

Aquilino

L'ANGELO DEI MORTI, IL RACCONTO

In occasione dello spettacolo "L'angelo dei morti", rappresentato dal gruppo di ragazzi "Il Teatro dei Passeri" in data 2 maggio 2012 nel Teatro Civico di Oleggio.

Parte prima, l'ecosistema teatrale

Sono le ore 21.00, si dovrebbero dare i segnali per invitare il pubblico a prendere posto e spegnere le luci; poi, dovrebbe iniziare lo spettacolo. Non va così. C'è ancora gente nell'atrio, in sala molti sono in piedi, altri si aggirano tra i corridoi per salutare, quasi tutti chiacchierano, il brusio intenso precede il buio dell'attesa, come sempre; qualcuno fissa la scena a sipario aperto, immersa nella semioscurità: un fondalino semitrasparente (telo doppio copri tutto per imbianchini); una panca di ferro smaltata di bianco; un tavolino ricoperto da un telo candido lungo una decina di metri che finisce in platea; due sedie bianche.

Dal fondo platea avanzano nove ragazzi. Vestono casual, non sono certo qui per una serata culturale. Portano un sacchetto di plastica capiente. Attraversano la sala, ma ognuno per conto proprio, come se non facesse parte del gruppo. Non fanno caso al pubblico. Nella confusione, in un primo momento risultano quasi invisibili, ma poi vengono notati. Gli sguardi dei presenti si fissano sulle loro schiene. Li seguono fino a che li vedono salire sul palcoscenico. Ma... è cominciato lo spettacolo? Eppure, le luci in sala sono ancora accese. Una svista. I dilettanti ne fanno di sbagli! La gente non sa che cosa fare. Qualcuno si siede. Ma i ragazzi non si mettono a recitare. Con naturalezza, come se fossero in camerino, si spogliano, scambiano qualche battuta a voce bassa, tra sorrisi, o espressioni concentrate, qualche sospiro. Il pubblico, sconcertato, li vede mettersi in mutande, a torso nudo; le ragazze, però, dietro il cellofan. Li vede indossare gli abiti di scena. Li vede scomparire, uno dopo l'altro, dietro il telo di plastica. Ora in platea sono tutti seduti. Sulla scena rimane solo Tommaso-Tomtom. L'Armani è complicato da indossare. Ma lui fa con calma, senza farsi prendere dall'ansia. Ecco, raccoglie gli indumenti da attore, si aggiusta la cravatta da personaggio e scompare anche lui dietro il fondalino.

Sul palcoscenico, finora illuminato solo dalle luci di sala, sale lenta una luminosità di tramonto; le luci di sala si spengono e il pubblico è rassicurato: questo sì che è un inizio di spettacolo.

Sboccia, prepotente come un papavero, l'alluvione sonora di un Dies irae. Tre ragazzi alla catena rotolano sull'assito, un demone in elegante completo nero-viola con rosa bianca all'occhiello li controlla: "... tu mi dai tutto di te / e diventi più di un re, / ma ricorda, ciò che è dato / ti fa mio: sei dannato!"

La scena è forte, sul telo di plastica acceso dalla gelatina rossa premono le mani dei dannati che emettono lamenti bestiali.

Gli attori, per tutto lo spettacolo, se ne stanno lì, dietro il telo. Non possono abbandonare la scena, il testo, i compagni, la recita. Non devono entrare e uscire. Gli attori sono sempre in scena, mentalmente e fisicamente. Non ha senso che con un sospiro se ne vadano tra le quinte (a ridiventare attori? No, no, sono personaggi!) e poi ritornino come se niente fosse, dopo avere magari sbirciato in platea, o spinto lo sguardo oltre il vetro di una finestra, o scambiato due chiacchiere con un tecnico, o pensato ai problemi personali. E tutti collaborano, oh se collaborano! alla riuscita dello spettacolo. Ci sono i cori, le voci, i rumori, i movimenti...

Teatro ecosistemico. Wikipedia:

"Un ecosistema è una porzione di biosfera delimitata naturalmente, cioè l'insieme di organismi animali e vegetali che interagiscono tra loro e con l'ambiente che li circonda. Ogni ecosistema è costituito da una comunità di organismi ed elementi non viventi con il quale si vengono a creare delle interazioni reciproche in equilibrio dinamico."

Spazio, attori, testo, scenografia, oggetti, costumi... Il teatro come ambiente.

Determinato l'ambiente, non si può uscirne. L'attore-organismo vive in quell'ambiente. E ci vive in una serie di interazioni (con i partner, il testo, lo spazio, le luci...) che devono produrre l'equilibrio dinamico giudicato poi dal pubblico in termini di partecipazione emotiva, cognitiva ed estetica.

Non c'è teatro se non si stabiliscono le relazioni corrette ed efficaci tra tutti gli elementi che contribuiscono a creare l'ambiente/spettacolo. E questi elementi sono molti e molti sono sottovalutati, come capita in natura, dove l'animale grosso e aggressivo gode di maggiore considerazione rispetto all'insetto o ai minerali del suolo o al filo d'erba.

Rispetto per l'ambiente, rispetto per tutte le componenti dello spettacolo. Non esistono solo il regista, l'autore e gli attori. Ci sono i tecnici (Elio, fratello di Tommaso-Tomtom, in una mattinata ha imparato a fare il tecnico luci sotto la guida di Alex, un professionista), le mamme che fanno le costumiste e le P.R., le macchiniste e le impresarie... e i papà che montano e smontano, gli amici che danno una mano e un consiglio... Tutti sono protagonisti; e nessuno fa il divo.

E questo è rispetto per l'ambiente.

Parte seconda, la drammaturgia

L'inizio è dunque tripartito: vestizione, dichiarazione d'intenti e avvio della storia.

La vestizione avviene in un limbo, luci in sala e palcoscenico spento, il confine tra l'attore e il suo ruolo, la muta, dal bozzolo esce una nuova creatura, il personaggio; e il pubblico spione? sconcertato, non sa come osservare, come giudicare, voyeurismo, sto in piedi o mi siedo? come ci si comporta, quando le regole vengono infrante? qualcuno rivolge cenni alla cabina di regia: spegnete le luci!

La dichiarazione d'intenti è improvvisa e inaspettata, ha il sapore di una sfida: colori, atmosfera, musica imponente, coreografia d'impatto, la parola in una filastrocca dura, e tutti gli interpreti presenti sul palcoscenico, sagome sfocate dietro un cellofan. Lo spettacolo è corale, ed è fatto di parola recitata e cadenzata e cantata, di luce e buio, di musica e silenzio, di movimento lento e veloce, di ritmo e montaggio di scene come esplorazione dell'ambiente drammaturgico; ma questa scena che significato ha? Tre ragazzi alla catena, sono all'inferno? Ci finiranno? Non si sa, non si capisce, ma non importa, non c'è niente da capire, c'è solo da lasciarsi trasportare dentro lo spettacolo.

L'inizio vero e proprio avviene con l'azione di attori che recitano le parole di una "storia". Ecco, l'Angelo dei morti è cominciato.

Il pubblico fa la conoscenza di un angelo, Jehuel, che si ribella a Dio e sceglie di farsi terrestre per sentire l'odore della vita, e non solo quello della morte (è un angelo becchino). Un diavolo, Tenebros, lo tenta per tirarlo dalla propria parte. Un'arcangela, Michela, deve riportarlo in cielo e difenderlo dalle tentazioni.

Subito dopo, incontriamo i tre ragazzi (Spam, Chat e Bug). Invasivi, chiassosi, irrispettosi, cinici, anche crudeli, vuoti, egoisti... ma simpatici. Nemmeno la madre di Spam, Barbi, pur essendo tanto stupida, risulta antipatica. E il papà? Un politico delinquente, con una lista di reati infinita. Sembra anche prepotente e arido, un egocentrico carrierista che si vede franare la terra sotto i piedi. Ma pian piano non diventa simpatico anche lui? Soprattutto quando sarà ridotto a uno zombi? Il pubblico, tuttavia, non emette giudizi. Non si sforza nemmeno di orientarsi per capire chi sono e che posto hanno nella storia i personaggi. Ha l'impressione che una storia ci sia, ma che sia confusa. Soprattutto frammentaria.

L'autore non è uno sprovveduto in relazione a storie lineari. Ha un'esperienza ventennale di libri per bambini e ragazzi. Ma in teatro... Il teatro non è un libro. Il teatro è un mondo. E

un mondo lo si racconta andando in giro a esplorare, cogliendo visioni, impressioni sonore e visive, e frammenti di storie. Là una storia di aggressione, qui una di fuga, e altrove un'altra di gratificazione, o di ripulsa, e poi di curiosità, o di solitudine... Un giardino non ha una storia lineare. Ci entrate, osservate, annusate, ascoltate, toccate, fate collegamenti, cambiate punto di vista, vi spostate, esplorate...

Nel giardino dovete essere persone, viaggiatori, scienziati e filosofi. Spettatori.

Un ecosistema non lo si può riassumere in una storia che abbia inizio, svolgimento e fine allineati cronologicamente; e non gli si può nemmeno affibbiare un senso univoco; non lo si può racchiudere in una formula; un ecosistema lo si vive, non lo si "critica".

La drammaturgia dell'Angelo dei morti è così, un viaggio nell'ambiente che si è creato sul palcoscenico. Una storia c'è, ma che importa se non viene spiegata in modo ordinato e dettagliato? Che importa se qualche spettatore non ha le idee chiare? Si può forse raccontare un fiore? Certo: termini scientifici, risultati di osservazioni, cognizioni di botanica, citazioni, dissertazioni dotte... Uh, che noia! C'è sempre così tanto, da raccontare! Troppo! E allora ogni storia ne nasconde altre, e ognuna è come una cipolla, diceva qualcuno, che puoi sfogliare scendendo sempre più di livello fino al suo cuore candido.

Storie e sottostorie, livelli di comprensione. Interpretazioni.

La drammaturgia ecosistemica è rispettosa dell'ambiente, non lo inquina con parole da buttare, e nemmeno con gli sbadigli dei monologhi senza fine e dei dialoghi da salotto. È una drammaturgia che suggerisce, suggestiona, allude. Che si sforza di trattenere la petulanza delle parole affinché trovino l'equilibrio con le coreografie, le luci e le musiche.

Soprattutto, è una drammaturgia corale.

Il protagonismo? C'è forse un protagonista, in un giardino? L'imponente cedro al suo centro? Monotono, in confronto alla versatilità dei cespugli ai suoi piedi, fioriti in primavera ed estate, incendiati di rosso e di giallo in autunno.

La drammaturgia ecosistemica non prevede personaggi di contorno (la cameriera con due battute), non prevede nemmeno personaggi minori. Ogni personaggio ha una storia da raccontare e contribuisce all'equilibrio generale, con identica dignità e importanza.

Nessun filo d'erba deve alzare lo sguardo intimidito verso le fronde del cedro e nessun cedro deve insuperbire sul prato. Il significato della vita non sta nella differenza di dimensioni (in tutti i significati possibili), ma nella compartecipazione della vita stessa. Il nutrimento è un atto di reciprocità. L'esistenza è una radice condivisa.

Ecco, in conclusione, che la drammaturgia si fa rispettosa dei personaggi, e li mostra nelle relazioni interpersonali, senza farsi accalappiare dai signori delle storie lineari, dei finali sensati, delle trame a orologeria, dei meccanismi testuali realizzati sui tavolini dell'ingegno. La vita dell'ambiente di palcoscenico è troppo impetuosa, irrazionale, imprevedibile, perché si lasci mettere in gabbia. Gli uccelli siano liberi di volare negli spazi infiniti.

Parte terza, lo spazio

Quello del palcoscenico sembra uno spazio finito. Dietro, il fondale nero copre il muro di fondo dell'edificio; sui lati, tolti alla vista dalle quinte nere, camerini, servizi, quadro elettrico... e sul davanti un sipario che inscatola lo spazio. La quarta parete. Nell'Angelo è stata negata, dato che gli attori sono saliti sul palcoscenico dalla platea; ma è stata reinventata come schermo del cinema o della televisione, quando si sono spogliati; e poi gli stessi attori l'hanno distrutto, lanciando sulle prime file il lungo telo bianco.

Sul fondo, la scenografia prevede un muro di cellofan: un altro schermo? Ma la visione è distorta, ciò che vi avviene dietro è censurato e allo spettatore giungono solo immagini deformate. Una cosa si intuisce: là dietro c'è un altro mondo, forse l'inferno. Uno spazio tripartito, proprio come l'inizio.

Il palcoscenico-ambiente per vivere lo spettacolo; uno spazio virtuale oltre il palcoscenico, fatto di sagome e luce; lo spazio di contorno, in parte occupato dal pubblico.

Sul palcoscenico sono stati sistemati un panca, un tavolino ricoperto dal telo bianco e due sedie. Che cosa suggeriscono, questi elementi? L'arredo di un giardino, pare. Infatti, i tre ragazzi lo occupano giocando a pallacanestro. E in seguito Barbi e Manga indicheranno il cellofan chiamandolo "casa". Tuttavia, il diavolo invade questo spazio; e in seguito anche le "anime dannate" che stazionano dietro il cellofan.

Uno spazio definito in modo vago, ma pur sempre realistico, che viene utilizzato in modo improprio e diventa altro, un luogo virtuale quanto il retro del cellofan. D'altronde, aria, terra e acqua, in un giardino, non fanno che mescolarsi in continuazione.

Lo spazio virtuale dietro il cellofan è versatile e si piega a tutte le esigenze della sceneggiatura. Ci cade l'angelo, e ci ritorna per procurarsi degli indumenti umani e per polemizzare con Dio. Ci vanno Tomtom e Barbie come se rientrassero in casa; e Barbie come se andasse in centro per fare commissioni; ne esce Manga, richiamata in vita; ci va e viene Michela, l'arcangela... e quindi l'inferno diventa paradiso. In conclusione, lo spazio virtuale dietro la parete liquida colorata (quasi un varco per altri mondi e altri tempi) è

inferno e paradiso, casa e città. Lo spettatore, tuttavia, non si pone questi problemi. Accetta la suddivisione dello spazio senza preoccuparsi di schematizzare gli itinerari dei personaggi; gli interessa solo che riappaiano per interessarlo, divertirlo, emozionarlo. La mappa è flessibile e varia nel tempo. D'altronde, il susseguirsi delle stagioni impedisce che un giardino si cristallizzi in una visione razionale e definitiva. Dove c'erano i narcisi ora sbocciano le viole, un angolo verde apparirà poi spoglio. I colori cambiano, le geometrie si modificano.

I personaggi vanno e vengono tra lo spazio di realtà e quello virtuale non ignorando il pubblico, al quale rivolgono viso e gesti; ma trattandolo come elemento irreali, che non fa parte della vicenda narrata, togliendo quindi ogni individualità alla massa silenziosa. Essi hanno davanti a sé una caverna semibuia, abitata da individui che prestano attenzione. Uno spazio misterioso, quello del pubblico. Simile a quello della metropoli che circonda il giardino. Uno spazio minaccioso, di inquinamento e aggressione (il gatto finito sotto le ruote). Ma per la durata dello spettacolo lo spazio ecosistemico prevale sull'atrio con il grande lampadario, sulla platea affollata e perfino sul pericoloso esterno di traffico convulso. Gli attori, vivendo lo spazio, ci tirano dentro lo spettatore, strappandolo alla poltrona, alla strada, alla città.

Come in un giardino lo spazio è determinato non solo dalla peculiarità e dalla disposizione delle piante, ma anche dai dislivelli del terreno, dalla combinazione delle tonalità, dall'uso dei componenti organici e non organici; così sul palcoscenico spazio reale e spazio virtuale possono mescolarsi, grazie anche alle luci e alle musiche; e oggetti come una bicicletta o un telo di dieci metri da tendere, gonfiare e lanciare dilatano e restringono lo spazio, anche se solo per pochi secondi.

Un giardino-frutteto non sono fatti solo per la contemplazione. Essi devono essere usati. La cura delle piante, il contatto fisico con la terra, la raccolta dei frutti... In un teatro ecosistemico lo spazio è manipolabile come ogni altro elemento, al di là della classificazione razionale e delle convenzioni d'uso.

Tutto si trasforma, anche la misura in metri del palcoscenico.

Parte quarta, il personaggio

Fatta la conoscenza di Tenebros, Michela, Jehuel, Barbi e Tommaso, il pubblico vede tornare i tre amici sul ritmo trascinante delle percussioni. I tre riprendono a giocare a

pallacanestro. Sono ragazzi infantili, egocentrici, sfaticati, irrispettosi, cinici e superficiali. Non hanno un futuro e nemmeno ci pensano.

La loro unica preoccupazione è di mantenere uno status sociale soddisfacente e procurarsi i soldi necessari per assicurarsi i piccoli piaceri nei quali si esauriscono le ambizioni.

Il testo non procede all'analisi psicologica. Nessuno dei personaggi di "L'angelo dei morti" è costruito intorno a un'idea di persona reale trasportata sulle assi del palcoscenico. Il teatro ecosistemico (possiamo chiamarlo **panico**? proprio nel senso di rivelazione del dio Pan, uomo-natura, spaventoso nel suo porsi al di fuori e contro la civiltà umana) rifugge dalla cronaca individuale. Non intende farsi specchio di dialoghi da salotto, o da sezione politica, o da piazzetta, o da circolo intellettuale, o da studio di psicologo. In un sistema di equilibri e di armonie, di sintesi degli opposti, di contraddizioni feconde, di stupori e rivelazioni, la piccolezza del singolo stride. Lo studio psicologico è a monte della costruzione del personaggio sulla scena e va lasciato là, lontano dagli sguardi.

I tre ragazzi non sono Riccardo, Antonio o Carlo; si chiamano Spam, Chat e Bug: nomi non nomi, identità senza identità. Non hanno età, non hanno caratteri differenziati. Che cosa sono? Metafore? Non si presentano fornendo, in modo diretto o indiretto, le informazioni di base: io sono... abito... penso che... Si presentano come energia. Irrefrenabile. Uscendo di corsa da dietro il cellofan, spintonando via gli altri, invadono la scena urlando, impongono la propria presenza fisica. Saltano, urtano, afferrano, lanciano... Libertà di movimento. L'io nel movimento. La parola, infatti, non è fluida; è rimasticata, confusa, trattenuta. Scimmie evolute. Umani animalizzati. Il raccordo tra la civiltà e la natura.

La loro comunicazione con il pubblico non è tanto nel dire, quanto nel fare. Quello che dicono sembra non avere importanza: sciocchezze, provocazioni infantili, cronache minime e poco intelligenti, irrisioni. Quando dicono cose serie, si nota un certo imbarazzo. Il fondo di amarezza è comunque ben nascosto.

La loro vitalità si contrappone a quella degli altri personaggi. Diavolo e arcangela posano, come anche Barbi, emula televisiva; l'angelo parolaio mette a rischio la ribellione con un programma da predicatore televisivo; Tomtom diventa uno zombi; Manga è perbenismo che chiama progresso lo sfruttamento lavorativo.

I personaggi non sono quello che dicono, ma quello che fanno. I tre ragazzi destabilizzano, provocano e accettano il cambiamento, il loro muoversi convulso è ricerca di qualcosa. Gli altri sono chiusi ognuno in un proprio sistema ideologico o consumistico. La loro verità è fallimento (diavolo e arcangelo), rovina (Barbi e Tomtom), inefficacia (Manga). L'angelo è l'unico che vive un cambiamento straordinario: da creatura soprannaturale si fa mortale,

avido di vita. Ora dipende solo da lui scegliere il tipo di vita. Teatro panico, dunque. Destruutturazione, violenza, vita e morte, cambiamenti radicali, ribellione e rivoluzione, relativismo, laicismo e ateismo, libertà di pensiero e di coscienza...

La psicologia? Il teatro ha due concorrenti che portano avanti la spettacolarizzazione del personaggio con grande convinzione: il cinema e la televisione. Sceneggiati, drammi, serial... Il teatro deve cercare una via propria originale, per non soccombere.

La via di una parola non taciuta o soffocata (anche se la voglia viene, a causa dell'inquinamento da cellulari, conversazioni logorroiche, opinionismi e blog e dibattiti e idiotismi televisivi...), ma diversa.

Una parola che non indaghi il personaggio (lasciamolo fare ai romanzieri e agli sceneggiatori), ma lo racconti nelle sue attività dentro il palco-giardino. L'indagine non viene abbandonata, ma riformulata nelle relazioni non solo con gli altri personaggi (noi siamo in quanto siamo con), ma anche con gli elementi inorganici, dalla scenografia alle luci all'oggettistica.

Sono le parole di personaggi che osservano, interpellano, pensano, fanno reagendo agli stimoli offerti dal contesto. La loro storia non è lineare, presenta buchi e salti, dal passato balza al presente con un semplice a capo, non descrive nei dettagli, ma invita a intuire, suggerisce e suggestiona.

Il personaggio è così libero di procedere all'esplorazione dell'ambiente e dei compagni di scena senza essere costretto a seguire vialetti leziosi di ghiaietto. Avanza senza riguardi sul tappeto erboso e si sposta da un fiore a un albero, in piena empatia.

Si procede, insomma, per emozioni, più che per raccordi logici o psicologici.

Quali personaggi produce un metodo di lavoro che si basa su punti come:

- unità di luogo (il tempo non importa, si è fermato)
- riduzione al minimo di informazioni utili per la comprensione della storia
- dialoghi il più possibile serrati, monologhi brevi
- ironia, ironia, ironia, e anche battute di bassa lega
- eliminazione di dialoghi non significativi, non metaforici, non illuminanti, non inquietanti, non divertenti
- eccetera?

Personaggi non riconoscibili come persone, ma come emblemi. Tipi. Nel teatro panico un'erba infestante è sufficientemente descritta dalla funzione. In un trattato scientifico se ne trovano i nomi in latino e la classificazione; in un documentario se ne esaminano i dettagli; in un film horror si osserva il modus operandi. Sul palcoscenico si mettono in evidenza le relazioni con il prato, con gli animali e gli esseri umani. Essa, come personaggio, c'interessa per quanto dice e fa nello spettacolo. Non per le motivazioni nascoste, l'ambiente in cui è nata, l'educazione ricevuta, il periodo storico, la posizione politica... E nemmeno per il messaggio sociale. I personaggi del teatro panico sembra che a volte lancino messaggi o esprimano la morale finale. Poi, però, fanno uno sberleffo.

In conclusione, un personaggio è presentato non perché è interessante di per sé, ma perché sono interessanti le relazioni con gli altri. E intendo sia gli altri personaggi sia il pubblico.

Contro le parole (spesso eccessive) del cinema e della televisione, il teatro offre la parola misurata e magica, che non ha nemmeno bisogno di scenografia. La parola in teatro è talmente evocativa che crea da sola un set, e opera cambiamenti di scenario, impone il trascorrere del tempo, delimita un ambiente senza confini.

È questa la forza del teatro. Di costringere, con la propria energia, lo spettatore a partecipare con l'energia dell'immaginazione, strappandolo allo stato di passività che ha decretato il successo del piccolo schermo.

Il teatro attiva, e lo fa con prepotenza, al di fuori di tutte le regole.

Parte quinta, trasformazioni e cambiamenti

Rivediamo il racconto. S'intrecciano tre storie. Quella di un angelo ribelle inseguito dall'arcangela (che vorrebbe riportarlo in cielo) e dal diavolo (che vorrebbe corromperlo). Quella di una coppia agiata, Tomtom e Barbi, che a causa della vita criminale di lui (un politico) potrebbe perdere tutto; firma quindi un patto satanico per avere l'Aldilàdisney, il luogo di tutte le felicità. E quella di tre ragazzi che avviano un'impresa commerciale subito fallita: mettere in comunicazione vivi e morti via internet. L'elemento comune è Manga, la prozia evocata, la castigamatti, il deus ex machina che cala dal cielo sulla terra per rimettere ordine in una "umanità degenerata. Sesso da tutte le parti. Sesso e violenza". Ma il suo intervento non sarà provvidenziale e non risulterà risolutivo. Nessuna morale, nessun ordine, nel finale. Solo le cose messe a nudo: uno spogliarello.

Riordinando. L'onorevole Tomtom rischia di finire in galera e chiede invano l'aiuto di un angelo ribelle, Jehuel, che si fa ospitare da tre ragazzi (Spam, Chat e Bug). Collabora a un

folle progetto che riporta in vita la prozia di Spam, Manga. Intanto, l'arcangela Michela prova invano a riprendersi Jehuel, tentato dal diavolo Temebros che approfitta della missione per portarsi all'inferno Tomtom e la moglie Barbi. Manga è scandalizzata dallo stile di vita dei discendenti e si illude di sistemare le cose con il moralismo e l'attività lavorativa: mette tutti a pitturare la casa. L'ultima battuta è sua: "Cambiamo il colore di questa vecchia casa. Era morta, ora è risorta." Ma ancora una volta i tre ragazzi infrangono le regole e inducono tutti a scatenarsi come loro. Poi, in un flash di pochi secondi, uno spogliarello lento e seducente. Fine.

Durante la vicenda si assiste ad alcune trasformazioni:

- l'angelo Jehuel si toglie ali e aureola e indossa abiti umani
- Tomtom e Barbi si strappano i vestiti, si truccano in modo appariscente e diventano zombi
- i ragazzi sembrano accettare la disciplina imposta da Manga e si mettono a pitturare (fin che dura)

L'arcangela, il diavolo e Manga non possono cambiare, rappresentano sistemi dogmatici, rigidi. Tutti e tre sono destinati al fallimento e all'avvilimento. Dice Michela: "Una si dà tanto da fare... spadate di qua, spadate di là... e alla fine ha l'impressione che non è servito a niente."

Hanno avuto tutti e tre la presunzione di porsi al di sopra degli altri, di essere in grado di decidere del loro destino, in base a... a che cosa? A sistemi religiosi che avvalorano la propria verità divina con la durata storica? Che cosa sono duemila anni, se non una frazione minima di tempo? Non sono più antichi gli scarafaggi? Ma non traiamone conseguenze teologiche, per carità.

Possiamo però fare riferimenti alle strategie di messa in scena.

La rigidità dogmatica appartiene a molti registi formati in un sistema affascinante e chiuso, perfetto solo per chi l'ha ideato. Sono i registi onnipotenti, unici fruitori di genialità, che manovrano le altri componenti dell'allestimento come pedine su una scacchiera. Ma contro chi giocano? Solo contro sé stessi. Restii alla collaborazione, chiusi in una turrus eburnea, gli occhi brillanti di scintille divine, tormentati e tormentanti, falsi schizoidi, veri paranoici.

Questi registi hanno forme mentali, regole, punti fermi, stili, e pretendono di imporre la loro visione statica ad attori, musicisti e tecnici; ma soprattutto agli autori.

Per loro il drammaturgo esiste solo quando è asservito al regista. Altrimenti è solo uno scrittore di prosa. Con ferocia e accanimento si dedicano a smembrare, tagliare, accorpate, riscrivere le parole, sempre sicuri di potere fare meglio.

Offrono al pubblico grandi produzioni, ma alla lunga non fanno che ripetere ripetere ripetere.

Porsi al servizio del cambiamento e della trasformazione richiede doti rare: umiltà, modestia, disponibilità, ascolto, accettazione, sincerità. E un io imbrigliato.

Come si può visitare un giardino a testa alta, con atteggiamento sprezzante? Di fronte alla bellezza ci si inchina. E la bellezza non appartiene solo all'orchidea o alla rosa, ma anche al fiore di campo e all'erba selvatica. Il giardino non è solo estetica, ma vita sotterranea e aerea, fitta e invisibile rete di relazioni, voci misteriose, scoperta e stupore, silenzio, beatitudine, e violenza improvvisa (ci sono anche ragni e gazze!).

Il regista trasforma la parola, la rende visibile; ma deve essere sempre disponibile al cambiamento sia del proprio modus operandi sia di sé stesso. È così fecondo e così appagante, cambiare! È l'unica forma di eternità che abbiamo nella durata breve di vita, il rinnovamento.

Il regista ascolti gli attori, ascolti il drammaturgo, accetti la collaborazione, guardi il mondo non con i propri occhi ma con quelli del mondo stesso.

Diavoli, arcangeli, moralizzatori, istitutori, legislatori e fautori di progresso materiale e di ordine sociale non possono accettare il cambiamento come regola di vita. A parte quello che decretano loro, e che deve poi diventare immutabile status quo.

Il cambiamento è misterioso, non è programmabile. Una volta dichiarata la propria disponibilità, esso può giungere o tardare, al di fuori della nostra volontà immediata. Ma si realizza, e si connatura in noi, e ci rende elastici e sensibili.

Nessun fiore fiorisce per una volontà esterna prepotente e infantile, ma grazie a una sinergia tanto complessa che però ha un nome semplice: vita.

Parte sesta, lo spettatore

Teatro ecosistemico, teatro panico, teatro del giardino.

Ma come fa lo spettatore a esplorare l'ambiente, se è inchiodato alla poltrona? Come fa a viverlo, se non può spostarsi da un elemento all'altro e non può alzarsi e abbassarsi, protendersi e allontanarsi?

La magia del cinema ci consente di “esplorare” una storia passando dalle panoramiche ai primi piani, fino ai dettagli. Possiamo cambiare in un attimo scenario e passare da una metropoli a un deserto. E anche passare dal giorno alla notte.

In teatro si utilizzano i fondali, le quinte, le scenografie realistiche o basate sulle suddivisione dello spazio, le suggestioni delle luci, le musiche, le proiezioni...

Ma le meraviglie del cinema, sul quale la tecnologia opera a velocità doppia, non sono duplicabili sul palcoscenico. Meglio rinunciarvi e cercare ciò che il teatro possiede di esclusivo, facendone il punto di forza.

Cinema e televisione, a differenza della letteratura e del teatro, stabiliscono con lo spettatore un rapporto ipnotico, nel quale l’immaginazione viene imbrigliata e canalizzata. L’obiettivo è creare uno stato alterato di coscienza che veicoli emozioni forti e fugaci, delle quali non si ha piena consapevolezza.

Il teatro deve invece attivare al massimo l’immaginazione dello spettatore e metterlo in condizione non di identificarsi con il personaggio, ma con l’attore che lo interpreta.

Nel teatro panico abbiamo visto gli attori comportarsi in modo strano: accedono al palcoscenico dalla platea, dal mondo reale; rivestono i costumi di scena; si esibiscono mescolando recitazione, filastrocche, balletti, azioni ritmiche, coreografie... e infine si spogliano di nuovo, ritornando sé stessi.

Non sembra un rito dionisiaco?

Per chi lo celebrano? Non per il pubblico. Il pubblico è freddo, distante, avvolto dalle tenebre, inerte, passivo... Gli attori stabiliscono contatti, ma sono quasi sberleffi, o azioni simboliche che vogliono dire: voi siete là e rimanete là, questo luogo di riti e fantasie vi è negato.

L’attore, tuttavia, non crede che quello che produce sul palcoscenico sia davvero la celebrazione di un “mistero”. Non ci sono rapporti con la divinità, nel teatro panico. Non vi si svolgono riti misteriosi. Non sono previste teologie o magie. Il rito è teatrale e proietta l’attore in un mondo virtuale con l’obiettivo di risvegliare l’immaginazione dello spettatore, di renderlo partecipe, di stimolarne l’atteggiamento critico, di farlo emozionare e pensare, di attivarlo insomma nel modo più completo possibile.

Ma perché l’attore si rende disponibile a tale fatica?

Il rito che celebra non gli serve per propiziarsi la divinità, non gli porta salute e benessere, non gli fa superare in senso sciamanico la soglia tra i mondi. Il suo è una ritualità di esplorazione. L’attore parte, visita il giardino-palcoscenico, stabilisce rapporti con oggetti reali e con altri immaginari, con un ambiente strutturato e destrutturante, con le suggestioni

degli spazi e delle luci e delle musiche, con altri attori e con altri personaggi. Egli, interprete-personaggio è in interazione con altri interpreti-personaggi. Sono interazioni reali (tra interpreti) e irreali (tra personaggi). Sono una strategia per fondere insieme realtà e immaginazione.

Il giardino di cui si parla offre al visitatore una concretezza di fiori e piante, definite nelle forme e nei colori; ma anche una suggestione misteriosa di tonalità e rumori, mentre lo sguardo va dal seme al cielo. Si forma una visione diversa della realtà, mediata dall'irrealtà. L'attore può guardare al mondo con occhi diversi, da punti di vista diversi. Può scoprire cose nuove. Può rendersi protagonista della visione e dell'esplorazione e definire il proprio viaggio-spettacolo come ricerca di verità.

Tutto qua il rito del teatro panico: la verità sfiorata, intravista, annusata, percepita sulla pelle, ombra o balenio nel cuore e nella mente. Spogliarsi e rivestirsi, per partecipare della trasformazione universale, e sfuggire alla trappola dell'io fortezza.

Nel teatro panico, l'attore invita il pubblico a fare come lui: spogliati e rivestiti, esplora, emozionati, pensa. Sentiti elemento di un giardino. Lo vedi? Condividi la terra con tutti gli altri. Godi dello stesso sole, della stessa pioggia. Ma non sei qui solo per mettere radici, crescere, fiorire, fruttificare. Sei qui per immaginare. Per esplorare il giardino. Per sentirti non solo rosa, se sei rosa; ma anche rosmarino, ciliegio o alloro. Il giardino-palcoscenico è limitato e circondato da muri. Ma l'immaginazione ti porta oltre le barriere e rende sconfinato il tuo territorio.

Bella sensazione, vedere sempre più lontano.

Euforia, il teatro panico. Ti porta nelle profondità e poi nel cosmo. La colonna sonora è il battito del cuore dell'universo.