

[Titolo](#) || Per una microfisica del teatro

[Autore](#) || Oliviero Ponte di Pino

[Pubblicato](#) || Antonio Calbi, (a cura di), *Teatri 90. Festival. La scena ardita dei nuovi gruppi*, pag. 134, Teatro Franco Parenti edizioni, Milano, 1998

[Diritti](#) || © Tutti i diritti riservati.

[Numero pagine](#) || pag 1 di 2

[Archivio](#) ||

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

Per una microfisica del teatro

di *Oliviero Ponte di Pino*

a Eugenio Barba

Nell'attuale orizzonte della comunicazione e della cultura convivono due tendenze apparentemente divergenti. Da un lato una atomizzazione dei gusti, delle affinità e degli stili di vita individuali, giudicati equivalenti dal punto di vista morale ed estetico; e dunque una accettazione delle differenze e spesso una ricerca ostentata della singolarità, della peculiarità (con tutte le illusioni di autentico e liberatorio che questo può comportare). Dall'altro – in quella che possiamo definire "semiosfera" – una feroce omologazione su scala planetaria attraverso i grandi conglomerati dell'informazione e dell'intrattenimento, la creazione di una neolingua fatta di Hollywood e pop-rock, di Olimpiadi, Walt Disney e Nintendo, Microsoft e cnn, United Nations & United Colors, McDonald's, Nike e Coca Cola, Papa e Che Guevara, delle griffe della moda e dell'oligarchia della finanza e delle mega agenzie di pubblicità, delle grandi reti tv e delle multinazionali dell'editoria e della telefonia, che negli ultimi anni sono stati oggetto di un frenetico balletto di fusioni e integrazioni.

Sul fronte della polverizzazione si crea una infinità – almeno tendenzialmente – di microculture "su misura". Su quello della globalizzazione – altrettanto tendenzialmente – si trasmette una mitologia emotiva onnicomprensiva, in grado di imporre all'intero genere umano un terreno comune (se non di valori almeno di icone e gesti riconoscibili). Da un lato il caos, un pulviscolo ingovernabile e centrifugo, dall'altra l'ordine assoluto, un blocco monolitico e omogeneo, monitorato da implacabili sondaggi e indagini di mercato. La loro sovrapposizione, che determina il nostro stile di vita e il nostro modo di vedere il mondo, tende a produrre una società insieme disarticolata e monolitica, schizofrenica e paranoica, anarchica e iperdeterminata da poteri invisibili – o meglio astratti e intangibili perché paiono procedere secondo leggi trascendenti.

Tuttavia questi due universi compresenti hanno un elemento comune: al loro interno, paiono in qualche modo omogenei, uniformi. Non ammettono singolarità, grumi, coaguli (se tutto è devianza, nulla è più devianza). Non conoscono un centro. Sono due universi ugualmente pervasivi, totalitari, dominabili dal puro consumo. Non prevedono eccezioni e conflitti, se non quelli creati dalla loro soggettiva volontà di potenza. In questo spazio isotropo, molto difficilmente il teatro può dare una prospettiva, un punto di vista; oppure trasmettere un sapere, una tradizione. E nella società dello spettacolo che si celebra di continuo e nel contempo si auto-demistifica (spesso con ironia o autentica forza poetica), anche questo gioco – la rappresentabilità del teatro della vita – rischia di perdere la sua forza eversiva e rivelatrice.

Naturalmente questo mondo (im)perfetto e perfettamente omogeneo è solo una caricatura. Può esistere solo nei romanzi di fantascienza, o nelle utopie di un direttore marketing (o di un manager politico) con qualche perversione filosofica. Naturalmente questa uniformità viene di continuo attraversata da faglie, fratture, tensioni, vischiosità. Che creano così linee di resistenza, aprono linee di fuga, liberano energie.

In un universo che non conosce più centro, queste alterazioni dell'equilibrio diventano il loro stesso centro. Costituiscono un punto d'attrazione che sfugge tanto all'atomizzazione quanto al conglobamento, all'irrigidimento.

È intorno a queste irregolarità e turbolenze del tessuto comunicativo, intorno a questi picchi e avvallamenti del campo energetico, che si addensano e sedimentano microculture, come quelle che possono essere vissute, create ed espresse da una compagnia teatrale. Le culture del teatro si alimentano di questi scarti di energia tra regioni diverse della semiosfera. Usano questi differenziali per raccogliere individualità disperse e per mettere in circolazione il surplus di consapevolezza che esse producono collettivamente.

Ma da cosa possono essere determinati questi addensamenti, questi coaguli? In sostanza, da tutto quello che non entra in questo quadro. Tutto quello a cui in questo contesto non è data parola. Ciò che sfugge al puro consumo.

In primo luogo ci sono naturalmente le vischiosità e i residui di un passato non ridotto a museo o accademia, ma in grado di mobilitare energie e nuovamente riempiti di valori e significati. Questo vuole anche dire (o può voler dire) i classici da rivitalizzare, una tradizione che non ha perso la sua forza (sia la tradizione colta, per riscattarla dalla banalità scolastica in cui viene relegata, sia le tradizioni antagoniste e popolari, per evitarne l'oblio).

Tuttavia ogni prospettiva "neoclassica" pone due problemi. Il primo, e più banale, è che questo legame con la storia può passare per una riterritorializzazione, cioè per il radicamento in un luogo. Non a caso, quando ci si muove in questa direzione, si parla spesso di "teatri nazionali" – una promessa d'identità e continuità, ma anche tutti i rischi di una chiusura localista e provinciale.

Il secondo è che quasi inevitabilmente questa tradizione – ridotta alla sua natura profonda – presuppone un'opzione umanistica: un soggetto forte in grado di offrire una prospettiva e un punto di vista. Ma siamo ormai approdati – è inutile ripeterlo – a un mondo irrimediabilmente post-umanista, e ogni richiamo alla tradizione rischia di contraddire questa consapevolezza. Sarebbe dunque patetico praticare un impossibile ritorno all'umanesimo. Su questo versante, si tratta piuttosto di affrontare, con radicalità, questo nodo nelle sue ambiguità e contraddizioni. Esplorare i confini di un vuoto: il cratere lasciato dalla scomparsa dell'uomo così come lo concepiva e plasmava l'umanesimo. Anche da qui emergono probabilmente la fascinazione per i marginali e gli irregolari, in un ambito sia letterario-artistico sia sociologico-storico; e il richiamo delle origini, il momento in cui la tradizione umanistica gettava (forse inconsapevolmente) le proprie fondamenta.

Titolo || Per una microfisica del teatro

Autore || Oliviero Ponte di Pino

Pubblicato || Antonio Calbi, (a cura di), *Teatri 90. Festival. La scena ardita dei nuovi gruppi*, pag. 134, Teatro Franco Parenti edizioni, Milano, 1998

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 2 di 2

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

Ecco anche il perseverare inevitabile di una estetica del frammento e del margine – ma in rapporto a un centro e a una identità perduti. E una pratica che tende a lavorare più sui flussi che sui segni.

A queste resistenze si intrecciano le energie messe in moto da quelle che si possono definire "linee di faglia" (che spesso coincidono con i limiti e i fondamenti del soggetto, che la storia della filosofia ben conosce, e che la scena pratica da sempre). Una delle più frequentate è il confine tra l'animato e l'inanimato, tra il corpo e la macchina, partendo dal presupposto che il corpo non è "naturale" ma culturalmente e storicamente determinato, e dunque che è necessario comprendere *come* venga socialmente determinato. Un'altra linea di faglia è il rapporto con il linguaggio, su un doppio versante. Da un lato il confine io-linguaggio; e dunque anche il corpo come segno, o come campo in cui inscrivere segni. Dall'altro quello tra linguaggio e mondo (anche qui, il presupposto è che il linguaggio sia strumento di comunicazione collettivo, e dunque la sua funzionalità vada verificata in una dimensione sociale). Altre si possono individuare, altre ancora si potranno trovare – man mano che emergono e vengono consapevolmente indagate. Spesso sono linee di faglia imposte da un travolgente sviluppo tecnologico, che a sua volta impone il proprio ritmo anche all'evoluzione con i nuovi media della semiosfera e dunque della percezione di sé e del mondo.

In questo scenario anche la logica della spettacolarizzazione subisce uno slittamento. Lo spettacolo non appare più il meccanismo privilegiato per affermare liricamente una soggettività ridotta a pura apparenza; non è più visto come linguaggio onnicomprensivo con cui mimare e comprendere l'intera realtà (è proprio questo processo di filtraggio della realtà e la sua proiezione nel virtuale che ha portato al trionfo della semiosfera, dove tutto si trasforma prima in spettacolo e poi in merce).

Lo spettacolo – il teatro – diventa a questo punto lo spazio in cui sperimentare, formalizzare ed esprimere le ossessioni di quel microcosmo che è una compagnia teatrale. In questo ambito, la tendenza più avvertibile – ancora una volta – non è dunque verso la ricostituzione di un centro, ma piuttosto verso la consapevole radicalizzazione della propria eccentricità, verso la sperimentazione di forme estreme, verso la vertigine e gli stati alterati di coscienza, verso la provocazione e lo shock percettivi.

Va tuttavia ribadito che quella che si mette in gioco in quello spazio di relazioni che è il teatro non è mai una soggettività (o un'assenza di soggettività) puramente autoreferenziale. Non è una diversità che vuole semplicemente affermare se stessa. E' una soggettività che in qualche modo chiede di essere riconosciuta come tale, in uno spazio collettivo. Questo accade anche a quelle esperienze che traggono il loro surplus di energie dal piacere e dall'ansia del nuovo, da una spinta vitalistica dalle connotazioni spesso giovanilistiche, adolescenziali. Proiettate alla ricerca di un riconoscimento in questo spazio collettivo, innescano una dialettica che sfugge rapidamente alla pura affermazione di sé.

Il paradosso, se si vuole, è che non esiste più un centro: né per quanto riguarda l'organizzazione della società, né per quanto riguarda la costituzione del soggetto. E tuttavia continuano a esistere dei margini, percepibili ed esplorabili. La scena non può più arrogarsi la funzione di centro (se non in una dimensione esistenziale, personale). Ha piuttosto la vocazione, e forse il dovere, di esplorare questi confini, di perdersi su queste linee al limite del nulla. E' proprio perdendosi in questa orma, in questa ombra, che il teatro può ritrovare e ritrova la propria forza e la propria necessità.