

teatro

## Il Living Theatre

Fa pensare un po' alle confraternite di tipo religioso il Living Theatre, questo « fatto » teatrale, che negli ultimi anni ha occupato in maniera piuttosto rilevante le cronache dei giornali e non sempre, tra l'altro, per giudizi o critiche soltanto estetici; questo gruppo di comici, cioè, che, in esilio più o meno volontario da un'America facile a stizzirsi nei confronti di chi, irrequieto, non si allinea, va spostandosi qua e là per l'Europa, in cerca di un paio di tavole su cui svolgere il proprio lavoro di teatranti.

Judith Malina e Julian Beck, i due appassionati animatori dell'iniziativa, avevano incominciato la loro attività nei primissimi anni del dopoguerra a New York, in un teatrino della Quattordicesima Strada, *off Broadway*, per intenderci, fuori dalla produzione ufficiale e grandiosa di spettacoli « all'americana », mettendo in scena nomi come Pirandello, Brecht, Genet, autori che dovevano aiutarli a maturare un gusto, una coscienza, una consapevolezza teatrali e a fornire loro un non indifferente retroterra culturale. Il che permise loro, quindi, di formarsi a poco a poco un proprio discorso da proporre e da portare avanti, che si potrebbe collocare grosso modo come stile ad esperienze teatrali consimili (tra cui, per esempio, il notissimo « Actor's Studio ») e come contesto ideologico a quella reazione di tipo pacifista e democratico (ma sulla più precisa caratterizzazione in questo

senso del Living torneremo dopo), che negli Stati Uniti si stava affermando intorno agli anni cinquanta contro il generale Mac Arthur e i suoi seguaci. Vennero allora i primi successi, le prime discussioni della critica, che ora ne apprezzò il lavoro, ora non lo capì, ora ne colse i limiti tuttora presenti; si chiarirono quindi meglio i principî ispiratori e maturò tanto l'esperienza, che vennero ad avere per sé anche un drammaturgo: e si sa che successo rappresenti ciò per un teatro, disporre di un poeta che interpreti la linea drammaturgica del gruppo e rifornisca quindi la scena continuamente di poesia; il Living entrava di diritto fra gli istituti teatrali più impegnati ad avanzare delle proposte, che mirassero a rinnovare, dalle fondamenta, il teatro stesso.

Perché solo con il fatto che, almeno nelle intenzioni, questo gruppo intenda rivedere un po' tutto da capo, si può giungere a comprendere e forse a giustificare le sue vicissitudini, da un lato, e, dall'altro, a riconoscere loro, pur nell'estrema discutibilità di molte loro tesi, una grande buona fede. Ma conta ormai considerare che cosa il Living Theatre ci va proponendo.

« Vorremmo arrivare all'espressione artistica senza violenti sbalzi nei confronti della vita; e così usiamo tecniche, nei gesti e nei comportamenti e nelle parole, che stiano in equilibrio tra creazioni di poesia e manifestazioni di vita », ha dichiarato di recente Julian Beck. E, in effetti, ciò costituisce il principio ispiratore dell'attività drammaturgica del gruppo, questa equazione, cioè, fra teatro e vita, che essi vorrebbero istituire

non certo in base ad una pura trasposizione naturalistica di una *tranche de vie* sulla scena, bensì di un avvicinamento, quasi una fusione, di questa al palcoscenico e di un'improvvisazione che regoli gli scambi reciproci fra i due luoghi.

Il discorso può anche affascinare così, di primo acchito; più in profondo ci sembra di poter dire che ricondurre il teatro alla vita (o viceversa) può avere qualche senso soltanto se una tale azione viene indicata come *direzione*, come un tentativo cioè di recuperare un'autenticità o una genuinità di partecipazione, che il nostro teatro può aver perduto. Ma ci sembra errato il cercare di risolvere il teatro nella vita, perché sono e rimangono due cose diverse. Il teatro — almeno finché vorrà essere tale — consiste, volenti o nolenti, in una imitazione della vita, ne è una rappresentazione e una ricreazione. Non dovrebbero esser necessarie molte parole ancora per chiarire oggi che un fatto, rappresentato sulla scena, pur simile ed apparentemente identico ad un altro che accade nella realtà, ne è « diverso ».

Equivoco, questo, che spicca e con ingenuità si rivela nelle due opere del poeta del Living, Jack Gelber, che dice per tutti: « noi siamo per l'autenticità dell'arte improvvisa », « io sono per un teatro di improvvisazione ». Ma poi, chi solo vede un esercizio degli attori del gruppo americano si accorge come di improvvisazione non ci sia nemmeno l'ombra, tanto tutto rasenta la perfezione, registrato com'è ogni gesto, ogni respiro, ogni rumore. Nell'atmosfera tesa di certi pezzi del Living neanche una mosca si azzarderebbe a volare.

Semmai più valido ci sembra lo sfor-

zo che il Living compie per far *partecipare* il pubblico a quanto sta accadendo sulla scena; anche se non sempre le sue rappresentazioni rispettano i canoni di un autentico scambio fra palcoscenico e pubblico. Perché vera partecipazione ci pare si abbia solo quando il pubblico spontaneamente risponde ad una sollecitazione universale (che lo tocchi cioè in tutta la sua persona) e genuina (nel senso che sia tramite di qualche cosa). Altrimenti si ha violenza, stimolo, incidenza sulla platea, la quale reagirà in quanto insieme di esseri fisici urtati e infastiditi da quell'azione. Inutile dire che in questo caso di partecipazione non si può parlare; e le sollecitazioni del Living sono spesso di questo secondo tipo.

Ma questo punto della partecipazione, pur quando quelli del Living riescono a realizzare cose notevoli come scambio corale, segna d'altra parte uno dei limiti diremmo culturali e ideologici del loro teatro. In uno dei *Mysteries and smaller pieces* recentemente portati in Italia e, a Milano, al Teatro Durini, nel buio generale compaiono in lontananza dei punti rossi, che si fan sempre più numerosi e vicini; è una processione di gente che nel silenzio generale scende dal palcoscenico e si sparpaglia per la platea (il fatto non è nuovo, ma lo riscatta la bellezza della realizzazione ed il contesto); indi sulla scena compare al centro un uomo seduto per terra, con le gambe incrociate, davanti a una candela; questi attacca con tono litanico una sequenza fatta di « freedom now », « nutrite i poveri », « stop the war », « pace nel Vietnam » e frasi simili, mentre dalla platea è un crescendo di risposte corali. A terminare l'azione « litur-

gica» quelli che prima eran scesi, ora in silenzio e in processione ritornano sulla scena, si riuniscono in piedi attorno alla candela, tenendosi abbracciati, e a bocca chiusa imitano un'incursione aerea, lo strazio che questa porta, lo smorzarsi della tempesta e quindi il silenzio pieno di desolazione che rimane.

Il quadro è di rara efficacia e strappa l'applauso. Passata l'emozione, però, ci si rende conto come uno dei forti limiti del Living sia la « protesta », almeno nel senso che essi non l'assumono come mezzo, bensì tendono a conferirle una dignità di fine, che d'altra parte non ha e non può avere e che anzi rischia di rendere il loro lavoro protestatario e velleitario.

Gli uomini del Living costituiscono un esempio, una testimonianza, un grido nel contesto della corrente e, se si vuole, stagnante produzione teatrale: ma fino a che punto un effettivo fatto rivoluzionario?

Prendiamo un altro punto fondamentale nella poetica del gruppo, fra quelli che più ci fan nascere dubbi: « le parole hanno già detto tutto »; « la parola deve essere condizionata ai gesti, i quali abbiano una forma di rituale altamente semplice e ripetitiva », dicono ancora quelli del Living. Ma con quale parola ce l'hanno? O forse con certi usi frusti che di essa si fanno? Perché occorre stare attenti: la parola buttata fuori dalla porta rischia di rientrare dalla finestra, per di più carica di orpelli estetizzanti e di doppi sensi, priva di chiarezza. Crediamo in definitiva che la parola non sia stata scartata dal Living per una precisa e motivata scelta filologica, dopo aver tentato invano di scandagliarne tut-

te le possibilità espressive, bensì in seguito a una decisione di comodo o ad un'affermazione superficiale di inadattabilità della « parola », ad un'idea o ad un pregiudizio che della parola stessa ci si è fatti. E non sarebbe neanche difficile andare alla ricerca degli ascendenti anche vicini di queste concezioni, chiamare in causa, per esempio, tutti quei tentativi fatti un po' dovunque in questo primo mezzo secolo o addirittura un nome come quello di Artaud. Ma in questa direzione il discorso potrà ben esser sviluppato un'altra volta.

Per adesso ci interessa sottolineare, concludendo, come il lavoro del gruppo del Living vada sfrondata di tutto quello che novità non è o lo è solo in parte o soltanto superficialmente; troppo spesso, infatti, il Living si muove sul filo del rasoio, fra arte e esercizio, fra proposta e protesta, fra volontà creatrice e mistificazione, fra coscienza e suggestione, fra tensione e demagogia, fra ricerca ed effetto.

Spogliato di tutte le scorie, si può da questo esperimento trarre qualcosa di utile, un contributo alla ricerca di un significato sempre più proprio del teatro nella società contemporanea. Se non altro perché ci aiuta a riscoprire, a teatro, il senso del mistero, della meraviglia, della rivelazione, del rito, della partecipazione autentica. Non sarà per questo che la critica ufficiale sarà disposta a concedergli la qualifica di prova « d'avanguardia »; ma è lì, a nostro avviso, il filone più autentico che il Living e molto teatro contemporaneo hanno da perseguire.

*Marco Garzonio*