

LA DRAMMATURGIA DELL'AMBIENTE E IL LINGUAGGIO TEATRALE DIRETTO

(testo di Gabriele Boccacini, Stalker Teatro, pubblicato in "Se all'università si sperimenta il teatro", a cura di Vito Minoia, 1998, edizioni Magma)

a) LA DRAMMATURGIA DELL'AMBIENTE.

Per "drammaturgia dell'ambiente" intendiamo il lavoro creativo di progettazione teatrale che si fonda sulla considerazione dell'ambiente stesso (spazio fisico e psicologico) in cui avviene il fatto teatrale. Gli eventi che compongono il teatro in tutti i loro aspetti costitutivi (spazio scenico e spazio per il pubblico, partitura per gli attori, sequenza narrativa e modalità di fruizione degli spettatori ecc...) vengono concepiti e preparati partendo proprio dalle caratteristiche del luogo in cui vengono poi presentati. La dimensione fisica dei locali e degli spazi utilizzati, la funzione abituale assegnata a quell'ambiente, le persone che frequentano quei luoghi e i significati ulteriori che vengono attribuiti a quell'ambiente dal contesto sociale, sono i "materiali" di partenza per la progettazione degli eventi teatrali.

Il pretesto dell'operazione artistica sarà quindi costituito non solo dal soggetto trattato (il pretesto immaginario su cui si sviluppa la poetica determinante quella ricerca), ma anche dalla realtà dell'ambiente in cui si interviene. La lettura e l'individuazione dei **dati di realtà**, presenti nell'ambiente, divengono quindi concreti punti di riferimento, necessari alla elaborazione linguistica.

Nei primi anni '80 la nostra compagnia diede inizio ad un progetto pluriennale negli spazi dell'ex ospedale psichiatrico di Collegno dal titolo "Stalker - I sognatori della realtà".

Questo progetto prevedeva attività di laboratorio sul linguaggio teatrale con gli utenti e gli operatori dell'ex O.P., sulla base di una ricerca della propria identità personale ed artistica che confluiva anche nella creazione di uno spettacolo di teatro ambientale a percorso negli stessi spazi dell'ex O.P.

Da questa esperienza la compagnia, già attiva negli anni '70 nel campo dell'animazione e del teatro ragazzi come "Compagnia del Bagatto", prese poi il nome di Stalker Teatro.

Il progetto era ispirato dalla volontà di creazione di un'opera di teatro totale, cioè di un teatro che potesse ridefinire un ambiente reale, adoperando gli strumenti dell'arte. Trasformare l'ambiente reale dell'ex O.P. in un ambiente "altro", in cui confluivano e si sovrapponevano ribadendosi e modificandosi sia gli aspetti immaginari del pretesto poetico tratto dal film "Stalker" di Andrey Tarkowsky, sia gli aspetti reali tratti dalla nostra esperienza nel manicomio. In sostituzione dello spazio convenzionale del teatro, lo spazio astratto del palcoscenico e della platea (il teatro nel nostro contemporaneo è un luogo astratto in quanto non ha memoria né funzione riconosciuta diffusamente nel sociale), potevamo quindi utilizzare uno spazio reale : edifici e reparti, saloni e corridoi, portici e prati. Un territorio specifico e circoscritto, a quei tempi ancora abitato da chi aveva vissuto la reclusione di quella sorta di città-istituzione totale.

Come ospiti scrupolosi abbiamo cercato di condividere per quanto possibile e in prima persona quella situazione dalla storia così drammatica ; ci siamo dati il compito di riuscire a **dialogare** con gli **abitanti** di quel territorio e così facendo di conoscere per esperienza diretta, con rapporti interpersonali, chi era stato costretto a vivere nell'ospedale psichiatrico.

Per questo intervento di creazione di teatro ambientale, che abbiamo definito anche **insediamento teatrale**, abbiamo quindi attivato la ricerca secondo una impostazione che cercheremo di riassumere schematicamente enucleando gli aspetti principali.

I dati di realtà presenti nell'ambiente in cui si interviene.

L'acquisizione delle informazioni avviene, più che per uno studio storico, scientifico della situazione, per una "conoscenza artistica" (percettiva, emotiva, comportamentale), in prima persona dell'ambiente. Vivere e lavorare in quel contesto il più possibile, insieme agli abituali frequentatori di quel territorio (nel caso del progetto nell'ex O.P. di Collegno, gli utenti e gli operatori),che consideriamo come **gli abitanti** di una regione in cui si è ospiti, ed ogni paese ha le sue regole e le sue abitudini, il suo "linguaggio", da conoscere e considerare. Durante il progetto "Stalker", nell'ex O.P., abbiamo sistemato e organizzato in una palazzina, l'ex reparto 14, oltre a quattro saloni per l'attività di laboratorio e per la presentazione di performance ed installazioni, anche una grande cucina e diverse camere da letto, dove potevamo abitare ed ospitare anche altri artisti invitati a partecipare alle attività. Le prime quattro edizioni del Festival delle Arti "Differenti Sensazioni" si sono appunto svolte in quel contesto.

Il pretesto immaginario di riferimento per la creazione teatrale.

Per pretesto immaginario intendiamo qualunque soggetto, individuato secondo la propria poetica, a cui si intende fare riferimento per la creazione teatrale. Dal testo teatrale classico a qualsiasi altro pretesto anche di diversa natura: racconto, romanzo, film, musica, documenti, opere di arte visiva. Comunque si presuppone una **elaborazione drammaturgica**, tanto più se si considera il lavoro teatrale in relazione all'ambiente; un progetto, scrittura-traccia, anche con diversi mezzi (fotografie, disegni, grafici, oggetti), utile all'organizzazione degli elementi non solo letterari che ogni volta si tratta di reinventare rispetto allo spazio utilizzato, e che compongono il linguaggio-teatro. Quindi non solo la scrittura di quanto viene detto dagli attori, ma anche la descrizione degli altri aspetti che costituiscono il progetto dello spettacolo: modalità di utilizzo dello spazio, delle luci, delle musiche, sequenza dei nuclei drammatici, partitura degli stati fisici degli attori, materiali e colori utilizzati, tempi di sviluppo delle azioni sceniche, ecc.... .

Training dell'attore-autore di teatro ambientale.

Durante la ricerca si attua una sovrapposizione, coincidenza (a volte casuale magica, a volte conseguenza di una scelta analitica), fra l'ambiente reale dove si interviene e il luogo immaginario del pretesto, cosa che consente di arricchire l'evento teatrale di nuovi spunti e di azioni teatrali concrete. Gli attori-performer che hanno vissuto in prima persona in quell'ambiente, e sono stati in training con le persone e le cose che hanno incontrato in quegli spazi, possono quindi "raccontare" una propria storia, divenendo quindi coautori dell'evento teatrale. Nel teatro ambientale il classico lavoro dell'attore di doversi immedesimare nel personaggio voluto dall'autore, perde quindi di senso in quanto è lo stesso attore che diviene protagonista di una propria avventura psichica e fisica concretamente compiuta nell'ambiente reale divenuto teatro.

Il laboratorio sul linguaggio teatrale.

Durante l'attività di laboratorio, con gli abitanti del territorio in cui si interviene, si cerca di creare una intesa ed uno scambio interpersonale fra tutti i partecipanti al gruppo di lavoro. Utilizzando un codice intuitivo di segni, per lo più gestuali, e considerando con estremo valore ogni più piccolo fatto, si cerca di arrivare ad un livello di intesa armoniosa, basata sulla qualità della presenza di tutti i partecipanti. Per **qualità della presenza** intendiamo un ottimale stato psico-fisico attivato all'ascolto e all'azione, con un maggiore grado di consapevolezza e di controllo di sé e di quello che avviene nell'ambiente. A questo stato di maggiore empatia si cerca di arrivare per fasi e per tentativi tramite una successione di diversi esercizi-situazioni teatrali che, attivando l'energia dell'organismo, possono favorire la concentrazione e la percezione. Le modalità di queste esperienze-esercitazioni per la preparazione del gruppo di lavoro possono variare in modo determinante secondo le caratteristiche di ogni specifico progetto.

Non possiamo in questa occasione addentrarci nell'attività svolta durante il laboratorio, discorso che comporterebbe di per sé l'impiego di troppo spazio: per la descrizione di questo argomento rimandiamo all'intervento "Diversità e nuova socialità nell'arte e nell'emarginazione. Esperienze di lavoro nell'ex ospedale psichiatrico e sul territorio delle città di Collegno e di Grugliasco (To)", presentato in occasione del convegno "Quell'arte che attraversa i muri". Reggio Emilia, 1990.

Da queste numerosissime esperienze, effettuate con diversi gruppi sociali, derivano molte delle caratteristiche teatrali anche dei due argomenti successivi.

In particolare, il lavoro nell'ambito della psichiatria ci ha consentito di approfondire le potenzialità del linguaggio teatrale diretto.

Il pubblico: da spettatori a visitatori.

Con il termine "visitatori" intendiamo definire meglio il ruolo attivo degli spettatori che si addentrano in un percorso di teatro ambientale. In questo contesto i visitatori si trovano ad essere stimolati ad un maggior utilizzo di tutti i sensi. A differenza degli spettatori abituali che, quando hanno raggiunto il posto assegnato non si spostano più, dando quindi per definita e scontata la loro "distanza" dal fatto teatrale e quindi il loro ruolo, i visitatori invece non si

trovano ad aspettare passivamente la successione delle scene nello stesso spazio, come avviene nel teatro tradizionale, ma, necessariamente, devono spostarsi lungo un percorso prestabilito, scegliendo maggiormente, da un ambiente all'altro, dove sostare e quindi da quale angolazione e distanza assistere all'evento. Nel teatro ambientale a percorso è come se venisse ripetuto, con livelli di consapevolezza nel procedere diversi, l'atto iniziale dell'**andare a teatro**, momento comunque sempre alto di scelta e di partecipazione dello spettatore: individuo che entra in uno spazio collettivo rituale, vede e si fa vedere dalle altre persone convenute, decide di unirsi e di condividere la situazione teatro dando vita, insieme ad altri, ad un momentaneo, specifico e irripetibile, gruppo sociale.

Nel teatro ambientale i visitatori, procedendo nel percorso, vanno incontro alle scene entrandoci fisicamente, si trovano quindi a dover proporre più volte la propria presenza sia all'interno del gruppo dei visitatori, sia all'interno dello spazio scenico e ciò comporta, in modo diverso per ogni individuo, un considerevole stimolo e quindi una attivazione delle capacità percettive. La presenza dei visitatori diviene teatrale in quanto l'ambiente teatrale li contiene insieme agli attori; questi ruoli diventano, anche solo per l'uso dello spazio, maggiormente sfumati e meno scontati.

Stando così le cose, in quel contesto, non viene data esclusiva delega del fatto teatrale agli attori, ma anche i visitatori si trovano ad essere in qualche modo responsabili dell'avvenimento.

Un altro aspetto, se vogliamo sempre tecnico, ma che comporta considerevoli trasformazioni psicologiche ed emotive, è il numero necessariamente ridotto dei visitatori che partecipano ad uno spettacolo di teatro ambientale. Si dice che per fare un viaggio è meglio essere da soli o con poche persone di fiducia con cui si ha una buona intesa, la stessa cosa vale per il viaggio che si propone con il teatro ambientale. Non possono essere spettacoli di massa, dato che gli ambienti sono allestiti teatralmente, e devono contenere anche il pubblico. Inoltre i visitatori devono avere la possibilità di rapportarsi direttamente, da vicino, con gli attori ed inoltre le azioni teatrali non sono studiate esclusivamente secondo una visione frontale, come un bassorilievo, ma, come una scultura a tutto tondo, si articolano in tutte le direzioni dello spazio e quindi considerano più punti di vista.

Affermando che il teatro ambientale a percorso non è rivolto ad un pubblico di massa, non si vuol dire che è un teatro d'élite, ma che è un teatro adatto a poche persone per volta, di qualsiasi provenienza culturale e sociale. Fra l'altro riteniamo che uno spettacolo teatrale per centinaia di spettatori alla volta, provochi una sorta di appiattimento percettivo mass mediologico, che non può certo favorire l'aspetto più specifico dello spettacolo dal vivo, in genere, e del teatro in particolare, che è il rapporto diretto fra persone.

Per quanto nel teatro ambientale a percorso non sia necessariamente prevista la partecipazione diretta dei visitatori alle azioni teatrali dei performer (aspetto che invece consideriamo nel linguaggio teatrale diretto), intendiamo in sostanza sottolineare che la sola messa in gioco del limite fra spazio scenico e platea, rende più attento l'ascolto del pubblico (non più sclerotizzato da una posizione statica, tranquilla e scontata), che si trova a condividere l'esperienza degli attori con un maggior impegno percettivo comprendente tutti i sensi.

Lo spazio scenico.

Nello spazio astratto del palcoscenico di un teatro tradizionale spetta alla scenografia dare carattere alla scena praticata dagli attori, secondo le scelte che derivano dal testo-soggetto trattato.

Nello spazio reale utilizzato per una operazione di teatro ambientale, per quanto si intervenga altrettanto con diversi materiali per creare immagini relative al pretesto trattato, risulta difficile utilizzare il termine scenografia, se non in una estensione ampia del significato abituale.

Infatti, nel teatro ambientale è lo stesso spazio in cui si interviene, per nulla anonimo, né astratto, che determina, non solo l'impianto scenico e l'azione degli attori, ma addirittura modifica, evolve, indirizza nel modo più contingente il soggetto trattato. In ogni caso anche se lo spazio d'intervento fosse privo di caratteri, nell'ottica del teatro ambientale, per questa sua assenza di caratteri sarebbe comunque considerato: vedi i tentativi di teatro ambientale in teatri tradizionali. L'incidenza degli elementi fisici, architettonici e naturali, sul pretesto è di tale portata che può determinare la scansione del percorso-sceneggiatura che reinventa e organizza nuovamente le azioni degli attori e le modalità di partecipazione del pubblico.

Considerando lo spazio reale-ambiente, come spazio scenico con le sue valenze fisiche ed estetiche e come parte consistente ed originale dell'opera, l'intervento con i materiali scenici non potrà essere il "rivestimento" dello spazio dato, tale da escluderne le sue caratteristiche

preesistenti, ma invece, traendo stimolo dai dati di realtà, si interverrà **installando materiali scenici** appositamente inventati per quello spazio.

Il termine installazione si usa nell'ambito delle arti visive, dove, è noto, si utilizza per indicare l'operazione di un artista che compone i suoi elementi visivi, sicuramente rispetto alle sue scelte estetiche e poetiche, ma con grande attenzione allo spazio dato.

Volendo considerare nella nostra ricerca linguistica ogni media espressivo adoperato importante quanto gli altri, anche per quanto riguarda lo spazio e i materiali scenici utilizzati, riteniamo che questi debbano avere un loro valore in sé, non secondario o subordinato ad altro. Non si tratterà quindi di elaborare una scenografia che rappresenti con le immagini l'idea dello spettacolo, ma gli stessi materiali visivi contribuiranno, per la loro specifica natura, a costituire l'opera, come uno degli elementi di origine, stimolo all'atto creativo degli attori.

Non si tratta quindi di sostituire l'ambiente reale con quello teatrale, ma di far interagire, far entrare in una dinamica estetica e funzionale gli elementi creativi con quelli preesistenti, per poi comporli fra loro.

Nel teatro ambientale, quindi, ad ogni livello di elaborazione progettuale, di creazione dell'azione teatrale, di articolazione dello spazio scenico, di modalità di fruizione del pubblico, continuano ad essere considerati di pari importanza i dati di realtà e il pretesto immaginario, che vanno ad integrarsi in una idea del teatro, in una visione poetica, che coniuga la trasformazione creativa con la consapevolezza del reale.

b) IL LINGUAGGIO TEATRALE DIRETTO.

Con questa definizione, di fatto tautologica, visto che il linguaggio teatrale è comunque una forma espressiva diretta (dato che abitualmente non c'è mediazione, non si interpone un filtro di altri media, fra l'attore e lo spettatore), intendiamo evidenziare un aspetto della ricerca teatrale da noi condotta, che insiste proprio sulle potenzialità del linguaggio teatrale nel rapporto diretto fra attori e pubblico.

Nel momento in cui la condizione del rapporto fra performer e spettatore risulta essere tendenzialmente paritetica, (in quanto nessun espediente tecnico ingigantisce la presenza del performer o rimpicciolisce quella dello spettatore, i quali invece si trovano nello stesso spazio, in una situazione di scambio interpersonale), abbiamo potuto osservare che gli elementi espressivi comunemente adottati dagli attori assumono nuove potenzialità, per le quali occorre una specifica preparazione, più di qualità performativa che di interpretazione e di recitazione.

Prima di addentrarci in questo argomento vorremmo fare due considerazioni di ordine generale. Dagli anni '70 in poi si è fatto largo uso della definizione "**teatro laboratorio**", intendendo il lavoro di quei gruppi teatrali che hanno considerato l'insegnamento di Jerzy Grotowski e del "terzo teatro" di Eugenio Barba. Quel teatro che si fonda sulla preparazione dell'attore nella ricerca di laboratorio e che trova una sua sintesi negli spettacoli proposti al pubblico. Tralasciando di descrivere questa metodologia che è stata fortemente innovativa e a cui anche noi abbiamo fatto riferimento, nel "teatro laboratorio" si distinguono comunque due momenti: quello della preparazione teatrale, all'interno del gruppo, e quello dell'incontro teatrale con il pubblico.

Proprio sulla base delle esperienze di ricerca e di formazione nell'ambito del laboratorio, la nostra compagnia ha sviluppato un intenso lavoro anche con altre persone, in progetti per i quali il momento di realizzazione di uno spettacolo era secondario o addirittura inesistente. Il teatro quindi si configurava solo all'interno del laboratorio stesso, dove i partecipanti coinvolti per diversi motivi di ordine educativo, erano di fatto gli spettatori partecipi dell'evento teatrale. Il teatro, in molti dei suoi aspetti, può dunque già esistere negli incontri di laboratorio, se questo viene impostato, al di là della propedeutica, dando valore ad ogni cosa, con la stessa attenzione che si applica in uno spettacolo.

Da queste esperienze in cui il momento-teatro era contenuto nel momento-laboratorio, all'inizio degli anni '90, abbiamo desunto un metodo di relazione teatrale sfociato poi nel **Progetto Odissea**, in cui, ribaltando le due situazioni, abbiamo sperimentato, nel momento spettacolare di incontro con il pubblico, le possibilità di coinvolgimento in prima persona, così come avviene in un laboratorio. **Teatro laboratorio** quindi non scisso in due momenti contigui e distinti, ma proposti al pubblico in un unico contesto di sintesi teatrale.

La seconda considerazione che ci ha portato alla creazione del Progetto Odissea, e quindi alle esperienze di linguaggio teatrale diretto, è stata determinata da un interrogativo, tanto semplice quanto complesso: perché oggi una persona può sentire la necessità di andare a teatro? Come sempre per trovare risposta ad una domanda che si immagina di rivolgere ad altri è utile provare a rivolgerla a se stessi, per poi darsi una risposta e forse riuscire ad avvicinarsi alle altrui motivazioni. Seguendo questo ragionamento la prima risposta che ci

siamo dati è che la necessità del teatro per noi dipende da poter fare teatro in prima persona. Questo può risultare ovvio per quelli che considerano il teatro una ragione di vita ed un mestiere, ma oltre all'ovvietà di questa considerazione, crediamo ci sia una realtà di fondo connessa alla disciplina teatrale. Il teatro è incontro e partecipazione, lo è stato in alcuni periodi della storia in modo più rilevante, ma crediamo che anche nel nostro contemporaneo, forse più che mai, visti i livelli massificati dei rapporti che abitualmente vengono mediati dai mezzi tecnologici, la funzione principale del teatro continui ad essere sempre quella delle origini: la partecipazione in prima persona dell'individuo ad un rituale collettivo. L'esperienza di appartenere emotivamente, sensibilmente, volontariamente ad un gruppo sociale. (Non è questione di potere o di possedere, ma al contrario di essere posseduti o di appartenere!). Non si può **andare a teatro** come, ad esempio, si va al cinema. Non basta avere la voglia di curiosare altri mondi, di vivere altrui vissuti; per andare a teatro è necessario prepararsi con l'aspettativa che quella esperienza farà parte del proprio percorso esistenziale; scegliere sapendo che verrà richiesto di aderire ad una esperienza collettiva, sociale. Il teatro può essere rivolto a chiunque, ma deve essere indirizzato a qualcuno. D'altra parte chi usufruisce della proposta teatrale potrà ben assistere a qualunque cosa, ma potrà partecipare solo a quelle forme di teatro che gli corrispondono in quanto lo coinvolgono. C'è però da chiedersi quali corresponsioni possono esistere oggi fra la vita sociale di un individuo e uno spettacolo teatrale. Probabilmente nessuna, nella nostra cultura; si tratta quindi di individuare queste connessioni sul piano metaforico, critico e ironico o sul piano simbolico, inconscio, degli ipotetici archetipi.

Con il Progetto Odissea abbiamo quindi voluto caratterizzare fortemente la proposta teatrale-artistica per le sue intrinseche qualità, relative alla partecipazione diretta, "dal vivo", sia dei performer che degli spettatori, rinunciando alle strategie di rapporto con il pubblico di origine televisiva, evitando quei mezzi e quelle forme che da essa derivano. Abbiamo quindi preferito rinunciare alla competizione con i mezzi di comunicazione di massa che si presuppone vadano bene per tutti o comunque per la maggioranza. Noi intendiamo invece rivolgerci a delle "minoranze", a nostro avviso necessariamente tali dato il mezzo utilizzato; quelle poche persone che si possono incontrare ogni volta che si fa teatro e con loro provare a condividere, in modo originale, un momento epico, vien voglia di dire, di pathos collettivo.

Affrontando ora lo specifico della nostra esperienza sul linguaggio teatrale diretto, indichiamo schematicamente alcuni aspetti fra quelli che ci sembrano di maggior rilievo.

L'azione teatrale corale.

Risalendo all'epoca mitica del teatro, quella della tragedia attica, possiamo trovare quell'importanza centrale del teatro come luogo di aggregazione sociale. In quell'epoca il processo di identificazione degli spettatori per la tragedia rappresentata era presumibilmente totale; il solo essere presenti a teatro conferiva allo spettatore un proprio ruolo e una propria funzione.

Era l'epoca in cui una visione mitica poteva credibilmente realizzarsi sulla scena, non tanto attraverso i singoli personaggi, ma tramite la loro vicenda di origine umana e divina, che fluiva e veniva testimoniata nell'attualità della presenza del **coro** che era partecipe agli eventi. Per certi versi è proprio il coro della tragedia greca la più grande invenzione del teatro. In quel contesto si è riusciti a formalizzare linguisticamente e a rap-presentare drammaticamente quelle "moltitudini" che davano vita ai più antichi rituali delle origini.

Queste considerazioni si sono volute verificare con i diversi progetti realizzati sul pretesto dell'Odissea.

Fra questi ricordiamo con particolare piacere l'esperienza condotta a Cagli, in provincia di Pesaro, insieme al gruppo Aenigma. Con Vito Minoia e la sua compagnia, proseguendo una fertile collaborazione iniziata nel 1990 sulla base di un reciproco rapporto di stima e di amicizia, si è impostato nel 1994 un progetto sull'Odissea in una piccola e bella cittadina, dove abbiamo avuto la possibilità di dare pieno senso alle caratteristiche dell'intervento. Alla fase di preparazione dello spettacolo di teatro ambientale con gli attori di Aenigma, hanno aderito una decina di giovani di Cagli che hanno partecipato con entusiasmo ad una settimana di intenso lavoro di preparazione. A questo punto l'evento teatrale che stavamo preparando, in nove spazi all'interno e all'esterno dell'antico palazzo comunale di Cagli, era divenuto un fatto già appartenente, in qualche misura, alla comunità di quel paese; sicuramente lo era per noi che ci sentivamo riconosciuti, per il nostro impegno, dagli abitanti.

La decina di repliche successive hanno poi permesso di confrontare l'esperienza teatrale con alcune centinaia di altri cittadini che hanno avuto modo di contribuire direttamente alla realizzazione del percorso teatrale.

Ricordiamo fra i tanti momenti significativi di questo spettacolo, che si è potuta verificare in modo ottimale proprio per la sensibilità e la competenza del gruppo Aenigma che organizzava il progetto, quello in cui, nel passaggio esterno fra un salone su di un lato del palazzo e l'atrio antico del Comune, i performer insieme ai visitatori transitavano lungo una strada affollata mantenendo una notevole concentrazione nel compiere l'azione collettiva, nonostante gli iniziali ammiccamenti e piccole reazioni di stampo quotidiano da parte dei passanti occasionali che riconoscevano i loro concittadini intenti nell'azione teatrale.

Queste interferenze dell'ambiente quotidiano che avrebbero potuto provocare una rottura della tensione del percorso teatrale, venivano invece superate dal legame, dall'intesa fra i performer e gli spettatori coinvolti, legame che si era creato poco prima negli ambienti all'inizio del percorso. Grazie a questa efficace intesa, anche all'aperto in uno spazio non protetto, le immagini del viaggio dell'Odissea restavano salde nelle intenzioni di tutti i partecipanti che così davano vita all'evento teatrale.

L'azione consisteva nel "remare" per la strada a gruppi di 4/5 persone che si spostavano insieme manovrando ogni gruppo un remo di legno, di circa tre metri e mezzo, sul quale era fissato un piccolo registratore che diffondeva il suono delle onde del mare.

La vicenda del protagonista, Ulisse, veniva quindi estesa a tutti i partecipanti, gli Ulissidi. La funzione dei personaggi protagonisti dell'Odissea veniva assolta dalle azioni collettive dei performer che venivano proposte e condivise dagli stessi spettatori, che in questo caso diventavano, giocando sulle parole, spett-attori.

La partecipazione diretta degli spettatori agli eventi teatrali consente una modalità di fruizione con tutti i sensi, più "organica", più completa, paragonabile ad una vera e propria esperienza del singolo vissuta in comunione con il collettivo.

L'allestimento teatrale degli spazi, come già detto per il teatro ambientale, facilita la partecipazione in quanto luoghi condivisi e praticati da tutti i partecipanti, secondo le regole del gioco, subito recepite empaticamente dai visitatori e secondo il modello di comportamento adottato e proposto dai performer.

Con il **Progetto Odissea** si è inteso quindi sviluppare la ricerca sui possibili modi per ritrovare l'antica funzione sociale del teatro.

Con questo obiettivo, dal 1991, la Compagnia Stalker Teatro ha sviluppato un lavoro sul pretesto dell'Odissea di Omero nella traduzione in versione poetica di Giovanna Bemporad, realizzando una dozzina di diversi progetti, con cui si sono sperimentate diverse modalità di coinvolgimento diretto degli spettatori.

Partendo dalla considerazione che nel nostro contemporaneo non esistono più forti miti collettivi radicati nella cultura comune e che è scomparsa quella forma di conoscenza che permetteva ad ogni spettatore l'identificazione nel momento collettivo della rappresentazione teatrale, si è dunque operato per ritrovare la funzione catalizzatrice del teatro, che può favorire lo scambio interpersonale e la partecipazione alla collettività.

Abbiamo quindi scelto di procedere per tentativi analizzando due aspetti principali. Il primo riguarda l'argomento affrontato, il pretesto teatrale o se vogliamo la storia che viene narrata; il secondo aspetto riguarda i modi adottati per narrare la vicenda e rappresentare il soggetto trattato.

Vista la difficoltà di individuare una storia appartenente ad un immaginario collettivo, abbiamo scelto come pretesto l'Odissea di Omero, per una serie di motivazioni a cui accenniamo brevemente.

Essendo l'Odissea la più antica delle storie che sia mai stata scritta, talmente antica da affondare la sua origine nel mito stesso, e talmente lontana da mettere in crisi una datazione ed un autore certi, riteniamo che quella storia, madre di tutte le storie e contenente tantissimi episodi, stimolanti un'ampia gamma di possibilità creative e di interpretazione, ben si presti a fornire un materiale culturale comune a tutti i partecipanti, sia i performer, sia gli spettatori.

Alla conoscenza genericamente diffusa della vicenda di Ulisse, si aggiunge una maggiore consapevolezza del pubblico verso quegli archetipi presenti nell'Odissea, simili a quelli presenti, sul piano della struttura e dei simboli, in una qualsiasi favola tradizionale.

Ogni storia narrata riprende infatti, tramite sue particolari varianti, il tema del viaggio iniziatico, metafora del percorso esistenziale dell'individuo e del suo eterno ritorno.

Sulla base di questo **aggancio narrativo** (conscio e inconscio) con il pubblico, è quindi possibile proporre agli spettatori quelle nuove forme di espressione che possono essere maggiormente condivise nel nostro contemporaneo.

Volendo addentrarsi nella ricerca attuata sul linguaggio teatrale diretto, possiamo enucleare alcune **funzioni, dinamiche ed elementi** a cui facciamo riferimento nei momenti di preparazione del gruppo di lavoro che crea uno spettacolo di teatro partecipato.

FUNZIONI DEI PERFORMER.

Per definire la persona-attore che dà vita al teatro, nella nostra ricerca pensiamo sia più pertinente il termine performer. Questo perché la maggior parte del lavoro non consiste nell'interpretazione di un personaggio e nella relativa recitazione, né tanto meno si tratta di rappresentare delle storie, quanto di presentarle, facendo riferimento il più possibile agli avvenimenti reali, provocati da fatti fisici, concreti, che avvengono nel percorso teatrale.

Due sono le funzioni principali dei performer, spesso marcatamente divise fra loro: l'**orante**, colui che interviene con la parola, e l'**attuante**, colui che compie azioni. La necessità di creare una situazione teatrale condivisibile dai visitatori ci ha portato a valutare il testo letterario come un elemento che differenzia i performer dai visitatori, in quanto i primi sono a conoscenza del testo, i secondi lo ignorano. In parte abbiamo risolto questo problema prevedendo l'utilizzo solo di frammenti letterari brevi, che trovano una compiutezza logica e narrativa nel momento in cui si compongono con gli altri elementi del linguaggio: azioni, immagini, materiali, suoni, ecc.

Ma soprattutto, per superare questa disegualianza che allontana la condizione dei visitatori da quella dei performer, la narrazione verbale viene spesso completamente demandata solo ai performer-oranti che, non condividendo le azioni corali con il pubblico, restano equidistanti da tutti gli attuanti (gli altri performer e i visitatori), che possono quindi condividere una **uguale distanza dal testo**, come punto di riferimento comune mentre si compiono le azioni teatrali corali.

La lettura del testo e non la sua recitazione a memoria, conferisce maggiore oggettività all'elemento letterario-narrativo, che tutti gli attuanti possono avvertire come punto di riferimento, come pretesto immaginario comune.

Nel momento dell'evento-teatro, l'immaginario comune permette quindi di contestualizzare l'ambiente e stimolare le azioni dei performer-attuanti che propongono un modello di comportamento adottabile anche dai visitatori.

Nella consequenzialità della narrazione inoltre, il separare queste due componenti (attuante-orante), permette di lasciare libera l'azione teatrale dall'obbligo di rappresentazione del testo letterario e le due cose, parole e azione, possono procedere parallelamente scambiandosi le proprie valenze semantiche.

Oltre alla presenza degli oranti, sono state sperimentate altre strategie di utilizzo della componente letteraria, in modo tale che risulti una proposta concreta e paritetica, nel rapporto performer-visitatori.

All'inizio della nostra Odissea, il personaggio principale, Telemaco, viene **attraversato**, più che interpretato, da tutti i performer; infatti, come già dicevamo, tranne rare eccezioni, i personaggi non vengono interpretati dai performer, ma diventano essi stessi il soggetto-pretesto per la creazione di ambienti teatrali.

Le componenti tematiche del personaggio si dilatano nello spazio creando una situazione che viene "attraversata" da tutti i partecipanti.

Nell'ambiente della Telemachia, ad esempio, ogni visitatore entra da solo e viene accompagnato da un performer. In questo rapporto a due che si sviluppa lungo un percorso al buio, il performer si rivolge al visitatore dicendo una sola frase "Io venni per sapere se puoi notizie darmi di mio padre", che connota la condizione del personaggio Telemaco rispecchiandola sullo stesso visitatore, il quale, essendo coinvolto nella stessa azione del performer, si trova a condividere il ruolo stesso del personaggio.

Durante il percorso al buio il performer, conducendo il visitatore in contatto fisico tramite una coperta che diviene il tramite fra i due, cerca e scopre, con il fascio di luce di una pila, alcuni frammenti-traccia del testo della Telemachia disseminati e nascosti lungo il percorso.

I frammenti vengono semplicemente letti dal performer, che si rivolge esclusivamente alla persona che sta accompagnando, con pause opportune che inducono il visitatore a leggere a sua volta.

Queste ed altre modalità tendono a rendere anche l'elemento letterario disponibile all'esperienza diretta dello spettatore. La maggior parte del testo è comunque affidata agli oranti, lasciando quindi libera l'azione teatrale dal peso della letteratura che spesso domina e appesantisce l'atto teatrale troppo spesso ridotto ad una pantomima di supporto alla recitazione del testo.

DINAMICHE TEATRALI

Il modello di comportamento.

Come abbiamo già detto, nel linguaggio teatrale diretto, spesso il performer diviene un modello di comportamento per gli spettatori-visitatori; i performer, oltre ad attivare con le loro azioni le situazioni teatrali, divengono durante queste anche un punto di riferimento, "la chiave di lettura", per scoprire quali sono le possibilità di partecipazione. Anche se a volte i performer, per necessità funzionali o per particolari compiti artistici, compiono azioni che non coinvolgono il pubblico, vi è invece una particolare strategia quando si vuole proporre ai visitatori di partecipare direttamente, e quindi le azioni dei performer divengono un modello da imitare. Questa distinzione, fra azioni dei performer solo da osservare (azioni soliste) e azioni anche da imitare e da riprodurre (azioni corali), può essere percepita perché i performer si rivolgono ai visitatori attivando o meno alcuni elementi del linguaggio teatrale diretto. Per quanto il pubblico sin dall'inizio si trovi in una condizione di fruizione diversa, come può essere ad esempio trovarsi in piedi come i performer dentro l'ambiente-scena teatrale, resta comunque difficile spostare il livello di fruizione dei visitatori da osservatori a partecipanti. Anche se l'imitazione è una naturale e primaria attitudine indispensabile all'apprendimento, (sia nelle discipline tradizionali delle tecniche del movimento, come la danza orientale o le arti marziali, sia, più in generale, nelle fasi evolutive dell'individuo, dall'infanzia in poi), nel confronto fra i performer e i visitatori sono necessarie alcune strategie di linguaggio, sufficientemente efficaci e al contempo il più possibile raffinate in quanto la qualità di questo teatro è data dalla qualità della partecipazione. Qualità della presenza dei performer e dei visitatori, qualità dei rapporti e dello scambio, possibile ma mai obbligato. Nello stimolare la partecipazione del pubblico si intende infatti lasciare la libera scelta, individuale e soggettiva di ogni spettatore.

Se per esempio in un certo momento dello spettacolo venisse buttato uno scatolone addosso al pubblico, la reazione di panico degli spettatori sarebbe certa, il coinvolgimento, obbligato, sarebbe scontato. Altra cosa è il non voler considerare il pubblico come antagonista del protagonismo dei performer: una dinamica così attivata porta sicuramente alla drammatizzazione dei rapporti, e quindi ad una certa resa teatrale secondo una poetica ed una estetica che però non condividiamo.

Restando all'esempio citato, può essere che il suddetto scatolone venga invece spostato dai performer e che per compiere questa operazione abbiano bisogno dell'aiuto degli spettatori: in questa richiesta di partecipazione, che non è esplicitata banalmente dal linguaggio verbale, quotidiano, si gioca la qualità dei rapporti e la magia di un teatro in cui i performer condividono con i visitatori il piacere e la responsabilità dell'essere artefici della situazione teatrale. Da questa condivisione, da questa armonia, da questa assenza di drammatizzazione, deriva un teatro dove il rapporto fra performer e visitatori tende ad essere paritetico, in quanto sia gli uni che gli altri possono muoversi di continuo sul doppio binario dell'azione e della consapevolezza: ognuno, rispetto alla situazione data (questa situazione che determina l'incontro iniziale è il risultato del **macro-progetto della compagnia** che prepara lo spettacolo e del **macro-progetto del pubblico** che decide di andare a teatro), ha la possibilità di elaborare un proprio progetto e quindi di attuarlo.

Michelangelo Pistoletto, noto artista delle arti visive con cui da tempo si è sviluppata una intensa collaborazione, durante la realizzazione a Monaco di Baviera (1995) del suo "Progetto Arte" a cui abbiamo partecipato, ha definito la nostra funzione, nel creare situazioni con il linguaggio teatrale diretto, con la seguente definizione: **maestri di cerimonia**, propositivi nell'indicare un modello di comportamento per abitare il teatro.

La molteplicità e la ridondanza del segno.

Abbiamo accennato alla necessità di adottare certe strategie per la creazione dell'intesa con il pubblico in modo tale da stimolarne la partecipazione.

A questo proposito la prima cosa che ci pare importante sottolineare è che non è mai un solo performer ad essere il propositore di un modello, ma sono sempre più persone, un gruppo di performer, che propongono l'azione ai visitatori.

Questo vuol anche dire che non è mai proposto un modello univoco, ma la stessa azione viene effettuata, con diverse sfumature personali, da più performer; quindi è un gruppo (i performer) che si rivolge ad un altro gruppo (i visitatori): da questo incontro si sviluppano molteplici e diversi rapporti interpersonali.

Considerando la condizione psicologica degli spettatori, sarebbe difficile per loro riprendere l'azione di un solo protagonista: l'atto del singolo nella sua unicità risulta perfetto e quindi irripetibile; altra cosa è se si osserva una certa azione compiuta da più performer in tanti modi diversi e personali: in questo caso ogni visitatore è facilitato ad agire riprendendo l'azione modello con la propria personale versione.

Un altro aspetto che facilita la dinamica di scambio fra performer e visitatori con i segni – azione proposti, è il processo di avvicinamento al pubblico. Trovarsi in un certo ambiente teatrale, abitato dai performer, è per i visitatori una esperienza simile a quella che si può provare nell'andare a visitare un villaggio sconosciuto abitato da persone che agiscono secondo proprie regole di comportamento.

Per quanto quel linguaggio risulti inizialmente incomprensibile, con una certa pratica dei rapporti ci si può abituare ad adottare le più semplici norme di comportamento. Come in un villaggio così anche nell'ambiente teatrale i visitatori si trovano a contatto diretto, integrati spazialmente con la popolazione dei performer e psicologicamente disponibili ad accettarne l'argomento dell'incontro, in quanto il loro macro-progetto dell'andare a teatro ad assistere ad un certo avvenimento, ad esempio l'Odissea, facilita sul piano razionale il fatto di accettare azioni che riguardano l'argomento trattato, in questo caso la vicenda di Ulisse, per il quale si è già deciso di essere disponibili.

Inizialmente quindi, la scelta di andare a teatro consente l'accettazione pregiudiziale di quello che poi viene proposto, che è quindi in una certa misura già codificato. Da qui ha inizio il rapporto teatrale con l'integrazione dei visitatori al gruppo dei performer, i quali, in quanto coro-artefice dell'evento, cercano di **contaminare** i visitatori proponendo loro di divenire parte del coro.

Il processo di avvicinamento e di integrazione si attiva quindi con la ripetizione di segni-modello dapprima scambiati fra i performer stessi, che così offrono non solo il modello dell'azione ma anche il modello della relazione fra persona e persona, cioè quello che subito dopo avviene nella relazione che il performer propone al visitatore.

Quindi ogni azione corale viene "giocata" prima fra i performer, che già in questa fase agiscono strategicamente trovando intese a distanza, in modo tale che fra loro restino coinvolti spazialmente i visitatori. Così si viene a creare una rete di intese creata dai performer che mantengono posizioni distribuite e ben equilibrate in mezzo al pubblico. Questa strategia adottata per facilitare l'interazione con il pubblico, rafforza i segni-proposta con un effetto di "ridondanza del segno" che stimola e facilita i visitatori a praticare lo stesso linguaggio.

Il passaggio, sotterraneo, della conduzione.

La modalità di partecipazione dei visitatori non vuole essere basata solo sul principio di imitazione di quanto viene compiuto dai performer, l'azione corale può essere arricchita da altre dinamiche.

Il passaggio successivo del livello di partecipazione dei visitatori prevede infatti che siano loro stessi in qualche modo propositivi e quindi "sganciati" dall'imitazione dei performer.

Una volta gettate le basi delle regole del gioco, quando i visitatori ormai conoscono e svolgono per imitazione certe azioni attivamente, si tratta di far intendere ad ognuno di loro che è possibile proporre una propria azione.

Con un apposito studio i performer si sono preparati a comunicare questo messaggio, non in modo logico-verbale, per non costringere ad una risposta forzata, ma provando a stimolare per empatia l'iniziativa dei visitatori, in armonia con le loro diverse sensibilità.

Considerando il "flusso di segnali" rivolto dal performer al visitatore come una via di comunicazione aperta dove gli input, energetici, intenzionali ed emozionali scorrono inizialmente solo in una direzione, da emittente a ricevente, si tratta, al momento giusto, di sottrarsi dal ruolo di conduttore del gioco. Lasciata vuota, anche solo per qualche istante, quella via aperta ad altre possibili indicazioni, il visitatore si troverà favorito a manifestarsi e a dare a sua volta segni e proposte.

Nel caso in cui il visitatore non voglia in alcun modo prendere l'iniziativa, il performer cerca comunque di riprendere qualsiasi minimo segnale, anche inconsapevole, dal comportamento del visitatore.

Il performer quindi, una volta che ha acquisito e sviluppato quel segno (uno stato fisico, un ritmo, un particolare modo di muoversi), lo ripropone, magari ingrandito (reso cioè evidente), allo stesso visitatore-autore, il quale si ritrova con maggiore agio a riprendere un'azione che nella sua origine già gli appartiene.

Il dialogo gestuale.

Cerchiamo di riassumere questa dinamica in crescita, che può portare ad un dialogo, ad un rapporto creativo, con il seguente schema.

- 1) Il performer propone un'azione modello.
- 2) Il visitatore imita a suo modo l'azione modello.
- 3) Il performer interrompe il flusso di segnali, lasciando libero lo spazio della proposta e quindi il ruolo della conduzione.
- 4) Il visitatore elabora una sua azione, come sviluppo e variante dell'azione-modello iniziale divenendo a sua volta trainer.
- 5) Il performer raccoglie la nuova proposta, imitando quanto è stato indicato dal visitatore, per poi elaborare nuovamente delle varianti che vengono recepite dal visitatore.
- 6) Nell'alternanza dei ruoli, lo scambio procede in forma di dialogo.

Variante al primo schema:

- 1) Il performer propone un'azione modello.
- 2) Il visitatore imita a suo modo l'azione modello.
- 3) Il performer interrompe il flusso di segnali, lasciando libero lo spazio della proposta e quindi il ruolo della conduzione.
- 4) il visitatore non elabora consapevolmente una sua azione.
- 5) Il performer raccoglie comunque delle minime indicazioni di comportamento dal visitatore (varianti dell'azione modello), le sviluppa e le ripropone al visitatore.
- 6) Il visitatore riprende la nuova azione, proposta dal performer ma di cui è lui stesso l'autore. Lo scambio procede con una alternanza di ruoli meno evidente.

In una sola situazione di teatro diretto, fra performer e visitatore, entrambi gli schemi possono alternarsi e sovrapporsi con diversi passaggi; in realtà le sfumature del dialogo sono molto più varie. Abbiamo solo cercato di indicare alcune di quelle che accadono utilizzando il linguaggio con il corpo, ma dinamiche analoghe si possono sviluppare utilizzando la voce o altri materiali tramite gesti e spostamenti nello spazio.

Il passaggio nel rapporto fra performer e visitatore su cui intendiamo ora soffermarci è quello iniziale, indicato negli schemi con 1 e 2, e cioè sul come si riesce a creare all'inizio la relazione, ovvero sulla base di quali elementi del linguaggio teatrale diretto è possibile rendere partecipe il pubblico dell'evento teatrale.

ELEMENTI PRINCIPALI

Nel linguaggio teatrale diretto abbiamo evidenziato alcuni elementi principali che, secondo la nostra esperienza, consentono la relazione e lo scambio fra performer e visitatori in contesti di teatro ambientale.

L'ascolto.

Per il performer impegnato nel linguaggio teatrale diretto la capacità che forse deve essere maggiormente sviluppata è quella di saper ascoltare, a differenza di quanto abitualmente si pensa e cioè che la capacità principale dell'attore sia quella di sapersi esprimere. Dalla sensibile percezione di tutto quello che avviene durante il momento teatrale derivano poi i giusti modi per rapportarsi sensatamente con l'ambiente esprimendo quindi le personali istanze.

Dopo avere progettato e provato l'intervento teatrale, il performer deve cogliere l'ispirazione per compiere l'atto proprio dal contesto in cui si verifica l'evento-teatro.

L'intensità dell'atto che compie e tutte le possibili trasformazioni ed evoluzioni di quell'atto derivano dalla sua capacità di lettura sensibile.

Le azioni che vengono progettate, per lo più molto semplici, di ordine minimale, non prevedono un "darsi" esibendo la propria natura o le proprie capacità, quanto un "esserci" con tutte le proprie facoltà, pronti a plasmare un proprio stato d'animo insieme ai visitatori, procedendo passo dopo passo con loro.

Questo stato fisico, ed evidentemente psichico ed emotivo, potrebbe anche essere inteso come non espressivo; noi preferiremo invece adottare il termine pre-espressivo, in quanto i performer danno vita ad una forma di teatro, quindi la esprimono, ma senza per questo doverla riflettere tutta su se stessi, cosa che invece avviene abitualmente nel teatro di rappresentazione.

Lo sguardo.

Il linguaggio teatrale diretto è basato principalmente sull'intesa fra i performer e i visitatori; risulta quindi di primaria importanza l'uso consapevole dello sguardo, da parte dei performer, come elemento principale per la creazione dei rapporti fra tutti i partecipanti.

Il modo in cui si guarda è diverso da persona a persona e può cambiare anche secondo la personalità che si intuisce abbia il visitatore a cui ci si rivolge; la scelta del momento dell'azione in cui guardare, la durata e l'intensità dello sguardo; la frequenza degli sguardi rivolti ai visitatori e le variazioni del ritmo del guardare e del non guardare; lo sguardo diretto interpersonale, più intimo, rivolto ad un solo visitatore; lo sguardo come tramite, che spostandosi rapidamente da un soggetto all'altro, relaziona e connette diverse cose, creando nessi e legami. Questi ed altri sono tutti aspetti del guardare che vengono considerati in sede di studio del linguaggio teatrale diretto. Quindi, si intende andare oltre il modo di guardare dell'attore che vede il pubblico astraendosi da esso; nel nostro caso infatti lo sguardo è spesso rivolto dai performer direttamente verso lo sguardo dei visitatori. Guardarsi negli occhi dunque, soprattutto per richiamare l'attenzione di un singolo visitatore verso un soggetto di specifico interesse, un dettaglio di un'azione teatrale che in quel momento ha la priorità e deve essere subito considerata e condivisa.

Superato l'impasse che può verificarsi guardandosi negli occhi fra sconosciuti, cosa che potrebbe provocare un cortocircuito imbarazzante e statico, è necessario dimostrare subito l'intenzione di voler comunicare qualcosa di urgente da farsi nell'immediato. Spingere oltre il proprio io che sa di essere osservato e al contempo attraversare l'io della persona guardata e che potrebbe sentirsi aggredita, rimandando immediatamente l'attenzione e la concentrazione al voler condividere un fatto concreto, linguistico-teatrale, che trascende le questioni del narcisismo personale.

Dallo sguardo diretto da persona a persona, a quello ampio sulla linea dell'orizzonte, che può comprendere tutto ciò che rientra nel proprio campo visivo, allo sguardo laterale che permette di percepire al di fuori del proprio campo visivo: sono tutte possibili **modulazioni dello sguardo** che consentono al performer di strappare il velo fittizio che lo circonda, permettendogli di inoltrarsi consapevolmente nel teatro.

Il contatto fisico.

Dal momento in cui è caduta la barriera che divide lo spazio scenico da quello del pubblico, come per le potenzialità del vedere, così per quelle del sentire, tramite il contatto fisico, si aprono maggiori opportunità di scambio e di espressione per i performer e per i visitatori.

Se dal palcoscenico è possibile, anche se improbabile, guardare un solo spettatore per volta, risulta più che mai difficile immaginarsi che avvenga un contatto fisico fra attore e spettatore in quel contesto teatrale. Tuttavia si è già visto trascinare sul palcoscenico un ignaro spettatore, provocando così un ilare consenso degli altri spettatori che, identificandosi nel malcapitato, gioiscono per non essersi trovati al suo posto.

Queste dinamiche di resa spettacolare (e quante altre se ne vedono alla televisione!) basate sul coinvolgimento del pubblico, non rientrano nei nostri interessi, dato che , inoltre, giocano sullo spiazzamento dei ruoli (lo spettatore tratto dalla massa anonima che diviene il protagonista delle sue vicende che ricadono in pasto alla stessa massa) in un contesto non paritetico, anzi prevaricatorio, e per niente collettivo, rituale, democratico.

Intendiamo quindi precisare che ogni aspetto considerato del linguaggio teatrale diretto non possiede di per sé un senso o un valore; l'organizzazione del progetto e del contesto teatrale complessivo e la sensibilità dei performer (la chiarezza e la determinazione negli intenti e la disponibilità nell'ascolto; la spontanea umiltà nel proporsi e la fierezza nell'investire energia nel gioco), determinano la sensatezza del linguaggio teatrale proposto.

Il contatto fisico diretto, o mediato da un oggetto che diviene il tramite del contatto e del rapporto fra il performer e il visitatore, consente quindi di estendere il campo linguistico a favore di una espressività e di una fruizione più di intesa globale, naturale, istintiva e meno di significati. La partecipazione al gioco del teatro può dunque essere stimolata anche dal contatto fisico, determinato dai performer secondo un progetto ed una strategia di avvicinamento graduale, che porta a suggerire ai visitatori informazioni precise sui modi per affrontare le situazioni teatrali.

Dallo sfiorare il visitatore vicino con la spalla ed il braccio, al condividere in due persone la stessa sedia, dal manipolare entrambi una coperta, al passarsi delle pietre o della frutta per comporre collettivamente un mosaico, dall'accarezzare una mano offrendo una coppa di vino,

allo scorrere uno dietro l'altro seguendo una corda tirata lungo un percorso: sono tutti possibili atti che prevedono un contatto fisico come parte organica del linguaggio-teatro.

Perché il contatto fisico possa divenire effettivamente un elemento linguistico oltre al piacere ludico, epidermico-affettivo, l'atto proposto deve avere precise finalità che si inscrivono, come tessere in un mosaico, nella partitura multimediale dell'intero percorso dello spettacolo. Atti non gratuiti e fini a se stessi, ma sempre motivati sia da una logica funzionale (cause spaziali, fisiche, concrete che determinano il contatto), sia da una logica narrativo-simbolica, facente parte cioè del piano pre-testuale o del soggetto dello spettacolo, che diviene l'immaginario di riferimento comune a tutti i partecipanti.

La ritualità dello spazio.

Facendo una rapida ricognizione su quanto detto, possiamo ora dire che nel **teatro partecipato** tutti i sensi possono essere coinvolti, concorrendo alla creazione di un linguaggio organico.

L'uso della parola e il senso dell'udito, che vengono stimolati dai performer-oranti, l'utilizzo della vista non solo per osservare ma anche per dialogare, il contatto fisico che prevede il coinvolgimento oltre del senso tattile anche del senso del gusto e dell'olfatto; consideriamo a questo proposito anche le numerose occasioni in cui, nei nostri spettacoli, vengono offerti e consumati cibi e bevande.

Questa organicità praticata come linguaggio da tutti i partecipanti sul piano della rap-presentazione, può dunque verificarsi nelle azioni teatrali corali anche per un altro aspetto, quello rituale, che emerge chiaramente da come viene usato lo spazio fisico che diviene il luogo in cui si manifesta il teatro.

La ritualità, che è già presente nel macroprogetto del fare e dell'andare a teatro, si articola e si evidenzia in ogni forma di spettacolo con la partecipazione diretta del pubblico.

Le regole del gioco di rap-presentazione che vengono praticate dagli spettatori, acquistano un caratteristico valore e possiamo definirle come dei rituali contemporanei, che vengono compresi e accettati istintivamente dagli spettatori, in quanto regole-rituali facenti parte del linguaggio-teatro. Il teatro, essendo parte del nostro contemporaneo, risulta ancora oggi decodificabile, nonostante le lontanissime origini e la attuale mancanza di pratica e di conoscenza specifica di cerimonie simili.

Il modello di comportamento indicato dai performer induce i visitatori a praticare e a condividere lo spazio teatrale, con l'attenzione e la concentrazione necessaria alla partecipazione ad un avvenimento pubblico, che diviene di fatto un rituale.

Se gli aspetti convenzionali del palcoscenico e della platea già di per sé definiscono una certa ritualità anche nei luoghi tradizionali, negli spazi non convenzionali in cui si insediano forme di teatro partecipato, ancora più forte è il senso rituale, il rispetto e l'attenzione nel praticare quei luoghi in cui si può avere un ruolo attivo anche come visitatori.

La ritualità adottata come codice di comportamento nello spazio-teatro, crea quindi il contesto in cui anche i visitatori si trovano più facilmente portati ad interagire, partecipando all'evento con il linguaggio teatrale diretto. Se nella scena convenzionale la ripartizione dello spazio viene definita dagli spostamenti degli attori e dalle scenografie secondo una logica compositiva simile ad una illustrazione o ad una pagina scritta, mettendo quindi lo spettatore in una condizione di fruizione affine alla lettura abituale, per il linguaggio teatrale diretto invece lo spazio si reinventa e si ridefinisce principalmente tramite le azioni corali che vi avvengono e a cui partecipano performer e visitatori, permettendo così una lettura attiva dell'evento.

(testo di Gabriele Boccacini, pubblicato in "Se all'università si sperimenta il teatro", a cura di Vito Minoia, 1998, edizioni Magma)