconnessi di società. Inventando nuovi mondi.

⁸ G. Agamben, *Che cos'è il contemporaneo e altri scritti*, Roma, Nottetempo, 2010, p. 24.

Cercando, esplorando tensioni opposte, antidialettiche, in un'epoca in cui non si crede più alla superiore sintesi: percorrendo – nelle enormità fragili dell'arte – la contraddizione tra comunità assente e individuo isolato, bisognoso di incontro, di tessiture collettive; tra arte specchio di quell'isolamento e necessità di infrangere o moltiplicare ogni specchio Teatro come arte, come pratica dell'estremo, del tempo altro, del tempo totale.

Il contemporaneo come estasi, come imperdonabile rottura e tentativo di continua psichica ricomposizione (di sociale invenzione?). Il contemporaneo come categoria filosofica (e artistica), non come calco dell'attuale, per iniziare a pensare in una prospettiva *postcontemporanea*, oltre ogni moda, oltre ogni consolazione sperimentale, oltre ogni avanguardismo e ogni omologazione neo-neo-economicista, neo-neo-capitalista, neo-neo-concettuale, neo-neo-istituzionale eccetera. Ancora più dentro il lato oscuro della galassia, in cerca di fiammelle di luce, nel risvolto, nella crepa, nella fessura, nell'essere-nonessere che abolisce e esalta ogni rispecchiamento.

Oltre ogni etichetta, oltre ogni aggettivo affibbiato alla parola teatro (o arte) per rimarcare la differenza dal monoteismo imperante o, viceversa, per ghetizzare il politeismo emergente in tante nicchie. Se l'aggettivazione (teatro d'avanguardia, sperimentale, di ricerca, postmoderno, sociale, della differenza, contemporaneo, istituzionale, normale, della realtà), dopo essere stato un grimaldello o una carica di dinamite per aprire porte sbarrate, non fosse oggi che un mezzo per creare dei distinguo dall'Unico, Vero Teatro – quello mortale, quello senza anima, il teatro spettacolo, il teatro istituzione, il teatro lecito, il teatro impoltronato, vellutato, finanziato –, per sanzionare una minorità? Teatro oggi, più che mai senza aggettivi, deve diventare una parola politeista.

L'osservazione dell'arte è esperienza o non è. Esperire, provare, sbagliare, riprovare ancora. Viaggiare "dentro il mondo e dentro se stessi" (Giuliano Scabia), fino ai confini estremi. Perché l'arte (l'arte del teatro) è estremismo. È artigianalità minuta. È ricerca delle ragioni – è folgorazione – è narrazione dei sentimenti contro il consumo delle emozioni⁹ – è racconto – è visione – è coscienza della perdita d'aura e riscoperta dell'aura – è oscurità e rivelazione. Rifiuta le forme e i formati comodi e inventa ogni momento il modo di farsi tradizione, il modo per tradirsi e tramandarsi (proprio come l'osservazione).

L'arte, proprio come l'osservazione dell'arte, è esperienza e è iperbole, perché politica della psiche (individuale e collettiva) che rifiuta di farsi società politica e diventa, in ogni momento, differenza. È pratica dell'estremo – spreco e antro – caverna nella quale chiudersi per aprirsi da un altro squarcio nella roccia al mondo alla nuvola all'erba all'animale al fiore al vento fremente. È sguardo sul silenzio, viaggio nel silenzio. Propulsione e rinuncia.

È paesaggio umano da coltivare fuori da ogni assetto di potere, da ogni rapporto istituzionale. È coscienza che è finita l'epoca dei compromessi. Che bisogna ricominciare (o ritornare) sempre da un *post* (da un altro *post*, più *post* ancora, che si ricongiunga con l'originario). Perché l'arte, il teatro, l'arte del teatro o scuote il mondo per come è, o si incide ancora più a fondo nella catena dell'acido desossiribonucleico, oppure è bene che resti un gioco o un giochino, una storiella, un alibi di piccole maschere politiche o sociali, *di realtà* magari, a grandi impotenze.

⁹ Cfr. B-C. Han *Psicopolitica*, Nottetempo, Roma, 2016, cap. *Il capitalismo dell'emozione*, pp. 51-59.