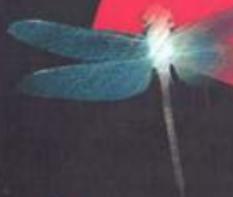




CON-FUSIONE

etnografia su affabulazione



A.A. 2008-2009

Marika Onofri

Facoltà di Scienze della Comunicazione



SAPIENZA  
UNIVERSITÀ DI ROMA

Corso di laurea in Scienze e tecnologie della  
comunicazione

Cattedra di Antropologia Culturale

**CON - FUSIONE**  
**Etnografia su Affabulazione**

**Marika Onofri**

Matricola 863263

**Relatore:** Prof. Massimo Canevacci

**Correlatore:** Prof.ssa Lucilla Rami - Ceci

Anno Accademico 2008 - 2009

*A mia madre...*

*A Francesco...*

**"Esistono delle soglie, dentro e fuori di noi, che chiedono di essere attraversate"**

(Patrick Suskind)

## RINGRAZIAMENTI

La realizzazione di questo percorso è stata possibile dopo un lungo cammino, e grazie al continuo sostegno pratico ed affettivo di coloro che mi hanno permesso questa splendida esperienza.

Un mio ringraziamento particolare è rivolto al Prof. re Massimo Canevacci, con cui ho potuto condividere uno spazio prezioso di esperienze meravigliose. Nel nostro confronto continuo ho maturato ed accresciuto le mie passioni.

Essenziali anche alla realizzazione di questo lavoro sono stati l' immensa disponibilità ed i continui consigli di Ana Maria Forero, e di tutte le persone che ho incontrato grazie alla cattedra di Antropologia Culturale.

Ampio e riconosciuto affetto rivolgo in particolar modo ad Anna ed Antonia Nunziati, Gabriella Milea ed un milione di ringraziamenti ad Ettore Ricciardulli...

Un ringraziamento speciale va al Gruppo Ygramul... mi ha accolto, aiutato e sostenuto... forti connessioni ed emozioni ho trovato in questo sciame...

In particolar modo per questa etnografia ringrazio : Vania Castelfranchi, Massimo Cusato, Monica Crotti, Daniele Pittacci, Paolo Parente, Isabella Faggiano e Gloria Imparato, ed un grazie di cuore a Valentina Crisante, per il bellissimo lavoro di copertina.

Ringrazio infine coloro che in qualche modo sono in questo libro ed hanno partecipato a questa esperienza: Fabio Tarzia, Dario Evola, Simona Oppedisano, Vincenzo Occhionero, Irma Storti, Chiara Scordato, Emmanuele Pila, Carlotta Destro, Louis A. Ruprecht, Cristiano Filadi, Lea Messina, Francesco Minnicelli.

La mia dedica personale va a mia madre ed a Francesco Fiorillo, che riescono sempre a sopportarmi, in modo incredibile... e su cui ho potuto sempre fare riferimento

E mi scuso se in questo momento mi è sfuggito qualche riferimento...

## INDICE

<b>Introduzione – In transito</b>	<b>01</b>
<b>PRIMA PARTE</b>	<b>03</b>
<b>Capitolo 1 – Teatro antropologico ed antropologia teatrale</b>	<b>05</b>
1.1 Soglie	05
1.2 Specchi	10
1.3 Trasformazioni	17
1.4 Dislocamenti	27
1.5 Transizioni	32
<b>Capitolo 2 – Etnografie ed avanguardie teatrali</b>	<b>35</b>
2.1 Attraverso la soglia	35
2.2 Antonin Artaud	44
2.3 Peter Brook	56
2.4 Jerzy Grotowski	63
2.5 Il Terzo Teatro	71
2.6 Il Living Theatre	77
2.7 Mutazioni	82
2.8 Paradossi	83
<b>SECONDA PARTE</b>	<b>85</b>
<b>Premessa metodologica</b>	<b>87</b>

<b>Capitolo 3 – “Alle sette precise...”</b>	<b>89</b>
3.1 Ygramul LeMilleMolte	89
3.2 “Affabulazione”	95
3.3 La casa	106
3.4 Musiche	112
3.5 Il corpo	117
3.6 I doppi	122
<b>Conclusioni. Work in progress...</b>	<b>127</b>
<b>Appendice</b>	<b>141</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>137</b>
<b>Webgrafia</b>	<b>143</b>

## INTRODUZIONE – IN TRANSITO...

Questo lavoro nasce da curiosità profonde... una sorta di contagio che è nato da vari incontri...

L' incontro tra l' antropologia ed il teatro, due 'discipline' sincretiche in continua mutazione, trova qui la parentesi di un percorso ancora in transito...

Questa tesi è una parte di racconto... uno stralcio della mia ricerca condotta nell' ultimo anno insieme al Gruppo Esoteatrale Integrato di Ricerca Patafisica YgramulLeMilleMolte.

Il lavoro che in queste pagine verrà descritto, ed in parte sintetizzato, non ha alcuna pretesa di essere esaustivo, ed in alcun modo potrebbe risultare completo, anche perché il mio studio sta ancora oggi proseguendo.

“Con - fusione – Etnografia su Affabulazione” è una tesi strutturata in tre capitoli. Attraverso quanto verrà detto nei primi due capitoli teorici, dalla metà del Novecento, il teatro non istituzionale è in continua creazione di nuovi modi per riflettere su se stesso e sulla sua controparte istituzionale; un percorso che lo porta a mescolare vari linguaggi.

L' incontro con l' antropologia si inserisce in un ampio dibattito portato avanti dalle avanguardie su un totale ripensamento del teatro e dei suoi ambiti. L'antropologia individua nella performance una serie di processi fluidi e fortemente innovativi che richiamano le forme rituali. Partendo dalla definizione dei simboli che Victor Turner intende come sistemi dinamici socio-culturali, intimamente connessi al processo sociale si può affermare che la performance, oltre ad usare simboli già esistenti, è capace di produrne di nuovi oltre che di destrutturare e ricodificare quelli già noti.

Questo sodalizio si inserisce in una serie di ibridazioni che porta il teatro a mescolarsi con le altre arti, ad assimilarle per poi rielaborarle. Il teatro si moltiplica e si espande.

L' ipotesi di questa ricerca è quella di indagare e verificare un approccio tra antropologia, patafisica ed avanguardie, nello spettacolo “Affabulazione” del Gruppo Ygramul, liberamente tratto dalla tragedia di Pier Paolo Pasolini.

Nel terzo capitolo la tesi si avvale di una ricerca etnografica su questa rappresentazione. L'analisi parte dalla visione dello spettacolo, anche nel processo di prove, e dai molti incontri che ho avuto con il Gruppo nei vari contesti, riuscendo a costruire un rapporto dialogico e di scambio reciproco.

Il Gruppo ha elaborato questo studio, tuttora in corso, e che è già stato aperto al pubblico, tramite un percorso di ricerca legata anche all' esperienza di un viaggio / studio compiuto nell' isola di Bali nel 2007.

Il racconto sarà anche visuale e fotografico, disseminato di frammenti etnografici... immagini, stralci di diario, spartiti, disegni, riflessioni del Gruppo...

Ho scelto questo Gruppo come riferimento, poiché credo che rispecchi pienamente quanto si vuole ricercare in questa sede.

Applicando la Ricerca Patafisica<sup>1</sup>, l' Ygramul non si occupa di regole, ma di eccezioni. Sposando le linee poetiche di Alfred Jarry ed Antonin Artaud, l' Ygramul mostra in ogni rappresentazione, in ogni evento o spettacolo, un' atmosfera d'incontro tra differenze e diversità, in cui la drammaturgia, ogni musica e gesto, si tramutano in energia dei contrasti, in un clima di integrazione/espulsione, di frammentazione della narrazione teatrale, per giungere anche al Terzo Teatro ed allo spettacolo politico e sociale; ove voce, immagine e corpo siano realmente presenti e vivi, nel loro montaggio 'professionale' come nella loro ingenua 'amatorialità'.

"Il basamento solido di questo continuo ronzare dello sciame Ygramul affonda nell' idea di un terzo teatro ludico, di un gesto antropologico del teatro dove l'atto spettacolare possa generare reali 'incidenti' di linguaggio"

Nella ricerca dell' Ygramul, fatta di incontri e di attraversamenti di soglie, si vengono così a rispecchiare nature multi ed ibride che si incrociano...

## PRIMA PARTE

Nella prima parte del lavoro, attraverso un percorso teorico, si tracciano riferimenti ed alcuni approfondimenti che servono da contestualizzazione, base e strumentazione per l' analisi, le riflessioni e la ricerca svolta ed affrontata nella seconda parte.

Nel primo capitolo cerco di delineare alcuni aspetti e concetti scaturiti dagli incontri tra l' antropologia ed il teatro, approfondendo autori quali Victor Turner e Richard Schechner.

Frammenti tratti dal racconto "La casa di Asterione" di Jorge Louis Borges accompagnano il percorso affrontato nel capitolo.

Per l' approccio e l' analisi dello spettacolo "Affabulazione", su cui verte questa ricerca, mi sono necessari i concetti di liminale, liminoid e dramma sociale affrontati con Turner.

Nel secondo capitolo procedo ad alcune focalizzazioni di riferimenti teorici con i quali anche lo stesso Gruppo Ygramul si rapporta. Si espone il Novecento teatrale ed i maggiori cambiamenti apportati, e l' approccio di alcuni artisti, registi, Maestri ed autori. Per poter affrontare la parte empirica verranno approfonditi particolarmente Antonin Artaud, Jerzy Grotowski ed il Teatro povero, il Terzo Teatro ed il Living Theatre.

"Egli sa con chiara certezza di non conoscere [...]; egli sa che il mondo circostante non esiste se non come rappresentazione, cioè sempre e soltanto in relazione con un altro essere, con il percipiente, con lui medesimo" (Schopenhauer, 92:31)

<sup>1</sup> La Patafisica nasce come nuovo atteggiamento nei confronti dell'assurdo presente nella realtà e dell'autorità con le prime rappresentazioni di *Ubu Roi*, la farsa studentesca 'restituita alla sua integrità' da Alfred Jarry (1896), e come Scienza delle scienze con la stesura (1898) e la pubblicazione postuma (1911) delle *Gesta e Opinioni del Dottor Faustroll, patafisico*

sua teoria del passaggio magia-religione-scienza come i diversi stadi nell'evoluzione dei popoli.

La tesi della Scuola di Cambridge "pretende di spiegare non solo le origini della tragedia e della commedia greca, ma anche la loro "natura essenziale"(Schechner, 2000:54). Infatti studiando le sopravvivenze del rituale greco scoprirono qualcosa che "credettero essere le tracce di un "Rituale Primigenio"<sup>3</sup>, dal quale si consideravano derivati sia la tragedia attica che i rituali sopravvissuti.

Per gli evoluzionisti, lo studio delle popolazioni "primitive" avrebbe portato un importante contributo allo studio dell'evoluzione del teatro. Secondo tale ipotesi l'essere umano primitivo, non avendo strumenti per comprendere il mondo che lo circonda, attribuisce a fenomeni naturali valenze soprannaturali e tenta di assicurarsene il favore con espedienti. Nel momento in cui si accorge dell'esistenza di un rapporto di causa-effetto tra l'espediente adottato e il risultato tangibile, comincia a ripeterlo, elaborarlo e fissarlo, fino a quando non diventa un vero e proprio rituale. Quando le forze soprannaturali sono rappresentate da "attori" nel corso del rituale avviene il passaggio chiave per la nascita del teatro costituito da un germe embrionale di forma drammatica. Nel momento in cui una società raggiunge il culmine del suo processo evolutivo, che secondo Frazer è rappresentato dalla formazione del pensiero scientifico, avviene l'abbandono o la rielaborazione dei riti, ed il teatro tenderà a diventare un'attività specializzata e il valore estetico tenderà a sostituire quello religioso o utilitaristico del rito.

L'approccio di Frazer viene contestato e rifiutato dalla scuola funzionalista, che si sviluppa intorno al 1915, ed il cui maggiore esponente è Bronislaw Malinowski (1884-1942). Questa scuola privilegia la ricerca sul campo e l'osservazione diretta dei fenomeni culturali. Viene sottolineata la funzione del rito nel perpetuarsi dei meccanismi sociali, che permette di fondare o di rinsaldare i legami interni alla comunità. Gli antropologi appartenenti a questo gruppo svolgevano la loro ricerca sul campo cercando proprio di individuare i termini di funzionamento delle diverse società, da qui il termine "funzionalisti".

Proprio Malinowski, aporrà un fondamentale mutamento all'interno degli studi antropologici, non solo per il suo contrasto con la teoria evoluzionista di Frazer ma anche e soprattutto nel modo di fare la ricerca sul campo come antropologo. Per Malinowski l'antropologo è etnografo, deve mettere la sua tenda nel villaggio e non fuori di esso, deve essere in continuo contatto con gli informatori e deve necessariamente partecipare alla vita dei nativi. Malinowski svolge la sua ricerca principalmente nelle isole Trobriand, in Nuova Guinea. Dai suoi studi scrive "*Argonauts of the Western Pacific*"-*Argonauti del Pacifico occidentale*" (1922), e

<sup>3</sup> "Si ritiene che la Tragedia fosse in origine una Danza Rituale, un Sacer Ludus." (Murray, 1912b:341 apud Schechner, 00: 55). La più antica menzione del "dittirambo" è individuata in un frammento di Archiloco di Paro, risalente alla prima metà del VII sec. a.C. Il dittirambo (in greco *διτίραμβος*) era, nell'antica Grecia, un inno cantato e danzato in onore del dio Dioniso. Aristotele, nella "Poetica", afferma che esso diede origine alla tragedia.

" *The sexual Life of Savages in North-western Malesia-La vita sessuale dei selvaggi della Malesia nord-occidentale*" (1922).

La pubblicazione postuma (1967), da parte della moglie, dei suoi diari relativi al suo soggiorno alle isole Trobriand, mostra il netto contrasto tra le sue teorie e la pratica della sua ricerca sul campo. L'antropologo dei "diari" era un'immagine in netto contrasto con il Malinowski conosciuto come uomo controllato e in grado di adattarsi a qualsiasi estraneità culturale. Alla luce dei diari, Clifford Geertz scrive che Malinowski passò gran parte del suo tempo sul campo desiderando di essere altrove.

Un'altra scuola di pensiero, lo strutturalismo, si forma prima della seconda guerra mondiale ed il suo maggiore esponente è Claude Lévi-Strauss (1829 - 1902). Per Lévi-Strauss ciò che conta non è tanto la storia, ma la struttura del mito primitivo perché al di là dell'apparente varietà, nel mito sarebbero presenti poche costanti o modelli universali a cui potrebbe essere ricondotta qualsiasi narrazione. Il mito, per Lévi-Strauss, è l'espressione dell'attività inconscia dello spirito umano e si struttura come un linguaggio. E' un modo per classificare e organizzare il mondo, questa è la sua vera funzione e di conseguenza l'unica cosa che ci può interessare nello studio di un mito è la sua analisi in quanto indicatore di modo di pensiero.

Che il rito ed il mito siano elementi essenziali di ogni cultura, e che il teatro nasca dal rito, sono punti essenziali e condivisi. Il rito appare con una forma di conoscenza, ha una funzione didattica, l'essere umano gli attribuisce una funzione di influenza sui fenomeni esterni, viene usato per celebrare, divertire e procura piacere. Lo studio dei riti da parte dell'antropologia è nucleo centrale dello studio delle popolazioni native. Attraverso lo studio dei riti ci si avvicina alla cultura che si vuole investigare ed il rito è in continuo processo dialogico con la cultura. Il rito unisce ciò che è diviso.

Il concetto di "*analogia drammaturgica*" (per Schechner vi si accorda anche il lavoro di Erving Goffman che, parlando di scene e di "personaggi", ha scovato teatro ovunque nella quotidiana) è una delle principali tendenze alla riflessione antropologica, sviluppato da Clifford Geertz (1926 -2006) e soprattutto da Victor Turner<sup>4</sup>, dimostrando quanto i conflitti all'interno della società sembrano esser composti da strutture al cui interno si muovono personaggi che divergono, con i loro atteggiamenti, attori sociali e performer. Entrando in contatto con il pubblico e tramite l'atto teatrale, essi subiscono un mutamento temporaneo della loro identità, così la gente che prende parte ad un rituale mostra una metamorfosi che viene definita "coscienza performativa" che permette di relazionare il mondo fisico con quello trascendentale<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Autore i cui esiti hanno parte essenziale per la definizione di un percorso di interazione tra antropologia, teatro e performance. Per un approfondimento di Turner, di rimanda al paragrafo "Specchi".

<sup>5</sup> Gli studi fatti da Grotowski sugli attori ci dimostrano che i cambiamenti di coscienza possono essere anche permanenti in quanto scuotono l'intimità di ognuno e non restano legati semplicemente all'atto teatrale.

E' frequente l'uso del modello teatrale come analogia e metafora dell'azione sociale<sup>6</sup>. Ricorda Geertz che l'analogia drammaturgica della vita sociale è stata presentata per molto tempo in modo casuale: "tutto il mondo è palcoscenico e noi solo miseri attori...". Il discorso sociologico e l'autore di teatro hanno efficacemente utilizzato la dinamica di "ciò che accade" durante una performance teatrale per estenderla a "ciò che accade" durante la vita dell'uomo, attore d'un gioco delle parti dall'incluttabile e triste destino. Geertz delinea le coordinate per una storia di tale analogia, una volta divenuto sistematico all'interno del discorso sociologico e antropologico. Già diffusa negli anni Trenta, l'analogia del teatro negli anni è stata progressivamente usata sempre più in modo sistematico e strutturale.

Geertz indica due fondamentali correnti che variamente diversificandosi ne hanno fatto uso sistematico: da una parte la "teoria drammaturgica rituale", che associa a personaggi quali T. S. Eliot, A. Artaud, V. Turner, dall'altra "l'azione simbolica drammaturgica" di Kenneth Burke. Il primo approccio induce a considerare soprattutto le affinità fra teatro e religione, la genesi rituale delle forme drammatiche, ecc. Il secondo "...verso quelle del teatro come retorica, teatro come persuasione, palcoscenico come ribalta...". L'agilità dell'analogia gratifica senz'altro chi intende operare utilizzando la convergenza del discorso antropologico con quello teatrale. Tale analogia pone in essere una serie di problematiche di carattere sociale, storico, estetico e anche politico che paiono indispensabili per una lettura critica dei modelli di teatro contemporaneo, per modulare la loro evoluzione e trovare soluzioni alla crisi.

Goffman si è impegnato ad elaborare una "sociologia della vita quotidiana", dell'interazione diretta faccia a faccia, del comune comportamento e delle sue regole. In particolare si domanda come si comportino due persone quando si incontrano, indipendentemente da chi siano o dal motivo per il quale si incontrano. Il presupposto che la sorregge è che continuamente comunichiamo con gli altri non solo a parole o a gesti, ma anche col modo in cui ci vestiamo o con gli oggetti che utilizziamo. Gli altri hanno bisogno di informazioni su di noi e noi trasmettiamo immagini di noi stessi, ricevendone altre in cambio. Per Goffman essa avviene non a caso, ma sempre secondo regole precise.

Per spiegare la propria concezione interattiva, Goffman fa ricorso a una metafora assai efficace, la "metafora drammaturgica" nella vita sociale, incentrata sull'interazione: l'attore è sempre intento a porre se stesso in scena sul palco della società. E così nell'impianto teorico di Goffman veniamo a trovare attori, palcoscenici e pubblico: quel che manca è un copione fissa. L'idea di Goffman è che i gruppi sociali si dividano in due categorie: i gruppi di "performance" e i gruppi di "audience". La vita sociale è, appunto, una rappresentazione che i gruppi sociali mettono in scena di fronte ad altri gruppi. La vita sociale si divide in spazi

<sup>6</sup> Si consideri anche l'uso di termini derivati dalla metafora teatrale utilizzati dalla prassi sociale, ad esempio come "ruolo" ed "attore".

di palcoscenico e di retroscena, cioè in spazi privati, in cui gli individui non "recitano", e spazi pubblici in cui inscenano invece una precisa rappresentazione. Secondo Goffman la vita sociale si fonda sulla demarcazione dei confini tra palcoscenico e retroscena. L'interazione sociale, così intesa, è un dramma che si svolge su una scena, dove gli attori (la compagnia) cercano di controllare le idee che gli altri (il pubblico) si fanno di loro, per presentarsi nella miglior luce possibile e in un modo che sia credibile. Per Goffman nulla è abbandonato al caso: esistono regole di etichetta e rituali coi quali si sperimenta l'accesso agli altri e si misurano le possibilità ed i limiti di un reciproco coinvolgimento. Anche la più fugace delle relazioni, un incontro in strada con un estraneo, è già un'interazione assai complessa, densa di messaggi<sup>7</sup>. In Goffman il "self" (coè l'io, l'autocoscienza) è concepito come un elemento contingente, tutt'altro che stabile: esso è stabilito dalla situazione, dal palcoscenico su cui si recita, dagli spettatori che assistono allo spettacolo.

È di fondamentale importanza l'assetto strutturale della performance teatrale per collocare dei nessi tra teatro e antropologia. L'incontro con il "rituale" sposta l'accento sulle caratteristiche interne del teatro, cioè l'aspetto performativo che lo caratterizza. Il "testo performativo" è tutto ciò che accade durante una performance, sia in scena che fuori, pubblico compreso.

Alcuni antropologi, come ad esempio Turner e Richard Schechner, hanno iniziato a "mettere in scena l'antropologia", mentre alcuni uomini di teatro, come Peter Brook, Jerzy Grotowski, ed Eugenio Barba hanno varcato la soglia delle distinzioni ed hanno esplorato quella che Barba ha definito "antropologia teatrale". L'incontro con l'antropologia si inserisce in un ampio dibattito portato avanti dalle avanguardie, su un totale ripensamento del teatro e dei suoi ambiti. Il rapporto tra antropologia e teatro deve essere ripensato.

Da principio la comunanza di contenuti è tutta ruotante intorno all'idea centrale di rituale: alcune esperienze<sup>8</sup> degli anni Sessanta e Settanta sono state infatti definite "teatro antropologico", mentre all'interno dell'antropologia si parla di "Etno - drammaturgia". Il teatro come un tipo di laboratorio in cui sperimentare direttamente quelle dinamiche soltanto registrate sul campo od intuite in sede di elaborazione teorica. Il dialogo tra il teatro e l'antropologia può raggiungere una più ricca interazione culturale. E' questa la proposta di Turner, che partecipa, con Goffman ed Alexander Alland, ad un laboratorio organizzato da Schechner ed i suoi attori del "Performance Group", per esplorare l'"interface fra il rituale ed il

<sup>7</sup> E' un tipo di rituale che Goffman chiama "disattenzione civile".

<sup>8</sup> Sulla convergenza dei metodi antropologici e teatrali sono stati fatti diversi studi argomentati con varie problematiche. Un caso specifico è quello di Brook che dal 1970 dirige il Centro Internazionale di Ricerca Teatrale a Parigi. La sua compagnia era composta da performer provenienti da nazionalità diverse, spesso impegnata in alcuni viaggi per fare ricerca direttamente sul campo e osservare performance in determinate realtà sociali.

teatro [...], fra il dramma sociale e quello estetico, altri confini fra le scienze sociali e le arti della performance" (Turner, 2007:165). La collaborazione anche con Peter Brook e Colin Turnbull lo spingono a considerare la possibilità di "trasformare i dati etnografici adatti in copioni teatrali" (Turner, 2007:165). Egli stesso tenta di "recitare il materiale etnografico". Turner si rende conto che la messa in scena dei rituali sarebbe stata impossibile da realizzarsi, in quanto questi si realizzano e hanno modo di esistere solo in virtù di determinati contesti e dal flusso continuo della vita sociale che ne consegue. La cooperazione tra teatro ed antropologia non solo è possibile, ma importante per entrambi gli ambiti. Si comincia a "desiderare una conoscenza reciproca" (Turner, 2007:165). In questa prospettiva il lavoro di messa in scena sarebbe un ulteriore momento di collaborazione collettiva supervisionata da un regista esperto, e l'elaborazione drammatica si caratterizzerebbe come un continuo scambio tra sintesi drammatica e analisi antropologica, mentre il lavoro dell'antropologo finirebbe con l'identificarsi con il "dramaturg" o meglio l'"ethnodramaturg". Questo procedimento è molto concentrato sull'analisi del materiale etnografico e poco sullo sviluppo performativo, che si trova a servizio dell'analisi antropologica.

## 1.2 SPECCHI

La relazione tra Turner ed il teatro si instaura sin dalla sua infanzia, infatti la madre è tra i soci fondatori dello *Scottish National Theatre*. Questo legame influenzerà il suo orizzonte culturale e simbolico, e forse proprio per questo la sua visione è decisamente positiva, anche se non priva di problematicità.

Centrale per Turner è l'idea di isolare certi processi performativi che si verificano a prescindere dal tempo e dalla cultura di cui sono espressione. Le riflessioni di Turner sono fortemente influenzate dal pensiero di Richard Schechner con cui collaborò attivamente all'interno di alcuni seminari aventi luogo nel *Performing Garage*, un teatro di Soho.

Turner studia e si interessa ai riti o meglio al processo rituale che viene affiancato al processo sociale, rendendo le due dimensioni imprescindibili. La peculiarità del suo pensiero emerge con il sopraggiungere della performance. Il processo sociale è performativo, è la parte "viva" in grado di rinnovarsi. Turner affronta e analizza questi tre processi: il rito, la performance ed il processo sociale; caratterizzati dai mutamenti di concetti di valori e di simboli. "Il rituale ha una funzione attiva, ha la forza di operare modifiche creative su se stesso e di avere una funzione trasformatrice, il rituale muove sempre dal cambiamento, dal conflitto o dalla trasformazione" (Turner, 2007:17).

Il rituale per Turner è una matrice da cui sono derivati molti altri generi di performance culturale, che "può essere assimilato all'opera d'arte". E' spesso ordinato in base ad una struttura drammatica, un intreccio. E' una "sinfonia che usa anche altri mezzi oltre alla musica" (Turner, 2007:149). Ha una funzione paradigmatica, in quanto modello per (può anticipare o addirittura generare il

mutamento), e come modello di (può inscrivere un ordine in chi vi partecipa). Non è solamente complesso e stratificato, ma "contiene un abisso" (Turner, 2007:15).

Alla base delle sue ricerche vi è l'applicazione degli strumenti dell'antropologia sociale e della simbologia comparata. Si occupa di una moltitudine di simboli verbali e soprattutto non verbali, facenti parte del rituale artistico e non. L'interesse dell'antropologia è volto a sviluppare la capacità di cogliere dei frammenti che nel flusso si muovono, si modificano e si evolvono; ed è questo che rende la simbologia comparata un approccio innovativo, volta a ricercare un movimento simbolico in un piano processuale e non come le precedenti discipline una serie di simboli con significati immutabili. Per simbologia comparata intende una disciplina "più ristretta della semiotica, e più ampia dell'antropologia simbolica" (Turner, 2007:49). Attraverso la simbologia comparata Turner tenta quindi di afferrare la funzione processuale dei simboli culturali, che vengono considerati come sistemi dinamici socio-culturali, veicolo di trasformazione attiva all'interno della sfera culturale e sociale legittimata. I simboli, per Turner, vengono contaminati e contaminano le dinamiche politiche, sociali, economiche. Si evidenzia quindi il potere dei simboli nella comunicazione umana. "Per leggere tutte le relative implicazioni che esso ha con la cultura, lo svago, il tempo libero da un lato e con l'attore e la ricerca scenica dall'altro" (Turner, 2007:08).

Il simbolismo rituale diventa il nucleo centrale dell'analisi; i simboli partecipano alle trasformazioni e le rappresentano divenendo protagonisti del processo non solo rituale ma sociale. I simboli producono l'azione.

"... il potenziale creativo o innovativo che i simboli possiedono in quanto fattori dell'azione umana [...] La simbologia comparata tenta appunto di preservare questa capacità ludica, di afferrare i simboli nel loro movimento, per così dire, e di 'giocare' con le loro possibilità di forma e di significato [...] Anche quando la realtà simbolica è il capovolgimento di quella effettuale, rimane intimamente legata ad essa, la influenza e ne è influenzata, ne mette in rilievo i contorni positivi facendoli risaltare sul suo sfondo negativo, in tal modo delimitandoli entrambi e conquistando un nuovo territorio per il 'cosmos'" (Turner, 2007:53)

Avvalendosi quindi di questa disciplina, subito si evidenziano gli elementi di mutamento e di instabilità culturale che l'arte (quindi anche il teatro) porta con sé. Questo suo pensiero, condiziona il suo approccio e il suo studio delle culture con cui entra in contatto; infatti le culture anche se hanno delle regole e delle leggi predefinite, sono sempre in continuo mutamento e l'occhio dell'antropologo va a concentrarsi proprio in queste incongruenze.

Turner individua la centralità e l'importanza processuale dei conflitti (sociali e culturali).

"Il dramma sociale si manifesta innanzitutto come rottura di una norma, come infrazione di una regola della morale, della legge, del costume o dell'etichetta in qualche circostanza pubblica. Questa rottura può essere deliberatamente, addirittura

calcolatamente premeditata da una persona o da una fazione che vuole mettere in questione o sfidare l' autorità costituita [...] o può emergere da uno sfondo di sentimenti appassionati. Una volta comparsa, può difficilmente essere cancellata. In ogni caso, essa produce una crisi crescente, una frattura o svolta importante nelle relazioni fra i membri di un campo sociale, in cui la pace apparente si tramuta in aperto conflitto e gli antagonismi latenti si fanno visibili. Si prende partito, si formano fazioni, e a meno che il conflitto non possa essere rapidamente confinato in una zona limitata dell' interazione sociale, la rottura ha la tendenza ad espandersi e a diffondersi... La fase di crisi mette a nudo lo schema della lotta in corso fra fazioni all' interno del gruppo sociale in questione fino all' apparato formale legale e giuridico, e per risolvere certi tipi di crisi, all' esecuzione di un rituale pubblico" (Turner, 2007:131)

I drammi sociali rivelano gli strati sottocutanei della struttura sociale, attivano opposizioni classificatorie e le trasformano in conflitti. La vita sociale è sempre gravida di drammi sociali, anche nei suoi momenti di apparente quiete. Il **dramma sociale** è una "sfida perpetua a tutte le aspirazioni alla perfezione dell' organizzazione sociale e politica, ed è la matrice empirica da cui nascono i generi di performance culturali". (Turner, 2007:17). Nei drammi sociali c'è l' origine della trasformazione, e vi nascono le opere d' arte; tra cui anche il teatro, che è "un' ipertrofia". " I drammi sociali sono stati sempre nel teatro, rielaborati dal teatro" (Turner, 2007:18). Sono esplosioni che si presentano come un processo a più fasi.

Turner divide il dramma sociale in quattro fasi principali :

- 1 - Infrazione
- 2 - Crisi
- 3 - Azione riparatrice
- 4 - Reintegrazione o riconoscimento dello scisma

Nel dramma sociale il "tempo drammatico" si sostituisce alla routine della vita sociale, ed il comportamento diviene "ergotropico"<sup>9</sup>

"... l' analogia, addirittura l' omologia, sia pure su scala ridotta o limitata, fra quelle sequenze di eventi apparentemente "spontanei" che mettevano in piena evidenza le tensioni esistenti ... e la caratteristica "forma processuale" del dramma occidentale da Aristotele in poi, o dei poemi epici e delle saghe occidentali..." ( Turner, 2007:30)

Affiorano così allo scoperto elementi oppositivi della società stessa, facendo pulsare le vene reticolari che strutturano le relazioni interpersonali di una determinata società, fino a farle scoppiare. Secondo Turner, infatti, i drammi

<sup>9</sup> Carattere definito dai neurobiologi come "eccitazione, intensificazione dell' attività e delle reazioni emotive".

sociali hanno la caratteristica di attivare opposizioni all' interno di gruppi, classi sociali, etnie, categorie sociali, ruoli e status cristallizzati, trasformando queste opposizioni in conflitti che, per essere risolti, necessitano una rivisitazione critica di particolari aspetti dell' assetto socioculturale fino ad allora legittimato.

" Il fatto che un dramma sociale, secondo la mia analisi della sua forma, corrisponda esattamente alla descrizione della tragedia greca che Aristotele fa nella sua Poetica, nel senso che è "imitazione di azione di carattere elevato e completa di una certa estensione", e che ha un inizio, un centro e una fine, non è dovuto, lo ripeto, ad un mio tentativo illegittimo di imporre un modello ' etico ' occidentale dell' azione scenica al comportamento sociale [...] ma al fatto che esiste un rapporto di interdipendenza, forse un rapporto dialettico, fra i drammi sociali e i generi di performance culturale, probabilmente in tutte le società. Dopo tutto la vita è un' imitazione dell' arte, quanto l' inverso" (Turner, 07:134 )

La terza fase, quella della compensazione, rivela che la "determinazione e la fissazione sono in realtà dei processi [...] l' indeterminazione è piuttosto potenzialità, possibilità di divenire" (Turner, 07:141).

Il dramma sociale è un processo che apporta comunque dei cambiamenti radicali, anche se a volte possono apparire trascurabili. Anche nel caso in cui venga ristabilito lo status quo, a colpo d'occhio identico al precedente, anche se il consenso dovesse risultare unanime, qualcosa è successo, rimane nella memoria, nella storia e nelle persone, come precedente e forse come inizio per una futura nuova rottura.

I conflitti hanno centralità ed importanza processuale. Il dramma sociale è il luogo di maggiore creatività. Vi è una rielaborazione del teatro, ed il rituale è l' elemento di integrazione sociale. Nel dramma sociale sono le radici del teatro, che diviene un mezzo importante per la trasmissione interculturale di modalità d' esperienza faticosamente acquisite. Le performances sondano i punti deboli della comunità, dissacrano, riproducono conflitti.

Secondo Turner, all' interno di queste fasi di crisi, di transizione, di mutamento culturale, vengono ideate nuove modalità culturali per affrontare, comprendere, fornire di un significato e talvolta risolvere la crisi. Nelle società in cui viviamo, l' autoanalisi, la riflessione critica sulla società stessa, la valutazione del nostro comportamento sociale, la presentazione metaforica di modalità con cui trovare una risposta all' ambiguità socioculturale, trova una collocazione nella sfera delle arti.

Importante è l' ispirazione che Turner trova nel concetto di "esperienza vissuta", o "Erlebnis"<sup>10</sup>, del filosofo tedesco Wilhelm Dilthey.

<sup>10</sup> Letteralmente " Ciò che si è vissuto fino in fondo". Dilthey ne presenta cinque "momenti", collegati da una struttura processuale. Ciascun "Erlebnis" ha 1) un nucleo percettivo, 2) immagini di esperienze passate vengono evocate con "insolita chiarezza di contorni, potenza di senso ed energia di proiezione", 3) Gli eventi passati rimangono inerti a meno che i sentimenti originariamente collegati ad essi non possano essere pienamente rivissuti, 4) il 'significato' si genera col pensare, connotato "

Dilthey riconosceva che qualunque "molteplicità" osservabile contiene certe relazioni formali che possono essere analizzate. Le chiamò "categorie formali". L' "Erlebnis" diviene l'unità di esperienza osservabile.

Per Turner "l' antropologia della performance è una parte essenziale dell' antropologia dell' esperienza" (Turner, 2007:37). L' etimologia di performance deriva dal francese antico *parfounir*, "completare", o "portare completamente a termine". "Una performance è quindi la conclusione adeguata di un' esperienza" (Turner, 2007:37). L' esperienza vissuta è completa solo quando viene "espressa".

"In un certo senso, ogni tipo di performance culturale, compresi il rito, la cerimonia, il carnevale, il teatro e la poesia, è spiegazione e esplicitazione della vita stessa, come Dilthey sosteneva spesso. Mediante il processo stesso della performance, ciò che in condizioni normali è sigillato ermeticamente, inaccessibile all'osservazione e al ragionamento quotidiani, sepolto nelle profondità della vita socioculturale, è tratto alla luce: Dilthey usa il termine *Ausdruck*, 'espressione', da *ausdrucken*, letteralmente 'premere o spremere fuori'. Il 'significato' è 'spremuto fuori' da un evento che è stato esperito direttamente dal drammaturgo o dal poeta, o che richiama a gran voce una comprensione (*Verstehen*) penetrante e fantasiosa. Un'esperienza vissuta è già in se stessa un processo che 'preme fuori' verso un' 'espressione' che la completa" (Turner, 2007:37)

Per Dilthey vi sono diverse classi di espressioni: le "idee" e le "azioni". Per Turner molte azioni esprimono e realizzano "progetti e scopi inconsci" (Turner, 2007:39).

Quindi la terza fase del dramma sociale, che conduce alla performance teatrale, è connessa al "quinto momento" dell' Erlebnis di Dilthey. "L' artista cerca di penetrare l' essenza stessa dell' Erlebnis. Così facendo dà libero accesso alle profondità dove la 'vita coglie la vita'" (Turner, 2007:39).

Attraverso un' analisi del termine "esperienza", si giunge al suo collegamento con il rischio (dramma). "Mediante l' esperienza, noi 'viaggiamo' con 'paura' attraverso 'pericoli', procedendo 'sperimentalmente'" (Turner, 2007:43). L' esperienza è quindi sia un "vivere attraverso" che un "pensare all' indietro", e la cultura diventa spirito oggettivo.

"In pubblicazioni precedenti ho definito il rituale come « un compartimento formale e prescritto per circostanze non consegnate alla routine tecnologica, e facente riferimento a credenze in entità o poteri mistici considerati le cause prime e finali di tutti gli effetti" (Turner, 1976:43). Trovo ancora questa definizione operativamente utile [...] Mi piace considerare il rituale soprattutto come performance, rappresentazione, e non come insieme di regole o rubriche. Le regole 'incorniciano' il processo rituale, ma il processo rituale trascende la sua cornice... Il termine 'performance' deriva ovviamente dall' antica francese *parfounir*, che significa

sentimentalmente' alle interconnessioni tra eventi passati e presenti, 5) un' esperienza vissuta non è mai veramente completa finché non viene 'espressa'

letteralmente 'fornire completamente o esaurientemente'. To perform significa quindi produrre qualcosa, portare a compimento qualcosa, o eseguire un dramma un ordine o un progetto. Ma secondo me nel corso della 'esecuzione' si può generare qualcosa di nuovo. La performance trasforma se stessa... Le regole possono 'incorniciarla', ma il 'flusso' dell' azione e dell' interazione entro questa cornice può portare a intuizioni senza precedenti e anche generare simboli e significati nuovi." (Turner, 2007:145).

Fondamentale è per Turner il concetto di "liminale".

Ispirandosi ai "Rites de passage" di Van Gennep: che ne distingue tre fasi ( la separazione, la transizione e l' incorporazione ), Turner ne riprende e dilata la fase intermedia, che Van Gennep chiama "margine o *limen*" ( che in latino significa "soglia" ), dove "i soggetti rituali attraversano un periodo ed una zona di ambiguità" (Turner, 07:55), una sorta di limbo sociale tra lo status precedente e quello che si va acquisendo.

Per Turner il liminale è una zona di ambiguità dove le regole sociali saltano, così come gli status e i diritti-doveri che ad essi competono attraverso il rito. E' una fase di cambiamento... è "tra"...

Una fase di perdita dei riferimenti verso il sociale e di estraniamento, destrutturazione, altamente creativa. Quello che per Turner è un momento di rottura, di cambiamento radicale, per Van Gennep è invece un passaggio graduale.

La liminalità è sperimentazione, possibilità di mutamento e trasformazione sociale. La sospensione degli obblighi sociali che investe i soggetti rituali consente loro di sovvertire le regole abituali del vivere, di disconnettere elementi culturali costitutivi della vita sociale - spesso considerati immutabili- e di ricomporsi in maniera libera e ludica, dando vita a combinazioni inusuali, minando alle fondamenta il familiare.

I novizi sono temporaneamente indefiniti, "al di là della struttura sociale normativa. Ciò li rende più deboli [...] ma li libera anche dai loro obblighi strutturali" (Turner, 07:59). Acquistano una speciale libertà, il "potere sacro dei miti, dei deboli e degli umili".

"L'essenza della liminalità [...] consiste nella scomposizione della cultura nei suoi fattori costitutivi e nella ricomposizione libera o 'ludica' dei medesimi in ogni e qualsiasi configurazione possibile, per quanto bizzarra" (Turner, 07:61). La liminalità è nel confine, nelle sfumature dell' indeterminazione. E' una zona "anti-strutturale", con libertà temporanea dai ruoli sociali. La liminalità è peculiariamente una causa del gioco. "Eros può scherzare con Thanatos" (Turner, 07:155).

Accanto al concetto di "liminale", vi è quello di "liminoide".

Il liminoide (il suffisso - 'oide' deriva dal greco - 'eidos', ovvero forma, modello, e' significa "rassomigliante a") è infatti simile al liminale per il carattere di possibilità trasformatrice, ma se ne distanzia in quanto è dotato di una maggiore autonomia. Il liminoide quindi assomiglia al liminale per il suo carattere, per essere il regno del congiuntivo, del "come se" e non dell' indicativo. Ma secondo Turner il

liminale è caratteristico di quelle società dette "semplici", "in cui esiste una netta demarcazione fra il lavoro e lo svago" (Turner, 2007:62) ed il suo potenziale sovversivo non è tale fino in fondo. E' più che altro un meccanismo che porta ad una sovversione organizzata, è un processo sociale dal quale non ci si può astenere. I riti dove si dispiega il liminale sono un obbligo sociale per tutta la comunità. Ciò non è vero per il liminoide, caratterizzato da una profonda libertà. Il liminoide riguarda la società industriale e i suoi processi artistici, e possiede un potenziale realmente sovversivo ed anarchico poiché è caratterizzato dalla scelta individuale. Nel distinguerli, Turner usa i concetti cardine di 'lavoro', 'gioco' e 'svago', per differenziare "fra tutte le società anteriori e tutte le società posteriori alla rivoluzione industriale" (Turner, 2007:63), e considera la distinzione tra lavoro e gioco, o meglio tra lavoro e svago, come un prodotto della rivoluzione industriale. Il liminale viene caratterizzato dall'obbligo, e "contiene in entrambe le sue dimensioni, sacra e profana, una componente di "gioco" (Turner, 2007:66). Nel liminale "è come se tutta la comunità avesse partecipato effettivamente all'intero ciclo rituale" (Turner, 2007:66). Il liminoide invece è fonte autonoma e dotata di potenzialità critica, ed è caratterizzato dalla scelta individuale. "Il fenomeno liminoide è pervaso di volere, quello liminale di dovere" (Turner, 2007:84).

"... alcune persone, ma non tutte, scelgono di arcuare questa inversione in occasione del carnevale. E il carnevale stesso si differenzia da un rito tribale per il fatto che si può parteciparvi oppure evitarlo, prendervi parte come attori o come semplici spettatori, come si vuole. E' un genere di svago, non un rituale obbligatorio, è il gioco separato dal lavoro e non la 'ludergia', gioco e lavoro insieme..." (Turner, 2007:84)

Quindi mentre all'interno dei rituali liminali di una società tribale si tende ad invertire ma non a sovvertire lo status quo, vivendo all'interno di un disordine comunque istituzionalizzato, nell'ambito dei generi liminoidi si tende spesso a sovvertire oppure a corrodere i valori centrali normativizzati su cui si basa la società e questo avviene secondo il libero arbitrio individuale. Il liminoide e il liminale conservano però un'importante caratteristica in comune e cioè rappresentano zone performative di metacommento sociale. Mediante la scomposizione-ricomposizione libera e spontanea dei simboli culturali familiari, e quindi attraverso l'azione socio-culturale, è possibile attribuire un significato ai drammi sociali che si presentano nelle fasi liminali della dinamica socio-culturale. Turner considera il teatro, tra i generi di performance culturali, "il più prossimo alla vita", la migliore forma di "metacommento"<sup>11</sup> del conflitto.

<sup>11</sup> Per Geertz gli oggetti d'arte esprimono un "commento metasociale", ovvero un commento che la società produce "su se stessa, per se stessa". Il "commento sociale" è così un'interpretazione, una lettura che la società fa di se stessa. Per Geertz tanto l'arte quanto altre forme di rappresentazione della realtà, vengono viste come fonti per la comprensione di significati, valori e pratiche culturali.

Conseguentemente ad un mutamento sociale (che può essere anche drammatico) e quindi attraverso la performance, è possibile operare una riflessione critica su alcuni aspetti cristallizzati del sociale e a volte generare un cambiamento in alcuni livelli della società stessa. Quindi la performance può essere una risposta critica al mutamento socioculturale e nello stesso tempo può anche generarlo se assume caratteri oppostivi: ha quindi spesso un carattere retroattivo (oltre che riflessivo). La performance ha quindi un carattere sperimentale e nello stesso tempo critico. A livello più generale costituisce una forma di metacommento sociale. Quindi da una parte facilita la lettura della propria esperienza vissuta attraverso il rivivere l'esperienza stessa ("Erlebnis" di Dilthey) o permette di vivere nuove esperienze secondo modalità inedite. Favorisce quindi una riflessione critica sul reale permettendo di effettuare un'esplorazione all'interno dei simboli culturali articolando e fornendo di significato i conflitti del presente.

Secondo Turner, i generi performativi possono essere considerati come modalità attive ed agenti della cultura espressiva, una sorta di specchi magici, che riflettono i drammi e le trasformazioni sociali, e nella loro frammentazione ne indagano i diversi aspetti e le molteplici sfaccettature, dando vita a forme diverse di riflessività critica. Come gli specchi magici non rappresentano in modo unidirezionale e verticistico la realtà, ma operano un'ibridazione creativa deformando le sue proprietà, così i generi performativi (arte, spettacolo, sport, gioco, teatro, ecc.) si fanno non-luoghi liminali di sperimentazione libera, in cui vengono rimodellate le forme socio-culturali legittimate.

"Un'altra menzogna ridicola è che io [...] sia un prigioniero. Dovrò ripetere che non c'è una porta chiusa, e aggiungere che non c'è una sola serratura?"

(J. L. Borges, "La casa di Asterione")

### 1.3 TRASFORMAZIONI

"Il teatro e la vita ordinaria sono una striscia di Moebius, dove l'uno si riversa e si trasforma nell'altro" (Schechner, 2000:29).

L'americano Schechner ha un rapporto profondamente ambivalente col teatro, essendo egli stesso sia antropologo che regista. La sua visione fortemente interna è probabilmente sia la sua debolezza che il suo punto di forza, e le due ottiche si intrecciano costantemente<sup>12</sup>. Egli è stato il primo a parlare di teatro interculturale. Studioso del teatro orientale, del rito (spesso in collaborazione con l'antropologo Turner) e dello sciamanesimo, Schechner ha sempre inteso il teatro come un luogo di contaminazioni fra culture: un luogo in cui l'attore, grazie ad un profondo lavoro di autocoscienza, può e deve assumere altre identità culturali. Dietro queste

<sup>12</sup> Barba ha affermato che Schechner possiede un punto di vista "dislocato", conoscendo dall'interno non il teatro ma le sue "trasformazioni", e come al centro della sua riflessione teorica sia non tanto il teatro, quanto piuttosto i suoi "meccanismi di base".

posizioni si scorge un marcato universalismo: l'idea che le diverse culture condividano un fondo comune, che l'esperienza teatrale può attivare e valorizzare.

La dimensione del viaggio come metafora della pratica teatrale si combina con l'antropologia. "Si tratta di un impulso allo spostamento geografico - culturale planetario che Schechner condivide con molti altri protagonisti del teatro di ricerca degli anni 60-70" (Schechner, 00:XIX). Il bisogno di movimento esprime il "mancare di luogo", una crisi d'identità del teatro dell'epoca. Il teatro nella sua forma occidentale<sup>13</sup> non è più un concetto valido per comprendere le molteplici attività performative che si vanno ad affermare, ale concetto si dilata in quello più ampio di "performance", cioè di un'azione inventata ed improvvisata sulla scena. Intorno a questo concetto ruota la ricca produzione critica e creativa di Schechner. L'approccio è quello che Schechner chiama lo "spettro ampio della performance" (*broad spectrum approach*). Le riflessioni di Schechner si concentrano proprio su questa idea dilatata e sul suo tentativo di crearne un resoconto, cercando di tracciarne come un diagramma, una mappa del processo performativo. I generi un tempo distinti (almeno in Occidente) della musica, del teatro e della danza stanno interagendo l'uno con l'altro [...] queste interazioni sono allo stesso tempo espressione e componenti di un più ampio movimento culturale". (Schechner, 2000:III).

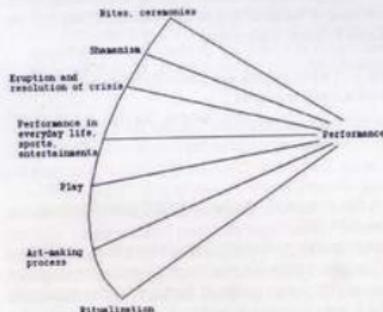


Figura 1<sup>14</sup>

"Il teatro sparisce nel momento stesso in cui si fa, e l'oggetto di una storia del teatro è perciò un oggetto 'irrimediabilmente assente' "( Schechner, 2000:V). Performance è un termine inclusivo (Schechner, 2000:11). Il teatro è solo uno dei nodi di un continuum che va dalle ritualizzazioni animali, alle performance della

<sup>13</sup> Per un approfondimento della crisi del teatro Occidentale si rimanda al secondo capitolo.

<sup>14</sup> Fonte: Schechner R, "Magnitudini della performance", Bulzoni, 2000, p. 10.

vita quotidiana, fino al gioco, allo sport, al teatro, alla danza, a cerimonie, riti e performance di grande magnitudine. Ogni nodo interagisce con gli altri. E la rete non è uniforme.

La dimensione narrativa come le azioni fisiche del dramma esprimono crisi, scisma e conflitto.

Le performances sono finzioni, il "come se" di Turner. Sono "lila", e "maya"<sup>15</sup>. L'illusione di un'illusione. "Tale peraltro era l'opinione di Aristotele nella sua Poetica: il teatro non riflette la vita quanto piuttosto la essenzializza, ne rivela i paradigmi... in quanto lila le performances giocano con i nodi [...] gli eventi teatrali sono [...] in stato provvisorio (Schechner, 2000:13)

E' interessante notare come la sua teoria della performance prenda spunto proprio dalla Poetica, e quindi da un trattato "testocentrico", che esclude le dinamiche dello spettacolo. Il concetto aristotelico di tragedia come mimesi dell'azione, intesa in senso fortemente dinamico, risulta invece estremamente fecondo in questa prospettiva:

"Aristotele, discepolo di Platone, è d'accordo che l'arte è mimetica, ma si chiede cosa l'arte imiti e come. L'arte non imita cose e neanche esperienze, ma «l'azione». L'azione è un'idea problematica e nella migliore delle ipotesi, potrei solo abbozzare una interpretazione di cosa Aristotele intendesse significare. L'arte imita modelli, ritmi e processi. In arte come in natura le cose nascono, crescono, maturano, invecchiano, declinano e muoiono. La forma che è cristallina in Platone, è fluida in Aristotele. Ogni organismo (animale, naturale, artistico) nasconde un determinato modello che lo governa. Questo fattore simile al DNA determina la crescita, la forma, il ritmo, la durata della vita di ogni organismo. Ogni cosa ha la propria estensione vitale, la sua propria «forma immanente». È questa forma che l'arte imita, creazione, nell'essere, nel divenire e nel morire [...] Le tragedie trattano di vite spezzate, morti premature, promesse non mantenute, rimorsi, ambizioni frustrate e trucchi del destino. Quello che ha «inizio, centro e fine» è l'opera. Al più profondo livello l'opera parla di se stessa. Aristotele suggerisce che il drammaturgo prenda dalla vita uno stimolo, una storia, un'idea, un'immagine." (Schechner, 1984: 41-42)

Su questi presupposti Schechner ha teorizzato un teatro basato sulla festa, sul gioco, sulla moltiplicazione dello spazio non più diviso fra platea e scena, e sul coinvolgimento del pubblico, secondo la tecnica nota come *environmental theatre*<sup>16</sup>.

E' riguardo ai processi di performances rituali e teatrali che Schechner traccia "i sei punti di contatto" tra l'antropologia ed il teatro.

<sup>15</sup> Giochi ed illusioni

<sup>16</sup> Con il suo *environmental theatre* Schechner suggeriva di ripensare la relazione tra lo spazio in cui ha luogo l'evento, la recita, la rappresentazione e quello del pubblico in modo sempre nuovo e sempre diverso, elaborato ad hoc per ogni avvenimento, facendo in questo riferimento come ispiratore a Grotowski.

#### - **Trasformazioni dell' essere e / o della coscienza**

Il performer, come a volte gli spettatori, "subiscono un cambiamento a causa dell'attività performativa" (Schechner, 2000:16). Ci sono casi in cui l'attore soffre un cambiamento perfino permanente attraverso la performance, ed altri in cui è trasportato al mondo performativo per poi tornare al suo io anteriore. "Come si ottengono una trasformazione permanente od un trasporto temporaneo?". La differenza è nella diversa gradazione di trasformazione della coscienza performativa.

La distanza tra il personaggio ed il performer permette l'immissione di un commento, che per Brecht doveva essere prevalentemente di carattere politico, "ma può anche essere un commento estetico o personale" (Schechner, 2000:21).

La dimensione della 'doppia coscienza', in cui l'attore non è più se stesso ma neanche il non se, è liminale, ambigua. Qui oggetti ed attori collegano il mondo dell'esperienza quotidiana ed il mondo della trascendenza magica, vivendola come divinità, diavoli o personaggi. Il problema va relazionato in rapporto col pubblico. La proposta di Brecht (commentata da Schechner) è che la trasformazione della coscienza non solo è intenzionalmente completa, ma tale si riveli agli spettatori, a cui spetta la stanzione del commento politico proposto dall'attore distanziato dal suo personaggio.

Concettualmente "osservazione, pratica, imitazione, correzione, ripetizione" (Schechner, 1985:05) sono le stesse tecniche di preparazione per ogni trasformazione della coscienza.

#### - **Intensità della performance**

"In tutte le specie di performance si supera una certa soglia ben definita [...] se non succede la performance fallisce" (Schechner, 2000:23).

L'intensità della performance è stata chiamata flusso (*flow*) da Csikszentmihaly<sup>17</sup>. "Comprendere l'intensità della performance significa scoprire come [...] si costruisce, accumula o impiega la monotonia; come coinvolge i partecipanti o come li taglia intenzionalmente fuori da sé; come viene progettato e gestito lo spazio; come sono adoperati lo scenario e lo script" (Schechner, 2000:25). E' fondamentale il ruolo del pubblico. Si sente quando qualcosa è 'accaduto'. "Si manifesta una presenza" (Schechner, 2000:23).

#### - **Interazione pubblico - performers**

<sup>17</sup> Un' esposizione sintetica dei tratti distintivi del 'Concetto di flusso' da Csikszentmihaly a MacAloon si trova in Turner: "sensazione olistica - stato coinvolgimento totale - flusso unitario da un momento a quello successivo: esperienza fusione azione e coscienza - "intensificazione", coscienza deve essere ristretta, ( il termine 'flusso' denota la sensazione olistica presente quando agiamo in uno stato di coinvolgimento totale [ ed è ] una condizione in cui un' azione segue all' altra secondo una logica interna che sembra procedere senza bisogno di interventi consapevoli da parte nostra [...] ). Ciò che esperiamo è un flusso unitario da un momento a quello successivo, in cui ci sentiamo padroni delle nostre azioni, e in cui si attenua la distinzione fra il soggetto ed il suo ambiente, fra stimolo e risposta, o fra presente, passato e futuro. (Turner, 2007:105)

"... il pubblico cambia. E questo è anche ciò che potrebbe ucciderlo, perché c'è solo una quantità determinata di cambiamento che un genere può assorbire prima di non essere se stesso" (Schechner, 2000:31).

Questa interazione ha bisogno di molte ricerche. Le performances viaggiano, così come viaggia e si sposta il pubblico, producendo cambiamenti nella stessa.

#### - **La totalità della sequenza performativa**

L'intera sequenza comprende sette parti: l'addestramento (*training*); il laboratorio (*workshop*); le prove (*rehearsal*), il riscaldamento (*warm-up*), la performance vera e propria, il raffreddamento o decompressione (*cool-down*) e séguiti (*aftermath*).

Nella sua analisi sulla totalità della sequenza performativa, Schechner constata un' analogia tra la performance ed i riti di iniziazione (studiati da Van Gennep). "Come i riti, la performance infatti attraversa una tappa di separazione, una di transizione ed un' altra di incorporazione" (Van Gennep [1908] 1960 *apud* Schechner, 1985:20). Ma le trasformazioni dei riti sono permanenti, mentre quelle della performance sono temporanee. "Entrambe trasformano una persona in un' altra, però, nella performance il performer torna ad essere quello che era prima" (Schechner 1984:20).

#### - **Trasmissione del sapere performativo**

"Cos'è il ' sapere performativo?' " (Schechner, 2000:38)

E' necessario capire le performance in prospettiva interculturale e teoretica.

Schechner usa l' accezione ' testo performativo ' per indicare tutto quello che accade durante una performance, sia in scienza che fuori, comprendendovi pure la partecipazione del pubblico [...] una performance è una cosa molto diversa e ben più complessa che 'mettere in scena un testo drammatico' " (Schechner, 2000 : 38 - 39).

E' necessario comprendere come le conoscenze (che, afferma Schechner, appartengono a tradizioni orali) sono trasmesse. Le tecniche di trasmissione della conoscenza della performance costituiscono una base per il dialogo tra il teatro e l' antropologia.

#### - **Come si generano e si valutano le performance?**

Schechner indaga sull' esistenza di principi ' universali ' o generali per valutare le performances. I quesiti che Schechner pone evidenziano una concezione chiusa e confinata di società. Esistono veramente dei criteri? Due tipi di criteri? Uno dentro ed uno al di fuori di una determinata cultura?

Nel saggio introduttivo alla "Teoria della Performance" di Schechner, Valentina Valentini, analizzando il modo in cui lo studioso e teatrate definiva il rapporto tra spettatore e operatore di un evento, dice testualmente: "Schechner [...] assume come modello d'analisi il processo comunicativo nel suo complesso, gli 'aspetti contestuali', le circostanze di enunciazione e ricezione, al cui interno si manifesta la performance". Schechner è più interessato ad osservare gli aspetti contestuali, la processualità, i meccanismi di funzionamento del processo performativo. "Infatti, a partire da 'Drama'..., sposta la sua attenzione dalla performance all'

intera sequenza di attività – il prima, durante e dopo l' evento spettacolare" (Schechner, 1984:33).

Le sue riflessioni teoriche nacquero dall'esperienza pratica; Schechner in persona infatti fu promotore di alcuni esperimenti molto particolari di comunicazione e performance del tipo di "The Seventh Street Environment" (un notiziario televisivo in cui "operatore e osservatore sono entrambi partecipanti"), o "Crash"; egli stesso non fa mistero di cercare, per un certo periodo di tempo, nell'evento teatrale, una forma di attualizzazione del rito. Di particolare interesse è il luogo del contatto, e vedere come da esso lo spettatore derivi la propria fisionomia. Il contatto (che per Schechner significa 'trasformazione', perché "ogni osservazione è partecipazione e ogni partecipazione è creazione") tra operatore e spettatore avviene in uno spazio neutro, liminale, una zona di collegamento tra esterno ed interno (realtà e finzione) in cui l'*operator* e lo *spectator* rivestono compiti di "reciproca attività spettatoriale". Dunque, nel corso dell'evento teatrale, o meglio, semplicemente dell'evento, il pubblico è definito alla pari degli attori, in quanto è dall'unificazione delle due funzioni - in sé limitate- dell'*operator* e dello *spectator* che è generato quello spazio integrato in cui entrambi rivestono la propria attività creativa. Lo spettatore infatti ricostruisce l'oggetto rinnovandolo; mentre, con il termine di performer, potremmo indicare proprio l'esito dell'unificazione dei ruoli e delle competenze, ovvero l'integrazione di visioni e visuali nel "piano funzionale". Le dinamiche di inserimento dello spettatore nell'azione in questo caso ne danno anche una definizione, dunque, per il fatto di essere, come in un rito di passaggio, pienamente coinvolto nell'azione, l'osservatore deve necessariamente trasformarsi in partecipante. "Al rito cannibalistico dell'attore che si offre per essere consumato [...], si sostituisce un rito liminale che associa attore e spettatore come fruitori di un comune spazio immaginario in cui il prima e il dopo del processo comunicativo vengono a corrispondere" (Schechner, 1984:38).

Se la liminalità è quindi la dimensione del processo performativo ambiguo, indeterminato, questa condizione per Turner favorisce la produzione simbolica, il rito quindi è come espressione di margine, esibizione dell' invisibile, la zona neutra che collega l' interno con l' esterno, che dà forma ai sogni e ai desideri, in cui guardando l' altro si recupera l' io.

Il performer deve guardare l' altro ricongiungendolo a se, recuperare la distanza, "guardarsi guardare ed essere capaci di vedere anche dall' altre parte dello specchio" (Schechner, 1984:36). Ed è proprio la questione del "guardare" che Schechner intravede come centrale, per capire l' attività dello spettatore. Ecco quindi l' immagine "dello specchio come filtro che si è inserito fra il soggetto e la realtà, che rimanda l' immagine di me che guardo l'altro" (Schechner, 1984:37).

La reintegrazione che si opera mediante il concetto di liminalità ed oggetto transizionale è anche una convergenza di ottiche, che non siano solo socio-antropologiche o semiotiche.

"Lo spettatore può essere finalmente considerato il punto di partenza e insieme la direzione ultima di una ridefinita "antropologia del teatro". (...) Anche se l'alterità del teatro, cercata dentro lo spettatore, è meno evidente e oggettivabile, in definitiva è più 'reale', anche nel senso che è l'unica che è obbligata al riscontro con la realtà sociale e culturale, dopo il teatro, fuori dal teatro." (Schechner, 84:37)

Lo spettatore come oggetto privilegiato di studio, ed anzi protagonista di un processo di ridefinizione dell'alterità del teatro; il suo consistere in un rapporto immediato e fisico tra attori e spettatori, perché le due funzioni di osservazione e partecipazione, metodologicamente assunte dallo studioso come criterio di indagine, sono naturalmente comprese, contemporaneamente, proprio nell'identità dello spettatore. Dunque è mettendosi dalla sua parte, e non utilizzando come referente esterno, che l'antropologo lo tramuta in polo centrale della relazione teatrale.

Qualsiasi tipo di rappresentazione, secondo Schechner, è un **actual**: un evento unico e irripetibile. Esso deriva, così come la performance, da un comportamento recuperato, il quale è rintracciabile in molti generi tra cui: lo sciamanesimo, la trance, il rito, il teatro. In particolare la performance, per quanto si basi sull'improvvisazione, è caratterizzata dalla tendenza ad attingere da comportamenti passati. I comportamenti recuperati si offrono in forma simbolica e riflettente: ogni actual essendo giocato e vissuto all'interno del tessuto e dei processi sociali, ripropone un'attualizzazione di simboli unica come la sua esecuzione; invece intendiamo con riflettente la capacità della comunità di osservare criticamente sé stessa, in sé stessa e nell'altro, creando così un'alterità. L'actual nasce da un processo chiamato *actualizing*, e questo permette di rendere presente un evento passato, non solo da un punto di vista temporale ma anche sociale, simbolico, emotivo ed individuale.

Il processo creativo e il processo di actualizing si incontrano nel dramma, il quale nasce per mano dell'uomo e proprio attraverso una "violazione" da parte dell'uomo stesso, riacquista la sacralità che permette la sua trasmissione e quindi la sua sopravvivenza. Ogni actual è una rigenerazione, una rinascita. Schechner individua cinque qualità basilari dell'actual.

La prima fase è il processo: qualcosa accade qui e ora. Qualsiasi attore, istituzione o performer, riconosce che durante la performance a livello interiore, succedono degli imprevisti; egli percepisce l'esistenza di un intimo cambiamento. La differenza che intercorre tra un attore e un performer, consiste nell'individuazione della tendenza dominante.

La seconda qualità mette in luce le azioni irrevocabili che accadono durante gli actual. Non vi si pone rimedio, e non è possibile neppure tornare alla condizione di partenza. Questa qualità accomuna gli actual ai "Riti di passaggio" descritti da Van Genep.

La terza qualità evidenzia l'aspetto pericoloso della performance, sera dopo sera la variazione più evidente e profonda riguarda la qualità dell'azione giocata dai

performer quindi il pericolo ricorrente è che, per un motivo o per un altro, delle supposte certezze non vengano rispettate. Può accadere, come è successo in una performance del "Performing Group", in "Dionysus 69", di Schechner, che il performer che rappresentava Prometeo, non si lasciasse sconfiggere da Dioniso, o che, in altri casi, il "pubblico", se poi è lecito parlare di pubblico per una performance, influenza irrimediabilmente il corso dell'azione. Nelle performance, chiunque sia presente nello spazio-tempo dell'azione ne diviene soggetto attivo.

La quarta qualità è quella dell'iniziazione, che costituisce per i partecipanti un cambiamento di stato. Questa qualità esiste come conseguenza delle tre precedenti, legate da un rapporto di causa-effetto.

L'ultima qualità, la quinta, riguarda lo spazio. In genere lo spazio viene scelto in base alla sua storia od alle caratteristiche formali. Di frequente all'interno dello spazio prescelto avvengono anche i preparativi che precedono la performance. Questo influenza l'actual, ma non è fondamentale per la sua esistenza. Una performance può essere vissuta in qualsiasi spazio, essa non ha obblighi nei confronti del contesto di origine, ammettendo che ne abbia uno. Si può concludere che l'actual è l'incontro di un fascio di variabili di cui possiamo indicare solo alcune qualità, tutto ciò che rimane da scoprire lo si può fare solo vivendo actual per actual, attraverso la presenza fisica e spirituale.

Schechner, nella sua ricerca, come già accennato, ha voluto investigare in alcuni casi sistematizzare, attraverso l'utilizzo di schemi, la performance.

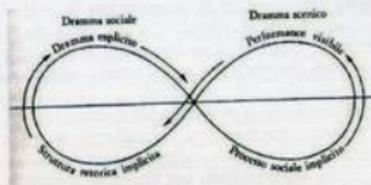


Figura 2<sup>18</sup>

Attraverso questo schema Schechner, nel 1977, tenta di dare una forma alla relazione tra il dramma sociale ed il dramma come realizzazione letteraria o scenica, come "narrazione". Se ne evidenzia così il carattere dinamico. "L'anello di sinistra rappresenta il dramma sociale, sopra la linea c'è il dramma esplicito, sotto la struttura retorica implicita; l'anello di destra rappresenta il dramma scenico; sopra la linea c'è la performance visibile e sotto il processo sociale implicito, con le sue contraddizioni strutturali" (Turner, 2007:136).

<sup>18</sup> Fonte : Turner Victor, "Dal rito al teatro", Il Mulino, 2007, p. 135

Il corso dell'azione è rappresentato dalle frecce: nel punto di intersezione fra i due modelli scendono di nuovo per formare il modello estetico nascosto. Questo processo viene rappresentato in forma di performance (manifesta) che produce una struttura retorica (implicita), la quale a sua volta torna ad influenzare il dramma sociale.

Questo schema cerca di coinvolgere tutta la potenzialità del rituale non più direttamente nella prassi del teatrale ma indirettamente nel processo creativo della performance, emancipatosi dalla dipendenza dal mito e dalla ricerca dell'autentico. Turner considera questo schema efficace, ma "un po' tirato per i capelli" (Turner, 2007:136), poiché riduce il processo di influenza ad un movimento circolare, mentre per lui è un processo lineare. La linearità è un elemento imprescindibile per Turner, in quanto tenta di individuare le funzioni "anti-strutturali" dall'esterno.

Per Schechner i fondamenti dell'attività drammatica sono quattro, rappresentabili con cerchi concentrici:

1. al più interno abbiamo il **dramma**, un testo narrativo legato alla figura di un autore;
2. subito dopo c'è lo **script**, che viene trasmesso nel tempo e nello spazio grazie alla figura di un istruttore;
3. nel terzo spazio c'è il **teatro**, l'evento rappresentato dagli attori in risposta al dramma e allo script;
4. infine abbiamo la **performance**, l'evento nella sua totalità, inclusi gli spettatori.

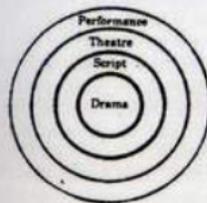


Figura 3<sup>19</sup>

Le quattro basi dell'evento teatrale si possono collegare fra loro per coppie: da una parte abbiamo dramma/script (soprattutto in Occidente), dall'altra teatro/performance (specie in Oriente). Così come il dramma è un tipo particolare di script, anche il teatro è un tipo di performance, però quest'ultima, molto spesso,

<sup>19</sup> Fonte : Schechner R., "La teoria della performance (1970-83)", Roma, Bulzoni, 1984, p. 81.

non è facilmente separabile dalla vita quotidiana, e i confini sono talvolta travalicati nell'una o nell'altra direzione.

Mi sembra necessario evidenziare l'aspetto dello 'script', "qualcosa che preesiste a qualunque esecuzione, che funziona da traccia, che resta identica da un' esecuzione all' altra [...] nello script la manifestazione è implicita, potenziale, solo molto più tardi la parola prende il potere [...] sono modelli di azioni, non modi di pensare. Perfino il parlare, in origine non era configurato, ma risuonato" (Schechner, 2000:39). La performance è il cerchio "più indefinito"; mentre il dramma "il cerchio più intenso, "più infiammato [...] viaggia nel tempo e nello spazio indipendentemente dalla persona che lo trasporta" (Schechner, 1984:81).

Il teatro e la performance differiscono e allo stesso tempo si incontrano per molti aspetti.

E' significativo che il primo spettacolo con cui Schechner ha raggiunto una risonanza internazionale sia stato una rivisitazione delle "Baccanti: Dionysus in 69", andato in scena al "Performing Garage" di New York nel 1969. Il plot delle Baccanti, come già accennato, veniva discusso e trasformato di sera in sera attraverso l'interazione con lo spettatore, che poteva decidere il finale e la sorte di Penteo<sup>20</sup>. Il Dioniso<sup>21</sup> secondo Schechner diventa così metafora di un teatro antropologico, che esplora le culture altre – lo sciamanesimo, la danza orientale – e che utilizza come meccanismi scenici la trance, l'estasi, la visione, il sogno. Lo spettacolo si avvaleva di un cast interculturale. Dioniso ha sempre incarnato lo straniero per eccellenza, producendo un effetto assolutamente perturbante. È questo nodo culturale lavorato intensamente sull'ambivalenza profonda del rapporto fra Dioniso e Penteo, e in generale su tutte le ambiguità laceranti che il rapporto con l'altro sempre comporta – un lavoro testimoniato fra l'altro anche da interessanti studi critici dedicati in quegli anni dallo stesso Schechner alla tragedia di Euripide. Inoltre, un volume assai ricco di immagini raccoglie tutte le varianti dello spettacolo, contaminate sempre con il vissuto degli attori. Il contrappunto fra le immagini, gli interventi di Schechner e degli attori, ed il testo di Euripide, continuamente frantumato, ridiscusso e rivissuto, mostrano una ricerca incessante sul senso stesso di fare teatro e sui meccanismi della comunicazione; una ricerca che viene lasciata alla fine volutamente in sospeso.

<sup>20</sup> Il mito di Penteo, figlio di Echione e di Agave, una delle figlie di Cadmo, si ricollega al ciclo di Bacco. Nel momento in cui il dio decide di stabilire a Tebe il suo culto, Penteo è contrario e vuole opporsi alla sua diffusione perché lo considera privo di razionalità e troppo sfermato. Bacco, per vendetta, suggerisce a Penteo di recarsi sul monte Citerone per spiare le donne ed essere testimone dei loro riti. Per fare ciò il giovane si nasconde su un pino, ma le donne lo scorgono, stradicano l'albero e, accettate dalla furia dionisiaca, vedono in lui un cinghiale, per cui ne straziano il corpo. Agave è la prima a colpirlo, si impadronisce della sua testa conficcandola su un tirso. Si reca poi a Tebe portando fieramente quella che crede un trofeo, per farla vedere a Cadmo. Solo in città si accorge di aver ucciso il proprio figlio.

<sup>21</sup> Si fa qui riferimento all' incontro – scontro dei due principi individuati rispettivamente in Dioniso ed Apollo, nell' analisi di Nietzsche in "La nascita della tragedia", Newton, 2007.

## 1.4 DISCLOCAMENTI

Un essenziale interrogativo nell'antropologia è quello relativo al rapporto tra oggettività e soggettività nella ricerca. Posso fare ricerca senza tenere conto del mio vissuto? La soggettività è il limite della ricerca sul campo? Questo interrogativo verrà risolto da Renato Rosaldo il quale riuscirà, anche grazie alle sue origini chicane, ad integrare questo divario.

La nuova antropologia insiste su elementi quali l'adozione di una visione multiprospettiva, la pluralizzazione dei punti di vista, il forte accento interpretativista e soprattutto l'utilizzo della narrazione come metodo privilegiato del reale. L'analisi sociale non dovrebbe tentare di portare alla luce leggi storiche, ma comprendere ciò che è accaduto in un particolare luogo e tempo, in determinate circostanze. La narrazione è un continuo alternarsi fra il punto di vista dell'osservatore e quello del partecipante. La storia di un singolo caso costituisce il principale precedente di uso della narrazione nell'analisi sociale.

Fin dagli anni '60 vi è una crisi della disciplina, sulla ribalta sono i problemi legati al conflitto, al mutamento e all'ineguaglianza; da elemento marginale, i confini sono diventati un elemento centrale. Le zone di confine non si estendono solo ai margini di unità culturali riconosciute, ma intersecano anche dimensioni come il genere, l'età, lo status; ognuno attraversa diversi universi nella propria vita quotidiana. Andare oltre le teorizzazioni di carattere generale che tentino di ascrivere in modo rigido all'esistente. Oltre i paradigmi. Ogni tentativo di ridurre le molteplici esperienze osservate ad una visione "olistica", perde la forza e l'incisività che una molteplicità differenziata e spesso incoerente è in grado di offrire.

Rosaldo tenta di dissolvere l'immobilismo dei paradigmi generalizzanti, di dissolvere la fissità delle forme, delle "norme". E' finalmente in discussione la supremazia di struttura, di modello, e degli aspetti profondamente ideologici che si trovano dietro di essi. Quasi tutti i fenomeni culturali contengono delle ideologie tacite, e quasi tutte le ideologie sono condizionate dalla cultura.

"Il posto che ha avuto la categoria di "order" deve essere spezzato assieme a quello di struttura, omogeneità, oggettività" (Canevacci, 2001:09). Bisogna decentrare, moltiplicare e differenziare le culture; crolla qualsiasi prospettiva di verità unica e generalista; ogni verità, nel momento in cui è evocata, "vuole" essere criticata. Le culture sono intese come crocevia, spazio che non "contiene", ma che è da attraversare ("nonorder").

"L'incrocio (*crisscrossing*) e il confine (*borderline*) spingono a mettere in risalto ed a scegliere come ambito di ricerca le differenze culturali, piuttosto che le omogeneità [...] il concetto di differenza, assieme alle zone marginali o di confine, assume una rilevanza mobile" (Canevacci, 2001:9-10).

L'osservatore non è né onnisciente né innocente. Secondo le norme classiche, l'"Etnografo Solitario" indossa una maschera di innocenza che cela il suo ruolo

ideologico nel favorire il perpetrarsi del controllo coloniale delle popolazioni e luoghi "distanti"; i colonizzati sono membri di una cultura armonica, omogenea al suo interno ed immutabile, "bisognosa" del progresso. Si dovrebbero studiare i propri soggetti da molte e diverse posizioni invece di rinchiudersi dentro una particolare prospettiva d'analisi. Anche il soggetto che conosce è attraversato da identità multiple, mescolando capacità cognitive, emotive ed etiche. Gli individui spesso appartengono a comunità multiple e sovrapposte.

La proposta è quella di "mettere la cultura in movimento", di rileggere radicalmente le pratiche di interpretazione dei fenomeni culturali. Dissolvere l'oggettivismo<sup>22</sup>, evidenziando le potenzialità nel mutamento sociale, che non è più eccezione, ma carattere mobile in costante evoluzione. Un concetto di cultura rinnovato dovrà riferirsi non tanto ad una entità unificata ("una cultura") ma alle pratiche reali della nostra vita quotidiana. Gli eventi culturali sono caratterizzati dal mutamento, e bisogna affidarsi all'improvvisazione.

L' "Improvvisazione" diviene fondamentale per comprendere i fenomeni sociali e culturali. Il principale tratto che caratterizza i processi sociali è la fluidità. L'imprevisto, l'irrazionale, l'imprevedibilità sono proprietà largamente diffuse in ogni aspetto della vita reale, vissuta.

Un Ilongot del Luzon settentrionale dirà che taglia teste umane per la rabbia nata dal dolore; e di come tagliare e lanciare la testa sia uno sfogo dalla privazione e dal lutto (Rosaldo, 2001:37). Gli Ilongot sono una popolazione di circa 3.500 individui che abitano a circa 90 miglia a nord-est di Manila, nelle Filippine. Rosaldo e sua moglie, Michelle Rosaldo, hanno vissuto presso gli ilngot e condotto ricerche per un periodo di circa trenta mesi, nel corso degli anni 1967-69 e 1974.

La caccia delle teste è considerata la loro più importante pratica culturale. Quando gli ilngot gli narravano di come la "rabbia nata dall'infelicità e dalla privazione poteva indurre gli uomini a cacciare teste" (Rosaldo, 2001:39), Rosaldo non riusciva a capire questa associazione, non avendo vissuto in prima persona una tale rabbia, ed andava alla ricerca di altri livelli di analisi, "in grado di fornire una spiegazione più approfondita del desiderio di caccia alle teste provato dagli uomini più anziani" (Rosaldo, 2001:39). Inizialmente aveva tentato di interpretare questa pratica con la teoria dello scambio: idea secondo cui una morte (il decapitato) ne cancellava un'altra (quella di un parente più stretto); ma esponendola ad un anziano ilngot, capì dalla sua perplessità che non era la giusta interpretazione. "Visti retrospettivamente, i miei sforzi di importare la teoria dello scambio ad un aspetto del comportamento ilngot appaiono davvero inconsistenti" (Rosaldo, 2001:40). Cercava spiegazioni oggettive per rendere intelligibile un'esperienza soggettiva. Soltanto 14 anni dopo Rosaldo avrebbe capito questa rabbia.

<sup>22</sup> L'oggettivismo, assieme alle norme classiche e al monumentalismo, sono i principali bersagli della critica di Rosaldo. Con tale termine Rosaldo intende quella prassi interpretativa che propone un rigoroso contegno distaccato nell'interpretazione dei fatti sociali e nell'esposizione del resoconto. Il distacco tuttavia non è sempre la scelta migliore, rischiando di non far vedere aspetti "familiari", spesso più pertinenti di una analisi presunta "oggettiva".

Rosaldo si espone, mette a nudo le proprie emozioni, si disloca, e per spiegare come ha capito la rabbia degli Ilongot, decide di abbandonare il distacco e l'indifferenza dell'etnografia classica, condividendo l'esperienza vissuta, nel racconto della sua perdita...

Nel 1981 lui e la moglie conducevano una ricerca sul campo presso gli Ifugao del Luzon settentrionale, nelle Filippine: la moglie Michelle, mentre camminava con due compagni ifugao mise un piede in fallo e precipitò nel fiume, morendo. Non appena trovò il suo corpo Rosaldo fu sopraffatto dalla rabbia: una rabbia che gli impedisce di piangere. "...Non appena ritrovai il suo corpo, la rabbia si impossessò di me. Come aveva potuto abbandonarmi? Come poteva essere stata così stupida da cadere? Tentai invano di urlare. Singhiozzai, ma la rabbia impediva alle lacrime di sgorgare" (Rosaldo, 2001:46).

Questa esperienza spinge Rosaldo a riposizionarsi, e nello stesso tempo a "riposizionare la nuova antropologia": "l'esperienza della propria, personale, dislocazione del lutto - paradossalmente uno dei rituali più studiati dalla disciplina lo spinge a dislocare un metodo già avvertito come inadatto" (Canevacci, 2001:15).

**La forza culturale delle emozioni:** per cogliere l'esperienza emotiva di qualcuno, dobbiamo tener conto della posizione occupata da ciascun soggetto in un determinato campo di relazioni sociali.

Rosaldo critica l'approccio antropologico tradizionale allo studio del rito: bisogna includere nell'analisi dei rituali anche i processi più ampi che si sviluppano prima e dopo il periodo rituale. Alla "prospettiva del microcosmo" (prospettiva tradizionale), ossia del rituale come sfera di attività culturale profonda ed autosufficiente, come contenitore dei principi organizzatori della società, Rosaldo contrappone quella del rituale come "intersezione trafficata", luogo in cui si intersecano processi sociali distinti. "Il rito è attraversato da codici... E' una busy intersection... non un trasparente display. Da come il soggetto si posiziona deriva una moltiplicazione dei punti di vista e una ridefinizione della ricerca e della sua narrazione" (Canevacci, 2001:14).

Rosaldo prende in esame gli scritti antropologici sulla morte e sul lutto, per comprendere quali siano i limiti che le forme classiche impongono alla descrizione sociale, e lo scrittore appare dunque come un osservatore non coinvolto, e perdite uniche e sconvolgenti sono trasformate in eventi abituali. Le storie spesso modellano il comportamento umano invece che limitarsi a rifletterlo. I racconti personali costituiscono una tecnica alternativa di rappresentare altre forme di vita. Serve una "ricostruzione dell'analisi sociale". Serve un modo di analisi che oscilli tra i punti di vista dei diversi soggetti coinvolti nei processi sociali". Bisogna interrogarsi su come si possa apprendere qualcosa dalle descrizioni che gli altri fanno di noi (inducendo un "riposizionamento", un cambio di prospettiva). È così che Rosaldo è arrivato a comprendere la caccia alle teste degli ilngot: quando essi hanno giudicato amorale la pratica di arruolare soldati nelle guerre, in quanto comporta il vendere il proprio corpo e l'ordinare ai propri fratelli di andare a

morire; Rosaldo, che trovava mostruosa la loro pratica, ha capito che anche essi trovavano mostruosa la guerra in Vietnam.

Rosaldo critica l'approccio delle etnografie classiche che descrivono la vita sociale come regolata da programmi di comportamento chiaramente definiti ed uniformemente condivisi. E le improvvisazioni, la spontaneità, l'ambiguità? L'analisi sociale è ormai indotta ad ammettere che gran parte della vita sociale accade in modi non pianificati né attesi, ed anzi progetti e aspettative possono anche essi cambiare in modi che di solito passano sotto silenzio.

Come protesta a quelle teorie dell'interpretazione culturale che assegnano un'importanza eccessiva alle norme esplicite ed alle strutture statiche, vi è la proposta dell'analisi processuale, che sottolinea l'importanza dei casi singoli, mostrando in che modo idee, eventi ed istituzioni interagiscono e cambiano nel corso del tempo. Essa si oppone ad un monopolio sulla verità, sottolineando che è necessario studiare la cultura da un gran numero di prospettive. Si uniscono generalizzazioni ad analisi di casi specifici per poter formulare valutazioni complesse. "L'analisi processuale si oppone alle prospettive che rivendicano un monopolio sulla verità [...] è necessario studiare la cultura da un gran numero di prospettive" (Rosaldo, 2001:149).

Tuttavia, per Rosaldo, il processo di affrancamento dall'etnografia tradizionale, iniziato negli anni '60, è stato lento e graduale anche in Turner e Geertz, malgrado entrambi abbiano giocato un ruolo fondamentale nello sviluppo di metodologie dell'analisi processuale, parlando di pratiche informali e performances culturali, ed attribuendo un ruolo essenziale alle storie di casi singoli. Geertz vuole illustrare le connessioni tra azione e significato, valorizza la motivazione soggettiva e la "descrizione densa" degli eventi formali e particolari. Turner tematizza il potenziale creativo della marginalità sociale e la possibilità di cambiamento. Il dilemma concettuale appare evidente nella "particolare sproporzione esistente tra descrizione densa e conclusioni esili che caratterizza l'uso delle storie di singoli casi" (Rosaldo, 2001:150).

"Sebbene Geertz e Turner abbiano affrettato il processo di erosione delle norme classiche della descrizione sociale, le loro prime opere costituiscono un'ottima illustrazione del modo in cui un paradigma in declino tende spesso a perdere la propria presa lentamente e in misura diseguale, dissolvendosi completamente e con maggior rapidità in alcuni punti ma non in altri. Come un modello culturale arcaico non più in armonia rispetto al contesto attuale, alcuni requisiti essenziali delle norme classiche hanno continuato a persistere persino nell'opera di chi più si è prodigato ad accelerarne il declino. Così il dilemma concettuale che vede le norme del passato ostacolare i progetti più attuali viene alla luce nella particolare sproporzione esistente tra descrizione densa e conclusioni esili che caratterizza l'uso delle storie di singoli casi, fatto da entrambi gli autori." (Rosaldo, 2001:150)

Conclusioni esili perché sono sempre centrate sui principi della struttura sociale o nella cultura. Il punto debole, secondo Rosaldo, è ignorare il punto di vista dei

protagonisti degli eventi. "La storia raccontata da Geertz rivela di per sé molte più cose riguardo al conflitto di quanto l'antropologo non ci dica nelle sue conclusioni..." (Rosaldo, 2001:152).

Ciò deriva presumibilmente dalla convinzione condivisa secondo cui la cultura e la società devono essere considerate come dei meccanismi di controllo: questo esclude le pratiche culturali informali. Turner equipara cultura e società a meccanismi di controllo, ed anche secondo Geertz la cultura è equiparata esplicitamente ad un meccanismo di controllo cibernetico. Ma "siamo davvero certi che senza istruzioni culturali gli uomini sarebbero grottesche creature disorientate e incapaci di provare desideri e di elaborare pensieri?" (Rosaldo, 2001:155). La necessità di meccanismi di controllo capaci di controllare il caos e la violenza della natura umana, esprime, secondo Rosaldo, una visione del tutto interna al paradigma classico.

Questa "rigida scelta manichea fra ordine e caos" presenta molte affinità con altre grandi dicotomie ottocentesche, ma l'origine si può far risalire "ad un posizione ancora più antica, attribuita ad Hobbes"<sup>23</sup> (Rosaldo, 2001:155). Per Rosaldo quest'ottica ha permeato a fondo l'analisi sociale. "da indurci spesso a equiparare la cultura all'ordine (contrapposto al caos) e le norme sociali al comportamento regolamentato (contrapposto all'anarchia e alla violenza)" (Rosaldo, 2001:15). "Tra il caos e l'ordine non vedono altri sia pur minimi spazi e si assumono tutta l'eredità di Hobbes" (Canevacci, 2001:09).

"... Teoria - dominio delle norme sostenuta dal pensiero sociale nel corso di una lunga e persistente tradizione, che si estende da Hobbes a Durkheim giungendo sino alle norme classiche dell'etnografia.... I ricercatori che insistono sull'importanza dell'ordine solo di rado indagano le reali esplosioni di violenza e caos... l'angoscia di Durkheim nei riguardi del caos e della perdita di controllo non poteva essere superata facilmente" (Rosaldo, 2001:159).

<sup>23</sup> Per Hobbes nella condizione di "stato di natura" gli uomini ingaggiano una "guerra tutti contro tutti" (bellum omnium contra omnes). Nello stato di natura, l'unica motivazione che possa indurre l'uomo ad aggregarsi ai suoi simili è il suo proprio vantaggio. Ogni uomo è uguale all'altro, avendo, di conseguenza, diritto su tutto. Ogni uomo è libero di utilizzare le sue facoltà naturali e di impiegare ogni mezzo per sostentarsi. Poiché ognuno ambisce al proprio vantaggio a danno degli altri e, contemporaneamente, il numero di individui che ambiscono a una stessa cosa tende sempre ad aumentare non avendo alcun dovere gli uni verso gli altri, ciascuno tendendo ad esercitare il proprio dominio sugli altri, si scatena appunto un eterno conflitto. Poiché, però, l'istinto di autoconservazione è tipico dell'uomo, nasce l'esigenza di una stabilità, e per questo scopo gli individui stipulano un "contratto sociale" (patto), rinunciando ai propri diritti naturali, trasferendoli o ad una singola persona, che può essere o un monarca, oppure un'assemblea di uomini, che si assume il compito di garantire la pace entro la società. E' così che lo stato, come l'istituzione la cui volontà, in virtù del contratto da tutti stipulato, vale come volontà generale. Hobbes paragona questo Stato al Leviatano biblico, simbolo di un potere insuperabile o "di quel Dio mortale, al quale noi dobbiamo la nostra pace e la nostra difesa, sotto il Dio immortale".

L'immagine del caos che seguirebbe il crollo dell'ordine induce panico. Ma l'analisi sociale deve andare oltre la dicotomia caos vs ordine ed affrontare l'ambito del "non-ordine", la cui potenza "espressiva, creativa e molteplice... scorre senza doversi assoggettare né all'ordine né al caos" (Canevacci, 2001:15).

Non bisogna perdere di vista le passioni, il divertimento spontaneo e le improvvisazioni: il comportamento non-umano è spesso il risultato di improvvisazione. Il mutamento, e non la struttura assume il ruolo di condizione duratura della società. Col passaggio di un periodo di tempo sufficiente, le strutture di trasformano in altre strutture o decadono e crollano. Per Durkheim la società ci preesiste, ci accompagna per il corso dell'esistenza e ci sopravvive.

Al centro dell'analisi sociale odierna c'è la dialettica struttura / azione (come strutture già date condizionano l'agire umano, e come l'uomo alteri queste strutture). L'analisi processuale si occupa di quel "qualcosa in più" che non può essere ridotto alla struttura né derivato da essa.

"Certo, non mi mancano distrazioni. Come il mondo che s'avventa, corro nei corridoi di pietra fino a cadere al suolo in preda alla vertigine. Mi acquatto all'ombra di una cisterna e all'angolo d'un corridoio e giuoco a rimpiazzarlo. Ci sono terrazze dalle quali mi lascio cadere, finché resto insanguinato. In qualunque momento posso giocare a fare l'addormentato, con gli occhi chiusi e il respiro pesante (a volte m'addormento davvero...). Ma, fra tanti giuochi, preferisco quello di un altro Asterione. Immagino che egli venga a farmi visita e che io gli mostri la casa... ma non ho soltanto immaginato giuochi; ho anche meditato sulla casa [...] Tutte le parti della casa si ripetono, qualunque luogo di essa è un altro luogo"

(J.L. Borges, "La casa di Asterione")

## 1.5 TRANSIZIONI

"La transizione è una cultura" (Barba, 2007:16)

Eugenio Barba, instancabilmente e curiosamente, è sempre in 'movimento'. Nel 1961 si reca a Varsavia, in Polonia, per studiare regia teatrale alla Scuola Teatrale di Stato, che lascia un anno dopo. Qui, durante un viaggio ad Opole, incontra il regista Jerzy Grotowski, all'epoca direttore del *Teatr 13 Rzedow* (Teatro delle Tredici File), e fino al 1964 lo seguirà nel suo lavoro al *Teatr Laboratorium* di Opole. Nel 1964, prende contatti con persone nelle sue stesse condizioni: "affamate di teatro ma impossibilitate a saziare questa fame", cioè giovani rifiutati dalla scuola nazionale di teatro, e con quattro di loro fonda l'*Odin Teatret*. Nel 1966, l'*Odin Teatret* si trasferisce ad Holstebro, in Danimarca, sospinto da una sovvenzione del comune e da un locale assicurato (una fattoria vuota fuori città) concessi in cambio della promessa di realizzare un "teatro laboratorio"<sup>24</sup>.

Durante l'Incontro Internazionale di Ricerca Teatrale, tenutosi nel 1976 a Belgrado nell'ambito del Bitez / Teatro delle Nazioni, nasce l'idea di un "Terzo Teatro"<sup>25</sup>, dal famoso intervento di Barba, divenuto poi un saggio considerato da molti come un manifesto. Nel 1977, si apre a Bergamo il primo festival del "Terzo Teatro" organizzato proprio da Barba stesso.

Nel 1979 Barba fonda l'ISTA - International School of Theatre Anthropology, fondata per approfondire pratica e pedagogia applicate alla performance, e a cui partecipano studiosi ed artisti, da tutti i continenti, per un continuo scambio, dialogo e confronto. La prima sessione si tenne nel 1980 a Bonn. Vi parteciparono artisti da Bali, Taiwan, Giappone ed India. Il lavoro confermò l'esistenza di principi che, a livello pre-espressivo, permettono di generare la presenza scenica, il corpo - in - vita capace di rendere percettibile quello che è invisibile: l'intenzione". (Barba, 2007:20). "Il teatro mi permette di non appartenere a nessun luogo, di non essere ancorato a una sola prospettiva, di rimanere in transizione" (Barba, 2007:21).

La sua stessa esperienza con gli attori dell'Odin Theater ha permesso a Barba di spingere lo sguardo al di là della superficie tecnica di tradizioni specifiche. Quello che si sviluppò poi come **antropologia teatrale**, si è armando definendo "osservando la capacità degli attori di entrare in un determinato scheletro / pelle (cioè un determinato comportamento scenico, un particolare uso del corpo, una tecnica specifica) e di uscirne fuori. "Questo 'vestirsi' e 'svestirsi' dalla tecnica quotidiana alla tecnica extra - quotidiana [...] mi obbligò a pormi una serie di domande che mi condussero in un nuovo territorio (Barba, 2007:9).

La difficoltà di rapportarsi con persone diverse, che parlano anche una lingua diversa, ha sensibilizzato in lui un'attenzione verso l'osservazione dei particolari. La diversa prospettiva è divenuta la sua tattica contro la monotonia, che gli ha permesso lo scrutare da diversi punti di vista, e gli ha fatto notare come "gli attori e danzatori asiatici recitavano e danzavano con le ginocchia pisgate esattamente come i miei attori dell'Odin Theater" (Barba, 2007:18). Le ginocchia appena piegate contengono infatti il *sats*, "l'impulso di un'azione che ancora si ignora e che può andare in qualsiasi direzione"<sup>26</sup>.

"L'antropologia teatrale è lo studio del comportamento scenico pre-espressivo che sta alla base dei differenti generi, stili, ruoli e delle tradizioni personali o collettive [...] leggendo la parola attore si dovrà intendere 'attore' e 'danzatore', sia donna che uomo. Leggendo teatro, si dovrà intendere 'teatro' e 'danza' [...] In una situazione di rappresentazione organizzata, la presenza fisica e mentale dell'attore si modella secondo principi diversi da quelli della vita quotidiana. L'utilizzazione extra-quotidiana del corpo-mete è ciò che si chiama 'tecnica'" (Barba, 2007:23).

<sup>24</sup> Per l'approfondimento del "Terzo Teatro" si rimanda al secondo capitolo.

<sup>26</sup> "Così mi si rivelò un primo principio dell'antropologia Teatrale: l'alterazione dell'equilibrio" (Barba, 2007:18)

<sup>24</sup> Il lavoro del gruppo è basato sulla pratica del training, che viene visto come un processo di auto definizione personale che si manifesta attraverso delle reazioni fisiche. L'attore dà un significato al training che compie, tramite i suoi bisogni interiori e la sua volontà a mettersi in gioco.

L'affinità che la lega all' antropologia culturale " è la consapevolezza che quanto appartiene alla nostra tradizione e ci appare come ovvia realtà, può, invece, rivelarsi un nodo di problemi inesplorati. Questo implica il viaggio, lo spostamento... che permette di individuare il "nostro" attraverso il confronto con ciò che sperimentiamo come "altro"(Barba, 2007:25).

L'analisi transculturale mostra che in queste tecniche sono individuabili alcuni principi che ritornano. Rintracciarli è il primo compito dell' antropologia teatrale. La conoscenza di questi principi che governano il bios scenico, per Barba permette di "apprendere ad apprendere".

Barba non accetta le distinzioni come quella tra teatro occidentale ed orientale, ed i principi ricercati non tengono conto delle distinzioni tra teatro, mimo e danza. La base pre-espressiva costituisce il livello d'organizzazione elementare del teatro. E' il "teatro sotto la pelle"<sup>27</sup>

"Mi portasse a un luogo con meno corridoi e meno porte! Come sarà il mio redentore? Sarà forse un toro con volto d' uomo? O sarà come me?"  
(J. L. Borges, "La casa di Asterione" )

## Capitolo Secondo

### ETNOGRAFIE ED AVANGUARDIE TEATRALI

"Noi non sappiamo nulla,  
ma agiamo molto perchè il  
numero e l'ordine delle supposizioni possibili  
è veramente infinito...  
una possibilità smisurata, instancabile e smisurata"

( Antonin Artaud, "Per farla finita con il giudizio di Dio" )

#### 2.1 ATTRAVERSO LA SOGLIA

Un' opera si rispecchia sulla superficie della coscienza. Abbiamo la possibilità di entrarci, di divenire parte attiva e di vivere con tutti i sensi la sua pulsazione.

Osservando una strada, un panorama... attraverso un vetro... si percepisce una realtà fantomatica, un "al di là".

Ma... se apriamo la porta, e vi ci immergiamo... i movimenti ci avvolgono, ci circondano, un gioco di tratti, macchie di colore che si amucchiano e si disperdono ed i ritmi dei suoni in continuo mutamento ci avvolgono, salgono turbinosamente e cadono all' improvviso...

"Posi di fronte a una finestra, vista dall' interno di una stanza, un quadro che rappresentava esattamente quella parte di paesaggio che il quadro nascondeva alla vista. Quindi l'albero rappresentato nel quadro nascondeva alla vista l' albero che si trovava dietro di esso, fuori della stanza. Esso, per così dire, esisteva simultaneamente nella mente dell' osservatore come se fosse sia dentro la stanza, nel quadro, sia fuori, nel paesaggio reale. Che è poi il modo in cui noi vediamo il mondo: noi lo vediamo come se fosse al di fuori di noi, anche se si tratta soltanto di una sua rappresentazione mentale che sperimentiamo dentro di noi" (Magritte *apud* Hoffstadter, 1979 : 764)

I mutamenti che hanno contraddistinto il teatro del Novecento sono riflessi anche dalle trasformazioni e dalle rotture, dalle guerre e dalle scoperte che hanno interessato tutto il secolo passato. Queste continue innovazioni o "drammi sociali", come li definirebbe Turner, hanno reso fertile il terreno per le così dette Avanguardie culturali.

Fu un'intuizione delle avanguardie, quella di operare sulla soglia tra realtà e rappresentazione. "L'avanguardia interpreto' il paradosso storico della 'civiltà' di

<sup>27</sup> Intendo qui "teatro del corpo". Nel teatro sotto la pelle si opera a creare le condizioni per cui quel risultato sia finzione, ma non menzogna. "Sulla scena l' azione deve essere reale, non importa che sia realistica" (Barba, 2007:55)

massa<sup>28</sup>. Riconosciuto questo dato è necessario riprendere ad indagare sul rapporto tra arte e vita, il punto cardine di tutta la cultura dell'avanguardia<sup>29</sup>, e nello specifico di quella teatrale. Il "corto circuito tra arte e vita"<sup>29</sup> è uno dei principi che attraversa le avanguardie del Novecento praticamente senza eccezioni.

Sono state spesso le avanguardie ad anticipare i processi che poi hanno avuto corso nelle società. In questo aspetto risiede il potenziale rivoluzionario del 'liminoide'. Le evoluzioni che avvengono nelle organizzazioni della società hanno dunque un riflesso nelle nuove modalità artistiche, come sostiene Turner, ma nella direzione di un sempre maggior dissolvimento degli schemi propri della 'modernità'. Si delinea così il contrasto di un'arte impegnata che tende ad incidere profondamente sulla situazione storica.

"La civiltà teatrale del XX secolo è stata certo un fenomeno molto complesso, che ha vissuto le profonde trasformazioni della società e della cultura del secolo scorso. Ne è stata una parte attiva, antropologicamente centripeta, tra riflessioni sui propri specifici e dilatazione di confini" (Cruciani, Faletti, 04/07). Il teatro del Novecento è un teatro che si dilata, che fuoriesce dai suoi spazi tradizionali, che si rigenera e muta. E' un' esplosione.

Il 'secolo delle avanguardie' è pervaso dalla tensione verso il dissolvimento dei meccanismi e delle forme in cui le potenzialità espressive teatrali sono state imbrigliate. Ciò in parte è dovuto al fatto che si sono prodigate nel dissolvere ogni possibile meccanismo del teatro così come era stato canonizzato nella sua versione psicologico-borghese.

L'interesse maggiore delle avanguardie è stato quello di cercare di dissolvere le ovvietà in cui si erano sclerotizzati i rapporti dei molti linguaggi che intervengono alla creazione della performance. Le varie sperimentazioni teatrali, nel cercare di forzare le limitazioni imposte agli 'spazi espressivi', hanno intrapreso viaggi cercando di scardinare le recinzioni in cui il teatro borghese li aveva rinchiusi. Ad ogni spazio non corrisponde un solo linguaggio, ma una rete di linguaggi che dischiudono possibilità espressive multiple. La netta separazione tra i linguaggi teatrali è venuta meno con la perdita d'importanza del teatro borghese, che poi coincide alla marginalizzazione del genere teatrale nell'ambito produttivo dell'industria culturale. Ci sono il cinema, la radio, ed in seguito altri media elettronici ad erodere sempre di più lo spazio del teatro nella società.

Dalla crisi che ha attraversato il teatro occidentale i risultati sono stati un ripensamento globale del teatro stesso e di tutte le sue peculiarità. Una delle riflessioni più profonde riguardava il rapporto con il mito, che ha in effetti sempre costeggiato il panorama teatrale, forse anche per una dipendenza che la cultura europea sente nei confronti dell'epoca classica. Bisogna superare la dipendenza spirituale e la ricerca di legittimazione, tipica della cultura europea nei confronti dell'epoca classica: la dipendenza dalla letteratura. Nel secondo Novecento la

sperimentazione teatrale ha portato ad uno sganciamento più o meno radicale dal testo drammatico, ed allo stesso tempo la valorizzazione di codici non verbali (come danza, rito, gesto, musica e corpo), spesso attraverso uno scambio profondo con le pratiche teatrali non occidentali. La crisi del teatro così libera il teatro stesso dalla sudditanza alla letteratura e lo proietta verso più ampie prospettive. Fenomeno in parte rientrato, ma che ha comunque portato dei risultati irreversibili.

Il teatro, in quanto letterario, viene a caratterizzarsi con convinzione come arte che, pur toccando aspetti profondi del vivere, si caratterizza per il fatto di scegliere il campo dell'effimero. L'arte teatrale quindi si delinea come un sapiente utilizzo della finzione allo scopo di rivelare ciò che di finto c'è in quello che noi crediamo invece reale, vero. Contro questa impostazione si schierano le avanguardie degli anni Sessanta e Settanta, esperienze come il teatro povero ed il terzo teatro.

In questa stagione di sperimentazione il rapporto tra realtà e finzione si ribalta. C'è una fortissima commistione tra verità dell'arte e della vita, anzi, si sovrappongono. Si tratta di teatri che si affidano molto a lunghi periodi di ricerche, praticano una forte convivenza di gruppo, si affidano principalmente a pratiche di 'training'. Con questo termine generico è designato un insieme variabile di pratiche psicomotorie attuate nelle fasi di pre - elaborazione degli spettacoli, facendo spesso da record tra le esperienze 'private' dei performers in sede di laboratorio e del loro utilizzo 'pubblico' in sede di messa in scena. Costruire uno spettacolo è come costruire un'identità vivente, concreta, che si manifesta nel corso della performance.

Vi è una tensione verso il dissolvimento degli schemi teatrali. Il ripensamento della scena fisica, parte dai molteplici tentativi di infrangere la barriera che il palcoscenico impone tra pubblico ed evento performativo.

C'è l'invasione della sfera del pubblico, che 'non può più sentirsi al sicuro'.

I cambiamenti fondamentali affrontati dal teatro nello scorso secolo riguardano prevalentemente tre aspetti : **LO SPAZIO, IL CORPO e LA REGIA.**

Il ruolo del regista viene ridefinito; non più un capo comico al servizio del testo ma divenendo un maestro che porta l'attore/allievo ad una nuova corrispondenza e disposizione. La rivoluzione della regia viene seguita da una tensione delle avanguardie storiche: l'incontro con l'antropologia e la riscoperta del 'rituale' come elemento base del pensare il teatro, spostano l'attenzione dal personaggio al corpo. Unico vero elemento di realtà che attraversa la scienza, l'unico che rimanda. Eliminare la finzione per puntare sull'unica realtà del teatro.

Una nuova concezione del corpo porta ad una conseguente ridefinizione della figura dell'attore, che ora deve prendere coscienza di un linguaggio espressivo che fino ad ora è stato inesplorato.

Anche il ruolo dello spazio viene riprogettato: è funzionale al teatro e ne diventa attore, non è un dato di fatto imm modificabile. Questo nuovo approccio spaziale modificherà, conseguentemente, il rapporto con il pubblico. La diversa idea che si può avere del rapporto tra linguaggio e teatro, il più delle volte deriva proprio dall'idea che si ha del ruolo dello spazio teatrale. E' chiaro ad esempio che, per un

<sup>28</sup> Carlo Infante, "Cyberia", 1996

<sup>29</sup> *Ibidem*

teatro borghese d' orientamento psicologico, basato sui dialoghi e la buona realizzazione del testo, lo spazio ha un ruolo importante di 'sussistenza' (senza lo spazio tale dialogo non può materializzarsi di fronte allo spettatore), ma nell' economia della rappresentazione il più delle volte ha un ruolo puramente didascalico.

"Nel teatro sotto la pelle si opera a creare le condizioni per cui quel risultato sia finzione, come non può non essere in teatro, ma non menzogna. Per questa "finzione ma non menzogna" i maestri del Novecento hanno usato nomi diversi. Jacques Copeau, il fondatore del Vieux Colombier nel 1913, parlava di sincerità. Stanislavskij diceva credibilità. Mejerchol'd ed Eizenstein, gli inventori della biomeccanica e dell' "attrazione" in teatro, parlavano di organicità. Sono nomi equivalenti. I teatri sopra la pelle sono molti, e sono all'insegna delle poetiche, delle ideologie e degli stili personali. Il teatro sotto la pelle è uno, ed è all'insegna dell'azione reale... Il sogno dei maestri del Novecento era che sotto la pelle degli spettacoli - realistici alla Stanislavskij, o eccentrici alla Mejerchol'd, o raffinati alla Copeau - ci fossero comunque solo azioni reali. Ovvero, che le loro poetiche, ideologie, stili e gusti personali, messi in scena nei rispettivi spettacoli, non fossero sviliti dalla menzogna della 'recita' " 30

L' azione reale è uno dei cardini segreti del teatro del Novecento.

Gli spettacoli del corpo possono essere tanti, ma il teatro del corpo è uno: quello sotto la pelle. Il teatro 'sotto la pelle' per Ruffini si apparenta all' ambito della 'cultura attiva', piuttosto che a quella 'discorsiva'. L' obiettivo è quello di fare, concretamente ed efficacemente. E' ad esso che si deve la conquista di tante ' isole di libertà', nel ed attraverso il teatro. "La distanza, a parità di oggetto, tra cultura discorsiva e cultura attiva spiega perché i percorsi dei teatri sopra la pelle e quelli del teatro sotto la pelle siano spesso separati. Quando si incrociano, pare che si stia verificando un incontro stravagante. Invece è un incontro rivelatore" 31.

Una riflessione connessa alla teatralità, intesa come opportunità per individuare l'evoluzione antropologica tradotta in atti esemplari, ci conduce ad Antonin Artaud<sup>32</sup>, figura cardine per quanto riguarda la centralità del corpo in risposta allo psicologismo ottocentesco del dramma borghese. Sullo stesso percorso si è mosso poi il Living Theatre, così come Grotowski Jerzy e tutta la diffusa ricerca antropologico-teatrale molto attenta alle pratiche extra-ordinarie del corpo legate alle tradizioni orientali.

Per Grotowski il teatro del Novecento è stato attraversato da due grandi Riforme. La prima legata a Stanislavskij, Mejerchol'd, Craig, Piscator, Copeau ed Artaud e la seconda, negli anni Sessanta, che si evidenzia nel Living Theatre. Ma in questa

nuova Riforma possono essere annoverati lo stesso Grotowski, Peter Brook ed Eugenio Barba. A questi ultimi, a differenza dei primi, non interessa più la novità. Questi Maestri sono più attratti dalla diversità. Molti di questi Maestri, nel loro tentativo di rottura con le forme precedenti di teatro così detto istituzionale, rischiano di collassare nelle stesse prospettive che vogliono criticare, creando un metodo. A volte, l'immobilismo di cui viene spesso, giustamente e giustificatamente, criticato l'accademismo può essere rintracciato facilmente anche nell'Avanguardia. Questa tendenza a creare nuove tradizioni e la nascita intorno ad essa di nuovi fondamentalismi viene sottolineata anche da Eugenio Barba:

"L'invenzione di tradizioni può comportare forme di settarismo e d'intolleranza ideologica. Anche il teatro ha avuto i suoi fondamentalismi (stanislavskiano, brechtiano, grotowskiano...). Quando non possono reggersi sulla forza, quando sono costretti ad usare armi esclusivamente culturali, i fondamentalismi sono sostanzialmente innocui, labili per la loro stessa rigidità; basta che muti la moda perché finiscano in fumo". (Barba, 00:146).

La debolezza sta proprio nel loro paradosso interno, nel congelamento di forme fluide. A volte, in effetti, quando avviene questa cristallizzazione delle innovazioni, se lo stimolo iniziale non viene rinnovato dai mutamenti che sempre intercorrono nella società e in noi stessi, si ferma anche il processo creativo. In effetti ogni avanguardia è tale rispetto ad una istituzione, è il necessario rinnovamento della tradizione e, come tale, ha bisogno di un nuovo metodo; a volte un contro metodo. Questo per rinnovare la tradizione che verrà a sua volta 'congelata' e infranta secondo una linea evolutiva progressiva. Ma le esperienze teatrali degli anni Novanta, e che continuano ancora oggi, non si riconoscono in questa linearità. Ormai l' avanguardia si è dissolta nei mille rivoli della post-modernità e dei flussi comunicativi che attraversano la metropoli, intesa come paradigma esistenziale del contemporaneo.

Il teatro attuale è un panorama esplosivo, attraversato da esperienze multiple non riducibili ad una sola tendenza od esperienza.

"Su altri piani la Postavanguardia, che particolarmente in Italia ebbe sviluppo tra la fine degli anni Settanta e la metà degli anni Ottanta, può essere individuata come alveo di esperienze che hanno radicalizzato alcuni aspetti della mutazione principalmente a riguardo dell'insorgere di una cultura metropolitana propria degli anni Ottanta" 33.

"La convenzione della quarta parete costituisce il perentorio sigillo dell'equazione di teatro e vita. Lo spettatore assunto al ruolo di silenzioso testimone del palcoscenico come spazialità chiusa, come luogo in cui non si imita un'azione, ma si vive un'azione. Occorreva che la cavità scenica negasse ogni carattere di artificio". (Cruciani, Faletti, 04:44)

<sup>30</sup> Carlo Ruffini, "Il corpo nel Novecento"

<sup>31</sup> *Ibidem*

<sup>32</sup> Per un approfondimento di Artaud e del "Teatro della crudeltà" si rimanda al secondo paragrafo. Qui voglio evidenziare che si era ispirato al teatro balinese per scrivere "Il Teatro ed il suo doppio", testo fondamentale e di grande influenza per tutto il Novecento teatrale.

<sup>33</sup> Carlo Infante, "Cyberia", 1996

Agli albori del Novecento la situazione dell'allestimento teatrale appare quanto mai precaria, ma stanno maturando le premesse per uscire dall'impasse in cui si era trovato: la riforma del melodramma operata da Wagner<sup>34</sup> conferisce agli allestimenti un valore decisamente nuovo.

Musica, tridimensionalità, spazi ritmici, e luce sono le vere e proprie scoperte che fanno di Appia uno dei padri del teatro del Novecento ed uno dei più tenaci assertori della necessità del primato di uno spazio scenico che sfugga alle secche del naturalismo. L'approccio al teatro di questo grande teorico avviene attraverso l'esperienza musicale, che per lui prende corpo soprattutto in quella forma di 'teatro totale'<sup>35</sup> che l'opera di Wagner suggerisce. Dalla necessità che la musica si rispecchi in uno spazio che ne esalti la forte caratteristica, Appia scrive '*La mise en scène du drame wagnérien*' (1895), in cui si gettano le basi di una visione del teatro che verrà compiutamente espressa in '*L'opera d'arte vivente*' (1921). Appia aveva sempre immaginato "che i piedi degli attori, e quindi naturalmente i loro atteggiamenti, sarebbero stati valorizzati dalla diversità dei piani". In questi stessi anni conosce e collabora con Jean Jaques Dalcroze, fondatore della danza ritmica. Insieme a lui, anche in spettacoli studiati per la 'città sperimentale' di Hellerau, analizza il rapporto fra la tridimensionalità del corpo umano e quella dello spazio in cui il corpo si muove. Anzi è proprio la plasticità corporale a suggerirgli l'importanza dell'uso di un'illuminazione in grado di esaltarla. Il legame musica-forma, plastica-luce, lo spinge a creare i celebri 'spazi ritmici': progetti di scene scandite da pilastri e da gradinate, da luce e da buio, di una rara e classica purezza. Questi spazi ritmici costituiranno la base per studi sul movimento ma si ritroveranno anche nell'invenzione di scenografie. Con la sua idea di un'illuminazione atemporale si confronteranno più tardi il teatro espressionista e le avanguardie futuriste e costruttiviste.

Il più grande estimatore di Appia è senz'altro E. G. Craig. Prima direttore poi scenografo; nemico di un attore schiavo dei giochi della fisionomia, ipotizza all'interno di una scena ridotta all'essenziale, ma arricchita dal movimento delle masse architettoniche, un attore supermarionetta che, come nell'antica Grecia, abbia il volto coperto da una maschera.

Critico nei confronti del naturalismo, Craig lo è anche nei confronti della subtilità del regista nei confronti del testo. A lui spetta la visualizzazione di una scrittura scenica che comprende linea, colore, parola e ritmo. Nell'allestimento del '*Didò and Aenas*' di Purcell (1900) si nota un'importante innovazione tecnica: del colore, scelto con riferimenti simbolici, vengono utilizzate poche tonalità, sapientemente evidenziate da un'accorta illuminazione che prevede l'abolizione

delle luci di ribalta, rimpiazzate da riflettori posti in sala e nella parte alta del palcoscenico, su un provvisorio ponte di luci. L'innovazione delle luci in sala, solitamente attribuita allo scenografo americano Bel Geddes, che la impiegò nel 1925 per '*Jeanne d'Arc*', è in gran parte anticipata da Gordon Craig. Un'altra innovazione introdotta risponde alla visione cinetica del teatro ed è dettata dallo stimolo della lettura del trattato del Serlio, che illustrava un teatro dalla superficie di scena a scacchiera, dalla quale trae spunto per concepire il suo palcoscenico mobile, costruito da volumi geometrici a forma di parallelepipedo, ripetuti anche nella zona della soffitta e lambiti lateralmente da paraventi, con il compito di modificare lo spazio scenico in rapporto alla necessità dell'azione, ogni quadrato della superficie di scena poteva così sollevarsi a piacere. Nascono gli *screens*: una serie di schemi rettangolari mobili che avrebbero dovuto dar luogo ad un numero pressoché illimitato di combinazioni, scene in grado di definire con il loro diverso orientamento la luce e la musica, per un teatro senza attori.

Nel 1927 Walter Gropius pubblica un grande progetto per un teatro totale, in cui il pubblico circonda una pista centrale.

Nel frattempo, in mezzo a tutti questi fermenti, il teatro subì l'influenza di vari momenti dell'avanguardia artistica, ben decisi a combattere con tutte le loro forze il realismo. Le avanguardie sfociarono in stimolanti discussioni ed esperimenti, con introduzione di elementi scenici e strutture meccaniche a beneficio di una esibizione di tipo atletico. Il cubismo spinge a dare importanza ai piani, il futurismo incoraggia il semplice ammassamento delle forme. In Russia invece si fa strada una tendenza opposta, che rivaluta la scena dipinta per l'allestimento dei balletti russi, sotto la spinta di Lev Bakst, che si rifaceva al colorismo bizantino.

Lo spazio viene quindi ripensato e vissuto in modo diverso nel teatro del Novecento.

Grotowsky ed il suo Teatro-Laboratorio:

"Noi facciamo a meno dell'impianto palcoscenico-sala: una diversa sistemazione degli attori e spettatori viene ideata per ogni nuovo spettacolo. In tal modo, sono possibili infinite soluzioni del rapporto attore-pubblico. [...] La preoccupazione essenziale deve essere di impostare per ogni tipo di rappresentazione un giusto rapporto tra l'attore e lo spettatore e di concretare la scelta conseguente in una sistemazione fisica" (Grotowski :65:26-27).

Per Peter Brook "il problema dello spazio è relativo" (1988: 139) e con questa affermazione intende dire che la disposizione di un attore o di uno spettatore, le relazioni prossemiche che si possono sviluppare, sono un qualcosa che influisce sulla simbologia della performance, per cui ogni diversa alternativa instaura un rapporto di tipo nuovo ed un significato differente. "La cosa importante non è lo spazio in senso teorico, ma lo spazio in quanto strumento". (Brook, 88:135)

Si passa, quindi, a una ridefinizione della scena attraverso il punto di vista delle possibilità spaziali, e si sposta l'accento da un uso concettuale dello spazio verso il

<sup>34</sup> La riforma Wagneriana, oltre ad influenzare largamente il simbolismo francese, pone nuovi temi operativi i quali costituiscono una solida piattaforma di partenza per un artista come Appia, caposaldo della scenografia moderna.

<sup>35</sup> Gesamtkunstwerk

suo utilizzo funzionale. Vengono adibiti a spazi performativi anche ex-fabbriche e scantinati, luoghi non convenzionali come fa ad esempio il Living Theater. La negazione dei luoghi tradizionalmente deputati all'esperienza artistica è proprio uno dei *leit motiv* delle esperienze avanguardistiche.

Il corpo diventa protagonista delle sperimentazioni del Novecento<sup>36</sup>, e questo mette l'attore davanti alla sua nuova possibilità di essere un corpo in movimento, in azione, in uno spazio. Questo nuovo status pone la necessaria introduzione ad un costante allenamento quotidiano, per far nascere nell'attore, attraverso il training, una coscienza/conoscenza e permettergli un'accurata indagine sui collegamenti possibili ed i principi che regolano un corpo in azione in uno spazio e in un tempo. Molti indagano questo rapporto sviluppando dei metodi.

In particolare, di seguito faccio alcuni riferimenti teorici che risulteranno utili anche per le basi analitiche del Gruppo Ygramul.

La **Biomeccanica Teatrale** nasce ad opera del regista russo V. E. Mejerchol'd già dai suoi primi esperimenti pedagogici nel suo Studio di via Borodinskaja a Pietroburgo tra il 1913 e il 1917.

La biomeccanica vuole essere la realizzazione di un nuovo stile recitativo appropriato all'era meccanica. La Biomeccanica non è un "sistema di recitazione" ma un "sistema di allenamento globale dell'attore" in funzione di un momento successivo che è la recitazione. E' un sistema di educazione teatrale, una vera e propria scienza del corpo in cui "l'attore è il meccanico ed il corpo la macchina su cui deve lavorare". La Biomeccanica mette in primo piano la comprensione psicofisiologica dell'attore: prima di padroneggiare gli strumenti e gli oggetti scenici, il performer deve conoscere il linguaggio del proprio corpo. Il protagonista è appunto il corpo dell'attore, visto nella sua interezza, come mezzo di creazione artistica e strumento di comunicazione. "Solo quando il corpo riesce ad essere duttile come cera l'attore potrà esprimere tutto se stesso". La Biomeccanica Teatrale parte dall'allenamento che un'attore deve compiere quotidianamente per apprendere e mantenere la tecnica ed arriva alla sistematica risoluzione di ogni necessità scenica. Il sistema di educazione, che Mejerchol'd struttura per i suoi allievi, nasce dalla precisa esigenza di creare un attore nuovo capace di superare sempre i propri limiti. Fondamento del sistema sono i sette principi per la costruzione dell'azione che orientano l'artista in un costante processo organico. La natura pragmatica del sistema sta nel fatto che ogni singolo principio si concentra su momenti specifici del "bios" attoriale e l'unione sincronica di tutti i principi porta alla gestione consapevole della recitazione, vista non più come frutto di ispirazioni momentanee ma come compimento di un lungo e strutturato processo artistico. Privandoli di ogni loro particolare formalismo estetico, Mejerchol'd studia i fondamenti tecnici di molte tradizioni performative; quella base neutra da cui ogni attore parte e a cui ritornare in caso di smarrimento, trovando tra loro punti comuni e che

successivamente sintetizza nel programma pedagogico del sistema della Biomeccanica Teatrale. Il sistema è tramandato da maestro a discepolo come le tradizioni performative orientali, dà alla Forma, intesa come mezzo di comunicazione tra le idee dell'artista e il suo pubblico, una valenza pedagogica ed artistica fondamentale. Per questo motivo, l'allievo, una volta appresi i principi della costruzione dell'azione, dovrà allenare e sviluppare la propria espressività corporea con l'aiuto di strutture gestuali codificate. A questo scopo, Mejerchol'd negli anni ha strutturato per i suoi allievi fino a 150 partiture fisiche aventi un tema: gli "studi" od "études". Mejerchol'd tenta di sostituire alla ricerca delle motivazioni interiori di Stanislavskij<sup>37</sup>, quella dei riflessi fisici.

**Rudolf Laban**, a partire dal 1910 dedica tutta la vita ad uno studio sistematico dei rapporti energia-spazio-tempo nel dinamismo corporeo, servendosi anche di figure geometriche a tre dimensioni, in cui iscrive la figura umana per analizzare minutamente i suoi movimenti ed individuarne i principi nella tensione costante fra libertà e disciplina. Laban cerca di ordinare i principi del movimento umano in una filosofia.

Influenzato dalle teorie di Delsarte e da alcune intuizioni della Duncan, Laban sviluppa in una complessa teoria, stabilendo l'indipendenza della danza dalle altre arti e concentrandosi sul concetto di movimento regolato da flussi energetici che si diramano dal centro del corpo alle membra (movimenti centrifughi, detti anche free flow) e movimenti centripeti (bound flow) che dalle estremità di braccia e gambe risalgono al torso. Così teorizza i concetti di choreutics (il rapporto tra il corpo e lo spazio) e di eukinetics (una formulazione per tutti i possibili tipi e direzioni di movimenti corporei) e sviluppa la conoscenza della connessione esistente tra psicologia e movimento, per la cui analisi Laban propone la figura geometrica dell'icosaedro, sforzandosi di collegare le sequenze più armoniose dei possibili movimenti ai rapporti musicali ed arrivando a una stretta connessione tra movimento ed emozione psicologica. La danza corale diventa così paragonabile a un'orchestra, in grado di esprimere tutta la gamma delle emozioni umane e rappresentare un'integrazione fra anima e corpo che permette alla danza di svolgere un ruolo educativo fondamentale.

Negli anni Venti, prima **Oskar Schlemmer** allo Staatliches Bauhaus e poi **Etienne Decroux**, si interessano al rapporto tra la figura umana in movimento e lo spazio. Il primo lo vedeva come regolato dalle relazioni tra quelle che lui chiama "leggi dello spazio tridimensionale", che generano movimenti, meccanici e le "leggi dell'uomo organico", che producono movimenti organici basati sul sentimento. Mentre la grammatica mimica di Decroux si compone di: "la geometria corporea", che consiste in un'analisi del movimento intercorporeo, in un'individualizzazione

<sup>36</sup> Con l'unica eccezione di Gordon Craig, il quale sognava uno spettacolo cinetico-visivo senza interpreti in carne e ossa.

<sup>37</sup> Il "sistema" di Stanislavskij, indica come indispensabile che il corpo e la voce dell'attore siano allenati in maniera adeguata per poter rispondere in maniera appropriata a qualunque esigenza scenica. L'attore deve essere addestrato all'uso delle tecniche teatrali, in modo da poter presentare la sua interpretazione al pubblico senza conferirle un carattere artificioso.

dei principi che regolano i rapporti dinamici fra i diversi organi del corpo, e 'la geometria mobile' che ha per oggetto i rapporti movimento corporeo/spazio ovvero l'individualizzazione delle leggi che regolano l'azione fisica nello spazio. Analizzando il corpo, scomponendolo e ricomponendolo; dandogli una valenza tridimensionale e scultorea sotto l'influenza della statuaria greca e dell'arte plastica di Auguste Rodin, Decroux elabora una nuova arte drammatica il Mimo Corporeo, arte dell'atteggiamento determinato dal gioco armonico e combinato fra tronco e arti, pensiero e forma, infatti Decroux definisce l'attitudine più importante del gesto e del movimento stesso e definisce quest'ultimo come una successione di atteggiamenti.

"Il mimo corporeo nasce, con Decroux, non da uno sviluppo o da una trasformazione del genere pantomima ma dalla radicalizzazione di un'esigenza squisitamente teatrale, riguardante la rifondazione etica ed estetica dell'attore; cioè la progettazione di un attore nuovo, dilatato, totale, in grado di svolgere adeguatamente il ruolo di soggetto creativo centrale sulla scena. [...] Il mimo contemporaneo non nasce per rinnovare la tradizione pantomimica ma per rivoluzionare il teatro [...]; il mimo corporeo rappresenta, nel Novecento, l'utopia di un teatro puro, ricondotto alla sua originaria essenza atoriale, con al centro un attore creatore, o attore artista [...] che può essere, dunque, collocato a fianco di altre visioni teatrali estreme del nostro secolo: dall'attore super-marionetta di Craig, con l'impassibilità e l'espressività disincarnante di un idolo antico, all'attore stanislavskiano, maestro delle azioni fisiche, dall'attore biomeccanico di Mejerchol'd, per il quale il controllo del corpo è sempre al primo posto, all'attore santo e, poi, al Performer di Grotowski, la cui partitura scenica connota indissolubilmente processo organico e processo artificiale, ovvero spontaneità e precisione; dall'atleta del cuore artaudiano, la cui efficacia poetica e magica è funzione della precisione matematica dei suoi gesti e della sua tecnica del *souffle*<sup>38</sup>, al danzatore libero di Rudolf Laban e Mary Wigman, fondato su un'analogia dialettica fra disciplina e libertà"<sup>39</sup>

## 2.2 ANTONIN ARTAUD

In Artaud si esprime la disperazione, la rivolta assoluta, ed ha segnato il XX secolo anche con la dimensione tragica del suo destino. Il corpus della sua opera ha continuato ad esercitare continui effetti di rimbalzo nella cultura contemporanea.

Il pensiero di Artaud è anche un fondamentale riferimento per il Gruppo Ygramul.

Antoine-Marie-Joseph Artaud, detto Antonin, nasce a Marsiglia nel 1896. Durante l'infanzia, rischiando anche l'annegamento, dopo una meningite che gli

lascera un'instabilità nervosa, cominciano a manifestarsi i sintomi della sofferenza che determinerà tutta la sua esistenza.

A Parigi incontra anche Charles Dullin, creatore del Théâtre de l'Atelier, profondo conoscitore della cultura orientale e che non mancherà di influenzare la visione sacrale che per tutta la vita Artaud manterrà del teatro. Si interessa al dadaismo, collabora con la rivista d'arte e filosofia "Action", e prosegue la carriera di attore. Aderisce al movimento surrealista, collaborando alla rivista "La Révolution Surréaliste", ed assume la direzione del "Bureau de Recherches surréalistes". Ma non tardano a manifestarsi i contrasti in seno al gruppo, e ne sarà espulso per motivi politici nel 1927.

Nel settembre 1926 Artaud, insieme a Robert Aron e Vitrac, imposta il programma di un'attività teatrale autonoma, e fonda il Théâtre Alfred Jarry, che sarà attaccato per lo stile spregiudicato dalla stampa francese e mette in scena quattro spettacoli, tra il 1927 ed il 1929, profondamente innovatori ispirati all'estetica dada e surrealista.

Fino alla fine del 1935, quando inizierà una fase nuova della sua vita, quella misteriosa e dolorosa dei viaggi e dell'internamento, Artaud lavora in maniera febbrile: allestisce spettacoli, propone saggi agli editori, recensisce testi e lavori teatrali. Al teatro della crudeltà si intitolano i manifesti del 1932-33 che preparano la fondazione di una seconda iniziativa: il nuovo Théâtre de la Cruauté trova spazio nella sala parigina delle Folies-Wagram. L'inaugurazione del 1935, con "I Cenci", è ancora volta un insuccesso: diciassette rappresentazioni, dopo le quali lo spettacolo è sospeso.

Quindi torna a Parigi nel 1946, dopo nove anni di internamento in manicomio, durante i quali le privazioni della guerra si erano sommate a terribili trattamenti subiti, oltre agli innumerevoli elettrochoc.

Prepara una trasmissione radiofonica nella quale orchestra parole, urla, rumori sulla base del testo "Pour avec finir avec le Judgement de Dieu". Prevista per la sera del 2 febbraio 1948, la trasmissione è sospesa d'autorità, scatenando una clamorosa campagna di stampa, e verrà diffusa tre settimane più tardi per un pubblico ristretto di invitati.



Nel 1931 Artaud assiste, all'Exposition Coloniale, ad una rappresentazione del Teatro Balinese: "[...] ne trasse la rivelazione di una dimensione completamente nuova, o diversa, del teatro." (Derrida, 00:XLII).

È per lui una visione rivelatrice, che 'rimette il teatro sul piano di una creazione autonoma e pura, sotto la prospettiva dell'allucinazione e della paura'. Nello spettacolo del teatro Balinese, Artaud trova un teatro puro. Il dramma si sviluppa come conflitto di posizioni spirituali, scarnite e ridotte a gesti, a schemi.

Tutto esiste sulla scena. Vi è assoluta preponderanza del regista, 'un maestro delle cerimonie', la cui

<sup>38</sup> Il *souffle* tiene costantemente in contatto l'organismo fisico dell'attore e quello affettivo permettendo un percorso sia dal sentimento al respiro che viceversa. Secondo Artaud, precisione ed organicità vengono assicurate all'azione scenica dal respiro e dalle sue tecniche.

<sup>39</sup> De Marinis, 2000, pp. 144-145

capacità creativa elimina le parole. "Si sprigiona il senso di un nuovo linguaggio fisico basato sui segni e non più sulle parole. Gli attori, con i loro abiti geometrici, paiono geroglifici animati".

(Artaud, 00:171). I segni spirituali hanno un preciso significato, che viene comunicato solamente al nostro intuito, ma con una violenza tale da impedire ogni trascrizione in un linguaggio logico e discorsivo. Anche i costumi contribuiscono a restituire un contenuto simbolico, adattandosi allo stato di "trance" dell'attore. E, per quanto riguarda il 'realismo', le continue allusioni e metafore non impediscono al 'doppio' di recitare in modo realistico, terrorizzato dalle apparizioni dell'aldilà. Superate le strettoie delle forme convenzionali, lo spirito dovrà appropriarsi di ciò da cui è stato espulso, rigenerandosi alle sue forme più autentiche e spezzando ogni giogo che lo ostacoli.

La danza teatrale dell'attore balinese diventa per Artaud il modello dell'orchestrazione dei corpi nello spazio proprio perché sa inserire il rapporto tra i corpi in una dinamica regolata, scandita secondo ritmi millenari, sacri, in cui ogni movimento inizia dalla direzione opposta a quella in cui si dirige, in equilibrio tra kras (la durezza, il vigore) e manis (la delicatezza, l'armonia). Questa danza delle opposizioni, che produce una sorta di attrito doloroso che disturba innescando un doppio interno, risveglia il disagio delle tensioni non abituali che abitano il corpo.

Qui non esiste improvvisazione (intesa come 'spontaneità'): ogni movimento, gesto o stato d'animo non risponde a necessità psicologiche bensì ad una sorta di esigenza spirituale. Ogni gesto ripetuto alla perfezione dà l'idea di freschezza e di libertà, di spontaneità ed immediatezza. Il nostro teatro occidentale, invece, è un teatro esclusivamente verbale che ignora tutti gli altri elementi che costituiscono il teatro vero e proprio, il teatro puro (movimenti, forme, colori, vibrazioni, atteggiamenti, grida). La reazione entusiastica svela infatti l'idea di un teatro non più psicologico e letterario, qual è quello 'degradato' dell'Occidente, ma un'esperienza della metafisica e del sacro.

Questi spettacoli si avvalgono di un linguaggio di cui noi occidentali abbiamo perso la chiave: con il termine linguaggio, Artaud allude a quel particolare linguaggio teatrale che è estraneo a qualsiasi lingua parlata. I nostri spettacoli, fatti puramente di dialogo verbale, non possono essere paragonati al trionfo della spiritualità del teatro balinese. Anzi, nonostante non siano spettacoli incentrati sul tessuto verbale, l'aspetto più impressionante per noi occidentali è proprio l'intellettualità che si percepisce nella sottile trama dei gesti e nelle modulazioni della voce, nell'uso dello spazio scenico e nell'intreccio dei suoni. Ogni cosa in questo teatro balinese è calcolata con minuzia matematica. Nulla è lasciato al caso o all'improvvisazione personale.

Ed è proprio questa sensazione a colpire maggiormente lo spettatore occidentale, che assiste a qualcosa di molto simile ad un Rito. In questi spettacoli vi è qualcosa che supera il passatempo inutile ed artificioso. Tuttavia, Artaud arriva anche a fare un'analisi della differenza fra il nostro teatro e quello balinese che prescinde dalla perfezione di quest'ultimo: secondo lui, ciò che più impressione del teatro balinese

è comunque l'aspetto rivelatore della materia: essa pare disperdersi in gesti e segni capaci di insegnarci l'identità metafisica del concreto e astratto, e di insegnarcela in gesti fatti per durare. Questo teatro utilizza la Parola prima della parola (impulso psichico segreto). E la materia su cui lavora e i temi che propone vengono forniti dalla natura più primitiva.

La recensione che Artaud stende dopo questo spettacolo, assieme ai manifesti del Théâtre Alfred Jarry e ai successivi scritti (nei quali sempre più drastica e consapevole si fa la critica all'Occidente), andrà a comporre uno dei testi teorici decisivi della scena del Novecento: "Il teatro e il suo doppio" (pubblicato nel 1938).<sup>40</sup>

"Se il teatro è il doppio della vita, la vita è il doppio del vero teatro". La metafisica, la peste, l'alchimia<sup>41</sup>, la crudeltà... i tanti doppi del teatro che Artaud ha individuato nel corso della sua vita, sono ancora capaci di metterci di fronte alla morte, perché sovvertono ogni gerarchia, rovesciano valori che sentiamo ormai svuotati di potenza, aprono un varco, nelle nostre coscienze intorpidite, per un istante, all'irruzione del Caos originario, affinché le molteplici forme di divenire che noi siamo, si aprano ad una soggettività, dissolta in infinite metamorfosi.

Il pensiero-azione si dispiega entro una partitura fisica, e la creatività nasce da un meticoloso e rigoroso lavoro analitico, il cui modello insuperato resta proprio la danza Balinese. La sequenza dei gesti non è un esercizio di disegno visuale: ha un radicamento profondo nella fisicità, va condotto con estremo controllo.

Il doppio del teatro non è la realtà quotidiana, sempre più vuota ed insignificante, ma piuttosto la realtà archetipica e pericolosa. Il concetto di "doppio" viene applicato da Artaud anche a proposito dell'attore, che deve vedere il suo corpo come il doppio di uno "spettro", plastico e mai compiuto, simile al 'Ka' delle mummie egiziane; ogni parte del corpo ha uno speciale potere mistico ed ogni emozione ha una base organica. Ogni differente metodo di respirazione può essere analizzato per il contenuto simbolico. Il doppio del teatro è la vita stessa di cui la 'presentazione', non la 'rappresentazione', può far scoprire 'il vero spettacolo'.

Con questa vita la cultura occidentale ha perso il contatto e solo un teatro inteso come 'peste', che dissolve e purifica, che libera 'un fondo di crudeltà latente', può rifondarlo o estinguerlo definitivamente. Il teatro essenziale è come la peste, per il

<sup>40</sup> Parallelemente lavorando all'elaborazione teorica del un programma di rinnovamento della messa in scena e di rivoluzione del ruolo dell'attore e del linguaggio teatrale, ispirato all'arte orientale ed alla pittura fiamminga (in particolare rimane affascinato dal dipinto "Le figlie di Loth" attribuito a Luca di Leyda), ai suoi interessi per i miti e i riti dei primitivi.

<sup>41</sup> Proiezione immaginaria di un dramma vissuto nel grembo del crogiuolo alchemico, che opera allo stesso tempo sul piano della materia reale e a livello d'una simbolica resa spettacolare, l'alchimia è un'arte sapienziale che rivela chiaramente la sua essenza teatrale. Artaud ha sottolineato la predilezione che gli alchimisti d'ogni epoca hanno mostrato per questa teatralizzazione, come se avessero intuito l'origine di tutto ciò che vi è di rappresentativo (rappresentare è ri-presentare cioè doppiare l'esistente) e quindi di intenzionalmente teatrale, entro la serie completa dei simboli attraverso i quali si realizza spiritualmente la 'Grande Opera'.

suo essere rivelazione. Una violenta, fisica determinazione di scuotere la falsa realtà, che si stende come un lenzuolo sulle nostre percezioni.

“La peste coglie immagini assopite, un disordine latente, e spinge d’ improvviso fino a gesti estremi; e anche il teatro prende dei gesti e li spinge al limite: come la peste, ristabilisce il legame tra ciò che è e ciò che non è, fra la virtualità del possibile e ciò che esiste nella natura materializzata. Ritrova così il concetto dei simboli e degli archetipi, che agiscono come colpi silenziosi, accordi musicali, brusche interruzioni della circolazione, richiami degli umori, esplosioni fiammeggianti di immagini dentro le nostre menti improvvisamente destate; tutti i conflitti che covano in noi ce li restituisce con le loro forze e dà a queste forze nomi che salutiamo come simboli; ed ecco che dinanzi a noi si svolge una battaglia di simboli, lanciati l’ uno contro l’ altro in una impossibile zuffa; perché non può esistere teatro se non a partire dal momento in cui comincia veramente l’ impossibile e in cui la poesia che si attua sulla scena alimenta e surriscalda simboli realizzati. Questi simboli, traccia di forze mature ma tenute sino allora in schiavitù, e inutilizzabili nella realtà, esplodono sotto forma di incredibili immagini che danno diritto di cittadinanza e di esistenza ad arti per loro natura ostili alla vita della società.

Una vera opera teatrale scuote il riposo dei sensi, libera l’ inconscio compresso, spinge a una sorta di rivolta virtuale ( che del resto conserva tutto il suo valore solo rimanendo virtuale ), impone alla collettività radunata un atteggiamento eroico e difficile” (Artaud, 2000:146).

Artaud paragona il teatro alla peste, in quanto capace di rivelare lo spirito represso in ogni uomo. Spinge in superficie la crudeltà nascosta, libera le possibilità più oscure. Il parallelo tra la peste ed il teatro sta anche nel delirio, contagioso, che entrambi provocano.

“Fra l’ appestato che corre urlando dietro alle proprie allucinazioni, e l’ attore che si lancia alla ricerca della propria sensibilità; fra l’ uomo che si inventa personaggi ai quali senza la peste non avrebbe mai pensato, e che li raffigura in mezzo ad un pubblico di cadaveri e di alienati in delirio, e il poeta che inventa tempestivamente i suoi e li affida a un pubblico altrettanto inerte o delirante, esistono altre analogie che confermano le sole verità importanti, e pongono l’ azione del teatro, come quella della peste, sul piano di un’ autentica epidemia” (Artaud, 00:143).

E’ un incantesimo dei sensi fino ad allora sopiti, quasi una magia con i suoi richiami di umori. Tutti i nostri conflitti sopiti ritornano con energia dimenticata. Queste forze tenute sottochiave, inutilizzate nella vita quotidiana, esplodono nelle immagini, nei simboli, nei gesti che sono ostili nella società. “Lo spirito crede in ciò che vede e fa ciò che crede: è il segreto dell’ incantesimo” (Artaud, 00:14).

Tutto annuncia una tempesta organica senza precedenti. Presto gli umori, sconvolti come una terra colpita dal fulmine, come un vulcano agitato da tempeste sotterranee, cercano uno sblocco esterno. L’ organismo si scarica o del suo interno marciume, o, in certi casi, della vita. E’ disordine organico.

Sotto l’ azione del flagello anche le strutture della società si disgregano. Le forme di vita normale crollano. “Il teatro esiste per far scoppiare gli accessi collettivi” (Artaud, 00:149). E’ una crisi che si risolve con la morte o con la guarigione. Il teatro, che è una malattia, non si può raggiungere senza distruzione. Una malattia che sconquassa il corpo, ma dopo la morte sul cadavere non c’è distruzione materiale, la vita e la malattia lasciano il corpo al suo riposo inerte: “La situazione dell’ appestato che muore senza distruzione materiale, con tutte le stimmate di un male assoluto e quasi astratto, è identica a quella dell’ attore, che dai propri sentimenti viene interamente penetrato e sconvolto senza alcun beneficio per la realtà” (Artaud, 00:143).

La peste più terribile è quella che non rivela i suoi sintomi. Non esiste disfacimento o distruzione della materia, ma un fondamentale disordine delle secrezioni. Ma in certi casi polmoni e cervello anneriscono e vanno in cancrena. “Si manifesta in tutti i punti del corpo, in tutti i luoghi dello spazio fisico, dove la volontà umana, la coscienza e del pensiero sono in grado di manifestarsi. (Artaud, 00:140). Ritratto spirituale di una malattia che scava l’ organismo e la vita sino allo schianto ed allo spasimo. “Il teatro della crudeltà non è una rappresentazione. E’ la vita stessa in ciò che ha di irrepresentabile. [ ... ] Ho detto “crudeltà” come avrei detto “vita”. (Derrida, apud Artaud, 00:IX)

Per Artaud la coscienza planetaria è ferita, e la teatralità deve restaurare ed attraversare da parte a parte “esistenza” e “carne”. “varrà dunque per il teatro quello che diciamo del corpo”, dichiara Jacques Derrida a proposito di Artaud. Derrida definisce l’ avventura tentata da Artaud come la distruzione dell’ Occidente, della sua idea di civiltà, della sua religione e della sua filosofia, distruzione compiuta mediante la riconduzione ad un’ unità anteriore alla dissociazione, vale a dire a tutti i dualismi, al sistema binario, anteriore in definitiva alla dissociazione tra follia e opera, ovvero “addestrandosi nella loro enigmatica congiunzione”.

Un’ ineluttabile necessità. L’ affermazione di una “tremenda, e del resto ineluttabile, necessità” (Artaud 00:VII). Questo è per Artaud il Teatro della Crudeltà. In un’ epoca malata, asfissiante, decadente, di profonda crisi, di “assenza”, dove “l’ attuale situazione sociale è iniqua e meritevole di essere distrutta” (Artaud, 00:159); un’ epoca di confusione, alla cui base vi è una “frattura tra le cose e le parole”.

Un teatro che afferma, ma questa affermazione ancora non ha cominciato ad esistere. Deve nascere, anzi rinascere. Il teatro della crudeltà è una rigenerazione. Un teatro il cui scopo sia offrire allo spettatore una rivelazione, cioè rivelare il cuore di tenebra presente nella vita stessa, liberando tutte quelle forze oscure e nascoste che fanno parte di ogni individuo. La crudeltà<sup>42</sup> è vivere con lucidità l’ impulso irrazionale delle forze che ci abitano. La crudeltà “è sempre all’ opera”. E’ una forza permanente.

<sup>42</sup> La metafora utilizzata per introdurre la crudeltà è la peste.

L'uso del termine crudeltà che ne fa Artaud è "nell'accezione di appetito di vita, di rigore cosmico, di necessità implacabile, nel significato gnostico di turbine di vita che squarcia le tenebre, nel senso di quel dolore senza cui la vita non potrebbe sussistere [...]" (Artaud, 00:217). La crudeltà non è solo massacro o carnaio. Con questo termine non si intende necessariamente 'sadismo', 'orrore'. Ma rigore, applicazione, decisione implacabile, determinazione irreversibile, lucidità, sottomissione alla necessità. Lo sforzo è crudeltà. Ed il teatro, inteso come creazione continua, come azione magica totale, obbedisce a questa necessità.

Artaud assimila le immagini mentali ad un sogno la cui efficacia dipenderà dalla violenza con la quale si colpirà il pubblico. Il teatro della crudeltà è un teatro del sogno crudele: cioè necessario e determinato. "La realtà dei sogni e della fantasia apparirà sullo stesso piano della vita" (Artaud, 00:237). Nel suo progetto di teatro, nel contempo la crudeltà è coscienza. "E' la coscienza a conferire all'esercizio di qualsiasi atto della vita un colore di sangue, una nota crudele, perché è chiaro che la vita è sempre la morte di qualcuno" (Artaud, 00:217).

Questo è il teatro della crudeltà, che mira ad un confronto immediato con sé stessi: "Al punto di logoramento cui è giunta la nostra sensibilità, è evidente che abbiamo soprattutto bisogno di un teatro che ci svegli". (Artaud, 00:200). Che ci svegli: 'nervi e cuore'. E' necessario risvegliare il teatro occidentale<sup>43</sup>, che "è stato separato dalla forza della sua essenza, allontanato dalla sua essenza affermativa" (Derrida, 00:VIII).

"Come è possibile che a teatro, almeno quale lo conosciamo in Europa, o meglio in Occidente, tutto ciò che è specificamente teatrale, ossia tutto ciò che non è discorso e parola, o – se si preferisce – tutto ciò che non è contenuto nel dialogo [...] debba rimanere in secondo piano?" (Artaud, 00:154). Non si può continuare a sostituire l'idea di teatro, poiché il suo valore risiede esclusivamente in un rapporto magico ed atroce con la realtà e con il pericolo. Il teatro, se vorrà recuperare la sua vocazione autentica, dovrà volgersi a Oriente.

"Un'idea del teatro si è perduta. Nella misura in cui il teatro si limita a farci penetrare nell'intimità di qualche fantoccio, e a trasformare lo spettatore in un voyeur" (Artaud, 00:200). Una scena che si limita ad illustrare un discorso non è più propriamente una scena. C'è un posto vuoto, che "rimane su tutte le scene di un teatro nato morto" (Artaud, VIII)

Di conseguenza, tutte le convenzioni della società moderna, specie quella occidentale (cioè la sua morale, i suoi tabù, le sue istituzioni), sono per Artaud inutili tentativi di negare questa crudeltà cosmica: per Artaud la sproporzione esistente fra i sentimenti ed il linguaggio andava inquadrata in una più generale crisi culturale. Il teatro deve farsi quindi uguale alla vita, ma non a quella

individuale, ma ad una sorta di vita liberata, che spazza via l'individualità umana in cui l'uomo non è più che un riflesso. Presupponendo che il pubblico pensa anzitutto con i sensi, è assurdo, come fa il consueto teatro psicologico, rivolgersi anzitutto al suo razionalità. Il teatro della crudeltà vuole ricorrere allo spettacolo di massa, "cercare nell'agitazione di masse numerose, ma convulse e scaraventate l'una contro l'altra, un po' di quella poesia che esiste nelle feste e nelle folle, i giorni, oggi troppo rari, in cui il popolo si riversa nelle strade" (Artaud, 00:201).

Una folla abituata a terremoti, pestilenze, catastrofi e guerre può avvicinarsi al sublime, anzi non chiede di meglio che prenderne coscienza: a condizione però che si parli nel suo linguaggio, e che la nozione di queste cose le pervenga tramite costumi e discorsi sofisticati, appartenenti ad epoche morte e destinate a non tornare più. Oggi, come un tempo, la folla è avida di misteri e vuole venire a conoscenza delle leggi attraverso le quali il destino si manifesta.

Bisogna farla finita con l'idea che i capolavori siano riservati ad una élite di pubblico e non adatti alla folla; ovvero, che i testi del passato sono oggi comprensibili solo a pochi. I capolavori del passato vanno bene per il passato, ma non per noi.

Come ogni cultura magica espressa da appropriati geroglifici, anche il vero teatro ha le sue ombre; e, fra tutti i linguaggi e tutte le arti, è il solo le cui ombre abbiano travolto i loro limiti. Anzi, esse non hanno tollerato alcun limite fin dalla loro origine. Il nostro concetto pietrificato del teatro si riallaccia alla nozione pietrificata di una cultura senza ombre, in cui il nostro spirito incontra solamente il vuoto. Ma il vero teatro, che si avvale di strumenti "vivi" (come gli attori), continua ad agitare ombre; l'attore, che non ripete mai due volte lo stesso gesto, ma compie gesti, si muove fra le forme e le esalta, le mostra, le violenta rendendo tutto lo spazio uno spazio vivo e multiforme.

Il teatro non consiste in nulla ma si serve di tutti i linguaggi-gesti, suoni, parole, luce, grida-nasce proprio nel momento in cui lo spirito, per manifestarsi, ha bisogno di un linguaggio. Ma questa "drammaturgia della forma" muore nel momento stesso in cui si fissa in uno solo di questi linguaggi (ad esempio "la parola"). Utilizzare o privilegiare un linguaggio, ingigantendone l'importanza, significa inevitabilmente limitarlo.

Un'uccisione è sempre all'origine della crudeltà. E' in primo luogo un parricidio. "L'origine del teatro, che deve essere restaurata, "è una mano protesa contro il detentore abusivo del logos, contro il padre, contro il dio di una scena soggetta al potere della parola e del testo"(Derrida, 00:XVII). Il dominio della parola, di "una volontà di parola", produce una scena teologica. Il teatro della crudeltà espelle il Dio dalla scena. Bisogna spezzare la sudditanza del teatro al testo scritto, alla parola. Rompere con la concezione imitativa dell'arte.

Nessuno ha diritto di darsi autore, creatore, se non colui cui spetta il trattamento diretto della scena. Serve un decadimento dell'autore in favore del regista, l'abolizione della parola grammaticale in favore della parola fisica. La parola cessa di dominare la scena, ma è presente. Non bisogna eliminarla, ma creare un nuovo

<sup>43</sup> Questa rinascita implica una sorta di rieducazione degli organi, che consente di accedere ad una vita di prima della nascita e dopo la morte. "Svegliarsi con altri organi che bisogna prima di tutto rieducare. Non bisogna lasciarsi spogliare della nostra vita dal dio predatore".

linguaggio. Avrà un posto rigorosamente delimitato. Tutto è prescritto. La parola e la scrittura ridiventano gesti. Il teatro deve avere un proprio linguaggio, un linguaggio che non coincide con quello delle parole e che si fonda, all'opposto, sulla fisicità degli attori.

La scrittura deve liberarsi dalla tirannia del testo e la parola deve sganciarsi dalla dizione, perché entrambi riescano a materializzarsi sulla scena come corpi fisici. Gli attori e gli oggetti saranno geroglifici. Basta con le parole: come se fosse avvolto dall'afflato di un soffio vitale, lo spettatore dovrà sentire di essere parte di una creazione irripetibile e l'attore, sottoponendosi agli esercizi corporei dell'atletica affettiva, saprà riattivare la sua capacità di gridare. Implicabile nel creare nuove immagini del corpo, resuscitandolo in una lingua straordinaria che è nuova vita.

Il corpo, e la carne come suo doppio, sono lo snodo catalizzatore di una partitura che costruisce ed inventa la propria forma ogni volta di nuovo, consentendo un'immediata proliferazione di sensi. Spezzare il linguaggio, ecco cosa vuole Artaud: spezzarlo per raggiungere la vita.

Bisogna ritrovare, col linguaggio stesso della vita, la parola che è prima delle parole<sup>44</sup> (Derrida, 00:XIX). Artaud sperimenta i limiti del linguaggio vocale e dell'inesprimibile attraverso la glossolalia. La **glossopoesi** riconduce sul limite del momento in cui la parola non è ancora nata, "quando l' articolazione non è già più il grido ma non è ancora discorso", quando la ripetizione è quasi impossibile, e insieme con essa la lingua in generale" (Derrida, 00:XVIII). L'uso di queste acrobazie verbali testimonia il tentativo di trascendere la funzione rappresentativa del linguaggio alla ricerca di uno più libero ed universale sempre nel tentativo di colpire non solo l'intelletto degli spettatori ma tutti i sensi contemporaneamente.

Preso coscienza di questo rimosso linguaggio di grida, suoni, onomatopee, si passerà ad organizzarli creando dei geroglifici, servendosi della parola in un senso concreto e spaziale, manipolandola come "oggetto solido che smuove le cose", attraverso una sua materializzazione visuale e plastica che entri in rapporto con gli organi corporei, non per sopprimere la parola articolata ma per dare alle parole l'importanza che esse rivestono nei sogni, in un disordine spontaneo del quale tentare una trascrizione musicale cifrata.

Artaud cerca un linguaggio che sia attivo, anarchico e poetico. La poesia è anarchica nel momento in cui rimette in discussione i rapporti tra oggetto e soggetto, tra forma e significato e nel momento in cui dall'ordine (linguaggio articolato) crea il disordine.

Artaud ci insegna che il teatro sia lo spazio in cui le norme del quotidiano possono essere trasgredite e comprese per ciò che sono in realtà, grazie al loro oltrepassamento. Dal suo punto di vista, il corpo ed il ruolo dell'attore risultano

fondanti perché considerati come il centro di un processo di demolizione del primato del testo scritto, teso a creare un sistema di segni che sia una battaglia di simboli.

La scena è il luogo deputato alla genesi di corpi nuovi in grado di affrancare l'uomo da tutti i suoi automatismi e renderlo alla sua vera libertà. "Rifare il corpo" per "rifare la vita". L' attore necessita di fare un durissimo lavoro su se stesso, una ricerca sull'azione fisica intesa come l'apprendere ad agire realmente (e non realisticamente) piuttosto che a fingere di agire. "Gli attori hanno dimenticato come far funzionare la propria gola. Ridotti a gole anormali: neppure un organo, un'astrazione mostruosa che parla" (Artaud 00:249). L' attore dovrebbe utilizzare tutto il suo corpo esattamente come se fosse uno strumento musicale e non solo la laringe. La parola dovrebbe vibrare dalle costole, così come dall'oboe allungato della colonna vertebrale; tutto il corpo partecipa allo spettacolo, al suono ed al gesto; ossa, tessuti, epidermide ed i vari liquidi. In questo modo il linguaggio da intellettuale diviene fisico adatto a tutte le percezioni umane. Si può così sostituire alla poesia del linguaggio una poesia dello spazio, che si svilupperà appunto nel campo che non appartiene rigorosamente alle parole.

Occorre partire dal corpo per ricostruire l'essere, ci insegna Artaud, e da modalità comunicative che recuperino al corpo potenzialità inesplorate, modificando la percezione delle cose attraverso la crudeltà intesa come esercizio rigoroso, sino a cambiare la stessa anatomia degli organismi, sino a svuotare il corpo dagli organi<sup>45</sup>.

"Chi		sono?	Da		dove		vengo?
Sono	Antonin		Artaud	e	che	io	lo
come		so			dirlo		dica
vedrete	il	mio	corpo	attuale	andare	in	frantumi
e	ricomporsi			sotto	diecimila		aspetti
notori		un			corpo		nuovo
dove		non			potrete		dimenticarmi
mai più."							

[Post-scriptum a *Le Théâtre de la cruauté*, XIII, 118]

Che cos'è questo "corpo nuovo"? È quello che egli chiama "corpo senza organi"<sup>46</sup>, "o piuttosto una pratica, un insieme di pratiche," come hanno scritto Deleuze e Guattari, che al corpo senza organi hanno dedicato numerose riflessioni,

<sup>44</sup> La nozione di "corpo senza organi", formulata da Deleuze per la prima volta in "Logica del senso", opera del 1969, ha in realtà la sua prima espressione nella performance di Artaud "Per farla finita con il giudizio di Dio", del 1947.

<sup>45</sup> È nella dimensione apparentemente immateriale e sterilizzata delle reti telematiche che sta nascendo un corpo senza organi, un corpo in prima istanza virtuale, una sterminata potenzialità capace però di attualizzarsi e di tradursi in carne, anche se forse una "nuova carne". Artaud aveva già percorso, seguendo le vie sottili e pulsanti dei suoi nervi, il cammino che portava dalla virtualità all'attualità, dall'immaginario alla carne. Il corpo di Artaud che danza all'inverso, che scuote le deboli certezze della parola e si fa travolgere dall'ombra, può essere più vicino di quanto non si creda al corpo ibridato dalle tecnologie, al corpo come campo di possibilità e non come destino biologico.

<sup>44</sup> "[...] Questo nuovo linguaggio 'parte dalla necessità della parola, molto più che dalla parola già formata'. In questo senso le parole sono il segno, il sintomo di un travaglio della parola vivente, di una malattia della vita [...] sono la morte dentro il linguaggio" (Derrida, 00:XIX).

dapprima nell'Anti-Edipo e poi in Millepiani. Il corpo senza organi è la riconquista di una prossimità con la propria esperienza, è il tentativo di colmare la distanza dell'assenza, è il rifiuto dell'estraneità e della tradizione metafisica occidentale. In un'ottica di trasformazione energetica e molecolare, nel senso di una nuova organizzazione delle funzioni vitali che, amplificando le tensioni inscritte in quel corpo di dolore che è il pensiero, riesce a costruire, metaforicamente ed in una prospettiva metastorica anche materialmente, un corpo senza organi, ovvero un corpo che si sottragga all'organizzazione dei sensi, regolato dalla legge della ragione.

Il teatro della crudeltà consiste in trasferimenti di forze dal corpo al corpo, in una tensione forsenata volta a 'cancellare una scrittura apocrifia che sottraendomi l'essere, mi tiene a distanza dalla forza nascosta'. Mescolanza attiva, totale e liquida, che deterritorializza e lega le molteplicità in maniera anorganica, per compenetrazione, immergendole in una rete di interconnessioni aperte, fluide ed operando in questo modo la dissoluzione della coercizione: il molecolare.

La soggettività nomade, i tanti divenire-nomadi che costruiscono il mondo con le molteplici reti di interconnessioni, nega l'idea classica di coscienza, considerandola come una delle possibili forme di espressione del soggetto. Soggetto univoco tagliato fuori dal corpo vivo del linguaggio, perché possa apparire un altro soggetto, non personale, multiplo, trans-identitario.

Alla decostruzione della soggettività corrisponde quella della scrittura, dato che le lettere stesse, che Artaud chiama 'segni grafici semplici' non sapranno più dire di una scrittura (e una lettura) solo corporea, fatta di tagli, di colpi, delle sillabe forzate nella glossolalia. "Conosco uno stato di fuoruscita dallo spirito, dalla coscienza, dall'essere, che non ha più parole né lettere, ma nel quale si entra attraverso grida e colpi. E non ci sono più suoni o sensi che vengono fuori, non più parole, ma CORPI, CORPI animati". Come ha scritto Derrida, "Artaud diffida del corpo articolato, così come diffida del linguaggio articolato, del membro così come della parola, in un modo unico e uguale, per una sola e medesima ragione. Perché l'articolazione è la struttura del mio corpo e la struttura è sempre struttura d'espropriazione. La divisione del corpo in organi, la differenza interna alla carne apre la carenza, attraverso la quale il corpo si fa assente a se stesso, dando a intendere di essere, o credendo di essere, lo spirito." (Derrida, 02:242).

Artaud cerca di realizzare un teatro che sia fatto di carne urlante, di ossa compresse, di sillabe straziate, di scosse spasmodiche, e nel farlo crea una poetica fatta di vibrato-acuto, tattile-ossuto, soffiato-insufflato, *soufflè*<sup>47</sup>, quella che per

Derrida sarà la parola insieme suggerita e sottratta. Per Artaud si tratta letteralmente di rifare l'anatomia dell'uomo, perché qualcuno (e quel qualcuno è ciò che egli chiama Dio), attraverso la differenziazione organica preme su di lui, gli sottrae la parola, coarta la sua libertà. Si dovrà farla finita col giudizio di Dio, per costruirsi una nuova morale e un nuovo corpo che non siano soggetti, così ci si dovrà liberare del pensiero individuale, quello di un soggetto univoco tagliato fuori dal corpo vivo del linguaggio. "Frustrando la sua carne per risvegliarla fino alla vigilia di questa deportazione, Artaud ha voluto impedire che la sua parola, lontano dal suo corpo, 'gli venisse soffiata'" (Derrida, 02:49). Questo corpo è un fardello di morte che ospita una coscienza impura; Dio, autore del grande furto, ha privato l'essere del pudore necessario a mascherare la sua naturale oscenità.

La cultura va risvegliata attraverso il recupero di un linguaggio, che renda al limite della fisicità gli oggetti comuni, in cui il corpo diventi segno, geroglifico facilmente riconoscibile. Il teatro parte da questa esperienza, che è al contempo una necessità, e tutti i doppi del teatro, si tratti dell'alchimia o della peste, sono lì per dare l'esempio di una metamorfosi radicale. Impossibile da rinvenire nella realtà, il corpo spezzato deve essere accuratamente progettato, sulla scena ideale del teatro della crudeltà, per ritrovare la sua origine perduta, reinventare la genesi della creazione, maneggiare tutte le risorse di un linguaggio nuovo, il linguaggio dell'atleta affettivo. Coltivando l'emozione nel suo corpo, l'attore ne ricarica la densità voltaica. Il teatro è un'energia, quindi la sola arte della vita. Nel teatro poesia e scienza devono ormai identificarsi. Ogni emozione ha basi organiche.

"Sapere in partenza quali sono i punti del corpo che bisogna toccare significa gettare lo spettatore nella trance magica. Ed è proprio di questa specie preziosa di scienza che la poesia ha da tempo perduto l'abitudine. Conoscere le localizzazioni del corpo, e perciò ricostituire la catena magica.

E lo voglio col geroglifico di un soffio ritrovare un'idea del teatro sacro" (Artaud, 00:262)

La scena teatrale ed il crogiolo alchemico<sup>48</sup> sono i luoghi di una ri-creazione, di una metamorfosi profonda dove si rifà l'uomo.

La scena è eliminata, e lo spettatore è al centro, circondato dallo spettacolo, nello spettacolo.. E' spettacolo senza spettatori, parola senza uditorio<sup>49</sup>. "La festa della

<sup>47</sup> Uno spirito sottile alle energie corporee di un respiro si carica negli strati più profondi dell'essere per dirigersi, contro i blocchi del reale con una disperata violenza. Il soffio tiene costantemente in contatto l'organismo fisico dell'attore e quello affettivo permettendo un percorso sia dal sentimento al respiro che viceversa. Secondo Artaud, precisione ed organicità vengono assicurate all'azione scenica dal respiro e dalle sue tecniche. Si tratta più precisamente di starnuti, fortissime ispirazioni ed aspirazioni col naso e con la bocca, e poi di grida, riannelli, cantilene e giravolte ritmiche eseguite di continuo. Sono esercizi fisico-vocali propedeutici ad una difficile e dolorosa riconquista del movimento.

<sup>48</sup> "Esiste fra il principio del teatro e quello dell'alchimia una misteriosa identità d'essenza" (Artaud, 00:165). Sono "arti virtuali", non contengono in sé stesse né il loro obiettivo né la loro realtà. "Se infatti si pone la questione delle origini e della ragione d'essere [...] del teatro, troviamo da una parte la materializzazione [...] di una sorta di dramma essenziale che contiene, in forma insieme molteplice ed unitaria, i principi essenziali di ogni dramma, già orientati e divisi, non tanto da perdere il loro carattere di principi, ma quanto basta per contenere in modo sostanziale e attivo, cioè pieno di risonanze, infinite prospettive di conflitto" (Artaud, 00:167).

<sup>49</sup> Nietzsche: "La nascita della tragedia". Tratto essenziale dell'arte dionisiaca è il non riferirsi ad alcun ascoltatore, mentre lo presuppongono il narratore epico e l'artista apollineo in generale.

crudeltà toglie ribalte e ripari davanti al 'rischio assoluto', che è senza fondo" (Derrida, 00:XXVI). La festa deve essere atto politico, e deve avere luogo solamente una volta: un' espressione non vale e non vive due volte; ogni parola pronunciata è morta. "Platone critica la scrittura come corpo, Artaud come cancellazione del corpo, del gesto vivo che non ha luogo che una volta" (Derrida, 00:XXX). La rappresentazione non ha fine. La chiusura è il limite circolare all'interno del quale la ripetizione della differenza si ripete indefinitamente. Il suo spazio di gioco.

"Questo movimento è il movimento del mondo come gioco. La vita stessa è gioco. Gioco che è la crudeltà come unità della necessità e del caso. Infinito è il caso, non Dio. Questo gioco della vita è arte. [...] Pensare la chiusura della rappresentazione, è dunque pensare la potenza crudele di morte e gioco che permette alla presenza di nascere a sé, di godere di sé attraverso la rappresentazione in cui essa si sottrae al suo differirsi. Pensare la chiusura della rappresentazione, è pensare il tragico: non come rappresentazione del destino, ma come destino della rappresentazione. La sua necessità gratuita e senza fondo. E' pensare perché nella sua chiusura sia fatale che la rappresentazione continui" (Derrida, 00:XXXV).

Servono registi ed attori che non abbiano paura di venire accoltellati! Superare ogni paura per essere solo ed unicamente arte e teatro.

Ed è sempre la paura che ha reso la rappresentazione una mera imitazione riproduttiva, che l'ha tenuta lontano dalla verità; sarà compito del teatro della crudeltà, trascrizione e recupero del corpo come scrittura, rifiutare il realismo e i fasti della messa in scena, per valorizzare la dimensione poetica.

La paura che ci incute il linguaggio della follia, e che inonda la poetica glossolalia di Artaud, ci riconduce al timore che sempre ci suscita essere posti dinanzi all'unico. Il folle ci racconta qualcosa di noi stessi che non può essere ripetuto, né riprodotto, né rappresentato, che si sottrae alla messa in scena.

### 3.3 PETER BROOK

"Posso scegliere un qualsiasi spazio vuoto e dire che è un nudo palcoscenico. Un uomo attraversa questo spazio mentre un altro lo sta a guardare, e ciò basta a mettere in piedi un' azione scenica" (Brook, 1998:305).

Il testo "Lo spazio vuoto" di Brook (1968) esce quasi contemporaneamente ad un altro testo fondamentale, "Per un teatro povero" di Jerzy Grotowski (1970), che porta proprio la prefazione del regista inglese. I due testi sono fortemente complementari nel loro proporre un'idea di teatro viva e necessaria, ed il testo di Brook introduce quello di Grotowski, costituendone un po' l'orizzonte teorico e la necessaria premessa critica.

Il teatro può e deve essere una pratica di comunicazione viva e profonda, in grado di parlare al maggior numero di persone e di attivare una coscienza critica sul

presente e sul mondo che ci circonda. Brook prende ad esempio il ruolo del montatore cinematografico, che lavora su materiale già filmato, materiale su cui l'ingegno del regista è già intervenuto, ma che può tuttavia essere rimaneggiato all'infinito. Brook parla di un "disegno incompleto", una sorta di work in progress continuo, su cui agire con il controllo e con la sottrazione, rimanendo aperti come registi, come attori e come scenografi. Per il teatro, il problema della progettazione non può essere affrontato razionalmente. Non si tratta di stabilire in modo analitico quali requisiti siano necessari e il modo migliore per organizzarli. La scienza della costruzione teatrale deve fondarsi sulla ricerca degli elementi in grado di stimolare un rapporto tra le persone il più vivido possibile.

In "Lo spazio vuoto" Brook organizza in quattro saggi distinti una sorta di controffensiva a quello che viene chiamato il "teatro mortale", mirando ad una ricerca totale, che porti alla riscoperta di un rituale, alla rivalutazione dello spazio teatrale come luogo sacro in cui la sensibilità e la creatività possono tornare a scatenarsi, a liberarsi. Brook parla quindi di **Teatro Mortale**, **Teatro Sacro**, **Teatro Ruidoso** e **Teatro Immediato**. Si tratta di quattro diverse interpretazioni della parola 'teatro' che, di fatto, esistono: possono esistere l'uno accanto all'altro, l'uno dentro l'altro, oppure lontani decine di chilometri, od ancora appartenere a due momenti diversi della stessa serata o dello stesso spettacolo.

Perché "Spazio vuoto"? Questa espressione non va intesa nel senso occidentale di "vuoto come assenza di vita", bensì come "somma di tutte le possibilità": ovvero ciò da cui nascono le forme della vita. La caratteristica principale del lavoro di Brook nel teatro consiste nella coscienza di un impegno e di un lavoro artigianali: l'equilibrio perfetto esistente tra ricerca e creatività si esplica con una padronanza completa degli elementi e la cura dei dettagli. Brook è un esempio di ricerca continua, non rassegnata, cosciente ed in continuo divenire.

Parlando di teatro, di solito intendiamo una grande sala, decorata, con centinaia di spettatori, con sipari rossi, riflettori, versi sciolti, risate, buio e via dicendo. Insomma, un'idea caotica che fornisce un'immagine di teatro come somma di tutte queste cose insieme. Ma l'elemento 'mortale' può insidiarsi ovunque: nel clima culturale, nei valori artistici ereditati, nella struttura economica, nel lavoro dell'attore, nel ruolo del critico. Per questo secondo Brook il problema è di più ampia portata. Il teatro mortale si insinua nella commedia, ma anche nella lirica, nella tragedia, nelle commedie di Molière e nel teatro di Brecht; e si adatta benissimo a Shakespeare.

Brook utilizza il termine mortale perché se per gli uomini la differenza fra vita e morte è ben definito, in altri campi esso è piuttosto velata. La noia è un effetto del teatro mortale: così si comincia a dare la colpa agli autori, agli attori o perfino a noi stessi. Il guaio è che molto spesso si associa la cultura ad una sorta di senso del dovere: allora potremmo dire che una giusta dose di noia sia sufficiente a garantire il valore di uno spettacolo; solamente che il dosaggio esatto è difficile da stabilire. Brook si sofferma sulla ricerca di verità a teatro, ed afferma che a volte l'attore cerca nuove possibilità di realismo e verità lavorando su testi scritti da autori

lontani nel tempo e nello spazio. La riflessione di Brook si concentra sull'impossibilità di conoscere il passato. "La parola stampata può dirci soltanto quello che sulla carta fu scritto, non come prendeva vita nel suo tempo [...] Una parola non nasce come tale, ma è il prodotto finale di qualcosa che in origine è un impulso a esprimersi, stimolato da un atteggiamento, un comportamento" ( Brook, 98:24 ). E siccome trovare il giusto percorso verso l'espressione della parola significa vivere un processo parallelo a quello creativo originario, i grandi autori omettono le indicazioni estranee al solo dialogo. Ogni opera ha il suo stile, così come ogni epoca. Purtroppo, però, nel teatro mortale tutto è standardizzato. "In un teatro vivo ogni giorno affronteremo le prove verificando le scoperte del giorno precedente, pronti a credere che la verità del dramma ci sia sfuggita ancora una volta. Il teatro mortale, invece, si accosta ai classici partendo dal presupposto che qualcuno, non si sa bene dove, abbia capito e stabilito come deve essere rappresentato il dramma" ( Brook, 98:27).

Il teatro non ha una collocazione precisa nella società né uno scopo ben definito. "Il teatro è sempre un' arte autodistruttiva ed è sempre scritto sulla sabbia. [...] riunisce ogni sera persone diverse con le quali comunica [...] ma dal giorno in cui si stabilisce che è pronto, qualcosa d' invisibile comincia a morire" ( Brook, 98:27-28). Il problema del teatro Mortale non si risolve in nessun modo, nemmeno tornando al teatro dell'attore: anzi, la recitazione mortale è spesso la ragione della crisi.

Se l'attore recupera la sua spontaneità quotidiana, egli non attinge a nulla di artistico, a nessuna creatività interiore. Il linguaggio dei segni a cui attinge non è il linguaggio dell'invenzione, bensì quello del suo condizionamento (quello dato dalla sua formazione, cultura, posizione sociale ecc...). Anche questa è una strada verso il Teatro Mortale<sup>50</sup>.

E' ormai acquisito che il teatro è un insieme di elementi che vanno amalgamati assieme: da qui è nata l'esigenza della figura del regista. Di fatto, però, l'unità che si ottiene è spesso e volentieri solamente esteriore, abbastanza superficiale ma comunque in grado di evitare paurose contraddizioni. Questo lavoro però non tiene conto dell'esigenza più importante che il regista deve soddisfare: come esprimere l'unità intrinseca dell'opera. E' questa la vera sfida: in questa ricerca sta il valore del lavoro del regista.

Quando diciamo mortale non intendiamo 'morto': parliamo di qualcosa che è attivo e, in quanto tale, che può cambiare, trasformarsi, evolversi. Un primo passo verso il cambiamento consiste proprio nell'accettare una realtà tanto semplice quanto sgradevole: quello che noi oggi definiamo 'teatro' è in gran parte la caricatura di una parola che un tempo era ricca di significato. Teatro, attori, registi,

<sup>50</sup> Per Brook uno degli errori più frequenti in teatro, che ne fanno appunto Teatro Mortale, è la mancanza di interazione fra gli attori: essi non sembrano rispondere l'uno all'altro, non sembrano interagire: anzi, sembra piuttosto che ognuno segua il suo tragico incurante della presenza sulla scena di altri attori.

critici e pubblico sono tutti ingranaggi di un meccanismo che scricchiola visibilmente, pur non fermandosi mai. Non ci si interroga più sul reale valore del teatro, sul perché farlo, a quale scopo.

"In Messico, prima che venisse inventata la ruota, gli schiavi trasportavano giganteschi massi attraverso la giungla e su per le montagne, mentre i loro figli già si trastullavano con piccoli giocattoli montati su piccoli rulli. Erano gli stessi schiavi a costruire quei giocattoli, ma per secoli non trovarono il nesso. Non c'è niente di male se attori di talento recitano in commedie scadenti, se il pubblico continua ad applaudire produzioni di classici privi di interesse soltanto perché piacciono i costumi o i cambi di scena o perché la prima attrice è carina. Ma almeno hanno guardato a cosa si nasconde sotto al giocattolo che stanno tirando con lo spago? Una ruota" ( Brook, 98:51).

"Per semplificare lo definisco Teatro Sacro, ma potremmo anche parlare di Teatro-dell' Invisibile-Reso-visibile" ( Brook, 98:53). L'idea che il palcoscenico sia un luogo dove può apparire l'invisibile ha una forte presa sulla nostra immaginazione. Questo è il sogno che si nasconde dietro i falsi ideali del teatro mortale. L'attore cerca invano l'eco di una tradizione scomparsa; pubblico e critica fanno altrettanto. Il senso del rituale e della cerimonia è andato completamente perduto. Eppure le tracce di questa esigenza sono presenti in noi.

"Per secoli il teatro ha avuto la malaugurata abitudine di mettere l'attore su una pedana illuminata e distante dal pubblico, incorniciato e decorato, truccato ed osannato, al solo scopo di far credere al pubblico 'ignorante' che l'artista era Sacro e che lo era anche la sua arte; oggi questa menzogna è stata messa a nudo ed il falso Mito è stato ridimensionato per essere riportato sotto la sua luce reale. E ciò che abbiamo scoperto è che tutti noi abbiamo ancora bisogno di un teatro Sacro. Il problema sta nel dove cercarlo: sulla terra o sulle nuvole?" ( Brook, 98:73).

Oggi abbiamo bisogno di un'esperienza che vada oltre i meccanismi della vita quotidiana. In teatro evitiamo il Sacro perché non sappiamo di cosa si tratti, sappiamo solamente che ciò che definiamo tale ci ha delusi e forse non è più raggiungibile. Se ancora oggi sentiamo il bisogno di stabilire un contatto, attraverso il teatro, con una sacralità invisibile, dobbiamo riesaminare tutti i possibili strumenti. Una comunicazione diretta stabilitasi fra i presenti. Un fenomeno che in altri teatri definiscono 'magia'. Un'idea invisibile divenuta visibile.

Così si finì per addentrarsi nell'olimpico misterioso dei linguaggi non verbali: attraverso maschere e trucchi non si ottenne alcun risultato; così si passò a sperimentare il silenzio (che per Brook è una dimensione dello spettacolo ormai rifiutata dal pubblico, che ne trae imbarazzo), ma si rese necessaria la presenza del pubblico. Può la presenza di un attore rendere visibile l'invisibile?

Una volta Brook puntò una pistola verso uno spettatore e poi sparò: in quell'istante, stabilì un nuovo tipo di rapporto con quello spettatore e con il resto del pubblico. Ma occorre dare un seguito a questa possibilità, altrimenti lo spettatore, subito dopo, torna allo stato precedente il gesto estremo. Cosa c'è dopo lo shock? Questo è il grande nodo irrisolto del pensiero di Artaud per Brook. Il guaio è che molte volte si sparano subito i "colpi" senza sapere dove la battaglia ci condurrà o come proseguirà. Ma Brook propone una formula: prima spara e poi chiedi. Questa è la strada che porta all'happening.

L'happening<sup>51</sup> è un'invenzione molto potente che, in un solo colpo, spazza via molte caratteristiche mortali del teatro. Può avere luogo ovunque ed in qualunque momento e può durare quanto si vuole: niente è indispensabile e niente è proibito. Il principio su cui si fonda l'happening è che lo spettatore, messo in una nuova ottica, si risvegli alla vita circostante.

L'esempio più interessante di Teatro Sacro nel '900 per Brook è quello del polacco Jarzy Grotowski, ma le caratteristiche più importanti di questo teatro le ritroviamo anche in altri due artisti: Cunningham e Beckett. Sono questi i teatri possibili per toccare la realtà? Questo non lo sapremo mai, ma Brook ci dice che attraverso queste idee di teatro così vive ed ideali ci possiamo porre la domanda di fondo al di là di esigenze commerciali, estetiche o personali: perché il teatro?

Ognuno di questi teatri ha trovato la sua risposta, e non è cosa da poco. Stesso discorso, dice Brook, lo si può fare per il Living Theatre: si tratta di una realtà davvero speciale. Una comunità nomade, che viaggia per il mondo seguendo precise leggi. Ogni membro viene investito da uno stile di vita totale, simile a quello del circo: si vive e si lavora insieme. Prima di essere un teatro essi sono una comunità teatrale. Per tutti loro andare in scena è un atto che corrisponde ad un profondo e comune bisogno. Sono alla ricerca di un significato per le loro vite, e lo cercano insieme. Paradossalmente, e forse qui ha ragione Grotowski, anche senza pubblico loro andrebbero in scena comunque, perché la rappresentazione, l'evento, la festa teatrale è per loro l'apice della ricerca. Ma senza il pubblico non ci sarebbe né sfida né confronto.

"È sempre il teatro popolare a salvare la situazione. Nelle diverse epoche ha assunto molte forme, ma l'elemento che le accomuna è uno soltanto: una certa ruvidezza. Sapore, sudore, rumore, odore: teatro che non è in un teatro, ma su carri, palchi mobili, pedane rialzate; spettatori in piedi o seduti ai tavoli, davanti a un bicchiere, che partecipano all'azione, che rimbacchiano gli attori; un teatro fatto nei retrobottega, nelle soffitte, nei granai; soste di una sola sera, un lenzuolo lacerato appuntato alle due

estremità della sala, pannelli malconci che nascondono cambiamenti rapidi. Con un unico generico termine - teatro - si designa tutto questo e anche candelabri scintillanti [...] può darsi che in uno spazio splendido non vi sia mai un'esplosione di vita e che una sala qualunque, invece, sia uno straordinario luogo d'incontro. È il mistero del teatro" (Brook, 98:75).

Nelle diverse epoche il teatro popolare ha assunto molteplici forme, accomunate da una caratteristica precisa: una certa ruvidezza. È un teatro vicino alla gente, è fatto per la gente. Il teatro Ruvido non seleziona, non sceglie: agisce e reagisce agli stimoli e agli umori del pubblico. Per farlo utilizza un arsenale senza limiti.

"[...] Se il sacro è l'anelito all'invisibile attraverso le sue incarnazioni visibili, anche il ruvido è un impulso dinamico verso un certo ideale. Entrambi i teatri traggono linfa dalle aspirazioni vere e profonde del loro pubblico, ambedue liberano risorse di infinita energia; sono energie diverse, ma alla fine ambedue tracciano i confini entro cui certe cose semplicemente non sono ammesse. "Se il teatro sacro crea un mondo in cui una preghiera è più reale di un rutto, il teatro ruvido fa esattamente l'opposto: ruttare è reale e pregare è comico. Il Teatro Ruvido sembra non avere stile, convenzioni, limiti; in realtà ha tutte e tre le caratteristiche [...] Il provocatore del teatro popolare può essere così radicato nelle cose terrene da impedire al suo materiale di spiccare il volo Può addirittura negare che vi sia la possibilità di volare o che il cielo sia un luogo ameno in cui vagare. Il Teatro Sacro di occupa dell' invisibile e questo invisibile contiene tutti gli impulsi nascosti dell'uomo. Il Teatro Ruvido tratta delle azioni degli uomini e giacché ha i piedi per terra ed è diretto, giacché ammette la cattiveria e la risata che è alla portata di tutti, sembra migliore del sacro impalpabile" (Brook, 00:81)

Perché ci sia la ruvidezza è necessaria una buona dose di grossolanità: la sporcizia e la volgarità sono all'ordine del giorno, e grazie a queste caratteristiche lo spettacolo assolve un ruolo sociale liberatorio: il teatro popolare, per sua stessa natura, è contro l'autorità, la tradizione, la pretenziosità. È teatro del rumore, della trovata e dell'applauso. "Se ci si rende conto che il letame è un buon concime, è inutile essere schifitosi; se il teatro ha bisogno di una certa crudezza, dobbiamo accettare che il suo terreno naturale sia composto anche di questo" (Brook, 98:76).

Il teatro popolare, affrancato dalla ricerca dell'unità di stile, si avvale in realtà di un linguaggio molto sofisticato e stilizzato: il pubblico popolare di solito non ha alcuna difficoltà ad accettare incongruenze tra l'intonazione e i costumi, a seguire i passaggi dal mimo al dialogo, dal realismo all'evocazione. Il più grande teatro Ruvido di tutti i tempi è il teatro elisabettiano: ed oggi l'osceno ed il truculento sono divenuti le fondamenta della sua rinascita.

Alfred Jarry<sup>52</sup>, era Ruvido, il Surrealismo era Ruvido.

<sup>51</sup> "...larà simultaneamente attore e spettatore..." Il biglietto-invito di Allan Kaprow. Docente di arte-pittore, la sera del 4 ottobre del 1959 radunò conoscenti, curiosi, frequentatori della REUBEN GALLERY di NEW YORK per partecipare ad una situazione che avrebbe destabilizzato il mondo dell'arte e le sue rigide consuetudini: aprendo nuovi scenari nuovi linguaggi, nuove potenzialitàpressive e comunicative. Quella singolare situazione artistica s'intitolava-18 HAPPENING IN 6 PARTS.

<sup>52</sup> "In televisione hanno dato due versioni dell' "Ubu Roi" di Jarry, che mostravano perfettamente la differenza tra la tradizione popolare e la tradizione artistica. Quella della televisione francese era un trionfo di virtuosismi elettronici. Il regista era riuscito in modo magistrale a creare con attori in carne e

Ma qual è l'intento di questo teatro? "La sua principale ragione di esistenza è quella di provocare gioia e risate, senza vergognarsene [...] Un lavoro serio, impegnato e divertito deve andare di pari passi con l'irresponsabilità" (Brook, 98:79). Sempre fonte di nuove idee e di volti nuovi. E come il Teatro Sack, anche quello Ruvido trae linfa vitale dalle aspirazioni e dalla presenza del pubblico.

La firma del teatro di Brecht (la tenda bianca a mezza altezza) è nata da un'esigenza molto pratica, quando in una cantina vi fu bisogno di tirare un filo da una parete all'altra. Tra attori e pubblico non vi era una quarta parete; l'unico scopo dell'attore è quello di stimolare nello spettatore, nei cui confronti nutre totale rispetto, una reazione precisa. Questo rispetto ha indotto Brecht ad introdurre il concetto di straniamento, che è un invito alla pausa. "Straniamento vuol dire tagliare, interrompere, mettere in luce qualcosa e riproporla al nostro sguardo. Lo straniamento è innanzi tutto un appello allo spettatore affinché s'impegni in un lavoro personale, affinché si assuma sempre più la responsabilità di accettare in modo adulto, soltanto se ne è convinto, ciò che vede" (Brook, 98:81-82).

"Non dobbiamo comportarci come se la fase della necessità di un ridimensionamento sia conclusa. Al contrario, ovunque nel mondo, per salvare il teatro, dobbiamo eliminare quasi tutto del teatro. Il processo è appena iniziato e forse non avrà mai fine. Il teatro ha bisogno di una propria rivoluzione permanente. Ma sarebbe criminale una distruzione arbitraria, perché provocherebbe una reazione violenta e una confusione ancora maggiore [...] Un tempo il teatro poteva iniziare come magia, la magia degli spettacoli sacri o la magia svelata dalle luci della ribalta. Oggi è esattamente l'opposto. Il teatro non è richiesto più di tanto ed è difficile che si dia fiducia a chi vi lavora. [...] Dobbiamo quindi dimostrare che non vi saranno trucchi, che niente sarà nascosto. Dobbiamo aprire le nostre mani vuote e far vedere che nelle maniche davvero non nascondiamo nulla. Allora soltanto potremo iniziare" (Brook, 98:105).

Per Brook il ruolo dell'arte nella società non è chiaro. In teatro, invece, le cose stanno ben diversamente: ci si confronta ogni giorno con il problema "artistico", come dimostra il fatto che anche l'attore meno dotato si preoccupa di toni e tempi,

ossa l'effetto di marionette bianche e nere. Lo schermo era diviso in tante strisce per dare l'impressione di un fumetto. Per i personaggi di Padre e Madre Ubu si era avvalso dei disegni di Jarry e li aveva animati; erano degli Ubu alla lettera, ma non avevano vita. I telespettatori non accettarono la cruda realtà della storia: quelle marionette che proiettavano li lasciarono per perplessi e annoiati; così, spensero il televisore. Quel dramma di protesta era diventato un gioco intellettuale. Più o meno nello stesso periodo la televisione tedesca mandò in onda le riprese di una produzione cecoslovacca di Ubu. Una versione che non teneva conto in alcun modo delle immagini o delle indicazioni di Jarry, ma inventava uno stile molto personale e aggiornato di arte pop fatta di secchi per l'immondizia, spazzatura e vecchie lettere in ferro battuto: Padre Ubu non era un Humpty-Dumpty mascherato, ma uno zoticone ambiguo; Madre Ubu una puttana trasandata e attraente. Il contesto sociale era chiaro. Fin dalla prima inquadratura - Padre Ubu, in mutande, scendeva a fatica dal letto mentre lei, sprofondata tra i cuscini, con voce lagnosa gli chiedeva perché lui non fosse il re di Polonia - il pubblico prese per buona la scena e riuscì a seguire gli sviluppi surrealistici della storia, perché aveva accettato la situazione di partenza e i personaggi così come erano presentati" (Brook, 98:78-79).

di ritmo e poesia. E durante le prove ogni elemento (scenografia, trucco, luci, costumi) è importantissimo, poiché l'estetica è pratica. "Senza dubbio il teatro può essere un luogo molto particolare. E' come una lente che può ingrandire e ridurre. E' un piccolo mondo e, in quanto tale, può essere gradevole. E' diverso dalla vita di tutti i giorni e quindi può facilmente esserne separato [...] Il teatro condensa la vita e lo fa in molti modi." (Brook, 98:107). Quindi teatro e vita sono due cose diverse, anche quando si cerca di riprodurre la vita sul palcoscenico: essa non sorge mai spontaneamente, ma è sempre preparata, organizzata e ripetuta.

La differenza fondamentale tra cinema e teatro consiste nel fatto che il cinema prolunga sullo schermo immagini del passato ed a noi sembra reale perché la mente fa la stessa cosa durante tutta la vita. In realtà è tutt'altro: è un'estensione piacevole dell'irrealità della percezione quotidiana. Il teatro, invece, si afferma sempre nel presente (qui ed ora) e può essere più reale del normale flusso di coscienza, ed è questo che lo rende, a volte, così inquietante.

"Il teatro ha una caratteristica particolare: si può sempre ricominciare daccapo. Nella vita questo è un mito; noi non possiamo mai ritornare su niente del passato. Le foglie ricrescono sempre nuove, non si possono far tornare indietro le lancette dell'orologio, non possiamo avere una seconda opportunità. In teatro la lavagna torna ogni volta pulita. Nella vita di tutti i giorni "se" è una finzione, in teatro "se" è un esperimento. Nella vita di tutti i giorni "se" è un'evasione, in teatro "se" è la verità. Quando siamo convinti di questa verità, il teatro e la vita diventano una cosa sola. E' uno scopo molto elevato. Evoca una dura fatica. Recitare richiede grande sforzo. Ma quando lo viviamo come un gioco, allora non è più un lavoro. A play is a play". (Brook, 98:147-148).

### 3.4 JERZY GROTOWSKI

Nel 1959, ad Opole, una cittadina di circa 60.000 abitanti, situata nella Polonia nord-occidentale, Jerzy Grotowski dà vita al Teatro Laboratorio, in un teatro così piccolo che prendeva il nome dalle tredici file di poltrone che lo costituivano: "Teatr 13 Rezdow". Con lui è il suo più stretto collaboratore, critico letterale e letterario Ludwik Flaszen. Nel Gennaio del 1965 il teatro si trasferisce nella città universitaria di Wrocław, sempre in uno spazio molto piccolo e sotterraneo, denominato programmaticamente **Teatr Laboratorium**. Ottiene così lo status di "Istituto di ricerche sulla recitazione", sussidiato dallo Stato. Un laboratorio, appunto. Un centro di ricerca. Nel quale il pubblico è ammesso di tanto in tanto.

"Egli ha dato al suo centro il nome di laboratorio; e in effetti lo è; è un centro di ricerca. E' forse l'unico teatro d'avanguardia in cui la povertà non costituisce un ostacolo, in cui la penuria di denaro non giustifica l'uso di mezzi così inadeguati da pregiudicare automaticamente gli esperimenti. Nel teatro di Grotowski, come in ogni laboratorio, gli esperimenti sono validi sul piano scientifico poiché le condizioni fondamentali sono rispettate: la possibilità di una concentrazione perfetta per un

gruppo esiguo di persone aventi a disposizione tutto il tempo necessario" (Brook, 03:15).

Grotowski ha proseguito nella ricerca iniziata all'inizio del secolo da Stanislawski<sup>53</sup> riguardante non solo le caratteristiche ed il significato della recitazione, ma anche i processi fisici ed emotivi ad essa connessi. Secondo il regista polacco il solo modo per recuperare l'essenza del teatro consiste nel far emergere i due elementi che rendono possibile la comunicazione teatrale, cioè l'attore ed il pubblico e rinunciare a tutte le altre componenti. Egli definisce il suo teatro un "teatro povero", in cui rimangono solo l'attore e lo spettatore, che si possono confrontare attraverso un percorso interiore indirizzato alla ricerca individuale di se stessi e di significati universali mediante il recupero di una dimensione rituale. Il teatro non viene considerato come una serie di discipline artistiche. Il nucleo centrale dell'arte teatrale è la tecnica scenica e personale dell'attore.

E' fondamentale notare che per il regista polacco il testo è semplicemente un pretesto per andare oltre: esso assume la funzione di un bisturi che "permette di aprirci, di trascendere il nostro io, di scoprire ciò che è celato in noi e di andare verso gli altri"; diventa una partitura che l'attore, mentre crea, ricompono con suoni, gesti e variazioni personali. Ed il tema viene usato come trampolino. Proprio l'atto di recitare si trasforma in un'esperienza spirituale, una ricerca che consente e richiede un itinerario dell'attore alla scoperta di se stesso attraverso il training.

Nel suo pensiero, un attore che sta compiendo un percorso di formazione è fondamentalmente un uomo in crescita. Durante tale percorso il ruolo del maestro/regista consiste nell'osservare con pazienza i suoi allievi, di seguirne l'evoluzione, proporre loro gli esercizi, ma, soprattutto, aspettare che ciascuno sia pronto per eseguirli. Condurli ad un'esplorazione totale delle proprie capacità fisiche e psichiche ed accompagnarli lungo il percorso creativo. Non insegnando, ma eliminando. "La nostra perciò è una via negativa"<sup>54</sup> - non una somma di perizie tecniche, ma la rimozione di blocchi psichici" (Grotowski, 03:23). Superando quindi i limiti fisici e psicologici. La "via negativa" è programmaticamente una via che non mira ad acquisire abilità, ma a superare difficoltà per poi crearne subito di nuove. L'esercizio è un obiettivo finto che non lo si padroneggia alla perfezione. A quel punto, l'attore deve abbandonarlo; o meglio, deve complicarlo, introducendo ulteriori microcompiti, e così via senza fine.

Nell'esplorazione delle sue possibilità estreme, l'evoluzione dell'attore è seguita con attenzione, stupore e desiderio di collaborazione: "la mia evoluzione è proiettata in lui, o meglio, è scoperta in lui, e la nostra comune evoluzione diventa rivelazione [...]". Un attore nasce di nuovo - non solo come attore ma come uomo -

e con lui io rinasco. E' un modo goffo di esprimerlo ma quello che si ottiene è l'accettazione totale di un essere umano da parte di un altro." Il teatro allora è un incontro tra attori e spettatori, cioè tra uomini che cercano e si aprono con fiducia ad altri uomini. E' un'attività totale, che si mischia con la vita. E' una nuova 'liturgia straordinaria', e non costituisce un'evasione. "Un modo di vivere è anche un modo per vivere" (Brook, 03:16). La recitazione non è che un mezzo. "L'arte è per abbattere le proprie frontiere, trascendere i propri limiti, riempire il proprio vuoto, realizzare noi stessi. E' un processo tramite il quale 'quello che è tenebre in noi lentamente diviene luce' (Grotowski, 03:28).

"Nella lotta con la nostra personale verità, nello sforzo per liberarci dalla maschera che ci è imposta dalla vita, il teatro con la sua corporea percettività, mi è sempre parso un luogo di provocazione, capace di sfidare se stesso ed il pubblico violando le immagini, i sentimenti e i giudizi stereotipati e comunemente accettati - tanto più stridente in quanto personificato negli impulsi intimi, nel corpo, nel respiro di un organismo umano. Questa dissacrazione dei tabù, questa trasgressione causa lo shock che lacerava la maschera, permettendoci di offrire il nostro essere nudo a qualcosa di indefinibile ma che contiene Eros e Caritas" (Grotowski, 03:28)

L'essenza del teatro è un incontro. E' una rinascita, quando l'attore inizia a lavorare stabilendo un contatto. E' un rito, che può darci l'opportunità di scavare in noi stessi. E' un dono completo, umile, senza riserve. Il teatro consiste in un 'sacrificio', dove l'attore dona tutto se stesso. "Se egli non esibisce il suo corpo ma, lo annulla, lo brucia, lo libera da ogni resistenza agli impulsi psichici, allora egli non vende il suo corpo ma lo offre in sacrificio; ripete l'atto della Redenzione; si avvicina alla santità." (Grotowski, 03:42). Bruciare in un atto di verità. Come vocazione, vivo in quanto esperienza di vita.

Per Grotowski l'attore è santo<sup>55</sup>. E' una santità laica, intesa come sacrificio effettuato dopo un'auto analisi. L'attore santo, scoprendo se stesso, provocandosi pubblicamente, provoca anche gli altri permettendo un processo di auto - penetrazione anche allo spettatore.

Lottiamo per strappare le maschere dietro alle quali ci nascondiamo ogni giorno. Bisogna correre dei rischi, bisogna trascendere i propri limiti. I limiti che ci poniamo e che bloccano il processo creativo: "la creatività non è mai comoda" (Grotowski 03:285). L'arte è una maturazione. E' una tensione verso l'assoluto, in cui impulso ed azione sono contemporanei. Mentre trascendiamo noi stessi ci denudiamo e 'purifichiamo'.

L'attore deve denudarsi, completamente, eliminando tutti i suoi blocchi. Deve dare se stesso, in modo totale; non recitare per se stesso o per lo spettatore. Tramite l'analisi del suo rapporto con gli altri, l'attore scoprirà il suo contenuto umano.

<sup>53</sup> Grotowski si è formato alla scuola di Stanislawski

<sup>54</sup> "La tecnica dell'attore santo è una tecnica induttiva, una tecnica di eliminazione" Grotowski in una intervista fatta da Eugenio Barba nel 1964.

<sup>55</sup> L'attore santo si contrappone all'attore 'cortigiana', che rappresenta l'appalto che su di un corpo hanno i direttori e registi che lo sfruttano.

L'attore, per realizzare se stesso, si scopre ed offre ciò che vi è di più intimo in lui. Deve cercare la propria linea di impulsi, deve mostrare cose che tiene celate, confessare le motivazioni più intime: "non nascondere quanto vi è di essenziale" (Grotowski, 03:280). Compie un atto di sincerità, quando mette a nudo se stesso, si apre e si dona "con gesto estremo e solenne, e non indietreggia" (Grotowski, 03:143). Con se stesso, la sincerità esiste dove c'è rivelazione, non dove ci si allena.

E' un atto totale ed è un invito, che induce ad autoanalisi. L'atto totale è l'azione da cui è stato estirpato ogni residuo di menzogna. Non appartiene a nessun personaggio, ma neanche al singolo attore che lo compie. O meglio, la "polla emotiva" da cui promana appartiene all'attore, ma in quanto essere umano, e per questo ogni spettatore vi si può riconoscere. L'atto totale può essere inserito dal regista in un contesto di spettacolo (com'è stato il caso esemplare di Ryszard Cieslak nel "*Principe costante*"<sup>56</sup>), ma in essenza esso è estraneo allo spettacolo<sup>57</sup>.



<sup>58</sup> Le circostanze interiori possono arenarsi in quell'intervallo tra attore e personaggio, che malgrado ogni sforzo non sempre si lascia colmare. Per eliminare questa cesura, conclude Grotowski, si deve andare oltre il personaggio. L'azione deve nascere autonomamente dall'attore. Se ciò si verifica, l'azione non è più solo azione reale: è "atto totale"<sup>59</sup>. "L'attore non deve illustrare ma compiere un atto dell'anima tramite il suo organismo" (Grotowski, 03:298). Deve essere in grado di manifestare anche i più

impercettibili impulsi psichici. "Quegli impulsi che oscillano fra la sfera del sogno e quella della realtà" (Grotowski, 03:43).

Il nostro corpo è vita, e vi sono iscritte tutte le esperienze. Sulla e sotto la pelle. Il corpo vita è qualcosa di tangibile.

Servono libertà, collaborazione e disciplina. Senza ordine ed armonia non può esservi un atto creativo. "La sua ricerca deve essere orientata dall'interno del suo essere verso l'esterno e non per l'esterno" (Grotowski, 03:283).

"Il teatro - grazie alla tecnica dell'attore, quest'arte in cui un organismo vivo lotta per motivi superiori - presenta una occasione di quel che potremmo definire l'integrazione, il rifiuto delle maschere, il palesamento della vera essenza: una totalità di reazioni fisico - mentali. Questa possibilità deve essere utilizzata in maniera disciplinata, con una piena consapevolezza delle responsabilità che essa implica. E' in questo che possiamo scorgere la funzione terapeutica del teatro per l'umanità nella civiltà attuale. E' vero che è l'attore a compiere questo atto, ma può farlo solo mediante un incontro con lo spettatore - in modo intimo, visibile, non nascondendosi dietro un "cameraman", un costumista, uno scenografo o una truccatrice - stabilendo un confronto con lui, e in qualche modo 'sostituendosi' a lui. L'atto dell'attore - questo rifiuto delle mezze misure, la penetrazione, l'apertura, l'uscir fuori da se stesso invece di chiudersi - costituisce un invito rivolto allo spettatore. Tale atto potrebbe essere paragonato all'atto di un amore profondamente radicato ed autentico fra due esseri umani [...] Questo atto paradossale ed estremo, noi lo definiamo atto totale." (Grotowski, 03:296)

Il fenomeno è quello dell'abbandono dell'oscurità, la reazione al fatto di non nascondersi. Come nell'"istante di vero amore", si può "vedere questo nel corpo e nel volto dell'essere amato". E' "trapassamento della luce"<sup>60</sup>. Abbandonare la grotta ed uscire in piena luce. "Nella vita siamo talmente abituati a nasconderci, che il fatto di non nascondersi, è quasi un miracolo" (Cruciani, Falletti, 04:324). E' una questione umana.

Il processo della sincerità con se stessi dovrebbe essere controllato nella misura in cui, senza controllo, soggiace a dei turbamenti. "E' necessaria una coscienza vigile per prevenire la possibilità del caos" (Cruciani, 04:325). E' una sfida. E nella vita propria è la risposta.

La recitazione è, per Grotowski, un'arte particolarmente "ingrata". L'attore è inoltre sottoposto a continui controlli e pressioni. Ma attraverso un sacrificio la miseria dell'attore può divenire santità. Non vendersi, ma darsi.

"Come creare quando si è sotto il controllo degli altri, come creare senza la sicurezza della creazione, come trovare una sicurezza indispensabile se vogliamo esprimere noi stessi, sebbene il teatro sia una creazione collettiva in cui soggiacciamo al controllo di molte persone e lavoriamo ad orari che ci vengono imposti". (Grotowski, 03:284).

<sup>56</sup> Il "*Principe Costante*" è una messa in scena del 1965 nata per il teatro-laboratorio di Wrocław. Basata su un adattamento di Juliusz Slowacki del testo di Calderon de la Barca, "*Il Principe Costante*" viene ormai annoverato come uno "spartiacque" del teatro del Novecento che rompe lo schema classico attore / spettatore.

<sup>57</sup> Sull'uso dell'atto totale fuori del contesto dello spettacolo si è fondato il lavoro di Grotowski (ed adesso del suo erede Thomas Richards) presso il Workcenter di Pontedera.

<sup>58</sup> Ryszard Cieslak e Rena Mireka ne *Il principe costante* di J. Grotowski, 1965. Foto Teatr Laboratorium

<sup>59</sup> Esattamente come senza fine l'attore della psicotecnica deve introdurre ulteriori microcircostanze nel suo "romanzo". Nella "psicotecnica" di Stanislavskij, di fronte a un'azione da compiere, l'attore doveva immaginare un intero "romanzo" di circostanze, età, condizione sociale del personaggio, il suo passato, le sue relazioni con il destinatario, e tutto questo nei più minuti dettagli: in un flusso incessante di racconto, che sfociava in azione solo quando fosse arrivato a toccare una "polla emotiva". In quel momento, l'azione cessava di essere del personaggio, e diventava dell'attore, totalmente presente nel suo qui e ora. Non sempre questo accadeva; o non accadeva per tutte le repliche dell'azione. Training o romanzo, l'obiettivo resta la precisione.

<sup>60</sup> Grotowski porta come esempio i dipinti di El Greco, per evocare il fenomeno dell'illuminazione.

Ryszard Cieslak, protagonista de "Il Principe Costante", tramite una metafora, spiega il rapporto tra corpo e mente:

"La partitura è come un vaso di vetro dentro il quale brucia una candela. Il vetro è solido, sta lì puoi farci affidamento. Contiene e guida la fiamma. Ma non è fiamma. La fiamma è il mio processo interno ogni sera. La fiamma è ciò che illumina la partitura, ciò che lo spettatore vede attraverso la partitura. La fiamma è viva. Proprio come la fiamma nel vetro si muove, palpita, cresce, diminuisce, sta quasi per spegnersi; improvvisamente riacquista splendore, risponde ad ogni alito di vento – così la mia vita interna ogni sera, di momento in momento. [...] Ogni sera comincio senza anticiparmi nulla. Questa è la cosa più difficile da imparare. Non preparo me stesso a sentire qualcosa. Non dico: "L'altra sera, questa scena era straordinaria, proverò a farla di nuovo". Voglio soltanto essere ricettivo per quel che accadrà e sono pronto a captare ciò che accade se sono sicuro nella mia partitura, sapendo che, se anche non sento quasi niente, il vetro non andrà in pezzi e la struttura, lavorata per mesi, mi aiuterà fino alla fine. Ma quando una sera succede che io possa ardere, dar luce, vivere, rivelare – sono pronto a questo, non avendolo anticipato. La partitura rimane la stessa, ma ogni cosa è diversa perché io sono diverso"<sup>61</sup>

Grotowski ricerca il significato del teatro nella sua povertà<sup>62</sup>, nella rappresentazione come atto di trasgressione, eliminando costumi, scenografie decorative, effetti sonori e di luce. Una diversa sistemazione degli attori e spettatori viene ideata per ogni nuovo spettacolo. "Sono possibili infinite soluzioni del rapporto attore-pubblico" (Grotowski, 03:26). "Scopriamo che il teatro può esistere senza cerone, senza costumi e scenografie decorative, senza una zona separata di rappresentazione (il palcoscenico), senza effetti sonori e di luci... Non può invece esistere senza un rapporto diretto e palpabile, una comunione di vita fra l'attore e lo spettatore" (Grotowski, 93:25). Rimangono quindi solo lo spettatore e l'attore ed il loro contatto umano; la vicinanza dell'organismo vivo.

"L'esclusione degli elementi plastici che fruiscono di una vita autonoma – che rappresentano, cioè, qualcosa di indipendente dalle azioni dell'attore – ha indotto questi ad 'inventare' gli oggetti più elementari ed ovvi. Con un uso studiato dei gesti l'attore trasforma il pavimento in un mare, un tavolo in un confessionale, un pezzo di ferro in un partner animato ecc. L'eliminazione della musica (sia diretta che registrata) non generata dagli attori stessi trasforma tutta la rappresentazione in musica grazie all'orchestrazione delle voci e degli oggetti risonanti. Noi sappiamo che il testo di per sé non fa teatro, ma che esso diventa teatro attraverso l'uso che l'attore fa di esso – cioè, grazie alle intonazioni, alle associazioni di suoni e alla

musicalità del linguaggio. L'accettazione della povertà in teatro, lo sfondamento di tutti gli elementi parassitari, ci ha svelato non solo la trama di questo strumento, ma anche le ricchezze inesplorate che risiedono nelle più intime profondità della forma artistica" (Grotowski, 03:28).

Al doversi mostrare dell'attore di Grotowski, si lega l'osservare del regista. Una delle innovazioni del teatro dello scorso secolo. Il regista non è più al servizio dell'opera letteraria ma è un maestro che aiuta e guida i suoi attori/allievi verso una scoperta, una ricerca. Per questo tipo di lavoro ci devono essere delle particolari condizioni di stabilità di rapporto, d'interscambio continuato nel tempo, di fiducia. La creazione di un gruppo stabile di lavoro, una compagnia, per Grotowski un Teatro-Laboratorio, è assolutamente necessario. Il teatro è indispensabile in quanto gruppo e luogo. Come per Grotowski anche per il regista Brook Peter il lavoro con il gruppo è di estrema importanza. Brook si è interessato molto al lavoro di Grotowski, e lo ha invitato a lavorare insieme al suo gruppo per due settimane. Grotowski sottopone a ciascun attore "una serie di choc".

Il loro lavoro presenta parallelismi e punti di contatto che hanno permesso a loro di ritrovarsi, grazie anche alla simpatia e al rispetto reciproco. Ma, per Brook, "a vita del nostro teatro è comunque del tutto diversa da quello del suo" ( Brook, 03:17). Quest'ultimo, infatti, considera l'essenza del teatro racchiusa, prima di tutto, nella qualità del lavoro della compagnia di attori e nelle relazioni che si instaurano nel gruppo con cui lavora per i diversi spettacoli. Brook pensa che il massimo della maestria registica sia nel portare gli attori al punto in cui l'esperienza collettiva diventi creazione collettiva.

"Egli (Grotowski) dirige un laboratorio a cui il pubblico è ammesso di quando in quando, e in numero ristretto [...] Egli elabora un' arte intesa come ufficio. Noi lavoriamo in un paese diverso, con un'altra lingua, in una differente tradizione: non aspiriamo a creare una nuova Messa, ma un nuovo rapporto Elisabetiano – che unisca la sfera privata con quella pubblica, l'intimità e la socialità, le cose celate e quelle palesi, la volgarità e la magia. Per questo abbiamo bisogno della folla, folla sul palcoscenico e folla che assiste – e all'interno di questo palcoscenico affollato, esseri umani che espongono le loro verità più intime ad altri esseri umani che si trovano tra la folla del pubblico, e tutti insieme condividono un' esperienza collettiva. Siamo arrivati proprio in questo modo, all'elaborazione di un modello totale – l'idea del gruppo, della compagnia." (Brook, 03:17)

Ma "l'opera di Grotowski costituisce un monito poiché ciò che egli ottiene in modo quasi miracoloso con un piccolo gruppo di attori sarebbe ugualmente necessario a ogni attore [...] L'intensità, l'onestà e la precisione della sua opera ci hanno lasciato una cosa sola: una provocazione. Non per quindici giorni, né per una sola volta nella nostra vita, ma per ogni giorno". (Brook, 03:18).

Grotowski evidenzia che se vogliamo assottigliare le parole di Artaud e tradurle in principi ci scontriamo con un "paradosso", che risiede nell'impossibilità di

<sup>61</sup> Testimonianza raccolta da Richard Schechner, tradotta e riportata da Eugenio Barba nel suo libro "La camera di carta", e qui citata da Marco De Marinis nel libro "In cerca dell'attore" (2000, p. 199)

<sup>62</sup> Per Grotowski il teatro è comunque inferiore tecnicamente rispetto alla televisione ed al cinema. Quindi vede come una soluzione sbagliata cercare di rendere il teatro "più tecnico". Allora è meglio rinunciare a qualsiasi tecnica esterna. Quello che rimane è il contatto tra lo spettatore e l'attore. "Un attore santo in un teatro povero" (Grotowski, 03:50)

attuare le sue proposte', perché dietro di sé non ha lasciato nessuna "tecnica concreta, non ha indicato nessun metodo. Ci ha lasciato solo visioni e metafore" (Grotowski, 03:136)

"Il teatro della crudeltà è stato canonizzato – cioè, reso banale, commercializzato, distorto in vari modi. Quando un creatore celebre con uno stile e una personalità compiuti, come Peter Brook, si orienta verso Artaud, non lo fa per nascondere la propria debolezza, o per mettersi in riga : vuol dire soltanto che a un dato momento della sua evoluzione egli ha trovato dei punti di contatto con Artaud, ha sentito il bisogno di un confronto [...]. egli rimase se stesso. Ma quando assistiamo nelle avant – garde teatrali di molti paesi a misere rappresentazioni, a lavori caotici e mostruosi pieni di una così detta crudeltà [...] quando vediamo tutti questi sottoprodotto i cui autori pretendono di chiamare Artaud loro padre spirituale, noi pensiamo che si tratti di crudeltà davvero, ma solo verso Artaud" ( Grotowski, 03:135-136 )

Artaud ha intuito che nel mito risiede il centro dinamico della rappresentazione teatrale. "Solo Nietzsche lo ha preceduto in questo campo" (Grotowski, 03:140). Ma nella nostra epoca, per Grotowski, la comunità teatrale 'non può trovare la propria identificazione nel mito.' E' possibile solo un confronto. Entrambi quindi giungono, per vie diverse, a quello che è, per Grotowski, il punto cruciale dell' 'arte dell' attore : "Ciò che l' attore dovrebbe compiere dovrebbe essere un atto totale e che qualunque cosa faccia, sia fatta col suo intero essere". (Grotowski, 03:141).

Per Grotowski la lezione di Artaud che nessuno può respingere è la sua ' malattia'. "La sua malattia, la paranoia, differiva dalla malattia dell' epoca. La civiltà è ammalata di schizofrenia, che è la frattura fra l' intelligenza e il sentimento, il corpo e l' anima. La società non gli poté permettere di essere malato di una diversa malattia [...] Si tentò di fargli [...] assumere la malattia della società"(Grotowski, 03:142). Artaud ha dato espressione al caso.

Verso il 1967, Grotowski fa un gesto imprevedibile: 'abbandona' il teatro, il tradizionale 'teatro dello spettacolo'. Vuole più verità, non può più accettare il principio della finzione che sta alla base di ogni spettacolo. Guida gruppi che lavorano per settimane in stanzoni vuoti, senza copione e senza spettatori, cercando 'azioni organiche', oppure li porta in luoghi naturali a prendere coscienza del corpo e del mondo, delle sostanze naturali. Inventa la 'drammaturgia dell'incontro', il 'parateatro', che conosce a sua volta verso la fine degli anni '70 un momento di forte interesse. Ma neanche queste cerimonie segrete e commoventi, che arrivano in Italia ad una celebre Biennale di Venezia, gli bastano a lungo. Esse hanno per lui il difetto di limitarsi all'incontro interpersonale, e con ciò di restare alla superficie del nocciolo più importante della natura umana. Grotowski esplora allora le culture più diverse, alla ricerca delle tradizioni che usano il corpo in movimento come strumento di rivelazione e di esperienza. Riporta queste esperienze fisiche 'della solitudine' in una serie di seminari che si chiamano 'teatro delle sorgenti', lentamente delinea una teoria del performer come colui che è in grado di

canalizzare nel suo corpo ricordi ancestrali ed energie cosmiche, teorizza l'arte come un veicolo'.

Tutta questa esperienza ricchissima, accumulata nel corso degli anni '80 e '90, non resta privata, si diffonde attraverso incontri, seminari, scambi, conferenze, che sono organizzati per lo più a Pontedera, dove ha sede il suo laboratorio. In qualche occasione isolata e molto protetta è possibile assistere alle 'cerimonie' (piuttosto che spettacoli) in cui si esprime l'ultima fase del suo lavoro: eventi rituali costituiti di semplici azioni fisiche e di canti fortemente evocativi, che colpiscono con una profonda suggestione emotiva i loro 'testimoni' (non più spettatori). Grotowski è sempre di più il maestro di generazioni di teatranti: un maestro segreto, in apparenza silenzioso, ma essenziale.

"Negli ultimi anni Grotowski sembra aver abbandonato [...] il teatro per dedicarsi a quelle che definisce 'ricerche di culture' od 'esperimenti parateatrali'. Il carattere distintivo di questi progetti è la scomparsa del pubblico, e lo sviluppo di esperienze ritualizzate, che , al mio occhio d' antropologo, colpiscono per la loro rassomiglianza con gli insegnamenti e i cimenti tipici delle fasi successive dei riti della pubertà maschili e femminili dell' Africa centrale [...] Sia Grotowski che Schechner ( come del resto tutti i registi del teatro sperimentale postmoderno ) rivendicano l' importanza capitale del ' processo di prova', che implica molto di più che non la realizzazione effettuale di un copione teatrale [...] il linguaggio prediletto da Grotowski si è allontanato da quello della rappresentazione teatrale per accostarsi a quello della scoperta di se stessi [...] la retorica è religiosa [...] creiamo uno spazio – liminale, un ' bozzolo' [...] dove gli esseri umani possono essere educati ed educarsi a strapparsi di dosso le false personae che soffocano l' individualità personale [...] ma risulta dall' esperienza degli antropologi che nei processi di iniziazione ci sono gravi pericoli" (Turner, 86:206-211).

I pericoli per Turner sono quelli derivanti da una dilatazione della fase liminale, finché il 'caos' predomina sul 'cosmos'. Il liminoide non presenta questi rischi, offrendo una serie di alternative all' individuo, non spersonalizzanti. La concezione di Grotowski va seguita fino in fondo. Non vi sono vie di mezzo. Vi manca la potenzialità del 'gioco'.

Dal training di Grotowski si sviluppa il lavoro dell'attore nell'Odin Teatret, e poi quella vera e propria scienza dell' "uomo in situazione di rappresentazione organizzata" che è l'Antropologia teatrale", secondo la denominazione di Eugenio Barba.

## 2.5 IL TERZO TEATRO

Tra i numerosi scritti di Barba Eugenio, uno in particolare dà voce a quelle realtà teatrali sommerse e marginali che ricercano nel lavoro un'autonomia.

Il famoso intervento in occasione dell'Incontro Internazionale di Ricerca Teatrale del 1976 a Belgrado, divenuto un saggio dal titolo "Terzo Teatro"<sup>63</sup>, assume la valenza di manifesto di un teatro etico e vocazionale.

Il Terzo Teatro, ovvero un 'ponte, sempre minacciato, fra l'affermazione dei propri bisogni personali e l'esigenza di contagiare con essi la realtà che li circonda'.

Barba si dedica a creare una rete di scambi di esperienze e di legami di collaborazione tra gli innumerevoli teatri di gruppo che spesso vengono ignorati dalla cultura teatrale ufficiale.<sup>64</sup> Dall'esigenza di rovesciare la marginalità di molti gruppi del Terzo Teatro, nasce l'idea dell'I.S.T.A. (International School of Theatre Anthropology)<sup>65</sup>.

La marginalità, la dimensione etica ed esistenziale del mestiere, la nuova vocazione sociale, appaiono come le caratteristiche fondamentali di una realtà teatrale composta da gruppi che non si rifanno né al teatro tradizionale né al teatro di avanguardia.

"Esiste, in molti paesi del mondo, un arcipelago teatrale che si è formato in questi ultimi anni, pressoché ignorato, sul quale poco o nulla si riflette, per il quale non si organizzano festival né si scrivono recensioni. Esso sembra costituire l'estremità anonima dei teatri che il mondo della cultura riconosce: da una parte il teatro istituzionale, protetto e sovvenzionato per i valori culturali che sembra tramandare, viva immagine di un conforto creativo con i testi della cultura del passato e del presente - oppure versione "nobile" dell'industria del divertimento. Dall'altra parte il teatro d'avanguardia, sperimentale, di ricerca, arduo o iconoclasta, teatro dei mutamenti, alla ricerca di una nuova originalità, difeso in nome del necessario superamento della tradizione, aperto a ciò che di nuovo avviene fra le arti e nella società. Il Terzo Teatro vive ai margini, spesso fuori o alla periferia dei centri e delle capitali della cultura, un teatro di persone che si definiscono attori, registi, uomini di teatro, quasi sempre senza essere passati per le scuole tradizionali di formazione o per il tradizionale apprendistato teatrale, e che quindi non vengono neppure riconosciuti come professionisti. Ma non sono dilettanti. L'intero giorno è per loro marcato dall'esperienza teatrale, a volte attraverso ciò che chiamano training, o attraverso spettacoli che debbono lottare per trovare il loro pubblico. Secondo i tradizionali metri teatrali, il fenomeno può apparire irrilevante. Da un punto di vista diverso, però, un Terzo Teatro lascia pensare. Isole senza contatto l'una con l'altra, in tutta Europa, in America del Sud, in America del Nord, in Australia, in Giappone, dei giovani si riuniscono e formano dei gruppi teatrali che si ostinano a resistere. Ma possono sopravvivere soltanto a due condizioni: o salendo a sistemarsi nelle regioni dei teatri riconosciuti, accettando le leggi della domanda e dell'offerta teatrale, con i

<sup>63</sup> Pubblicato per la prima volta nel 1976 a Parigi in occasione dell'International Théâtre Information dell'Unesco.

<sup>64</sup> "[...] Erano questi uomini di teatro - quasi sempre isolati ed anonimi - che dovevano avere una possibilità di riunirsi, di scambiarsi esperienze, lavorare insieme." (Barba, 81: 1)

<sup>65</sup> Che Barba fonda nel 1979 e di cui si tengono due pubbliche sessioni con partecipanti provenienti da diverse parti del mondo, a Bonn nel 1980 ed a Volterra nel 1981.

gusti correnti, con le preferenze degli ideologi politici e culturali, con l'adequarsi agli ultimi risultati acclamati; oppure riuscendo, per la forza di un lavoro continuo, a individuare un proprio spazio, per ognuno diverso, cercando l'essenziale a cui restare fedeli, cercando di costringere gli altri a rispettare questa diversità. Forse è qui, nel Terzo Teatro, che è dato di vedere, al di là delle motivazioni a posteriori, ciò che costituisce la materia vivente nel teatro, un lontano senso che attira al teatro nuove energie e che - malgrado tutto - lo fa ancora essere vivo nella nostra società. Diversi uomini, in diverse parti del mondo, sperimentano il teatro come un ponte - sempre minacciato - fra l'affermazione dei bisogni personali e l'esigenza di contagiare con essi la realtà che li circonda. Perché proprio il teatro come mezzo di cambiamento, quando siamo coscienti che sono ben altri i fattori che decidono della realtà in cui viviamo? Si tratta di una forma di accettazione? Di una menzogna vitale? Forse per loro "teatro" è ciò che permette di trovare il proprio modo di essere presenti - che i critici chiamerebbero "nuove forme espressive" - cercando rapporti più umani fra uomo e uomo, nell'intento di realizzare una cellula sociale in cui le intenzioni, le aspirazioni, le necessità personali cominciano a trasformarsi in fatti. Le astratte divisioni che vengono confezionate e imposte dall'alto - scuole, stili, linee di tendenza diverse: le etichette che mettono ordine nei teatri riconosciuti - non possono qui servire. Non sono gli stili o le tendenze espressive che contano. Quel che sembra definire il Terzo Teatro, quel che sembra essere il comune denominatore fra gruppi e esperienze così differenti, è una tensione difficilmente definibile. È come se bisogni personali a volte neppure formulati a sé stessi - ideali, paure, molteplici impulsi che resterebbero torbidi - volessero trasformarsi in lavoro, con un atteggiamento che all'esterno viene giustificato come un imperativo etico, non limitato alla sola professione, ma esteso alla totalità della vita quotidiana. Però, in realtà, essi pagano in prima persona il prezzo della loro scelta. Non si può sognare soltanto al futuro, attendendo un mutamento totale che sembra allontanarsi a ogni passo che facciamo, e che intanto lascia tutti gli alibi, i compromessi, l'impotenza dell'attesa. Si desidera che subito una nuova cellula si formi, ma non ci si vuole isolare in essa. Questo paradosso è il Terzo Teatro: immergersi, come gruppo, nel cerchio della finzione per trovare il coraggio di non fingere"<sup>66</sup> (Barba, 00:165).

Si tratta quindi di una 'terza dimensione del teatro' (Barba, 00:204), che si sviluppa negli interstizi delle impalcature sociali, ai margini degli spazi che la società dedica al teatro e a coloro che lo praticano. Margini non marginali, anche se spesso rimangono sconosciuti. "Ciò che, disseminato in diversi luoghi lontani, sembrava un fenomeno trascurabile, mostrò un suo profilo [...] un profilo inatteso [...] I tratti comuni risultavano attraverso una serie di negazioni. Perciò: Terzo Teatro" (Barba, 81:12).

<sup>66</sup> "Il teatro è un vuoto di verità, è il massimo grado di finzione. [...] Anche se voi scegliete le esperienze più intime, le più dolorose, le più gioiose, non sono esperienze vive, che si svolgono in questo momento, non è la vostra situazione attuale. Possono essere ricordi, ceneri di qualcosa che fu fuoco, oppure qualcosa che corrisponde ai sogni ad occhi aperti o alle immagini di un ragazzo o di una ragazza nell'età della pubertà. Ma tutto questo che è effimero, che non è reale, può trasformarsi, deve trasformarsi in quacos' altro. Se non si trasforma in qualcosa d'altro, allora si ferma allo stadio della finzione, che è solo menzogna" (Barba, 81:57)

Tutta una serie di caratteristiche, al di là delle differenze, riuniscono gruppi che vivevano in una situazione di discriminazione. "Il Terzo teatro indica innanzi tutto una zona distruttiva. E' come se la faccia nera del teatro si traducesse in situazioni che ci strappano di mano la possibilità di usare giudizi conosciuti" (Barba, 81:13). L'idea stessa che il teatro potesse essere non un semplice edificio, ma un gruppo di persone che creano e definiscono il proprio lavoro come risposta a bisogni e convinzioni personali. Questa autodeterminazione, indipendente dalle correnti teatrali del tempo, ha caratterizzato la storia dell'Odin Teatret fino ai nostri giorni.

La motivazione che spinge a questo tipo di attività risiede nella riflessione sul 'senso personale' del proprio agire teatrale e nel suo perseguimento. "In diversi paesi del mondo, un senso imprevisto viene dato dall' incontro con il teatro: [...] il bisogno di fare teatro, di creare nuove relazioni, come attore e come spettatore" (Barba, 81:12)

Sono gruppi che cercano la strada perché il singolo entri in contatto con il singolo, il diverso con il diverso. Non contenuti, ma rapporti nuovi. Sono uomini che, tramite il teatro, seguono il sogno di costruirsi la propria vita. La necessità di perseverare, anche nell' isolamento, alla ricerca di una risposta ai propri bisogni individuali.

"Quale può essere l' immagine di un sognatore? Una persona che si allontana dalla terra e va sull' acqua"<sup>67</sup>. Ma non lo fa per scoprire o raggiungere altre regioni. Alcuni che sembrano isolarsi in mezzo all' acqua, vogliono restare uniti fra di loro. E provano a costruire sul lago dei frammenti di terra. Sono le isole galleggianti [...] sono un mezzo per sopravvivere [...] e' questo il valore dell' Odin, di altri gruppi, di altre persone che ormai hanno speso quasi un' intera vita a seminare sull' acqua. Ma se malgrado tutto uno riesce a sopravvivere, allora paradossalmente la sua 'asocialità' si trasforma in qualcosa di sociale." ( Barba, 81:23 )

Il teatro diventa, così, il mezzo per non restare soli, per porre un ponte e per creare legami "senza rinunciare ai propri sogni". Un arcipelago, che si definisce mediante diversità riunite, nascendo ai margini, dissolvendo la centralità, che nella dissoluzione ritrova le diverse e mai univoche 'centralità' plurali. "Andammo in giro per molte regioni del pianeta barattando teatro. Stavo per dire: andammo in luoghi centrali e in luoghi sperduti. Ma dovunque piantai la pianta del compasso, lì è il centro" (Barba, 00:150).

"Sembra normale, ma in realtà è strano continuare a pensare che il teatro agisca solo attraverso la sua superficie, che gli spettacoli costituiscono la sua storia reale. E'

strano perché il pensiero moderno ci ha costretto a considerare la realtà sociale, economica, psicologica e fisica come mossa da profonde leggi nascoste dietro la maschera di cause e motivazioni tanto più ingannatrici quanto più sembrano chiare e inoppugnabili al senso comune. La 'scienza' del teatro non ha ancora avuto neppure la sua rivoluzione copernicana. Sembra che gli uomini ruotino intorno alle terre immobili delle estetiche e delle ideologie teatrali, e non queste intorno agli uomini dalla cui storia concreta sono state generate. Intorno a chi orbiti ? Intorno al teatro psicologico o alla biomeccanica? Intorno al Teatro della Crudeltà o al Teatro Epico? Brecht, Stanislavskij, Mejerchol'd, Artaud: in base a questi uomini dissolti in categorie si giudica l' operato di chi viene dopo di loro. Questo processo nasconde proprio quel che loro furono: uomini che vennero isolati o dovettero isolarsi per realizzare il teatro corrispondente ai propri bisogni, e che era diverso, irricognoscibile per tutti coloro che ragionavano in base alle teorie e alle ideologie dell' epoca" (Barba, 81:17).

Le cose non sono molto cambiate. Nella visione di Barba questa situazione porta verso una 'asocialità'. E' la via del rifiuto e quindi dell' isolamento, in cui si sono "rinchiusi" sia lo stesso Barba, in Danimarca con l'Odin Teatret, che Grotowsky ed altri Maestri.

Ma questa è anche la via che porta al viaggio ed al "baratto". Il teatro è concepito come 'differenza' e come prassi di un 'interculturalismo' che permea l' idea stessa di teatro. "C'è il teatro nell' interculturalismo. E c'è l' interculturalismo nel teatro" (Barba, 00:150). Nel tentativo di trovare un altro uso del teatro in differenti contesti sociali e culturali, l'Odin Teatret ha sviluppato la pratica del "baratto" sin dagli anni Settanta. Tale pratica ha assunto una funzione rilevante fra le sue attività. Un baratto è il culmine di un processo di relazione in atto tra un gruppo di teatro ed una comunità, scambiando le loro "culture". Il gruppo teatrale si presenta mediante il proprio training<sup>68</sup>, spettacoli di strada, improvvisazioni, spettacoli, e la comunità ospite risponde con le proprie danze, musiche, canzoni, letteratura orale, cerimonie tradizionali e persino religiose. Il gruppo teatrale è concepito come un gruppo che produce un suo particolare patrimonio culturale, il quale viene barattato con quello degli altri gruppi, non solo teatrali, incontrati lungo il cammino.

Il procedimento ricalca volutamente gli schemi di "incontro-scambio-dispersione" che si ipotizzano messi in atto negli incontri periodici tra le prima società umane. Anche Schechner vede una forte componente performativa in questi, utilizzando il termine 'performance' al posto di 'scambio', ed individuando in questi riti, da lui chiamati "ecologici"<sup>69</sup>, l' origine stessa del teatro e la sua

<sup>68</sup> Il lavoro di Barba si concentra sul training attoriale, nel quale lui non vede una tecnica recitativa né un insieme di movimenti organici che insegnano e preparano in modo meccanico gli attori alla creazione, ma vede un processo di auto definizione personale che si manifesta attraverso delle reazioni fisiche. L'attore dà un significato al training che compie, tramite i suoi bisogni interiori e la sua volontà a mettersi in gioco.

<sup>69</sup> Performance che regolano l' interazione economica, politica e religiosa fra gruppi, che funzionano come meccanismi regolatori di un sistema. Per Schechner è in realtà impossibile ricostruire la precisa funzione di queste cerimonie, e spesso riflettono i gusti di chi le fa.

<sup>67</sup> "La terza sponda del fiume", saggio di Barba E. in "Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta" (2000). E' anche un racconto di Joao Guimares Rosa, nel quale Barba rilegge la sua esperienza con l' Odin theatre in forma metaforica. Il racconto (Barba, 00:193) parla di un vecchio che viveva vicino ad un fiume, ed un giorno prende la sua barca e vi rema fino al centro, dove la corrente è più forte. Resterà lì per anni, con il figlio che gli porterà del cibo e lo pregherà costantemente di tornare a casa. Fino al giorno della sua morte, in cui il figlio prenderà la barca ed andrà al suo posto a remare contro la corrente.

connessione ineludibile con la cultura di un gruppo sociale. Il "baratto" è dunque legato a doppio filo con il concetto di "cultura" e con l'idea del viaggio. E' nel nomadismo culturale che si può costruire attivamente, barattando con quello che si incontra; quindi ridefinendo se stessi alla luce della 'differenza' con cui si entra in contatto.

L'esperienza di Barba e dell'Odin Teatret tende ad affondare nell'intimità e nell'essenziale, interrogandosi sui rapporti tra teatro e vita. "Ogni teatro è inglobato in un contesto storico e culturale da cui non si sfugge" (Barba, 00: 151-152).

Smuovere le coscienze, porre domande e dubbi, far svegliare i corpi e la mente, prendere una posizione, liberarsi dagli oppressori. Ecco cosa è per lui fare teatro. Tramite il baratto, si costringe chi ascolta ad elaborare un senso ed a dare una voce ai pensieri. Il teatro è importante perché crea legami nella comunità. Per chi lo guarda può creare a sua volta una risposta adeguata. Da qui solo, può cominciare il "baratto teatrale" con altre realtà e dil rituale di scambio di energie. Il "teatro" esiste, dal momento in cui gli uomini si riuniscono in un'attività collettiva e partecipativa. Non esiste attività o passività delle azioni "teatrali". Da qui viene il concetto di scambio delle energie.

Il concetto fondamentale su cui si basa il teatro di Barba è superare l'ovvietà, sorprendere lo spettatore e soprattutto se stessi. Questa è la base su cui lavora l'Odin Teatret, gruppo da lui fondato nel '64 dopo l'esperienza avuta con Grotowski. Anche negli ultimi anni il teatro di Barba mantiene intatta la sua dimensione di laboratorio di ricerca teatrale, un luogo in cui l'agire scenico manifesta sempre con più evidenza il rifiuto dei paradossi della società. Trent'anni di vita<sup>70</sup> contrassegnati da circa venti spettacoli che non appartengono ad uno specifico geografico e dove si mescolano lingue e nazionalità diverse.

"A volte domandano: qual è la tua utilità, l'utilità del tuo teatro? Rispondere significherebbe accettare la ragione per cui solo chi produce ha diritto di esistere, e chi non produce non ha più funzione, va isolato, eliminato perché socialmente defunto, alla lettera: morto. Chi fa questa domanda - "Qual è la vostra utilità" - deve stare attento a se stesso, al suo atteggiamento che lo porta a negare il valore degli alberi che non danno frutti. Un albero che non dà frutto - proverbialmente inutile - diventa essenziale nelle città senza ossigeno. La produzione non produce soltanto merci, ma anche relazioni tra gli uomini. Questo vale anche per il teatro: non produce soltanto spettacoli, prodotti culturali. Chi giudica dal punto di vista estetico, è alla "merce" teatrale che guarda. Per comprendere il valore sociale del teatro non bisogna guardare soltanto alle merci, agli spettacoli prodotti, ma anche alle relazioni che gli uomini stabiliscono producendo spettacoli." (Barba, 81:11).

### 3.6 IL LIVING THEATRE

Il Living Theatre è un gruppo teatrale fondato a New York nel 1947 da Julian Beck, giovane pittore della scuola espressionista astratta, e Judith Malina, figlia di un rabbino e di un'attrice emigrati dalla Germania e studentessa della scuola di teatro di Erwin Piscator.

"[...] Io sono lo schiavo che sogna fughe dopo fughe, sogno solo di fuggire, di rivoltarmi, sogno i mille possibili modi di far un buco nel muro, di liquefare le sbarre, fuggire, ruggire, incenerire, se necessario, l'intera prigione [...] Sono lo schiavo fuggito dall'Egitto. Ho una mentalità da schiavo. [...] L'olio della mia immaginazione è la mia mentalità di schiavo. [...] Che illusione, [...] quando passammo da una cultura all'altra, pensando che da quel momento in poi saremmo diventati padroni di noi stessi! Ci liberammo di un padrone politico, ma eravamo troppo inesperti per riconoscere la vera funzione delle Colonne della Società [...] Non abbiamo ancora smesso di ballare intorno a quel falso dio, metallo, insensibile, idolo di ricchezza, [...] ecco perché siamo ancora nel deserto. Quando arrivammo nella Terra Promessa l'abbiamo trasformata in un deserto, [...] poiché lo splendore dell'oro [...] inaridisce il fogliame, fa seccare i fiumi (il sangue), e i capillari del cuore [...] Si sogna la vita. Un antico miraggio fintanto che viviamo nel deserto. Tutta la mia vita è un sogno. Ci sognamo l'un l'altro. A ogni momento entriamo e usciamo dall'esistenza. Voglio e sono voluto. Ogni giorno conosco sempre di meno [...] Il teatro è un sogno. È, come un sogno, un'immagine del mondo"<sup>71</sup>.

Il Living utilizza varie sedi. Uno scantinato di Wooster Street dal 1948, nell'appartamento di 789 West end Avenue dal 1951 e successivamente in un granaio. All'inizio vengono soprattutto affrontati i problemi del linguaggio e prende così vita un teatro poetico.

Il primo spettacolo, che comprende atti unici di Paul Goodman, della Stein, di Brecht e di Lorca, è allestito nel loro appartamento nell'estate del 1951. Pochi mesi dopo, con "*Doctor Faustus Lights the Light*", una rielaborazione del tema faustiano scritta nel 1938 da Gertrude Stein, inizia, stavolta in un teatro, quella che potremmo definire la fase Off-Broadway della storia del Living Theatre, durante la quale il repertorio proposto si differenzia fortemente da quello delle scene commerciali.

"*The Connection*", del 1959, con la regia di Malina e le scene di Beck, viene allestito con una voluta assenza di sipario, primo tentativo di una integrazione con il pubblico. The Connection è un dramma incentrato sull'attesa della droga da parte di un gruppo di tossicodipendenti, con musicisti jazz che suonano dal vivo sfidando gli attori bianchi a non "fingere". Portando il dramma in teatro e mescolando gli spettatori con gli interpreti, si mirava ad eguagliare e unificare tutti

<sup>70</sup> "L'Odin dura da trent'anni. Tutto il senso del nostro lavoro è lì". (Barba, 00:97).

<sup>71</sup> Julian Beck, "*La vita del teatro*". Diari, 1970.

alla vita. Nel 1961, su invito francese, prende il via una prima tournée europea partendo proprio dall'Italia che da poco ha iniziato a vivere le sue avanguardie.

Nel 1963 viene presentato "The Brig", spettacolo censurato da parte delle autorità e che porta all'arresto di Beck e Malina i quali, anche a causa di una successiva condanna a pene detentive ed un'amenda da pagare per evasione fiscale, partono in esilio per l'Europa, un esilio estremamente produttivo e di continua creazione. In The Brig è molto forte la contaminazione di Artaud. Infatti, rifacendosi ad una sua intuizione, Judith Malina introduce un rigidissimo regime di prove al fine di marchiare gli attori con una dolorosa e sentita esperienza affinché contagiassero il pubblico.

La lettura di "Il teatro e il suo doppio" fu illuminante per il Living Theatre e suggerì a Beck il recupero di una dimensione rituale del teatro, per un teatro come strumento essenziale dei meccanismi sociali, non più di puro intrattenimento. Questo spettacolo, con la sua intensità è una sfida per l'attore e per il pubblico, che viene chiamato a vivere un'esperienza estremamente profonda.

La prigione è una struttura immobile.



"Che questa si chiami prigione o scuola o fabbrica o famiglia o governo o il mondo così com'è. Tale struttura richiede a ciascun uomo quel che egli può fare per essa, non quello che può fare per se stesso; e per coloro che non fanno nulla per essa c'è la pena di morte o la prigione o la degradazione sociale o la perdita dei diritti vitali. Gli uomini situati all'interno della struttura devono diventare parte della struttura stessa, e la bellezza e il terrore di the Brig consistono nel vedere come essa riesce o non riesce a incorporare quelli che ha imprigionato nel proprio essere corporeo." (Beck, Malina, 00:77)

Non siamo liberi. C'è una struttura nella nostra mente che ci imprigiona. Questa struttura è il mondo. Obbediamo a certe leggi, e possiamo essere puniti. Queste strutture sono tutte strutture della società. "Ho detto che queste strutture sono nella mia mente. Tuttavia le prigioni, i muri, la polizia, i sistemi economici, i confini, i tabù, sono tutte strutture della società. Ma la mia mente, le nostre menti sono società."<sup>72</sup> L'immobilità della struttura. Questa è la chiave.

"Se in The Brig, nei vuoti, automi volti dei prigionieri, nei sadici sorrisi e violenza delle guardie, nel completo e terribile silenzio del pubblico, possiamo esaminare sotto la luce dell'arte e della scienza questo negozio degli orrori nel quale viviamo, se noi possiamo rischiare abbandonando le nostre percezioni di ciò che riteniamo di essere, di cosa potremmo diventare, allora forse potremmo fare un passo, insieme, nel reale: non fingere. Dobbiamo imparare come sentire ancora."<sup>73</sup>

<sup>72</sup> Trad. Gary Brackett, articolo "The Living Theatre to open a new theatre with an "American" classic" *THE BRIG*

<sup>73</sup> *Ibidem*

Nel 1964, viene presentato "Mysteries and smaller pieces", "puro rituale, senza personaggi o trama", un punto di svolta del gruppo che vede una creazione collettiva dove gli attori non recitano più ruoli ma scoprono il coraggio di non essere incastrati nel ruolo sino ad arrivare alla paura di essere se stessi. Sorta di manifesto teatrale incentrato sui concetti di creazione collettiva, corporeità come liberazione, teatro come luogo di meditazione, consistente in una serie di scene indipendenti, di chiara ispirazione artaudiana, che rinunciando quasi del tutto alla parola, si rivolge contemporaneamente a tutti i sensi degli spettatori, scuotendoli e turbandoli.

Oramai, per il Living, "il lavoro del teatro d'avanguardia non consiste solamente nel portare un messaggio politico, ma nella ricerca di nuove forme; perché se l'uomo vede che sulla scena si può andare più lontano, capisce che si può farlo ugualmente nella vita e viene quindi incoraggiato ad agire" (Perrelli, 2007:96). Seguono "Frankenstein", (due differenti versioni, l'una nel 1965, l'altra nel 1966), che partendo dal romanzo di Mary Shelley mostra, alternando effetti di grande suggestione rituale e momenti di sconvolgente ferocia, lo smembramento dell'uomo ed il suo rimontaggio come un gigantesco robot; "Antigone" di Brecht (1967), trasformata in un grido disperato di libertà, ed infine, al festival d'Avignone del 1968, Paradise Now, dove con il confronto, attraverso la partecipazione, con il pubblico, distrugge ogni separazione tra arte e vita; questo iper-realismo dell'evento fu la grande scoperta del Living. A quest'ultima opera, che coincide con l'esplosione del Living fuori dall'istituzione teatro nelle strade del maggio francese, nel tentativo di fare dell'azione teatrale uno strumento di liberazione per tutti, segue la diaspora del Living ed il costituirsi in diverse parti del mondo di piccolo nuclei di teatro-azione.

Nel 1970, il Living Theatre crea "The Legacy of Cain", un ciclo di spettacoli realizzati in luoghi non convenzionali. Dalle prigioni del Brasile alle fabbriche di Pittsburgh, e dai vicoli di Palermo alle scuole di New York.

Nel 1980 il gruppo torna al teatro, dove sviluppa nuove tecniche di partecipazione: rendono innanzitutto gli spettatori capaci di recitare con la compagnia per poi riunirli sul palco come se fossero anch'essi attori.

Nel 1985 muore Julian Beck e la compagnia trova una nuova guida anche in Hanon Reznikov che riporta il gruppo a New York, realizzando nuove performance in uno spazio a Manhattan.

"Viviamo in un sistema che produce dolore, riversandolo fuori dalle sue fabbriche, le acque del dolore, oceano, tempesta, dove noi affoghiamo, morti, troppo presto. Il teatro è come una barca, è soltanto grande così, ma la rivolta è il rovesciamento del sistema, la rivoluzione è il capovolgere della marea"<sup>74</sup>. Queste le parole di Julian Beck, che ci rimandano alla concezione di Artaud che nel teatro, e prima ancora nella vita, bisognerebbe essere "vivi" e non "morti": "Il Teatro è

<sup>74</sup> Beck, Diari.

vita, la nostra vita". Beck sostiene che, di solito, gli uomini attraversano la propria vita senza energie vitali, solo facendo accadere gli eventi, ponendosi in uno stato di decesso. Non dobbiamo difendere il nostro sistema di vita, il sistema della morte prematura. Questa visione lo porterà, insieme a Judith Malina, a creare un gruppo la cui caratteristica principale è la "vita". Se non si può cambiare l'agire degli uomini per costringerli ad essere 'vivi', si possono costringere gli attori a lavorare su un teatro vivente, ovvero che ti costringe ad essere "vitali".

Il Living Theatre si può definire un teatro sociale, di vero impegno politico; duro lavoro di ricerca che continua anche oggi: sull'attore, sulla sua realtà, sul rapporto con lo spettatore e sul teatro come importante mezzo di diffusione culturale e protesta sociale. Opponendosi radicalmente a Broadway ed a tutto ciò che esso rappresentava, compreso il sistema politico, economico e culturale di cui era più o meno direttamente l'espressione, aprirono al teatro nuove vie. Utilizzando la parola come veicolo di diffusione di messaggi forti, portando i suoi spettacoli in scuole, piazze, ospedali; trasformando ogni luogo in palcoscenico ideale dove ridefinire i confini tra arte e vita.

Sulla scena c'è vita. "Si entra nel teatro attraverso il mondo, mondo che è sacro, mondo che è imperfetto, si entra nel teatro attraverso la consapevolezza di una bruttezza indistruttibile. La bruttezza della vita. Si abbraccia questa bruttezza e si dimentica ciò che è bello. La strada della trascendenza."<sup>75</sup> È un teatro della crudeltà, sempre come dice Artaud: registi ed attori non devono aver paura di essere accoltellati dalla società che li giudica pericolosi.

Il gruppo cerca di ampliare le prospettive, di andare contro la visione unilaterale della tradizione e ricerca un teatro come sinestesia, dove è possibile riprodurre la molteplicità degli stimoli e delle sensazioni a cui siamo continuamente sottoposti. In forte contrasto non solo con gli assunti del teatro tradizionale borghese, che voleva un ruolo ben definito sia per gli attori che per gli spettatori, ma anche con la struttura architettonica classica del teatro, determinata da palcoscenico e platea. Il Living Theatre offre al pubblico delle performance che si traducono in vere e proprie esperienze di vita, e trae ispirazione da diverse fonti, ispirandosi e facendosi contaminare da ogni cosa - dallo zen, allo yoga, alla psicoanalisi - attraverso la loro strada nomade ed itinerante. La vita si mescola al teatro ed il teatro diventa un evento. Vita come teatro e teatro come vita.

Certamente un elemento chiave in questo teatro meravigliosamente ricco è il lavoro di gruppo. Il teatro è uno sforzo collaborativo e con il Living non si può minimizzare l'importanza del gruppo: quegli spettacoli che hanno portato il Living alla sua più grande notorietà non possono che essere stati prodotti dalla presenza stimolante di un ensemble. "Il teatro è un esercizio in pura comunità. Nessuno può farlo da solo, fatto da molti, per molti"<sup>76</sup>. Stimolante, perché come spiega Malina, c'è una correlazione dinamica tra un movimento sociale e quello di una

avanguardia di artisti politici: spesso il movimento segue gli artisti; un'altra volta sono gli artisti che hanno bisogno di raggiungere il movimento. E questo vale anche per il rapporto tra autorità vera e propria dei registi e il gruppo.

"Non ho scelto di lavorare nel teatro, ma nel mondo. Il Living Theatre è diventato la mia vita, il teatro vivente. Ci divoriamo a vicenda. Non posso distinguere l'uno dall'altro [...] Ci sono attori che sono i miei occhi e dei tecnici che sono le nostre ali. Il nido che costruiamo forse brulicherà di vermi. Le uova generano carnivori. Il mio teatro. Tengo lo specchio finché le braccia mi fan male. Cade sulle teste degli spettatori lasciandoli feriti e sanguinanti. Oppure non succede nulla. Tengo uno specchio che è soltanto una crollante icona di merda, e io vi sono sepolto sotto. Un cumulo di letame sulla scena dove nessuno può guardare. Una vita unica di niente". Non per venerare ma per scoprire la via alla salvezza. Potrei trovare l'esperienza della mia vita. [...] Risolvo la mia vita nel teatro[...] Un giorno dovremo rendere conto della nostra morte prematura. [...] Gli attori del Living Theatre sono impacciati, ineducati, inconsciamente disprezzano le convenzioni rappresentative della gente che vive in democrazia, in modo razionale, per bene, equilibrato, e pronunciando versi da museo. Gli attori del Living Theatre vogliono aver a che fare con la vita e con la morte. La recitazione del Living Theatre è solo un gesto esitante, un'implicazione di ulteriori sviluppi, come se le braccia potessero diventare ali, le gambe pinne, i corpi qualcosa di ancora non sognato. Qualcos'altro. Il teatro di Broadway cerca quello che desidera vedere. La realtà di quello che esiste supera ogni illusione"<sup>77</sup>.

Per un teatro che sia utile. "Il sogno di cose utili in un'epoca congestionata da cose inutili". L'unico teatro possibile è il teatro di emergenza. Proposte per un teatro politico. Come può un artista di oggi non dirigere le proprie energie alla creazione di lavori che parlino della crisi fondamentale in cui ci troviamo, in questo tempo di emergenza? Anche dalla voce di Julian, che fa ancora eco, facciamo esperienza dell'unico possibile antidoto: la speranza. La funzione del teatro oggi, il suo ruolo nella vita, può solo essere realizzato se è impegnato a minare quella cultura antitetivamente opposta alla speranza. 'Come possiamo fare un teatro che valga la vita dei suoi spettatori', chiedeva Julian.

"Se nel teatro tradizionale l'attore che attende nelle quinte è una persona, e solo come scende nel palco diventa 'consapevole della sua grande arte', cioè diventa un'altra persona, quello che desideriamo noi invece, è questa possibilità del teatro totale che incontra una vita totale. L'una è inseparabile dall'altra. Una è sempre accesa, on ci sono quinte in cui nascondersi dietro nella vita. Living: la vita è l'evento e l'evento è Living [...] Notte. Sogni. Ammutinamento. Notte. Notte. Lavorando. Sempre. Ammutinamento. Rivolta di schiavi. Notte. Ammutinamento. Prigione. Parlo di vita e di morte. Parlando. Scrivendo. Notte. Cerchi. Sogni circolari. Prigione. In prigione diventiamo persino prigionieri dei nostri sogni. Sogno di fuggire ma è sempre un sogno, Notte, Lavorando. Lavorando. Fuga. Fuga.

<sup>75</sup> *Ibidem*

<sup>76</sup> *Ibidem*

80

<sup>77</sup> *Ibidem*

Prigione. Notte. Trappola. Notte. Ammutinamento. Rivolta. Rivolta. Come? Inspira. Studia. Organizza. Mobilita. Amare. Agisci. Erompere dalla prigione, dal teatro, nel mondo<sup>78</sup>.

### 3.7 MUTAZIONI

Le avanguardie hanno agito il disordine e lo spiazzamento per arrivare poi ad una riconfigurazione sensoriale. Per quanto riguarda un'analisi del corpo attraverso l'arte della performance in particolare è possibile individuare alcuni indizi diversi intorno a ciò che stiamo definendo mutazione.

Il rapporto con la tecnologia risulta un problema nodale per le nuove generazioni teatrali. Vi sono esperienze che hanno fatto del rapporto con le tecnologie e con le conseguenti esplorazioni percettive, che queste permettono, un punto centrale della loro ricerca; ma altri, invece, hanno rifiutato completamente questo tipo di approccio, come il filone del teatro povero. Vengono a crearsi diverse estetiche a seconda del rapporto che si decide di avere, o non avere, con il potenziale espressivo che le nuove tecnologie offrono. Il solo fatto di utilizzarle porta ad uno spettacolo un segno nuovo che spesso risulta dominante. Un problema però riguarda proprio l'accessibilità a tali mezzi: molti gruppi teatrali non hanno alcun tipo di sovvenzione e le tecnologie moderne hanno un costo molto elevato. In realtà il dilemma riguarda anche l'utilizzo della stessa tecnologia. L'interesse dall'estetica che dall'esibizionismo passa alla tecnica, ossia alla perfezione dell'utilizzo del mezzo anche in ambito concettuale.

Uno dei gruppi performativi più significativi, rispetto alla contaminazione dei linguaggi e alla loro rivoluzione, è la Fura dels Baus, gruppo catalano che nasce nel 1979 dalle arti di strada. Dai primi happenings devastanti come "Accions" sono riusciti ad evolversi sul piano spettacolare saturando la scena, condivisa con il pubblico, di suoni techno ed immagini elettroniche. Il mass-media televisivo fa troppo rumore. E la Fura dels Baus gioca proprio su questo. Fa più rumore. Scaraventa il proprio volume di suono e azione secondo un principio che loro stessi rivendicano come "teatro d'impatto". Occupano spazi enormi come i Palasport, o fabbriche in disuso come l'ex Ansaldo a Milano, e li riempiono di evento, oltre che di pubblico. Il gruppo unisce cioè che c'è di più primitivo, come ad esempio il rituale o il sangue, con quella che invece è l'idea cibernetica, con la tecnologia e con le macchine. Queste macchine, "automatics" (così le chiamano), sono costruite dalla stessa compagnia e seguono lo stesso percorso degli artisti che scelgono l'azione teatrale in base a cosa si vuole dire. Le macchine amplificano la forza delle azioni così come un impianto musicale amplifica un suono. Eventi come "Accions" e "Suz a Suz" non hanno una struttura drammaturgica, procedono per onde d'energia, come coreografie adrenaliniche in cui, oltre ai corpi dei performer, ad agire sono ordigni che producono rumori od odori.

"[...] Marcel è lì su un piedistallo, seminudo e cablato. [...] In un angolo il personal computer a disposizione degli spettatori, costretti quindi ad assumersi una responsabilità: quella di far accadere il teatro cliccando. [...] Dopo un pò si capisce [...] anche grazie a qualche istruzione per l'uso opportunamente impartita, che sullo quello schermo si deve andare a cliccare se si vuole che qualcosa accada. [...] Anche a teatro inizia a profilarsi così la nuova identità del "prosumer" (il produttore-consumatore) di cui tanto si parla a proposito del multimedia interattivo. Lo spettatore di una cyber-performance come questa non sarà quindi non solo spettatore-consumatore ma anche produttore dell'evento [...] Ad ogni cliccata sulle zone attive dell'interfaccia grafica viene attivato un compressore che spara aria nei tubicini che a loro volta animano gli arnesi che manipolano bocca, naso, occhi, orecchie, pettorali e natiche. La piattaforma rotante ci presenta il "corpo glorioso" (citare Antonin Artaud è inevitabile) che come una sorta di San Sebastiano postumano viene invaso dall'azione altrui. O come una "supermarionetta": il riferimento a Gordon Craig, grande teorico del teatro del novecento, non è casuale. Il paradosso messo in scena da Antunez è evidente: il rapporto uomo-macchina viene clamorosamente ribaltato in un gioco di massacro in cui il corpo è a disposizione del computer interattivo. Ed è inevitabile l'imbarazzo dello spettatore che agendo sull'interfaccia grafica provoca un'azione fisica riflessa sul cybermartire. In questo caso da mettere a fuoco è l'azione dello spettatore che cliccando sul simulacro digitale del performer provoca la reazione del corpo dello stesso. E' lo spettatore che produce l'azione attraverso una "teleoperazione": la forma più avanzata del rapporto uomo-macchina. Se lo spettatore non clicca non accade niente. Il teatro non ci sarà. S'inverna qui, in questa teatralità che dal clic su un simulacro immateriale produce l'azione di un corpo, un nuovo paradosso dell'attore<sup>79</sup>.

### 2.8 PARADOSSI

La performance in quanto tale non ha nessun supporto su cui conservarsi, ma è proprio nel suo manifestarsi e dissolversi, riaffermandosi nella sua unicità, che acquisisce un interesse rinnovato. Essa recupera l'unicità in un mondo in costante autoriproduzione, e poi la dissolve.

Il cambiamento come elemento necessario a tutela della creatività, diviene processo di costruzione e modifica per la trasmissione degli artisti che sperimentano e si esprimono ai livelli più diversificati, determinando così il flusso delle diverse alternative che si sviluppano attraverso i secoli. Si tratta di rischiare, inventando sia linguaggi che percezioni e non solo conservare repertori culturali predefiniti. Spostare il senso comune e la nostra percezione del mondo. Produrre paradossi e condividerli nello spazio-tempo che accomuna attori e spettatori... presupposto per cui nasce il teatro.

<sup>79</sup> Si tratta di "Epizoo" di Marcel li Antunez Roca, uno dei fondatori del gruppo catalano. Brano tratto da un articolo di Infante, *Cyberia*.

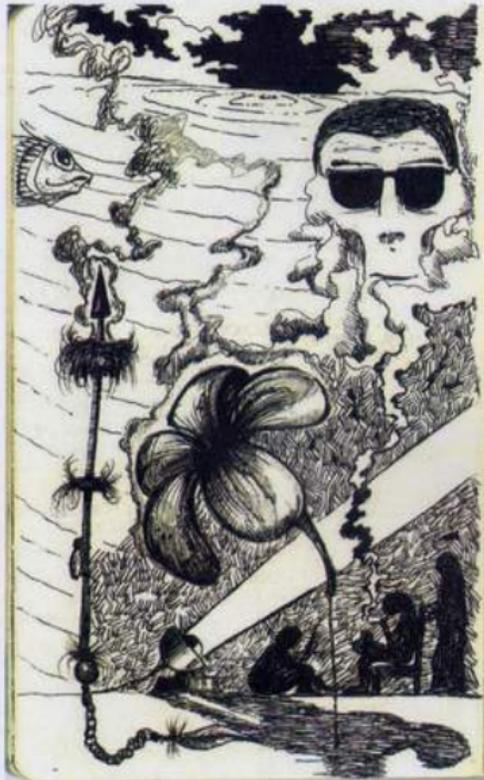
Brook e Grotowski, per la nascita di un nuovo teatro, prendevano ad esempio uno spettacolo già citato da Antonin Artaud : "Ubu roi", di Alfred Jarry ...

"Ho creato in me varie personalità. Crea costantemente personalità. Ogni mio sogno, appena lo comincio a sognare, è incarnato in un' altra persona che inizia a sognarlo, e non sono io. Per creare, mi sono distrutto; mi sono esteriorizzato dentro di me che dentro di me non esisto se non esteriormente. Sono la scena viva sulla quale passano svariati attori che recitano svariati drammi"

( Pessoa, da "Il libro dell' inquietudine" )

## SECONDA PARTE

80





## PREMESSA METODOLOGICA

### - Quadro teorico di riferimento :

Attraverso quanto detto nei primi capitoli teorici, dalla metà del Novecento, il teatro non istituzionale è in continua creazione di nuovi modi per criticare o riflettere su se stesso e sulla sua controparte istituzionale; un percorso che lo porta a mescolare vari linguaggi.

L' incontro con l' antropologia si inserisce in un ampio dibattito portato avanti dalle avanguardie, su un totale ripensamento del teatro e dei suoi ambiti. L'antropologia individua nella performance una serie di processi fluidi e fortemente innovativi che richiamano le forme rituali. Questo sodalizio si inserisce in una serie di ibridazioni che porta il teatro a mescolarsi con le altre arti, ad assimilarle per poi rielaborarle. Il teatro si moltiplica e si espande.

### - Universo empirico :

L' inizio del lungo percorso del Gruppo Esoteatrale Integrato di Ricerca Patafisica YgramulLeMilleMolte muove i primi passi nel 1996, come un progetto in crescita, per prendere forma nel 1998 con un laboratorio e la conseguente rappresentazione di "Ubu Roi". Attorno ad una cellula in continua espansione si avvicendano negli anni diverse presenze e contributi.

Ho scelto il Gruppo Ygramul come riferimento poiché credo che rispecchi pienamente quanto si vuole ricercare in questa sede. Li ho scelti anche per il loro interessante utilizzo dello spazio scenico, del corpo e di una nuova drammaturgia. Ygramul coglie i ritmi, i colori dell' 'oriente' / 'sud' del mondo per con - fondere l' 'occidente'. Sceglie una drammaturgia ed uno stile dell' 'occidente' per portarlo alle periferie del mondo.Vi è un' unione di parti che non si dovrebbero unire. Persone molto diverse condividono un' unione dolorosa e faticosa. Il loro lavoro è una sperimentale commistione di diversi generi e linguaggi, una contaminazione sincretica.

### - Ipotesi di ricerca :

In questo lavoro ho intenzione di indagare e verificare un approccio tra antropologia, patafisica ed avanguardie, nello spettacolo "Affabulazione", tratto dalla tragedia di Pier Paolo Pasolini.

Questa tragedia *'che finisce ma non comincia'*, narra le vicende *"un po' indecenti"* di un trittico familiare, Padre, Madre, Figlio (appartenente al ceto industriale borghese dei primi anni 60 del secolo scorso), la cui normalità è destinata a sfociare in tragedia, con l'uccisione del Figlio da parte del Padre, ribaltamento "epocale" del mito edipico.

Il Gruppo ha elaborato questo studio, tuttora in corso, ed aperto al pubblico, tramite un percorso di ricerca legata anche all' esperienza di un viaggio / studio compiuto nell' isola di Bali nel 2007, nel corso della quale ha anche studiato le basi delle danze rituali con alcuni Maestri balinesi.

<sup>11</sup> Estratti dai diari di campo tenuti a Bali del Gruppo Ygramul.

In questo spettacolo confluisce anche il frutto di un primo esperimento di laboratorio drammaturgico, che si inserisce all' interno del percorso della ricerca esoteatrale svolta dal Gruppo.

- Indicatori :

Cerco di verificare la mia tesi attraverso l'approfondimento di quattro indicatori :

**La casa.** La struttura della casa in cui si svolgono le vicende della Famiglia, oltre a richiamare le case balinesi, si ispira al quadrato- arena in cui si consuma il rito del combattimento dei galli.

**Le musiche.** I suoni degli strumenti balinesi gamelan scandiscono le parole ed i silenzi degli attori, anche per adeguarne il ritmo alle voci interiori, in un dialogo costante tra gli attori che "incarnano" i personaggi e lo stesso Pasolini che ci richiama al dovere di non tacere.

**Il corpo.** Lotte e danze si susseguono ed intrecciano nella casa - arena.

**I doppi.** Il Gruppo ha lavorato molto sul "non-detto": dalla loro lunga ricerca è emerso ad esempio che il Padre della tragedia pasoliniana è composto in realtà di due figure distinguibili l'una dall'altra. Così sono stati divisi i monologhi del Padre affabulante, in Padre carnale e Padre-Ombra, "doppio" del primo.

#### - Comparazione e conclusioni :

Nella complessa ricerca su "Affabulazione" il Gruppo ha anche riflettuto e lavorato su una 'scena che non esiste', sul dialogo ipotetico, sia interno che esterno. Si tratta di un tentativo di trovare un punto di contatto tra il vissuto personale dell' attore / persona e del personaggio.

L'analisi parte dalla visione dello spettacolo, anche nel processo di prove, e dai molti incontri che ho avuto con il Gruppo nei vari contesti, riuscendo a costruire un rapporto dialogico e di scambio reciproco.

Il racconto è anche visuale e fotografico, disseminato di frammenti etnografici... immagini, stralci di diario, spartiti, disegni, riflessioni del Gruppo...

## Terzo Capitolo

### "ALLE SETTE PRECISE..."

#### 3.1 YGRAMUL LEMILLEMOLTE

"...quell'orribile creatura non era un unico corpo compatto  
ma una inimmaginabile quantità di minuscoli insetti  
di un azzurro acciaio,  
che ronzavano come calabroni infuriati  
e in sciami foltissimi si raggruppavano  
fino ad assumere di volta in volta le forme più disparate.  
Era Ygramul LeMilleMolte..."

(da La Storia Infinita - "Die unendliche Geschichte" di M. Ende)



Michael Ende narra di come il morso di questa nuvola ronzante "faccia viaggiare" l'incauto avventuriero, lo porti distante, lontano da sé, fuori dalla mente, oltre il corpo, il tempo e la paura. "Il siero inebriante e pericoloso di questa diafana libellula ha punto i corpi e le intelligenze di molti ed oggi trova una momentanea tana nel territorio del Teatro... lo "spazio" in costruzione nel quartiere di San Cleto, sperando di 'iniettare' ed 'infettare' il più possibile con il veleno del Teatro Antropologico e Viaggiante... rompendo con un virus bruciante e frenetico il binomio esperienza/presenza... ascoltando il basso continuo di questo ronzio fastidioso e disarmonico... Zzzzzz....." Non recitare. Agisci. Zzzz..... Non ricreare. Crea. Zzz... Non imitare la vita. Vivi. Zzz... Non scolpire immagini. Sii. Z... Se non ti piace, cambialo." (da 'Il Lavoro del Living Theatre' di J. Beck e J.

Malina)<sup>82</sup> »

Un brulicante viaggio è quello compiuto da questa creatura vermiforme...

Il regista Vania Castellfranchi ha dato vita ad una serie di progetti di ricerca teatrale con la spinta continua di miriadi di artisti: scrittori, musicisti, scenografi, registi, scultori, attori, pittori, ecc...

Il Gruppo si forma da uno scossone liberatorio delle logiche accademiche della "Silvio D'Amico", che impedivano movimenti al di fuori dell' istituzione e non permettevano altre modalità di esercizio e di sperimentazione che quelle didattiche. Il Gruppo, slegatosi quindi dalle maglie dell' Accademia, si affaccia in altri mondi della corporalità – vocalità, e del pensiero sull' atto teatrale. Oltre 20 tra attori, attrici e registi, impazienti di giocare con le proprie conoscenze, con il sano rischio dell' errore e dell' imprecisione.

E' nel 1996 che nascono i 'Ludiel Manierati', Associazione Culturale che, seguendo una lunga ricerca nel campo della pedagogia ludica, agisce dando vita a molteplici attività sul territorio romano e non solo. L'Associazione stessa e' stata fondata da Vania, insieme alla scrittrice Gloria Imparato ed il musicista Giacomo Caruso e seguita a racchiudere ed a stimolare tre grandi percorsi, generando in ciascuno di essi Laboratori ed Eventi di molteplice natura: un percorso ludico (Elish), musicale (Karmablue), e teatrale (YgramulLeMilleMolte). Nel 1998, alla Biennale dei Giovani artisti del Mediterraneo viene portato in scena "Ubu Roi", dopo un anno di laboratorio. Nasce quindi il Gruppo Ygramul, anche con Simone Di Pascasio e Massimo Cusato, poi Aida Talliente e Fiammetta Mandich, tutt' oggi attivi nello sciame. Strada facendo, altri si sono aggiunti... Alcuni sono rimasti, altri hanno fatto solo un tratto del percorso. Idea centrale di Ygramul è la suggestione di vivere sempre l' atto teatrale come gesto ' comune', come elaborazione collettiva dove si giochi sempre su una 'piazza dell' arte', e non su una comunicazione delegata.

Il Gruppo di Teatro Ygramul si definisce **Integrato**, nell'applicazione, sin dagli esordi, di pedagogie ludiche e teatrali spinte alla collaborazione ed al confronto con le differenti abilità, le diverse culture e storie; trasformando le conoscenze nelle arti dello spettacolo in reti di dialogo con gruppi di età, culture diverse, nonché con pazienti dei centri di salute mentale, complesse realtà di campi profughi, carceri, ospedali e tutte quelle realtà che si trovano ai bordi della nostra società.

Applicando la **Ricerca Patafisica** e sposando le linee poetiche di Alfred Jarry ed Antonin Artaud, mostra in ogni rappresentazione, in ogni evento o spettacolo, un' atmosfera d'incontro tra differenze e diversità, in cui la drammaturgia, ogni musica e gesto, si tramutano in energia dei contrasti, in un clima di integrazione/espulsione, di frammentazione della narrazione teatrale, per giungere anche al Terzo Teatro ed allo spettacolo politico e sociale, ove voce, immagine e

corpo siano realmente presenti e vivi, nel loro montaggio 'professionale' come nella loro ingenua "amatorialità".

Vania elabora le linee di azione del percorso Ygramul con l'ausilio dei componenti del Gruppo e con l'importante incontro a Granada e Madrid con un maestro di 'Halka' araba (l'antica narrazione di strada del Nord Africa) ed il Gruppo dei *Payasos sin Fronteras* (I Pagliacci Senza Frontiere, che operano intervenendo in situazioni di guerra ed in molte periferie del mondo).

Il Gruppo inizia il suo percorso di ricerca antropologica nell'estate del 2001, partecipando al Festival Off di Avignone con uno spettacolo da strada sulle avventure del Don Chisciotte di M. Cervantes. L'incontro con le dinamiche del Festival spinge il lavoro del Gruppo verso varie esperienze di viaggio. Nel 2002, anche grazie all'incontro con l'antropologa Silvia Zaccaria, è il viaggio in Brasile, nello stato del Mato Grosso del Sud, tra i popoli indigeni Guarani Kaiowá con cui il Gruppo crea eventi di festa, spettacoli ed animazione intorno alle diverse tematiche del diritto alla terra dei popoli indigeni. L'esperienza sudamericana viene rinnovata nel 2003, con il viaggio lungo il Rio Negro in Amazzonia e venendo a contatto con il popolo dei Sateré Mawé'. Nell'agosto del 2005 Ygramul è in Malawi, Africa, presso i villaggi dei popoli Chewa e Yahoo, per un progetto di prevenzione e sensibilizzazione sul tema dell'AIDS. Al suo ritorno il gruppo si impegna, come per l'Amazzonia e il Brasile, a sostenere dei progetti che mantengano vive le lotte locali attraverso spettacoli, mostre fotografiche, videodocumentari, seminari e conferenze.



Nel giugno 2006 il Gruppo **EsoTeatrale Integrato di Ricerca Patafisica Ygramul LeMilleMolte**, dopo anni di esperienze di viaggio e spazi ospiti ove narrare i risultati di quegli studi, inaugura il **Teatro Ygramul**, sito in Via N.M. Nicolai 14 nella zona di San Cleto a Roma; avendo scelto di stabilirsi in periferia. Lo stesso quartiere, dialogando con i teatranti di Ygramul, mostra al pubblico un 'sommerso' di Roma che il Gruppo desidera illuminare e far respirare,

<sup>82</sup> Dal sito [www.ygramul.net](http://www.ygramul.net)

su quale molta ricerca è stata fatta negli anni passati ed oggi si deve riattivare. Questo spazio permette finalmente alla ricerca Ygramul di prendere maggiormente corpo, contenendo i molti laboratori, gli spettacoli, le prove di ricerca; e dona alle molte azioni del Gruppo una compattezza e una linearità nuova. Il Teatro diviene luogo di incontri e discussioni. Spesso, dopo gli spettacoli, ci si può soffermare a mangiare insieme ed a confrontarsi, riflettere in compagnia.

La vita di un Gruppo così eterogeneo, in un ambiente come quello Italiano, dove l'economia della ricerca e dell'integrazione sono praticamente censurate, è stremante. Il Gruppo si sostiene autonomamente, ma la nascita di ogni atto risulta, a livello economico, un investimento a fondo perduto.

La Ricerca legata all'arte Patafisica ed al Teatro Antropologico si intreccia all'Esoteatro, un metodo nascente ed in costruzione che il regista Vania, assieme a tutti i singoli componenti del Gruppo, sta formando.

Il Gruppo struttura un nuovo progetto antropologico, e nel luglio ed agosto del 2007 si sposta in Indonesia, nell'isola di Bali, anche insieme all'antropologa Olof Gerdur Sigfusdottir.

"Il fare Teatro, il creare un rito collettivo di racconti ed emozionanti eventi, nonostante la complessissima tecnica, diviene un atto naturale, quasi ingenuo... pieno di spirito infantile, di sintesi necessaria, di minimo spreco e massima energia, come la cura di una Risaja"<sup>83</sup>.

Il primo mese è prevalentemente d'apprendimento, nelle città di Ubud e di TanpakSiring, dove il Gruppo studia alcune danze del Teatro Balinese, presso Maestri del luogo, come la danza *Rama Sita Kijang*, la *Baris*, la danza con Maschera *Jauk* e la musica *Gamelan*, su strumenti *Cen*, *Chialo* e *Jeigong*.

"Il Maestro Ngurah, con un'ironia rincuorante ed una bravura straordinaria, dopo un caffè e una risata, ci guida lentamente verso la musica Gamelan e i passi della danza Baris (la preparazione del Guerriero). Vorrei apprendere molto da lui, non solo le tecniche di Bali, ma la sua ottima pedagogia, il rapporto con il tempo, la cura del gioco, l'ironia, il gusto del silenzio e del ritmo. Il ritmo della musica Gamelan, come una trance ipnotica composta da oltre 30 musicisti che percuotono ritmi diversi, con note stridenti e mezzi toni destabilizzanti, comincia a entrare in noi. Suoniamo, con ancora il fiatone per le sequenze fisiche della danza e le mani impazziscono, si trascinano il pensiero altrove... il Gong, profondo come un vagito del terreno, ci riporta alla realtà, storditi, emozionati come neonati appena svegli. Osserviamo al Tempio delle Danze alcuni racconti del Mahabarata e le lacrime si fermano in gola. Io NON ho mai visto nulla del genere e tutti i libri studiati, gli spettacoli visti e realizzati, la molta ricerca percorsa, mi sembrano divenire fragili. So che non è così, che Ygramul ed io dobbiamo crescere ancora molto per giungere alla comprensione di questo mondo (del Teatro di Brook, del pensiero di Barba!) ma la bellezza è shockante".

Il Gruppo nel frattempo si serve anche di un blog per mantenere i contatti con coloro che ne hanno desiderio, lasciando stralci di diari, pagine di teatro, fotografie e sensazioni...

"Bali è la Mecca del Teatro, la radice profonda del Gesto Musicale e Teatrale! Qui TUTTO è Rito e Scena, ogni evento è scandito da una profonda essenza spettacolare che collega il quotidiano al divino, il piccolo all'immenso, i fiori al cielo, il contadino al vulcano, persino il turista a Dio. L'arte è ovunque, tutti/e la possiedono e a tutti/e è accessibile, eppure il rigore e la precisione, l'aliena ricchezza del linguaggio sono quasi irraggiungibili (serve uno studio ed una sacralità del gesto che noi, semplici attori/ci italiani, raramente abbiamo assaporato ed osservato)".

Si cerca di costruire anche un ponte con i maestri incontrati, per invitarli in Italia ad insegnare, in Seminari e Workshop, presso il Teatro Ygramul.

"La stanchezza c'è ed è visibile ma le meraviglie che vedo ogni giorno mi incanta. Non solo i bimbi ma tutto il resto. La cultura di qui, le danze meravigliose, le offerte agli dei, i profumi e i colori all'eccesso. La sacralità viene fatta dalla gente. Di conseguenza penso alla sacralità che bisogna attuare in teatro, quella sacralità che è la stessa che c'è in un profondo atto creativo e penso che l'atto creativo più divino in assoluto sia l'incontro amoroso tra due persone. Cio' che uomo e donna generano insieme è qualcosa di realmente divino. E l'atto teatrale, la ricerca, lo studio, devono diventare una parabola amorosa dove l'attore si muove, costruisce, cambia direzione, trasformando continuamente il flusso energetico che viene liberato. Ecco dunque il rapporto d'amore con il tempo, lo spazio e ciò che è la parte invisibile di quello che stiamo raccontando e che sta alla nostra precisione, alla nostra generosità e forza, rendere chiara e concreta. Quando un attore attraversa il tempo della parabola amorosa attua dei processi salvifici perché vanno oltre le violente richieste della formalizzazione, oltre codici già stabiliti, oltre le costrizioni della rappresentazione. Perciò lo spazio teatrale diventa ciò che dovrebbe essere sempre un luogo di mistero dove nulla è rassicurante, dove le forze che vengono agite sono quelle del rito, della trance, della preghiera, dell'evocazione e dunque diventano uniche e irripetibili; dove l'architettura necessaria non è più un palco con sipario, luci ed effetti ma è l'attore con il suo tempio-corpo-anima in cui la parte maschile e femminile presente in ognuno di noi, dialogano armoniosamente. Quando vedo tutto questo, dentro di me qualcosa di grande e forte rimane incastonato".

Il percorso a Bali, nel mese successivo, si concentra sulla tematica del turismo sessuale e dell'abuso minorile, in collaborazione con la Dott. ssa Luh Ketut Suryani e con l'Associazione C.A.S.A. (Committee Against Sexual Abuse), ed il Gruppo si sposta anche a Kubu e Lovina (luoghi principi dell'abuso). Il Gruppo è allenato, da anni, per lavorare in ogni condizione, mettendo in scena lo spettacolo anche in strada, nei mercati e negli ospedali; ed a Bali porta in giro, nelle scuole, in alcuni villaggi, in città e parate, uno spettacolo, in lingua balinese ed inglese, ove viene narrata la fiaba di "Naso D'Argento" (raccolta e trascritta da Italo Calvino), per informare e sensibilizzare su questa tematica.

<sup>83</sup> Estratti dai diari di campo tenuti a Bali dal Gruppo.



Le tecniche apprese si ibrideranno inoltre nella rappresentazione della tragedia 'Affabulazione', di Pier Paolo Pasolini. Ogni sera il Gruppo legge una parte di "Affabulazione", e ne discute insieme, lavorando in maniera collettiva sulla scrittura, anche in base all'esperienza della giornata passata, e Gloria ha aiutato in particolare modo a perdersi nei vuoti del testo, nelle zone d'ombra. Da queste riflessioni nascono ad esempio l'idea dello sdoppiamento della figura paterna e del confondere i segni, spostando i sessi di alcuni ruoli. Dai diari di campo si evince quanto le prove e le riunioni siano state sempre piu' dolorose, e Pasolini 'violenta e mette a nudo' il Gruppo, lo 'tortura ogni sera smuovendo le coscienze torbide'.

"Fase di domande, di dubbi, di crisi, di dibattiti forti e profondi... per sputare sempre piu' le ossa verso la superficie del corpo e rendere il Gruppo la nostra Comunita' di fratelli/amici/compagni torturatori, che ci pungolano e stimolano a crescere, a divenire altro da noi! Ci sentiamo costretti, dal lavoro e dallo sciamo, a migliorarci con crudelta' e a condividere i nostri passati, le intimita' alte o meschine, le onde di tenerezza e le frenesie piovose di vergogna e ira. Abbiamo fatto, usando le schioccate di frusta di Pasolini, delle magnifiche discussioni, con lacrime agli occhi o mani tremanti, imbarazzi afasici, risate profonde e catartiche o voci rabbiose!"

Vorrei riportare, per concludere questa riassuntiva introduzione, un altro stralcio dei diari di campo:

"Pochi giorni fa decidiamo di visitare un tempio non molto lontano da qui. E' un tempio diverso da quelli visti fin'ora: lasciato lì, in mezzo alla natura selvaggia che lo circonda, in mezzo ad un tempo senza tempo, immobile, dove spira vento continuamente. Solo l'oceano davanti. Entriamo in una parte del tempio. E' una sorta di arena con al centro un ring dove solitamente vengono fatti combattere i galli. C'è silenzio e solo la luce che entra dalle feritoie. I lati sono aperti e spira il vento. Accanto all'edificio c'è il tempio. Il luogo sacro della preghiera e' dunque accanto al luogo delle rappresentazioni, uno accanto all'altro. Ma sono in realta' un luogo solo. Sotto un albero sacro fasciato da una stoffa, ci sono gli altari con le offerte fatte dalle donne. E' visitando questo tempio che finalmente percepisco, da quando sono qui, un senso grande di intonazione che ritrovo facendo lo spettacolo ma che durante il giorno rischia di perdersi un po'. Da quel giorno sento forte la presenza concreta della forza naturale e selvaggia. Forte il bisogno di prendere degli spazi silenti per tornare alla casa interiore dove porre domande e aspettare le risposte. E' come quando si dice che il cantastorie si e' avvicinato furtivamente agli dei e li ha sentiti parlare nel sonno. Come quando il respiro di un dio e di un essere umano si mescolano e fanno sì che una persona crei una poesia intensa e sacra. Poesia possente che si oda sott'acqua e sulla terra".

### 3.2 "AFFABULAZIONE"

"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





te. Ma tu, anziché contemplarlo, lo inseguì per prenderlo [...] ma questa tua vecchia abitudine al possesso è la tua morte. Morte che, nessuno, mai, in nessun luogo, piangerà" (Pasolini, 92:59). La realtà è solo quella del sogno e della scena. E' un sogno concreto, reale, quello del figlio, che rende il padre ansioso di verità indicibili ed intime,

come quella sessuale<sup>66</sup> Padre e Figlio, stretti in una spirale Potere/Possesso, ed imprigionati in una relazione che non ammette altro che la sottomissione ad esso, sono entrambi votati alla Morte. Il padre in questi suoi deliri osserva il figlio, ma vuole anche farsi vedere da lui, soprattutto in situazioni intime. Chiede alla moglie di avere un rapporto sessuale di fronte al figlio ma la donna non accetta, e lo stesso giovane scappa quando sorprende il padre nell'atto della masturbazione<sup>67</sup>.

La Madre, occupa i toni bassi, gravi della Tragedia. E' colei che guarda stupita e sconvolta gli atteggiamenti 'ridicoli' ed ambigui del marito, raccontando di quanto prima fosse 'diverso' e 'sano', mentre adesso sia 'malato'.

"Appunto, come io sono pazzo: ma non c'è alcuna differenza da quando ero normale. Ci siamo traditi tante volte senza necessità: traditi tante volte per tradizione borghese [...] Ora interviene la pazzia: ed io penso di tradirti con te stessa [...] Con te di giorno tradisco te di notte[...] con te distesa sotto di me con la porta aperta tradisco te distesa sotto di me con la porta chiusa. Ci sarà la luce dei tramonti del primo autunno, sconosciuta. Alle sette precise [...] Allora non vuoi fare quello che ti chiedo? Ma non mi vedi? Non vedi che sono come un bambino - un bambino malato, che vuole guarire? Ho predisposto il mio piano; punto per punto, come i cacciatori, che fanno la buca, e vi mettono sopra delle frasche per nascondere [...] Tu non eri che la frasca sopra la trappola" (Pasolini, 92:40-42).

Nel finale dell'opera Pasolini ci ricorda, nelle parole dello stesso Padre assassino, che "prigioni, trincee, campi di concentramento, città bombardate", sono i mezzi di cui i Padri al Potere dispongono per mandare a morte, in piena legalità, i Figli colpevoli di "mettere in scompiglio la società" con la loro stessa presenza. "Ma, ecco, il momento dei baci sta per scadere, dolcemente e giustamente. Io prendo di tasca il coltello che ti ho donato e tu mi hai così ben restituito. Ci sono delle epoche

nel mondo in cui i padri degenerano e se uccidono i loro figli compiono dei regicidi" (Pasolini, 92:85-86). Nell'Epilogo Pasolini ci svela le ragioni che hanno spinto il Padre ad uccidere il Figlio: la sua indifferenza, ossia la libertà del Figlio di ignorare il Padre e "tutte le uccisioni vecchie e nuove che legano un padre e un figlio", quella libertà che sola consente ai Figli di dare vita ad un futuro "imprevedibile", che sta oltre le previsioni dei Padri perché al di là del loro controllo<sup>68</sup>.

L' episodio conclusivo insinua un dubbio: se tutta la storia sia reale o frutto di un sogno. Dato che si capiscono solo le cose reali e non i pretesti, questo dubbio è una vera incognita e questo racconto potrebbe essere davvero infinito: ecco il vero senso di "affabulare", ecco l'inizio che ritorna fine e viceversa.

Pasolini intende sperimentare, con "Affabulazione" e con gli altri suoi drammi, una nuova forma di teatro. "Questo nuovo tipo di teatro, che io chiamo 'teatro di parola'", scrive infatti, "è un misto di 'poesia letta a voce alta' e di 'convenzione teatrale' sia pure ridotta al minimo. 'Poesia orale', resa rituale dalla presenza fisica degli attori in un luogo deputato a tale rito." In "Affabulazione", Pasolini affida ad un personaggio - chiave, l'ombra di Sofocle, il compito di enunciare le caratteristiche del nuovo teatro:

"[...] Nel teatro la parola vive di una doppia gloria, mai essa è così glorificata. E perché? Perché essa è, insieme, scritta e pronunciata. E' scritta, come la parola di Omero, ma insieme è pronunciata come le parole che si scambiano tra loro due uomini al lavoro, o una masnada di ragazzi, o le ragazze al lavatoio, o le donne al mercato - come le povere parole insomma che si dicono ogni giorno, e volano via con la vita: le parole non scritte di cui non c'è niente di più bello. Ora, in teatro si parla come nella vita [...]" (Pasolini, 92:58)

Nel "Manifesto per un nuovo teatro", uscito su "Nuovi argomenti" nel Marzo del 1968, Pasolini si oppone al 'teatro della Chiacchiera' (definizione mutuata da Moravia), cioè al teatro borghese, ed al 'teatro del Gesto o dell'Urlo', antiborghese. Le idee di Pasolini sul teatro si collocano all'interno del processo intellettuale dell'ultima parte della sua vita. Di fronte alle contrapposizioni tra teatro borghese e dell'establishment, e teatro 'contro', Pasolini si pone su una terza via: egli vede nei due tipi di teatro le due facce di una stessa medaglia, ovvero il teatro (e non solo) che si pone 'contro' l'establishment in realtà come dialettica interna (e non esterna, e dunque di rottura reale con quell'altro teatro) al teatro borghese. La terza via pasoliniana si pone in consonanza, anche se su strade diverse, di una ricerca

<sup>66</sup> Nell'epilogo il padre è diventato un barbone che vaga tra i binari e racconta di come ha ucciso il figlio e di come la moglie si è suicidata, esattamente come Giocasta in Edipo re. Ma il padre poi smentisce la sua versione dei fatti e confonde idee e contorni: dà altre possibilità sulla morte del figlio, ipotizzando che potrebbe essere deceduto in guerra. Quale la vera causa della scomparsa, quale la vera dimensione del racconto, resta un mistero. E come già abbiamo detto, un mistero non può vedere la luce. La rappresentazione dell'Ygramul si ferma alla fine dell'ottavo episodio, escludendo l'epilogo.

<sup>67</sup> Foto ed elaborazione di Isabella Faggiano

<sup>68</sup> Pasolini considera la masturbazione sempre un atto di rifiuto verso la società: disperdere il seme equivale a sottrarsi alla moltiplicazione, alla massificazione.

culturale e ideologica (politica e sociale) nella cultura italiana in quegli anni<sup>89</sup>. Contro il teatro borghese e quello antiborghese complementare, Pasolini teorizza il 'teatro di Parola'<sup>90</sup>.

Questo nuovo teatro si propone di rinunciare all'intero apparato del teatro 'naturalistico': scenografie, costumi, musiche, azione scenica; per rimettere al centro come cuore pulsante la parola, ormai elusa nella 'chiacchiera' o nell' 'urlo'. Pasolini dice di rifarsi alla tragedia greca, al 'teatro della democrazia ateniese'.

**IL TEATRO È IL TEATRO...** ma mentre per il teatro borghese questa non è che una tautologia che implica un ridicolo e trionfo misticismo, per il teatro antiborghese questa è una vera e propria, e cosciente, definizione della sacralità del teatro<sup>91</sup>. Il teatro dovrebbe essere ciò che non è; ossia a un teatro che sia prima di tutto dibattito, scambio di idee, lotta letteraria e politica, sul piano più democratico e razionale possibile: quindi ad un teatro

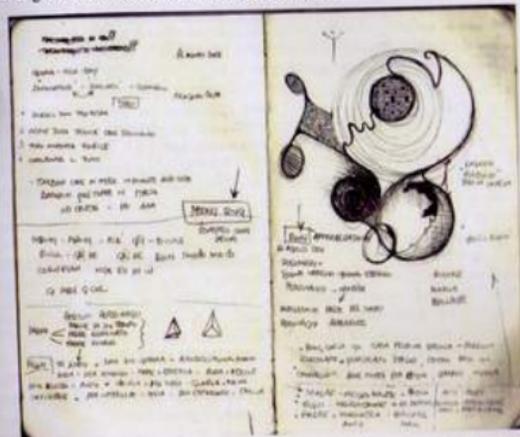
attento soprattutto al significato e al senso, ed escludente ogni formalismo, che, sul piano orale, vuol dire compiacimento ed estetismo fonetico. Sarà dunque necessario che l'attore del "teatro di Parola", in quanto attore, cambi natura: non dovrà più sentirsi, fisicamente, portatore di un verbo che trascenda la cultura in un'idea sacrale del teatro, ma dovrà semplicemente essere un uomo di cultura.

Il teatro di Parola è un teatro completamente nuovo, perché si rivolge a un nuovo tipo di pubblico, scavalcando del tutto e per sempre il pubblico borghese tradizionale. La sua novità consiste nell'essere, appunto, di Parola: nell'opporci, cioè, ai due teatri tipici della borghesia, il teatro della Chiacchiera od il teatro del Gesto o dell'Urlo, che sono ricondotti a una sostanziale unità: dallo stesso pubblico (che il primo diverte, il secondo scandalizza), e dal comune odio per la parola, (ipocrita il primo, irrazionale il secondo). Il teatro di Parola è popolare non in quanto si rivolge direttamente o retoricamente alla classe lavoratrice, ma in quanto vi si rivolge indirettamente e realisticamente attraverso gli intellettuali borghesi avanzati che sono il suo pubblico.

Il teatro di Parola non ha alcun interesse spettacolare; il suo unico interesse è l'interesse culturale, comune all'autore, agli attori e agli spettatori; che, dunque, quando si radunano, compiono un "rito culturale". E' una rappresentazione che a partire dal "rito politico" della tragedia greca, ormai irrecuperabile storicamente, si propone appunto come "rito culturale". Il suo "spazio teatrale" non è nell'ambiente ma nella testa: infatti i reali personaggi di questo teatro sono le idee. Il rapporto tra autore e spettatori che appartengono alla stessa "classe" intellettuale, è più critico che rituale. In questo scambio il mediatore, l'attore, dovrà cambiare pelle: non sarà

più il portatore del Verbo teatrale ma semplicemente un "uomo di cultura" che comprende il testo, facendosene "veicolo vivente". Lo "spazio teatrale" sarà dunque "frontale" perché attori e spettatori hanno un'assoluta parità culturale: il suo pubblico è costituito dai gruppi avanzati della borghesia (gli intellettuali) ed attraverso di essi, marxisticamente, alla classe operaia.

Dopo il viaggio a Bali, ed una complessa e faticosa ricerca che ha portato anche uscite dal Gruppo, scontri, sfiducie e crolli, Affabulazione, nelle prime aperture al pubblico, si mostra come uno studio in corso, ancora in gestazione, ma che possiede già tutte le linee e le idee del corpo futuro.



L' Ygramul mette in scena una rappresentazione liberamente tratta dal testo di Pasolini, e propone una lettura della tragedia con riferimento all' esperienza compiuta nell'isola di Bali nel 2007, nel corso della quale, come ho già accennato, è anche entrato in contatto ed ha collaborato con l'associazione C.A.S.A., diretta dalla Dr.ssa Suryani, che si occupa di bambini che hanno subito abusi. "Ricercando le cause di questo fenomeno ai nostri giorni, diffuso non soltanto a Bali e in Indonesia, ma in tutto il mondo, abbiamo colto delle assonanze profonde con quella messa a nudo del Potere, totale e senza giustificazioni, che Pasolini compie in Affabulazione, lanciando un grido di allarme acutissimo e dolorosissimo sulla tragedia senza tempo dei Padri che uccidono i Figli spogliandoli dei propri Sogni e rapinandoli delle Speranze, ossia della propria, in senso pasoliniano, INNOCENZA, la sola che può consentire di plasmare un futuro "imprevedibile", fuori del controllo dei Padri al Potere".

<sup>89</sup> E' da riferirsi alla più generale posizione pasoliniana di stampo culturale.

<sup>90</sup> Allo stesso modo, polemicamente contro l'industria cinematografica, con "cinema di oesia".

<sup>91</sup> Tale sacralità del teatro si fonda sull' ideologia della rinascita di un teatro "primitivo", originario, compiuto come rito propiziatorio o, meglio, organistico. Si tratta di un'operazione tipica della cultura moderna, per cui una forma di religione cristallizza l'irrazionalità del formalismo in qualcosa che nasce come inautentico (ossia per estetismo) e diviene autentico (ossia un vero e proprio tipo di vita come pragma fuori e contro la pratica).

In un ring, che ricorda quello balinese del combattimento dei galli, prendono vita i personaggi pasoliniani. Il Padre, combatte in una sorta di delirio febbricitante con la sua stessa Ombra, incarnazione della "morale" e del "tabù sociale"; scontrandosi con il Figlio, in una lotta di parole e di gesti che ricordano le danze balinesi, e rende complice la Madre, incapace di denunciare e fermare la violenza.

"È la madre che in questa lettura estrae il coltello che poi il Padre stesso consegnerà al figlio come una provocazione, ma non sa difendere il Figlio dall'insano proposito del Padre, limitandosi a non prestarsi al gioco perverso ed esibizionista in cui il Padre vorrebbe trascinarla: rassegnata nel suo ruolo di "garante" dell'ordine e della "normalità", lascia che l'orrore cresca nella quotidianità della propria e dell'altri esistenza, pietrificata in un mutismo sdegnoso che non dà spazio alla pietà, neppure quando ce ne verrà svelato il suicidio per impiccagione. Il Figlio si esprime col suo ritmo nevrotico e spezzato di silenzi e parole, respiri brevi, frasi lunghe quasi vomitate, da ragazzo timido e tendenzialmente ribelle, vinto nel suo sottotesto a ciò che è già stato scritto per lui, incapace di sottrarsi al ruolo di figlio destinato a replicare il padre nella società pur di "farlo contento". Così, pur respingendo il Padre che gli si mostra nudo e con il membro in erezione, simbolico scettro di un potere "regale" che dovrebbe passare dal Padre al Figlio, ma che il Padre non vuole cedere (essendo, come tutti i Padri, "impotente"), riesce soltanto a ferirlo e fuggire, ma si rifugia a casa della Ragazza, riparo e luogo di partenza. Quando il Commissario, cieco e ignorante servitore del Potere costituito, lo riporta "a casa", abdica per sempre alla sua libertà assoggettandosi al volere di un Padre "degenere", fino all'orrore dell'estremo sacrificio. Nel Figlio sono presenti tutte le contraddizioni di una generazione incapace di essere autenticamente "rivoluzionaria" e di sostituire ai vecchi i "nuovi" valori, perché ancorata ad una concezione utilitaristica dell'uomo e della società (la razza che misura "ciò che si fa dalla sua utilità"). Il Figlio non ha il coraggio di affrontare l'ostracismo e il disprezzo del mondo per affermare fino in fondo quella vittoria che "è sempre di chi perde". Anche l'amore altro non è, per il Figlio, che una vittoria dolorosa che "non dà mai la coscienza dei propri diritti".<sup>22</sup>

Il Gruppo costruisce i gesti dello spettacolo con le conoscenze apprese nella permanenza a Bali (Danze, uso della Maschera, Vocalità, Ritmo, ecc.). Anche nella ritualità dell'opera e nelle musiche dal vivo echeggiano le cerimonie balinesi. Inoltre Monica Crotti, l'attrice che in quest'opera interpreta il ruolo del figlio, in questo periodo è in gravidanza, avendo poi partorito a marzo.



registra e autore del progetto, si è assunto così anche il ruolo del Padre "carnale", quello che compie l'assassinio. Gli aspetti umani e "attoriali" di questa prematura e, ormai non più evitabile, "uscita di scena", hanno determinato ripercussioni su tutto il lavoro teatrale, giunto ormai ad una fase avanzata della sua "gestazione" e desideroso di "mostrarsi" così com'è, sia pure incompleto, e in ciò la "pancia" del Figlio/Monica riflette in pieno l'attuale fase di crescita e di imminente venuta alla luce di una nuova "incarnazione" del gruppo Ygramul. Come già avvenuto in passato, secondo la nostra poetica, il Gruppo, impegnato da anni nel suo percorso di "costruzione" di un proprio metodo ludico-teatrale

"Seguirà una pausa di alcuni mesi per consentire a Monica, che interpreta il ruolo del Figlio, di godersi in pace la fase più delicata della gestazione del suo bimbo in arrivo ed i primi mesi della sua nuova avventura di mamma, insieme al fortunato papà, Massimo, che, qui, nel nostro dramma pasoliniano, interpreta il ruolo del Padre/Ombra. Oltre che da questo evento gioioso, la ripresa del lavoro dopo la pausa estiva è stata segnata per il gruppo Ygramul dall'uscita dal progetto di uno degli interpreti, che avrebbe dovuto incarnare l'altra faccia del personaggio del Padre. Vania,



<sup>22</sup> Estratto dal Programma di Sala 102

denominato "esoteatro", non cerca mai di riempire i "vuoti" lasciati da chi se ne va, ma rielabora le proprie energie residue per inventare nuove soluzioni patafisiche e dare nuova voce e vita allo spettacolo, in quanto opera "collettiva" che, come tale, merita, comunque, di andare avanti<sup>93</sup>

Il progetto è nato con l'idea di portare il dramma di "Affabulazione", tragedia familiare, in piazza, avendo pensato una macchina scenica che per l'appunto dovrà vivere nelle strade, nei giardini e nelle piazze di Roma e d'Italia. Le pareti della Casa e le barriere della Famiglia devono essere messe sotto osservazione, ma da un pubblico non solo schierato, ma soprattutto ingabbiato e giudicato nel proprio ruolo sociale. Così il pubblico verrà suddiviso nei 4 spalti che circondano l'abitazione<sup>94</sup>. Come ho già accennato, in questo spettacolo confluisce anche una ricerca attraverso la quale si cerca di addentrarsi nel territorio più intimo e nel "linguaggio" proprio di ciascuno dei personaggi pasoliniani, quello che sta dentro e dietro ciò che essi ci raccontano con le parole e che li connota nel profondo.



"Questa è la nostra sfida, di voler rappresentare, oggi, la parabola, che Pasolini si racconta, del Potere svelato a se stesso in un atto di suprema "perversione"; perversione nel senso pasoliniano di ciò che fa "scandalo" non tanto e non solo perché va contro la morale consolidata di una società chiusa ad ogni vera innovazione sociale e culturale, tesa soltanto a proteggere se stessa e i propri valori di comodo, quanto piuttosto perché spoglia il Potere di ogni suo alibi e menzogna, mostrandocelo in tutta la sua mostruosa nudità. Per comprendere il profondo significato dell'affabulare pasoliniano dobbiamo addentrarci nell'universo oscuro e claustrofobico dei personaggi che animano la vicenda, ognuno, a suo modo, asservito al Potere, ingabbiato in un Ruolo, familiare e sociale, imposto da modelli culturali rigidi e stereotipati, subito per viltà o convenienza, e, infine, nel modo più estremo, negato

o rinnegato, in un rito di Morte che non lascia spazio alla Vita, nemmeno ad una sopravvivenza diversa".

In questa tragedia "che finisce ma non comincia", si rappresenta l'essenza del Potere, che cresce e si afferma già all'interno della famiglia come nucleo della società, al quale non ci si può né assoggettare né assuefare.

Durata dello Spettacolo<sup>95</sup>: circa 90 minuti

*Schema e Senso degli Episodi:*

- Prologo : L'Ombrà di Sofocle suggerisce al pubblico di entrare in una dimensione 'poetica' dell'ascolto e per arrivare ad un 'linguaggio troppo facile e troppo difficile'. "bisogna farei l'orecchio" - Teatro Occidentale -

- Primo Episodio: Il Padre sogna il possesso del Figlio. Comincia così' la sua malattia con l'omertà della Madre, l'ingenuità' del Figlio e la Sfida con l'Ombrà del Padre che cerca di contrastare il suo intento per preservare la vita del Mistero - Teatro Balinese -

- Secondo Episodio: Il Padre incontra la Ragazza, fidanzata del Figlio, e comincia a costruire la sua strategia di possesso che investirà' anche lei, complice sensuale -Teatro Occidentale -

- Terzo Episodio: Il Padre e' protetto dalla Madre (alibi della Malattia/Pazzia) e dal Prete (alibi della Fede) e così', mentre la sua ossessione cresce, l'Ombrà, per difendere il Figlio, lo arma di un coltello - Teatro Balinese -

- Quarto Episodio: la trappola e' pronta e il Padre la mostra lucidamente alla Madre con il desiderio di farsi vedere nudo, mentre fa l'amore con lei. Nessuno sembra poter fermare la china tragica, il Figlio seppur armato e' troppo debole e legato al dovere filiale, la Madre e' succube, l'Ombrà non ha altre armi se non il rallentare il Padre - Teatro Occidentale -

- Intermesso, pausa di 15 minuti circa

- Quinto Episodio: Il Figlio tenta la fuga ma viene riportato a casa dal Commissario, così', stretto all'angolo ed abbandonato, arriva ad accoltellare il Padre<sup>96</sup> - Teatro Balinese -

- Sesto episodio: L'Ombrà di Sofocle, evocata dai lamenti del Padre accoltellato, festeggia con l'Ombrà del Padre la possibile vittoria, ma anche la difesa del Figlio e' un gesto intermedio, egli non e' stato in grado di uccidere il Padre, nessuno lo fermerà', tutti compartecipano al potere patriarcale e così' egli potrà' portare a compimento il suo piano. L'Ombrà va via avendo oramai lanciato il suo vaticinio e perduto ogni speranza - Teatro Occidentale -

- Settimo Episodio: Il Padre, avendo perso le tracce del Figlio che si e' nascosto dopo la pugnalata, chiede aiuto agli anziani, alla saggezza magica ma superficiale della Negromante, anch'essa partecipe del delitto - Teatro Balinese -

- Ottavo Episodio: Il Padre trova l'abitazione della Ragazza ove si e' rifugiato il Ragazzo; anche lei accente a seguire il disegno morboso del Padre e lo fa stare in casa a spiare i due giovani amanti. Il Padre e' pronto a consumare il suo orribile delitto, a possedere finalmente la 'Vita' del Figlio - Teatro Occidentale -

*Interpreti:* Vania Castellfranchi, Monica Crotti, Massimo Cusato, Paolo Parente, Daniele Pittacci, *Regia Patafisica* Vania Castellfranchi; *Composizione ed Esecuzione musicale* Daniele Pittacci; *Progetto e realizzazione Scenografie e Costumi* Isabella Faggiano;

<sup>93</sup> Esempi dello studio e delle riflessioni sul testo di Pasolini.

<sup>94</sup> Per un approfondimento si rimanda all' indicatore della casa

<sup>95</sup> Estratto dal Programma di Sala

<sup>96</sup> In questa rappresentazione viene mostrato l' accoltellamento da parte del figlio, a differenza della tragedia pasoliniana.

Consulenza ed assistenza strutturale Monica Prezioso; Studio drammaturgico Gloria Imparato; Locandina Isabella Faggiano  
 Terzo Progetto di Teatro Antropologico del Gruppo Esotentrale Integrato di Ricerca Patafisica YGRAMUL LeMilleMolte

97



### 3.3 LA CASA



Dall' arena, quale spazio della rappresentazione scenica, scaturisce una forte energia in un turbinare continuo dei vari personaggi. C'è una forte vibrazione derivante anche dai movimenti e dalla musica, che confluisce dalla parte superiore. E' una 'struttura sonora'<sup>97</sup>. Lo spettacolo è nato da un continuo scambio reciproco, ed è uno studio ancora in corso.

<sup>97</sup> Foto scattata da Isabella ed utilizzata per la locandina dello spettacolo.

<sup>98</sup> Così è stata definita in una delle riunioni del Gruppo.



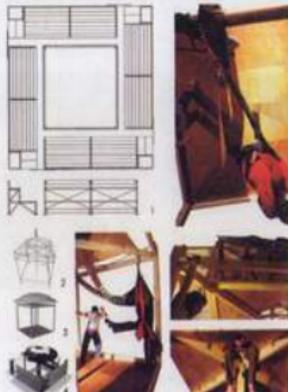
La casa è una struttura rigida autoportante, dai lati aperti, che si poggia su quattro pilastri agli angoli ed uno centrale. Caratteristica della struttura è la smontabilità e montabilità, per permettere lo spostamento dello spettacolo. Per far fronte a questa scelta di mobilità, si utilizzano nodi tra travi e pilastri, bulloni, staffe e dadi nelle giunzioni. Dovendo usare cerniere per motivi pratici, il sistema è 'triangolare'. La forma triangolare si sviluppa sull' 'incrocio delle diagonali della struttura, e la suddivide in diversi spazi in cui si svolgerà la crisi familiare, di cui è simbolo.

<sup>99</sup> "Durante lo svolgimento dello spettacolo si può osservare come l' interazione degli attori con la struttura determina degli spostamenti di assetamento, in cui le parti collaborano tra loro per mantenere la configurazione. La scena, che rappresenta la casa, si carica di un significato di ricerca continua di equilibri, in cui l' idea di stabilità della famiglia cattolica sembra continuamente scossa dal dramma che essa stessa contiene"<sup>100</sup>

Le mura perimetrali sono invisibili, rendendo lo spazio interno sezionato, per renderci spettatori esterni di ciò che avviene all' interno. Non ci sono vie d' uscita.

La famiglia e la casa devono essere esposte pubblicamente. Il pubblico è un osservatore - spia, molto vicino a questo spazio così esclusivo in cui non può partecipare.

Anche personalmente, nella mia esperienza, una particolare sensazione a lungo mi ha impedito di oltrepassare certe linee e spazi, alcune liminalità. Primariamente ho percepito questi spazi come privati, ma realmente, i perimetri 'invisibili', esistono.



1. pianta dello sceno con prospetti degli spaci
2. modello per i carichi dei carichi e verifica di resistenza
3. bozze per il testo
4. modello 3d dello scenogiallo attuale

<sup>99</sup> Schemi ripresi dal Programma di sala di "Affabulazione"

<sup>100</sup> Sono riportati stralci di interviste, interventi od estratti a cura di Isabella Faggiano e Monica Prezioso.



101

Quattro spalti circondano l'abitazione. Dagli appunti di Pasolini, si è scelto di responsabilizzare il pubblico suddividendo gli spazi per un diverso e specifico orientamento: i Padri, accusati di essere padri che non accettano il 'mistero dei figli'; le Madri, accusate di essere madri che non mettono in discussione il 'potere di Padre'; i Figli che sono accusati di non essere in grado di liberarsi dal 'legame filiale' e compiere veri atti di Rabbia e Ribellione; gli Anziani, che dovrebbero rappresentare l'Ombra della Saggezza, l'archetipo antico della tragedia, ed invece sono ignoranti, dimentichi della nostra storia e del passato, incapaci di conservare e donare precedenti di una morale antica e misteriosa, e pieni solo di pre-giudizio e superficiale perbenismo.

Visioni molto diverse ho colto nei continui spostamenti di spalto e prospettiva. Anche pochi centimetri possono slittare l'attenzione su diversi personaggi, ognuno dei quali ha anche un percorso a parte, ognuno dei quali ha anche un percorso a parte.



Il quadrato-casa ingloba, nella sua stessa geometria rigorosa, anche delle complesse simbologie.

La scenografia è qui un sistema che nasce dalle integrazioni delle tipologie di diversi esempi socio-culturali, quali le case ed i templi balinesi. La casa è un ring, e l'arena del

combattimento dei galli è riadattata ad esigenze strutturali. Anche l'idea di casa occidentale è variamente disseminata nella struttura stessa. "La scelta di una pianta quadrata (4 x 4 m) nasce da uno sguardo al mondo architettonico balinese, in cui la spazialità del tempio domestico è fortemente scandita dai punti cardinali, ideale di ordine cosmico".

"Al contempo, ogni vertice del quadrato diviene sintesi di una zona della casa in cui i piani falsati si linearizzano e si scompongono sullo spazio simbolico di una

<sup>100</sup> Assonometria con visione dall'alto. Modelli 3D del progetto definitivo della scenografia, forniti da Isabella.

colonna. Inglobano una madre, icona consunta tra le piastrelle di una cucina in cui statica trascorre un'estate profonda".

Sono vari gli spunti ed i riferimenti che si fondono in questa rappresentazione.

La scenografia è basata su uno studio sulla ciclicità e sul movimento, e la svastika induista ne è compressa<sup>102</sup>. L'idea iniziale era anche quella di un disegno centrale costruito dall'incastro dei tre personaggi, inciso sul terreno, che doveva essere composto di foglie colorate, che all'inizio della rappresentazione si sarebbe sciolto, spargendole<sup>103</sup>. L'idea delle foglie è rimasto, anche se per motivi logistici è stato limitato. Il primo giorno che ho assistito alle prove, abbiamo notato che le foglie avevano funghi e spine... erano malate.

Gli angoli della casa rappresentano, anche attraverso una differente illuminazione, gli ambienti della cucina, dello studio paterno, dell'angolo della preghiera e del giardino.



La cucina. L'ombra della madre è impressa nelle piastrelle, che di diagonale ne ritraggono il profilo.



"Un crocifisso, rudere metallico, illuminato dalla luce morbida delle candele" L'angolo della preghiera, con Maschera balinese che rappresenta un sacerdote<sup>104</sup>.



"Lo studio polveroso del padre su cui troneggia una seduta dalle ali cartacee". Studio. Trono composto di freni a disco tagliati ed incastrati. Presenza le cui 'mani' si aprono e si chiudono, composte di carte e libri, che simboleggiano anche la burocrazia. E' un angolo 'inquietante'.



<sup>101</sup> Per un approfondimento si rimanda agli schemi di regia allegati nell'appendice.

<sup>102</sup> Allo studio svolto sulla ciclicità si lega anche il riferimento alla mandala. La cosmologia induista immagina l'Universo diviso in zone, come un diagramma chiamato mandala, una struttura concentrica con un quadrato diviso in diversi quadrati minori intorno alla divinità suprema.

<sup>103</sup> La maschera copre l'intero volto quando rappresenta una divinità, e copre l'intero volto dei nobili, che non usano mai la parola, ma si esprimono con la danza dalle specifiche pose. I *bonderes* invece rappresentano i difetti del popolo, e possono parlare.

Ed un cancello, limite oltre il quale si fa presente nella sua gravità sospesa la motocicletta del figlio.

Di qua dal confine una casa disseminata dei suoi stessi ingranaggi.

La casa-arena e' un ingranaggio, nel quale il figlio resta bloccato.



La moto non viene mai usata. Questa potenzialità di movimento mai attuata, viene resa anche attraverso la motocicletta, il cui manubrio è ribaltato, posta in un angolo del giardino, e costruita con un gancio da macello, uno specchietto e la ruota di una carrozzella.



La casa è formata da pezzi di moto assemblati ovunque.

La mobilità è scomposta nell'ingranaggio.



"La casa - trappola dove il Padre e il Figlio si affrontano, è luogo di morte, in cui l'ordine gelosamente custodito dalla Madre serve a coprire l'orrore quotidiano di rapporti familiari fatti di ipocrisie e sospetti, tradimenti, soprusi e lusinghe, un luogo che non consente altro che fughe temporanee e immemori disfatte, dove l'unica possibilità di salvezza è data dall'abbandono, senza ritorno, del luogo stesso e di chi lo abita con la sua 'normalità' e le sue verità di comodo"<sup>105</sup>.

Anche i costumi<sup>106</sup> sono parte di questo meccanismo, come ad esempio quello del figlio, limitato dalle lunghe maniche di sette metri. In ogni atto il padre accorcia queste 'redini' di un metro, ed il figlio è sempre più incatenato.

"Oltre il confine, la luna. Alle sette precise il figlio dovrà rientrare in casa. Così intona suadente il padre, così stride ed incalza il rintocco di sette gradini mobili per lato".

Sette gradini, ogni lato. Le 'lancette' sono continuamente alzate, abbassate e sbattute, anche per scandire ritmi e giochi fisici.

Vari orologi scandiscono le vicende. Si ricorda, ossessivamente, l'ora dell'appuntamento. Memento mori.

E' un orologio che, strutturato sullo stesso piano, blocca, impedendo vie d'uscita. Permette solo di intravedere la parte superiore.

107



La parte superiore, che rappresenta l'ascesa, riprende quella dei templi balinesi, dove vi sono, andando a salire a spirale, almeno tre livelli. Per lo sviluppo in altezza sono usate delle metriche dispari. Nella casa per necessità strutturali e spaziali sono tre. Tre diverse circonferenze all'interno delle quali si sviluppano delle forme geometriche quadrate concentriche, costruite con canne di bambù, terra e sabbia.

Trà la parte superiore e la parte inferiore, vi è una fessura, una serratura deformata. La parte superiore diviene anche grembo e ventre. E culla, quando i gradini mobili sono alzati.

"Al centro una cavità. Da qui giunge l'eco di voci e suoni lontani. Da qui si possono tirare le redini di un'esistenza confinata, si può spiare dal buco della serratura, si può intravedere, laggiù, una stazione, si può gemere alla luce di un orrendo crepuscolo che cambia luce alla vita... si possono compiere dei regicidi".



<sup>105</sup> Estratto dal Programma di Sala a cura di Gloria Imperato.

<sup>106</sup> Per un approfondimento dei costumi si rimanda agli indicatori "Il corpo" ed "I doppi"

<sup>107</sup> Foto ed elaborazione a cura di Isabella



108

Si riesce solo ad intravedere qualcosa...in alto una chitarra sospesa ed alcuni strumenti, e da una fessura, ogni tanto, qualcuno si affaccia...

Dall' esperienza di Bali, il Gruppo ha anche studiato la musica *gamelan*, riuscendo poi a coniugare questa tradizione con suoni, ritmi e suggestioni del mondo occidentale.

Il *gamelan* è un'orchestra di strumenti a percussione (inizialmente era costituito solo con bambù) che comprende metallofoni, xilofoni, tamburi e gong accordati fra loro, cui si affiancano a volte cantanti, una sorta di liuto detto *'rebab'*, flauti e strumenti a corda. Un *gamelan* è un'entità i cui gli strumenti sono costruiti e intonati per suonare insieme, e strumenti di *gamelan* diversi non sono intercambiabili.

A Bali la musica e la danza sono strettamente connesse, e sono una componente essenziale di quasi ogni attività. Il *gamelan* accompagna anche i *wayang*<sup>109</sup>, i rituali

<sup>108</sup> Le foto che riprendono questo spazio sono state scattate direttamente da Daniele Pittacci, non essendovi mai salita personalmente, considerandolo come una limitatezza da non oltrepassare.

<sup>109</sup> Termine che indica un gran numero di forme teatrali dell'Indonesia. I *wayang* si distinguono in base al mezzo spettacolare: marionette, maschere, attore senza maschera. Tutti i *wayang* hanno un *'dalang'* (marionettista o narratore) e sono accompagnati dal *gamelan*. Le storie narrate provengono: dai due cicli classici del *Mahabharata* e del *Ramayana*, indicati nella tradizione indonesiana dal termine *'purwa'* (originali); dal ciclo *Panjil*, un principe giavaneese in cerca di un amore perduto e da Amir Hamzah, leggenda riguardante un antico re arabo. Il termine *wayang* deriva forse da *'wayang'* (ombra), ed il teatro delle ombre giavaneese, *'wayang kulit purwa'*, è la più antica forma di rappresentazione in Indonesia e di origine presancritica, benché, come indica il termine *'purwa'*, il suo repertorio si basi sull'epica indiana. In origine era probabilmente una rappresentazione sciamanica, in cui venivano evocati gli antenati sotto forma di ombre per comunicare con i loro discendenti; l'elemento della trance, della possessione è costitutivo di questa come di molte altre forme teatrali indonesiane e soprattutto balinesi. Nel *'wayang kulit'*, il *'dalang'* manovra abilmente delle marionette di cuoio (*'kulit'* significa appunto cuoio) dietro uno schermo di tela, che sono illuminate in modo da proiettare la propria ombra. Diffuso a Bali e Giava nel X secolo, si ritiene che a Bali abbia mantenuto lo stile più antico e più realistico rispetto a Giava dove, probabilmente per l'influsso islamico che proibiva immagini umane, le marionette sono più

e le danze, ed attraverso di esso la materia viene richiamata alla vita. E' un rito il cui movimento è sempre spirituale.

Nella musica Balinese il semitono viene meno, ed al tono viene sottratta una particella (diviene 7/8 del tono 'normale' per noi occidentali) e viene affidata ad ogni musicista/strumentista che diviene un tramite. Il tono viene imposto ad ogni elemento dell'orchestra, ed ogni artigiano ne trova una propria espressione.

Il *gamelan* si basa sul *loop*, ripetendosi: il suono rientra in se stesso ed il suonatore svuota se stesso. I ritmi si basano su una scala pentatonica. L'orchestra balinese completa è la *semarandang*, composta di 12 toni, mentre la *gong kebyar* è di 10 toni; e si suddivide in due scale: la scala siamese (7/8 di tono) e la *slandra* (6/7 di tono). Il *gender* dà la marcia iniziale all'orchestra, dove il suono ed i volumi sono estremizzati, come in una catarsi. Poi vi è una pausa, per poi riprendere con un altro capitolo. La pausa è utilizzata come nel ritmo dei discorsi. Gli strumenti di metallo suonano sempre all'unisono. E' un continuo cambiamento<sup>110</sup>.

Dall'alto è una pioggia di suoni, stridenti ed armoniosi, una curiosa combinazione... nuovi suoni legati armonicamente ad altri più conosciuti... su cui inizialmente non riflette, ma ne sono avvolta.

Lo strumento è scultura. Le forme strumentali arrotondate, dolci, sono femminili, come ad esempio i *kempli*, mentre gli strumenti maschili hanno suoni più duri. Gli strumenti femminili costituiscono la struttura madre, che cerca di ordinare i movimenti dei personaggi. Il *gong* è ulteriormente sdoppiato: rappresenta sia il

astratto. Per gran parte delle forme spettacolari indonesiane vale la differenziazione fra tradizione giavaneese - più astratta, sviluppatasi in seguito all'islamizzazione - e quella di Bali, fiorita all'ombra della corte industa, rimasta al potere in un sostanziale isolamento fino al nostro secolo. La rappresentazione tipica, preceduta e inframmezzata da elementi rituali, inizia tardi la sera e continua fino alle prime ore del giorno: inizia con una narrazione rituale, seguita dalla 'danza dell'albero della vita', simbolo della creazione; poi l'azione mostra in genere sovrani in conflitto, raggiungendo il climax con una battaglia che porta alla sconfitta del cattivo *Cakil*. Altri generi diffusi di *wayang* legati a marionette sono: *'wayang klitik'* (marionette di legno bidimensionali) e *'wayang golek'* (marionette di legno tridimensionali; risale al XVI secolo); *'wayang wong'* (marionetta umana, con gesti altamente stilizzati e talvolta maschere, a imitazione delle marionette). Le forme balinesi più note oggi in Occidente, oltre alla variante locale di teatro delle ombre (*'wayang purwa'*), sono: il *'wayang topeng'* (maschera), teatro mascherato, sviluppato a Bali nel XVII secolo, la cui forma più antica è il *'topeng pajegan'*, che prevede un singolo attore con cinque diverse maschere che all'inizio della rappresentazione egli pone in un cesto davanti al *gamelan* e che indossa una dopo l'altra, cambiandole man mano che cambia personaggio fino all'ultima (più recente il *'topeng pancu'*), dove gli attori sono cinque); il *'legong'*, danza affidata tradizionalmente solo a bambine; il *'gambuh'*, teatro danza sviluppato presso la corte hindu-buddista che resse Bali dal XVI secolo; il *'buris melampayan'*, forma strutturata progressivamente attorno al *'baris'*, danzatore che rappresenta il guerriero. Va ricordato anche il *'barong'*, creatura mitica simile al leone, al centro di una rappresentazione che mostra un conflitto fra quest' enorme corpo-maschera animato da due attori ben coordinati, di cui uno controlla la testa, che può aprire la bocca, e l'altro la coda e la strega Rangda, che si muove poco, guarda attraverso occhi bulbosi e terrificanti e lancia formule magiche.

<sup>110</sup> Daniele ha espresso come per noi occidentali quella balinese sia una musica ritmicamente incoerente.

maschile che il femminile, il loro compenetrarsi, il mutamento. E' un suono mistico e spirituale. Il gong fondamentalmente rappresenta la terra, ed inoltre ha un significato socio - economico di valutazione di ricchezza e status per le famiglie. Il *gender* è come un' estensione, un arto corporeo. Il *Ceng - Ceng* invece rappresenta il battito del cuore della tartaruga che sostiene il mondo.



Nella ricerca continuativa su "Affabulazione", anche il livello sonoro è stato sintetizzato e compresso. Attraverso le musiche si evidenzia l'alternanza tra episodi di teatro ed estetica balinese ed occidentale.

Nello spettacolo si utilizzano un flauto, una chitarra, una campana tibetana (per avere un suono armonico assoluto), i kempli, il *gender* ed i *ceng - ceng*. Varie bacchette sono state autoprodotte per creare diverse vibrazioni, anche con ossa o legni particolari, ed altri materiali. Il *terompong* ha cinque toni, e ricrea la scala totale del *gender*<sup>111</sup>. Una nota dei kempli è stata modificata per riprodurre il gong, che è quindi sintetizzato su un tono non previsto. Il Gruppo utilizza strumenti costruiti per loro direttamente a Bali, ma senza alcuna effigie.

La musica viene eseguita dal vivo da Daniele<sup>112</sup>, che si trova nella parte superiore della struttura. Con lui ho dialogato a lungo anche sulle difficoltà fisiche di quello spazio così ristretto, ed ha espresso un raggiungimento di uno stato (grazie anche al continuo contare dei tempi) per cui non si accorge neanche più del disagio dello spazio limitato, che lo costringe nei limiti dei movimenti. Solo scendendo nell'arena per la parte dell' Ombra di Sofocle, risente fortemente, con dolore, la propria pesante fisicità.

<sup>111</sup> Il *gamelan gender wayang* è uno stile di musica gamelan suonata a Bali.

<sup>112</sup> "Il momento lo vivo per me stesso. Ognuno di loro mi ispira qualcosa, continuamente".

Come già ho spiegato, "Affabulazione" è stata una ricerca molto complessa e dolorosa per il Gruppo. Le riflessioni ed i dubbi interiori affrontati cambiano continuamente e mutano il tutto, in un continuo stravolgimento. Ognuno ha espresso il dramma personalizzandolo direttamente, come anche i tempi stessi sono stati scelti ed elaborati proprio dagli attori.

L' opera non è pentagrammatica. Ogni episodio ha una propria velocità, in cui ognuno si esprime anche attraverso un ritmo scelto. Ogni frase ha un suono, ed ogni suono ha un tempo.

Il tempo del padre 'carnale', inizialmente di cinque battute (tempo moderato andante), è stato scelto da Antonio, che poi Vania ha dovuto sostituire. L' ombra del padre, interpretata da Massimo, nel primo episodio, ha un doppio tempo rispetto al suo doppio<sup>113</sup>, quindi di dieci battute (tempo lento). Il padre 'carnale' ha un atteggiamento ed una modalità di spiegazione della realtà di tipo frenetico, mentre per l' ombra è riflessivo. Il padre ha suoni acuti, l'ombra bassi. Il personaggio della negromante esprime la sua ambiguità, anche evidenziandosi in un continuo ritmo alternante. La madre ha invece inizialmente otto tempi (tempo lento), mentre il figlio cambia spesso, ed osservato da tutti gode delle pause.

Attraverso la pausa si richiama l' attenzione sui personaggi stessi, come Pasolini che cerca di smascherarli.

Nell' introduzione il progetto è quello di inserire un soundscape 'domestico', quotidiano.

Varie danze e canti sono ripresi nella rappresentazione stessa, come il *Kajak*<sup>114</sup>, la danza della scimmia, che viene ripresa vocalmente attraverso Monica.

Una cantilena popolare dei bambini balinesi (che narra di un gatto ed un topo), viene rievocata quando il figlio si sveglia da un sonno di bambino, costretto alla realtà<sup>115</sup>.

Un ballo a chitarra, composto da uno zampognaro sardo, accompagna le parti in cui tutti i personaggi danzano tra di loro. La danza non lascia nulla al caso: i personaggi in quel momento devono schematizzare tutto. Si contrappongono quindi la musica del pastore come libera espressione<sup>116</sup>, a cui poi seguirà un lutto<sup>117</sup>.

Nelle parti 'occidentali' l' unione tra musica e personaggio si spezza. Nel secondo episodio vi è una base registrata che sconfina dalla composizione classica, all' elettronica, come a quella popolare della tammuriata.

<sup>113</sup> Per un approfondimento si rimanda all' analisi dei doppi.

<sup>114</sup> Il *kajak* è un rito nel quale l' orchestra è vivente, composta da circa duecento cantanti. I cori del *kajak* sono composti solo da uomini. Le parti vocali qui dovevano essere più dense, ma lo spettacolo è stato anticipato di quasi un mese per la gravidanza di Monica.

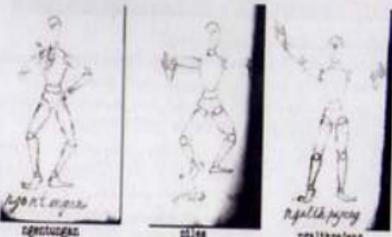
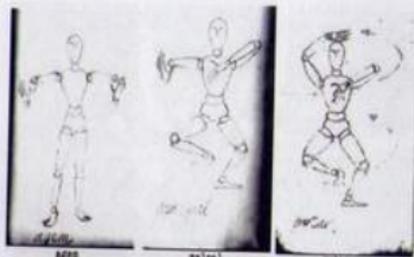
<sup>115</sup> È il momento in cui il padre vuole avere un rapporto con la moglie, sapendo che il figlio potrebbe osservare.

<sup>116</sup> Le scale vengono stravolte. Un genere è quasi creato.

<sup>117</sup> Ricordo ancestrale del personaggio attraverso il suono.



Studio di posizioni della danza Baris (maestro Dewa Ngurah)



di Massimo Cusato  
luglio 2007 (inspiring 0411)

Nell' arena si alternano e fondono danze e lotte.

Gran parte dello spettacolo è basato sulla gestualità, e lo spostamento del corpo è accordato alle variazioni musicali.

Ogni elemento della scenografia viene utilizzato come strumento, come spunto e come appoggio... E' un continuo saltare, dondolare, arrampicarsi e discendere...

L' impatto anche fisico è molto potente. La prima volta che ho assistito alle prove ho percepito l'insieme come un continuo e forte movimento.

La sequenza dei movimenti viene reiterata, attraverso continui spostamenti nella casa.

A Bali, come ho già spiegato, il Gruppo ha anche appreso le basi di alcune danze, tra cui la *Rama Sita*, che ha studiato con la Maestra Kadek, e la danza *Baris*<sup>121</sup>, con il Maestro Dewa Ngurah.

Dal Gruppo ho appreso che le danze balinesi sono composte di base dagli stessi movimenti, che vengono poi applicati con piccole variabili<sup>122</sup>.

Il movimento e la vibrazione sono continui, e gli accenti molto precisi; continui microscatti, estremamente potenti, divengono fluidi nella pratica e nell' insieme.

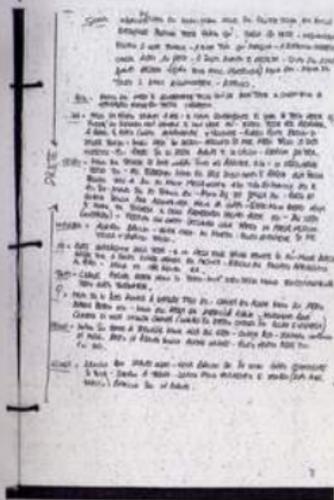
<sup>121</sup> La danza dei guerrieri.

<sup>122</sup> Come alcuni passi sono la base per altre maschere.

Per i 'balletti' tra i vari episodi, il Gruppo ha svolto una ricerca con Mariano De Simone, studiando danze folk occidentali. Sui movimenti di queste danze si ibridano figure balinesi, bloccando i corpi in figure Baris e Sita<sup>123</sup>. Inizialmente il progetto era quello di variare continuamente la struttura delle danze, ma per vari motivi pratici, tra cui la gravidanza di Monica, si è deciso di ripetere la stessa.

All' inizio i quattro 'ruoli' hanno una posizione precisa, che riprendono attraverso vari scarti, tornando infine da dove si è partiti. Progressivamente si arriva ad una frammentazione, riducendo sempre più il numero di passi.

Anche all' interno degli stessi episodi viene ripresa questa logica, ed alcuni personaggi pian piano scompaiono da questi 'balletti', per rimanere infine solo l' Ombra del Padre ad accennare qualche passo, applicando così lo smontaggio del quadro familiare.



rimangono all' angolo della cucina, su un tappeto di foglie.

All' interno degli episodi 'occidentali' è stato svolto uno studio del movimento sulla parola, sul gesto non 'naturalistico', avendo sviluppato una ricerca su alcune parole individuate come 'chiave' all' interno degli stessi episodi<sup>124</sup>. La parola e la punteggiatura vengono quindi distrutti in gesti.

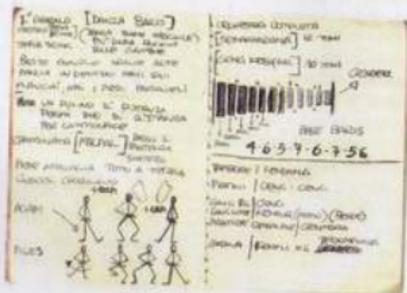
Paolo ha deciso di lavorare sugli aspetti di una donna che deve mantenere l' apparenza, la facciata ed il decoro, per poi avere un cedimento. "Coccolare l' incocolabile". E' uno studio basato sulla rigidità e l' austerità.

I piedi ed il bacino sono sintetizzati. Paolo gioca con il momento d' abbandono anche in senso fisico, sottolineando la sensazione di rilascio, attraverso i delicati e lenti movimenti per togliersi le scarpe col tacco, che

<sup>123</sup> Baris rappresenta la figura maschile, mentre la Sita quella femminile. Paolo non usa la danza Baris, ma solo la Rama Sita, più specificatamente figure Sita.

<sup>124</sup> Questo esperimento è stato applicato pienamente solo nel secondo episodio, per poi essere utilizzato da qualche personaggio negli altri.

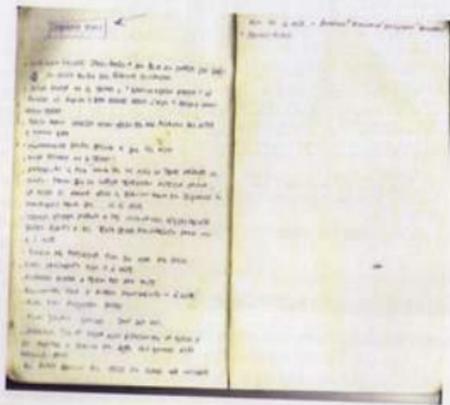
Il suo vestito è altamente costrittivo, non ha aperture, è molto scarno e minimalista, e questo viene ripreso anche nella gestualità.  
La figura della madre evoca attenzione, anche attraverso i movimenti eleganti delle mani. La cura viene evocata tramite i fluidi movimenti Sita.



I costumi sono strumentali anche ai movimenti.

Le lunghe maniche diventano una rete...  
La stoffa amplifica il gesto di Monica.  
Durante le prove lei stessa ha espresso come non percepisca le proprie mani, avendo bisogno di amplificare il gesto per vederlo.

125



Quando l'ombra di Sofocle scende, per dare il senso di una dimensione riflessa, come in uno specchio, interviene capovolgendosi, a testa in giù, e spostandosi utilizzando i gradini mobili superiori come appoggio.

Due ombre camminano insieme: l'ombra del Padre sorregge l'ombra di Sofocle...



<sup>125</sup> La danza del telaio è utilizzata nel IV episodio, e dopo viene mostrato ciò che in Pasolini non si vede: l'accostamento del padre da parte del figlio.

### 3.6 I DOPPI

'Affabulazione' diviene una rappresentazione simbolica della nostra società familiare e tragicamente un'opera rovesciata, grottesca che è un ribaltamento del Mito di Edipo (ormai dimenticato), ove i genitori quotidianamente assassinano i propri figli.

Ogni personaggio rappresenta diversi ruoli.

Anche gli oggetti indicano elementi di raccordo e sdoppiamento.



126

In questa lettura dell'opera pasoliniana esistono due differenti Padri simbolici: "Così abbiamo diviso i deliranti monologhi del Padre affabulante, in Padre carnale e Padre-Ombra".

<sup>126</sup> Elaborazione a cura di Isabella  
122

Il primo è il Padre carnale, industriale di successo e garante della facciata sociale della 'buona' famiglia cattolica. Costui è un debole che chiede di capire l'Enigma e vuole possedere il Reale, così non può accettare la crescita e la libertà del figlio, il suo "orgoglio e leggerezza", e sentirà lo stimolo sempre più violento di afferrarlo e possederlo, fino a compiere un parricidio".

Il secondo è il Padre Ombra, che cade dall'alto assieme all' 'incubo' del Padre, e lo accompagna come un guardiano messo a difesa degli orrori, osservatore dei Demoni.

L' Ombra c'è... e non c'è... è una quasi invisibilità<sup>127</sup>. È l' unico personaggio che, qualche volta, si permette di 'sconfinare' le mura domestiche e di 'guardare' il pubblico.

La mano dell' Ombra, composta di lunghi artigli, vibrante, riprende quella dello Jauk<sup>128</sup>.



"Quest'Ombra, invisibile<sup>129</sup> eppure percepibile nella Casa, possiede la Morale antica (quella Greca) e rappresenta una sorta di residuo, di radice rimasta sepolta sotto la nostra cultura cattolica dell'Ombra di Sofocle e della Tragedia Classica. L'Ombra del Padre difende il progredire della Vita, desidera che i Figli portino avanti la società, ma per far questo è



disposta a portarli fino al gesto di armarsi ed uccidere i Padri, di fuggire e disconoscere la Famiglia. Ma questo Padre Misterioso trova davanti a sé un Figlio indebolito, addomesticato dalla cultura borghese, incapace di veri gesti di ribellione, di vera rabbia e rivalsa".

<sup>127</sup> Parlando con Massimo, interprete del Padre Ombra, ne abbiamo dedotto una possibile condizione che, in questa sede, può essere paragonata a quella descritta nel primo capitolo, riguardante l' analisi del 'limen'.

<sup>128</sup> Demone dalle lunghe unghie, la sua maschera dagli occhi sporgenti può interpretare vari ruoli nei drammi sacri dell' epica indù. Come personaggio autonomo è assai popolare per la sua caratterizzazione ora terrificante, ora ironica ed irriverente.

A Bali le estremità lunghe sono legate ai sogni e ad entità malvagie.

<sup>129</sup> Parlando con Monica, è emerso un particolare molto interessante: nelle sue interpretazioni (figlio, prete e commissario), l' Ombra può essere vista dal personaggio del prete, che ha coscienza, ma fa finta di niente, mostrando indifferenza. Invece il figlio lo riesce a vedere a tratti...



piastrelle della cucina, sua immagine ombra. Nell' abito vari simboli si notano, come frontalmente si rivela, attraverso alcuni gesti della danza, un utero stilizzato. Le maglie di una catena legano l' apparato femminile. Nel retro un profilo di donna gravida, applicata con una composizione di foglie.

La madre ha anche una borsa con sé, che si rivela maschera per il personaggio della giovane Ragazza. La maschera è posta nel fondo della borsa, come a sottolineare ancora la posizione della donna.

La prima volta che entra in scena la Ragazza, la borsa si trasforma disseminando foglie...

Mentre per il personaggio della Negromante, la borsa si trasforma ulteriormente in copricapo...

La Madre, la Ragazza e la Negromante, gli elementi femminili, è come se rappresentassero linee di un percorso già segnato. La Ragazza diviene doppio della Madre, mentre la Negromante ulteriore doppio della Ragazza.

L'Ombra di Sofocle si propone indossando anch'essa una maschera balinese, in quanto rappresenta la coscienza civile e morale e la passione poetica e politica dello stesso Pasolini.

Il suo vestito è una sintesi di un *Sarong* da cerimonia nuziale. Delle bretelle compongono delle fasce, anche per dare un senso di rigidità.

La Maschera è quella di un Principe, ma è stata colorata per dare un senso di riflesso; riflesso che si ritrova anche nel ribaltamento fisico dell' Ombra stessa.

Come il riflesso in uno specchio...

Il Prete<sup>131</sup> delega i malesseri del padre ad una momentanea esaltazione religiosa, pronto a ritirarsi in disparte e a dare ascolto da confessore ad ogni orrore.

Il Medico. Con il suo sguardo da scienziato non è in grado di scorgere il 'Mistero' ma solo i più superficiali sintomi di una malattia profonda ed oscura.

Vi sono anche doppi 'forzati', come quello di Vania, che ha sostituito Antonio, divenendo tramite di un tramite.

Dato il poco tempo a disposizione prima dell' apertura al pubblico, Vania ha dovuto tenere con sé il testo di 'Affabulazione' durante la rappresentazione, ma questo elemento è divenuto un altro strumento con cui 'giocare'.

Nello studio del padre i personaggi passano, scrivono, e firmano, lasciando memoria del loro passaggio...

In un intreccio di memorie, fogli e simboli.

## CONCLUSIONI – WORK IN PROGRESS...

Sin dal primo contatto, la particolare disponibilità del Gruppo mi ha predisposta ad osservare ed analizzare con larga curiosità il loro mondo ed il loro lavoro, che si suddivide ed intreccia alternativamente in varie e multiformi espressioni.

Una forte energia e passione, conduce tra alti e bassi un' alacre attività, che continua il suo sciamare.

Il piacere di questa esperienza mi porta a considerarne sempre con maggiore interesse i possibili cambiamenti.

Nell' Ygramul ognuno è libero di esprimersi e di contribuire; ogni cosa nasce da un continuo scambio reciproco.

Per Vania più punti di solidità e di certezze fornisce il regista, più l' attore è libero di trovare connessioni tra questi vari elementi. A questi punti di riferimento, si aggiunge la libertà che deriva dall' esperienza personale, dal diario...

La regia è come un luogo da visitare... ognuno sceglie i propri sentieri e percorsi e vi si muove come vuole. Questo diviene il motore della creazione.

Il regista assembla un insieme di parti che formano un grande corpo, il quale prende vita solo per un evento 'violento', prodotto dalla casualità.

Gli attori non divengono così esecutori, ma interpreti. Serve una grandissima voglia di mettersi sotto sforzo, di responsabilizzarsi<sup>132</sup>.

In questo modo il regista dichiara i suoi limiti e delega agli altri il riempire e colmare degli spazi, oltre i quali egli stesso non può suggerire.

Così si è per forza obbligati a mettere se stessi dentro il viaggio.

La grande volontà di aggiungere se stessi diviene la parte più difficile, che crea spezzature e grandi conflitti, anche di potere.

Spesso nel Gruppo vi sono problemi, per cui ne risentono anche la gestione e la produzione. Si creano crisi e grandi dolori, ed in questo percorso non c'è sostituzione.

Anche la lunga ricerca di "Affabulazione", tuttora in corso, è in continua mutazione...

In questo periodo Paolo sta lasciando questa performance, e questo porterà ad una nuova Affabulazione.

Dopo aver contattato Paolo, il primo personale incontro con Vania è stato particolare e divertente. Entrambi eravamo 'mascherati', in occasione della manifestazione "Lucca Comics" del 2008.

Sin da questa occasione la sua grande disponibilità ha posto da subito le basi per una collaborazione che poi si è rivelata felicemente produttiva.

<sup>131</sup> Inizialmente vi dovevano essere riferimenti a vari dialetti, ma solo il personaggio del Prete è espletato in dialetto veneziano

<sup>132</sup> Spesso invece gli attori vogliono solo eseguire.

Quello stesso venerdì sono rimasta in teatro fino a tarda sera... mi è stato permesso di assistere da subito alle prove di "Affabulazione", che poi è stato aperto per la prima volta al pubblico circa un mese dopo...

Dalla prima volta che ne ho assistito alle prove, è stata un'esperienza di forte impatto suggestivo ed emotivo, travolgente; è come assistere ad una funzione rituale.

Probabilmente anche grazie alla forte esperienza balinese, in cui il Gruppo si è dovuto confrontare personalmente e vicendevolmente, scaturiscono dialoghi interni ed intimi... si ha la sensazione di trovarsi a spiare un interno familiare.

L'evento è evocativo, e gli osservatori sono partecipi, ma non possono entrare; sono parte del 'gioco', ma non prendono posizione.

La sfida dell'Ygramul è quella di andare contro il gioco elitario che si svolge in Italia.

Il teatro deve incontrare tutti, e l'installazione - cubo<sup>133</sup> deve creare un luogo particolare, tramite il cui attraversamento si giunge in una struttura rituale.

Affabulazione non deve essere un rito per pochi... l'assassinio avviene in tutte le case e nasce da un simbolo che tutti posseggono.

Anche essendo un'opera molto complessa ed articolata, bisogna comunque invitare tutti a parteciparvi. Rompere lo schema.

Da una delle molteplici interviste con il regista Vania, è emerso come l'idea di Affabulazione sia nata da un incontro a tre... Andrea Pazienza e P.P. Pasolini... con Bali.

In queste ambientazioni ed atmosfere rimbalzano le poetiche di vari personaggi...

Nei personaggi del teatro Balinese, le maschere rivestono i ruoli.

Anche Artaud racconta di come, a Bali, le maschere siano rimaste immutate, essendone cambiato solo il modo d'uso. Cambia l'uso della maschera, ma la forma ne rimane identica.

Pazienza, durante il suo viaggio a Bali<sup>134</sup>, ha scritto varie riflessioni anche su Pasolini.

Pasolini lavora sulla narrativa, sui simboli che le società hanno usato, imbrattandoli spesso. Le immagini nascondono ruoli sociali, ovunque.

Per lui, in Italia, stava cambiando la struttura della narrazione, ma non quella della famiglia occidentale cattolica, che resta immutata. Quindi, di base, non siamo in grado di modificare la struttura sociale, anche per via di un fortissimo moralismo.

Da queste ed altre riflessioni prende vita questa ricerca...

Parlare della Famiglia mostrandone la facciata non aiuta ad arrivare al 'tabù'.

Pasolini voleva uscire dalla realtà, che nasconde il mito, ed a cui è necessario tornare.

Il Padre ed il Figlio sono Saturno ed Urano; il litigio della Famiglia è il dio che si mangia il figlio.

Non bisogna seguire la superficie degli eventi: la confusione è una 'scarnificazione' della superficie, che permette di tornare al mito.

Nel Gruppo Ygramul con la con-fusione si cerca una nuova forma di comunicazione.

Per confondere i pezzi di un'opera bisogna tornare alla fase orale, al gioco infantile. Bisogna giocare e divertirsi come i bambini. Per cercare il testo profondo bisogna distruggerlo, non venerarlo.

Il testo va contaminato.



<sup>133</sup> Ci si riferisce, in questa sede, al progetto finale. Ne ho già parlato nell'indicatore della casa.

<sup>134</sup> Nel 1986, appena sposato, si reca in Brasile ed a Bali.



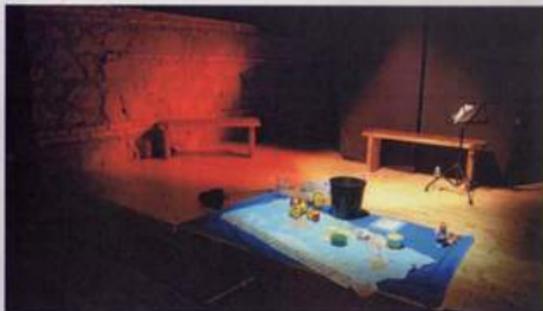
130



135



136



<sup>135</sup> "The tempest"  
<sup>136</sup> "Dis-organico"

131





7 MONYK  
4 ANTO  
MONYK → 1 8 15 31  
MAX  
ANTO → 1 5 9 11 15 19 23 27 31

MONYK → 1 5 8 15  
ANTO → 1 5 9 15

MONYK 6 BATTUTE DA 7  
MONYK MAX ANTO → 1 8 15 22 22  
1 5 9 11 15

MONYK 2 BATTUTE DA 7  
4 ANTO  
4 ANTO  
7 MONYK  
7 MONYK  
4 ANTO  
4 ANTO  
MONYK 3 BATTUTE DA 7  
MONYK MAX 7  
10 MAX MONYK 5 BATTUTE DA 7  
4 ANTO  
4 ANTO  
MONYK 4 BATTUTE DA 7  
MONYK MAX 7  
10 MAX

(E)

YK 7  
X 10  
MAX  
MAX  
MONYK  
MAX  
MONYK  
ANTO  
MAX  
MAX

1	8	15	22	29
1	5	9	11	15
1	5	9	11	15
1	5	9	11	15

FINE 1° EPISODIO

(F)

BIBLIOGRAFIA:

Arrabal, F., Jodorowsky, A., Topor, R., *Panico!*, Giunti Editore, Firenze, 2008.

Artaud, A., *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino, 2000.

Artaud, A., *Per farla finita col giudizio di Dio*, Nuovi Equilibri, Viterbo, 2000.

Artaud, A., *Per gli analfabeti*, Nuovi Equilibri, Viterbo, 2002.

Artaud, A., *Van Gogh : il suicidato della società*, Adelphi, Milano, 1988.

Barba, E., *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, Il Mulino, Bologna, 2004.

Barba, E., *La corsa dei contrari*, Feltrinelli, Milano, 1991.

Barba, E., *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Ubulibri, Milano, 1996.

Barker, C., *Giochi di teatro. Strumenti per l'attore*, Bulzoni, 2000.

Beck, J., Malina, J., *Il lavoro del Living Theatre*, Ubulibri, 2000.

Beckett, S., *Teatro completo*, Einaudi, Torino, 1994

Berta, L., *Derrida, Artaud. Decostruzione e teatro della crudeltà*, Bulzoni, Roma, 2003.

Borie, M., *Antonin Artaud. Il teatro e il ritorno alle origini*, Nuova Alfa Editoriale, Milano, 1994

Benjamin, W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 2000.

Brook, P., *Il teatro e il suo spazio*, Feltrinelli, Milano, 1980.

Brook, P., *Il punto in movimento*, Ubulibri, Milano, 2005.

Brook, P., *Lo spazio vuoto*, Bulzoni, 1998.

Canevacci, M., *Antropologia della comunicazione visuale*, Meltemi, Roma, 2001.

Canevacci, M., *Culture estreme*, Meltemi, Roma, 1999.

Canevacci, M., *Sincretismi: esplorazioni diasporiche sulle ibridazioni culturali*, Costa & Nolan, Milano, 2004.

Canevacci, M., *Una stupida fatticità. Feticismi visuali tra corpi e metropoli*, Costa & Nolan, Milano, 2007.

Canevacci M, De Toro A. (a cura di), *La comunicazione teatrale*, Seam, Roma, 1993.

Castaneda, C., *Tensegrità*, Rizzoli, Milano, 1997..

Castronuovo, A., *Ladro di biciclette. Cent'anni di Alfred Jarry*, Nuovi Equilibri, Viterbo, 2008.

Clifford, J., *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Bollati Boringhieri Editore, Torino, 1988.

Cruciani, F., Falletti, C., (a cura di), *Civiltà teatrale nel XX secolo*, Il Mulino, Bologna, 1989.

Deleuze, G., Guattari, F., *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia / Rizoma*. Castelvecchi Editoria & Com., Roma, 1997

Deleuze, G., *Differenza e ripetizione*, Cortina Raffaello, Milano, 1997

Derrida, , "Artaud: la parole soufflée", in *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino, 2002

Evola, D., *La scrittura scenica, uno sguardo critico nell'estetica delle mutazioni*. In: "Biblioteca Teatrale" n.48 ott. dic. 1998

Fabietti, U. (a cura di), *Antropologia : La Possessione*, Meltemi, Roma, 2001, annuario 1.

Fo, D., *Mistero buffo*, Einaudi, Torino, 2005.

Frazier, J. G., *Il ramo d'oro*, Boringhieri, Torino, 1965.

Geertz, C., *Antropologia interpretativa*, Mulino, Bologna, 2001

Geertz, C., *Interpretazione di Culture*. Società editrice Mulino, Bologna, 1988

Giachè, P., *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, Bompiani, Roma, 2006.

Goffman, E., *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il Mulino, Bologna, 1997

Graziani, G. (a cura di), *Hic sunt leones. Scena indipendente romana*, Editoria e Spettacolo, Collana Spaesamenti, Roma, 2007

Grotowski, J., *Per un teatro povero*, Bulzoni, Città di Castello, 1970

Grotowski, J., *Opere e riflessioni III. Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo*, Bulzoni, Roma, 2008

Hofstadter, D.R., *Godel. Escher. Bach: un' Eterna Ghirlanda Brillante*, Milano, Adelphi, 1984.

Jarry, A., *Gesta e opinioni del dottor Faustroll, patafisico*, Adelphi, Milano, 1984

Jarry, A., *Il supermaschio*. SE, Milano, 1999

Jarry, A., *Ubu*, Adelphi, Milano, 2007.

Kandinsky, W., *Punto linea superficie*, Adelphi, Milano, 1968

Moreno, J., *Il teatro della spontaneità*. Di Renzo, 2007.

Moreno, J., *Manuale di psicodramma. Il teatro come terapia*. Astrolabio, Roma, 1985.

Nietzsche, F., *La Nascita della tragedia*, Newton, Roma, 2007.

Padano, G., *Lunga storia di Edipo re. Freud, Sofocle e il teatro occidentale*, Einaudi, Torino, 1994

Pasolini, P.P., *Affabulazione*, Einaudi, Torino, 1992

Pasolini, P.P., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, 2000

Pasolini, P.P., *Petrolio*, Einaudi, Torino, 1993

- Queneau, R., *Esercizi di stile*, Einaudi, Torino, 1983
- Rosaldo, R., *Cultura e Verità: ricostruire l'analisi sociale*, Meltemi, Roma, 2001.
- Ruffini, F., *I teatri di Artaud. Crudeltà, corpo - mente*, Il Mulino, Bologna, 1996
- Ruffini, F., *Stanislavskij. Dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé*, Percorsi Laterza, Roma-Bari, 2006.
- Sanguineti, E., *K e altre cose*, Scheiwiller, Milano, 1962.
- Savarese, N., *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Laterza, Roma-Bari 1992.
- Schechner, R., *La cavità teatrale*, De Donato, Bari, 1968
- Schechner, R., *La teoria della performance 1970 - 1983*, Bulzoni, Roma, 1984.
- Schechner, R., *Magnitudini della performance*, Bulzoni, Roma, 2000.
- Schopenhauer, A., *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Milano, Mondadori, 1992
- Turner, V., *Antropologia della performance*, Il Mulino, Bologna, 1993.
- Turner, V., *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna, 1986

## WEBGRAFIA:

- <http://digilander.libero.it/ubuland/>
- <http://www.elish.it/>
- <http://www.geocities.com/mvssscenografia/storia7.html>
- <http://www.idra.it/cyberia/>
- <http://www.karmabluc.it/>
- <http://www.larivistadelmanifesto.it/archivio/9/9A20000915.html>
- [http://linfolalia.net/IT/doku.php?id=corpo\\_e\\_linguaggio\\_1:antonin\\_artaud](http://linfolalia.net/IT/doku.php?id=corpo_e_linguaggio_1:antonin_artaud)
- <http://www.livingtheatre.org/>
- <http://www.myspace.com/ygramullemillemolte>
- <http://nemesi-rivista.blogspot.com/2006/12/genesi-dellantropologia-teatrale.html>
- <http://www.pasolini.net/>
- <http://www.sipario.it/>
- <http://www.strano.net/bazzichelli/turner.htm>
- <http://www.teatroinessuno.it/grotowski.htm>
- <http://www.teatroestoria.it/Docs/Offici/SAV-1996-01.htm>
- <http://teatrolibero2007.blogspot.com/>
- <http://teatrogramul.blogspot.com/>
- <http://the-brig.blogspot.com/>
- <http://www.ygramul.net/>