



**SAPIENZA**  
UNIVERSITÀ DI ROMA

teatro Ygramul

FACOLTA' DI SCIENZE UMANISTICHE  
Corso di Laurea in Arti e Scienze dello Spettacolo

**YGRAMUL: LE MILLEMOLTE**  
**UN ESEMPIO ITALIANO DI "TERZO TEATRO" INVADE BALI**



Relatrice  
Aleksandra Jovicevic

Candidata  
Stefania Pascali  
Matr. 970265

Anno Accademico 2008/2009



**SAPIENZA**  
UNIVERSITÀ DI ROMA

FACOLTA' DI SCIENZE UMANISTICHE

Corso di Laurea in Arti e Scienze dello Spettacolo

Cattedra di storia delle teoriche teatrali

**YGRAMUL: LE MILLEMOLTE**  
**UN ESEMPIO ITALIANO DI "TERZO TEATRO" INVADE BALI**



Relatrice

Aleksandra Jovicevic

Candidata

Stefania Pascali

Anno accademico 2008/2009

# INDICE

<b>Introduzione</b>	p.1
<b>Primo Capitolo</b>	
1.1 Presentazione di Ygramul	p.3
1.2 Jarry e il concetto di patafisica	p.7
1.3 Artaud, l'oriente e il teatro della crudeltà	p.13
<b>Secondo Capitolo</b>	
2.1 Cenni di antropologia teatrale e ritualità nella vita quotidiana	p.20
2.2 Barba: concetto di terzo teatro	p.24
2.3 Living Theatre: teatro politico e di intervento	p.31
2.4 Jodorowski e Petit	p.33
<b>Terzo Capitolo</b>	
3.1 Ygramul Teatro: qual è il loro lavoro?	p.38
3.2 Il teatro elitario e di intervento	p.43
3.3 Ygramul e Artaud	p.47
3.4 Ygramul e la Patafisica	p.51
<b>Riflessioni</b>	p.58
<b>Ringraziamenti</b>	p.61
<b>Bibliografia</b>	p.62
<b>Filmografia</b>	p.63

Brillano le prime ombre  
dal 91

Grazie al plebiscito  
RIAPRE il TEATRO YGRAMUL  
- [www.ygramul.net](http://www.ygramul.net) -



Il teatro è un'attività che ha accompagnato l'umanità fin dall'inizio. È un modo di esprimersi, di comunicare, di raccontare. In questa introduzione, cercheremo di esplorare le diverse forme del teatro, dalle origini antiche alle sperimentazioni contemporanee. Vedremo come il teatro ha evoluto i suoi linguaggi e i suoi temi, diventando uno strumento sempre più versatile e coinvolgente. Attraverso l'analisi di diverse opere e autori, cercheremo di comprendere il ruolo del teatro nella società e nella cultura. Il teatro non è solo un'arte, ma un modo di vivere, di pensare, di sentirsi. È un ponte tra il presente e il passato, tra il reale e il possibile. È un luogo dove si incontrano le idee, le emozioni, le passioni. È un luogo dove si può imparare, si può crescere, si può cambiare. È un luogo dove si può essere felici.



Il teatro è un'attività che ha accompagnato l'umanità fin dall'inizio. È un modo di esprimersi, di comunicare, di raccontare. In questa introduzione, cercheremo di esplorare le diverse forme del teatro, dalle origini antiche alle sperimentazioni contemporanee. Vedremo come il teatro ha evoluto i suoi linguaggi e i suoi temi, diventando uno strumento sempre più versatile e coinvolgente. Attraverso l'analisi di diverse opere e autori, cercheremo di comprendere il ruolo del teatro nella società e nella cultura. Il teatro non è solo un'arte, ma un modo di vivere, di pensare, di sentirsi. È un ponte tra il presente e il passato, tra il reale e il possibile. È un luogo dove si incontrano le idee, le emozioni, le passioni. È un luogo dove si può imparare, si può crescere, si può cambiare. È un luogo dove si può essere felici.

## INTRODUZIONE

In questa tesi focalizzerò i miei studi sui differenti modi che esistono per poter “fare teatro”.

La curiosità di conoscere i cosiddetti teatri sperimentali o d'avanguardia mi ha spinto a studiare le mille altre forme di comunicazione possibili.

La mia volontà sarà quella di far conoscere i giovani attori del Teatro Ygramul, che da qualche anno si impegna per realizzare il proprio “teatro antropologico e sociale di ricerca patafisica”.

Li ho conosciuti nel luglio 2009. Questa compagnia, impegnata in diversi ambiti e su più fronti, è in continuo movimento. Tra le molte attività che svolgono, una in particolare mi ha affascinata: i loro viaggi; ossia partire, più o meno all'avventura, arrivare in un posto oltre Oceano e SPERIMENTARE.

Lavorano insieme da circa tredici anni, sono stati in Brasile, nel Mato Grosso, in Indonesia, in Africa, in Amazonia e il prossimo progetto si occuperà della Mongolia.

In questa tesi vorrei analizzare uno di questi percorsi, precisamente quello indonesiano, il viaggio a Bali, le danze imparate nel posto grazie a insegnanti autoctoni, le tradizioni, il significato di mito e rito, di religione e morale.

Considero questo gruppo eclettico ed unico per lo strano modo di mescolare al proprio interno più teorie differenti e, soprattutto, per la volontà di intraprendere un cammino affascinante con lo scopo di portare dall'altra parte del mondo la propria idea di teatro.

Si rifanno alla patafisica di Jarry, seguono un discorso antropologico di tipo barbiano (analizzeremo l'esperienza balinese) e nei loro spettacoli vivono elementi artaudiani. Il tutto può sembrare confuso e poco chiaro. Lo studio si servirà di due dei loro spettacoli per ricollegare le fila del discorso e poterne dare un'idea chiara.

La metodologia di lavoro di cui mi sono servita ha compreso: interviste e la visione di alcune delle loro performances, così da poter capire il modo di

avvicinarsi al testo, sia dal punto di vista attoriale che registico. Inoltre, visitando il loro sito [www.ygramulteatro.net](http://www.ygramulteatro.net), ricco di blog continuamente aggiornati, ho potuto consultare la rivista intitolata "TEATRERIE 14" (manifesto mensile auto-prodotto da Ygramul Le MilleMolte, disponibile sia on-line che cartaceo) e i loro diari di bordo scritti durante il viaggio a Bali.

Parlerò del lavoro di preparazione (il prima della partenza: il perché si sceglie un determinato luogo piuttosto che un altro), della sperimentazione (una volta nel posto come si muovono, da dove partono, cosa studiano) e delle riflessioni, alla fine di ogni viaggio, che si portano a casa e che serviranno loro a creare altre immagini, testi, spettacoli. Scopo del mio studio, sarà quello di rendere noto, i ponti e le relazioni tra loro e i maestri a cui si rifanno così da poter comprendere il pensiero del gruppo; dimostrare concretamente come la teoria dei grandi avi possa essere messa in pratica e come il loro insegnamento sia sia da esempio ma anche da stimolo al cambiamento, alla ricerca, alla scoperta di nuovo materiale da rimodellare a proprio piacimento creando infinite combinazioni possibili; scoprire come l'incontro tra oriente e occidente non sia cosa passata e indagare quei campi il cui lavoro non parte "dal testo" ma dal corpo," *in quel linguaggio pre-espressivo che accomuna tutti i popoli e che sta alla base dei differenti generi, stili, ruoli, tradizioni personali o collettive.*"<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Tratto da "Canova di carta: Trattato di antropologia culturale" di E. Barba, p. 23.

## Primo Capitolo

*“Ciò che vi è di incomprensibile è che possa esservi ancora qualcosa di comprensibile”*

*(Albert Einstein)*

### 1.1 Presentazione di Ygramul

La prima domanda che ci si pone, conoscendo l'associazione è cosa mai possa significare il termine YGRAMUL, da dove venga, chi o cosa sia, se abbia o meno un significato concreto, se si rifaccia o no a qualche mostro inventato dalla fantasia di un autore bizzarro o sia solo un insieme di lettere che unite “suonano” bene.

Andando alla ricerca di questa parola si scopre che “Ygramul le MilleMolte” è una creatura nata dalla penna di Michael Ende per il suo romanzo fantastico La Storia Infinita e che per Ygramul si intende: “Uno sciame multiforme e potente di insetti che convivono nel loro rapido e cangiante movimento, assumendo il corpo di un' unica creatura/immagine e iniettando con il loro morso un desiderio di ‘viaggio’ e di ‘conoscenza’...”

“... Dieses ganze grausige Geschöpf bestand gar nicht aus einem einzigen, festen Körper, sondern aus unzähligen kleinen stahlblauen Insekten, die wie zornige Hornissen summten und im dichten Schwarm immer neue Gestalten bildeten. Es war Ygramul die Viele...”<sup>2</sup>

L'episodio di Ygramul è, tra tutti quelli del romanzo, il più incline all'horror, molti elementi si rifanno al mostruoso puntando sul brivido e sul disgusto; il suo soprannome è “il più orrendo degli orrori”, Ygramul vive nel Profondo Abisso e può essere paragonato ad un aforisma di Nietzsche: “quando guardi nell'abisso, l'abisso guarda te”. E' una figura proteiforme in grado cioè, di assumere qualsiasi sembianza: se è una mano, è in grado di afferrare, se è uno scorpione può pungere e iniettare il suo veleno. Solo la bocca non si muove, perché

<sup>2</sup>

Tratto da “Teatrerie 14” rivista Ygramul consultabile online sul sito [www.ygramulteatro.net](http://www.ygramulteatro.net)

Ygramul parla senza muovere le labbra.

Il mostro, dunque, non ha una forma che sia più autentica delle altre, è uno e tanti, è una creatura ed uno sciame, e si pone dunque il problema se esso vada considerato come un individuo singolo vero e proprio o come una particolare forma di comunità in cui l'identità nasce dalla volontà di ogni suo componente. Interpretando, dunque, la sua essenza, possiamo arrivare a dire che "l'intero è possibile solo grazie alle singole parti (si tratta perciò di un organismo, dei suoi singoli organi e al tempo stesso della relazione che intercorre tra loro).

Il gruppo quindi, ama paragonarsi a questa "orribile creatura senza un corpo compatto, una inimmaginabile quantità di minuscoli insetti di un azzurro acciaio, che ronzano come calabroni infuriati e in sciame foltissimi si raggruppano fino ad assumere di volta in volta le forme più disparate"<sup>3</sup>.

Perché?

Il regista e gli attori sono impegnati in diversi progetti ed è meraviglioso vedere come, con volontà, siano riusciti a realizzare quello che avevano in mente.

La compagnia si crea nel 1996, è composta da dieci persone tra ragazzi e ragazze. Alcuni (ma non tutti), provengono da accademie, (si sono formati chi alla scuola di Arte drammatica "Silvio D'Amico", chi al Teatro "L'Avogaria" di Venezia) e proprio dal bisogno di ribellione di uscire da una istituzionalizzazione che preclude qualsiasi altra forma di teatro che non sia quella ufficiale, nasce l'idea di liberarsi come un TRAUMA (termine tedesco che significa "scossa"), dai vincoli artificiali di una cultura retorica, per immergersi nello studio e nella ricerca di percorsi sperimentali con intenti etici e morali.

L'idea di base per la costituzione di una compagnia era quella sperimentale di formare un reale punto di incontro con seminari, laboratori, spettacoli dove personalità differenti potessero "barattare" i loro strumenti. Senza uno scopo ben preciso di successo finale! Lo spazio/tempo di prove/scambio poteva generare idee di linguaggio o semplici riflessioni, atti performativi-spettacolari o improvvisazioni fini a sé stesse, ma il tutto sarebbe rientrato in una semplice

<sup>3</sup> Da "La storia infinita"; tratto da "Teatrerie 14"

dinamica di rapporti momentanei, di crescite personali e di riflessione. Quindi non c'è mai stato un vero gruppo definito o formalizzato. Esclusivamente l'idea dell'unione e del dialogo, dello scambio interno tra menti e corpi estremamente diversi, aveva nella sua radice l'ideale di un gruppo, di una comunione lavorativa dove non ci fossero ruoli predefiniti e in cui tutti potevano riscrivere insieme le regole. Logicamente, per un semplice rapporto di equilibrio politico o di coerenza (ma qua si corregge e parla piuttosto di concretezza), quello che potevano pensare sul loro lavoro interno aveva ripercussioni importanti all'esterno del gruppo. Se nel gioco era rimessa in discussione l'idea dell'autorevolezza del testo ,magari scontata da chi proveniva da una cultura accademica e fortemente disarcionata dai teatranti di strada, i primi lavori che nascevano si mostravano collages di testi, riscritture, drammaturgie originali, fusioni testuali. Capitava che nelle prove l'impostazione di uno schema scenografico d'impianto classico (per provenienza dall'Accademia di Belle Arti) dialogasse con le scelte di un appassionato di cinema, cosicché all'esterno comparivano citazioni e sporcature di linguaggio. Ecco, l'associazione col mostro Ygramul: la compagnia è un vero e proprio sciame compatto si ma formata da singoli che apportano le proprie velleità e le proprie conoscenze.

La loro denominazione precisa è: ***gruppo integrato di ricerca e di teatro patafisico***.

Nello specifico:

per GRUPPO si intende una logica cooperativa di dialogo,

INTEGRATO in quanto tende a costruire l'integrazione con diversità (culturali, fisiche, mentali, sociali);

DI RICERCA perchè opera o almeno tenta di lavorare nella ricerca di nuovi linguaggi o strutture teatrali (cosa così difficile e faticosa in Italia), ma anche perchè muove i suoi passi in molte direzioni differenti, collaborando alla produzione di riviste, di CD, di fumetti, di video;

e DI TEATRO PATAFISICO perché collega il loro modus operandi al pensiero dell'autore Alfred Jarry (inventore della "maschera" dell'Ubu), alla "scienza

delle soluzioni immaginarie” (alla quale presero parte Calvino, Borges, Eco e che si riallaccia al movimento dadaista e al surrealismo).

Procediamo con ordine.

Il termine “teatrale” dopo qualche tempo, inizia a star loro stretto e si trasforma in “spettacolare”, portandoli a percorsi di autoproduzione e ospitando artisti di ogni genere tra musica pittura danza, scenografia. Si inizia a fare teatro in luoghi non deputati come centri sociali (Il Villaggio Globale o l'Astra), qualsiasi spazio che potesse accoglierli pagando affitti non esosi o ancora cortili di case popolari, sino ad arrivare alla progettazione e, quindi costruzione di un teatro alla periferia di Roma , nel quartiere di S. Cleto. Entri e ti senti catapultato in un altro tempo.

Prima di arrivare in sala per goderti lo spettacolo, un ambiente soft e rilassante ti coccola e ti immerge in altri mondi. Quartetti jazz, candele sui tavoli, mostri ygramul appesi su tutte le pareti, foto che testimoniano viaggi.

All'improvviso, sui televisori accesi del teatro, spuntano video su Barba o sui Beck che raccontano il loro teatro, la loro poetica, le rispettive esperienze.

Sembra tutto magico e sacro in questo spazio lontano dal caos romano, magico e incredibilmente concreto. Andremo proprio alla ricerca di questa magia; come viene creata?

L'atmosfera che si respira è affascinante, incontro ciascuno singolarmente, Vania Castelfranchi, Massimo Cusato, Simone Di Pascasio, Monica Crotti, Paolo Parente, Antonio Sinisi, sono spinti da una folle curiosità di conoscere! Mille domande si affollano nella mia mente, il percorso è talmente lungo, complesso ed elaborato che non so davvero da dove cominciare e questo mi piace! L'irrequietezza che muove l'anima , sconvolge i sensi e mi confonde. Nel bene.

Questo studio si propone di analizzare il percorso balinese.

Per entrare nel profondo delle sue motivazioni, partiremo dallo spettacolo preparato in Indonesia, ossia 'Affabulazione' di Pasolini, cercando di trovare in esso il loro concetto di patafisica , di terzo teatro e le relative corrispondenze col teatro della crudeltà, ma prima analizzeremo le fonti principali a cui si ispirano: Jarry, Barba e Artaud.

## 1.2 Jarry e il concetto di patafisica

I ragazzi di Ygramul teatro, nella persona del regista patafisico Vania Castelfranchi, utilizzano la Patafisica di Jarry (1969a; 1969b; 2009) proprio come metodologia. Il termine metodologia potrebbe non essere del tutto appropriato quando si parla di regie teatrali; si potrebbe parlare di tecniche? Di modi, di filosofie, di atteggiamenti, di visioni, di aspirazioni chiaramente rielaborate secondo i propri gusti e capacità. E' molto delicato approfondire un approccio di questo tipo perché, come vedremo più avanti, la patafisica è una scienza facilmente interpretabile ma difficilmente transponibile.

Per tutta la sua vita Alfred Jarry ha cercato di dare un senso *altro* a tutte le cose. L'esistenza gli sembrava tanto sciocca materiale e banale al punto di ribellarsi a tutto ciò, cercando una via nuova per renderla divertente, dissacrante e comica. La sua risposta "teatrale" alla *problematicità* della vita, fu sovversiva ribelle e anticonformista, in perfetta linea con la sua maniera di vivere; vita privata e vita lavorativa si confusero fino a coincidere. Morì giovanissimo all'età di trentaquattro anni per alcoolismo ma la sua ironia non l'abbandonò mai (si narra infatti, che prima di morire chiese uno stuzzicadenti).

Conia questo termine *Patafisica*, la cui elaborazione avrà proseliti in Francia e non solo.

Per lo scrittore e drammaturgo francese, fu dunque necessario trovare un metodo per spiegare l'infondabilità e l'illogicità dell'esistenza; il perenne dualismo del mondo in cui i contrari convivono, l'eccezione e l'eccezionalità della regola che può essere, anzi deve essere, sovvertita e modificata, perché il tutto è niente e nulla può essere ingabbiato in forme convenzionali pre-fissate.

La patafisica è la pratica delle eccezioni alle teorie, a tutti i metodi della moderna e passata scienza ed ha le sue regole che arrivano ad aggregare tutte le possibilità immaginifiche possibili.

Secondo la definizione di Jarry (1969b), la patafisica è *la scienza delle soluzioni immaginarie che accorda simbolicamente ai lineamenti le proprietà degli*

*oggetti descritti per la loro virtualità.*<sup>4</sup>

Spieghiamo bene cosa significa: l'esempio, generalmente utilizzato è il seguente: se dobbiamo disegnare un orologio da polso viene solitamente naturale ritrarlo di forma tonda ma visto lateralmente, esso non è tondo bensì rettangolare e schiacciato; con formulazioni come queste, Jarry esplica i principi della patafisica oltre la metafisica. La patafisica è *"la scienza di ciò che si aggiunge alla metafisica, sia in essa, sia fuori di essa estendendosi così ampiamente al di là di questa quanto questa al di là della fisica"*<sup>5</sup>.

Partendo dal simbolismo e anticipando quello che dopo qualche tempo prenderà il nome di Teatro dell' Assurdo, Jarry compie un viaggio surrealista e inventa una scrittura, un linguaggio che tanto sarà caro ad un Ionesco o ad un Beckett : il *nonsense*.

Il nonsense è un genere che appare all'interno degli altri generi o tipi letterari, come i versi, le poesie, i romanzi, e la correttezza formale è bilanciata da un caos semantico o da doppi significati .

I testi del drammaturgo francese hanno proprio a che fare col fraintendimento e col grottesco, (il termine da lui ideato: 'Merdre', prima battuta del testo Ubu Roi, sarà suscettibile di più significati. In italiano significa Merdra ma anche Mamma e nel pubblico qualcuno urlò anche "Mangre", cioè un "Mangia" deformato).

Le sue opere saranno intrise di questo linguaggio che presenta frequentemente una matrice umoristica e che suscita l'ilarità perché non ha senso: imprecisioni, simultaneità, incongruenza, arbitrarietà sono alcune delle tecniche che caratterizzano il genere.

La sua opera più conosciuta è in assoluto Ubu Roi, scritta nel 1886 e andata in scena miseramente, nella quale Jarry mescola farsa, parodia, comicità grossolana e un forte senso di provocazione. Gli stessi critici non sapranno, decidersi dopo il debutto, se decretare *"la nascita di una stella del firmamento simbolista o schierarsi dalla parte di un pubblico urlante che, più volte*

<sup>4</sup> Tratto da "La candela verde" Libro II: Elementi di patafisica, di A. Jarry, par. VIII, p.27.

<sup>5</sup> Tratto da "Scritti patafisici", di A. Jarry, p. 129.

*minaccia di trasformare la serata in una rissa*".<sup>6</sup>

Nel gennaio 1897, su "La revue Blanche" appare una risposta di Jarry alla pessima accoglienza del suo Ubu Roi nella quale accusa il pubblico che definisce bigotto e sbigottito e ancora non pronto per un testo come quello.<sup>7</sup>

Più si legge e si studia la sua opera, più non si può che constatare quanto le vicende familiari e la stessa educazione che ricevette ebbero un ruolo fondamentale; (un forte complesso edipico per esempio, che non smenti mai parlando sempre con estremo disprezzo del padre lo renderà omosessuale e misogino).

Leggendo la sua biografia, si ha l'idea di un giovane davvero eccentrico, fuori da qualsiasi canone o regola, volutamente irriverente e sopra le righe.

La maschera del personaggio di Ubu comincia a combaciare con l'autore stesso che sempre più amò identificarsi artificialmente come fosse una marionetta;<sup>8</sup> sempre più frequentemente infatti, si travestiva da Ubu, apparendo in pubblico col volto ricoperto di cerone, quasi per mimetizzarsi sotto una maschera enorme e irriconoscibile. Con lui, si può accettare l'idea di una sorta di "mitizzazione" che egli stesso volle creare nella coincidenza di vita pubblica e privata.

Solmi, nella prefazione di Essere e Vivere descrive il drammaturgo francese come una sorta di caricatura. Nella vita reale parlava con una certa atonalità nel cui ricordo di Gide, che frequentava il gruppo "Mercure de France" suonava così: *"implacabile, senza inflessioni o sfumature, con una accentuazione eguale di tutte le sillabe. Se uno schiaccianoci avesse potuto parlare, non l'avrebbe fatto diversamente."*<sup>9</sup>

I suoi aneddoti di cui è ricca la sua biografia, ne fanno un uomo sì comico ma è proprio sotto questa comicità che Jarry si nascondeva; la sua ironia che era anche la sua difesa e che faceva di lui una persona estremamente chiusa e impenetrabile.

Dunque narcisismo, misoginia, simbolismo, e un accentuato senso solipsistico

<sup>6</sup> Tratto da "Scritti Patafisici", nota biografica, p. 118.

<sup>7</sup> Ibidem p. 118

<sup>8</sup> Tratto da "Essere e vivere" di A. Jarry, p. X.

<sup>9</sup> Tratto da "Essere e Vivere" p. XI.

(scontato se si pensa alla sua volontà di difesa totale), porteranno l'autore a sviluppare i principi della sua "pataphysique".<sup>10</sup>

Jarry non è un filosofo ma si diverte ad utilizzare terminologie filosofiche<sup>11</sup>, si diverte a prenderci in giro, ad essere un clown, un buffone, un satiro. Le sue caricature si spingono fino all'assurdo e lo stesso linguaggio è un gioco che porta allo scherzo ma più serio di quanto si possa pensare.<sup>12</sup>

Scrive sul suo riso patafisico: "Il ridere patafisico è la coscienza viva di una dualità assurda e accecante; in questo senso è la sola espressione umana dell'identità dei contrari, o piuttosto significa lo slancio a testa bassa del soggetto verso l'oggetto opposto e allo stesso tempo la sottomissione di questo atto d'amore a una legge inconcepibile e sentita profondamente".

"Le rire pataphysique, c'est la conscience vive d'une dualité absurde et qui creve les yeux; en ce sens il est la seule expression humaine de l'identité des contraires, ou plutot il signifie l'elan tete baissée du sujet vers l'objet opposé et en meme temps la soumission de cet acte d'amour à une loi inconcevable et durement sentie".<sup>13</sup>

Nell'opera di Jarry "Gesta e opinioni del Dottor Faustroll patafisico", questa scienza sarà definita ancora meglio come quella scienza che: "Studierà le leggi che dirigono le eccezioni e spiegherà l'universo supplementare a questo; o meno ambiziosamente descriverà un universo che possiamo vedere e che forse dobbiamo vedere al posto del tradizionale, le leggi che abbiamo creduto scoprire dell'universo tradizionale essendo anche correlazioni di combinazioni, per quanto più frequenti, in ogni caso questi fatti accidentali, riducendosi a eccezioni più eccezionali, non hanno nemmeno l'attrazione della singolarità."

"etudiera les lois que regissent les exceptions et expliquera l'univers supplementaire à celui-ci; ou moins ambitieusement decrira un univers que l'on peut voir et que peut-etre l'on doit voir à la place du traditionnel les lois que l'on a cru decouvrir de l'univers traditionnel etant des correlations d'exceptions aussi, quoique plus frequentes, en tous cas e faits accidentels, se reduisant à des

<sup>10</sup> Tratto da " Essere e Vivere" p. XVIII.

<sup>11</sup> Ibidem p. XXXI.

<sup>12</sup> Ibidem p. XXXI.

<sup>13</sup> Ibidem p. XXXI.

exceptions peu exceptionnelles, n'ont meme pas l'attrait de la singularité".<sup>14</sup>

Enrico Baj (1982) describe in maniera dettagliata cosa mai potrà significare questa parola e cosa comporterà vedere "Tutto" in maniera patafisica.

Citando Karl Marx, ad esempio, secondo cui la religione era l'oppio dei popoli, ci fa notare come lo stesso, in seguito, si diede molto da fare per combattere qualsiasi tipo di religione, per portare all'ateismo e instaurare il comunismo o ancora, parlando del significato di plus-valore ci porta alla tesi che potrebbe essere benissimo chiamato minus-valore e così via, facendoci intendere, insomma, che in qualsiasi cosa vi è insito quel principio di equivalenza dei contrari caratteristico della Patafisica.

*"Cosa è divenuta la religione di Marx se non strumento di oppressione? Ma non partiva dalla difesa degli umili, degli oppressi, del popolo?"<sup>15</sup>*

*"La patafisica racchiude tutte le idee, i sogni, l'immaginazione, l'Essere e il Non-Essere, le filosofie"<sup>16</sup>*; è al di là delle religioni e della religiosità, affermando che ognuno è libero di credere a ciò che crede purché sia chiaro che il credere è questione opinabile. Tutto è relativo e dipende dal punto di vista dell'osservatore.

Per il principio di equivalenza *"tutto è la stessa cosa di tutto quindi tutto va sufficientemente bene"*.<sup>17</sup>

La Patafisica è nel suo procedere imperturbabile, non ha a che vedere con l'humour o con la follia.

Semplicemente, la vita è assurda e proprio per questo è inutile e grottesco prenderla sul serio. Comicità e seriosità coincidono perché il serio che fa sul serio diventa buffonesco.<sup>18</sup>

Le soluzioni immaginarie coinvolgono tutte le rappresentazioni del mondo; la patafisica è illimitazione<sup>19</sup>; non riconosce nulla come assoluto e vero, la verità

<sup>14</sup> Tratto da "Essere e Vivere", p. XXXII.

<sup>15</sup> Tratto da "Patafisica: la scienza delle soluzioni immaginarie", E. Baj, p. 11.

<sup>16</sup> Ibidem p. 47.

<sup>17</sup> Tratto da "Patafisica: la scienza delle soluzioni immaginarie", citazione di J. Torma, p. 33.

<sup>18</sup> Tratto da "Patafisica: la scienza delle soluzioni immaginarie", p. 35.

<sup>19</sup> Ibidem p. 39.

obiettiva è una chimera, non esiste e ogni teoria prima o poi ricade nella sfera delle soluzioni immaginarie dove si arriva a riconoscere che ogni azione umana è solo un gioco.<sup>20</sup>

E dunque il patafisico che fa? Sta al gioco.

Lo stesso Jarry aveva voluto sperimentare col regista Lugné-Poe al Teatro dell'Ouvre la sua regia patafisica, immaginando un tipo di spettacolo abbastanza improbabile. Dopo l'esperienza dell'Ubu Roi si ruppe infatti il sodalizio fra Lugné-Poe e i poeti simbolisti.

Nel terzo capitolo scopriremo come la Compagnia Ygramul adatta la teoria alla pratica e in che modo la visione dello scrittore francese abbia potuto influenzare la loro maniera di fare teatro.

<sup>20</sup>

Tratto da "Pataphisica: la scienza delle soluzioni immaginarie", p. 47.

### 1.3 ARTAUD, l'oriente e il teatro della crudeltà

*“Ogni sogno è un pezzo di dolore  
che noi strappiamo ad altri esseri.”*

*(Antonin Artaud)*

Esattamente nell'anno in cui andava per la prima volta in scena l'Ubu Roi di Alfred Jarry, Antonin Artaud nasceva. Era il 4 settembre del 1896.

Nasce a Marsiglia, studia regolarmente al College du Sacre-Coeur e a soli quattordici anni dà vita ad una rivista letteraria dove pubblicherà alcune poesie firmandosi con lo pseudonimo di Louis des Attides (non sarà l'unico). Già a diciannove anni si manifestano i primi dolori di origine nervosa che sfoceranno in seguito in una malattia mentale definita dai medici: 'parafrenia confabulatrice con allucinazioni cenestesiche', che lo vedrà entrare e uscire da case di cura e protagonista di diversi elettroschoc a cui si sottoporrà per ben cinquantuno volte.

Nel 1920 si trasferisce a Parigi; l'amicizia col dottor Toulouse che lo cura e lo incoraggia, rimarrà importante per tutta la vita. Nel 1920-'21 si avvicina al teatro; lavora con Lugné-Poe, Dullin e nel 1922 assiste a Marsiglia ad uno spettacolo di danze cambogiane; è il suo primo incontro col teatro orientale. È attore, poeta, artista. Conosce Breton, Aragon, Vitrac e con loro aderisce al movimento surrealista ma presto si manifestano i primi contrasti in quanto lo scrittore è tacciato di individualismo e la stessa pratica del mestiere di attore viene considerata una concessione abusiva al mondo borghese. Nel 1926, anno in cui Artaud imposta il programma di un'attività teatrale autonoma, fonda il 'Teatro 'A. Jarry' ma il progetto di una regolare attività di spettacoli segna una frattura col gruppo surrealista dal quale venne espulso. Dopo questa esperienza non molto felice, decide di dedicarsi al cinema. Nel 1930 incontra Marinetti nella speranza di lavorare nel cinema italiano e nel 1931 assiste all' Exposition Coloniale, ad una rappresentazione del Teatro Balinese: da qui, la rivelazione di

una dimensione nuova e ribaltata del teatro. Si appassiona all' astrologia, al linguaggio dei tarocchi, all'esoterismo. Nel 1938 esce la sua raccolta sul Teatro della Crudeltà sotto il titolo "Il teatro e il suo doppio". Da lì in poi trascorre nove anni in clinica tra esasperanti elettroshoc e continui deliri. I medici annotano: 'preoccupazioni magiche e personalità doppia'. Sono gli anni (1943-45) in cui firmerà le sue lettere sotto lo pseudonimo di Antonin Nalpas. Queste lettere sono la testimonianza di come la sua stessa personalità, il suo linguaggio, la sua profonda mitologia trovassero realizzazione attraverso la tragica esperienza della follia. Muore per un cancro nel marzo del 1948 a cinquantadue anni.<sup>21</sup>

La biografia di Artaud consente di capire meglio come la sua idea di teatro abbia viaggiato di pari passo con le sue esperienze e la sua malattia. Solo la sensibilità di un uomo *disturbato* poteva, infatti, arrivare a percezioni così profonde e assolute. E' sempre interessante notare le interrelazioni che esistono tra i vari letterati del tempo, scoprendo che l'uno non è distaccato dall'altro ma che anzi prosegue il suo pensiero sviluppandolo secondo linee differenti.

L'idea di teatro (ma anche l'idea di vita) di questo personaggio complesso, amabilmente insano e pericoloso, è spiegata molto bene nel suo libro precedentemente citato; nell'opera, infatti, si comprende perfettamente quanto orribile e tremendo fosse per Artaud il teatro del suo tempo, quanta sofferenza provasse nell'assistere a spettacoli dei suoi contemporanei e come la sua si proponesse proprio come una sorta di *rivoluzione* di quel mondo falso, illusorio e deteriorato.

La volontà di creare un vero e proprio *Avvenimento* ogni qualvolta si assisteva ad uno spettacolo, rappresentò la vera ossessione dell'artista; ridare al teatro l'immagine di un'arte *pura* che solo con la concretezza di qualcosa di *reale* potesse salvarsi. L'ipocrisia di scene e costumi costituiscono l'illusione e non permettono più di credere a quel gioco che chiamiamo teatro (Artaud, 1964).

<sup>21</sup> Biografia tratta da "La follia e l'arte: Antonin Artaud", pp. 81-95.

Artaud si allontana dunque, da quei teatri di convenzione e lotta per la formazione di un nuovo mondo che deve presentare l'effimero ma, vero e tangibile. Come si può arrivare a questo? Solo con la forza comunicativa dell'azione; solo scuotendo il pubblico e traumatizzandolo, solo facendogli provare quel sentimento di emozione mista ad angoscia e sbigottimento che si può provare in un momento di vita cruda e reale. Si riuscirà, così, a creare il Teatro nel senso in cui lo intendeva il francese. Non si vuole *il bello* ma la "sporca verità", non si desiderano forme perfette perché in quelle forme appare l'inutilità del Teatro; si desidera un'operazione di riforma totale, uno spettacolo che entri nella carne e nei sensi dello spettatore per poter uscire dalla sala gravemente colpiti e rigenerati (Artaud, 1964).

Solo in quest'ottica ha senso il valore del messaggio; solo in questo modo si corre un rischio grave a cui tutti, per purificarsi, devono partecipare. E' necessario *introdurre un flagello pericoloso*<sup>22</sup>. Scriverà Artaud ne *Le teatre et la peste*: "*il teatro è come la peste perché come la peste è la rivelazione, la trasposizione in primo piano, la spinta verso l'esterno di un fondo di crudeltà latente attraverso il quale si localizzano in un individuo o in un popolo tutte le possibilità perverse dello spirito. Come la peste è il momento del male, il trionfo delle forze oscure, che una forza ancor più profonda alimenta sino all'estinzione*".<sup>23</sup> Il *pittresco* così come lo chiama lui quando parla dei mezzi teatrali propriamente detti, non ha nessuna importanza. E' nello spirito dello spettatore che si dovrà creare l'illusione, trovando "*l'elemento di inquietudine dell'atto ad immergere lo spettatore nel dubbio ricercato*".<sup>24</sup>

Un *atto utile* insomma, il teatro. Non una serata di svagato divertimento ma una vera e propria terapia, un rito, una suggestione collettiva in grado di portare ordine interno e insieme una serenità esterna da cui l'anima trae giovamento.

Parlando della Patafisica di Jarry, abbiamo identificato in essa una scienza che

<sup>22</sup> Tratto da "Il teatro e il suo doppio con altri scritti teatrali", di A. Artaud, p.122.

<sup>23</sup> Ibidem p. 125.

<sup>24</sup> Ibidem p. 9.

non consiste in nulla ma che si serve di tutto, che analizza un avvenimento e il contrario di quello, che vede un oggetto ma anche la sua ombra.

E che cosa è il doppio del teatro di Artaud se non questo? Anche lui, come Jarry, crede nell'assurdità di una vita non più rappresentabile che "semplicemente" coincide col teatro stesso. Tuttavia a differenza del primo a cui non importa il teatro del suo tempo, Artaud prova dolore guardando un qualsiasi spettacolo teatrale. Crede che esistano *i cattivi* da sconfiggere e che solo il suo possa essere il teatro puro. Ma non è un insegnante a differenza del grande pedagogo che scopriremo in Barba. La sua sarà tutta una *visione* che saprà esprimere solo con la poesia. Inevitabilmente, parlando di Crudeltà, si tratterà della "destinazione" del teatro stesso, destinazione che il teatro porta nella stessa etimologia della parola (il sostantivo greco *théatron*, derivato dal verbo *θεάομαι*, che significa "guardo, osservo, contemplo, sono spettatore").

Condanna un teatro che per fare teatro si serve di linguaggi, creandone altri per andare aldilà, alla radice più profonda, per non immobilizzarsi in una forma e per aprire la via ad altre nascite di ombre intorno a cui si raccoglie la proiezione della vita autentica: la metafisica del teatro. La rappresentazione di Ubu Roi nella figura dell'attore Gemier, la sua recitazione fortemente gestuale, tutta basata sul corpo ispirò la sua prima impresa teatrale.<sup>25</sup>

Abbiamo già accennato all'importanza che ebbe l'incontro con l'Oriente. Gli spettacoli del letterato infatti, furono altamente influenzati dalla visione di spettacoli di attori balinesi. Questi ultimi, secondo Artaud, non hanno perduto al contrario degli attori occidentali, quel senso di stupore, sorpresa e paura propri del teatro. L'armonia che il francese trova negli spettacoli orientali, armonia di gesti, sonorità, fisicità si trasforma in poesia su tutti i piani della coscienza e *in tutti i sensi*. A questo proposito, prima di proseguire, sarebbe opportuno introdurre il concetto, proprio del Novecento, dell'importanza della riscoperta del corpo sulla scena. Nessun altro secolo, infatti, si era preoccupato di sferrare

<sup>25</sup> Tratto da "Dizionario di teatro: Avanguardie e Utopie del teatro", citazione di Casolini, p. 346.

un attacco simile contro *la parola* come mezzo d'espressione drammatica; ad essa si addebita la causa dell'asservimento del teatro alla letteratura e alla psicologia, snaturandolo dalla sua originaria fisicità.<sup>26</sup> La battaglia di Artaud contro il *teatro dialogato*, appunto, per la riscoperta del *linguaggio fisico della scena* che si rivolge innanzitutto allo spirito come *il linguaggio destinato ai sensi e indipendente dalla parola* ne è un esempio. Se escludiamo dunque il testo, in scena, rimane il corpo dell'attore, il quale sottratto alla tirannia del testo poteva esprimersi oltre il testo e senza il testo (la metafisica del teatro che Artaud riconosce nella poesia)<sup>27</sup>. Inizia a farsi strada l'idea dell'attore che da interprete-esecutore si trasforma in creatore in grado, se messo nelle giuste condizioni, di utilizzare tutti i mezzi espressivi a sua disposizione, a cominciare da quelli fisici e di usarli bene, con precisione.<sup>28</sup> Il teatro per Artaud ha a che fare con l'Origine ed è questo il motivo per il quale si sottrae alla struttura della rappresentazione stessa. L'errore, o meglio, la colpa del teatro Occidentale sta nell'aver "nascosto" ciò che non-si-dà ad essere nascosto: la pura manifestazione dell'Origine (Artaud, 1964). E' per questo che ciò che Artaud auspica non potrà darsi nella forma teatrale occidentale, bensì solo in quella forma rituale tipica del teatro come evento festivo, che è il teatro Balinese. Ciò che rimprovera al teatro occidentale è di essere un "teatro della ripetizione", quell'infinito susseguirsi delle copie che evocano, attraverso la parola, la nostalgia dell'origine. Scrive Artaud (1964) ne *Il teatro e il suo doppio*: "*per noi a teatro la parola è tutto e non esiste possibilità d'espressione all'infuori di essa*" ma prosegue dicendo che "*un tramonto è bello per tutto ciò che ci fa perdere ogni vero sentimento, è intraducibile ed esprimerlo significa tradirlo(...)*Ogni sentimento potente provoca in noi l'idea di vuoto, e il linguaggio lucido, impedendo a tale vuoto di apparire, impedisce anche l'apparizione della poesia nel pensiero (...). Solo attraverso la pelle si potrà far rientrare la metafisica

<sup>26</sup> Tratto da "Dizionario di teatro: Avanguardie e Utopie del teatro", citazione di De Marinis, p. 1096.

<sup>27</sup> "Il teatro e il suo doppio con altri scritti teatrali", di A. Artaud, p. 135

<sup>28</sup> Tratto da "Dizionario di teatro: Avanguardie e Utopie del teatro", citazione di De Marinis, p. 1099.

*negli spiriti*<sup>29</sup>.

La Crudeltà è da intendersi come necessità purificatrice vera e sacra. Il luogo dove il linguaggio teatrale sfugge alla parola è il teatro di Bali. Nel teatro in cui vige la regola dell'imitazione, come in quello occidentale, le parole rappresentano la frattura tra la vita e il teatro, tra lo spirito e l'uomo. Nel teatro Balinese si assiste, invece, ad una poesia dello spazio, in cui agiscono "geroglifici-attori" i quali, evocando gli oggetti, fanno sì che ogni gesto rappresenti un atteggiamento dello spirito, antecedente la separazione guardante-guardato. La materia manipolata dal regista-sacerdote non è un suo prodotto, è qualcosa che appartiene all'Inumano di cui la natura è pervasa. Questo tipo di teatro poggia, dunque, sulla "Parola prima delle parole" e l'originalità sta nell'impossibilità della sua imitazione. L'attore è come un "geroglifico a tre dimensioni"<sup>30</sup>, di cui il gesto incarna una sacralità anteriore al linguaggio. L'essenza del teatro balinese si svela nel linguaggio dei segni a cui si attribuiscono poteri magici ed immediati (Artaud, 1964). Ecco cosa ammirava Artaud, ecco cosa intende per metafisica del gesto: "*il teatro di Bali, puramente popolare e mai sacro, ci dà un'idea straordinaria del livello intellettuale di un popolo che pone a fondamento dei suoi piaceri collettivi la lotta di un'anima in preda alle larve e ai fantasmi*".<sup>31</sup> La trance, che affascinò così tanto Artaud e non solo, è esattamente quell'istante in cui un uomo diviene puro principio. La sua invulnerabilità è dovuta al fatto che, nel momento in cui si trafigge con un kris, la sua carne non è più carne ma sostanza immateriale, in una parola diviene eroe. *L'eroe ha sembianze umane ma è intangibile. E' questo forte senso di spiritualità che rende attuale il racconto: non si mette in scena un dramma, si vive.* L'importante non è l'azione in sé, ma il senso spirituale. Essendo la trance, dunque, un modo riconosciuto di porsi in contatto con la divinità, ci chiediamo cosa possa provare l'uomo quando perde se stesso e viene posseduto dal dio-tigre. Cazzola lo ha chiesto ad un amico balinese, il quale ha così risposto: "*La*

<sup>29</sup> Tratto da "Il teatro e il suo doppio con altri scritti teatrali" di A. Artaud, p. 175.

<sup>30</sup> Tratto da "Il teatro e il suo doppio con altri scritti teatrali" di A. Artaud, p. 148.

<sup>31</sup> Tratto da "Il volto dell'invisibile" di F. Marotti, p. 100.

*trance è la luce di Dio che entra nel corpo del tempio. Quando Dio entra nell'uomo, l'uomo è morto, temporaneamente morto, vive solo della luce di Dio. Allora sembra che possa fare tutto: danzare, muoversi, parlare; ma è Dio che fa questo e l'uomo è soltanto un tramite. Per questo, più tardi, l'uomo si ricorda solo la luce (...). Quando lo Splendore (Sinar) entra nell'anima, nulla può ferirci, nessun kriss.(...). Si hanno alcune sensazioni, all'inizio. Quando Brahma viene c'è caldo, caldo, molto caldo nell'anima. Se invece senti freddo è Vishnu che arriva".<sup>32</sup>*

Posseduti da divinità guerriere, gli uomini danzano la danza di battaglia: il baris. Questa danza guerresca è sia un rituale religioso che un'arte marziale e significa Fila, Linea. Tutta la danza è un susseguirsi di prolungate pause e assalti nel continuo dualismo di un teatro necessario come atto di socialità che si sviluppa tra sacro e selvaggio. È proprio quando l'eccitazione della danza giunge all'apice, la *follia* rompe la monotonia e dà via alla *libertà*.

La rottura del ritmo, il gesto insolito ed imprevisto di liberazione totale, i momenti di fuga necessari, creano le condizioni adatte affinché si possa convivere nell'ordine sociale; significa manifestare il meglio e il peggio dell'uomo, perché solo la ricerca della verità a tutti i costi, anche quella più dolorosa, serve a rendere l'uomo migliore e più umano.

<sup>32</sup> Tratto da "L'attore di Dio. Conversazioni balinesi" di G. Cazzola, p. 24.

## Secondo Capitolo

*Non recitare. Agisci*

*Non ricreare. Crea*

*Non imitare la vita. Vivi*

*Non scolpire immagini. Sii*

*Se non ti piace. Cambialo*

*(Julian Beck e Judith Malina)*

### 2.1 Cenni di antropologia teatrale e ritualità nella vita quotidiana

Per antropologia teatrale si intende la disciplina che studia i rapporti dell'uomo in situazioni di drammatizzazione organizzata; più nello specifico, studia i rapporti dell'attore con i gesti da lui agiti sulla scena; mette in secondo piano il testo drammaturgico e gli altri elementi caratteristici del genere teatrale come la musica, la dizione, la scenografia per focalizzare lo studio dell'evento teatrale avente come centro l'uomo ed il corpo. La locuzione "teatro del corpo" indica, appunto, il campo di applicazione dei teorici del teatro contemporanei sull'uomo e dunque sull'attore come elemento cardine dello spettacolo.

Sappiamo che tutto il '900 teatrale si era posto il problema della rivalutazione dell'attore sulla scena, della sua importanza e del suo ruolo. Stanislavskij, Coupeau, Artaud sono stati i primi a battersi per un teatro nuovo, diverso da quello finora agito. Stanislavskij addirittura ci lascerà un "metodo" ossia un preciso lavoro di training tramite il quale l'attore acquisisce la capacità di esternare il proprio mondo interiore attraverso una serie di esercizi fisici e psicologici. Coupeau rivoluziona la pedagogia rifiutando gli antichi schemi di insegnamento dell'arte teatrale per una maggiore compresenza dello sport, della musica, della ginnastica, alla base della preparazione dell'attore, il tutto da un punto di vista sacrale dell'uomo che recita. Artaud si ispirerà alla fisicità

ritualizzata e codificata del teatro di Bali e Barba, fonderà l'ISTA. Prima di parlare in maniera più specifica dell'idea di teatro sociale e antropologico e dei suoi sviluppi nel corso del secolo, vuole essere mia premura introdurre alcuni cenni di Antropologia giusto per conoscere la materia che stiamo per affrontare ed entrare così direttamente nel cuore della ricerca.

L'utilizzo del termine e degli studi connessi tra teatro e antropologia è recente. Solo nel 1966 il regista Schechner utilizzò il termine in un saggio chiamato: *Approaches to Theory/Criticism*.

Nell'articolo Schechner correlava la performance teatrale alle forme performative prima di allora mai pensate e collegava il rito sociale (matrimonio, funerale, messa) al dramma in senso allargato.

Schechner collaborò a lungo con l'antropologo Turner, il quale scrive: *"uno dei miei recenti interessi è il costante intrecciarsi della storia sociale con i numerosi generi di performance culturali: rito, teatro, romanzo, dramma popolare, mostre d'arte, balletto, danza moderna, cinema o televisione"*<sup>33</sup>, per scoprire, insomma, la teatralità nel quotidiano. Secondo lo studioso, infatti, il rito affonda le sue radici nel "dramma sociale". Proprio in essi c'è l'origine della trasformazione da cui nascono le opere d'arte, tra cui il teatro. Il dramma sociale viene individuato come il luogo della maggiore creatività, dove il nuovo si manifesta ma non sempre si afferma (Turner, 1982). Turner analizza il rituale e capisce quanto questo sia elemento di integrazione sociale. Il rituale rafforza i valori comuni superando le lotte intestine alla comunità.

Nella sua ultima opera, *"From Ritual to Theatre The Human Seriousness of Play"* del 1982, le riflessioni si concentrano proprio sul potenziale intrinseco del rituale esteso a tutte le performance culturali, che possono operare creativamente su alcuni o su tutti i livelli della società.

Altro aspetto fondamentale che Turner analizza è la "performance", che ha un ruolo centrale, poiché i generi performativi sono esempi viventi del rito come azione: ogni performance ha al suo centro un'azione rituale. Il rituale,

<sup>33</sup> Tratto da "Antropologia dalla performance" di V. Turner, p. 9.

diversamente dal teatro, non fa differenza tra attori e spettatori. Il teatro è assai diverso; lo stesso Schechner sostiene che il teatro nasce proprio dalla separazione tra attori e spettatori: i primi sollecitano un gruppo che può reagire andando o meno ad assistere allo spettacolo. E' un pubblico libero di assistere o no. Nel rituale restarsene a casa significa rifiutare la congregazione.<sup>34</sup>

La tesi che Turner vuole dimostrare è che nelle più semplici società preindustriali, recitare un ruolo sociale faceva parte della vita quotidiana e che la recitazione rituale di un ruolo era della stessa specie di quella che ogni individuo svolgeva come figlio, sciamano, madre. Nel teatro moderno, i ruoli teatrali hanno scardinato i ruoli della vita quotidiana, dichiarandoli "inautentici". Ciò che è falso appartiene al mondo profano, alla "persona" e ciò che è reale all'individuo, la cui esistenza non è altro che critica all'ipocrisia di qualunque struttura sociale che plasmi gli esseri umani. Proprio a questo "acting profano", i maestri del '900 hanno reagito o contro-reagito.

Per Grotowski, ad esempio, recitare è essere e non rappresentare.<sup>35</sup> Spieghiamo meglio cosa significhi questa affermazione. Grotowski parte dall'azione fisica dell'attore per trovare qualcosa che va al di là del lavoro per lo spettacolo e lo spettatore e che accomuna il processo organico dell'attore di teatro al Performer, cioè *all'uomo d'azione*: danzatore, prete o guerriero.<sup>36</sup> Questo comporta l'esplorazione del livello profondo del teatro che è il *rituale*: il rituale è performance, un'azione compiuta, un atto, il rituale degenerato è spettacolo. Per rituale egli intende un'esperienza forte in cui la corporeità, l'intera organicità di chi agisce è coinvolta in maniera profonda e totale e si esprime ritmicamente, articolando il flusso della vita in forme visuali e vocali.<sup>37</sup>

Con la concezione dell' uomo/attore attivo, l'importante non era recitare la parte di qualcun altro, ma essere se stessi, con qualcuno o in relazione a qualcuno. I suoi esperimenti teatrali colpiscono per la loro somiglianza proprio con gli insegnamenti tipici delle fasi rituali. Il carattere distintivo di questi progetti era

<sup>34</sup> Tratto da "Dal rito al teatro" di V. Turner, citazione di Schechner, p. 199.

<sup>35</sup> Tratto da "Dal rito al teatro" di V. Turner, citazione di Grotowski, p. 206.

<sup>36</sup> Tratto da "Dizionario di teatro: Avanguardie e Utopie del teatro", citazione di De Marinis, p. 1114.

<sup>37</sup> Ibidem p.1114.

la scomparsa del pubblico. Il suo teatro-laboratorio mirava a consentire alle persone di “incontrarsi al di fuori dei loro ruoli”, a liberare le emozioni sane, a raggiungere stati psicologici.

Grotowski rivendica l'importanza del processo di prova più che l'atto finale di performance in quanto tale, *l'arte come veicolo* contrapposta all'*arte come presentazione*.<sup>38</sup>

<sup>38</sup> Tratto da “Dizionario di teatro: Avanguardie e Utopie del teatro”, citazione di De Marinis, p. 1114.

## 2.2 Barba: concetto di terzo teatro

Non distacciamoci, a questo punto, dal titolo del mio studio: un esempio italiano di terzo teatro invade Bali. È Grotowski, per suo diretto volere, ad introdurre nella scena del teatro occidentale pratiche di teatri asiatici; egli infatti incontra l'Oriente per la prima volta nel 1962, quando viaggia per un mese in Cina e apprende particolari tecniche vocali. Ma è proprio grazie al suo collaboratore, Eugenio Barba, che nel frattempo era stato in India a studiare la lenta tecnica della danza Katakali, che il training del suo teatro-laboratorio subisce una profonda variazione.

Eugenio Barba, aiuto regista di Grotowski, come già accennato, istituisce nel 1980 l'ISTA (International School of Theatre Anthropology) e viene considerato il padre dell'antropologia teatrale. Egli stesso, però, nell'opera *'Canoa di carta'* specifica che questo termine *antropologia teatrale* non viene utilizzato nel senso di antropologia culturale, indica semplicemente un nuovo campo di indagine. La sola affinità che si può riscontrare è la *"consapevolezza che quanto appartiene alla nostra tradizione e ci appare come ovvia realtà, può rivelarsi un nodo di problemi inesplorati. Questo indica lo spostamento, il viaggio, la strategia del detour che permette di individuare il nostro attraverso il confronto con ciò che sperimentiamo come altro"*.<sup>39</sup>

Prenderò in considerazione alcuni aspetti di Barba, utili ai fini della mia ricerca. Precedentemente, abbiamo accennato all'importanza che nel '900 il gesto acquisirà nella rappresentazione; si inizia ad affermare l'idea che l'attore fosse al pari di un atleta, di un cantante e che come questi avesse bisogno di costante esercizio. Da qui, l'elaborazione da parte di Stanislavskij di un training, un allenamento permanente, e la nascita di scuole e laboratori. Possiamo definire Barba uno dei più grandi pedagoghi del secolo.

La dizione che egli stesso dà di antropologia teatrale è la seguente: *lo studio del comportamento scenico pre-espressivo, che sta alla base dei differenti generi,*

<sup>39</sup> Tratto da *"Canoa di carta"* di E. Barba, p. 25.

*stili, ruoli e delle tradizioni personali o collettive. Per questo, leggendo "attore" si dovrà intendere "attore e danzatore"; sia uomo che donna. Leggendo "teatro" si dovrà intendere "teatro e danza"<sup>40</sup>*

Tutto ciò ha un senso. Anche questa volta per intendere l'opera di Barba bisogna andare alle radici e le radici le ritroviamo, ovviamente, leggendo la sua biografia e seguendolo nei suoi viaggi. Barba, non ancora diciottenne, emigra. Da Gallipoli parte per la Norvegia, in cerca della sua libertà. Un ragazzo di una piccola cittadina del Sud, con le sue tradizioni e i suoi valori (seppur abbondantemente messi in discussione), si ritrova così in un paese straniero. Si immerge in un'altra cultura, con una lingua altra pronto a captare (termine che utilizza egli stesso) qualsiasi stimolo esterno gli fosse inviato. Spesso, quando viaggi, ti senti osservato come se la gente, pur non conoscendoti, sapesse che non sei del luogo e questo può creare imbarazzo o curiosità. Avere a che fare con un'altra lingua, altre facce, altri modelli ti porta ad una vivacità di intelletto che permette a qualsiasi essere un po' sensibile di sviluppare un'attenzione particolare verso tutti. I soggetti e gli oggetti. Certo, è un grande sforzo e costa fatica. Barba usa un'espressione molto significativa per descrivere le sue sensazioni: in *Canoa di carta* parla di *un labirinto di fisicità* nel quale ha dovuto orientarsi durante tutta la sua vita di emigrante cercando di interpretare gli atteggiamenti degli altri in qualunque occasione. Un'altalena perenne tra l'essere accettato o rifiutato su basi pre-espressive, su basi-linguaggi che precedono la parola. Questa esigenza di percepire gli altri e le loro manifestazioni porta Barba, inevitabilmente, *a mantenere all'erta tutti i sensi*. Questa fatica, però, in un animo come il suo, dà i suoi frutti. Come uno straniero è attento ad ogni impercettibile impulso di un vicino, così il regista è attento scrutatore di ogni azione dell'attore, *"impara a vedere, ad individuare dove, nel corpo, nasce un impulso, come si muove, secondo quale dinamismo e tragitto."*<sup>41</sup>

Nel 1964, poco prima della creazione dell'Odin Teatret ad Holstebro in

<sup>40</sup> Tratto da "Canoa di carta" di E. Barba, p. 23.

<sup>41</sup> Ibidem p. 17.

Danimarca, compie diversi viaggi in Asia e nota delle analogie tra i suoi attori dell'Odin e i danzatori orientali. Scopre che sia i primi che i secondi assumevano una postura di base con le ginocchia leggermente piegate a contenere il "sats", ossia "l'impulso di un'azione che ancora si ignora e che può andare in qualunque direzione: saltare o accovacciarsi, fare un passo indietro o di lato oppure sollevare un peso".<sup>42</sup>

La commistione di Barba tra Oriente e Occidente è interessante. Egli stesso, per parlare di questo scambio culturale tra le due civiltà, si serve del termine *eurasiatico* dando tale definizione: "Teatro eurasiatico non indica i teatri compresi in uno spazio geografico, nel continente di cui l'Europa è una penisola. Suggestisce un'idea mentale. Racchiude quell'insieme di teatri che per coloro che sono concentrati sulla problematicità dell'attore, sono divenuti punti di riferimento classici per la ricerca(...). Parlando di teatro eurasiatico constatiamo un'unità sancita dalla nostra storia culturale. Possiamo infrangerne i confini, ma non possiamo ignorarli. Per tutti coloro che hanno riflettuto nel Novecento, in maniera competente sull'attore, i confini fra teatro europeo e teatro asiatico, non esistono".<sup>43</sup> Il pedagogo pugliese, al contrario di come si potrebbe pensare, non parte dall'attore balinese o comunque asiatico. Certo, ne è affascinato, ma solo grazie alle conoscenze del lavoro dei suoi attori arriva alla sua antropologia (attori che nel frattempo avevano fatto le loro esperienze e i loro percorsi, andando a studiare danze di altre culture come il Katakali o il capoera o il baris). Il loro lavoro di *Vestirsi e Svestirsi*, per entrare da uno scheletro/pelle in un altro, per fondere espressività diverse da una tecnica quotidiana ad una extra-quotidiana e da una personale ad una stilizzata, lo porterà alla scoperta dei cosiddetti *principi che ritornano*. Lo studio del peso, dell'equilibrio, del movimento degli occhi, l'uso della colonna vertebrale lo incuriosisce fino ad approfondire nuovi ambiti, arrivando alla conclusione che la credibilità di un corpo che *si vede vivo* sulla scena non è data dalle parole, è assolutamente prima

<sup>42</sup> Tratto da "Canoa di carta" di E. Barba, p. 18.

<sup>43</sup> Ibidem p. 74.

di qualsiasi linguaggio idiomatico. E' un qualcosa come La Parola prima della Parola di Artaud. Il lavoro sulla pre-espessività dell'attore serve quindi a "creare un corpo-in-vita che non va idoleggiato come un valore in se stesso. Ha valore perché guida l'attore e lo spettatore alla scoperta di significati non ovvi nella rappresentazione"<sup>44</sup>. Il comportamento corporeo in scena, indagato con metodo comparativistico tra oriente e occidente, diventa dunque il punto di partenza per l'elaborazione di una scienza dell'arte dell'attore, mediante l'individuazione di principi preespressivi transculturali: quelli che modellano la presenza fisica e mentale in situazioni di rappresentazione organizzata. Non solo la fisicità, dunque, ma l'intero corpo-mente dell'attore come oggetto di indagine.<sup>45</sup>

Barba pone l'accento sul fatto che un'azione per un attore deve essere reale ma non realistica e che, perché lo diventi, ha bisogno di una partitura, ossia una sorta di guida gestuale, sonora e testuale grazie alla quale l'attore troverà una sua *coerenza organica*.

L'antropologia teatrale, insomma, aspira ad essere una scienza pragmatica *utile* all'attore per aiutarlo a farlo uscire *dagli angusti confini della sua pratica*, incrementandone la consapevolezza e quindi la libertà nel processo creativo, non cerca principi universali o leggi che regolino l'andata in scena di questo o quell'attore, proponendosi di studiare le regole di comportamento fisiologico e socio-culturale dell'uomo (Barba, 1981).

Esaurito più o meno il campo del nostro interesse a livello antropologico, andiamo ad esplorare un altro aspetto centrale che caratterizza l'esperienza di Barba, ossia la definizione di Terzo Teatro e Teatro Sociale, fondamentale per approfondire e capire meglio la nascita di Ygramul-Le Millemolte.

La domanda che nasce spontanea man mano che ci si avvicina a comprendere il pensiero di Barba è questa: perché fondare un teatro ad Holstebro in Danimarca? Quale l'utilità di un'operazione del genere?

Il termine utilità è di notevole importanza. In una società qualsiasi lavoro deve

<sup>44</sup> Tratto da "Canoa di carta" di E. Barba, p. 181.

<sup>45</sup> Dizionario di teatro: Avanguardie e Utopie del teatro", citazione di De Marinis, p. 1113.

essere *utile* per essere riconosciuto contenente di senso. Uscire dai canoni, dalle regole, da qualcosa di pre-costituito o pre-fissato vuol dire scontrarsi col *potere*, con la *cultura*, è qualcosa, insomma, che sai già che fatterà ad essere accettata. Gli uomini e le donne dell'Odin sono giovani auto-didatti che decidono di fondare un teatro in periferia e che lottano continuamente per la loro sopravvivenza, che accolgono altre realtà desiderose di proporre non "*contenuti nuovi, ma rapporti nuovi*, che decidono di *far nascere un teatro come espressione di piccoli gruppi di persone che forse presentano necessità e contraddizioni, che riguardano un numero limitato di individui. Essi, però, esistono, si manifestano e agiscono fra di noi*"<sup>46</sup>. Ecco la scommessa senza sfida di un Barba che si è messo in discussione insieme ai suoi compagni ed ha rovesciato la definizione di Terzo Teatro, ha dato al *ghetto*, o meglio, a coloro i quali erano considerati ghetto, la possibilità di uscire fuori, di farsi *ri-conoscere*. Poter esprimere le proprie idee nell'isolamento senza separazione, vuol dire subire discriminazioni, vuol dire essere consapevoli di essere criticati. Ed è proprio in quel momento in cui si comincia a far discutere di sé, che la battaglia è già per metà vinta.

Cosa significa sociale per gli attori dell'Odin? E cosa si intende per a-sociale? "*Nessuno*, afferma Barba, *può essere all'infuori della società, si può solo divergere dalle sue norme*".<sup>47</sup>

Accettiamo, dunque, di essere a-sociali se questo porta al cambiamento, alla scoperta, alla emigrazione e a chiedersi il perché. L'Idea nasceva in un contesto sociale mediante la pratica del teatro come "baratto culturale", uno scambio attraverso una performance con la comunità e scambio tra diverse realtà.

Dal baratto culturale come pura sperimentazione arriveranno poi alla creazione di spettacoli veri e propri. Da anni Barba e i suoi attori girano per il mondo facendo laboratori, diffondendo la loro cultura, i loro metodi, la loro scuola.

<sup>46</sup> Tratto da "La corsa dei contrari" di E. Barba, p. 20.

<sup>47</sup> Ibidem p. 28.

Riporto qui sotto un esempio che spiega cosa possono essere quelle piccole realtà considerate prive di utilità ed emarginate:

*“quando Leeuwenhoek mise una goccia d'acqua sotto un microscopio, osservò con stupore tutto un nugolo di esseri invisibili ad occhio nudo. Fino ad allora la “vita” era stata qualcosa di visibile: il cavallo, il cigno, il delfino, il verme. Questa nuova forma di vita sollevò molte domande: qual era la funzione di questi piccoli esseri, i microbi? Quale la loro relazione con il regno della natura? Molti scienziati importanti del tempo, come Buffon, chiamarono questa forma di vita ‘un’offesa alla natura’. Per anni si parlò dei microbi nei salotti, nelle chiacchiere come di una curiosità, la cui esistenza era senza peso. Ma poi si seppe qualcosa di più sui microbi, sul loro significato nel processo della vita. E come siano più pericolosi della tigre”*.<sup>48</sup>

I microbi, dunque, che si insinuano nella società, che portano avanti un'idea, che la sostengono fino a diventare un'identità riconosciuta.

L'equivoco in cui si può cadere quando parliamo di teatro sociale con Barba è che non dobbiamo interpretarlo come un teatro *utile* a qualcun altro. Per sociale intendiamo un teatro che nasce in un contesto sociale particolare, non un teatro fatto per i malati o i disadattati. Una realtà che ha la specifica volontà di entrare in un'altra società che la considera estranea fino ad amalgamarsi completamente in essa. *“Parliamo proprio del concetto di Terzo Teatro introducendo l'idea di un' asocialità che costituisce la premessa di quel teatro che, oltre a produrre cultura, è esso stesso cultura”*.<sup>49</sup> L'utopia, che poi non si rivelò tale, germoglia durante il soggiorno in alcuni paesi dell'Italia meridionale, soprattutto in Puglia. Dalle testimonianze video riscontriamo la volontà di *voler uscire fuori dal teatro*, così come avevano fatto Giulian Beck e la Malina (spinti, come vedremo in seguito, da motivi di natura etico-politica) per rispondere al seguente quesito: che fa un attore quando non è su un palco? Qual è il senso dello spettacolo che ha da mostrare? Perché?

<sup>48</sup> Tratto da “La corsa dei contrari” di E. Barba, p. 24.

<sup>49</sup> Tratto da “Teatro: Solitudine, mestiere, rivolta” di E. Barba, p. 173.



### 2.3 Living Theatre: teatro politico e di intervento

Un altro gruppo di teatro e di anarchia, dunque, trova ispirazione da Artaud: il Living Theatre, fondato fin dal 1947 da Beck e la Malina.

Il 24 luglio del 1958 in uno dei suoi appunti, Judith scriveva: "*M.C. Richards fa una puntata in teatro. Ha con sé un manoscritto che vuole farci leggere. "Questo è il francese folle che ho tradotto". Si chiama Artaud. Ha scritto una filosofia del teatro.*"<sup>50</sup> Il libro si chiama *Il teatro e il suo doppio*. Coraggioso e ispirato. Va molto lontano. Ricordandoci la serietà del nostro lavoro".

Ma facciamo un passo indietro, quando ancora, appunto, non conoscevano Artaud e si ribellavano all'America di Broadway, mettendo in scena col loro teatro "vivente" pezzi di teatro contemporaneo e di repertorio, proponendo in sala più pezzi in cartellone nello stesso tempo. La lotta, anche qui, è ancora una volta contro il teatro ufficiale, o meglio, come poter *forzare le porte* più che porsi in una posizione contestativa di fronte al sistema<sup>51</sup>.

Cercano un teatro, denaro, attori, tecnici; non trovando un luogo ideale terranno prove e spettacoli in casa loro. Siamo alla fine degli anni '40. Il 15 agosto 1951 première spettacolo d'apertura del Living in casa Beck.

Anarchia, poesia, teatro orientale, automatismo e ricerche sul linguaggio saranno i poli d'interesse del gruppo. Cambiamento innanzitutto del modo di recitare: in risposta al naturalismo si orientano per il cosiddetto teatro poetico, perché anche il teatro porti la rivoluzione nelle arti. "*Onestà*" diviene la parola d'ordine del movimento; con "*The connection*", un loro spettacolo del '58, si riassume bene il concetto di "solidarietà sociale". Il titolo si può tradurre con intermediario o contatto, ed è il nome che un gruppo di drogati ha dato al loro pusher Cowboy. Riuniti nell'appartamento di uno di loro in attesa della droga: è questo quello che la pièce vuole raccontare. Attori e jazzisti in scena. Nell'intervallo, finzione e realtà erano talmente mescolate insieme che gli attori chiedevano agli spettatori

<sup>50</sup> Tratto da "J. Beck e J. Malina: Il lavoro del Living Theatre", p. 21.

<sup>51</sup> Tratto da "Il Living Theatre", di P. Biner, p. 7.

di offrire loro una dose col tono caratteristico dei drogati. Sul palco anche scene violente (un attore morirà di overdose). Alla base, dunque, una identificazione umana tra attore e spettatore: il primo abituato a giocare un ruolo, il secondo consapevole che tanto è teatro, quindi un gioco. Ma ecco Artaud: perché lo spettatore “senta”, bisogna “giocare” sulla sua percezione fisica, sulla sofferenza fisica. Far provare allo spettatore la tortura dei corpi sotto l'effetto della droga, questo significa “solidarizzare”. E' questo l'impegno del living, la sua “socialità”: dimostrare come i drogati nell'esempio specifico, non siano soggetti da emarginare, ma risposta di un sistema di vita che sfibra l'individuo. La politica della non-violenza per cambiare il mondo. La rivoluzione della *società libera*. Scrive lo stesso Beck: (...) *ci dà piacere attraversare spesso frontiere, dare spettacoli per spettatori di diverse nazionalità, non trovare fra loro nessuna differenza, dimenticare che abbiamo anche noi una nazionalità, distruggere le frontiere e i terribili peccati contro l'unità prodotti dagli stati nazionali, perché una persona è bella e importante quanto ogni altra.*<sup>52</sup>

L'influenza esercitata dal Living sul teatro e i movimenti di protesta fin dall'inizio degli anni '70 fu enorme. Realtà teatrali animate da un forte impegno politico accolsero gli insegnamenti dei coniugi Beck. Ricapitoliamo: rifiuto di un testo che non potesse essere ricondotto ad una tematica anarchica diretta a promuovere il cambiamento sociale, tecniche di comunicazione immediate, necessità di provocare il pubblico.

Queste le tematiche più significative per comprendere al meglio la nostra compagnia italiana Ygramul-le MilleMolte.

52

Tratto da “J. Beck e J. Malina: Il lavoro del Living Theatre”, p. 249.

Da anni tiene a Parigi il Cabaret Mystique, uno spettacolo a metà tra il teatrale e la terapia di gruppo, uno show di terapie lampo in una sala in cui l'energia crea situazioni rare di phatos. Chi assiste ai suoi spettacoli può oscillare tra l'ammirazione e il dubbio, lo stupore e lo scetticismo, lo si può chiamare un ciarlatano trascendentale. Comunque, Jodorowsky è una di quelle persone che hanno la capacità, forse una dote naturale, di scavalcare direttamente tutto ciò che è scontato per arrivare dritti al cuore.

Già leggere il suo libro intervista può dare un'idea di cosa vuol dire entrare in questo mondo.

Tra le varie situazioni del libro, due in particolare possono essere significative sia per sottolineare il modo di Jodorowsky di vedere la vita, sia per dare un esempio di atto psicomagico.

La prima riguarda un episodio di Jodorowsky da giovane, quando, con un amico, decise che quel giorno avrebbe camminato in linea retta, senza mai deviare:

*"Se durante una passeggiata ci imbattevamo in un albero, invece di giragli intorno ci arrampicavamo in cima. O ancora, se il cammino veniva ostruito da una macchina posteggiata, ci salivamo sopra e camminavamo sul tetto..."<sup>33</sup>.*

Al di là del contenuto, il significato rimane impresso: la vita è un atto poetico. Poesia che si contrappone all'aspetto terreno per svelare tutto ciò che l'abitudine ricopre. Dunque, l'importante è mettere tra parentesi ogni aspetto della vita che noi diamo per consolidato e rimanere recettivi alla meraviglia, che si manifesta nel momento stesso in cui ci sentiamo vivi.

Inoltre è importante anche l'atto, ovvero un'azione concreta, che influisca sulla realtà, per non rimanere ancorati soltanto al pensiero astratto. Il vero intellettuale è colui che mette in atto i pensieri.

Jodorowsky, però, avverte: l'atto poetico non è una semplice trasgressione magari narcisistica. E' sempre un qualcosa che va preso con la massima serietà, perché potrebbe diventare pericoloso, in quanto va a toccare regioni nascoste di

<sup>33</sup> Tratto da "Psicomagia: una terapia panica" di A. Jodorowsky, p. 24.

ciascuno di noi. L'atto poetico permette di manifestare energie normalmente represses o latenti in noi. L'atto non cosciente conduce al vandalismo, alla violenza. Per Jodorowsky l'atto poetico deve essere positivo, deve cercare sempre la costruzione in modo che possa espandersi la gioia di vivere.

Come spiega inoltre Jodorowsky un cosiddetto "atto psicomagico"? Fa alcuni esempi, come quello di una donna che ha perso ogni voglia di vivere e che talvolta pensa al suicidio. La donna ha un chiaro ricordo del pessimo rapporto col padre, suicidatosi quando lei aveva dodici anni. L'atto prescritto da Jodorowsky può essere così riassunto: andare in una residenza per anziani, comprare una dozzina di belle arance, regalarle a dodici persone e parlare con ciascuna di esse per esattamente dodici minuti. La donna ha cercato di dare qualche interpretazione a priori dell'atto:

dodici è il simbolo dell'impiccato nei tarocchi, le arance sono simbolo di fecondità, ma più dei simboli sottintesi, importante era l'atto in sé, da eseguire con la massima profondità.

Il racconto è molto toccante: si sottolinea l'importanza di quei dodici minuti nelle singole conversazioni, quel tempo breve in cui tutto succede e ogni parola della conversazione diventa essenza.

*"...sentivo intorno a noi la forza di quell'amore che avvolge tutti gli esseri umani."* Eseguito questo atto, la prescrizione proseguiva come segue: siediti ai piedi del portale di una chiesa e mangia un'arancia lentamente, per dodici minuti.<sup>54</sup>

Tra i commenti della donna a conclusione dell'atto, mi sembra sufficiente ricordarne uno: mi stavo autorizzando a vivere.

Egli propone all'interlocutore un gesto da realizzare, in apparenza privo di logica, con un dirompente impatto emotivo, che lo porterà a vedere e percepire la propria realtà da un punto altro, diverso, e nuovo. Quindi, l'interlocutore, realizzando il gesto proposto dallo psicomago, spezza la quotidianità delle proprie problematiche e del suo personale vissuto, per arrivare a una nuova

<sup>54</sup> Tratto da "Psicomagia: una terapia panica" di A. Jodorowsky, p. 156.

percezione del problema.

Elabora, così, una forma d'arte che abbia come fine la guarigione. E la chiama Psicomagia.

Jodorowsky si collega al nostro discorso analizzando la compagnia Ygramul per quel particolare atto poetico che erano i suoi bizzarri esperimenti e in quanto si serve soprattutto nei suoi incredibili films (ad es. *El Topo*) di un linguaggio surrealista. Anche questo teatro è rivolto al coinvolgimento dei sensi, dove la crudeltà consiste nel ricordarci che la realtà è spesso solo un aspetto conciliante della vita: *"Ciò che viene chiamato realtà non è che una parte, un aspetto di un sistema molto più ampio. Mi sembrava, e mi sembra ancora oggi, che il teatro cosiddetto realista ignorasse la condizione inconscia, onirica e magica del reale"*.<sup>55</sup> Per Jodo il mondo non è omogeneo ma è un amalgama di forze, spesso contrastanti, e il solo uso della parola non è sufficiente a rappresentare questa ricchezza: *"Non volevo vedere comici che ripetevano un testo previamente scritto; preferivo assistere a un atto teatrale che non avesse nulla a che fare con la letteratura"*.<sup>56</sup> Se Artaud aveva pensato alle poltrone girevoli per il pubblico, Jodo andò ancora oltre cercando di portare lo spettatore con sé magari in autobus: *"Il pubblico aspettava alle fermate, saliva e attraversava la città"*.<sup>57</sup> Dopo cominciò a portarli nelle cantine, nei bagni o nelle soffitte, sempre alla ricerca di un gesto nuovo. Jodo è corroso da una fiamma interiore che trasforma continuamente ogni sua certezza. *"Successivamente mi è venuta l'idea che forse il teatro poteva fare a meno degli spettatori e non doveva coinvolgere nessuno oltre gli attori. Allora ho organizzato delle grandi feste dove tutti potevano rappresentare qualcosa"*.<sup>58</sup>

Quello che è importante non è la rappresentazione come distrazione momentanea, ma come strumento di conoscenza di sé e di tutte le forze che in noi agiscono: per questo è stato chiamato teatro panico. Sia il teatro della crudeltà che quello panico hanno tentato, con modi ed esiti diversi, di

<sup>55</sup> Tratto da "Psicomagia: una terapia panica" di A. Jodorowsky, p. 36.

<sup>56</sup> Ibidem p. 36.

<sup>57</sup> Ibidem p. 37.

<sup>58</sup> Ibidem p. 37.

interrompere la teocrazia della parola e del testo scritto a favore di un totale coinvolgimento dello spettatore; hanno cercato di cambiare il luogo fisico dello spettacolo, lo hanno modificato, decentrato, distrutto. Scrive ancora Jodo: *L'attore deve tentare di interpretare il proprio mistero, esteriorizzare ciò che ha dentro. Non si va a teatro per scappare da sé, ma per ristabilire il contatto con il mistero che noi tutti siamo.*<sup>59</sup>

Anche Philippe Petit, funambolo viene preso come riferimento dalla compagnia per il rapporto con lo spazio vuoto e l'equilibrio creativo.

Il 7 agosto 1974 compie la sua impresa più famosa: la traversata delle Twin Towers. Il funambolismo di Philippe Petit sembra segnalare un territorio nuovo di un'arte stupefacente e sovversiva, letteralmente sul filo della legalità, clandestina e pubblica ad un tempo, ed in grado di tenere insieme in una forte tensione la coincidenza di presenza, azione e creazione, oltre ogni categoria. Non si tratta meramente di circo o di enorme virtuosismo. Fuori dal controllo dei canoni e dei confini, teatro, happening, situazione, azione perturbante ed azione pubblica, aprono il loro senso sotto i piedi di Petit, che gioca un'azione fondata sull'inseguimento costante di un assoluto equilibrio e sul controllo armonico del suo attore. Nel suo libro, 'Toccare le nuvole', egli scrive: *Tutto quello che desidero descrivere è la bellezza insita nel poter vedere la città che si sveglia da tali altezze, la mia esaltazione nel raggiungere le nuvole e sorprendere il cielo.*<sup>60</sup>

<sup>59</sup> Tratto da "Psicomagia: una terapia panica" di A. Jodorowsky, p 37.

<sup>60</sup> Tratto da "Toccare le nuvole: fra le Twin Towers" di P. Petit, p 225.

## Terzo Capitolo

### 3.1 Ygramul Teatro: qual è il loro lavoro

I percorsi intrapresi dai ragazzi Ygramul sono molto differenti tra loro. Il discorso antropologico non ha nulla a che vedere con la patafisica e quest'ultima ha poco a che fare con Artaud. Lo studio si occuperà di analizzare ciascuna 'loro' poetica singolarmente, trovando analogie con le diverse fonti.

In quest'ultimo capitolo, quindi, ci occuperemo di collegare il lavoro di Ygramul a tutti gli importanti personaggi citati precedentemente. Per farlo, prenderemo in esame il testo di Pasolini 'Affabulazione', opera che hanno studiato a Bali e spettacolo che hanno proposto in Italia una volta rientrati. Partiamo analizzando la loro idea di terzo teatro, la necessità di viaggio e la volontà di "baratto" barbiano insiti nella loro dinamica.

E' nel 2002 che il percorso di Ygramul si è concentrato su tale discorso. All'epoca del loro primo viaggio nel Mato Grosso del Sud sono entrati in contatto con un'antropologa, la dott.ssa Zaccaria, e da lì hanno voluto sperimentare le idee di Terzo teatro e di scambio. L'esperienza in Brasile, con la popolazione indigena dei Guarani Kaiowa, sarà la prima di una lunga serie. La voglia di spostarsi dall'Italia per incontrare mondi antropologicamente differenti li spinge lontano. Lo scambio che compiono, giungendo oltre Oceano e osservando la realtà da teatrali, li porta a conoscere una cultura *altra* fatta di danze, canti, racconti gesti e maschere che servirà loro in seguito per creare immagini e possibilmente spettacoli, per regalare e far sorridere, ma soprattutto per apprendere.

L'esperienza del viaggio raccontata dai singoli prende chiaramente sfumature differenti. Ognuno di loro mi spiega quanto soggettivo sia l'impatto al momento

dell'arrivo in un determinato luogo e quanto le aspettative o le idee pre-immaginate si dissolvano con facilità.

Intervistando Massimo Cusato, attore diplomato all'Accademia Silvio D'Amico, si comprende come si siano appassionati al fare antropologico.

Durante l'intervista mi parla del viaggio in Amazzonia e dell'incontro con la popolazione dei Sateré Mawé, delle condizioni di degrado e di sfruttamento, delle situazioni familiari non facili che hanno incontrato. Li hanno lavorato proprio in un centro di recupero per bambini, muovendosi in ospedali a dir poco fatiscenti. Lo interrompo per chiedergli quale sia lo scopo di questo lavoro. Potrebbe essere un modo alla patch adamas di portare allegria a bambini che soffrono? Mi chiedo, ancora, quale sia il motivo di mostrare uno spettacolo prodotto in Italia a gente che parla un'altra lingua, completamente estranea al mondo occidentale e così lontana dalla nostra idea di progresso. Ma la risposta è quasi scontata: il motivo profondo sta nell'esigenza di trovare, attraverso l'arte, strade alternative ed efficaci che conducano all'integrazione, allo scambio e all'arricchimento reciproco.

Analizziamo a questo punto più specificatamente l'esperienza a Bali, luogo che hanno scelto in quanto connesso in qualche modo al testo pasoliniano che avrebbero voluto mettere in scena: Affabulazione. Sull'isola, infatti, vi era non solo la necessità di affrontare un problema molto sentito, come quello dell'abuso minorile, ma anche il bisogno di stare in contatto con una popolazione che ha all'interno dei suoi micro-villaggi un concetto di famiglia molto forte, delle tradizioni mitiche come le cerimonie e l'idea di 'festa' perdute in una società come quella occidentale.

Tutto questo è testimoniato anche da alcuni video come, per esempio, "Trance e dramma a Bali" del Prof. Marotti o ancora da libri come L'attore di Dio di Cazzola e Il volto dell'invisibile dello stesso Marotti, grazie ai quali si può ben intendere quanto la famiglia balinese sia 'istituzionalmente' forte e quanto la *festa* scandisca il ritmo della vita di questa popolazione così come testimoniano gli attori di Ygramul. Senza i 'riti', infatti, il quotidiano risulterebbe noioso e

monotono. Non esiste un giorno a Bali senza che in qualche villaggio non si svolga un rito di passaggio, di santificazione o di calendario. A queste feste, ovviamente, si associa sempre uno spettacolo perché esso “è uno strumento di comunicazione tra gli uomini e degli uomini con Dio”<sup>61</sup>. Ciò che colpisce, dalle interviste colte e dalle fonti, è l'ordine sociale che regna in qualsiasi villaggio. Gli uomini tramandano regole millenarie e l'unico compito degli abitanti sta nel rispettarle. Non può esserci conflitto o lotta se ognuno fa il suo dovere di buon abitante. Tutto viene discusso insieme, deciso di comune accordo, tutto è *aperto in una sorta di democrazia* che farebbe invidia all'occidente. Il senso di solidarietà sociale che li accomuna è straordinario. Anche il lavoro non è un fatto individuale, bensì è basato sull'aiuto reciproco. Qualunque situazione di vita comunitaria si risolve insieme. La vita procede secondo tradizioni immutabili, serene. Non c'è tensione nel quotidiano, bensì la totale assenza di emotività. Questa è una premessa fondamentale se si vuole comprendere appieno la concezione “impersonale” della vita indi del teatro, della popolazione balinese: una concezione estraniata che caratterizza il loro fare e che rispecchia il senso di 'rappresentazione'. Per un balinese l'attore non è colui che interpreta un ruolo e si autocompiace di questo (come in occidente!), l'attore a Bali non è *umano*, nasce attraverso l'annullamento di sé, non mostra se stesso, rappresenta “semplicemente” uno spirito. Per questo l'attore perfetto è la marionetta, ossia “*ciò che rappresenta uno spirito essendo il dramma rappresentazione di spiriti non umani*”.<sup>62</sup>

Qual è, a questo punto, lo scopo della compagnia Ygramul? Come far dialogare due culture così distanti tra loro? Come amalgamare due 'sensi' di teatro così lontani? A questo si lega quel principio 'esperenziale' barbiano, secondo cui un attore non può definirsi tale senza che abbia con sé una “valigia”, un proprio bagaglio personale che faccia crescere più per esperienza che per tecnica. La necessità di essere prime persone umanamente potenti e cariche di sensi e

<sup>61</sup> Tratto da “L'attore di Dio. Conversazioni balinesi” di G. Cazzola, p.14.

<sup>62</sup> Tratto da “Il volto dell'invisibile” di F. Marotti, p. 87.

significati presi in giro per il mondo e dopo, bravi esecutori di stili. L'intento di riuscire ad apprendere alcune delle sequenze delle danze balinesi per introdurre, all'interno dello spettacolo *Affabulazione*, elementi di quella cultura come un vero e proprio baratto, per arricchirsi e donare, è alla base della loro idea di Terzo Teatro. *Quando si viaggia bisognerebbe svuotare il nostro bagaglio e caricare quello della popolazione che ci ospita; è ciò che Peter Brook chiama "la stanza vuota"*.<sup>63</sup>

Sono stati un mese ad Ubud. Lì hanno lavorato con un maestro di danze di TampakSiring, sulla danza baris partendo dai "fondamentali". Contemporaneamente, con altre due maestre hanno appreso una sequenza Rama-Sita di una danza kechak.

L'operazione più difficile sta proprio nel momento in cui si ipotizza il 'furto' di alcune immagini che troveranno la loro realizzazione nella messa in scena. Quando si ruba un gesto, non se ne ruba il significato bensì il segno. Nella cultura balinese qualsiasi movimento ha un senso che nasce dal profondo. Assistendo ad *Affabulazione*, si notano commistioni di linguaggi: l'introduzione di maschere orientali, i movimenti dei corpi occidentali tradotti, la mimica dei volti. Il tutto teso ad emulare gli attori-marionette balinesi. Tra i tanti, salta alla vista un affascinante 'movimento di mani' della Madre (uno dei tre personaggi femminili dell'opera). A crearlo è Paolo, ex attore Ygramul. Scopro che lo ha rubato da una sequenza della danza balinese di Rama e Sita. Nella cultura dell'isola quel gesto sta a significare il movimento dell'acqua; traslato nella mente dell'attore, il 'viaggio di mani', ha rappresentato l'idea di cura e pulizia e gli ha dato la sensazione di delicatezza e morbidezza che ha associato ad uno dei suoi personaggi.

È l'attore non turista del proprio mestiere, è colui che imprime nella sua memoria, come un tatuaggio, immagini che rimangono incise nei suoni, nei ritmi, nei gusti che hanno un bisogno fisico di essere comunicati.

Dai racconti e dai libri letti, è davvero difficile non rimanere estasiati dalla

63

Intervista a Vania Castellfranchi, regista patafisico compagnia Ygramul.

sacralità, che costituisce la base della filosofia balinese.

Se assistessimo ad uno dei loro spettacoli impareremmo che *non vi è bene senza male e non ci può essere male senza bene: la vita e la morte sono un conflitto senza fine, senza vincitori o vinti, ma si deve comunque tendere al bene. E' questa la Danza del Barong-Bene contro Rangda-Male. Un prete di un piccolo villaggio racconta: "tutti gli dei hanno qualità buone e cattive. Queste vanno racchiudersi in Barong e Rangda. Quando Barong e Rangda danzano, tutti gli dei danzano in loro e quindi tutto l'universo".<sup>64</sup>*

<sup>64</sup> Tratto da "L'attore di Dio. Conversazioni balinesi" di G. Cazzola, p. 23.

### 3.2 Il teatro “elitario” e di intervento

La poetica degli Ygramuliani è legata a quello che può, a mio avviso, essere definito “il paradosso del teatro elitario”<sup>65</sup>: analizziamo questa teoria entrando nell’ottica di un giovane regista.

Il teatro antropologico elitario segue una doppia traccia: da un lato è una élite di persone che desiderano intraprendere un tipo di percorso molto particolare (gli attori dell’Odin, ad esempio, che hanno seguito il loro regista nei suoi vari spostamenti, sacrificando aspetti della vita, scegliendo il teatro come vita in maniera fideistica), dall’altro, chiunque può cimentarsi anche dei non-attori, almeno che abbiano la passione di lavorare su se stessi senza gerarchie tecniche o estetiche. Ed ecco il paradosso. Nello specifico, nel gruppo Ygramul vi sono anche “non-attori”, persone che sarebbero rifiutate in qualunque accademia: alcuni mancano di dizione teatrale, altri non possiedono un corpo attoriale. La compagnia ci tiene ad essere definita una “anti-scuola” nel senso vero del termine. Non dimentichiamo il discorso di Barba per il quale bisogna essere prima persone umanamente forti che perfetti esecutori di tecniche!

In Ygramul, infatti, si bussa, si entra dopo dei percorsi, si viaggia insieme perché una persona ha scelto di percorrere una strada particolare insieme ad altri individui, ha scelto di condividere qualcosa con qualcuno. E’ forse per questa scelta un po’ drastica che si rimane invisibili. Anche Eugenio Barba, che ora è divenuto un personaggio importante, non gira nei grandi teatri o a grandi cifre. Io stessa, prima di conoscerlo più approfonditamente, non mi ero mai interessata al suo lavoro. Spesso, ci si accontenta di fare un teatro più comodo con un regista che ti dica da che parte entrare e da quale uscire, ma senza quell’impegno e quella dedizione per lo studio del personaggio di cui ha bisogno un tipo di teatro come l’Odin o lo stesso Ygramul. La scuola di Barba è piccola, lavora col quartiere, con la gente del posto. Abbraccia l’idea che il teatro non sia una

<sup>65</sup> Il termine *élite* deriva dal francese *élire* ossia *scegliere* a sua volta derivante dal latino *eligere*, e sta ad indicare ‘una cerchia ristretta a scelta di persone’.

struttura o un'istituzione; è la differenza che c'è, com'era per Grotowski, nel concetto religioso: gli ygramuliani e tutti coloro che seguono percorsi artistici alternativi sono come dei cristiani al tempo dei romani. Il loro è il cristianesimo che si nasconde nelle catacombe, è una religione popolare in cui si ha una grande fede, che non si può professare apertamente e che convive in segreto con quell'altra (il cattolicesimo) che, al contrario, è festeggiata con chiese e cerimonie.

*L'idea di successo non è necessaria, non si ha una forma precisa, si hanno estetiche che non ricalcano gli schemi accademici.*<sup>66</sup>

E l'idea del loro Terzo Teatro (definizione ab-usata secondo Castellfranchi), si rifà esattamente al concetto di anti-scuola succitato. Per il regista c'è una forte corrispondenza con quelle che potevano essere per i Greci le feste dionisiache: il concreto riscatto per tutti. Molti non potrebbero fare gli attori, ma è giusto che abbiano il riscatto di vivere questa esperienza; l'esistenza di luoghi come lo stesso teatro Ygramul, abbandonati dal tutto, devono avere la possibilità di vivere di cultura e arte, devono poterla narrare. E' fondamentale che ci sia il bisogno di fare eventi di festa, di gioco, di collettività in una società che tende invece al solipsismo e che il massimo della collettività che costruisce è il cinema o i centri commerciali. Il loro Terzo Teatro è una forma di "carnevale", un modo per scaricare la frustrazione e la depressione e far sì che ci siano incontri seri tra persone, anche tante, per discutere, rivoluzionare, modificare.

Questi tre verbi ci portano inesorabilmente a quel tipo di teatro che è passato alla storia come teatro politico o teatro di intervento. Il primo trova i suoi padri fondatori in Piscator e Brecht, ma anche, rimanendo in Italia, in un Fo o in un Paolini. Il secondo nei Beck o ancora nella Comuna Baires<sup>67</sup> (contraria ad ogni forma di strumentalizzazione del gesto creativo, ha sempre sostenuto l'essenza stessa del teatro come fatto politico e a questa convinzione si rifanno la storia, le lotte e la sua inesauribile passione per il possibile; presentare se stessi in quanto

<sup>66</sup> Intervista a Vania Castellfranchi, regista metafisico compagnia Ygramul.

<sup>67</sup> Questa compagnia nasce il 5 maggio 1969, fondata da Renzo Casali, Liliana Duca e Antonio Llopis nel quartiere di San Telmo a Buenos Aires.

uomini e in quanto attori). La necessità dell'evento teatrale così come lo aveva pensato Brecht, di un atto teatrale che fosse socialmente utile, è un problema su cui il teatro ufficiale dovrebbe riflettere. La drammaturgia "non aristotelica" brechtiana, che faceva dello spettatore un osservatore in grado di prendere decisioni, quel teatro epico che non doveva "procurare emozioni" bensì nozioni, che "parlava" allo spettatore per spingerlo alla consapevolezza (Szondi 1962-2000), trasforma la violenta protesta dell'espressionismo in un preciso impegno ideologico, strutturato politicamente, che conferisce allo spettacolo un valore funzionale in vista di un obiettivo da raggiungere.

Ecco, con personaggi come Fo, Paolini, Vacis, Celestini o Beck si può parlare di "obiettivi da raggiungere"! La lotta di classe, l'analisi politica e grotoskiana dell'espressività attoriale contro il sistema, il governo e il gusto per la satira, la volontà di voler cambiare sul serio le cose e andare fino in fondo a questo, e rischiare (anche il carcere nel caso della Rame), ora come ora sono concetti un po' persi in quei teatri che hanno smarrito l'importanza del rito. Forse ingenuità del Living fu l'idea secondo la quale *bastasse fare uno spettacolo con una precisa etica perché le cose cambiassero*.

Intestardirsi, ripetere l'evento, creare qualcosa che poi, può sparire e cadere nel dimenticatoio, ripartire da zero, ri-organizzarsi, trasformare la periferia di S.Cleto in un luogo che merita cultura e che la crea: è questa la missione degli ygramuliani! Dopo aver visto il "decadimento" del sogno livinghiano, sono forse più coscienti e smalzati. Hanno capito che per la vera rivoluzione non bisogna mai perdere le energie, perché la lotta è molto dura e ti vede protagonista in prima linea.

Un aspetto importante del loro Terzo Teatro è, senza dubbio, l'investimento personale: se si vuole festeggiare bisogna esporsi, nessuno può farlo al posto di un altro, non si può delegare a qualcuno questa logica, *se vuoi ubriacarti -dice Castelfranchi- devi ubriacarti tu!*

Questo, da un lato si ricollega all'esperienza (nessuno può viverla per te e raccontartela), dall'altro al discorso politico dell'*esserci*: bisogna 'essere

presente', altrimenti nulla esiste, né internet o un blog, né un giornalista che potrà raccontare di te. 'Se tu non ci sei' è una mancanza gravissima. Nessuno può manifestare al posto di un altro. Nessuno può lamentarsi, poi, se ciò che accade non piace e lo si vorrebbe cambiato. Ed una volta che si decide per il *si*, allora si è pronti ad accettare le conseguenze e le relative rinunce. Mi chiedo se siamo davvero disposti a rinunciare. Il fatto è che non facciamo più la rivoluzione, non scioperiamo. In Italia la tradizione teatrale è forte e sentita, eppure gli attori non sono tutelati da leggi, non si hanno assegni di mantenimento come in Francia, tutto va abbastanza a rotoli, ma il problema non lo vedi finché non ci sei in mezzo tu in prima persona. Finché hai tutto a portata di mano non vedi chi sta peggio e, cosa ancor più grave, non lo consideri. Finché i tagli del FUS (Fondo Unico dello Spettacolo) ricadranno sempre su piccole compagnie che stentano e lottano per trovare sovvenzioni, non verrà mai data loro la possibilità di esprimersi. Quanta fatica si deve fare!

L'amore per il teatro supera certi ostacoli. Gli attori dell'Odin sono partiti da zero ed ora girano il mondo per mostrare i loro metodi e portare il loro pensiero, Dario Fo è un Nobel per la letteratura, Carmelo Bene un'icona della nostra tradizione col suo essere 'patafisico'. Forse a non avere "i mezzi" ci si attiva. Con lo studio su se stessi, la volontà di crescere umanamente, il desiderio di creare una sorta di "famiglia" dove vivere e condividere, sperimentare l'impegno sociale e la presa di coscienza. E' con queste premesse che la compagnia del Teatro Ygramul aspira ad occupare un posto nella tradizione teatrale italiana.

### 3.3 Ygramul e Artaud

Analizzando Artaud, si è compresa la sua necessità che il pubblico esca non soltanto modificato dallo spettacolo, ma che lo spettacolo stesso sia oggettivamente *performativo*,<sup>68</sup> stia avvenendo in quel momento e che sia un accadimento fisico reale e a volte pericoloso. Mediante l'atto performativo, termine generalmente utilizzato in linguistica, si compie quello che si dice di fare. Esempio: quando si dice "Battezzo Marco", o "Giuro che verrò a Roma", o "Ti perdono", non descrivo un'azione, ma la eseguo. Non parlo di ciò che faccio, ma faccio qualcosa parlando. Con questi enunciati non ci si limita a formulare propositi, programmi, obiettivi, ma li si realizza nel momento stesso in cui li si enuncia. Si ha, qui, una corrispondenza tra dire e fare. Performativo è un movimento che "parlagisce" in modo da appropriarsi dell'obiettivo. Per lo studio che si vuole approfondire in questa tesi, teatralmente parlando, questa dizione è scorretta in quanto non si prevede l'azione senza la parola: l'azione senza discorso non sarebbe più azione, perché non avrebbe più un attore, e l'attore, colui che compie gli atti, è possibile solo se nello stesso tempo sa pronunciare delle parole. L'azione che egli inizia è rivelata agli altri uomini dalla parola, e anche se il suo gesto può essere percepito anche solo fisicamente senza accompagnamento verbale, acquista rilievo solo l'espressione verbale mediante la quale egli identifica se stesso come attore, annunciando ciò che fa, che ha fatto o che intende fare". Generalmente, però, se ci riferiamo al termine inglese *to perform* possiamo parlare di 'spettacolo che si compie', quando esecuzione e risultato tendono a coincidere.

I teatranti, secondo il pensiero di Castelfranchi, sono persone che devono seguire la storia, studiarla e poi tradirla rinnovandola e modificandola. Questa è una premessa necessaria per introdurre un discorso sulla loro concezione di "crudeltà". Per poter meglio comprendere come il francese abbia potuto

<sup>68</sup> Termine che deriva dall'inglese: *to perform* e che significa: eseguire. Teatralmente parlando: rappresentare.

influenzare la loro maniera di agire il teatro, prenderemo in esame una delle loro performances, "La Tempesta" di Shakespeare, adattata ad una regia di tipo patafisico e rivisitata dalla compagnia.

Nella scenografia è contenuta l'imprevedibilità che intimorisce lo spettatore. Durante lo spettacolo si ha paura per se stessi e per gli attori in quanto il reale rischio di farsi male c'è ed è concreto. Si recita su una trave in bilico e l'incidente è possibile non essendo un atto circense perfetto in quanto la performance è giocata continuamente con l'errore. Ne 'La Tempesta', *l'impianto scenografico è composto da una griglia in ferro, ispirata all'ossatura di un quadro di Mondrian, con diversi elementi e paratie smontabili, ruotabili, oscillanti e apribili, in modo da disordinare e confondere il quadro iniziale e "viaggiare verso le Geometrie di Mirò sino ad arrivare al caos di Pollock". Ogni quadro di ferro racchiude elementi di legno e stoffa che, mentre al principio appiattiscono la scena in un fondo bidimensionale, con strappi, pericolose cadute e rotazioni, portano attraverso la Tempesta alla Terza dimensione, e si mostrano macchiate, ammaccate, sporche e annodate. Ha anche un nome: è lo scheletro di Sicorax e Grotta/Mantello/Nave di Prospero; la trave su cui volano è il Ponte dei Ricordi.*<sup>69</sup>



69

Intervista a Vania Castellfranchi, regista patafisico compagnia Ygramul.

Ygramul, dunque, ha preso spunto da Artaud per creare la sua “crudeltà” che sperimenta sugli attori, sulla drammaturgia e sul pubblico e che considera vitale. Se consideriamo anche il testo di Pasolini, *Affabulazione*, possiamo trovare alcune analogie. Lo scrittore nel prologo premette che non si capirà nulla di ciò che accadrà, perché il suo testo è un testo poetico e non è comprensibile. Il pubblico dovrà e potrà solo adattarsi in quanto la colpa dell'ignoranza è dovuta esclusivamente a esso:

*“colui che vi parla è l'ombra di Sofocle.*

*Sono qui arbitrariamente destinato a inaugurare  
un linguaggio troppo difficile e troppo facile:*

*difficile per gli spettatori di una società in un pessimo momento della sua storia,  
facile per i pochi lettori di poesia”.*<sup>70</sup>

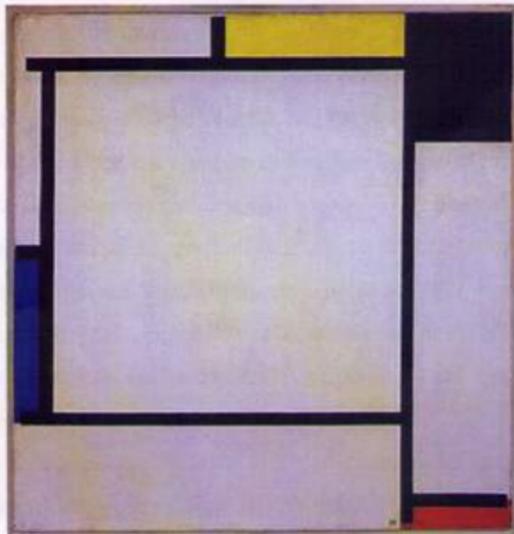
Pasolini crede che ognuno abbia forti responsabilità personali e che tutti abbiano compiuto dei grandi atti di dimenticanza, abbandonando il mito, la politica, la memoria storica. Ma l'artista non si può abbassare al livello del pubblico, perché rappresenta l'avanguardia, il cieco Tiresia che narra le cose senza essere ascoltato o una Cassandra.

Nella teorica di Ygramul tutto questo rimane: il pubblico è trattato 'crudelmente', vive scomodamente lo spettacolo e può non comprendere tutti gli strati dello stesso, ma prenderne qualcuno, quelli che desidera, assistendo con una sorta di ansia tangibile, perché quello che avviene è strano, difficile, grottesco. Come per lo spirito artaudiano dove, in scena, non c'è una giustizia cattolica che garantisca chi sono i buoni e chi i cattivi, l'intento dell'atto teatrale in Ygramul è quello di un rituale dove il dio può, a caso, scendere e punire o premiare senza una reale vittoria della vita o del bene. I gesti, sempre astratti nei loro spettacoli, hanno anch'essi una radice artaudiana. Si nota chiaramente l'esigenza di voler modificare il proprio corpo attoriale rispetto alla realtà circostante per creare il cosiddetto “esoteatro”: le loro messe in scena sono composte da gesti concreti,

<sup>70</sup> Prologo tratto da *Affabulazione* di P.P. Pasolini.

ma del tutto simbolici. Esattamente come per Artaud desideroso di un corpo attoriale che deve sfuggire al suo naturalismo, per liberare e scardinare le frustranti abilità di *routine malsana* (così come la chiama Barba), la quale crea atti di vita non *vitali*, allo stesso modo l'attore ygramuliano desidera mostrare "lo scheletro dentro i gesti". Facciamo un esempio per semplificare il concetto: ogni movimento ha un'ossatura, ogni atto nasce per un'esigenza: ad esempio, aprire una porta. Quel gesto, ripetuto milioni di volte diventa, nell'ossatura vero, ma nella forma finto. Bisogna allora prendere quel gesto, quelle ossa e come nell'esoscheletro degli insetti portarlo fuori, esagerarlo, 'snaturalizzarlo' affinché si confonda, non sia più riconoscibile singolarmente e diventi "simbolo" di qualcosa di più alto. Questo è quello che si vede nei loro spettacoli, questa è quella magia che Artaud notava nelle danze balinesi e in tutti quei movimenti atti a spostare il proprio gesto da umano a divino, distruggendo la naturalità per diventare qualcosa di 'sovrannaturale' e metafisico.

Il loro è un teatro onirico, ma di massa, non un teatro di solitudine, di introspezione profonda dell'io singolo, come voleva Artaud. In Ygramul ci sono gruppi, percorsi laboratoriali, voglia di condivisione, di evento sociale e di festa.



### 3.4 Ygramul e la Patafisica

Abbiamo analizzato nei capitoli precedenti che la patafisica costituisce un certo paradosso dell'arte teatrale! *Va tutto sempre abbastanza bene*. Tutto è lecito, possibile, soggetto a personale interpretazione. Chiedendo ai vari attori della compagnia, mi fa sorridere il *secondo me* come premessa alla spiegazione di questa strana scienza. Simone Di Pascasio, attore Ygramul non diplomato in nessuna accademia, mi racconta che per lui la patafisica è tutto ciò che non è convenzionale e ultimamente *è diventato tutto quello che non può essere*.<sup>71</sup> Quando si assiste ai loro spettacoli, si comprende bene il senso di questa affermazione. La capacità di unire armonicamente più stili differenti insieme, cosa che non potrebbe accadere con una regia di tipo "classico", è alla base delle loro drammaturgie, così come il contributo di ognuno nella gestione dello spazio o nella formulazione di un'idea che poi viene amalgamata dal regista.

A ciò si lega un discorso di ricerca svolto prima dello spettacolo. Quest'ultimo fino ad oggi ha avuto tempi di gestazione molto lunghi: la compagnia si è permessa il lusso di allestire un'opera impiegando anche un anno intero. Se questo da una parte è stato un vantaggio, dall'altra può rappresentare un pericolo perché non sempre si riesce ad incanalare nella performance tutto quello che si è trovato durante i mesi di sperimentazione. Riportare la ricerca dentro lo spettacolo che si allestisce è il compito di ognuno. La specificità del loro lavoro sta nel fatto che ogni evento costituisce un caso a sé. La linea di principio che si segue è data ogni volta da suggestioni nate dal testo e dall'autore di quel testo, senza una metodologia unitaria. Ogni opera ne evoca una: come uno scultore che trova ispirazione dal soggetto e solo attraverso di esso sceglie con che materiale lo lavorerà, così anche una regia di tipo patafisico troverà il suo senso nel testo stesso che desidera rappresentare.

E' complesso spiegare un concetto che paradossalmente è più pratico che teorico. E' complicato comprendere i vari aspetti che vanno a formare una

<sup>71</sup> Intervista a Simone Di Pascasio, attore compagnia Ygramul.

probabile regia di questo tipo.

Quando si cerca di analizzare uno spettacolo patafisico ci sono molti aspetti da considerare. Il primo, anche banalmente parlando, è stilistico, formale ed ha un margine di controllo oggettivo: l'esecuzione di danze e movimenti contengono in sé una oggettività su cui il regista e l'attore si possono confrontare; una serie di canoni come il ritmo o il testo che rimangono concreti nonostante l'oggetto sia patafisico.

Prendiamo, per esempio, il ferro da stiro con le punte di Duchamp: nel momento in cui l'artista crea l'oggetto, quello è fatto, c'è, lo si può toccare, ha un peso! Contiene, insomma, una oggettività che non può essere messa in discussione.

Se prendiamo come riferimento le prove di Affabulazione a cui ho assistito, affascina come queste siano un gioco di ruoli biunivoco, in cui il direttore segue il filo d'Arianna dei suoi compagni dall'interno, insieme a loro affinché le narrazioni possano diventare vive in scena, affinché l'inconscio di ognuno si esteriorizzi diventando un'estetica. Noto come il regista accompagna gli attori in questo viaggio: sono processi alchemici, nessuno sa quello che accadrà e dove porterà. Molti dei gesti sembrano appartenere a mondi onirici che richiamano Grotowski e Jodorowsky e la differenza tra una regia classica ed una di questo tipo è palese. La fiducia reciproca tra regista e attore che si nota è insolita. Il gesto, essendo messo in un universo patafisico e per loro legato al Terzo Teatro, non vuole essere coerente o funzionale: quando si assiste ad un loro spettacolo la sensazione che si ha è la stessa che se si stesse facendo un sogno: decine di stimoli e input che immergono lo spettatore in una dimensione che non desidera essere reale. E' uno sforzo da parte di entrambi (regista e attore) di creare corrispondenze tra immagine mentale e visiva (parlo di sforzo in quanto è possibile che lavorando dieci ore di seguito escano fuori solo due invenzioni meravigliose).

Quindi: ritmo = oggettività; immagine = soggettività.

Non è affatto semplice capire uno spettacolo Ygramul, vi sono insiti tutti quegli elementi di astrattezza propri di un Jarry. È molto ricco e non ha una sola chiave

di lettura per entrare in contatto con esso. Capisco che ciò che si desidera è che gli spettatori abbiano la libertà di seguire ciò che vogliono, che l'attenzione che si richiede è "a strati". Qual è, dunque, la risposta del pubblico?

*Non credo ci siano cose inaccessibili, ma credo che non tutti vogliono accedervi.*<sup>72</sup> Come in Shakespeare, che conosceva il suo pubblico fatto sia di nobili che di poverissimi che assistevano distratti ad una rappresentazione in uno spazio come il Globe, così Ygramul crea spettacoli per tutti, ma senza la pretesa o la volontà che tutti capiscano o si interessino alla medesima cosa. Il teatro è un cerchio, non è il cinema che schiaccia! Gli attori sono al servizio dello spettatore, a cui non viene imposto nulla. Loro mostrano tutto quello che hanno costruito, regalando simboli, allegorie, emozioni personali, testo, ritmo, e lasciando al pubblico la possibilità di scegliere di cosa nutrirsi. Regalare immagini, stimolare la fantasia, poter donare il proprio dettaglio grazie al quale ognuno poi, a casa, racconterà la scena che lo ha colpito di più e si inventerà a sua volta la sua storia, è patafisica! E' un viaggio non giudicabile, soggettivo, in cui ognuno ha il proprio punto di vista oggettivo! Non è un delirio registico o attoriale, ma la leggerezza del pensiero. THOUGHT IS FREE! è il loro motto.

All'inizio hanno lavorato su drammaturgie prettamente patafisiche, adesso invece mettono in scena qualunque tipo di testualità, teatrale e non.

La cosa importante è andare a toccare delle zone dove in qualche modo ci siano esigenze.

La necessità di rappresentare qualcosa, qualsiasi cosa, e il senso di questa rappresentazione lo si può trovare solo nel luogo in cui esso avviene, sapendo davanti a quale pubblico avviene e con quali arti l'attore la fa avvenire. Questo è importante, perché dà il senso della scelta di un testo e della destinazione di un viaggio.

L'approccio seguito in "Affabulazione" è stato il seguente: ogni sera veniva letta una scena e veniva discussa insieme a livello personale, ossia si dibatteva sulle sensazioni che il testo faceva provare a ciascun attore con violenza annessa,

72

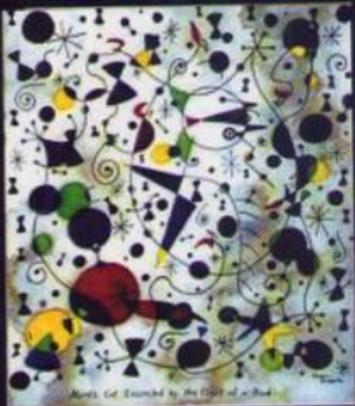
Intervista a Vania Castellfranchi, regista patafisico compagnia Ygramul.

cattiveria e denuncia da parte dell'autore. Il dibattito, spesso, veniva poi trascritto sui cosiddetti diari di bordo o lasciato metabolizzare affinché il giorno dopo si arricchisse di nuove immagini. Gli attori stessi venivano esortati a scrivere alcune scene e ad immaginare il non-detto dei loro personaggi, ossia la frustrazione della sintesi che portano con sé.

Da lì sono iniziate improvvisazioni fisiche sul testo nate in luoghi “non protetti” e di “esperienza”, dove l'attore non regala ma apprende. Questi giochi sono serviti ai ragazzi di Ygramul per scandagliare la grammatica poetica sottesa al testo pasoliniano, per avvicinarsi a quei “τοποι” che stanno dentro l'opera e scavare fino in fondo per dar loro forma. Per questo tipo di lavoro agli attori è stato richiesto, in maniera artaudiana, di scarnificare la loro tecnica, di svuotarsi dei propri strumenti, di non cercare facili soluzioni accademiche (che vengono spontanee a chi fa questo mestiere da anni) esteticamente belle, ma al contrario, di trovare quel gesto non “occidentalmente stereotipato” per schivare la comodità ed andare alla ricerca del “pericolo”.

Ora la compagnia vuole crescere sempre di più. Come i balinesi e le loro illusorie credenze, secondo le quali l'esterno non può scalfire le proprie illusioni, così Ygramul desidera integrare nel suo teatro qualsiasi tipo di realtà. La necessità di aprirsi anche ad altro e “sporcarsi” per non rimanere soli, però, conserva la bella ingenuità balinese. Bisogna accogliere per imparare a conoscere, ma fino al limite della non contaminazione di quel luogo protetto, quasi utopico, che è lo spazio di S.Cleto.

liberamente tratto dall'opera di W. Shakespeare



is  
Thought  
free

# The Tempest

Martina Vecchione

Elena Baroglio

Isabella Faggiano

Simone Di Pascasio

Valentina Greco

Alessio Antonacci

Gabriele Tacchi

Fiammetta Mandich

Gloria Imperato

Vania Castelfranchi

...e MIRANDA  
...ANDRO  
...IO  
...ZALO  
...ZALO e Assistente  
...alla Regina  
...e COSTUMI  
...NATURALE  
...PARAFISICA

spettacolo  
di Ricerca  
esperimento  
di Esoteatro

Ornella Binigetti e Richard Perry - assistenti alle Scene



Studio Patafisico

# Affabulazione

Opera Balinese contro la Pedofilia

liberamente tratta dal testo teatrale di Pier Paolo Pasolini

Direzione Artistica  
 Scenografia  
 Musica  
 Costumi  
 Luce  
 Videoproiezione

Massimo Cassini  
 Sandro Di Pasquale  
 Gabriele Frittucci  
 Costumi: Daniela Perini  
 Luce: Lucilla Perini

Opera del  
**TEATRO  
 YGRAMUL**  
 da un viaggio  
 a Bali del  
 1973  
 con  
 Massimo Cassini

WWW.YGRAMUL.NET  
 info@ygramul.net

Ygramul  
 Teatro  
 Ygramul

## RIFLESSIONI

Lo studio è nato col proposito di far conoscere una compagnia di teatro impegnata a 360 gradi su molti aspetti sociali ed artistici. Grazie alla loro disponibilità ho acquisito tutto il materiale necessario alla realizzazione della tesi, intervistando ciascuno dei componenti, guardando i video che mi hanno prestato, assistendo ad alcune delle loro rappresentazioni.

Partendo dalle origini e occupandosi di Turner, Jarry, Artaud, Barba, Jodorowsky e Petit la tesi ha voluto descrivere alcune importanti teoriche teatrali che hanno contribuito a formare l'idea di teatro del novecento. Col nostro excursus che è andato dal dramma sociale all'idea di terzo teatro, dalla patafisica alla crudeltà, dal cosiddetto teatro panico al funambolismo, l'intento è stato approfondire le logiche di una giovane compagnia che fa di questi maestri dei punti di riferimento per creare il proprio teatro.

Si sono voluti scardinare quei pregiudizi secondo cui l'arte fa parte esclusivamente di quel teatro vecchio ed obsoleto che è ormai il nostro teatro.

Le sperimentazioni sono vive e spesso poco tenute in considerazione sia a livello di critica che di supporti economici.

Grazie agli studi del Prof. Marotti e di Cazzola si è compreso come nei villaggi balinesi non sarebbe possibile immaginare la vita senza teatro, senza

la festa che ha insita in sé la necessità della rappresentazione.

Consideriamo queste popolazioni poco civilizzate o ancora in via di sviluppo, senza capire quanto invece in loro il rito teatrale sia un evento speciale.

In Italia si ha una tradizione mitica del teatro, la commedia dell'arte è nata da noi e si è propagata in tutta Europa. Cosa sta succedendo allora, in un paese che parla tanto di cultura ma che non ha rappresentanti in grado di supportare e sviluppare idee e talenti?.

Una triste valutazione è che non si ha più bisogno dell'evento teatrale; molte

strutture vivono della campagna abbonamenti e di un pubblico medio-borghese riciclato.

I teatranti allora, dovrebbero cercare di ricostruire una tipologia di teatro che riunisca delle persone partecipanti ad un rito e che smettano di fare spettacoli come semplici luna-park.

Gli spettacoli Ygramul fondono teoria, immagini, suoni e "rumori" che contribuiscono a produrre spettacoli di non facile comprensione e questo è il paradosso della compagnia: un teatro che si vuole per tutti ma senza l'obbligo di dover capire la moltitudine di livelli di cui è intriso.

La sacralità di cui parlava Artaud, l'estro che ha distinto Jarry, la povertà e la ricerca grotowskiana, la voglia barbiana di conoscere culture altre, la capacità di gioco e di rischio che abbiamo conosciuto con Jodo e Petit, al fine di stimolare lo spettatore al dialogo, alla riflessione, a comprendere attraverso il teatro che si vive in un mondo che non può fare a meno dell'atto teatrale!

Il desiderio di Vania Castelfranchi e della sua compagnia, vuole essere 'la ricerca di senso'; di rappresentazioni che non siano solo "giostre".

Attraverso i loro studi abbiamo scoperto anche una piccola parte di mondo indonesiano; la popolazione balinese, illuminata da una luce interiore e in perenne crescita secondo le loro dottrine karmiche, ci rende ancor più consapevoli di quanto malato sia il nostro progresso occidentale e quanta fatica e morbosità si riesca a creare in qualunque operazione svolgiamo.

Il bisogno di abbandonarsi e la totale fede negli dei crea una illusione di felicità alla quale si crede fortissimamente e che permette loro di vivere una vita felice e priva di tensione. Si segue il letto del fiume, lo si lascia scorrere facendo sì che l'esistenza prosegua indisturbata il suo cammino.

Il teatro è sempre esistito, non ci sono date che indicano la sua nascita.

Nasce con l'uomo e per l'uomo, come sua necessità di espressione e di

purificazione. Bisogna attivarsi perché ci siano sempre più spazi come quello di S.Basilio dove il pubblico è chiamato a rispondere socialmente del proprio ruolo; si ha bisogno di tornare alle origini e creare interesse per una cerimonia sacra il cui valore mitico si è perso.

Ygramul si fa sentire, vuole uscire dalla periferia con percorsi laboratoriali e di ricerca; vuole coinvolgere la massa, non 'invadendo' ma accogliendo, scambiando cultura e dialogando.

Sono tutte persone che si mantengono vive, che hanno dentro ancora "il fuoco sacro".

Solo così si può andare avanti, con la curiosità che appartiene agli scienziati e quel giusto narcisismo che fa di un attore un artista.

## RINGRAZIAMENTI

*Ringrazio tutta la compagnia Ygramul per la sua disponibilità e cortesia; ringrazio la mia relatrice, la Professoressa Aleksandra Jovicevic per essere stata sempre presente quando ve ne è stata la necessità e per i suoi acuti e sempre opportuni consigli; un ringraziamento speciale va ad Alessandra Marzano, Claudia Frangella, Maria Laura Rotundo e Rosanna Grano amiche mai assenti; grazie a Donatella Fiorentino che si è occupata della parte grafica; ringrazio i miei fratelli e le loro rispettive famiglie e tutti coloro che mi hanno spronata, incoraggiata e supportata nell'impresa; e proprio come si fa in teatro, quando ad uscire per ultimo è il protagonista dell'opera, ringrazio mia madre senza la quale tutto questo non sarebbe stato possibile.*

## BIBLIOGRAFIA

- Alonge R., Davico Bonino G. (2001) *Storia del teatro moderno e contemporaneo / Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, Einaudi: Torino.
- Artaud, A. (1964) *Il teatro e il suo doppio con altri scritti teatrali*, Tr.It. Einaudi: Torino, 1968; 1972.
- Baj, E. (1982) *Patafisica: la scienza delle soluzioni immaginarie*, Bompiani: Milano.
- Barba, E. (1981) *La corsa dei contrari: Antropologia Teatrale*, Feltrinelli: Milano.
- Barba, E. (1996) *Teatro: solitudine, mestiere, rivolta*, Ubulibri: Milano.
- Beck, J. e Malina, J. (1982). *Julian Beck e Judith Malina: Il lavoro del Living theatre. Materiali 1952-1969*, Ubulibri: Milano.
- Biner, P. (1979) *Il living Theatre*, De Donato: Bari.
- Cazzola, G. (1990) *L'attore di Dio. Conversazioni balinesi*, Bulzoni: Roma.
- De Luigi, G. (1996) *La follia e l'arte: Antonin Artaud*, Il Cardo: Venezia.
- Barba, E. (2003) *Canoa di carta: Trattato di antropologia culturale*, Il Mulino: Bologna.
- Jarry, A. (1969a) *Essere e vivere. Guignol-L'atto araldico-Ubu Re-Scritti sul teatro*, Tr. It. Adelphi: Milano, 1984.
- Jarry, A. (1969b) *La candela verde. Gesta e opinioni del Dottor Faustroll; Ubu incatenato; La dragona*, Adelphi: Milano.
- Jarry, A. (2009) *Scritti patafisici: La macchina, il tempo e altri epifenomeni*, Tr.It. DuePunti: Palermo, 2009.
- Jodorowsky, A. (1997) *Psicomagia: una terapia panica*, Feltrinelli: Milano.
- Marotti, F. (1984) *Il volto dell'invisibile*, Bulzoni: Roma.
- Pasolini, P.P. (1992) *Affabulazione*, Einaudi: Torino.

Szondi, P. (1962-2000) *Teoria del dramma moderno*, Einaudi: Torino.

Turner, V. (1982) *Dal rito al teatro*, Tr.It. Il Mulino: Bologna, 1986.

Turner, V. (1986) *Antropologia della performance*, Tr. It. Il Mulino: Bologna, 1993.

## FILMOGRAFIA

Entr'cote: cortometraggio di René Clair, Francia, 1924.

Trance e Dramma a Bali: documentario, Torino, 1976, F. Marotti.

Un chien andalou: cortometraggio del 1929 scritto, prodotto ed interpretato da Luis Buñuel e Salvador Dalí, e diretto dal solo Buñuel, Francia.

Ho conosciuto i ragazzi dell'Ygramul Teatro nel luglio 2009; questa compagnia, impegnata in diversi ambiti e su più fronti, è in continuo movimento. Tra le molte attività che svolgono, una in particolare mi ha affascinata: i loro viaggi. Ossia partire, più o meno all'avventura, arrivare in un posto oltre Oceano e SPERIMENTARE.

Quartetti jazz, candele sui tavoli, mostri ygramul appesi su tutte le pareti, foto che testimoniano viaggi.

All'improvviso, sui televisori accesi del teatro, spuntano video su Barba o sui Beck che raccontano il loro teatro, la loro poetica, le rispettive esperienze.

Sembra tutto magico e sacro nello spazio di S. Cielo lontano dal caos romano, magico e incredibilmente concreto. Lavorano insieme da circa tredici anni; sono stati in Brasile, nel Mato Grosso, in Indonesia, in Africa, in Amazonia e il prossimo progetto si occuperà della Mongolia. Vania Castelfranchi, Massimo Cusato, Menica Crotti, Simone Di Pascasio, sono alcuni dei ragazzi che creano la magia...

