

atro è l'immagine che immaginiamo essere noi. Non come specchio, ma come l'immagine specchiata. Noi immaginiamo immagine di noi. Noi pensiamo che quello che vediamo lì rito siamo noi. Pensiamo di essere noi, invece no, non siamo noi, nostra immagine. Pensiamo ora che la nostra immagine si ova come noi, ma non è esatto, si muove in quanto noi. È immagine che non è immaginazione. È un riflesso. Questo po-bbe avere a che fare col teatro.

ra, c'è un confine possibile che è l'immaginazione dentro l'im-agine. Tra le possibilità, proviamo a immaginare che l'immagine noi si muova appena prima o al di fuori del consolante sincro-smo e che ci metta nell'imbarazzo di pensare che siamo noi che amo cercando d'imitarla. Pensiamo al disagio dell'incoinciden-a, alla perplessità che può venire dal pensare di non essere noi a uidare. Di essere portati. Di accettarlo. Di lasciarci andare. Que-to ha sicuramente a che fare col teatro.

l teatro si scrive, scrive e si fa scrivere attraverso la poesia, l'emo-ione, la spinta della ragione verso il confine di una nuova dimen-sione, dentro una nuova condizione. Il teatro è la tregua tra intel-etto e cuore. Il teatro si sente, sente e si fa sentire.

Abbiamo in italiano questa bellissima parola: sentire. Ha almeno due significati, così vicini e così lontani da poterci sentire dentro tutta l'eco dell'immagine specchiata. Non la nostra rappresenta-zione, ma l'illusione che ci somiglia o che ha a che fare con noi.

Con il teatro abbiamo trovato il modo di scrivere la nostra imma-ginazione. Abbiamo trovato una lingua, un linguaggio che ci per-mette di tradurre quanto non riusciremmo a fare senza la conqui-sta collettiva del teatro.

Il teatro è dove noi. Il teatro è quando noi. Il teatro siamo.

Facile eppure così difficile. Come giocare e smettere. Non possia-mo smettere, non dovremmo mai.

Le pratiche devono avere a che fare con la capacità di tradurre.

Efficace non può essere parola arruolabile.

Non si può inseguire un'efficacia. Non può essere un risultato.

Si presume così una strategia, ma il teatro non si può decidere; si deve solo far diventare. Si deve lasciare andare, non si può condurre, non si può circoscrivere. Che bisogno abbiamo di capirlo? Che pretesa?

Penso che parliamo di persone che si incontrano, che si connetto-no – il teatro è la forma principale di connessione, relazione, ascol-to, interpretazione.

Eppure il teatro ha un suo linguaggio, sconosciuto, reimparato, di-menticato ogni volta, da conoscere, da sentire; che sappiamo, che non sappiamo ma che impariamo dal teatro stesso. Dal teatro ab-biamo imparato. E dall'arte. Non dalla sua rappresentazione, ma dalla sua stessa forma artistica. Dal tempo dell'arte. Dall'arte ac-canto a noi. Insieme a noi. Il teatro è il tempo dell'arte. Noi siamo solo una reazione a tutto questo. Noi reagiamo allo spettacolo, al tentativo che il teatro succeda, reagiamo dal palco e dalla platea, quando siamo attori e quando spettatori. Quando insieme.

Il teatro succede insieme. Mai sul palco. Non è quello il luogo che riesca a contenerlo. Da lì si propone solamente.

Il teatro vaga nel teatro e noi possiamo solo entrare in connessio-ne. La porta è l'emozione e l'emozione è il ponte (che è la tregua di cui scrivevo prima).

Quando accade, accade insieme al pubblico. Quell'andare avanti e indietro delle linee immaginarie di pensiero. L'emozione come fosse il ponte tra quello che vediamo e quello che sentiamo. Tra quello che immaginiamo di vedere e quello che immaginiamo di sentire. Che bellissima parola! Immaginiamo insieme.

Daniele Lombardi

Il teatro oggi deve fare i conti con la televisione. Una trasmissione come *Il Grande Fratello*, che ha occupato per anni ore quotidiane di un canale televisivo commerciale, è stata uno psicodramma di



Shozo Shimamoto, *Taki, Nishinomiya*, 1955. Tecnica mista su tela, 208 x 157 cm.
© Fondazione Morra.

lunghe durata, e un buco della serratura per telespettatori in-dotti a un seducente voyerismo.

Qualsiasi happening o forma sperimentale, dallo storico Living Theatre alle *Europeras* di John Cage, oggi appare mutato nella sua potenzialità espressiva perché *Il Grande Fratello* ha determinato una nuova forma di spettacolo, oltre l'interattività di forme teatrali nelle quali il pubblico era coinvolto nell'azione.

In poltrona, dotato di telecomando, il pubblico non subisce più ciò che lo aspettava dopo aver pagato il biglietto, bensì si incolla allo schermo, non visto, alla ricerca di percorsi intimi, subliminali, di scene trasgressive, di violenze verbali e comportamentali sul filo di un falso fairplay dotato di regole costantemente infrante che provocano pentimenti in diretta, con protagonisti che, nella casa, per giorni sviluppano energie costruttive e distruttive fino a scene drammatiche, pianti e urli per nulla, come in un asilo infantile. Parlare di teatro oggi significa parlare di qualcosa che appare su-perato da questo utilizzo torbido di una falsa interattività e, al con-trario di una funzione catartica che la storia ci ha consegnato, ab-biamo un meccanismo di perversione che favorisce crisi di identità nei telespettatori: un gioco di ruolo osservato da un esterno desu-blimente.

Da queste considerazioni mi è venuta l'idea di un'opera musicale che parta da un capolavoro non conosciuto o forse dimenticato: *Perelà uomo di fumo* di Aldo Palazzeschi.

La storia di *Perelà* – romanzo futurista che racconta di un uomo il quale nasce in un camino, va nel mondo corteggiato per la sua leg-gerezza fino a essere prescelto per scrivere la Costituzione e poi, condannato, vola via dalla prigione lasciando di sé soltanto gli sti-vali – ha fatto nascere moltissime interpretazioni. Sta di fatto che rimane un formidabile affresco sulla società e le sue dinamiche, uno sguardo spietato e ironico che ha compiuto cento anni ma sembra scritto oggi.

Ho progettato questo atto unico secondo una drammaturgia basa-ta su un'azione che si svolge in due luoghi diversi:

1. un teatro dove un direttore e un'orchestra sul palcoscenico e-seguono la partitura musicale;

2. un centro commerciale, in un'ora di affollamento, dove attori, cantanti e danzatori compiono una precisa azione e irrompono nella quotidianità delle persone che sono lì per fare acquisti.

Nel centro commerciale sono collocati grandi schermi in modo che l'orchestra del teatro sia presente con suono e immagine per la parte musicale, mentre nel teatro un altro gruppo di persone, gli spettatori, vedono su grandi schermi l'azione che avviene nel cen-tro commerciale.

L'idea è quella di un evento diametralmente opposto al *Grande Fratello*, con un'opera dove l'azione scenica sia fedelmente realiz-zata in tutte le sue parti, con musica, voci e danza, ma in un con-tesco di quotidianità, come se la vita di ogni giorno fosse messa in collisione con il golfo mistico, per un pubblico che così viene a partecipare interattivamente al procedere dello sviluppo dram-maturgico. Questo potrà determinare situazioni imprevedibili, una nuova interattività, una nuova forma di partecipazione, sem-pre partendo dalla condivisione di un progetto, per la quale il pub-blico deve conoscere preventivamente le modalità spettacolari, ma non ciò che potrà accadere.

Questo, per restituire un ruolo attivo alla passività indotta dalle emissioni televisive: va preso atto con lucidità che teatro, opera e concerti, con qualche eccezione che sembra una vaccinazione, sono stati estromessi dai palinsesti del piccolo schermo.