

Alessandro Fersen

IL TEATRO, DOPO

a cura di

Maricla Boggio e Luigi M. Lombardi Satriani



BULZONI EDITORE

Opere di
ALESSANDRO FERSEN



ALESSANDRO FERSEN

IL TEATRO, DOPO

a cura di

Maricla Boggio e Luigi M. Lombardi Satriani

BULZONI EDITORE

Le foto inserite nel volume sono state gentilmente fornite
dal Civico Museo Biblioteca dell'Attore di Genova,
che ringraziamo

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

È vietata la traduzione, la memorizzazione elettronica,
la riproduzione totale o parziale, con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico.
L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171
della Legge n. 633 del 22/04/1941

ISBN 978-88-7870-591-3

© 2011 by Bulzoni Editore
00185 Roma, via dei Liburni, 14
<http://www.bulzoni.it>
e-mail: bulzoni@bulzoni.it

INDICE

ALESSANDRO FERSEN O DELLA CURIOSITÀ di Luigi M. Lombardi Satriani	p. 11
IL RECUPERO DI UNA COMUNITÀ SMEMBRATA di Maricla Boggio	» 21
PREMESSA di Alessandro Fersen	» 35

Parte prima

LA SITUAZIONE TEATRALE

1. AGONIA DELLO SPETTATORE.....	» 39
Il pubblico o dell'attenzione	» 39
L'adiacenza ingannevole	» 39
Bizantini e naïfs in platea	» 40
Desdemona deve morire	» 42
Il teatro «bello»	» 43
Sublimi «circenses»	» 43
Il teatro «utile»	» 44
Lo spettatore politico	» 45
L'egemonia occulta dello schermo	» 46
Uno spettatore eteroclitico	» 47
Altre platee	» 49
Noi a teatro	» 52
2. SOLILOQUI IN SCENA.....	» 55
Del «fra sé» e dell'«a parte»	» 55
Gravitazioni sceniche	» 57

«Furioso ardore»	p.	58
L'attore istrione	»	59
L'elisir di lunga vita	»	60
Un teatro del pressappoco	»	62
Cinismi tecnici	»	63
Crisi della presenza	»	64
3. TEMPO DI ICONOCLASTI	»	67
Guerre di religione	»	67
Una chiave di lettura	»	71
Quarta parete	»	71
L'attore cavia	»	74
Morte del palcoscenico	»	77
Teatro dello scandalo	»	80
Teatro d'Anonimo	»	81
L'insanabile tricotomia.....	»	82
Un sillogismo brechtiano.....	»	83
Dopo Artaud	»	86

Parte seconda
IL MNEMODRAMMA

4. LA TECNICA PSICOSCENICA DELL'ATTORE	»	93
Conoscenza del teatro	»	93
Le tecniche dell'abbandono e del controllo	»	94
Il «rapporto emotivo con oggetto scenico»	»	97
Un ciclo concluso	»	99
5. IL MNEMODRAMMA PARLATO	»	103
Il tirso e il serpente	»	103
Mnemodramma, un termine greco	»	106
Un «viaggio» sciamanico	»	107
Abbozzo di una tipologia	»	111
Mnemodramma e psicodramma	»	114
Il mnemodramma di Lady Macbeth	»	116
Un altro tempo, un altro spazio	»	117

Dialogo coi morti.....	p. 119
Mnemodramma e recitazione	» 121
6. IL MNEMODRAMMA GESTUALE.....	» 123
Le tecniche dell'oggetto scenico	» 123
Giocare con l'oggetto	» 124
Il gioco e l'agone	» 125
Una gestualità viscerale	» 127
Trance e virtuosismo a Bali	» 128
7. IL MNEMODRAMMA VISIONARIO	» 131
Un mnemodramma di gruppo	» 131
La Festa Arcaica	» 132
Una pluralità di visioni	» 133
Le due memorie.....	» 135
Una stagione in inferno.....	» 136
Un campo magnetico	» 139
Morte del tempo	» 141

Parte terza

IL TEMPO E LA MEMORIA

8. LA GUERRA DI CHRONOS E MNEMOSYNE.....	» 145
Presenza del passato	» 145
La memoria mitica	» 146
Una guerra fraterna	» 147
L'imperio crudele.....	» 148
Un lettore impaziente	» 150
Lo spazio onirico	» 150
Tornando all'«Universo come giuoco».....	» 153
9. IL GESTO E IL SUO SEGNO	» 155
La «chanson de geste»	» 155
Il linguaggio simbolico	» 156
La dissoluzione dei simboli.....	» 157
Il privato come «segno»	» 158

10. LA PATRIA MITICA	p. 161
Imperio e possessione	» 161
Metamorfosi con angoscia.....	» 163
Voli sciamanici e altri prodigi	» 164
Le matrici del mito	» 167
Il codice nascente	» 168
11. DELL'INTERPRETAZIONE	» 173
Identikit di attore assente	» 173
Il modello vigente	» 173
Immedesimazione e invasamento.....	» 174
La tracotanza filologica	» 175
Teatri omogenei.....	» 177
Ibridi in scena	» 181
Patologia dell'attore.....	» 182
12. IL DESTINO È NELLE ORIGINI	» 185
Crisi della comunicazione teatrale	» 185
Demiurghi chirurgi	» 186
Teatro inattuale	» 188
Un insieme festivo	» 189
La «polis» interiore	» 192
Identità e autoconoscenza.....	» 194

ALESSANDRO FERSEN O DELLA CURIOSITÀ

Riflettendo sull'ampia bibliografia degli scritti di Alessandro Fersen – drammi, saggi, articoli –, delle messe in scena dei suoi spettacoli teatrali, delle sue partecipazioni cinematografiche, dei suoi interventi in Italia e in altri Paesi su tematiche intellettuali non si può che essere estremamente colpiti dalla vastità dei suoi interessi, dalla pluralità dei suoi approcci critici e dall'originalità delle sue invenzioni drammaturgiche.

In tutto ciò risiede forse la ragione dell'interesse che la sua opera complessiva suscita negli studiosi di teatro, nei cultori di scienze umane, negli intellettuali di diversa formazione e angolazione critica, come le iniziative previste dalla Fondazione Fersen e dal suo Comitato Scientifico per il Centenario della nascita testimoniano esaurientemente.

Tra queste iniziative un ruolo di primo piano riveste la riedizione de *Il teatro, dopo* apparso per Laterza nel 1980; in esso Fersen esplicita il quadro di riferimento problematico nel quale inserisce la sua attività drammaturgica e il suo radicale impegno di docente. Ci è sembrato che alla riedizione di tale importante volume si dovesse accompagnare a distanza di oltre trent'anni una contestualizzazione critica atta a farne emergere alcune delle sollecitazioni più intense.

Maricla Boggio e io, nella nostra qualità di curatori di tale edizione, abbiamo assunto il compito di una messa a fuoco problematica dei nuclei ferseniani senza peraltro ambire a una esaustività d'altronde impossibile.

Nelle pagine che seguono alle mie, Maricla Boggio ci propone la sua lettura densa di riferimenti alla letteratura teatrale coeva e di testimonianze personali, mostrandoci in concreto come le pagine di

Fersen che qui si ripresentano si materializzassero per così dire in tecniche di messe in scena, metodi e modalità di insegnamento, immersioni nell'universo interiore dei giovani attori, facendo così rivivere quello che era il suo magistero.

Da parte mia, vorrei sottolineare come uno dei riferimenti maggiori e di più forte novità fosse il richiamo all'antropologia.

Intervenendo, ad esempio, nel 1983, alla serata dedicata a "Questa sera si recita a soggetto" di Luigi Pirandello, a cura di Ottavio Rosati, Fersen ricorda come il mnemodramma sia nato tra il 1960 e il 1962, dopo due anni di sperimentazione della tecnica psic scenica dell'attore che è una tecnica psicologica posta in essere da Jacob Moreno e da sua moglie Zerka, presente fra l'altro sul palcoscenico del Teatro Flaiano di Roma.

A proposito del mnemodramma presentato nel 1962 all'Université du Théâtre des Nations di Parigi, Fersen nota come la sua base "è una ricerca interdisciplinare, che privilegia soprattutto l'antropologia. Antropologia come ricerca della forma primordiale di teatro, della ritualità. Nel rito ci si immedesima nel dio, si diventa altro da sé: si effettua un'operazione che è, già di per sé, teatrale¹".

Fersen dunque è pienamente consapevole di quanto il suo teatro – specie i drammi da lui elaborati – sia tributario dell'antropologia che ispira buona parte del suo lavoro. Egli rivendica pertanto di aver seguito i corsi di Henry Lévy Bruhl a Parigi, di aver collaborato con Ernesto De Martino e di essere in quel periodo in contatto con Alfonso M. Di Nola. "Il lavoro di collaborazione con gli antropologi si è basato sul fatto che nella ritualità primitiva si riscontra la presenza di oggetti rituali che hanno un potere scatenante di stati di coscienza estremamente profondi, di stati di trance. La trance, l'immedesimazione col dio, si pone al centro dei culti. Nella trance l'adepto, il credente, perde coscienza di sé e si immedesima nel dio con un'operazione tipicamente teatrale: di qui la ragione della mia ricerca interdisciplinare²".

Ripercorrendo l'intensa, suggestiva narrazione di *Il teatro, dopo* potremmo notare come la problematica dei rapporti fra Mito e Rito,

¹ V. "Atti dello psicodramma", anno VIII, 1983.

² *Ibidem*.

centrale nello spazio teatrale quale delineato da Fersen, ha, come egli stesso afferma, “mobilitato per lungo tempo studiosi e scuole antropologiche in difesa di tesi opposte: da Frazer e dalla Myth and Ritual School che tendono a privilegiare la componente rituale ipotizzando una priorità temporale del Rito sul Mito (che del Rito sarebbe la necessaria motivazione culturale), alla scuola morfologica-culturale di Francoforte che, ponendo a base delle proprie concezioni una primordiale ‘emozione’ del mondo (Frobrenius, Jensen), sposta indirettamente l’accento sul Mito come concezione del mondo, dal quale deriverebbero i comportamenti e i codici rituali, alla scuola sociologica francese (Durkheim, Lévy-Brouhl) che nel rapporto dialettico fra il *Dròmenon* e il *legòmenon* (fra l’azione rituale e la narrazione mitica) individua il nucleo della vita religiosa e la base del sociale, alla scuola funzionalista di Malinowski che teorizza un complesso mito-rito-cultura come funzione unitaria e omogenea della vita sociale, alla scuola storicistica italiana (De Martino, Pettazzoni, Lanternari, Brelich, Di Nola, Lombardi Satriani, Cirese) che valorizza il rapporto dialettico fra il complesso rito-mito e il divenire storico. Per la scuola storicistica il complesso mi-rituale ha una funzione di reinserimento dell’uomo e del gruppo nella realtà storica dopo i momenti di crisi individuale e calendariale”.

Fersen riprende così piegandoli per così dire alla propria cifra critica Diderot e Brecht.

“Immedesimarsi stanca. Stanca anche straniarsi. Questa impassibilità, questo sforzo (forse impraticabile) di dissociazione fra le reazioni emotive e la loro naturale espressione richiede una continua lucidità introspettiva. Prima che dal personaggio l’attore deve estraniarsi da se stesso. L’idea di straniamento comporta un’astensione emotiva che raffrena – nell’attore come nello spettatore – lo slittamento involontario nell’immedesimazione. Per sterilizzare intonazioni e gesti occorre un autocontrollo insonne. L’impegno mentale che pilota, in questo caso, i comportamenti del personaggio esige uno stoicismo quotidiano. Così anche la pratica dello straniamento genera inclinazioni all’abitudine: più insidiosa dell’abitudine, agli impeti della passione. L’impassibilità diventa l’alibi per un’esibizione tecnica. [...] si installa in palcoscenico un cinismo tecnico che garantisce un’aurea mediocrità allo spettacolo”.

Fersen è continuamente alla ricerca dello “specifico” insurrogabile del teatro e ritiene che il teatro di tradizione soffre di una grave crisi di presenze.

È impossibile non pensare a come Ernesto De Martino abbia individuato proprio nella crisi della presenza il pericolo in cui il soggetto può precipitare schiacciato dalla datità dell'evento (morte della persona cara, impossibilità di reinserire la propria soggettività in un orizzonte di discorso). La trasformazione del dato in valore dischiude al soggetto la possibilità di rendere operativo il proprio tempo, percorribile culturalmente il mondo, reinserito in un orizzonte di domesticità. Non mi sembra senza significato che Fersen, acuto lettore di De Martino, utilizzi un concetto caro all'etnologo napoletano che l'aveva a sua volta ripreso dall'etnopsichiatria e dalla filosofia contemporanea.

Rifacendosi al rigoroso "codice scenico" di Stanislavskij, Fersen sottolinea: "la mitologia dell'immedesimazione è ormai inquadrata in un 'metodo': *pereživanie* (tradotto forse inadeguatamente nell'italiano 'reviviscenza') non può essere lasciato in balia dei capricci della fortuna teatrale".

Al metodo Stanislavskij, da lui considerato "datato" Fersen rivolge critiche radicali, ma quel che qui mi preme rilevare è che anche qui abbiamo l'utilizzazione di una categoria critica, quella di "reviviscenza" che ha avuto ampia fortuna nella letteratura demo-antropologica.

Il fondatore dell'antropologia moderna, Edward B. Tylor, aveva elaborato il concetto di "survival" (sopravvivenza) per indicare il tratto culturale di un'epoca precedente che sopravviveva, appunto, nell'epoca successiva. Contro tale denominazione, applicata a suo avviso in maniera estensiva e acritica, insorse l'etnografo italiano Raffaele Corso che nei primi decenni del Novecento propose il termine "reviviscenza", per indicare, appunto, tutti i casi in cui la tradizione non si limitava a sopravvivere, ma riviveva una nuova fase rinnovandosi.

Tutto ciò è oggetto di dibattito ma si è voluto ricordare come un termine utilizzato per il teatro da Fersen incrociasse un ambito di riflessione antropologica di grande spessore nello sviluppo di queste scienze in Italia.

Per Fersen a questa trama di significati rinviavano gli incontri identificativi dei giovani attori, oggetto della sua particolare sollecitudine di Maestro.

Fersen è estremamente attento al fitto scambio, nella storia del teatro occidentale, tra teatro popolare e tradizione "colta". Così ad esempio, sottolinea come "in *Misterija-Buff* di Majakovskij compaiono, ac-

canto a reminiscenze del teatro medievale, le *petruške*, le filastrocche dei teatri di fiera, i personaggi mossi dai burattinai nelle piazze di paese della Vecchia Russia.

Futuristi e simbolisti hanno lo sguardo rivolto alle sagre, alle tradizioni popolari: marionette, maschere, ‘cantilene dei nonni’ trovano ospitalità sulle scene del nuovo teatro. Non a caso si diffonde una curiosità esaltata per la ‘commedia dell’arte’: un teatro popolare, un teatro di strada, che – secondo Mejerchol’d – ha poi trovato in Gozzi il suo ordinatore scenico. Questo teatro del futuro vuole individuare la propria ascendenza – al di là della tradizione filologica – nel grande tetro anonimo non ancora manipolato dalla scrittura drammaturgica. L’ideologia rivendica le matrici popolari del nuovo teatro sovietico.

Ma ideologia a parte, è da vedere in queste tendenze, che si rifanno all’antico folklore e da esso attingono ispirazione e legittimazione, un rifiuto del testo scritto, la possibilità di una scena sgombra dalla dittatura drammaturgica”. È comprensibile, pertanto, che tra le letture di Fersen vi siano i lavori di Paolo Toschi, il demologo italiano che più di ogni altro ha rivolto la sua analisi critica alle “origini del teatro italiano” per riprendere il titolo di un suo capolavoro scientifico, quali che sia la eventuale condivisione delle sue specifiche considerazioni, e le articolate influenze che le variegata forme della drammaturgia popolare hanno svolto sul teatro italiano.

Egli nei decenni della sua riflessione teatrale e del suo magistero è particolarmente attento all’“andirivieni psichico del personaggio”. Esemplificativamente, “creare dei miti: Artaud attribuisce al suo teatro delle virtù salvifiche. Una parentela paradossale lega Artaud a Brecht. [...] ma intanto con la cancellazione di ‘Sir le Mot’ (l’espressione è di Gaston Baty) con l’eliminazione del personaggio di matrice letteraria, resta soppresso uno dei poli di attrazione che sostiene il gioco delle tensioni psichiche tipico del teatro occidentale. Era sopravvissuto alle sevizie registiche dell’avanguardia russa. Artaud chiaroveggente capisce che solo eliminandolo il teatro può decollare verso altri spazi d’anima. [...] L’itinerario verso la terra dei Miti, resta sconosciuto. E l’uso che si è fatto delle teorie artaudiane è rimasto periferico, estetizzante, nelle soluzioni gestuali di palcoscenico: quando non pedissequamente tradotto in innocue esibizioni di sangue e sadismi [...]

Ma un'alternativa è stata indicata: anche se il teatro moderno non ha saputo ancora decifrarne l'enigmatico cenno”.

Fersen rappresenta esemplarmente il modello dell'intellettuale impegnato in una continua ricerca, pronto a ridiscutere le acquisizioni critiche cui via via perviene, a ridiscutersi.

“Nel mio Studio teatrale la ricerca ha sempre avuto vita indipendente dalla realizzazione scenica. [...] Lo Studio – laboratorio e scuola per attori – era mosso da un bisogno di conoscenza”, che è quindi la meta prioritaria della sua attività.

Il procedimento di Fersen è però a spirale, per cui raggiunto uno stadio si passa immediatamente a quello successivo, in un lavoro continuo di approfondimento e di scavo che conduce l'attore a una sempre più profonda immersione in se stesso, nella continua tensione a ritrovare radici mitiche, che sono la base anche della nostra cultura.

Ogni pagina di questo libro, relativamente esile, sarebbe suscettibile di un commentario antropologico, tale è la ricchezza degli stimoli che Fersen, intellettuale dai vasti interessi e dalle molteplici letture nei diversi campi delle scienze umane, fornisce con generosa esuberanza.

I riferimenti che Fersen fa nelle note de *Il teatro, dopo* sono, oltre che al già citato Ernesto De Martino, a P. Szondi, P. Brook, D. Diderot, G. Hauptmann, B. Brecht, A. Mangano, M. Mac Luhan, Aristotele, H. C. Baldry, W. Lipphardt, A. D'Ancona, V. De Bartholomaeis; J. Drumble, J. Duvignaud, F. Marotti, F. Bowers, Zeami, M. Baratto, A. Abruzzese, C. Goldoni, A. Ristori, L. Rasi, F. Liberati, E. Rossi, V. Andrei, R. Barbiera, W. Goethe, B. Jonson, T. Garzoni, W. Benjamin, D. Balbett, A. M. Ripellino, A. Appia, E. G. Craig, Marinetti, F. Quadri. Bartolucci, M. Cappellini, I. Moscati, A. Attisani, K. Stanislavskij, E. Piscator, A. J. Tairov, F. Malcovati, V. Mejerchol'd, O. Costa, J. Copeau, A. Artaud, G. Kryžickij, Kručënich, U. Artioli e F. Bartali, E. Bartoli, E. Carneiro, A. Ramos, L. de Camara Cascudo, e tanti tanti altri che, come si può rilevare guardando attentamente le note che arricchiscono il volume.

A lettura ultimata de *Il teatro, dopo*, si può sfogliare l'opera mettendo assieme i titoli dei diversi paragrafi: ne vien fuori uno scenario di grande suggestione, nel quale settori intellettuali, categorie scientifiche, metafore letterarie ed evocazioni poetiche sollecitano il lettore in molteplici direzioni, tra loro molto differenti e tutte atte a calarci

nella complessità del teatro, nella profondità del metodo Fersen. E, soprattutto, atte a indicare come per il Maestro il rapporto con il teatro fosse, costitutivamente, rapporto con la vita, con la sua enigmaticità, con le sue irridimibili ragioni, con la sua ineludibile verità.

Non intendo sostenere che Alessandro Fersen sia antropologo, come se questa qualifica potesse costituire ulteriore merito per una personalità già così ricca e suggestiva. Si tratterebbe da parte mia di un eccesso di “patriottismo disciplinare” o di una manifestazione di quella sindrome accademica per cui la validità intellettuale viene riferita in maniera del tutto autoreferenziale alla “corporazione” dei professori universitari.

Non antropologo, dunque, il geniale drammaturgo e maestro di teatro Alessandro Fersen, ma intellettuale estremamente curioso di antropologia e di altri settori delle scienze dell'uomo.

Curiosità è qui assunta nella più alta accezione di interesse per l'uomo, dovunque e comunque esso si declini, un'attitudine a inseguire, per così dire, le orme di umanità lasciate dall'uomo nel suo plurimillenario cammino.

È questa curiosità che spinge Fersen a dedicare un paragrafo del capitolo “Il mnemodramma visionario” alla “festa arcaica” di Vallepiertra.

“A Vallepiertra nel giorno della Festa l'oggetto misterioso dai tre volti di fisionomia bizantina, impropriamente chiamato Trinità, è al centro di crisi collettive di angoscia e recupero vitale (fino all'esibizione oscena), che ripetono antichi eventi di natura orgiastica. A Rajano, in occasione della festa di San Venanzio, le pietre sono oggetto di un culto che attira i fedeli in un ambito magico precristiano”.

Su questa festa si è addensata un'ampia letteratura etno-antropologica, dai saggi di Angelo Brelich a quelli di Di Nola e Annabella Rossi, dalle rilevazioni visuali di Alessandro Morpurgo a quelle di Luciano Morpurgo; Giacomo Pozzi-Bellini; Vittorugo Contino. Essa è stata oggetto di un'accurata rivisitazione critica da parte di Paola Elisabetta Simeoni e Angelo Palma, nella mostra “Fede e Tradizione alla Santissima Trinità di Vallepiertra 1881-2006” promossa dall'Istituto Centrale per il Catalogo e la documentazione, che si è tradotta in un catalogo arricchito da alcuni saggi critici (Artemide Editoriale, Roma 2006).

Queste considerazioni, che qui sintetizzo per amore di brevità, sono suffragate dalla mia esperienza diretta dei contatti con Alessandro Fersen.

Alla fine degli anni Sessanta, Fersen mi sollecitò a partecipare ad alcuni incontri con gli allievi nella sua Scuola. Assistetti ad alcune sue lezioni, in cui via via gli attori si immergevano nella prova, con la sua continua vigilanza e con il controllo delle situazioni quando queste rischiavano di farsi critiche e di irrompere al di fuori dell'esercitazione. Al termine della prova, egli mi chiese che cosa ne pensassi e quali fossero le mie impressioni.

Ne ero rimasto colpito e avevo apprezzato la capacità di suggestione che il Maestro esercitava, eppure avevo qualche perplessità rispetto a quella che mi sembrava fosse uno sbocco obbligato da parte dei giovani, come se venissero indotti verso un'unica soluzione possibile, il lasciarsi andare, quali che fossero la loro storia e la loro effettiva volontà. Esplicitai lealmente l'apprezzamento e le perplessità e ne discutemmo in pubblico a lungo alla presenza degli allievi; tale dialogo si pose quindi come una continuazione della lezione, finalizzato per così dire a una meta di crescita didattica.

Lo stesso Fersen del resto sottolineava come queste lezioni fossero del tutto particolari, dovessero essere tenute sotto suo diretto controllo e risultassero finalizzate a far sì che gli allievi ritrovassero una sorta di primitiva creatività da far uscire da sé, mentre le lezioni vere e proprie seguivano canoni più finalizzati all'interpretazione dei testi drammatici.

Anche successivamente Fersen dimostrò interesse per le modalità critiche della mia attenzione antropologica. Ci incontrammo più volte. Mi narrò delle sue esperienze esistenziali e di come il multiculturalismo avesse impregnato le fasi della sua vita, dalla nascita in Polonia alle varie esperienze italiane e svizzere, fino al ritorno a Genova dopo la guerra e al suo entusiastico approccio al teatro, affiancato dallo scenografo Lele Luzzati, con cui realizzò poi alcuni fra i suoi più fantasiosi spettacoli.

Nel 1985 organizzò presso il teatro Politecnico di Roma un colloquio dal titolo *Le origini teatrali della cultura* invitando come relatori Massimo Cacciari, Alfonso M. Di Nola, me stesso.

In tutti questi incontri avemmo modo di convenire sull'estrema utilità nel lavoro dell'attore della dimensione antropologica, delle prospettive che l'antropologia fornisce. Convinzione che Fersen ribadisce continuamente nella scuola.

Val la pena, forse, rilevare come ne *Il teatro, dopo* si ricorra per indicare una modalità importante del suo metodo a una categoria, quella di “reviviscenza”, che ha avuto ampia fortuna nella letteratura demo-antropologica.

La curiosità antropologica di Fersen e la fecondità del suo approccio critico si situano ancora in un'altra direzione. Per poter essere compiutamente attore, questi, volta a volta, deve saper entrare nelle alterità dei personaggi che via via è chiamato a interpretare; deve, pur restando se stesso, saper essere altro, per poi ritrarsene e ritornare ancora una volta nei diversi ruoli in un gigantesco giuoco degli specchi nel quale identità e alterità rifrangono le loro immagini intersecandosi continuamente.

Ma è l'antropologia stessa a porsi come giuoco degli specchi al punto tale che questa espressione è stata utilizzata da numerose opere scientifiche e che il tema dello specchio si ritrova come costante in molte delle riflessioni antropologiche e di altre scienze dell'uomo antropologiche, etnolinguistiche, psicanalitiche e psichiatriche.

Di tutto questo Fersen è consapevole e non a caso sono numerosi fra l'altro i riferimenti a Freud come a Jung.

Sono, questa acuta sensibilità, questo fine intuito, questa raffinata curiosità che rendono la personalità di Alessandro Fersen di singolare suggestione e motivano ampiamente la riedizione di quest'opera.

Luigi M. Lombardi Satriani

IL RECUPERO DI UNA COMUNITÀ SMEMBRATA

Intorno alla metà degli anni Sessanta ero allieva di Orazio Costa per il triennio di regia all'Accademia "Silvio D'Amico". Le lezioni di noi registi prendevano parecchio tempo perché si estendevano, al di là degli impegni insieme agli allievi di recitazione, ad altri incontri con il Maestro dedicati all'interpretazione dei testi e al lavoro con gli attori nostri compagni.

La mia curiosità di teatro sconfinava dai canoni dell'Accademia d'Arte Drammatica spingendomi anche in territori dai puristi considerati pericolosi e infidi. In quegli anni si cominciava a parlare di Grotowski, il maestro polacco chiuso in una sperimentazione con gli attori da cui pareva ottenere prodigi di una espressività innovativa rispetto ai criteri del teatro dell'epoca. Spiato nei pochi articoli che riuscivo a trovare su di lui, Grotowski si materializzò per me nel 1965 in un Convegno a Roma; lo organizzava Alessandro Fersen, di cui avevo sentito parlare, ma che non conoscevo. Di lui chiesi a Costa, che non mi disse molto, ma usò un tono di rispetto per la sua attività di docente: teneva una scuola che, al di là di un insegnamento tradizionale da lui adottato per gli allievi, si caratterizzava come luogo di ricerca attraverso un metodo messo in atto in particolari momenti del suo insegnamento. Andai agli incontri che si tennero nello Studio di Fersen, in un vasto spazio alla Lungara, intorno alla figura di Grotowski, a cui parteciparono alcuni fra i più significativi esponenti del teatro di quegli anni, critici, autori, attori, studiosi e docenti, direttori di teatro, tra cui Giorgio Prosperi, Ghigo de Chiara, Renzo Tian, Mario Raimondo, Elio Pagliarani. Io ero fra i giovani che ascoltavano, cercando di collegare quanto andava sviluppandosi attraverso gli interventi con ciò che conoscevamo del teatro. Grotowski mi parve una sorta di santone

vestito da impiegato di banca, proteso a superare i limiti umani dell'espressività con la pazienza tenace circa il tempo degli esercizi, "la fede", disse in un suo intervento Ferruccio Marotti, giovanissimo e già ad altezze universitarie.

Era invece una serena laicità a condurre la ricerca di Fersen sull'attore. Ma era uno studioso immerso anche nel teatro attivo, su cui tentava di intervenire cercando di plasmarlo per quanto possibile secondo propri parametri. Era un ricercatore puro che tuttavia, a rischio di contraddizione, non aveva rinunciato a operare nel teatro del suo tempo, in cui doveva accettare di realizzare spettacoli secondo i mezzi e gli attori che poteva reperire, oppure ritirarsi in un dignitoso quanto improduttivo apartheid.

Attraverso confronti e ipotesi di tendenza formativa del suo ininterrotto lavoro, emerge in primo luogo la volontà di realizzare un attore lontano dai clichés, per iniziare una trasformazione del teatro del suo tempo mediante un progetto che lo riscatti dalle incrostazioni delle mode e dai pettegolezzi divistici facendolo ritornare elemento vitale di aggregazione e di rappresentazione della comunità.

Rimando a quanto scrive lo stesso Fersen circa il mnemodramma. Il lavoro che ne risulta è una sorta di scavo nelle profondità dell'individuo più segreto che, in un particolare momento favorevole per il suo stato d'animo e le presenze da cui è circondato e per il luogo in cui si trova, guidato dal Maestro si abbandona a far riaffiorare da sé elementi, sensazioni, ricordi ignorati o dimenticati. Questa pratica, definita con il termine "reviviscenza", può forse essere presentificata in modo più pregnante come ricordo di elementi che appartengono alla personalità più oscura dell'individuo, nel loro affacciarsi fuori di lui, trovandovi una forma di espressione.

Abbandono e controllo ne sono gli elementi determinanti, come con precisione di linguaggio Fersen spiega in alcuni suoi saggi. Essenziale in tale approccio dell'attore con se stesso è una totale volontà di affondare in profondità nella propria psiche, abbandonando il livello razionale e ricercando nell'inconscio la propria natura originaria.

Si può forse pensare che Fersen abbia avvertito l'influenza di Gurdieff, filosofo dell'esoterismo, in questo ampliamento della coscienza e nel crepuscolo di essa.

In tale abbandono ci si libera dalle stratificazioni indotte dal comportamento sociale della propria epoca, dalle costrizioni e dagli infingimenti dettati da un'educazione costrittiva e schematica. Si tratta di una sorta di pulizia della propria espressività, che torna a ritrovare una libertà primigenia.

Da questa liberazione l'individuo può partire per iniziare un percorso per l'interpretazione teatrale.

Il procedimento – mette in guardia Fersen – comporta pericoli di sbandamento psichico se non viene guidato con delicatezza e consapevolezza da un maestro. Era lo stesso Fersen a seguire questi esperimenti, che appartenevano ad un settore laboratoriale particolare della sua Scuola rispetto al resto delle esercitazioni da cui scaturivano gli attori, ma i due tipi di impegno non necessariamente erano divisi, potendo gli allievi passare da un settore all'altro.

Ricordo qualche incontro a cui assistetti nel suo studio, accanto al Maestro. Ciò che dagli allievi affiorava soprattutto era una sorta di angoscia, di tormento interiore che cercava di farsi strada dentro di loro: sentimenti ed emozioni emergenti dal profondo. Era lo stesso Fersen a spingere gli allievi a questi lidi, in un modo o nell'altro sotteraneamente presenti in ciascuno di noi, purché – lui diceva – “si sollevasse un po' di sabbia dalla superficie”.

Di questi rari momenti di lavoro relativo al mnemodramma, Fersen era giustamente geloso come di momento privatissimo, in collegamento fra lui e chi vi si sottoponeva. Mi riferisco in particolare al mnemodramma singolo, senza oggetti, quello che più induce l'attore a scavare dentro di sé individuandovi elementi da lui stesso ignorati.

Non so per quale motivo, se non quello di una rara simpatia e fiducia nei miei confronti, – ero conosciuta come “l'allieva di Costa” – o per una sorta di sfida a mostrarsi a chi seguivano altre modalità di sollecitazione creativa, abbiano indotto un giorno Fersen a farmi partecipare, come spettatrice, a questo suo segreto ed intimo lavoro.

Ricordo il volto del giovane che si era offerto – o lo aveva scelto il Maestro?, questo non lo ricordo –, forse si trattò di una sintonia o di un invito da parte di Fersen verso chi sapeva avrebbe risposto alle sue

attese, pur libere rispetto al risultato, ma certo comunque di ottenere un risultato stimolante.

Intorno, il buio di un luogo dentro il quale altri individui assistono ignorati e silenziosi, come dietro lo specchio dello psicanalista. Come chiamare quanto sta accadendo? Lavoro, esercizio, scavo, sollecitazione, rito... Forse l'ultima definizione si attaglia alla procedura ed al silenzio in cui si svolge l'operazione. Il giovane si concentra sul riflettore che gli sta davanti, occhio indagatore per lui, semplice fonte luminosa, finora, per me. Ne sembra abbagliato e al tempo stesso trascinato in un altrove che lo distanzia da noi, non tanto però da non avvertire da parte sua la presenza di Fersen, che lo segue non perdendolo d'occhio, pur in silenzio – ma questo genere di attenzione di solito viene avvertita da chi vi è abituato –, e quindi il giovane non ne è distolto, pare anzi sentirsene sostenuto: è una mia impressione, ma credo che essa sia adeguata alla situazione che si viene creando.

Il ragazzo si concentra su qualcosa che sente dentro di sé; gli occhi paiono scrutare la sua interiorità perché hanno abbandonato la fonte di luce in faccia a lui, ma pur restando spalancati paiono vedere al di là di quanto è davanti. Il respiro del ragazzo si fa leggero, come sospeso, rarefatto; pare ascoltare suoni – o parole? – che soltanto lui è in grado di percepire, a causa di una attenzione profonda, che supera la concretezza del momento contingente e del luogo reale.

Il ragazzo pare via via apprendere cose particolarmente importanti per lui, si direbbe – a mio avviso – che stia venendo messo a parte di una qualche rivelazione che lui stesso si scopre dentro, da sempre appartenutagli, ma ignorata. Non riesco a capire se ne sia turbato; forse ne è stupito, a giudicare dall'espressione del volto via via sempre più proteso verso un altrove attrattivo.

Passano così alcuni secondi, forse qualche minuto, ma il tempo si dilata e insieme non sembra trascorrere, tanta è la tensione-attrazione che è venuta a crearsi. Poi la rivelazione deve essere avvenuta, perché il ragazzo fa dei piccoli cenni con il capo, ad affermare ciò che va apprendendo, e ad un tratto pare indietreggiare davanti ad un compito – forse – che gli viene indicato, o che lui stesso dentro di sé sente di dover affrontare; ha un piccolo moto reticente, una sorta di scatto all'indietro e per la prima volta sbatte gli occhi che aveva tenuto spalancati e fissi; il respiro gli si fa più contratto, direi quasi un accenno di affanno, che va crescendo: è forse un affacciarsi di quella che Fersen

chiama “angoscia”, e che si verifica in chi è dentro all’esercizio come una scoperta di ancestrali memorie, non quindi ricordi, ma scoperte di qualcosa di “altro da sé”.

È qui che Fersen richiama dolcemente il ragazzo, sottraendolo a quella sorta di ipnosi, ma con un tono di voce suadente e sereno, che impone senza trauma all’allievo di riemergere da una sorta di situazione di discesa “ad infera” da lui sostenuta. Ecco allora che con un piccolo scatto quasi a saltare fuori da un recinto, il ragazzo sbatte ancora gli occhi, si scrolla tutto e poi si guarda intorno, fermando lo sguardo al Maestro, fino a sorridergli. “Bene – dice Fersen con garbo –. Come ti senti?”. “Benissimo – replica il ragazzo, quasi stupito di quella domanda –. Perché?”. È evidente che non ricorda nulla di quanto ha vissuto; risponde franco, senza il sospetto di aver vissuto qualcosa di cui non ha memoria.

Questo genere di esperimenti, Fersen credo li provasse qualche volta per indurre un soggetto ad aprirsi senza forzature psicologiche o scavi nella personalità indotti da comandi razionali, per rendere l’attore più duttile e pronto a recepire, quando si fosse trovato ad affrontare un personaggio, ogni possibile sfumatura di una personalità differente dalla sua.

Da parte di Fersen era, quello con l’individuo singolo, un passo iniziale verso una sorta di liberazione espressiva che andava poi allargandosi e arricchendosi di ulteriori applicazioni, al di là del proprio recinto interiore, attraverso gli altri “gradini” del mnemodramma, che fidando già in una prima fase di “liberazione” si libra a sollecitare la fantasia creativa attraverso l’uso di uno strumento, preso al di là di una sua valenza concreta – bastone, sedia, palla ecc. – come elemento di appoggio al proprio immaginare.

Questo procedimento richiama un po’ quello che anni dopo ha sperimentato Peter Brook usando una sedia e soltanto una sedia sulla scena nuda: trono, cavallo, strumento di contenzione, albero, nave, tutto al di fuori che sedia, e di questo ha scritto indicando la suggestione infinita derivante dalla povertà dell’oggetto, mentre l’oggetto preciso relativo ad una scenografia non fa che imprigionare l’immaginazione a quanto l’occhio vede, con pigrizia, pretendendo altro e altro ancora ad ogni nuovo susseguirsi di azioni. Agendo singolarmente, gli allie-

vi possono poi tutti ritrovarsi in un complesso gruppo articolato che ha come obbiettivo l'oggetto; ognuno vi proietterà il suo immaginario, e si farà disposto a combattere gli altri o ad allearsi con qualcuno contro altri; si instaura una vera e propria battaglia di sopravvivenza, che Fersen non esita a considerare con significati ancestrali e riferimenti antropologici. È sempre la sua presenza a tenere sotto controllo l'azione che va via via svolgendosi, e, come lui stesso afferma e come io ho avuto modo di verificare assistendo all'esperimento di cui sopra,

Gli attori non avvertivano la mia vicinanza [...] Io mi muovevo in mezzo a loro come un fantasma, ero, per la loro realtà, un fantasma: un'ombra inconsistente, a fronte di quelle sostanze essenziali e imponderabili nelle quali si manifestava il loro io profondo¹.

Tuttavia la presenza di Fersen si palesa quando se ne prospetti la necessità:

Nei momenti della violenza o dell'estrema angoscia io mi aggiravo fra i partecipanti, osservandone da vicino le reazioni e controllando l'andamento del mnemodramma: era già accaduto che l'evento straripasse improvvisamente dai suoi argini onirici e irrompesse pericolosamente nella vita reale. L'intervento si rendeva allora necessario².

L'elemento "angoscia" ricorre nelle osservazioni di Fersen in relazione agli stati d'animo dell'allievo impegnato nel mnemodramma. Lui stesso ne parla in più occasioni attribuendo allo stato in cui viene a trovarsi il soggetto come di una trance, da cui poi si risveglia ad esperimento terminato.

Di quale angoscia si tratti, si può dedurre dal fatto che essa si manifesta in quasi tutti gli attori a cui Fersen abbia suggerito l'esperimento del mnemodramma. È un'angoscia che non riguarda una riflessione consapevole di un proprio fallimento, o una situazione relativa ad affetti traditi, condizioni di malattia, frustrazioni di lavoro ecc. È invece uno stato che, nel momento in cui il soggetto si abbandona ad una

¹ Ne "Il teatro, dopo", Bari, Laterza ed., 1980, Il mnemodramma visionario, p. 110 (2011, p. 140).

² *Ibidem*, pp. 109-110 (2011, pp. 139-140).

sorta di scorrere interiore, cedendo le resistenze che abitualmente ne condizionano il comportamento, fa emergere dall'inconscio il senso di un'inquietudine che permea la propria esistenza mettendone in evidenza l'incertezza e l'oscurità. Scavando nel proprio io profondo, l'allievo fa affiorare alla luce questo inesplorato mondo interiore, talvolta foriero di sorprese pericolose e destrutturanti. Ed è per questo motivo che il Maestro deve vigilare e farsi carico della responsabilità di fermare in tempo chi stia andando troppo in là nell'indagine di sé, se questa indagine si profila carica di minaccia all'equilibrio della persona.

Quello di Fersen si può forse rapportare al procedimento maieutico messo in atto da Socrate, che si addentra mediante un'indagine conoscitiva nell'interiorità dell'individuo per metterne alla luce elementi sconosciuti a lui stesso. Esso si incentra quindi soprattutto sul soggetto al centro dell'esperimento ed è finalizzato alla conoscenza di sé.

Aver privilegiato questo tipo di procedimento da parte di Fersen ha forse qualche attinenza con una serie di elementi che tutti conducono alle origini ed alla cultura, oltre che alle esperienze, del Maestro.

Era la sua cultura e la sua stessa esistenza a imprimere l'eco di un dramma ancestrale alle esperienze messe in atto da Fersen quando si è addentrato nella pratica laboratoriale del teatro, dopo un primo periodo di avventuroso approccio ad esso, con magnifici risultati anche drammaturgici. Nato in Polonia, terra perseguitata da invasioni e repressioni, la sua appartenenza ad una famiglia ebrea era stata profondamente segnata dal periodo nazista, attraverso fughe e cambiamenti dei luoghi in cui abitare, frammentazioni familiari, continue paure determinate dalla mancanza di sicurezza, in un periodo in cui vanno facendosi sempre più frequenti le deportazioni naziste, evitate soltanto per una serie di combinazioni e di aiuti di amici fuori dall'Italia, in cui con i genitori Alessandro era andato a vivere in un periodo di relativa serenità. La sua ricerca di tradizioni delle origini, non solo con suoi scritti ma con scelte drammaturgiche e letterarie, lo portano a privilegiare il dramma inteso come sofferenza ed espiazione, e a ricercarne le fonti di carattere antropologico attraverso cui operare una sorta di ricongiungimento ideale.

Su questo stato fortemente reattivo Fersen si inserisce con una personalità protesa ad indagare sulle origini dell'uomo, in quell'ambito

arcaico dei miti e delle radici antropologiche che egli privilegia per differenti motivi, la ricerca delle origini della violenza, il sacro, un senso collettivo all'esistenza in cui l'individuo si trova ad agire. E Fersen si domanda

*se le sconvolgenti esperienze del mnemodramma non attingano alle indistinte matrici del complesso mito-rituale, che racchiude il nucleo primo del teatro*³.

Ci si può domandare se il mnemodramma possa avere un legame consequenziale con il teatro che Fersen ha in più direzioni sviluppato, realizzando spettacoli sia da testi originali di sua creazione, sia da commedie da lui tratte dalla Commedia dell'Arte e da testi classici e di repertorio moderno. In forme sfumate egli sosteneva di tenere i due campi divisi, servendosi del mnemodramma per aprire orizzonti nuovi e più vasti ad un teatro futuro, mentre il teatro da realizzare per il pubblico del momento obbediva a regole più vicine alle esigenze di mercato. Ma io ritengo che il lavoro che lui svolgeva nell'ambito del mnemodramma andasse poi a riversarsi, in un modo sotterraneo, in quella spettacolarità accettata come mestiere, attraverso certi interpreti che del mnemodramma avevano sperimentato i criteri, ma soprattutto attraverso l'intuizione che il Maestro aveva acuito nei confronti dei suoi attori, traendo da loro quell'io profondo inesplorato e inconsapevole a loro stessi, che scaturiva attraverso l'incontro e l'intreccio fra l'attore ed il personaggio del testo da rappresentare. La maieutica socratica operava allora arricchendo la personalità dell'attore della fantasmatica figura del personaggio creato dall'autore e filtrato attraverso la sensibilità del regista.

Diverso procedimento applicava Orazio Costa agli allievi lavorando a quello che aveva chiamato "metodo mimico", per sollecitare la creatività facendola riemergere da personalità spesso appiattite sugli schemi di un'educazione scolare e da comportamenti societari finalizzati all'imitazione. Gli esercizi partivano dal respiro come moto universale comune ad ogni essere umano; da tale respiro si andava poi risalendo all'aria, al vapore, alla nuvola, all'acqua, alla pioggia ed ai fiumi e così

³ *Ibidem*, ed., 1980, La patria mitica, p. 137 (2011, p. 167).

via, passando poi a “mimare” ogni elemento, arrivando poi ai vegetali, agli animali ed ai concetti, per approdare alla parola ed infine alla parola poetica, nella quale l'allievo si immedesima entrando nel percorso creativo già realizzato dal poeta, e inserendovi la propria sensibilità.

Tale procedimento può richiamare la visione delle ombre della caverna descritte da Platone: un recepire ciò che è fuori facendolo proprio e arricchendosi mediante un lavoro mimetico nel quale diventare tutto ciò che si va a vedere, ad osservare, a sentire. Si tratta di un processo di immedesimazione, non di imitazione, un'uscita da sé ed un ritorno a sé, arricchito da quella uscita precedente: un procedimento, cioè, che fa emergere la capacità espressiva dall'interno dell'allievo verso quell'esterno popolato di elementi, di esseri animati, di simboli, di creazioni poetiche. È un metodo che consente di diventare ogni cosa senza traumi personali, in quanto ogni cosa viene inglobata nella personalità di chi la interpreta rimanendo se stesso, ma ampliandosi rispetto a ciò che va ad interpretare, non restando cioè limitato alla propria dimensione ed alla propria esperienza – come avviene nel primo Stanislavskij –, ma dilatandosi quanto occorre per poter interpretare personaggi che non potrebbero essere contenuti nel proprio limitato vissuto.

Anche in Fersen, in un certo senso, il mito della caverna si riattualizza nel lavoro che viene realizzato andando a cercare quelle immagini – o protoimmagini – che fanno parte dell'archeologia del soggetto. La personalità limitata del soggetto va quindi ampliandosi mediante il recupero delle radici.

Ciò che avvicina Fersen a Costa è prima di tutto l'idea di uomo e poi di attore.

Prima di fare un attore – dice Costa – bisogna fare un uomo. Egli intende uomo nella sua accezione più completa circa la sua espressività e la sua dignità di essere umano: che sa esprimersi al meglio ed al massimo è anche uomo completo sul piano morale, nei rapporti con gli altri, nella sua capacità di osservare e di comunicare. Per arrivare a questo livello espressivo occorre cancellare dalla propria persona ogni forma di stratificazione derivata dalle costrizioni indotte dalla società: le infinite falsità del comportamento per mascherare il proprio sentire, il più delle volte a proprio vantaggio, celando agli altri i propri disegni di azione. È in sostanza un ritorno alla purezza iniziale dell'essere umano, facendo cadere le maschere che inducono a “truccare” se stessi.

Se Fersen era partito, per i suoi esercizi, dal metodo Stanislavskij, e forse lo aveva in qualche modo applicato, non vi si era fermato a lungo. Non gli piaceva quell'eccesso di naturalismo che riteneva potesse avere senso per un Cecov inteso soltanto in tale dimensione, ma non quando si superasse il clima di una quotidianità vissuta realisticamente. Voleva andare più in profondità. Con il mnemodramma ci andò, ma i risultati di tale sperimentazione rimasero quasi del tutto come un lavoro di approfondimento dell'impegno dell'attore; il salto dal mnemodramma al testo, a quanto io ne abbia ricercato prove, non avvenne. Ci furono due spettacoli che dal mnemodramma attinsero risultati accantonati in mesi di lavoro con un gruppo di attori. Si trattò di "Diavolerie" rappresentato a Spoleto nel 1967 e di "Leviathan" ancora a Spoleto nel 1974. Ma lo stesso Fersen dichiarò che si trattava soprattutto di esercizi derivanti da lunghi e ripetuti momenti di laboratorio. In essi apparivano azioni legate all'uso di materiali che via via si trasformavano – come i bastoni del primo, che diventavano fra le agili mani degli attori oggetti via via sempre diversi – oppure si manifestavano attraverso momenti collettivi di forte intensità emotiva che offrivano agli spettatori immagini sorprendenti. Ma l'utilizzazione del mnemodramma per arrivare a interpretare un testo non avvenne. Era lo stesso mnemodramma, io credo, a costituirsi come elemento purificatore; l'interpretazione del testo era poi cosa che veniva realizzata secondo criteri e suggerimenti relativamente tradizionali. L'innovazione consisteva nella purificazione interiore dell'attore, avvenuta in precedenza e vissuta come liberazione implicita.

Va anche osservato che pur non consapevolmente, ma attraverso scelte apparentemente casuali – ad esempio la "Lea Lebowitz" con le scene e i costumi di Luzzatti, inventata per colpire, con l'interesse della novità, loro ancora sconosciuti, il mondo del teatro –, Fersen andava recuperando una tradizione ebraica, che vedrà nascere successivamente "Golem" e "Leviathan". A sua volta Costa, fin dalla sua formazione operata attraverso Silvio D'Amico e poi Jacques Copeau, tendeva ad un recupero di origini cristiane, sia attraverso rappresentazioni riprese in anni successivi, delle "Laudes", sia poi del "Poverello" di Copeau e di "Assassinio nella Cattedrale" di Eliot, fino ai drammi di Ugo Betti e di Diego Fabbri, ma anche in un sentire sempre attento alla spiritualità dell'uomo.

In questa loro tensione i due maestri cercano di recuperare al teatro una collettività smembrata, come quando il teatro greco si faceva interprete della polis.

L'incontro fra l'attore ed il personaggio è sempre un impatto di forte pregnanza emotiva. Entrare nell'"altro" è frutto di esercizio e di disponibilità. Che si tratti di mnemodramma o di mimesica, forse non è essenziale. Ci sono persone naturalmente mimiche – com'era la Duse, com'era Ruggeri – che ignoravano Fersen e Costa.

Ricordo un bellissimo seminario ad Avignon, tenuto da Jean Vilar, in cui il grande creatore di quel Festival e soprattutto del TNP aveva invitato alcuni fra i giovani registi ed attori di quegli anni a dialogare con lui. Io ero fra questi, ed ero stata da lui chiamata "la Costienne". Voleva sapere, il Maître, quali "trucs" potevamo suggerirgli, arrivando da scuole ed esperienze diverse, perché intendeva fare un'Ecole tutta nuova, forse riecheggiando Copeau, ma con la voglia di qualcosa di diverso. E tutti noi, venuti da varie nazioni e continenti, a raccontargli di quello che facevamo. Ascoltava curioso, attento come un fervido studente, prendeva appunti, faceva domande, chiedeva di dimostrare quanto si diceva. Alla fine si rese conto che era impossibile individuare una possibilità unica per apprendere come interpretare. Ogni truc era buono, dipendeva dalla fede di ognuno al proprio lavoro, dalla passione, ed anche da una certa buona fede, intelligenza e dovizia di mezzi, ma soprattutto dalla pazienza, dalla tenacia, dalla caparbia volontà di essere, di diventare.

Alla fine del suo lungo saggio che percorre in una veloce e nitida carrellata più di due millenni di storia del teatro in cui le finalità si susseguono cancellandosi l'una con l'altra per poi rifluire in un nuovo modulo espressivo che non si stenta poi a riconoscere sotto altre spoglie in qualche momento precedente – il mito è quanto sottende ogni forma della comunicazione, e il mito è incancellabile –, Alessandro Fersen arriva ad una conclusione:

Il teatro è un atto di fondazione ontologica. È un rituale porsi nel mondo ed è una definizione di questo posto nel mondo. È la scelta culturale di un destino.

Se si comprende il significato di questa conclusione, si capisce che cosa Fersen ha cercato di comunicare attraverso questo studio appassionato con cui è andato dialogando con il lettore, ponendolo davanti a lui, a tu per tu, nell'indagine sui significati che il teatro ha via via acquisito nel corso dei secoli, dimenticando a poco a poco la sua essenza e svilendosi di fronte ad altri modi esibiti di comunicazione. Ma la disperazione che sembra emergere in Fersen alla constatazione di questo fallimento si erge poi arditamente in tentativi di recupero di quella identità perduta. Il lavoro infinito nella pazienza e nell'indagine che Fersen opera attraverso il mnemodramma è quanto di più appassionato e fallimentare si possa pensare, se lo si paragona al contesto della rappresentazione dell'epoca attuale. Fallimentare perché destinato a rimanere operazione selettiva, da realizzare al chiuso e in segreto, con pochi adepti guidati amorosamente da un Maestro che sostiene la piccola comunità incoraggiandola a superare il muro delle convenzioni, fino alla rinuncia della drammaturgia d'autore, per lanciarsi nell'inquietante vuoto delle pulsioni, al fine di ritrovare un se stesso dimenticato o addirittura ignorato. Sa, il Maestro, che quel lavoro così segreto e profondo, e rischioso come un esercizio in equilibrio sul filo sopra un precipizio, non frutterà che qualche raro risultato, quasi spento se ripetuto a mo' di spettacolo rispetto al turgore autentico della prova fra adepti; ma non si arrende, come tutti i Maestri che non fanno i conti con il successo né con le spese esorbitanti. E con il sorriso del saggio che gli invade ironicamente il volto intellettuale farà i suoi spettacoli con tanto di testo e di attori di mestiere nei Teatri Stabili o in compagnie professioniste, riconoscendo che nell'oggi il teatro, se lo si vuole fare, lo si fa così oppure non lo si fa. Spera, comunque, che per una sorta di osmosi tra lui e gli attori, o negli attori che hanno toccato di persona quella forma di possessione liberatoria che è il mnemodramma, qualcosa di puro e di intensamente comunicato si verifichi in scena. E con la pazienza che gli proviene dall'esperienza procede sorridente avvicinandosi fra gli allievi e gli interpreti.

Alla luce del mnemodramma, che tanta parte del libro tiene non solo per quantità di pagine quanto per l'importanza dell'argomento che si trascina anche il discorso relativo all'antropologia ed alla matrice mitico-rituale che ne è conseguenza, sui quali si sofferma opportunamente Luigi M. Lombardi Satriani nelle pagine che precedono, mi

pongo una riflessione sul titolo dello scritto di Fersen, *“Il teatro, dopo”*. Ho cercato di capire, fin dalla prima lettura, perché quel “dopo”, che invita ad una previsione circa un teatro diverso da quello del tempo in cui Fersen fissò le sue riflessioni. “Dopo”, certo. Ma, forse, “oltre”. Oltre il teatro consumistico, mercificato, per cui

*all'adempersi di un evento collettivo si è sostituito il mito commerciale del 'successo': all'instaurarsi di una totalità profonda, il totale dei biglietti venduti*⁴.

C'è amarezza in queste riflessioni, ma anche una sorta di rivalsa nel volersi imporre come fautore di una nuova era del teatro, mediante il ritorno ad una purezza di interpretazione che, pur creandosi al di fuori dei circuiti ufficiali dello spettacolo, prende vita e comincia a circolare attraverso i giovani interpreti, a “infettare” come una peste artaudiana la perfezione formale di un teatro di consumo, e ad insinuare nel pubblico il desiderio di una nuova forma di condivisione, dimensione perduta e necessaria perché il teatro abbia ancora la sua funzione insostituibile.

Maricla Boggio

⁴ *Ibidem*, ed., 1980, L'agonia dello spettatore, p. 21 (2011, p. 54).

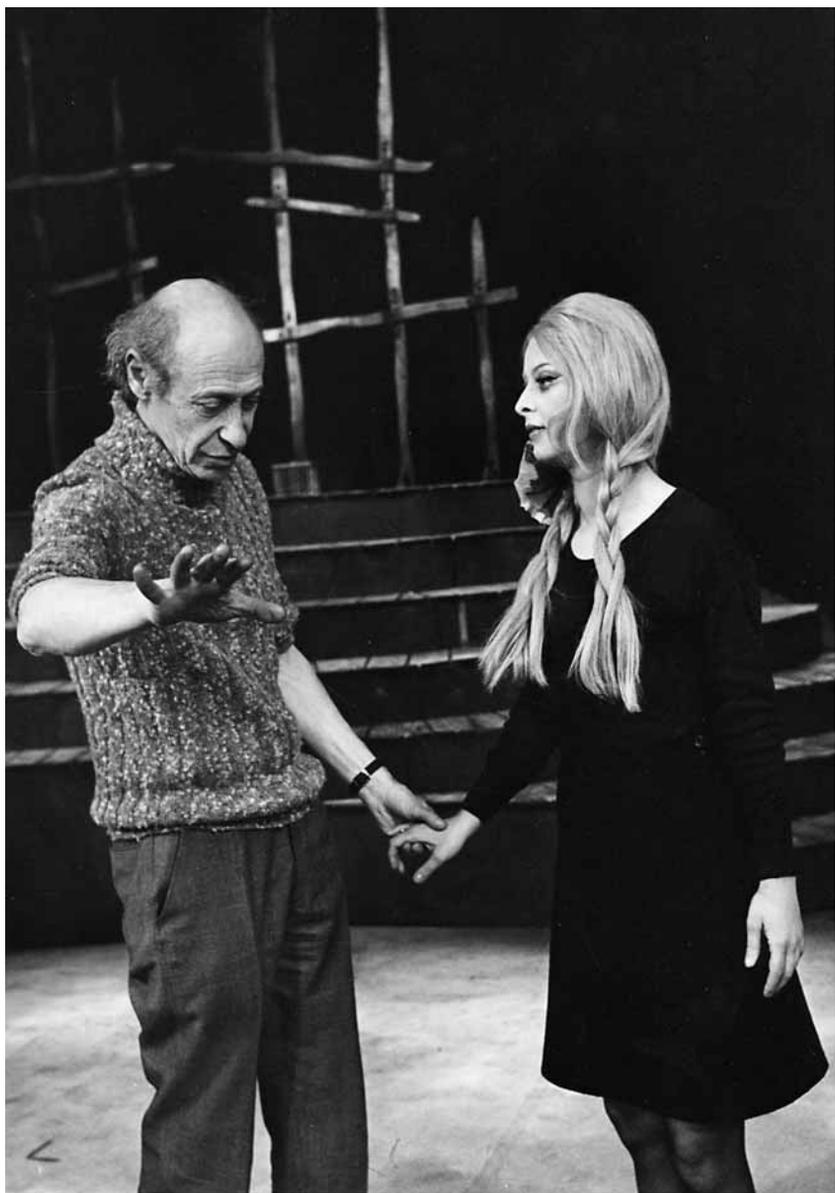
LE DIAVOLERIE

Spettacolo di cui è autore e regista Alessandro Fersen, andato in scena al Festival di Spoleto nel 1967 e successivamente in alcune città; poi in una nuova versione nel 1973 in polacco, a Varsavia. Qui vengono riportati otto momenti della prima rappresentazione.

















GOLEM

Spettacolo di cui è autore e regista Alessandro Fersen, andato in scena al Maggio Musicale Fiorentino nel 1969. Qui vengono riportati cinque momenti della rappresentazione.











LEVIATHAN

Spettacolo di cui è autore e regista Alessandro Fersen, andato in scena al Festival di Spoleto nel 1974. Qui vengono riportati sei momenti della rappresentazione.













PREMESSA

Dedico questa breve opera a Giorgio Colli, amico indimenticabile non mai abbastanza rimpianto, compagno di estreme avventure del pensiero.

Il teatro, dopo riassume un lavoro di ricerca quasi catacombale, svolto per 24 anni nel mio laboratorio-scuola. Ipotesi e teorie qui contenute sono state strettamente formulate sulla base costante della sperimentazione. Il ritmo lentissimo degli approfondimenti conoscitivi e il continuo superamento sperimentale e intellettuale dei dati via via acquisiti hanno imposto tempi lunghi alla maturazione teoretica, di cui questo libro segna un primo approdo.

Vista da questa nuova angolazione, la presente situazione teatrale appare in una prospettiva, di cui ho stimato non mi fosse lecito ammorbidire il rigore.

Nell'impostazione interdisciplinare, che caratterizza il mio lavoro, è stata per me di primaria importanza la presenza di Alfonso M. di Nola, che da anni conforta l'attività del laboratorio con la sua amplissima dottrina e con la sua partecipazione umana. Devo a lui, in particolare, la determinazione delle analogie esistenti fra il mnemodramma e la festa arcaica tipica dell'Italia centro-meridionale.

Roberta Ascarelli, già valente allieva dello Studio prima del suo passaggio all'insegnamento universitario, ha messo a mia disposizione la sua vasta e precisa cultura teatrale, collaborando instancabilmente con me alla stesura delle Note di carattere critico-storico. A Susanna Attendoli, mia assistente teatrale, devo alcune precisazioni culturali e alcuni preziosi consigli relativi alla stesura del testo.

Ma, al momento di licenziare questo libro, sento di dover ringraziare anzitutto le generazioni di allievi, che, in tanti anni d'insegnamento, sono stati per me fonte inesauribile di apprendimento e cono-

scenza in materia di teatro. Una particolare gratitudine devo infine esprimere agli attori del Gruppo di ricerca ed ex-allievi dello Studio: essi hanno percorso con me, in questi ultimi anni, l'itinerario arduo e carico d'incognite, che, attraverso i sondaggi angosciosi del mne-modramma visionario, mi ha condotto alla presente visione delle cose teatrali.

Roma, aprile 1980

Alessandro Fersen

Parte prima

LA SITUAZIONE TEATRALE

1. AGONIA DELLO SPETTATORE

Il pubblico o dell'attenzione

Sediamo insieme in un teatro e assistiamo a uno spettacolo. I nostri volti, illuminati dal riflesso delle luci di palcoscenico, convergono verso il rettangolo del boccascena: guardiamo e ascoltiamo. C'è silenzio e quiete in sala, ci sono voci e movimento sulla scena. Siamo una platea di spettatori: ascoltiamo e guardiamo le parole e le azioni che gli attori dicono e compiono per noi.

I corpi sono in quiete, le menti sono attive. C'è in noi attenzione e attesa. Un'attenzione fatta di attesa. L'attenzione frena il tempo scenico e ne vaglia ogni istante, l'attesa ne accelera il corso: una tensione conflittuale fra le due volontà antagoniste caratterizza il nostro stato interno. Questo è il tempo teatrale.

Il presente attira a sé avidamente il futuro scenico e il futuro, attirato, spinge il presente che lo attira nel passato e diventa, a sua volta, presente. Ma già il nuovo presente richiama il presente appena scorso e ne confronta i dati con le fresche informazioni di cui è portatore, proiettando l'attesa verso il nuovo futuro. In questo assiduo andirivieni mentale si esplicita l'attenzione che ci accomuna agli altri spettatori.

Siamo venuti da diverse provenienze, reduci da diverse giornate, portatori di anime diverse. Ma ora, qui, conoscenti o sconosciuti, ci unifica – che cosa? forse quella che, con terminologia rosa, viene chiamata la «magia del teatro»?

Siamo qui, seduti, insieme: ma *siamo* veramente un insieme?

L'adiacenza ingannevole

Rinserrati nei ranghi delle poltrone e delle sedie di galleria che ci abbracciano nella loro struttura a ferro di cavallo, proviamo istintivo

piacere a sentirci in molti, a sentirci vicini. Ma ora trasgrediamo il rito e volgiamo in giro un'occhiata illecita: ci si offre uno spettacolo inatteso. Questi occhi spalancati o socchiusi, queste fronti distese o corrugate, queste bocche serrate o semiaperte, queste teste erette reclinati protese, questi corpi variamente disposti e queste mani variamente atteggiate intorno ai corpi rivelano modi ben diversi di stare a teatro...

Non una, ma molte attenzioni sembrano appuntarsi da questa platea sul palcoscenico. La molteplicità va allora ricondotta alla variabile tensione fra la componente dell'attesa che si nutre di impazienza e l'attenzione puntuale che si appiglia all'indugio. Varia il «tempo» teatrale: ritmi diversi scandiscono in ognuno di noi la durata dell'evento sulla scena.

Non ci illuda il tepore confortevole di casuali adiacenze corporee: molti «io» presenziano allo spettacolo, che stentano a trasformarsi in un «noi» corale. Ci divide la qualità dell'attenzione: ed è in questa diversa *qualità* che ravviseremo la diversità dei nostri e altrui comportamenti teatrali.

Bizantini e naïfs in platea

Siedono gomito a gomito, eppure offrono l'esemplificazione più vistosa di due opposte qualità di attenzione teatrale.

Lo spettatore naïf aderisce con tutto se stesso alla trama dello spettacolo; la sua adesione è acritica. È venuto a teatro per lasciarsi coinvolgere in una «storia». Dal levarsi del sipario ha trasferito se stesso sulla scena: un attore virtuale. Ora pende dal labbro degli attori-personaggi e mima addirittura il movimento delle labbra, ripete interiormente ogni parola pronunciata. Dopo, farà anche le sue critiche: ma saranno tutte commisurate sul metro delle possibilità di partecipazione che lo spettacolo gli ha offerto.

È lo spettatore autentico: una *species* sempre più rara. Quasi un modello astratto. La sua disponibilità totale è ormai imbrigliata, a sua insaputa, in un reticolo di orecchiamenti culturali (i mass media), che condizionano inavvertitamente l'accettazione dello spettacolo senza margini di riserva mentale.

Ma resta pur sempre uno spettatore generoso, che prodiga se stesso nell'evento teatrale e ne riceve in cambio i doni preziosi di un'esperienza intensa.

Riconosciamo in lui un tipo di comportamento, in cui il dosaggio fra attesa e attenzione puntuale va a discapito di quest'ultima e a tutto vantaggio della prima. Un'attesa incontrastata occupa il suo spazio interiore, emarginando ogni altro atteggiamento mentale. Un'attesa che si trasmette intatta di istante in istante e da ogni nuova notizia prende lo slancio per l'attesa ulteriore. L'attenzione al dettaglio vale solo come passaggio obbligato per le fasi successive della trama.

Nello spettatore naïf il tempo «interno» contraddice la durata oggettiva dello spettacolo: un'avidità insaziata di futuro contrassegna la qualità di questa attenzione teatrale¹.

Accanto a lui degusta lo spettacolo lo spettatore bizantino. La vicenda drammaturgica gli giunge filtrata attraverso i suoi diaframmi culturali. All'intreccio si concede con cautela. La sua attenzione critica spoglia il personaggio del suo travestimento e mette a nudo l'attore che ne gestisce l'anima. Questo solo per lui conta: l'interpretazione, se sia buona o cattiva. Con uguale distacco l'occhio bizantino esplora l'impianto scenografico, i costumi, il gioco delle luci; e l'orecchio, nel frattempo, distingue le musiche di scena. Il giudizio che ne emerge investe la regia, stabilisce raffronti filologici col testo, sancisce il livello drammaturgico del copione inedito.

Difficilmente questo spettatore si concede qualche momento di abbandono: lui non è uno «che si lascia andare» (le esigenze del gusto si erigono così a norme di «buon gusto»...).

La struttura portante del comportamento bizantino è ancora il «tempo teatrale»: l'attenzione qui ha estirpato l'attesa. Un'attenzione puntigliosa che predilige il presente isolato dal contesto, neglige il futuro drammaturgico. Con pinze sofisticate essa estrapola dal divenire scenico i valori e i non valori che le si confanno. Tutto questo avviene con agio: nella sensibilità del bizantino sono incorporati dei

¹ Lo spettatore naïf corrisponde allo spettatore tipico del «dramma assoluto» descritto da P. Szondi: «Lo spettatore assiste al dialogo drammatico in silenzio, con le mani legate, paralizzato alla vista di un secondo mondo. Ma la sua totale passività (e su ciò si basa l'esperienza drammatica) deve rovesciarsi in un'«attività» irrazionale; lo spettatore viene trascinato nel gioco drammatico, diventa egli stesso parlante, beninteso per bocca di tutti i personaggi. Il rapporto spettatore-dramma conosce solo la completa separazione o la completa identificazione, ma non l'intrusione dello spettatore nel dramma o il rivolgersi del dramma allo spettatore» (*Teoria del dramma moderno*, Torino, 1962, pp. 10-1).

parametri artistici, veri istinti avventizi, da cui prescindere gli sarebbe impossibile².

Appassionarsi alla «storia» presentata non si addice al pubblico elitario: l'ingenuità è una lontana fiaba infantile.

Desdemona deve morire

«Give me some poison, Jago;
this night...»

*Otello*³

Neanche un copione inedito riesce a coinvolgere lo spettatore bizantino nell'attesa degli eventi, neanche un testo classico ben noto annulla il senso dell'attesa nello spettatore naïf. Venendo a teatro, egli sa che Desdemona deve morire. Ma, iniziato lo spettacolo, egli... lo dimentica. Immedesimato com'è, per lui il futuro torna a nascondersi nelle sue incognite.

Lo spettatore naïf sa e ignora nello stesso tempo. In qualche istante di occasionale introspezione, gli avviene anche di scoprire che sa quello che sta ignorando di sapere... Una sconcertante operazione psichica che la logica rifiuta.

Ma ogni obiezione cade al confronto coi ricordi infantili della fiaba innumerevoli volte ascoltata e innumerevoli volte richiesta. Il bambino sa a memoria «come va a finire»: pure, non si stanca di ascoltarla. Ogni volta la fiaba riacquista per lui il sapore del nuovo. E guai se il narratore omette un qualche piccolo dettaglio! Il piccolo reclama imperiosamente la rettifica, perché nulla manchi al rito del racconto. L'iterazione non nuoce all'attesa, la conoscenza minuziosa non smorza il rapimento.

² Una delle tante varietà di spettatore bizantino è quella dello spettatore «mortale» di cui parla P. Brook: costui «gode persino della mancanza di ogni divertimento, di ogni intensità come è il caso dell'erudito che emerge con il sorriso sulle labbra dalle rappresentazioni di routine dei classici [e fa pesare] tutta la mole della sua autorità a favore della noia più piatta e così il teatro mortale continua imperterrito per la sua strada» (*Il teatro e il suo spazio*, Milano, 1968, pp. 12-3).

³ «Procurami del veleno, Jago; questa notte...» (*Otello*, Atto Quarto, scena D).

Desdemona morirà, è cosa nota. Eppure con quale trepidazione lo spettatore naïf ne segue il luttuoso itinerario! Trepida, cioè spera: sa e si rifiuta di sapere. Spera forse in un'impossibile eccezione del destino segnato nel copione.

Conoscenza e ignoranza stranamente intrecciate convivono in questo comportamento di antiche origini.

Assistiamo stupiti a uno dei misteri quotidiani del teatro.

Il teatro «bello»

Il mistero non alberga invece nell'attenzione dello spettatore bizantino, perché corollario del mistero è l'attesa. Dunque, la capacità di stupore.

Per il bizantino si tratta di atteggiamenti puerili che appartengono eventualmente al suo passato. Ma c'è in questo passato anche una plurisecolare elaborazione di canoni che codificano un determinato modo di fare teatro e di riceverlo. Si consolida un gusto, si configura una tradizione. Lentamente l'interesse si sposta dai temi del repertorio alle modalità dell'espressione scenica: dalla carne viva dell'evento teatrale alla sua epidermide squisita.

Si decanta il culto del teatro «bello», con suoi cultori esigenti. (Anche il naïf ha una sua idea del bello e del brutto a teatro, ma nel suo lessico bello e brutto hanno un'altra valenza: commisurata all'intensità dell'immedesimazione che lo spettacolo ha provocato in lui.) Nasce la corporazione bizantina, per la quale solo metro di valore è la considerazione estetica. Un parametro fluido, inafferrabile, sintesi di assuefazioni lontane e di sensibilità stagionali, di cultura acquisita e di fiuto personale.

La compiacenza estetica si estenua in estetismi che la regia asseconda. La corporazione si chiude in un linguaggio da iniziati, si entusiasma a bizantinismi dal fascino perverso. Mode instabili animano il discorso teatrale. Ventate di sensazionalismo trascorrono la scena, accolte con piena serietà ad appagare un'inconscia domanda di sollecitazioni profonde.

Sublimi «circenses»

Per il bizantino il suo esatto contrario è lo spettatore del teatro cosiddetto «di evasione». Un teatro confezionato su ricette commercia-

li (ingredienti: il comico, il sentimentale, il domestico, il patetico) e destinato al divertimento puro. La formula non induca in errore: lo spettatore naïf non va confuso con lo spettatore gaudente. Questi, il «boulevardier», non vuole affatto essere coinvolto: lo spettacolo per lui è il pretesto per un ludismo facile. Lo spettatore bizantino ne disprezza l'edonismo sfrontato.

Eppure, sotto il rigore del gusto, sotto la contemplazione disinteressata, il teatro «d'arte» cela anch'esso sospetti di un consumo voluttuario ad altissimo livello. Frutto di una cultura sofisticata, esso dispensa emozioni squisite, che sono il suo titolo di nobiltà. Ma queste degustazioni di una tradizione raffinata, questi «circenses» dello spirito distillano, in realtà, un edonismo rarefatto. Lo spettatore bizantino consuma estetica come il gaudente allegria.

Il teatro «utile»

I «circenses», sublimi o triviali che siano, hanno una caratteristica comune: bizantini gaudenti naïfs – pur nelle reciproche antitesi – recepiscono l'evento teatrale come un'esperienza che si conclude in se stessa. Il teatro porta in sé la propria ragion d'essere: si esaudisce pienamente nell'arco dello spettacolo.

Agli antipodi si pone un altro tipo di spettatore: per lui il teatro ha il proprio fine al di là di se stesso. Il teatro è uno strumento, il teatro è un servizio. Un atteggiamento utilitaristico che si esplica in una gamma di comportamenti. Primo fra questi il teatro come scuola.

C'è fra gli spettatori chi stasera è venuto a teatro con animus didattico: uno spettatore allievo. È venuto a teatro *anche* per imparare. All'uopo sarebbe certo più proficua una buona lettura del testo a casa propria, ma lo spettatore allievo non rinuncia al desiderio dell'emozione teatrale. Forse c'è in lui anche la superstizione che l'attore e il regista lo possano aiutare a comprendere e a scoprire nel testo quanto non sarebbe capace di imparare da sé. Preferisce così una lettura drammaturgica per interposta persona: apprende attraverso la voce e il gesto altrui⁴.

⁴ Il tentativo di attribuire finalità pedagogiche alla vita teatrale corre come un filo rosso lungo tutto il teatro moderno, dalle «moralità» medievali, che si pongono fini di edificazione religiosa, ai progetti illuministici – il teatro come «flagello del ridicolo e del

Naturalmente lo spettatore allievo predilige i grandi testi del repertorio drammatico: gli Shakespeare, i Brecht, i Pirandello, grazie a lui, sono dei best-seller che sfidano le stagioni e le mode.

C'è in questo comportamento del candore: un'evidente parentela lega lo spettatore allievo allo spettatore naïf. Ma l'attesa teatrale, in questo caso, è temperata dall'intenzione didattica (quando non sia poi travolta nell'immedesimazione acritica dal precipitare degli eventi).

Lo spettatore politico

Esiste la possibilità di un apprendimento obiettivo, di una lezione disinteressata? L'ideologo lo nega. L'attore, il regista, lo scenografo interpretano: offrono un'informazione (volere o no) deformata. Non c'è interpretazione che non sia faziosa, politica. Tanto vale allora servirsi del teatro come di uno strumento di educazione politica.

Lo spettatore politico non distingue tuttavia fra spettacolo dichiaratamente politico e spettacolo che ignora la politica: il suo comportamento non muta. Egli ha una chiave di lettura valida per ogni circostanza. Nella qualità della sua attenzione, come in quella bizantina, la componente dell'attesa è svalutata. Ma egli ha in odio le decadenze raffinate; cerca invece di assimilare in ogni punto la lezione che gli è impartita dalla scena. È, nei due casi, un'attenzione critica: guidata dalla sensibilità nel bizantino, in lui dal raziocinio. Uno spettatore lucido, asettico. Non lo inquinano le facili emozioni.

Bizantini e politici hanno in comune il disdegno per lo spettatore naïf: il bizantino lo considera un incolto, il politico denuncia la *naïveté* come un inganno culturale⁵. L'impegno, obbligatorio secondo lui,

vizio» e gli attori «come predicatori eloquenti dell'onestà e della virtù» (D. Diderot, *Paradosso dell'attore*, Roma, 1962, p. 41) –, al «teatro a tesi» di G. Hauptmann, al teatro epico di B. Brecht, secondo il quale la scena deve avere «l'efficacia di un insegnamento» (*Scritti teatrali*, Torino 1962, p. 47).

⁵ Si confronti la descrizione dello spettatore ideale del «dramma assoluto» fatta da Szondi con quella polemica che ne fornisce B. Brecht: «Entriamo in una di queste sale ed osserviamo l'effetto che essa determina sugli spettatori. Guardandoci attorno, vedremo figure pressoché immobili in uno strano atteggiamento. [...] Fra di loro quasi non comunicano. Sono riuniti come tanti dormienti, ma dei dormienti che fanno sogni inquieti, [...] hanno gli occhi aperti, ma non guardano, fissano; e neppure ascoltano,

esige un'attenzione lucida. Brecht si porta a scuola lo spettatore impreparato: gli insegna come stare a teatro⁶.

Il bizantino esalta il mito di un teatro d'arte, il politico fa del teatro un'arte applicata.

L'egemonia occulta dello schermo

Questi occhi giganteschi che ti fissano con pupille dilatate, cui le striature della retina conferiscono un che di bestiale-demoniaco, queste labbra sinuose che si stringono e allentano in mostruose contrazioni, queste dita ciclopiche che muovendosi si caricano di remote minacce ci riportano a uno stato di soggezione antica.

Ci riportano al tempo dell'infanzia, quando la superiorità dei «grandi» era fondata su dimensioni fisiche e ogni loro parola era un dettato inoppugnabile. Fissiamo affascinati le immense figure dello schermo come divinità arcaiche di cui siamo succubi: s'instaura fra noi e quelle ombre un rapporto masochistico.

Tutte le angosce inesprese della prima età, variamente mascherate, sono presenti nel comportamento dello spettatore cinematografico. Nella sala buia egli subisce le immagini autoritarie dello schermo. Non entra in colloquio con esse, perché coi «grandi» non c'è vero colloquio, ma, volontario o no, solo plagio. Non c'è contatto fra lui e gli altri spettatori: la tattica dello schermo è quella di assorbire la sua attenzione in forma totalitaria, recidendo ogni legame coi suoi vicini di poltrona. Il

ma sono tutt'occhi [...] Il rapimento col quale paiono abbandonarsi a sensazioni imprecise ma violente, è tanto più profondo quanto meglio gli attori sanno recitare» (*op. cit.*, p. 105).

⁶ Nel *Teatro sperimentale* (in B. Brecht, *Scritti teatrali*, I, Torino 1962, p. 35) Brecht si rivolge criticamente al «signore che siede in platea» e che vuole vedere «in cambio del suo denaro uno stralcio di vita». Un vero teatro «non tenterà mai di ubriacarlo colmandolo di illusioni, di fargli dimenticare il mondo, di conciliarlo col proprio destino, ma, d'ora innanzi, gli porrà davanti il mondo perché egli vi metta mano» (ivi, p. 167). È, metaforicamente, uno spettatore con il sigaro in bocca: «Giungo ad affermare che uno spettatore seduto in platea col sigaro tra le labbra rischierebbe di provocare il crollo dell'arte occidentale. Come accende il suo sigaro potrebbe accendere la miccia di una bomba. [...] Secondo me, un attore non potrebbe assolutamente proporre al fumatore seduto in platea un teatro gigionesco e invecchiato» (ivi, p. 37).

piccolo fissa ipnotizzato il volto dei grandi per decifrarvi il destino che governa la sua docile o riottosa obbedienza.

Il cinema ci costringe a un regresso nell'infanzia. C'impone uno stato di passività anonima⁷. L'indifferenziazione è indispensabile ai prodotti di massa.

Questo atteggiamento supino si trasferisce al piccolo schermo. Forse a quelle immagini miniaturizzate siamo noi che restituiamo inconsciamente la loro prima dimensione. Forse, invece, la televisione ha l'incantesimo perverso del giocattolo meccanico. Il bambino senza fiato lo guarda giocare. È un giocattolo attivo, un giocattolo che si gioca da sé, bloccando ogni partecipazione estranea. Il bambino intimidito è l'intruso che assiste a un gioco giocato da altri. (Desolante metafora dello spettatore moderno...)

Costui porta a teatro le sue nuove abitudini si produce un'osmosi perniciosa fra i due comportamenti. L'attenzione teatrale ne è inquinata: s'infiltra anche in platea la passività imposta dalla dittatura tecnologica⁸. Talvolta l'attenzione è ravvivata dalla curiosità per qualche «stella» dello schermo che si esibisce («è proprio lei...») sulla scena: il pettegolezzo non giova al teatro.

Uno spettatore eteroclitico

Una tipologia di comportamenti teatrali come questa che si è venuta delineando soffre naturalmente dell'astrattezza dello schema: non siedono in platea dei manichini in serie. Combinazioni molteplici si

⁷ Cfr. A. Mango, *Verso una sociologia del teatro*, Palermo, 1978, pp. 180-1: «La condizione in cui lo spettatore riceve il film, la sala buia, l'intermediazione del mezzo meccanico, l'atmosfera medianica creata dal fascio di luce che porta le immagini sullo schermo, la frammentarietà della costruzione, tutti questi motivi concorrono a fare del pubblico cinematografico un elemento passivo quanto quello teatrale è, in potenza, un elemento attivo».

⁸ Nello studio di M. Mac Luhan sulle comunicazioni di massa (*Gli strumenti del comunicare*, Milano, 1968) il cinema e la televisione sono definiti «mezzi freddi» di comunicazione per la completezza e organicità del loro messaggio, che provocano un atteggiamento statico nello spettatore. (Nell'ambito dei media la radio è, per Mac Luhan un «mezzo caldo», perché obbliga chi ascolta a integrare una comunicazione incompleta).

verificano fra i diversi atteggiamenti, le qualità dell'attenzione si colorano di sfumature cangianti dall'uno all'altro spettatore. Il naïf, che strumentalizza il teatro per le sue intenzioni didattiche, è un esempio già citato di osmosi inconsapevole. Quest'altro, suo simile, accorso a teatro alla ricerca di identificazioni emozionali, soggiace alla pigrizia di un'accettazione passiva, cui l'ha abituato il piccolo schermo. C'è lo spettatore bizantino che alimenta in sé velleità di impegno politico: un bizantino impegnato. O un impegnato bizantino? La sua politicità non sa svincolarsi dal retaggio di un gusto estetizzante.

E c'è lo spettatore di evasione che non è più di bocca buona: ha ormai le sue esigenze, coltiva anche lui i suoi bizantinismi. Il bizantino talvolta si diverte come il gaudente, senza riserve mentali. Divertirsi – che parola astrusa! Da sola richiederebbe un trattato (che non sarebbe divertente...). Divertire (*devertere*) in senso etimologico significa distogliere l'attenzione da un oggetto e incanalarla verso un altro. Evadere dunque? Il frequentatore del teatro di evasione si diverte, è il suo credo. Ma divertimento postula anche Brecht per il suo spettatore: un divertimento, intendiamoci, che non sia un diversivo! Anzi acuisca l'attenzione, invece di distrarla⁹. Solo il diversivo è divertente, ribatte con coerenza filologica il gaudente. Impostazioni opposte per il «piacere» del teatro. E a suo modo non si diverte anche il naïf nelle sue angosciose immedesimazioni?

Chiudiamo l'intermezzo e la rapida indagine. C'è nella nostra vita teatrale un'eterogeneità di comportamenti individuali che una patina di convenienze rituali cela accuratamente. In platea siede uno spettatore eteroclitico che non sa rivolgere al palcoscenico una domanda unitaria di spettacolo.

⁹ Il divertimento a teatro è un tema su cui B. Brecht torna con particolare insistenza nel timore che la componente didattica possa appesantire lo spettacolo, e quindi, in definitiva, nuocere a se stessa: «Il teatro rimane teatro, anche se è teatro di insegnamento; e, nella misura in cui è buon teatro, è anche divertente» (*Scritti teatrali*, Torino, 1962, p. 49); «Il teatro dell'era scientifica è in grado di trasformare la dialettica in godimento» (ivi, p. 18). Negli ultimi anni della sua vita Brecht, nel corso di un'autocritica, afferma che le sue teorizzazioni hanno conferito un'immagine erronea del suo teatro: «Se i critici guardassero al mio teatro come vi guardano gli spettatori, vedrebbero del teatro puro e semplice: un teatro – così spero, almeno – pieno di fantasia, di umorismo, di senso» (ivi, p. 219).

Altre platee

Nella sua laconica definizione della tragedia Aristotele scruta i misteriosi eventi interiori che si producono nell'animo di chi assiste. In platea più che in palcoscenico – pare interessante notarlo – egli individua la natura dell'evento tragico. «La tragedia è l'imitazione (*mimesis*) di un'azione [...] che, suscitando pietà e terrore [...] ha per effetto la catarsi da tali passioni»¹⁰. Nell'economia di questa definizione prevale l'attenzione dedicata allo spettatore: *l'êleos*, il *fobos*, la *kàtharsis* sono, per Aristotele, accadimenti psichici costanti che coinvolgono tutto il pubblico e rivelano in esso un'uniformità di comportamenti interiori.

La *Poetica* porta una data probabilmente posteriore al 335 a. C. La rappresentazione dell'*Edipo Re* di Sofocle ha luogo verso il 409¹¹: quasi un secolo intercorre fra l'apogeo della tragedia e le meditazioni di Aristotele. E tuttavia la sua testimonianza fa pensare a un'originaria omogeneità di comportamenti del pubblico, senza di cui la famosa definizione non avrebbe avuto ragione d'essere.

La catarsi del pubblico. Avveniva negli anfiteatri greci qualche cosa che difficilmente potrebbe rientrare nella nostra idea di teatro: l'assimilare quegli spettatori a noi potrebbe essere un'illazione abusiva. Il teatro greco è forse molto lontano dalla nostra nozione di teatro: prosimo, invece, alle sue mitiche origini. In quella catarsi collettiva è l'eco non lontana di tecniche interiori di natura rituale che l'antica polis praticava all'unisono¹².

Nel teatro medievale il dramma sacro nasce come un'integrazione della liturgia¹³: successivamente la rappresentazione si sposta dopo

¹⁰ *Poetica*, cap. VI, 1449 B.

¹¹ La datazione è quella proposta da H. C. Baldry (*I greci a teatro*, Roma-Bari, 1975², p. 13).

¹² Già alla fine del IV secolo quest'equilibrio fra scena e platea appare infranto. Teofrasto nei *Caratteri morali* descrive vari tipi di spettatori: il «villano», che applaude o tace a sproposito; il «fesso» che si addormenta durante lo spettacolo, ecc. Aristotele stesso distingue nella *Politica* due specie di spettatori e narra che alcuni provocano disordini mangiando rumorosamente. Si avverte dunque la presenza di un comportamento sempre coerente coll'evento tragico che entra in conflitto con i nuovi comportamenti di una parte del pubblico, che ormai recepisce solo gli aspetti esteriori dello spettacolo.

¹³ Nel tropo che precede l'*Introibo* della messa nel giorno di Pasqua e che si amplia in un primo dialogo fra l'Angelo e le Tre Marie presso la tomba di Cristo viene indivi-

l'ufficio canonico. La comunità dei fedeli comincia a trasformarsi in pubblico di spettatori: è un teatro che emerge lentamente dal rito e ne eredita i comportamenti di gruppo. Nella «*lauda drammatica*», prima forma teatrale postliturgica, c'è aderenza perfetta fra officianti e fedeli. Nelle processioni fuori chiesa si abbozzano azioni drammatiche in cui i partecipanti si travestono, diventano attori provvisori. Uno stadio, della vita teatrale, in cui l'identità di comportamenti è esemplare¹⁴.

Quando questo teatro embrionale si amplia nella «*sacra rappresentazione*», comincia a profilarsi una diversità di atteggiamenti individuali, in rapporto al crescente e conflittuale articolarsi della compagine sociale. Tuttavia clero, nobili, mercanti, artigiani si riconoscono in una celebrazione che è insieme religiosa e civile. Li unisce la memoria di un passato di convivenza e crescita comune. Quando quest'unità s'incrina, ha inizio la parabola discendente del teatro sacro¹⁵.

duato, com'è noto, il germe del dramma liturgico medievale. Ma il tropo è in origine una semplice interpolazione esornativa nel tessuto del rito. «La trascrizione del *Quem quaeritis* – nota W. Lipphardt (*Der Dramatische Tropus*, in AA.VV., *Dimensioni drammaturgiche della liturgia medievale*, Roma, 1977) – è senz'altro preceduta da secoli di tradizione orale, ciò che spiegherebbe la ricchezza di varianti riscontrata soprattutto in Italia». Si tratta dunque di un rito che coinvolge l'intera comunità partecipante e che evolve in rappresentazione teatrale. Sul tropo e sulle origini del teatro sacro, cfr. A. D'Ancona, *Le origini del teatro italiano*, Torino 1891, pp. 27-32 e V. De Bartholomaeis, *Le origini della poesia drammatica italiana*, Bologna, 1924, pp. 116-35.

¹⁴ «La drammaturgia latina della Chiesa medievale è composta per un pubblico determinato, che conosce il contenuto di ogni scena della composizione drammatica. Non si tratta di fornire i contenuti: poiché i contenuti erano noti, nella rappresentazione si doveva rendere conto del significato attuale di questo contenuto. [...] Il valore catechico di tali rappresentazioni può essere paragonato ai cicli di affreschi che mettono di fronte episodi dell'Antico e del Nuovo Testamento. [...] Chi guarda le pareti della chiesa deve già conoscere gli episodi [...] altrimenti non capisce cosa vi è rappresentato. [...] Il nuovo dramma è in primo luogo autorappresentazione del gruppo che si rappresenta» (J. Drumble, *Questioni metodologiche e problematiche del gruppo destinatario*, in «Biblioteca teatrale», 15-16, 1976, pp. 7-9).

¹⁵ Sul nuovo pubblico teatrale, cfr. J. Duvignaud: «Questo brulicame di uomini disparati non costituisce un pubblico cosciente dei suoi valori, delle sue credenze, della sua attesa. Questi assembramenti non possono essere definiti: costituiscono una massa il cui grado di partecipazione comune è mediocre: accumulazione passiva di spettatori che si formano in ogni luogo nel corso dei secoli, che cercano, pretendono un legame diverso da quello che li unisce. [...] Il teatro è cosa urbana come la storia» (*Le ombre collettive*, Roma, 1974, pp. 140-1).

Nei teatri orientali la continuità della tradizione teatrale garantisce l'omogeneità del pubblico a livelli ignoti in Occidente. Il teatro di Bali è un teatro rituale e popolare insieme; tutta la vita della comunità è permeata di spettacolo¹⁶. A Bali non c'è un pubblico teatrale, c'è una popolazione che vive nel teatro. In Giappone, invece, un teatro elitario come il Nô riesce a sopravvivere nei secoli a molteplici eclissi e a coagulare intorno a sé un pubblico che si riconosce nelle sue matrici rituali¹⁷.

Da queste sparse esemplificazioni emerge l'immagine di un teatro, in cui la compattezza dei comportamenti interiori del pubblico è organicamente connaturata all'evento teatrale. Questa compattezza è salda, finché una civiltà teatrale resta ancorata alla sua matrice mitico-rituale. Si dissolve, quando questa matrice viene obliterata. Ma l'esigenza di quell'ideale unità sopravvive. Si configurano allora, di tempo in tempo, dei modelli teatrali che la ricompongono artificialmente. Nel teatro delle corti rinascimentali, un pubblico esclusivo si concedeva un intrattenimento che gli era esattamente congeniale. Era un teatro culto d'ispirazione edonistica, che realizzava, nell'ambito di quella società, un circuito chiuso e autosufficiente¹⁸.

¹⁶ Sulla vita collettiva e privata a Bali, cfr. F. Marotti (*Trance e dramma a Bali*, Torino, 1976, p. 9): «L'intera vita della comunità è intessuta di spettacoli, danze, musica: semplici danze rituali per glorificare gli dei, danze magiche per proteggere il villaggio dalle calamità». Cerimonie e feste accompagnano la nascita e l'infanzia dei bambini di Bali: i futuri spettatori crescono così in un ambiente che li predispone a un comune comportamento a teatro. Cfr. anche F. Bowers (*Theater in the East*, New York, 1956, p. 238): «La vita a Bali appare come un continuo fluire di ricorrenze religiose, offerte votive quotidiane, processioni al tempio e giochi sacri». «Al centro di ogni attività religiosa a Bali stanno la danza e il dramma con il loro inseparabile accompagnamento musicale» (ivi, p. 240).

¹⁷ Sulle vicissitudini del teatro Nô, cfr. Zeami, *Il segreto del Nô*, Milano, 1970, pp. 37 sgg. Dopo il periodo aureo che va dal XIII al XVI secolo, il teatro Nô scompare dalle città per rifugiarsi nei castelli nobiliari, dove diventa il divertimento preferito della casta militare. È un'eclissi che dura fino al 1868, quando, grazie a un modesto attore, questo tipo di spettacolo ritorna in auge e attira intellettuali, artisti, professionisti, che praticano il canto e la danza nelle scuole di Nô: e costituiscono quindi un pubblico perfettamente integrato allo spettacolo. Nel 1945, nuova crisi dopo la disfatta giapponese, e nuova rinascita cui contribuisce un pubblico giovanile che nel Nô riscopre i valori di una tradizione e riconosce una propria identità etnica.

¹⁸ Cfr. M. Baratto (*La commedia del '500*, Venezia, 1975, p. 51): «Posto questo stretto rapporto tra chi invita e chi assiste, tra organizzatore e invitati, il pubblico è in sostan-

Noi a teatro

Noi sediamo insieme in questa platea, ma non siamo un insieme. Siamo una quantità che non riesce a divenire una qualità. A fronte di altre platee, le platee felici in cui la rituale attenzione avvolgeva nell'antico abbraccio un pubblico consenziente, noi siamo spettatori dispersi, spettatori disorganici, neutri. Perché ci siamo dati appuntamento? perché qui e non altrove? Siamo un insieme a brandelli.

Certo, fasce omogenee di attenzione sono rintracciabili in questa folla; si avverte qua e là la presenza di gruppi di spettatori catalogabili per categorie di comportamento, secondo la fluida antropologia di ogni sera di spettacolo. Ma queste affinità sparpagliate non fanno pubblico, non determinano un atteggiamento culturale.

L'obiezione più immediata, che viene a opporsi a questa visione non ottimistica delle cose teatrali, è quella dell'«universalità dell'arte». Perché una rappresentazione teatrale non potrebbe essere recepita a livelli diversi e secondo diverse modalità di approccio? Siamo un pubblico moderno, capillarmente differenziato, materiato di esperienze culturali e umane diverse, un pubblico di varia estrazione età sesso censo carattere. Questa è la grandezza dell'opera d'arte: che ognuno vi ritrova un proprio spazio intellettuale ed emotivo, una propria possibilità d'immaginazione e di giudizio critico. Perché pretendere d'imporre a questa platea multiforme una uniformità di reazioni?

Qui s'insinua un'insidiosa confusione fra due situazioni diverse. Forse l'«universale» invocato può applicarsi alla lettura dell'opera d'arte drammaturgica: è un equivoco estendere questa universalità dalla pagina scritta all'evento scenico. Alla lettura, il testo è disponibile per qualsiasi interpretazione, la lettura può effettuarsi ai livelli più disparati, da quello ingenuo a quello filologico. Ma a teatro lo spettatore dimentichi il lettore! Guai a mischiare queste operazioni diverse. Qui

za il produttore e il consumatore del proprio spettacolo. Si tratta insomma di una sorta di rito in circuito chiuso: il pubblico produce e consuma nell'occasione di certe feste e ricorrenze [...] il proprio spettacolo. Tale pubblico si ritrova dunque offrendosi un rito particolare che lo diverte, lo distrae, e insieme consacra la sua egemonia, sancisce la sua superiorità socio-culturale. È un rito di divertimento, ma è anche un rito simbolico di prestigio, dovuto all'appartenenza a un'élite sociale, di censo e intellettuale, fondata sulla complicità di cui si è detto».

in platea non si è venuti a «leggere» uno spettacolo. Qui un gruppo di attori, un regista, un costumista, uno scenografo hanno già letto il testo e ci offrono in lievitante vita scenica quella loro lettura. Lo spettacolo è già un'interpretazione proposta alla collettività, un linguaggio che va inteso nel suo specifico alfabeto. Il teatro non può essere assimilato ad altre arti destinate al fruitore individuale: il libro, il quadro, la scultura. Perfino la musica, con la sua comunicazione astratta, lascia spazio a percussioni interiori indefinibili e dunque personali.

Il teatro, no. Il teatro, per la sua specifica natura e struttura, si realizza solo nel dialogo che s'instaura fra palcoscenico e platea. Un dialogo che non soffre perifrasi, che non ammette gerghi personali. Certo, varianti dettate dal carattere, dagli stati d'animo, dalle contingenze della vita quotidiana colorano variamente le attenzioni che si appuntano sulla scena. Non di queste variazioni si parla, esse attengono alla natura variopinta della vita. Il teatro invece non sopporta gli «embrasons-nous» universali sul tema astratto dell'«umano». Dove l'unità del comportamento profondo viene a mancare, si dissolve il nucleo fremente della vita teatrale.

Brecht ne era cosciente, quando si proponeva di dividere il pubblico, anziché di unirlo. Dividerlo in due parti, per ricreare all'interno di una di esse un insieme compatto in vista della lotta politica, cui il teatro, secondo lui, era votato¹⁹.

Se da questa inerte platea ci trasferiamo in uno stadio sportivo, ci aggredisce la veemenza di un pubblico diviso fra due «insiemi» contrapposti. L'agonismo sportivo provoca, con la sua rozza schematicità, due fazioni omogenee che s'immedesimano con adesione plenaria nelle peripezie del gioco e nelle gesta dei propri paladini. Da questa

¹⁹ Nelle note al dramma *La madre*, B. Brecht contrappone in questi termini il teatro epico al teatro aristotelico, che con le sue tre unità postula un'adesione totale dello spettatore all'azione drammatica: «Pretendendo dall'opera d'arte un'efficacia immediata, l'estetica corrente le chiede anche di conciliare tutte le differenze, sociali e altre, esistenti tra gli individui. La drammatica aristotelica riesce ancora a produrre codesto effetto di superamento delle differenze di classe, benché queste penetrino oggi sempre più profondamente nella coscienza degli individui. [...] Ad ogni modo, sulla base dei tratti genericamente umani comuni a tutti gli spettatori, si forma nella sala, per la durata del godimento artistico, un'unità collettiva. La produzione di questa unità collettiva non interessa la drammatica non-aristotelica del tipo della *Madre*: essa divide il suo pubblico» (*op. cit.*, p. 43).

omogeneità si sprigiona quel potere contagioso, quel «tifo», senza il quale l'evento sportivo non decollerebbe.

Questa platea è invece un supermarket, dove ogni cliente sceglie la qualità di merce che aggrada al suo palato. Spettatore anonimo per un teatro anonimo (l'anonimato è salutare alla mercificazione teatrale)²⁰.

All'adempersi di un evento collettivo si è sostituito il mito commerciale del «successo»: all'instaurarsi di una totalità profonda, il totale dei biglietti venduti.

Sediamo, platea di presenze infeconde, ed aspettiamo forse che giunga dalla scena il messaggio che ci unifichi.

²⁰ Cfr. J. Duvignaud (*op. cit.*, p. 504): «La sorprendente proliferazione di miti e di ideologie che accompagna lo sviluppo della società contemporanea non risparmia l'estetica, e, a maggior ragione, il teatro. Che queste ideologie e questi miti esercitino un'influenza, buona o cattiva sulla creazione, che essi esercitino comunque un'influenza, non dipende dalla loro incidenza sulla struttura della vita collettiva: è inevitabile, in effetti, che il *mercato del teatro* che fa dell'artista un'imprenditore dipendente dal successo dei prodotti che offre, determini una crescita dell'informazione e dell'importanza di coloro che vi partecipano. Indipendentemente da ogni pubblicità e da ogni propaganda, la necessità di attirare il pubblico pagante capovolge la situazione dell'artista. La buona volontà di un principe, l'estetismo di un sovrano cedono il passo alla persuasione degli spettatori potenziali». Anche per A. Abruzzese (*Forme estetiche e società di massa*, Padova, 1973) la società di massa influenza profondamente l'evoluzione delle forme estetiche legate allo spettacolo, sia perché «massifica» lo spettacolo stesso trasformandolo in merce, sia perché fa dello spettacolo la sua «ideologia negativa».

2. SOLILOQUI IN SCENA

Del «fra sé» e dell'«a parte»

MIRANDOLINA Oh vi è del duro. Ho paura di non far niente (*da sé*).

CAVALIERE I gonzi sentono queste belle parole, credono a chi le dice e cascano (*da sé*)¹.

Per un momento il duello in punta di fioretto fra la Locandiera e il Cavaliere di Ripafratta s'interrompe e i due personaggi si dissociano con un «a parte» dall'immagine di sé che offrono al proprio avversario. L'autore presta loro una voce interna, con cui essi confidano alla platea quanto tengono celato in scena. La confidenza viene udita dal pubblico, non dal partner (che, per convenzione scenica, in quel momento è distratto...). Mirandolina ci concede il privilegio di conoscere il suo vero stato d'animo dissimulato all'antagonista sotto la sua identità professionale. Essa dunque si sdoppia: uno sdoppiamento che è duplicità d'animo. Altrettanto fa il Cavaliere. Il gioco della sincerità e dell'inganno scopre se stesso al pubblico nel teatro classico. Questa è la vera nascita del teatro nel teatro: c'è l'attore che recita un personaggio, che a sua volta ne recita un altro per il suo antagonista. La scatola cinese viene scopercchiata ad arte sulla scena.

Il «fra sé» e l'«a parte», come voce interna resa pubblica, strania il personaggio dalla sua situazione contingente e lo addita al pubblico. Il «fra sé» è un «fra noi». Il personaggio si racconta: precisa, senza esservi obbligato, la propria identità al di fuori del gioco delle parti.

Ma i «fra sé» di Mirandolina nei riguardi del Cavaliere o quelli di Arnolfo nei riguardi di Agnese o di Mefistofele nei riguardi di Marta

¹ C. Goldoni, *La locandiera*, Atto Primo, scena XV.

tornano qui in mente come possibili metafore a chi ascolta la dissonanza di timbri che si diffonde da questo palcoscenico. Al di là delle battute tenere, infiammate, gelide, strazianti, ruggenti, sussurrate sembra avvertire una zona di mutismo reciproco, dove ogni attore recita un suo «a parte» inascoltato dagli altri. Sembra che sotto il fitto tessuto dialogico del testo si prosegua un monologo, cui fa eco un altro monologo e un altro ancora, quante sono le *dramatis personae*. E che ogni monologo si ispiri a un'estetica privata, consolidata in anni di mestiere, in esperienze sceniche diverse, in vezzi e vizi consapevoli e no.

Come nella convenzione drammaturgica del teatro classico, si direbbe che, in tutt'altro modo, anche qui si vadano snodando due identità contemporanee sul filo unico del tempo scenico. Un io filologico che lancia al partner le sue battute secondo la coerenza epidermica del testo e un io nascosto che è un «fra sé» tetragono alla comunicazione. Un modo di stare in scena eterogeneo a quello degli attori colleghi. Come l'«a parte» di Mirandolina, anche questo, pur inconfessato, si rivolge alla platea, ma selezione fra gli spettatori un proprio pubblico (naïf o bizantino o impegnato o gaudente) e con esso intrattiene una conversazione che è estranea agli altri spettatori².

Il palcoscenico sembra una palestra di soliloqui che mimano un colloquio inesistente.

² Szondi, nel quadro delle sue tesi sul graduale passaggio dal «dramma assoluto» al teatro epico, vede nel «monologo» moderno (a partire da Hebbel) una frattura nel dialogo, un «resoconto psicologico» dell'io straniato, epico, che si ripiega su di sé e si racconta: l'«a parte» del teatro classico è invece ancora una componente del gioco dialogico e non costituisce un inizio di distacco del personaggio dalla sua realtà scenica (*op. cit.*, p. 116). Ma già nel teatro classico esiste accanto all'«a parte», il monologo in cui il personaggio commenta se stesso per il pubblico: così Mirandolina nel monologo del Primo Atto (scena IX); così Arnolfo, all'inizio del Secondo Atto della *Scuola delle mogli*; così Jago, che nei suoi frequenti monologhi presenta l'immagine veridica di sé, con una lucidità che travalica la verità scenica del personaggio. Questi monologhi sembrano delle premesse ideali per gli «a parte» nel corso dell'azione: quasi delle didascalie psicologiche destinate alla comprensione del personaggio da parte del pubblico, ma valide anche come indicazioni per l'interpretazione del personaggio da parte dell'attore. L'«a parte» è invece un espediente scenico, in cui il personaggio espone la sua vera identità (di personaggio) con la complicità del pubblico: e rientra così nell'ambito di quel «teatro nel teatro» che esiste da sempre nella commedia e che non contrassegna alcun inizio di distacco di tipo epico.

Gravitazioni sceniche

Penetriamo nell'interiorità dell'attore mentre recita. Si offre al nostro sguardo un campo di tensioni in conflitto. Come entra in scena, si opera in lui uno sdoppiamento fra il suo «io» privato e il personaggio che egli si accinge a interpretare. Immedesimazione? simulazione? recitazione straniata? È irrilevante in questa sede. Il personaggio – queste parole di carta messe insieme da una penna – diventa un'entità: una Cosa che non «è», ma vive. Una creatura indefinibile che si pasce della consistenza esistenziale di chi l'ha evocata dal testo. L'attore cresce la creatura avversaria. Questa non può emanciparsi dal suo creatore, come un'ombra non si emancipa dal solido che la proietta. Obbedienza e spasimo, servilità ribelle delle ombre di carta che popolano la scena.

La dicotomia, poco avvertita in superficie, è sempre attiva nell'interiorità dell'attore. All'attrazione del personaggio egli oppone l'attrazione del suo io: ognuno di questi due poli cerca d'immettere l'altro nella propria orbita, di farlo precipitare nel proprio raggio di gravità.

Ma in questo campo di gravitazioni contrapposte agisce anche un terzo polo di attrazione: il pubblico, entità idealmente onnipresente nel comportamento dell'attore. La dicotomia è, in realtà, una tricotomia. L'entità pubblico è il punto di riferimento obbligatorio per l'attore e per il personaggio (cioè per il testo, cioè per il drammaturgo). L'entità pubblico condiziona ed è condizionata dalle opposte forze di attrazione: le governa e ne è governata in un continuo interscambio di impulsi o di impatti. Ora essa viene attratta nell'orbita del personaggio e in lui si annienta, ora recupera la propria identità, quando l'attore recupera il suo io e il personaggio perde consistenza.

Così la vita scenica dell'attore si rivela come un'area di tensioni che tenta di consolidarsi in un durevole sistema gravitazionale. Ma il sistema vacilla sotto le opposte spinte: oscillazioni sensibili ne spostano di continuo il baricentro.

Questi equilibri oscillatori si dilatano a tutto lo spazio teatrale. Si oggettivano. Sfaccettati a specchio, i comportamenti dei tre partner obbediscono alla legge della complementarità. All'egemonia del personaggio corrisponde nel pubblico la prevalenza dell'attesa; al recupero dell'identità personale dell'attore, il pubblico risponde con l'attenzione consapevole. A sua volta il personaggio rivendica la sua

supremazia piegando l'attore all'immedesimazione e il pubblico a una partecipazione globale. O invece il personaggio diventa supporto all'esibizione dell'attore e perde la sua autonomia esistenziale: il pubblico apprezza l'interpretazione.

A turno estetiche contrapposte sanciscono l'egemonia dell'uno o dell'altro polo di attrazione. Tentano così di risolvere la congenita instabilità degli equilibri teatrali a favore dell'attore o del personaggio o del pubblico.

«*Furioso ardore*»

«Quindi a mano a mano che la scena progrediva, non potendo più comprimere la passione che tutta mi accendeva, la violenza del mio furioso ardore traboccava a guisa di gonfio torrente»³. Al di là dell'immagine romantica che essa vuole dare di sé, c'è nei *Ricordi* di Adelaide Ristori un'estetica dell'attore che appunto fuoreggia nelle ultime decadi del XIX secolo. La passione la soverchia, l'attrice non riesce a dominarla. La bravura tecnica, la competenza professionale stanno in second'ordine rispetto a questo culto del sacro fuoco teatrale.

Eleonora Duse «è successivamente Margherita Gauthier, Cesarina, Magda, padrona di locanda e innamorata di villaggio [...] ella è ciaschedun dei personaggi che rappresenta: vale a dire che interrompe la vita propria per vivere le loro; ella è ad essi suborlinata, dietro ad essi celata»⁴. Alla vita personale subentra in scena la vita del personaggio: non c'è confine netto fra teatro e vita.

Ermete Novelli, quando entra in scena cambia aspetto e diventa un altro essere: «Trasformandosi nei lineamenti del viso, nella voce, il Novelli entra nell'animo del personaggio, vive, palpita, soffre con esso»⁵.

Ernesto Rossi perde cognizione del suo essere attore: «Immedesimato in questa idea, idealizzato in questa passione, entrai in scena, feci il mio monologo. [...] So che non vidi più nulla, non udii più nulla! Una tegola avrebbe potuto cadere sulla mia testa, uccidermi, non l'a-

³ A. Ristori, *Ricordi artistici*, Firenze, 1887, p. 26.

⁴ L. Rasi, *Eleonora Duse*, ivi 1901, pp. 60-1.

⁵ F. Liberati, *Artisti nostri*, Palermo, s.d., p. 20.

vrei prevenuta»⁶. L'alone di titanismo, anche se oltrepassa i limiti della sincerità, definisce una situazione psichica, in cui il personaggio assorbe integralmente la personalità dell'attore. Nell'interpretazione che il Rossi dà dell'Amleto si verifica «un fenomeno inverosimile, cioè una natura infeudata ad altra»⁷. L'egemonia del personaggio, che «infeuda» in sé la persona dell'attore, è sancita in modo irrevocabile in questo credo della vita scenica: e non è solo l'attore a perdere coscienza di sé per precipitare nell'orbita dell'altro, ma anche il pubblico, che «si sente preso in una morsa di ferro e si abbandona all'entusiasmo»⁸. La «vocazione» teatrale schiude possibilità di vita sovrumane; la gente corre ad applaudire i «mostri sacri».

C'è tutto un gergo teatrale oggi in declino che ha volgarizzato e, per generazioni di figli d'arte, custodito questo mito dell'attore, fino alle prime decadi del XX secolo: «calarsi nella parte», «vivere il personaggio», «recitare a caldo»... Ma l'eredità non va perduta. Questo comportamento di marca tardonaturalistica trova la sua formulazione sistematica nel «metodo» di Stanislavkij, che aspira a ricondurre a una tecnica obiettiva la mistica dei raptus scenici e degli «stati di grazia» dell'interprete.

L'attore istrione

L'opzione alternativa è quella della simulazione virtuosistica: «Piangeva [la Cazzola] lacrime vere, tanto s'investiva della parte. Proprio il rovescio di quell'altra grande attrice che è Giacinta Pezzana. Questa diavolessa mentre finge la disperazione, fa (non vista dal pubblico, s'intende) le smorfie a noi che l'applaudiamo dalle quinte»⁹. La contrapposizione fra i due comportamenti viene sottolineata nei giudizi dell'epoca. A proposito della Duse, Rasi annota: «Altri si servono delle loro parti, ella serve le sue. Altri si fan in esse ammirare, essa le fa ammirare in sé»¹⁰. A fronte dell'attore che in scena «vive la sua parte»

⁶ E. Rossi, *Quarant'anni di vita artistica*, Firenze, 1877, II, pp. 260-1.

⁷ V. Andrei, *Gli attori italiani da Gustavo Modena a Ermete Novelli e alla Duse*, ivi 1895, p. 222.

⁸ F. Liberati, *op. cit.*, p. 20.

⁹ R. Barbiera, *Vite ardenti del teatro*, Milano, 1931, pp. 269-70.

¹⁰ L. Rasi, *op. cit.*, p. 61.

sta l'attore che simula la vita. In primo piano egli pone il proprio io, il personaggio «serve» a valorizzare il suo talento istrionico. L'esibizionismo non è un argomento contro la bravura. Questo maestro di simulazioni sceniche ha una costante padronanza delle proprie reazioni vocali e gestuali. L'immedesimazione è svalutata, s'impone il virtuosismo tecnico. L'attore è lucido e presente a se stesso, mentre interpreta le passioni altrui.

Diderot teorizza questo «paradosso»: «È l'estrema sensibilità che fa gli attori mediocri [...] ed è l'assoluta mancanza di sensibilità che fa gli attori sublimi»¹¹. È l'apologia di un istrionismo ad altissimo livello: guai all'attore che offusca il nitore del suo virtuosismo commuovendosi alla sorte del suo personaggio! Via di scena i «furiosi ardori!» L'insensibilità è una norma necessaria in palcoscenico. Nel *Guglielmo Meister* di Goethe (influenzato da Diderot) Serlo impersona l'«attore di ragione»: «Intimamente freddo di temperamento [...] vedeva solo le caratteristiche esterne degli uomini che subito catalogava nella sua collezione mimica»¹². Mentre Aurelia, che trasferisce in scena la sua passionalità femminile, resta annientata.

In realtà, Diderot tira i fili di una problematica che, sullo scorcio del secolo XVIII, oppone due estetiche l'una legata al sentimentalismo barocco, l'altra impostata sull'idea finalistica che l'Illuminismo ha della cultura. Diderot difende la funzione sociale dell'attore: ed è in questo il vero precursore di Brecht, che 150 anni dopo riprenderà, in termini aggiornati, la polemica fra l'attore di sentimento e l'attore di ragione. E formulerà il codice definitivo di un modello di attore che dev'essere (l'espressione è di Diderot) un «predicatore laico».

L'elisir di lunga vita

Nel campiello di una Venezia elisabettiana Volpone, in combutta col servo Mosca, improvvisa, camuffato da ciarlatano, uno spettacolo per spacciare un suo preteso elisir di lunga vita. Un teatro girovago di attori ciarlatani, che vendono merci e toccasana, popola le piazze

¹¹ D. Diderot, *Observations sur Garrick*, in «Correspondance litteraire», 15 ottobre e 1° novembre 1770.

¹² W. Goethe, *Wilhelm Meister Lehrjahre*, IV, 18.

medioevali: l'arte scenica diventa ancella del piccolo commercio (lo show reclamistico ha un'antica data di nascita).

L'elisir di Volpone è un «rimedio sovrano contro: mal caduco, crampi, convulsioni, paralisi, epilessia, tremorcordia, contrazioni nervose, vapori maligni della milza, ostruzioni del fegato, calcoli, strangurie, ernia ventosa, iliaca passio. [...] Vi costerà solo otto corone». Segue intermezzo con musica: «Zan Fritada, orsù, canta un po' le sue lodi all'improvvisa». E poco oltre Volpone invita i servi ad offrire all'onorevole assemblea «un'amabile ricreazione»¹³.

Ecco dunque uno spettacolo teso unicamente a catturare l'attenzione del pubblico per sfruttarla a fini non teatrali¹⁴. Lo spettatore diventa il polo di attrazione che finalizza a sé i comportamenti dell'attore e del personaggio. La finalità è scoperta, il cliente potenziale accetta il gioco. È un genere di teatro che confluirà nel filone della «commedia dell'arte» e le sopravviverà a lungo. Goldoni, nel 1753, conosce un attore ciarlatano, nominato l'Anonimo, per l'anagrafe Bonafede Vitali, che gira l'Italia con la sua compagnia facendo seguire ai suoi spettacoli la vendita dei suoi toccasana: «Una delle migliori compagnie di quelle che in Italia si chiamano compagnie volanti»¹⁵.

Il pubblico, sempre e comunque destinatario dello spettacolo, era oggetto di una «disattenzione» programmatica, quando egemone, nell'interiorità dell'attore, era il personaggio: lo spettatore si trasferiva sulla scena, attore provvisorio in *medias res*. Ora l'egemonia del pubblico estroverte il comportamento dell'attore: il suo occhio affronta la

¹³ Ben Jonson, *Volpone*, Atto Secondo, scena II.

¹⁴ Zan Fritata e lo spettacolo dei ciarlatani appare in una descrizione cinquecentesca di T. Garzoni (*La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, Venezia 1586, pp. 763-4): «Ma c'è una certa sorte di spettacolo moderno trovato da varie specie di ceretani, dei quali intendo per curiosità del mondo in questo presente discorso particolarmente ragionare. [...] Ma chi vuole raccontare minutamente tutti i modi e tutte le maniere che adoperano i ceretani per fare bezzi, avrà presto da fare assai. Basta, per raccontarne qualcuna, che da un canto della piazza tu vedi il nostro galante Fortunato insieme con Fritata cacciar carotte e trattener la brigata ogni sera dalle vintidue alle vintiquattro ore di giorno, finger novelle, trovare istorie, formar dialoghi, far caleselle, cantare all'improvviso, corucciarsi insieme, far la pace, morir dalle risa, alterarsi di nuovo, urtarsi in sul banco, far questione insieme e finalmente buttar fuori i bussoli e venire al quamquam delle gazzette, che vogliono carpire con queste loro gentilissime e garbatissime chiacchiere».

¹⁵ C. Goldoni, *Delle commedie*, XI, 11.

platea. Il suo partner è lo spettatore. L'attore si mette in un rapporto colloquiale con lui: il personaggio – se c'è – si defila al momento opportuno tra le quinte.

Questa qualità utilitaria del comportamento scenico è presente ogniqualevolta l'equilibrio del sistema gravitazionale si sposta nelle sue oscillazioni dalla parte del pubblico. Il quale non è solo oggetto di attenzioni commerciali. Un finalismo ideologico è presente nei progetti di teatro educativo o politico. Tutto in scena viene predisposto per guadagnare lo spettatore a una tesi. Alla platea, sia questa un teatro o una strada o un'officina, Brecht dedica un'attenzione prioritaria. L'attore diventa il tramite fra un programma politico-sociale e una collettività da convincere. Anche il personaggio, in un tale contesto, perde il suo spessore individuale: si riduce a un esempio. L'attore se ne serve per illustrare i termini di una dinamica sociale¹⁶. Il personaggio a tutto tondo del teatro psicologico si dissolve in situazione: la situazione è prospettata a un pubblico che conserva la propria identità di pubblico. Il baricentro dell'evento teatrale adesso è lui.

Un teatro del pressappoco

A teatro, nel tormentato periodo delle «prove», l'attore mette a nudo la sua provenienza artistica e prefigura quello che sarà il suo «modo di stare in scena» durante la rappresentazione. Il suo particolare approccio al copione lo mette allo scoperto. I suoi primi tentativi di lettura, le modalità di apprendimento della «parte», l'impeto o la cautela delle sue aggressioni al personaggio, aprono uno spiraglio sul suo passato teatrale, sulle sue convinzioni in materia di recitazione, sulla qualità del suo artigianato scenico. Da attore ad attore, nella presente situazione, questo approccio cambia: il regista si sforzerà di rendere omogenei i comportamenti scenici estranei l'uno all'altro. È un lavoro a mosaico

¹⁶ Cfr. W. Benjamin, *Che cos'è il teatro epico?*, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, 1966, pp. 133-4: «Per quel che riguarda il modo della rappresentazione, il compito dell'attore nel teatro epico consiste nel dimostrare che recitando non smarrisce la sua facoltà di giudicare. [...] Proprio questo genere di recitazione, caratteristica del teatro epico, mostra incontestabilmente come in questo campo l'interesse artistico coincida con quello politico».

che non può modificare assuefazioni di lunga data: e il mosaico è fatalmente fluido, soggetto a dissesti continui delle singole tessere. In più, il regista stesso porta alle prove le sue scelte culturali: vuole imporre un'idea astratta di spettacolo a una materia umana che nella sua concretezza sopporta male l'imperativo dello schema. Così – in mezzo a rari affiatamenti – si azzeccano recitazioni incompatibili fra loro e incompatibili coi nominalismi predicati dal pulpito registico.

(Non a caso, i grandi maestri della scena – Copeau, Stanislavskij, Brecht – hanno sentito la necessità di creare proprie scuole, che ispirassero a criteri uniformi la recitazione della loro compagnia. Le «scuole», dopo vita precaria, hanno portato un ulteriore contributo alla confusione delle lingue).

Questa fenomenologia scenica, come ormai sappiamo, denuncia oscillazioni disordinate nel campo di tensioni che regge l'evento teatrale: sbilanciamenti continui negli equilibri fra i tre poli di attrazione provocano collisioni tra orbite diverse. L'attore, stiracchiato fra «credo» estetici contrari, si regola pragmaticamente. Stanislavskij gli mette davanti la sua «quarta parete», Brecht lo tira in ribalta fronte al pubblico, Mejerchol'd lo solleva in aria e lo butta in platea, Artaud lo manda a scuola in Oriente... Fra tante correnti l'attore si arrangia. L'attore è un empirico. Le varie tecniche, quando fanno al caso suo, le adotta senza preoccuparsi dell'unità di stile. Fra teoremi culturali e pratica artigianale egli trova un suo *modus vivendi*, in cui Diderot va a braccetto con Stanislavskij, Brecht con Artaud... L'occhio attento avverte in palcoscenico un incredibile via vai culturale. Prevale una recitazione approssimativa: è di scena il pressappoco.

Varcando la ribalta, giunge al destinatario in platea una comunicazione confusa, contraddittoria.

Cinismi tecnici

Immedesimarsi stanca. La plethora degli spettacoli, la routine del sera dopo sera logorano l'impegno dell'attore. Stanislavskij detta eroismi irrealizzabili: questa veglia continua sulle proprie stanchezze, questo divieto di adagiarsi nella convenzione richiede ascesi, santità. Ma questi attori non sono dei santi (non sanno più qual è il loro altare). Immedesimarsi sette volte alla settimana nelle passioni del personag-

gio fa male al sistema nervoso. La passione comincia ad abituarsi a se stessa: ai propri gesti, alle proprie intonazioni. La passione partorisce l'abitudine alla passione. L'attore impara ad amministrarsi: diventa avaro. La generosità scenica è uno spreco. E lui impara a salvaguardarsi dagli sprechi dell'immedesimazione: questa salvaguardia è il mestiere. La provvidenza del mestiere, la noia del mestiere. Il mestiere che copre le intermittenze del sentimento, che salva le serate in cui l'attore «non se la sente». Da artista a mestierante il passo non è lungo.

Immedesimarsi stanca. Stanca anche straniarsi. Questa impassibilità, questo sforzo (forse impraticabile) di dissociazione fra le reazioni emotive e la loro naturale espressione richiede una continua lucidità introspettiva. Prima che dal personaggio l'attore deve estraniarsi da se stesso. L'idea di straniamento comporta un'astensione emotiva che deve raffrenare – nell'attore come nello spettatore – lo slittamento involontario nell'immedesimazione. Per sterilizzare intonazioni e gesti occorre un autocontrollo insonne. L'impegno mentale che pilota, in questo caso, i comportamenti del personaggio esige uno stoicismo quotidiano. Così, anche la pratica dello straniamento genera inclinazione all'abitudine: più insidiosa dell'abitudine agli impeti della passione. L'impassibilità diventa l'alibi per un'esibizione tecnica.

Allora dal fondo scena avanza un fantasma familiare: Diderot. Un Diderot malinteso, nume tutelare dei professionisti della scena. La simulazione si riscatta dal suo marchio infame e diventa un credo estetico o il segno del mestiere. Imperversa sulle scene un Diderot *malgré lui*.

Il mestiere affastella in quinta ideologie sceniche, fa giustizia di tutte le utopie, trascura gli imperativi del regista. Mima i momenti intensi delle «prove», nascondendo le pecche delle immedesimazioni eluse, delle impassibilità disattente.

Si installa in palcoscenico un cinismo tecnico che garantisce un'aura mediocrità allo spettacolo.

Crisi della presenza

Nel trauma che lo affligge da quando i linguaggi tecnologici gli hanno usurpato la primogenitura dello spettacolo, il teatro si è messo alla ricerca di un suo «specifico» insurrogabile. Lo «specifico teatrale» è

stato individuato nella «copresenza dell'attore e dello spettatore» durante la rappresentazione.

La definizione è limpida, la rivendicazione legittima. Di fronte a tecniche dello spettacolo che eliminano la presenza fisica dell'attore, il teatro salvaguarda il contatto vivente fra i due partner. Di fronte alla alienazione tecnologica, il teatro resta portatore di un principio di socialità benefico per la convivenza umana. Lo «specifico teatrale» esiste e non c'è innovazione tecnica che possa surrogarlo. Il teatro si arrocca con orgoglio nel mito della copresenza.

Ma il canone o articolo di fede vale a patto di non restare nel generico (come capita spesso agli articoli di fede). Che alla stessa ora, nello stesso luogo, siano convenuti attori e spettatori per recitare e assistere alla recita – è fuori dubbio. Sono attori di carne, non immagini fotografiche, quelli che agiscono su quel palcoscenico per noi spettatori che in carne e ossa sediamo nella platea. Bastano le due presenze fisiche a ottemperare al canone della copresenza? Presenziare vuol dire partecipare. La copresenza postula due presenze che partecipano insieme. Essa non può ridursi a un'addizione aritmetica. Copresenza significa contatto, concordanza, convergenza. È inutile trincerarsi dietro il dogma facile.

Su quel palcoscenico vagano soliloqui che mimano per la platea un colloquio inesistente a livello profondo. Non c'è dialogo sotto il «recitato»: queste presenze non sono intercomunicanti. Non sono *una* presenza. E ad assistere a quella pantomima di solipsismi siede qui uno spettatore altrettanto isolato. Questa folla occasionale che ha pagato il biglietto d'ingresso non si coagula in pubblico.

Così a un palcoscenico disintegrato corrisponde una platea disintegrata. Questo coacervo di attenzioni frammentarie non può costituirsi in presenza organica. E una presenza disorganica in scena non può amalgamarne un'altra che versa in condizioni analoghe. Dove palcoscenico e platea non sono due presenze effettivamente a sé complementari, copresenza resta un nome vuoto.

La definizione si sgretola nella sua stessa terminologia, il mito della copresenza s'incrina. Questi aggregati occasionali non rinsaldano solidarietà inesistenti.

Il teatro di tradizione soffre di una grave crisi di presenza.

3. TEMPO DI ICONOCLASTI

Guerre di religione

Tra la fine dell'800 e gli inizi del '900 inquietanti segnali giungono dal palcoscenico a denunciare un malessere serpeggiante un po' ovunque in Europa. Il palcoscenico ha istinti viscerali. Avverte, magari inconsciamente, il dormiveglia della platea. Fiuta gli incensi mortali dell'autocelebrazione. La mercificazione crescente dell'industriale teatrale¹, le prime «prove» del mezzo cinematografico portano alla luce l'anemia da cui è affetta la comunicazione teatrale.

Il palcoscenico entra in rivolta contro il repertorio tradizionale, contro le assuefazioni del mestiere, contro le strutture dello spazio teatrale. Nuovi «credo» estetici vengono inalberati: scoppiano in palcoscenico guerre di religione.

Le crisi, nella storia del teatro occidentale, sono ricorrenti: il loro andamento ciclico fa sospettare una situazione patologica che queste convulsioni non riescono a esorcizzare. Nel XVI secolo quel primissimo teatro di strada che è la «commedia dell'arte» – pur vantando un'ascendenza antica nelle sopravvivenze rurali delle feste pagane e nelle esibizioni di giocolieri, menestrelli e *fools* medievali – si configura

¹ A partire dalla fine dell'800 il teatro è caratterizzato dai processi di mercificazione che coinvolgono tutte le manifestazioni della vita umana e offrono al singolo continue e benvenute possibilità di distrazione: «L'industria del divertimento gli facilita questo compito, sollevandolo all'altezza della merce. Egli si abbandona alle sue manipolazioni, godendo della propria estraneazione da sé e dagli altri. L'intronizzazione della merce e l'aureola di distrazione che la circonda è il tema segreto; [...] a ciò corrisponde il dissidio tra l'elemento utopistico e l'elemento cinico di essa. Le sue arguzie nella rappresentazione di oggetti morti corrispondono a ciò che Marx chiama i «capricci teologici della merce»» (W. Benjamin, *Angelus novus*, Torino, 1962, p. 147).

come un rozzo antagonista alla «commedia togata», che i letterati elaborano a tavolino sull'esempio dei modelli classici. E inventa moduli espressivi che con la loro virulenza fanno sbiadire i divertimenti drammatici apprestati dai dotti per le corti rinascimentali. Il sanguigno teatro plebeo, la cui eco sale dalle strade ai finestroni dei palazzi signorili, viene recepita dai più attenti fra questi letterati, che ne adottano i modi. La «commedia dell'arte» impone trionfalmente il proprio linguaggio teatrale. È il palcoscenico che detta il proprio stile. È la creatività della gente di teatro che esercita per i secoli avvenire un influsso decisivo sulla scrittura drammaturgica.

Tre secoli dopo una nuova rivoluzione mette a subbuglio i palcoscenici europei. Il primo segnale viene dal Théâtre Libre di Antoine nella seconda metà dell'Ottocento²: è una rivolta contro il formalismo di una tradizione teatrale di stampo neoclassico. Il pronunciamento di Antoine si svolge sotto il segno di un verbo naturalistico che allora appare profondamente innovatore. Una Freie Bühne sorge anche a Berlino ad opera di Brahm. Su un piano parallelo la storicizzazione dell'ambiente scenografico, instaurata dai «Meininger»³, impone uno scrupolo documentario nuovo, che toccherà manie antiquariali in Stanislavskij⁴. In queste operazioni, che spazzano via dal palcoscenico le convenzioni cartacee della tradizione romantica e melodrammatica, è evidente soprattutto una prepotente esigenza di comunicazione autentica.

Ma le impostazioni di Antoine e dei Meininger vengono presto scalcate dall'avvento dell'avanguardia storica: Appia e Craig ne sono i

² La data di fondazione del Théâtre Libre, anno 1887, è considerata da D. Balbet come l'inizio della nuova era, che rimette in discussione tutte «le concezioni tradizionali della rappresentazione teatrale e i suoi mezzi espressivi» (*Le décor du théâtre*, Paris, 1965, p. 79).

³ Nel 1870 il duca Giorgio II di Meiningen fonda una compagnia teatrale, che passerà alla storia come la compagnia dei «Meininger».

⁴ Cfr. A. M. Ripellino (*Il trucco e l'anima*, Torino, 1974, p. 56): «Stanislavskij inventa le sue "atmosfera" con profusione di oggetti allusivi. [...] Gli piace mutare il palcoscenico in uno stand d'esposizione, in una bottega delle antichità. [...] Si direbbe che questa prodigalità di gingilli, di *fanfreluches*, di quisquilie sia una conseguenza dell'interesse ottocentesco per le esposizioni universali, ed è singolare che l'attrezzo inusitato del Teatro d'Arte abbia qualcosa che anticipa gli oggetti *démodés* e *inutilisables*, esaltati più tardi dai surrealisti».

vessilliferi. Diversi sono i loro progetti estetici e ideali. Appia, che coltiva l'utopia di un teatro perfetto, crea strutture orizzontali, atte a mettere in risalto la presenza scenica dell'attore⁵. Craig, invece, tende a sminuire l'elemento umano con il simbolismo delle sue visioni scenografiche⁶. Ma l'uno e l'altro si trovano alleati nel cancellare il dettaglio realistico di recente acquisto: l'uno e l'altro prediligono nuove atmosfere sceniche, care al credo simbolista, che troverà cultori anche in un Mejerchol'd e in un Tairov. Nella sostanza il simbolismo a teatro cerca nuove forme di coinvolgimento del pubblico, che non siano più quelle del potere scenico dell'attore (sia pure del «grande attore» del teatro naturalistico).

Su questa strada Craig sembra quasi avere intuito i veri termini della dicotomia attore-personaggio: la precarietà del fattore umano nell'economia dello spettacolo compromette i traguardi artistici del lavoro teatrale. La «supermarionetta» risolverà il dilemma scenico, trasformando il teatro in un luogo di visioni di perfezione astratta⁷. Così ha inizio la svalutazione dell'autore drammatico.

⁵ A. Appia definisce questo nuovo spazio scenico come una «cattedrale dell'avvenire, che in uno spazio libero, vasto, trasformabile, accoglierà le manifestazioni della nostra vita sociale e artistica, e sarà il luogo per eccellenza in cui fiorirà l'arte drammatica, con o senza spettatore: [...] la cultura armoniosa del corpo, obbediente agli ordini profondi di una musica fatta a sua intenzione, tende a vincere il nostro passivo isolamento di spettatori, per mutarlo in un sentimento di responsabilità solidale, di collaborazione: [...] l'uso del termine *rappresentazione* diventerà a poco a poco un anacronismo, un nonsenso. Vorremo tutti agire in accordo unanime. L'arte drammatica di domani sarà un atto sociale a cui ognuno porterà il suo contributo» (seconda pref. a *Musik und Inszenierung*, München, 1899, in *Attore musica e scena*, Milano, 1975, pp. 161-2).

⁶ E. G. Craig considera esplicitamente il simbolismo come il linguaggio più adatto all'«essenza vera e propria del teatro» (*Il mio teatro*, Milano, 1971, p. 164).

⁷ Nel teatro da lui auspicato, E. G. Craig vuole eliminare il carattere aleatorio della vita teatrale: «È possibile forse sperare che il futuro ci riporterà ancora l'immagine o creatura simbolica anch'essa costruita dalla destrezza dell'artista consentendoci di riconquistare quella nobile artificialità di cui parla l'antico scrittore? Allora non subiremo più la crudele influenza delle sentimentali confessioni di debolezza, alle quali la gente assiste ogni sera, e che inducono negli spettatori stessi le debolezze che mettono in mostra» (ivi, p. 51). «Dobbiamo creare la Supermarionetta. La Supermarionetta non competerà con la vita, ma piuttosto andrà oltre. Il suo ideale non sarà la carne e il sangue, ma piuttosto il corpo in catalessi: aspirerà a vestire di una bellezza simile alla morte pur emanando uno spirito di vita» (*ibidem*).

In Italia Marinetti scatena una rivolta all'italiana contro i canoni del teatro aristotelico: il suo futurismo trova un terreno fertile a Mosca e a Leningrado dove intanto è esplosa la grande avanguardia russa⁸.

Crollano le strutture di un vecchio assetto sociale, crollano gli scenari polverosi di una tradizione decrepita. Non c'è settore della vita teatrale che non sia messo a soqquadro: non ipotesi di recitazione che non sia sperimentata, non impostazione scenografica che non venga messa in cantiere, non disciplina scenica che non sia esasperata fino all'indisciplina, non monelleria registica cui sia proibito il suo sberleffo, non ripostiglio dell'antico teatro che non venga perquisito con pedanteria inattesa. Tutte le convenzioni della tradizione sette-ottocentesca vengono sbaragliate in quel momento splendente di libertà teatrale.

Non passa mezzo secolo (anni Sessanta-Settanta) e una nuova ventata di contestazione soffia sui palcoscenici europei. (In realtà, un lavoro di ricerca prosegue, senza soluzioni di continuità, nel XX secolo: Artaud muore nel 1948, Brecht nel 1956.) La nuova avanguardia (la sgradevolezza militaresca del termine sottolinea l'aggressività di queste guerre di religione) si trova daccapo a fronteggiare l'ufficialità di un teatro di tradizione, che, assorbite alcune istanze dall'avanguardia degli anni Venti, sembra uscito intatto da quegli sconvolgimenti. L'avanguardia degli anni Sessanta aggiorna con sensibilità adeguata ai tempi le innumerevoli ipotesi dell'avanguardia russa, le rielabora con soluzioni talvolta geniali⁹.

A spiegare queste inquietudini cicliche non basta la restaurazione teatrale che ha fatto seguito agli entusiasmi iconoclastici degli anni Venti. E non basta a spiegarle il successivo dilagare dello spettacolo

⁸ Marinetti tiene tre conferenze a Mosca e due a Pietroburgo nell'inverno 1914 e si trova subito al centro di entusiasmi, denigrazioni, attacchi furenti e satire giornalistiche: tutto questo giova alla grande popolarità del futurismo in Russia. Nel *Manifesto del teatro futurista* del 1915 (secondo manifesto del futurismo), Marinetti condanna il teatro contemporaneo «dove tutto è prolisso, analitico, pedantesco psicologico, esplicito, diluito, meticoloso, statico, pieno di divieti come una questura, diviso a celle come un monastero».

⁹ Per l'avanguardia italiana degli anni '60, cfr. F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia*, Torino, 1977; G. Bartolucci e L. Cappellini, *Il segno teatrale*, Milano, 1978; I. Moscati, *La miseria creativa*, Bologna, 1978; A. Attisani, *Teatro come differenza*, Firenze, 1978; «Quarta parete», 3-4, 1977; *Patalogo I*, Milano, 1979.

tecnologico, che ha posto difficili interrogativi sulla comunicazione teatrale. Nasce il sospetto che le avanguardie abbiano intuito le zone critiche del malessere teatrale, ma non siano state altrettanto fortunate nel formulare una diagnosi esauriente. Una situazione patologica è stata segnalata, non sanata.

Una chiave di lettura

Il sistema di gravitazioni, che s'instaura nello spazio teatrale durante lo spettacolo e che determina i comportamenti della scena e della platea, può forse offrire una chiave di lettura per questi ricorrenti tumulti in apparenza disordinati, in sostanza guidati da una coerenza organica.

Attenendoci a questa chiave di lettura, scopriremo allora che, di volta in volta, ognuno dei tre poli di attrazione scenica diventa la zona sensibile in cui viene localizzata la causa della crisi. E ognuno è allora assunto come cavia per esperimenti di ogni genere in vista dell'instaurazione di nuove dinamiche psichiche. La simbiosi attore-personaggio-spettatore appare impraticabile nel suo ordine tradizionale: si cercano all'interno di essa, nuovi equilibri. In superficie, questo si traduce in nuove forme e tecniche di linguaggio teatrale.

Quarta parete

Interrompere la propria vita per vivere la vita del personaggio. Quello che nella Duse era frutto di un'istintiva sapienza teatrale è portato a rigore di codice scenico da Stanislavskij. La lezione artigianale dei maestri-attori dell'800 (Salvini) viene da lui tradotta in canoni scenici, per favorire l'avvento – durante la recita – dello «stato di grazia». La mitologia dell'immedesimazione è ormai inquadrata in un «metodo»: il *pereživanie* (tradotto forse inadeguatamente nell'italiano «reviviscenza») non può essere lasciato in balia dei capricci della fortuna teatrale.

E allora si smonta sistematicamente il personaggio del copione nel corso di capillari analisi a tavolino: si analizzano i suoi successivi stati d'animo, le volizioni che via via ne scaturiscono e che, come segmenti

a freccia, si susseguono per culminare nel superobiettivo cui tende tutta la vicenda drammaturgica. Poi, facendo ricorso alla propria memoria affettiva, l'attore ritaglia le sue emozioni-ricordo sulle misure del personaggio e ne riveste il manichino. Così abbigliato con una minuta opera di sartoria psico-teatrale, il personaggio-attore è pronto per entrare in scena.

Da una reviviscenza all'altra, in un inanellarsi di stati d'animo e volizioni, l'attore immette la propria vita emotiva in quell'entità puramente nominale. Si opera una traslazione d'identità. L'attore «vive» una vita altrui. Il suo «io» ha subito un'eclisse: nella sua coscienza abita un altro essere dotato di una sua (prestabilita) autonomia¹⁰.

E il pubblico? Di fronte a questa vita che vive se stessa e non si rappresenta (la contrapposizione stanislavskijana fra *pereživanie* e *predstavlenie*)¹¹, il pubblico rischia di diventare una presenza intrusa. La vita non ha bisogno di pubblico per viversi: Stanislavskij teorizza la «solitudine in pubblico» dell'attore che una «quarta parete» di sapere naturalistico isola ormai dalla platea¹². Nello stesso momento, annien-

¹⁰ Sul «metodo» di Stanislavskij, cfr. A. Fersen, *L'ultimo Stanislavskij*, in «Sipario», 75, 1952 e Id., *Il Metodo di Stanislavskij*, ivi, 78, 1952.

¹¹ Esplode qui la contraddizione più grave del «sistema» di Stanislavskij: nelle immaginarie lezioni che Torzov-Stanislavskij impartisce ai suoi allievi, il metodo dell'immedesimazione viene contrapposto al «metodo rappresentativo» in questi termini: «Si può rivivere una parte ogni volta, come si fa nel nostro sistema, oppure una volta sola, o qualche volta, per individuare la forma esteriore della manifestazione naturale del sentimento e, una volta individuata, imparare a ripetere questa forma meccanicamente abituando i muscoli a farlo automaticamente. Ecco, questa è la rappresentazione (*predstavlenie*) di una parte» (K. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore*, Bari, 1968, p. 29). Senonché questo metodo rappresentativo postula ovviamente la presenza dello spettatore per il quale si rappresenta: il metodo dell'immedesimazione, invece, ignora volutamente lo sguardo estraneo. Stanislavskij fa nelle sue «lezioni» ripetuti riferimenti allo spettatore e alle sue reazioni: egli cerca di esorcizzare così i pericoli di un solipsismo scenico implicito nelle sue impostazioni. In realtà, le critiche e le accuse mosse ai suoi spettacoli si appuntarono proprio sulla non-comunicazione scenica, dovuta alla stretta applicazione dei principi del metodo.

¹² Un'ottima descrizione della «quarta parete» è contenuta in E. Piscator, *Il teatro politico*, Torino, 1976, p. 137: «Fatta eccezione della scena girevole e della luce elettrica, introdotte al principio del XX secolo, il palcoscenico si trovava nelle stesse condizioni in cui l'aveva lasciato Shakespeare: un'apertura quadrata, attraverso la quale lo spettatore poteva gettare uno «sguardo proibito» in un altro mondo. Questa mancanza di comunicazione diretta, questo muro di vetro fra il palcoscenico e la sala degli spet-

tata la platea, si annienta anche il palcoscenico che le corrisponde. Non si dà uno dei due termini senza il suo naturale complemento. La presenza del pubblico si dissolve come polo di attrazione nell'interiorità dell'attore, che infatti è colma della vita del personaggio.

E tuttavia l'incontenibile vocazione alla teatralità, il gusto dello spettacolo, che sono qualità native in Stanislavskij, si traducono in uno sbalorditivo naturalismo scenografico che affastella mobili, popola la scena di un'oggetteria ricercata con passione da *bricoleur*; evoca dalle quinte tutte le «voci della natura». Nell'idea di Stanislavskij, questa ricostruzione ambientale aiuta l'immedesimazione dell'attore nella situazione drammaturgica. Ma, al di là delle manie personali di Stanislavskij, al di là delle sue motivazioni estetiche, questo naturalismo scenico trascura paradossalmente la platea. Elevata la quarta parete, le altre pareti di questa «boîte à illusions» che è il teatro si aprono e cadono: il teatro non è più teatro. La scenografia perde la sua illusoria fragilità per acquistare una consistenza obiettiva. I personaggi recitano per se stessi la propria storia: non sono più personaggi per nessuno. «Espellere dal teatro il teatro», è la parola d'ordine di uno dei più fervidi discepoli del Maestro, il primo Vachtangov¹³.

E allora il «parlato» s'interiorizza: l'attore biascica a mezza voce le battute che la quarta parete arresta al di qua della ribalta. Si concentra per evocare le sue reviviscenze. Pause e sussurri si alternano, avvicinandosi con esplosioni isteriche, propaggine inevitabile del rigurgito di ricordi personali¹⁴. Il pubblico protesta? Non importa. Sulla scena è necessario «vivere»: comunicare non è necessario.

tatori, ha dato la sua impronta a tre secoli di arte drammatica internazionale. Era l'arte drammatica dell'approssimazione. Il teatro è vissuto, durante tre secoli, della finzione che nel teatro non esistessero spettatori». Occorre tuttavia rettificare le affermazioni di Piscator nel senso che la «quarta parete» è un corollario del teatro naturalista. Il teatro postrinascimentale è stato un teatro d'intrattenimento, sempre rivolto al pubblico, con il quale instaurava continui contatti, anche tramite i suoi monologhi e i suoi «a parte».

¹³ Cfr. E. B. Vachtangov, *Iz zapisnych knizek*, cit. in A. M. Ripellino, *op. cit.*, p. 223: «Espellere dal teatro il teatro. Dal dramma l'attore. Bandire il trucco, il costume».

¹⁴ L. Rasi ravvisava quest'aspetto patologico nell'arte di Eleonora Duse: «Ella possiede al sommo la faccia che noi vediamo il più spesso nelle malattie del sistema nervoso, e, particolarmente, delle grandi nevrosi, la *faccia convulsiva*. L'occhio è agitato da tremiti impercettibili e si reca rapidamente in direzioni opposte; le guance passano con incredibile rapidità dal rossore al pallore, le narici e le labbra fremono; i denti si serrano con violenza e ogni più piccola parte del corpo è in movimento [...] è per ciò

Nel campo interno delle tensioni sceniche il sistema tripolare si dissolve: la precarietà degli equilibri gravitazionali è stata risolta a favore del personaggio che ha assorbito in sé, nell'abbraccio di un'immedesimazione collettiva, sia l'attore che il pubblico.

L'attore cavia

«Quando vedo le commedie di Cechov nell'esecuzione degli artisti di Stanislavskij, mi viene voglia di urlare a tutti questi eroi realistici fino all'incubo: andiamo a teatro!»¹⁵. Il grido paradossale è di Evreinov, ma condensa in sé il senso della rivolta contro i canoni del realismo psicologico del Teatro d'Arte¹⁶. In testa è Mejerchol'd, discepolo ribelle (ma Stanislavskij, fiuto finissimo e insaziata curiosità teatrale, accorre allo Studio di via Povarskaja e si unisce a lui nei nuovi esperimenti)¹⁷. Contro il teatro naturalistico, il teatro «convenzionale»; contro l'immedesimazione e la naturalezza, la finzione e l'artificio.

La parabola di Mejerchol'd è emblematica dell'irrequietezza di un teatro che si è sollevato contro la noia del testo di tradizione, ma non riesce a convincere con la sincerità del *pereživanje*. Travagliato è il percorso registico di Mejerchol'd alla ricerca di una nuova estetica dell'attore (e di un diverso equilibrio nel campo di tensioni che agitano la vita teatrale). Numerose le «stazioni» di questo itinerario: dal simbolismo (la «pittura scenica» che situa a ridosso dei fondali dipinti un «attore-arabesco») al marionettismo del *Balagancik* di Blok¹⁸, che assimila

forse che la grande artista riesce oggi insuperabile nella presentazione di personaggi a temperamento isterico» (*L'arte del comico*, Milano, 1890, p. 215).

¹⁵ Cfr. N. N. Evreinov, *Teatr tak takovoj*, cit. in A. M. Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Torino, 1959, p. 233.

¹⁶ Il Teatro d'Arte di Mosca, inauguratosi il 14 ottobre 1898 con *Carl Fëdor Joannovic* di Tolstoj, suscitò grande meraviglia per la ricchezza naturalistica dell'apparato scenografico, per il carattere documentario dei costumi e per lo stile rigorosamente realistico dell'interpretazione.

¹⁷ Nel 1905 Stanislavskij e Mejerchol'd fondano insieme lo Studio di via Povarskaja con l'intento di compiere degli esperimenti su testi moderni: sono i primi tentativi del cosiddetto «teatro convenzionale» situato su posizioni antirealistiche.

¹⁸ *Balagancik* (*La baracca dei saltimbanchi*), messo in scena da Mejerchol'd il 20 dicembre 1906, costituisce con il suo ritmo ballettistico e con l'irruzione vorticosamente delle

l'attore a una bambola meccanica, al «tradizionalismo» (iniziatore Evreinov col suo Teatro Antico), che tende a un recupero integrale degli stili e delle strutture teatrali del passato. La meta è la «teatralizzazione del teatro» (Tairov)¹⁹: una reazione sia alle piattezze del naturalismo, sia ai logori stereotipi dei Teatri Imperiali, sia al *cabotinage* dei teatri di periferia e di provincia.

E se Appia è presente nelle simmetrie astratte del teatro simbolista e Craig nella disumanizzazione dell'attore arabesco e la gestualità del Kabuki nelle stilizzazioni di Tairov e di Vachtangov – in questo pullulare e incrociarsi e accavallarsi e accapigliarsi di tendenze – noi terremo lo sguardo fisso sul tema di fondo: la ricerca di un nuovo ordine nel sistema di gravitazioni psichiche che regge l'evento teatrale.

Vedremo allora crescere, in mezzo a questa aggrovigliata coreografia di credo estetici, l'amore per le maschere della «commedia dell'arte», per i lazzi dei clown, per i funamboli del circo. Tutte presenze sceniche che si pongono sul filo della ribalta, a uguale distanza fra il palcoscenico e la platea. Creature miste, metà personaggi e metà attori: che si affidano alla potenza comunicativa del gesto più che alle immedesimazioni intimiste nella trama. In questo teatro-circo, fra giochi scenici, pantomime, improvvisazioni, esce dalle fasce il nuovo rampollo, figlio d'arte: l'Attore Biomeccanico di Mejerchol'd²⁰. È un attore estroverso, buon acrobata, esperto nel canto e nella mimica, maestro del gesto. Costui avrà studiato attentamente la «meccanica del proprio corpo»²¹, si sarà dedicato alle più svariate «discipline cinetiche», si sarà

maschere della «commedia dell'arte», una rottura rispetto alle simmetrie e all'impostazione ieratica del precedente periodo simbolista.

¹⁹ «Dobbiamo però ancora una volta affermare che le vie del teatro e la sua essenza sono assolutamente autonome, e hanno tutt'altri fini. Sono le vie della teatralizzazione del teatro» (A. J. Tairov, *Storia e teoria del Teatro Kammerny di Mosca*, Roma, 1942, p. 90). Il rifiuto del naturalismo in nome della convenzione teatrale accomuna Tairov a Mejerchol'd: ma le scelte estetizzanti di Tairov e il suo gusto esasperato della stilizzazione creeranno motivi di ostilità e di polemica diretta fra i due registi.

²⁰ Cfr. F. Malcovati, introd. a V. E. Mejerchol'd, *L'ottobre teatrale 1918-1939*, Milano, 1977, p. 16: «La biomeccanica è un termine felice: serve a Mejerchol'd per dare un nuovo nome al pluriennale lavoro dello Studio di via Borodinskaja, per ridefinirlo in una parola adatta ai tempi».

²¹ «Siccome la creazione dell'attore è creazione di forme plastiche nello spazio, l'attore deve studiare la meccanica del proprio corpo» (ivi, pp. 62-3).

agguerrito nell'improvvisazione «all'italiana». Fra il Laboratorio registico di Mejerchol'd²² e il Vieux Colombier di Copeau²³ corre un filo ideale: pur nel culto dell'intangibile testo poetico, anche Copeau richiede ai suoi attori allenamento ginnico e invenzione nei giochi della «commedia dell'arte»²⁴, segno di esigenze teatrali che sono nell'aria culturale di queste prime decadi del secolo.

Ma Mejerchol'd non rinuncia al *pereživanie* del maestro: il suo attore deve imparare «ad affrontare la parte non dall'interno verso l'esterno, ma al contrario dall'esterno verso l'interno»²⁵ (e Stanislavskij sperimenta anche lui tecniche che inducano il *pereživanie* dalle azioni fisiche e dalla mimica corporea). Infatti, è dal movimento che «tutte le reviviscenze nascono con quella leggerezza e naturalezza con cui una palla cade a terra»²⁶.

L'esterno: il corpo in movimento nel suo ambiente naturale, il teatro. La platea e il pubblico cominciano a rivivere. Dalle sue esperienze di cabaret Mejerchol'd trasferisce sulla scena di prosa un comportamento rivoluzionario: l'attore ottiene licenza di libera uscita dal personaggio. È autorizzato a commentarlo dall'esterno, a sbeffeggiarlo se occorre, colloquiando col pubblico. In sincronia con gli esperimenti filologici di Škloskij, Mejerchol'd sanziona la validità dello *ostranienie*:

²² Il laboratorio teatrale denominato con la sigla Gvtm (*Gosudarstvennyje Vyššie Režisserskie Masterskie*) viene creato da Mejerchol'd nel 1921 per approfondire le tecniche mimiche e acrobatiche.

²³ Il teatro «Vieux Colombier» inizia la sua attività nel 1913 e Copeau ne espone in questi termini il programma: «Il nostro primo pensiero sarà di professare una venerazione particolare per i classici antichi e moderni, francesi e stranieri, per proporli come costante esempio. Di fronte alle loro opere sfigurate da una manierata tradizione ci metteremo in "stato di sensibilità", guardandoci bene dal pretendere di "rinnovare": tutta la nostra originalità verrà da una conoscenza approfondita del testo. [...] Quanto agli attori, ci si propone di disistronizzarli, attraverso la coscienza del loro lavoro, la lotta contro le formule del mestiere, contro la specializzazione, contro ogni deformazione professionale, e infine col richiamo fuori del teatro, al contatto della natura e della vita» (cit. in O. Costa, *L'insegnamento di Jacques Copeau*, in *La regia teatrale*, a c. di S. D'Amico, Roma, 1947, p. 83).

²⁴ «Lo studio di Molière mi riconduceva a quello della commedia italiana: intravvedevo lo stile della farsa e per esaltarne il movimento la riportavo in spirito al palco originario dei saltimbanchi» (J. Copeau, *Souvenirs du Vieux Colombier*, Paris, 1931, p. 75).

²⁵ Cit. in F. Malcovati, *op. cit.*, p. 16.

²⁶ Ivi, p. 53.

uno straniamento che percorre la *Verfremdung* brechtiana²⁷. Il nuovo personaggio soffre dunque di intermittenze vitali: è animato o inanimato, a seconda della volontà dell'attore. Il quale ormai ha detronizzato il suo antagonista e ha instaurato la propria egemonia sulla scena. È questo il vero «ottobre teatrale» di Mejerchol'd. Il 1917 è deflagrato nella storia russa ed egli trova la sua collocazione spontanea all'interno del movimento rivoluzionario. E mentre Tairov indugia nei suoi estetismi, mentre Vachtangov è dilaniato fra un amore-odio per il maestro Stanislavskij e gli impeti innovatori di Mejerchol'd, questi assegna al suo estroverso e ottimistico attore compiti di propaganda politica²⁸.

La scelta di campo è precisa: l'uomo di palcoscenico – attore, regista – assorbe nella propria orbita il personaggio e diventa protagonista incontrastato dell'evento teatrale.

Morte del palcoscenico

Nel 1910 Mejerchol'd abolisce il setto divisorio che separa il palcoscenico dalla platea. L'innovazione parte da uno spettacolo di cabaret, alla «Casa degli Intermezzi», cui egli trova il tempo di dedicarsi²⁹. Questa partenza la dice lunga sul nuovo tipo di rapporto che egli vuole instaurare fra attore e spettatore. Marinetti a Mosca fa l'apologia del

²⁷ Parlando agli attori in una conferenza del 1933, Mejerchol'd si esprime in questi termini: «Voi non avete il diritto di entrare in una parte fino al punto di dimenticare voi stessi. In questo sta tutto il segreto, cioè nel non perdere se stesso quale portavoce di una determinata visione ideologica, perché nei confronti di ogni personaggio dovete assumere il ruolo o di difensore o di pubblico accusatore. Questa è la chiave di tutto, altrimenti nello spettacolo perderete il vostro posto giusto» (*op. cit.*, p. 87). Ma poi conclude: «Questo non contraddice il sistema di Stanislavskij. [...] Nel nostro teatro molti attori si comportano così» (*ibidem*).

²⁸ «L'attore tribuno non recita solo una certa situazione, ma quello che c'è dietro questa situazione, che diventa chiara, per uno scopo preciso (la propaganda), proprio grazie a lui» (ivi, p. 231).

²⁹ Regista «togato» all'Alexandrinskij, dove allestisce opere tratte dal repertorio tradizionale (*Don Giovanni* di Molière), Mejerchol'd mette in scena (nel 1910) «commedie dell'arte» e grotteschi alla «Casa degli intermezzi», un cabaret per artisti, dove si dà convegno tutta la scapigliatura di Pietroburgo. È in questo locale minimo che la ribalta viene abolita e il pubblico assiste seduto a tavolini da caffè.

caffè-concerto: fra fischi e applausi trova sostenitori quali Ejzenštejn. Il futurismo fa da incubatrice all'avanguardia russa.

Mejerchol'd preconizza la distruzione del «palcoscenico-scatola»³⁰. Al boccascena ottocentesco, alla sala con le sue gallerie classiste deve sostituirsi un nuovo spazio scenico che sia in sintonia col mutamento dei tempi e delle situazioni storiche. Mejerchol'd prolunga il proscenio in mezzo al pubblico, sogna scene a diversi livelli. Lo allarma la nuova concorrenza del cinema con le sue possibilità multiple di racconto. Contrariamente a Piscator, che incorpora spregiudicatamente il cinema nelle sue rappresentazioni-comizio, Mejerchol'd prevede una «lotta mortale» fra le due forme di spettacolo³¹. Egli conta sulla vittoria, grazie alla... «cineficazione del teatro!»³². Un teatro con attrezzature tecniche tali da spuntarla sugli stacchi e sulle dissolvenze e sui mille trucchi narrativi del cinematografo. Ochlopkov sviluppa il discorso con le sue piattaforme poliprospectiche: l'azione ormai si svolge in mezzo al pubblico. Scariche di mitraglia echeggiano in sala, attrici sedute fra la gente scoppiano in pianti isterici. Ejzenštejn, giusta le raccomandazioni di Marinetti, mette petardi sotto i sedili degli spettatori.

³⁰ Cfr. V. E. Mejerchol'd, *op. cit.*, p. 100. La critica al teatro naturalistico non toccò tanto i contenuti drammatici quanto lo spazio scenico: contro la scatola ottica del teatro ottocentesco, contro il golfo mistico di ispirazione wagneriana, si era già pronunciato il simbolismo di Appia e di Craig. Nelle pagine di quest'ultimo è già presente il modello del teatro greco e di quello medievale, in cui non c'è separazione fra l'interprete e il suo pubblico. Da queste premesse prende il via una serie di esperimenti, che coinvolge i maggiori registi del tempo: da Reinhardt con il suo *Zirkus Reinhardt* (1910) e con il *Grosses Schauspielhaus* di Berlino a Gropius e al suo progetto di «teatro totale» ideato per Piscator, a Mejerchol'd che per i *Misterija Buff* di Majakovskij (1921) si vale appunto di un impianto scenico multiplo di tipo medievale.

³¹ «L'effetto prodigioso ottenuto dall'impiego del film ci dimostrò che questo non solo era stato opportuno, al di sopra di ogni discussione teorica, quando si trattava di rendere evidenti i nessi politici e sociali, dunque in relazione al contenuto; ma era anche giusto in un senso superiore, e cioè anche in relazione con la forma. [...] Film e scena si intensificavano con un effetto reciproco e così in certi momenti venne raggiunto un «furioso» nell'azione, che non mi era quasi mai successo di vedere in un teatro» (E. Piscator, *op. cit.*, p. 67).

³² La bizzarra formula è contenuta in un articolo del 1930 sulla «ricostruzione dell'edificio teatrale»: «Noi, che stiamo costruendo un teatro che farà concorrenza al cinema, diciamo: lasciateci portare a termine la nostra «cineficazione» del teatro» (Mejerchol'd, *op. cit.*, p. 98).

La rivoluzione architettonica germina spontaneamente, o si propaga, per tutta Europa. «Noi sopprimiamo la scena e la sala, sostituendole con una sorta di luogo unico senza divisioni né barriere di alcun genere, che diventerà il teatro stesso dell'azione»³³. Così Artaud nel *Teatro della crudeltà*. E propone degli hangar o delle stalle da adibire a luogo di spettacolo.

E l'attore? Ora è allo scoperto. Non lo protegge più il boccascena, non lo isolano le luci della ribalta. Il suo rapporto col pubblico non è più frontale: gli spettatori gli stanno intorno. Lui è quasi uno di loro. Il personaggio addosso gli diventa trasparente: il pubblico osserva il suo trucco, il suo costume di scena. Sente il suo sudore, nota come egli prende fiato. È se stesso, un attore che sta recitando un personaggio. Fine dell'immedesimazione. La quarta parete scompare nella buia «soffitta» del palcoscenico di tradizione. Il progetto architettonico si traduce in una rivoluzione comportamentale.

Ma anche il pubblico subisce un'adeguata metamorfosi. La componente pubblico ora s'inserisce con tutto il suo peso nel circuito attore-personaggio: stabilisce di prepotenza un nuovo circuito attore-pubblico che toglie tensione all'altro rapporto. Si dissolvono quei suoi atteggiamenti vagamente voyeuristici attraverso gli spiragli della «quarta parete». Il pubblico è entrato nel gioco con gli altri suoi partner. «Lo spettatore di oggi, domani parteciperà allo spettacolo» pronostica Mejerchol'd³⁴. Questa è la vera agonia dello spettatore. Col suo piglio rude Mejerchol'd lo ha agguantato per il bavero; lo obbliga a prendere parte allo spettacolo: parte e partito. L'attore biomeccanico, a tu per tu con le facce del pubblico, deve convincere: è un «attore-tribuno». Mejerchol'd rasenta, negli ultimi anni, le posizioni di Piscator: un attore-tribuno per un teatro militante. Brecht è vicino.

Ma questa compenetrazione di attori e spettatori, questa nuova circolazione di potenzialità vitali in uno spazio comune addita – al di là dell'egemonia di questo o di quel polo del sistema gravitazionale – il possibile itinerario verso un teatro diverso: in cui si realizzi il miracolo di un autentico «insieme» teatrale.

³³ A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, 1968, p. 172.

³⁴ V. E. Mejerchol'd, *op. cit.*, p. 92.

Teatro dello scandalo

Marinetti: «Il teatro collabora alla distruzione futuristica dei capolavori immortali, plagiandoli, parodiandoli, presentandoli alla buona senza apparato e senza compunzione, come in qualsiasi numero di attrazione»³⁵.

Mejerchol'd: «... io ho tagliato, sbriciolato, spaccato, sminuzzato il testo»³⁶.

Kryžyckij: «Costringeremo Hauptmann a camminare sulla testa, appenderemo Ibsen per le bianche fedine alla cupola del circo e Maeterlinck ballerà per noi il can-can»³⁷.

Tairov: il teatro, «adoperando l'opera (scritta) secondo le proprie esigenze tecniche, deve creare un nuovo capolavoro autonomo»³⁸.

Craig: «Non è detto che il teatro dovrà basarsi sempre su un testo da mettere in scena; un giorno... curerà prodotti autonomi per la sua arte»³⁹.

Mejerchol'd: i drammaturghi «devono capire che ai registi servono soltanto abbozzi incompiuti. Essi devono scrivere soltanto abbozzi che poi attori e registi completeranno»⁴⁰.

Tairov: «La massima fioritura del teatro è avvenuta, quando il teatro ha rinunciato al dramma scritto creandosi i propri temi»⁴¹.

Artaud: «En finir avec les chefs-d'oeuvre!»⁴².

Nella sagra delle iconoclastie viene coinvolta la letteratura drammatica. Il regista si arroga il diritto di manipolarla a suo piacimento. Se il pubblico protesta, se la critica condanna, meglio. Sia benvenuta l'indignazione, se vale a scuotere questa platea-dormitorio. Al di là delle motivazioni ideologiche o estetiche, questa rivolta ha il gusto della disacrazione. L'irriverenza è inscritta nella nuova etica-estetica di palco-

³⁵ Dal *Manifesto del teatro futurista*, 1915.

³⁶ V. E. Mejerchol'd, *op. cit.*, p. 118. La frase suona così: «Anche se io ho tagliato, sbriciolato, spaccato, sminuzzato il testo, vedrete che le direttrici fondamentali dell'autore sono tutte rimaste al loro posto».

³⁷ G. Kryžickij, *Filosofskij balagan*, cit. in A. M. Ripellino, *Il trucco*, cit., p. 293.

³⁸ A. J. Tairov, *op. cit.*, p. 52.

³⁹ E. G. Craig, *op. cit.*, p. 86.

⁴⁰ V. E. Mejerchol'd, *op. cit.*, p. 151.

⁴¹ A. J. Tairov, *op. cit.*, p. 51.

⁴² A. Artaud, *Oeuvres complètes*, IV, p. 89.

scenico: al montaggio letterario che egli opera sul testo del *Revisore* di Gogol, Mejerchol'd appone senza esitazione la propria firma quale «autore dello spettacolo». L'altro *Revisore*, quello di Gogol, può benissimo essere letto in biblioteca.

L'autorità scenica della drammaturgia tradizionale è scalzata. (Ma insieme quale amorosa ricerca e studio e riesumazione puntigliosa dell'antico e curiosità filologica e archeologica! Mjerchol'd, Tairov, Vachtangov frugano nel fondo di una tradizione teatrale, da cui si accingono a prendere commiato. Grandezza e straordinario impegno culturale in chi, alla ricerca del nuovo, vuole radicare in un terreno profondo le proprie innovazioni.)

In realtà, la polemica antidrammaturgica aggredisce l'autorità di un repertorio che subordina a sé i veri artefici dello spettacolo.

Tacciono, in questo coro di accuse, Stanislavskij, Copeau, Brecht: Stanislavskij il maestro d'interpretazione, Brecht il drammaturgo, Copeau l'umanista...

Teatro d'Anonimo

In *Misterija-Buff* di Majakovskij compaiono, accanto a reminiscenze del teatro medievale, le *petruške*, le filastrocche dei teatri di fiera, i personaggi mossi dai burattinai nelle piazze di paese della Vecchia Russia.

Futuristi e simbolisti hanno lo sguardo rivolto alle sagre, alle tradizioni popolari: marionette, maschere, «cantilene dei nonni» trovano ospitalità sulle scene del nuovo teatro. Non a caso si diffonde una curiosità esaltata per la «commedia dell'arte»: un teatro popolare, un teatro di strada, che – secondo Mejerchol'd – ha poi trovato in Gozzi il suo ordinatore scenico. Questo teatro del futuro vuole individuare la propria ascendenza – al di là della tradizione filologica – nel grande teatro anonimo non ancora manipolato dalla scrittura drammaturgica. L'ideologia rivendica le matrici popolari del nuovo teatro sovietico.

Ma, ideologia a parte, è da vedere in queste tendenze, che si rifanno all'antico folklore e da esso attingono ispirazione e legittimazione, un rifiuto del testo scritto, la possibilità di una scena sgombra dalla dicitura drammaturgica.

Forse è in questa chiave che bisogna interpretare i tentativi di un teatro di fonemi, affidato alle possibilità evocative della voce umana.

Il *Dybbuk* ebraico di Vachtangov costituisce una scoperta e una verifica: senza essere compreso nei suoi contenuti verbali (era recitato in lingua yddisch), provoca uno straordinario impatto nel pubblico e nella gente di teatro⁴³. Ecco dunque la prova che la suggestione del teatro non è legata al senso letterale e al contenuto dell'opera! Furoreggia il *zaiim*, una lingua transmentale, fatta di combinazioni vocali e consonantiche senza significato alcuno. Kručënich teorizza la frantumazione delle parole come linguaggio teatrale⁴⁴. Radlov si cimenta con un'espressione vocale fatta di grumi acustici⁴⁵. Si intravede un teatro aconcettuale, si esalta il valore incantatorio della voce.

Artaud è all'orizzonte.

L'insanabile tricotomia

Lo spettatore europeo, che sedeva ieri e siede oggi in questa platea sconcertata, vede crescere sul palcoscenico una foresta di interrogativi senza risposta.

La stagione veemente delle iconoclastie non ha saputo realizzare un nuovo equilibrio fra le tensioni interne dell'evento teatrale, né spezzarne il circuito chiuso instaurando un ordine definitivamente egemonizzato da uno dei suoi protagonisti-antagonisti.

Il *pereživanie* non ha eliminato la presenza intrusa dell'io dell'attore. Quando l'attrice Stanislava Wysocka irrompe indignata nel camerino di Stanislavskij, dopo la rappresentazione del *Salieri* di Puškin, esclamando: «Konstantín Sergèevič, come avete potuto!», «vidi – essa

⁴³ Il *Dybbuk* di S. An-Ski andò in scena a Mosca il 31 gennaio 1922.

⁴⁴ Il poeta futurista Kručënich teorizza nel suo opuscolo *Fonetika teatra* (1923) un linguaggio chiamato *zaiim* «transmentale», costituito di fonemi, quali possono uscire dalla bocca di chi è in preda a forti emozioni. Kručënich le chiama «cineparole».

⁴⁵ Nel 1922 il regista Sergej Radlov sperimenta nel suo «Laboratorio di ricerche teatrali» a Pietroburgo una recitazione «non oggettiva», fatta di articolazioni acustiche slegate, miranti ad accrescere la tensione drammatica. Questo movimento ha la sua più completa espressione in Tairov, che in *Tamira il citaredo* di Annanskij (1916) condensa sequenze di fonemi che sfiorano il canto. Tairov sostiene la preminenza dei valori ritmici e sonori su quelli logici del discorso: «Tanto la costruzione logica che quella psicologica della lingua devono cedere di fronte alla costruzione ritmica» (A. J. Tairov, *op. cit.*, p. 42).

racconta – un disarmante sorriso e udii una voce sommessa: “Abbiate pazienza, devo fare le pause fra le reviviscenze”⁴⁶. Queste pause indispensabili segnalano un intervento continuo dell'attore nella vita del personaggio: interstizi dell'anima che venano di sottili incrinature la continuità fra uno stato d'animo e l'altro. Il personaggio «costruito» durante le prove dev'essere ricostruito in scena sera dopo sera. La ricucitura dei ricordi affettivi addosso al manichino del copione richiede la presenza indefessa del sarto. Pur in posizione subalterna l'io-attore è onnipresente durante il *pereživanie*: il personaggio perde la sua consistenza monolitica. Vivere sulla scena non è possibile senza guardarsi vivere; peggio: senza aiutarsi a vivere. Tutto il resto, stato di grazia, raptus teatrale, è romanticismo o retorica.

Stanislavskij se ne rende conto: chiede alle sollecitazioni fisiche, alle «azioni» sceniche, al contatto con gli oggetti quella facilità d'immedesimazione che esige altrimenti concentrazioni troppo faticose e aleatorie. Ma la meticolosa successione delle «azioni» sceniche comporta essa pure l'iniziativa dell'io dell'attore: non sana dunque le fratture nella vita psichica del personaggio. La sua «solitudine scenica», se giunge a ignorare il pubblico, è tuttavia viziata da una pervicace dicotomia.

Sul versante opposto *l'exploit* dell'attore biomeccanico non sortisce risultati più radicali. Il personaggio esteriorizzato, gestualizzato, ironizzato, brutalmente sezionato nella sua vita intima, resiste a tutti gli esorcismi. Mejerchol'd non riesce ad annientarne il peso scenico. Forse egli se ne rende conto. Forse il carisma del vecchio maestro agisce ancora in lui: fatto sta che egli non rinnega mai il *pereživanie* in modo definitivo. Esso è necessario perfino all'attore biomeccanico. Così, anche nell'ipotesi mejercholdiana, una presenza egemonica non ne elimina un'altra subalterna. La tricotomia resta irrisolta.

Un sillogismo brechtiano

Nemmeno Brecht, questo scienziato della scena e predicatore di un teatro freddo, riesce a scrollarsi di dosso il fantasma prensile dell'im-

⁴⁶ S. Wysocka, *Moje wspomnienia*, Warszawa, 1938 (cit. in A. M. Ripellino, *op. cit.*, p. 81).

medesimazione. Stupiscono nei suoi scritti locuzioni prudenti come «non immedesimarsi completamente», «non limitarsi a vivere soltanto», «non rinunciare totalmente all'ausilio dell'immedesimazione»⁴⁷... La teoria della *Verfremdung* ne esce sfumata.

Dal radicalismo iniziale a un atteggiamento più pragmatico (da vero uomo di teatro), c'è nelle sue teorizzazioni un'evoluzione che si evidenzia nel saggio fondamentale sul «teatro di strada». Il testimone dell'incidente, che narrando «imita» i protagonisti, deve necessariamente immedesimarsi in essi nel corso dei suoi brevi momenti di «recita». Che altro se non questo è l'«imitazione»: una partecipazione provvisoria, consapevole quanto si vuole, alla vita e ai sentimenti del personaggio, vittima o reo dell'incidente? Così neppure Brecht esclude un andirivieni psichico del personaggio, con le sue velleità imbrigliate di una vita scenica autonoma. Anche nello straniamento si annida un principio inestirpabile d'immedesimazione.

In realtà, il progetto di Brecht è globale. Se il personaggio personifica una situazione (storica, socioeconomica), la sua concretezza scenica è data dalle sue prospettive e dalle sue scelte di vita. All'attore, Brecht chiede appunto di porsi, momento per momento, di fronte alle alternative, che la situazione offre al personaggio, e di motivare le sue successive opzioni. «In tal modo ogni battuta corrisponde a una decisione»⁴⁸ e l'attore è impegnato in una continua scelta fra «il non così – ma così»⁴⁹. La situazione (storica, socioeconomica), in cui il personaggio si muove, diventa allora veramente chiara per il pubblico.

Ora, a ben pensarci, questa operazione mentale, che Brecht propone all'attore, si risolve in un'immedesimazione nell'opera creativa del drammaturgo, nelle sue scelte di scrittura. Brecht chiede all'attore di mettersi nei panni dell'autore. La lezione di recitazione diventa una lezione di commediografia.

⁴⁷ L'attore «non deve limitarsi a mostrare il suo personaggio o – per dir meglio – non deve limitarsi a viverlo soltanto. Ciò non significa che, avendo da raffigurare personaggi passionali, egli debba rimanere impassibile» (B. Brecht, *op. cit.*, p. 115). L'attore «non deve permettersi di trasformarsi completamente nella persona che dimostra» (ivi, p. 72). «Non è necessario che egli rinunci totalmente all'ausilio dell'immedesimazione» (ivi, p. 78). Egli deve valersi di una «recitazione senza immedesimazione totale» (ivi, p. 79).

⁴⁸ Ivi, p. 79.

⁴⁹ *Ibidem*.

Ma quando Brecht insegna allo spettatore a non immedesimarsi nel personaggio, bensì nell'attore – «lo spettatore s'immedesima nell'attore in quanto essere che osserva»⁵⁰ – assistiamo a un sorprendente trasferimento di compiti. L'attore deve immedesimarsi mentalmente nell'autore, lo spettatore nell'attore: cioè lo spettatore s'immedesima, per interposta persona, nell'opera creativa del drammaturgo. Ecco allora infiltrarsi nel progetto brechtiano l'ombra deprecata di Aristotele sotto forma di un sillogismo scomodo: spettatore → attore, attore → autore, ergo: spettatore → autore. Lo spettatore è chiamato a ripercorrere tutto l'itinerario creativo del drammaturgo. Un'operazione che a teatro è troppo faticosa. Questo spettatore cervellone è, in realtà, un lettore. Brecht, senza accorgersene, invita a leggere i suoi testi, piuttosto che a vederli rappresentati in teatro. «La nuova forma drammatica – si legge nelle Note all'*Opera dei tre soldi* – deve proporsi come metodo di accogliere dentro di sé il "saggio"»⁵¹. Appunto. E il saggio è scritto per essere letto.

C'è generosità e dispotismo culturale in questa impostazione: Brecht si prodiga nello sforzo di rendere chiara fino a un'evidenza solare la sua lezione. Vuole che i suoi teoremi teatrali siano comprensibili anche allo spettatore più incolto, perché divertendosi impari. Ma il teatro è scomparso: lo sostituisce utilmente l'edizione stampata delle opere di Brecht. (Scomparso, nelle elaborazioni del Brecht teorico, presente nel geniale creatore di Madre Coraggio e di Mister Peachum.)

Così, le conflittualità, che l'avanguardia del Novecento non è riuscita ad appianare, sembrano denunciare un'incompatibilità organica fra le contraddittorie tensioni che agitano l'evento teatrale. Affiora il sospetto che questa lunga e stentata convivenza, malgrado i vari tentativi di assestamento, sia impraticabile. E porti con sé un lento inarrestabile logorio dei comportamenti teatrali dell'attore e dello spettatore.

⁵⁰ Brecht propone come esempio di perfetto straniamento l'attore cinese, a proposito del quale nota: «Il "contemplare se stesso" dell'attore, questo artificiale ed artistico atto di autoestranamento, preclude allo spettatore l'immedesimazione totale, gli impedisce cioè di abdicare a se stesso, e crea una smisurata distanza rispetto agli avvenimenti. L'immedesimazione tuttavia avviene sotto altra forma: ossia lo spettatore s'immedesima nell'attore in quanto essere che osserva; viene così sollecitato in lui l'atteggiamento della speculazione, dell'attenzione» (ivi, p. 56).

⁵¹ Ivi, p. 25.

Dopo Artaud

«En finir avec les chefs-d'oeuvre!». Il momento è venuto di fare posto in questo scritto ad Artaud, il veggente pazzo con le sue profezie a mezz'aria. C'è nelle sue lampeggianti visioni una coerenza che, al di là di tutte le elaborazioni sistematiche, ha l'organicità degli istinti. «I capolavori del passato vanno bene per il passato, ma non per noi»⁵². Mai sulle scene europee era risuonato un verdetto così definitivo. E avventato, all'apparenza. In realtà, esso è il naturale corollario di una *Weltanschauung* teatrale che ha la compiuta circolarità di un orizzonte marino.

Forse la pietra angolare di questa concezione va ravvisata nella particolare nozione di «fisicità» emergente dalla ricerca artaudiana di quello che è «specificamente teatrale nel teatro»⁵³. La ricerca di uno specifico teatrale rispetto ai linguaggi tecnologici dello spettacolo assilla – come sappiamo – il teatro moderno. Artaud non ignora il problema: ma per lui è assai più urgente definire lo specifico teatrale nei riguardi della letteratura (quale equivoco questo teatro concepito come «une branche de la littérature!»)⁵⁴.

Ebbene, il principio della copresenza di attore e spettatore individuato come elemento di differenziazione del teatro rispetto allo schermo può essere anche valido nei riguardi della comunicazione letteraria, purché l'accento venga posto sulla «fisicità» di questa copresenza come essa viene intesa da Artaud.

La scena è un luogo fisico e non può essere usata che fisicamente⁵⁵. Essa detta il tipo di linguaggio che le è organico: il linguaggio dei sensi

⁵² A. Artaud, *op. cit.*, p. 157.

⁵³ «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, [...] debba rimanere in secondo piano?» (ivi, p. 130). E poco oltre: «Linguaggio e sua poesia a parte, voglio osservare che nel nostro teatro, che vive sotto la dittatura esclusiva della parola, questo linguaggio di segni e di mimica, questa pantomima silenziosa, questi atteggiamenti, questi gesti, queste intonazioni obbiettive, in una parola tutto ciò che io considero *specificamente teatrale nel teatro*» (ivi, p. 132; corsivi miei).

⁵⁴ A. Artaud, *Oeuvres cit.*, IV, p. 82.

⁵⁵ «Sostengo che la scena è un luogo fisico e concreto che esige di essere riempito e di poter parlare il suo linguaggio concreto» (A. Artaud, *Il teatro cit.*, p. 130). E poco dopo: «Mi

e non dell'intelletto. C'è una eterogeneità sostanziale fra scrittura drammaturgica ed evento teatrale. Si tratta di due linguaggi diversi: l'uno affidato al discorso, l'altro al gesto. In una lettera a Paulhan, Artaud delimita lo spazio del teatro di parola: «della parola scritta, che, pronunciata o no, non assume più valore di quanto ne avrebbe se fosse soltanto scritta»⁵⁶. La distinzione non potrebbe essere più drastica: l'opera scritta è fatta per la lettura (pensando a Shakespeare, Craig sottoscrive)⁵⁷, l'opera teatrale nasce in palcoscenico.

Di qui la critica inesorabile di tutto il teatro post-rinascimentale: un teatro che non fa che descrivere, raccontare. E che cosa racconta? «Della psicologia»⁵⁸. L'irrisione è fulminea. Se è impossibile oggi mettere in scena Eschilo, Sofocle, Shakespeare, questo avviene «per avere noi smarrito il senso fisico del loro teatro»⁵⁹. Noi siamo abituati a considerare il dialogo come una qualità essenziale del teatro: è una falsificazione culturale, il dialogo appartiene anzitutto al romanzo. Non che la parola debba essere bandita dalla scena: ma, invece di quel mediocre compito di «delucidazione» (*élucidation*) di situazioni e stati d'animo che la drammaturgia le assegna, essa deve recuperare la sua qualità e i suoi poteri di *incantation*⁶⁰. Riecheggiano nelle formulazioni di

sembra più urgente determinare prima in che cosa consista il linguaggio fisico, il linguaggio materiale e solido, grazie al quale il teatro può differenziarsi dalla parola» (*ibidem*).

⁵⁶ Il passaggio è contenuto nella quarta lettera a J. Paulhan (ivi, p. 189).

⁵⁷ E. G. Craig sostiene l'irrapresentabilità di Shakespeare citando in proposito Goethe: «Nel mio saggio sull'*Arte del teatro*, pubblicato nel 1905, osai aderire all'opinione di coloro che ritengono che i drammi di Shakespeare siano stati scritti per il lettore e non per la scena. Sembra che molte persone siano di questo avviso. Pure fu una soddisfazione per me quando più tardi mi capitò di leggere fra gli scritti di Goethe queste ed altre affermazioni: "Shakespeare appartiene di diritto alla storia della poesia; nella storia del teatro Shakespeare appare soltanto per caso". "Tutto il modo che Shakespeare ha di condurre i suoi drammi ne rende in certa misura irrealizzabile l'esecuzione sulla scena attuale". "La ristrettezza stessa della scena gli impone delle limitazioni". Goethe giunge a queste conclusioni non all'inizio della sua vita, ma alla fine, dopo che la sua esperienza personale e teatrale gli ha mostrato che letteratura e scena sono e devono essere indipendenti l'una dall'altra» (*op. cit.*, p. 154).

⁵⁸ «Un théâtre purement descriptif et qui raconte, qui raconte de la psychologie» (*Oeuvres cit.*, IV, p. 92).

⁵⁹ A. Artaud, *Il teatro cit.*, p. 182.

⁶⁰ Id., *Oeuvres cit.*, IV, p. 56. Della funzione di *élucidation*, attribuita alla parola nel teatro occidentale, Artaud parla in varie occasioni e in particolare nella quarta lettera a J. Paulhan (ivi, p. 142).

Artaud gli echi di certe esperienze fonetiche del periodo eroico dell'avanguardia russa.

Ma non si confonda quest'idea di teatro con il teatro biomeccanico di Mejerchol'd. Profondamente diversa nell'uno e nell'altro è appunto la concezione della «fisicità». Nel teatro di Mejerchol'd il fisico coincide col fisiologico. L'espressione gestuale si affida al controllo muscolare, alla mimica espressiva. Il corpo è strumento di espressione plastica del discorso. La «fisicità» di Artaud va intesa nello spirito del Teatro di Bali: un teatro che, tramite il linguaggio dei corpi, sprigiona una «intellectualité admirable»⁶¹. Un linguaggio fisico che non trasmette pensieri, ma fa pensare. È dunque una «fisicità» che rivela una sua interiorità. Una fisicità percorsa da potenti energie psichiche, che rende possibili stati di trance sulla scena⁶². In questa zona hanno origine i miti. «Creare dei Miti – ecco il vero oggetto del teatro»⁶³. Questa è forse la conclu-

⁶¹ Ivi, IV, p. 69.

⁶² Id., *Il teatro* cit., p. 162. Un'analisi della nozione artaudiana di fisicità risulta fatalmente riduttiva e inesauriente, se contenuta nei limiti ristretti dei suoi scritti propriamente teatrali (come necessariamente avviene in queste pagine). Ben diversa evidenza e spessore quella nozione assume, se inquadrata nella prospettiva più vasta della tormentosa avventura culturale di Artaud. L'influenza del pensiero alchimistico, del quale nel *Teatro e il suo doppio* c'è solo una minima traccia, conferisce al «corporeo» una valenza immateriale: già negli scritti giovanili, la carne, il «basso», viene concepita come un canale atto a veicolare messaggi metafisici, una chiave per la «conoscenza della vita». Queste intuizioni giovanili si organizzano poi nella strategia teatrale del periodo maturo: «A differenza dell'alchimia, che «offre il mezzo spirituale per decantare e trasfondere la materia», la scena della crudeltà rovescia il procedimento, agendo sul sensorio per avviare allo spirito». Così Artioli (U. Artioli e F. Bartoli, *Teatro e corpo glorioso*, Milano, 1978, p. 145) nella sua acutissima esplorazione dell'intero itinerario spirituale di questo teatrante-filosofo. Quando, durante il soggiorno a Rodez, si opera un ribaltamento totale del pensiero di Artaud con un passaggio dall'esoterismo di ispirazione alchimistica a un «materialismo» antidivino (è l'Artaud del *Ci-gît*, del *Van Gogh ou le suicidé de la société*, del *Pour en finir avec le jugement de Dieu*), il corpo viene contrapposto alla carne in una sorta di dualismo manicheo: «È sintomatico che Artaud, quando parla del «corpo puro» faccia riferimento alla carne solo in termini di corruzione e caduta. Il corpo glorioso è anche «vergine» e «casto». [...] La carne non coincide col corpo, non ne rappresenta la linfa segreta, ma è ciò che il dio ha insinuato nel corpo per pervertirne la forza originaria» (ivi, p. 218). Così anche in quest'ultima «versione» l'idea artaudiana della fisicità è radicalmente diversa dai significati che le sono stati attribuiti nel lessico teatrale delle avanguardie.

⁶³ Ivi, p. 188.

sione più alta della poetica di Artaud, consegnata alla sua corrispondenza fervida e disperata con Jean Paulhan, interlocutore perplesso.

Creare dei miti: Artaud attribuisce al suo teatro delle virtù salvifiche. Una parentela paradossale lega Artaud a Brecht. «Il mondo d'oggi può essere espresso anche per mezzo del teatro, purché sia visto come un mondo suscettibile di cambiamento»⁶⁴; questa, la professione di fede teatrale di Brecht. E Artaud: «Il problema che ora si pone è di sapere se nel nostro mondo che decade, che si avvia senza accorgersene al suicidio, sarà possibile trovare un gruppo di uomini capaci di imporre questo concetto superiore del teatro che restituirà a tutti noi l'equivalente magico e naturale dei dogmi in cui abbiamo cessato di credere»⁶⁵.

Ma intanto con la cancellazione di «Sir le Mot» (l'espressione è di Gaston Baty), con l'eliminazione del personaggio di matrice letteraria, resta soppresso uno dei poli di attrazione che sostiene il gioco delle tensioni psichiche tipico del teatro occidentale. Era sopravvissuto alle sevizie registiche dell'avanguardia russa. Artaud chiaroveggente capisce che solo eliminandolo il teatro può decollare verso altri spazi d'anima.

Venuto a mancare uno dei termini del circuito interiore dell'evento scenico, si verifica uno sconquasso negli equilibri della vita teatrale quale si è configurata nel teatro europeo. L'attore non è più in posizione subalterna, è un libero creatore d'intensità espressive: lo spettatore subisce il contagio di un teatro-peste. Muta la natura della comunicazione teatrale: un coinvolgimento a livelli profondi avvolge palcoscenico e platea in un'operazione teatrale che ha il segno del rito.

Ma il nuovo modello di attore che Artaud raffigura è una splendente utopia. Artaud non propone gli strumenti culturali per metterlo in essere. All'articolato sistema di tecniche del metodo stanislavskijano, alle sottili disquisizioni di Brecht sullo «straniamento», Artaud non ha saputo contrapporre che esortazioni affascinanti e, qua e là, indicazioni vaghe: l'importanza determinante dei fiati, l'acquisizione di un controllo virtuosistico dei propri mezzi fisici, i rigori estetici del Teatro della Crudeltà. Talvolta sembra che Artaud s'illuda che i virtuosismi tecnici tanto ammirati negli attori orientali possano, da soli, provocare

⁶⁴ B. Brecht, *Scritti* cit., p. 5.

⁶⁵ A. Artaud, *Il teatro* cit., p. 126.

quei comportamenti psicofisici di natura estatica cui tende la sua idea di teatro. (Echi di Mejerchol'd, di Stanislavskij sull'induzione delle emozioni dall'esterno verso l'interno...) In realtà, questo profeta visionario non ha saputo «vedere» e indicare il sentiero sconceso che potesse condurre a quelle sue accecanti visioni teatrali. L'itinerario verso la terra dei Miti resta sconosciuto. E l'uso che si è fatto delle teorie artaudiane è rimasto periferico, estetizzante, nelle soluzioni gestuali di palcoscenico: quando non pedissequamente tradotto in innocue esibizioni di sangue e sadismi...

La chiaroveggenza di Artaud ha negletto la «*téchne*» indispensabile e così, strano destino, ha deviato le sue enunciazioni verso il territorio odiato della letteratura.

Ma un'alternativa è stata indicata: anche se il teatro moderno non ha saputo ancora decifrarne l'enigmatico cenno.

Parte seconda

IL MNEMODRAMMA

*Je propose d'en revenir par le théâtre à
une idée de la connaissance physique des
images et des moyens de provoquer des
trances.*

Artaud

4. LA TECNICA PSICOSCENICA DELL'ATTORE

Conoscenza del teatro

Nel mio Studio teatrale¹ la ricerca ha sempre avuto vita indipendente dalla realizzazione scenica. I rari spettacoli che ne sono stati il corollario hanno segnalato, a grandi distanze di tempo, un'attività svincolata dalle scadenze del prodotto teatrale. Lo Studio – laboratorio e scuola per attori – era mosso da un bisogno di conoscenza.

Anni di professione mi avevano fornito una preziosa esperienza sui modi di espressione del grande teatro drammaturgico: ma avevano anche alimentato una crescente incertezza sulla collocazione culturale del teatro nella società moderna. Contribuiva a questo stato d'animo il confronto con i linguaggi tecnologici dello spettacolo, la cui concorrenza sul piano delle possibilità di comunicazione era soverchiante. Individuare un'identità teatrale, che fosse valida per il nostro tempo, diventava un'esigenza ineludibile: l'esigenza culturale coincideva con una scelta di vita.

Lo Studio di arti sceniche intendeva estendere le proprie esplorazioni a tutti i campi della vita teatrale: recitazione, canto, mimo, danza². Meta iniziale sembrava essere il recupero di un linguaggio teatrale, in cui le varie arti dello spettacolo convivessero in una spontanea

¹ Lo Studio Fersen è stato fondato nel 1957 con il nome di «Studio di arti sceniche» (sulla base di un decreto legge del Ministero della Pubblica Istruzione) e da allora ha svolto un'ininterrotta attività di laboratorio, scuola teatrale e centro di seminari e dibattiti culturali.

² Lo Studio Fersen è stato preceduto da un *atelier* di ricerche sul movimento, creato nel 1950 all'insegna di un teatro-cabaret, «I Nottambuli» (dal nome di un celebre teatrino francese): in esso venivano sperimentate le varie tecniche del movimento scenico – mimo francese, balletto classico, *modern dance* americana, ecc. L'iniziativa naufragò, dopo una breve esistenza, in un mare di debiti.

espressione scenica. Un modello di teatro che, con espressione inelegante, veniva allora chiamato «teatro totale»³.

Ma nel progetto si annidava un equivoco: l'operazione non poteva risolversi che in una ricostruzione dell'unità teatrale effettuata dall'esterno: priva – nella molteplicità delle sue espressioni – di una necessità interiore.

Occorreva ripartire dalla sede nativa dell'evento teatrale: dall'interiorità dell'uomo. La personalità umana e artistica dell'attore si situò al centro degli interessi dello Studio. Il primo tratto di strada fu percorso sotto il segno di Stanislavskij. Una giusta *pietas* intellettuale esige che si riconoscano i debiti verso i propri maestri. Anche se il suo «metodo» appare oggi datato, Stanislavskij è stato il primo uomo di teatro a tentare un'introspezione metodica nella psiche dell'attore: e a ipotizzare l'esistenza di norme obiettive di comportamento scenico. Anche lo straniamento brechtiano, sperimentato più tardi nello Studio, non era concepibile senza una preventiva pratica dell'immedesimazione di marca stanislavskijana: che avrebbe appunto offerto il materiale emotivo da straniare.

Così – seguendo l'esempio di Stanislavskij e di Mejerchol'd, che non avevano esitato a ripartire dal fondo della tradizione teatrale per innovarla⁴ – il «metodo» è stato meticolosamente sperimentato nei primi anni di attività dello Studio⁵.

Le tecniche dell'abbandono e del controllo

La sperimentazione ha evitato, in un primo tempo, l'approccio al repertorio drammaturgico. Dal testo letterario si tentava semmai di

³ La formula «teatro totale» risale a Gropius, ed è da lui riferita a un progetto architettonico apprestato per la costruzione di un edificio teatrale per Piscator: nel progetto di Gropius era previsto l'uso del mezzo cinematografico a fini teatrali. In tempi successivi la formula «teatro totale» è stata impiegata per indicare una globalità dell'espressione teatrale, come unificazione di tutte le discipline dello spettacolo.

⁴ Come Stanislavskij, che curava fino all'eccesso la ricostruzione storica dell'ambiente scenico, così anche Mejerchol'd, pur nel suo impeto rivoluzionario, non rinunciava a un'erudizione pedante e a una conoscenza meticolosa di tutti gli aspetti del teatro di tradizione (cfr. A. M. Ripellino, *op. cit.*, p. 188).

⁵ Già nel 1962, il «metodo» di Stanislavskij veniva considerato nello Studio come un approccio ormai datato ai problemi scenici (cfr. A. Fersen, *Tecniche per l'attore*, in «Sipario», ottobre 1962).

estrapolare un corpo di dottrine e di tecniche, che potesse costituirsi in «sintassi» della vita scenica. Ma una sintassi presuppone l'esistenza di strutture permanenti e dotate di una dinamica costante. Identificare e reintegrare nella loro purezza le strutture interiori dell'evento teatrale è stato il primo obiettivo.

A offuscarle non erano solo le convenzioni del mestiere, i moduli recitativi ormai lisi, secondo l'analisi da cui aveva preso le mosse Stanislavskij: ma anche e soprattutto le inibizioni psico-sociali e le standardizzazioni indotte dai mass media. Così distorte e ricoperte di incrostazioni, era difficile individuarne la dinamica interiore. S'imponneva un confronto fra l'insorgere concreto del momento teatrale nell'attore e le modalità originarie della vita teatrale quale si era configurata nelle società primitive. Così, all'inizio degli anni Sessanta l'antropologia ha fatto il suo ingresso nelle ricerche dello Studio.

Tema prioritario è stato lo studio delle tecniche d'immedesimazione ed estasi proprie di quella primordiale forma di teatro che è la ritualità. All'indagine culturale si è affiancata, quando è stato possibile, la ricerca «sul campo».

Nel corso di un'esperienza condotta fra le comunità di origine bantù nel Nordest brasiliano, ho avuto modo di studiare da vicino i comportamenti rituali che si manifestano nel «candombré» di Bahia⁶. Anche nel momento dell'immedesimazione, che assume i caratteri di una trance estatica o violenta, un margine impercettibile di controllo persiste nei partecipanti accanto al totale abbandono alla divinità. Si determina così una misteriosa coesistenza di due stati di coscienza apparentemente inconciliabili. Una contraddizione per la mente logica: una necessità fisiologica per l'adempirsi del rito, che è insieme slancio fideistico e canone codificato. Forse era questo il nucleo fondamentale della vita teatrale: un arduo, ma necessario equilibrio fra l'abbandono all'immedesimazione nel personaggio e il controllo su quell'immedesimazione...

Su queste basi è stata edificata la «tecnica psicoscenica dell'attore», che si è articolata appunto in due direttrici di lavoro: le «tecniche dell'abbandono» e «le tecniche del controllo».

⁶ Sul candomblé di Bahia, cfr. E. Carneiro, *Candomblés da Bahia*, Bahia, 1948; A. Ramos, *O negro brasileiro*, São Paulo, 1934; L. de Camara Cascudo, *Antologia do folklore brasileiro*, ivi 1956.

La nozione di «abbandono» si presta a divagazioni romantiche che vanno subito scartate. L'attore interpretando un personaggio crede di «abbandonarsi» alla propria creatività: si abbandona piuttosto alle proprie assuefazioni. Agli automatismi del mestiere. L'autentico «abbandono» richiede un lungo tirocinio di escavazione psichica.

Nello Studio, le «tecniche dell'abbandono» sono state strutturate secondo una gradualità di esercizi («immedesimazione collettiva», «improvvisazione elementare», «evocazione sensoriale», «tensione muta fra i partners», «rapporto emotivo con oggetto scenico», «improvvisazione parlata», ecc.) che, partendo dalla periferia sensoria e affettiva del soggetto, avviano a una progressiva interiorizzazione dell'espressione teatrale. Era giusto supporre, in quello stadio, che l'attore penetrasse, in questo modo, nel nucleo stesso dell'operazione teatrale. Ma le procedure per questo itinerario erano ancora in buona parte quelle di Stanislavskij: uso della «memoria affettiva», elaborazione di presupposti psicologici per l'improvvisazione, ipotesi, e anche azioni esteriori, atte a stimolare la fede scenica dell'attore nella situazione prescelta.

Complementari alle «tecniche dell'abbandono» erano le «tecniche del controllo». L'immedesimazione non basta a fare teatro. Non è concepibile teatralmente un abbandono senza un controllo che ne regoli l'effusione. Il presupposto antropologico appare ora evidente: nella nozione stessa di ritualità è implicita la presenza di un controllo che contiene la cerimonia in un alveo precostituito. Le «tecniche del controllo», articolate, a loro volta, in una serie di esercizi («improvvisazione regolata», «improvvisazione composita», «tensione reciproca fra i partners»), incanalano in uno schema obbligato le spontaneità dell'abbandono. Sceneggiate in un testo scritto, esse acquisiscono una loro obiettività: e mirano così ad accostare la «tecnica psic scenica» all'interpretazione del testo drammaturgico.

Ma la saldatura fra i due momenti risultava difficile: fra l'immedesimazione estemporanea e il suo impiego in una scena di repertorio si verificava una ricorrente soluzione di continuità. Questo trasferimento emozionale non si effettuava senza sforzo: e subito sbiadivano gli intensi colori dell'immedesimazione nel suo stato nascente.

Le ragioni di questa mancata sutura si rivelarono più tardi. Nella nozione di «controllo» acquisita a queste tecniche si nascondeva un malinteso culturale: c'è una diversità qualitativa fra il controllo quasi

organico, che è insito nel comportamento rituale, e il controllo richiesto da un copione drammaturgico. Quello che nel rito sembra essere un istinto di salvaguardia naturale dalle tempeste della possessione, a teatro diventa una coartazione esterna. L'uno è omogeneo al suo abbandono, l'altro, il controllo drammaturgico, eterogeneo. La coesistenza in scena dei due comportamenti contrapposti si dimostrava aleatoria.

La tecnica psicoscenica dell'attore, valida come ginnastica psichica, risultava carente nell'applicazione al personaggio. Nel momento critico della sutura fra questa tecnica e l'interpretazione drammaturgica si produceva una smagliatura incurabile nella continuità della vita scenica.

Il «rapporto emotivo con oggetto scenico»

È un esercizio-esperimento che costituisce il punto più avanzato della tecnica psicoscenica e funge insieme da cerniera fra questa e le ricerche successive.

Il «rapporto emotivo con oggetto scenico» si basa su considerazioni specificamente teatrali. Nella realtà della vita quotidiana, il nostro rapporto con la realtà esteriore non vaga lungo inafferrabili orizzonti, ma si concreta nel contatto fisico con quanto è a portata dei nostri sensi. Per il neonato il capezzolo materno è la realtà del mondo: i suoi rapporti col capezzolo sono i suoi rapporti col mondo. Sostituirà poi questo primo «oggetto» con un altro – il suo pollice, per esempio⁷ – e successivamente coi giocattoli, sui quali scaricherà la carica emotiva che sta alla base del suo rapporto con la realtà. L'adulto, nel corso della sua giornata, maneggia un grande numero di «oggetti» di uso comune – chiavi, sigarette, tazze di caffè, indumenti, maniglie, sedie... – coi quali giocherà senza renderse-

⁷ In psicanalisi è stato teorizzato da D. W. Winnicott, con il nome di «oggetto transizionale» e di «fenomeno transizionale», il ricorso da parte dell'infante a oggetti sostitutivi del seno materno: «Ho introdotto i termini di «oggetto transizionale» e di «fenomeni transizionali», per designare quell'area intermedia di esperienza che sta tra il pollice e l'orso di peluche, tra l'eroticismo orale e la vera relazione oggettuale, tra l'attività creativa primaria e la proiezione di ciò che è stato introiettato, tra l'inconsapevolezza primaria del mondo esterno e il primo riconoscimento di esso» (*Collected Papers*, London, 1958, p. 230).

ne conto. Sono oggetti che comportano azioni abituali, assorbite in un automatismo inconsapevole apparentemente sempre identiche a se stesse. Apparentemente: nella realtà – secondo le premesse di questa tecnica scenica – tali azioni puramente funzionali si colorano, di volta in volta, del particolare stato d'animo di colui che le compie. Così un'azione utilitaria diventa espressiva di situazioni psichiche nascoste. L'azione anonima, quotidiana, è in realtà singolare, irripetibile.

In scena, la «realtà» per l'attore è costituita dall'impianto scenografico e dagli attrezzi scenici con cui entra in contatto. Il rapporto che egli instaura con essi può essere un linguaggio non meno significativo delle battute del copione. La manipolazione strumentale dell'oggetto esteriorizza situazioni interiori che commentano o contraddicono le parole del testo. E costituiscono così una comunicazione preziosa per il pubblico.

La letteratura drammaturgica è folla di «oggetti»: determinanti per la vicenda: il velo di Clitennestra, il fazzoletto di Desdemona, la cassetta di Arpagone, il ventaglio di Giannina, e borse di monete, fiale di veleno, corone, pugnali... Ma questi «oggetti» drammaturgici sono il perno attorno a cui ruota l'azione: richiedono quindi un'attenzione finalizzata a sé da parte dell'attore. Il «rapporto emotivo» prende vita, invece, quando l'oggetto è occasionale o puramente strumentale e la sua manipolazione inconsapevole. Anche i famosi «oggetti» drammaturgici possono assumere questo potere di comunicazione indiretta: perdono allora momentaneamente la propria individualità nella manipolazione distratta pensierosa rabbiosa carezzevole dolente cui si abbandona l'attore-personaggio. Il quale, per la breve durata della sua presenza in scena, non può permettersi di essere inespressivo in nessun momento: nemmeno nelle azioni più abituali. Ogni occasione è buona per trasmettere segnali al pubblico.

La tecnica del «rapporto emotivo con oggetto» viene applicata, in forma sperimentale, nella sua purezza. All'attore si propone un qualsiasi oggetto della vita quotidiana che egli, immedesimato in uno stato d'animo da lui stesso prescelto, manipola inconsapevolmente: nelle sue mani l'oggetto diventa veicolo di comunicazione significativa. Osservate come questo attore muove lentamente il cucchiaino nella tazza di caffè, poi lo depone, porta la tazzina alle labbra – si arresta – allontana la tazzina dalla bocca – la riavvicina – non si decide a sorbire la bevanda... Forse esita a intraprendere qualche passo importante nella sua vita? E quest'altro attore, come scuote la cenere della sigaretta con delicatezza quasi accarezzando l'orlo del portacenere e quest'altro invece come la

scrolla via quasi a liberarsi da un pensiero importuno... L'azione diventa una «scrittura scenica» che può essere letta nelle più sottili sfumature da chi assiste all'esperimento. L'attore «narra» inconsapevolmente l'intera parabola di uno stato d'animo nelle sue varie fluttuazioni. La comunicazione muta risulta spesso più esauriente di quella verbale. Non di rado la tecnica del «rapporto emotivo con oggetto» rivela all'attore sue tendenze interiori da lui stesso ignorate.

Un ciclo concluso

A mezza strada fra naturalismo stanislavskijano e impostazione antropologica, la «tecnica psicoscenica dell'attore» ha chiuso il primo ciclo di ricerche dello Studio.

Oltre a costituire un utile allenamento per l'«abbandono» scenico, essa ha rivelato col tempo una sua funzionalità non prevista in partenza: grazie alla molteplicità degli esercizi, questa tecnica costituisce per l'attore un mezzo di conoscenza delle proprie strutture psico-mentali. Diverse da individuo a individuo secondo il diverso intreccio di istinto, affettività, presenza cerebrale, percezione sensibile, queste strutture richiedono un controllo sempre presente e un'«amministrato» esperita. L'attore viene abitualmente allenato al controllo della voce e al controllo del corpo: non gli si insegna il controllo della sua macchina psichica, che è un elemento non meno essenziale per l'interpretazione.

Ma la «tecnica psicoscenica» registra anche un sensibile passivo sul piano teatrale. Incapace di fornire l'anello finale di congiungimento tra l'immedesimazione e la parola scritta, la tecnica psicoscenica risulta inadeguata nell'applicazione al testo drammaturgico. I suoi limiti sono anche culturali. Il ricorso imprescindibile al «presupposto psicologico» ne delimita il raggio d'azione. Il suo territorio resta la psicologia, i suoi esiti scenici sono quelli di un naturalismo intimistico. La «tecnica psicoscenica» ha come punto di riferimento il teatro che si è sviluppato nell'Europa postrinascimentale: il dramma borghese, la commedia di carattere, forse anche il teatro a tesi⁸.

⁸ Le correnti teatrali degli anni '50 e '60, in particolare il «teatro dell'assurdo» e del non-sense, mettevano ovviamente in crisi qualsiasi impostazione psicologica del lavoro

Grande assente resta la tragedia. Stentatamente la tragedia elisabetiana, in modo affatto negativo la tragedia greca si prestano alle procedure psic sceniche⁹. La tragedia presuppone l'ingresso nei territori della poesia dai quali è bandito lo psicologismo. Presuppone dunque altri comportamenti: più antichi. Ravvicinati alle origini rituali del teatro. (Utili, ma non determinanti sono stati gli studi sulla possibilità di una «dizione poetica», quale propedeutica alla recitazione «tragica».)

Oggi un teatro naturalistico, discorsivo, psicologico trova più adeguato il linguaggio dello schermo, che con i «primi piani», gli «stacchi», le «dissolvenze» ha possibilità di narrazione incommensurabilmente superiori a quelle della scena¹⁰. È una questione di funzionalità che non può essere elusa. La «tecnica psic scenica» ha una sua parentela col teatro psicologico sette-ottocentesco e con le sue propaggini nel primo Novecento. Due secoli di storia o poco più: un periodo troppo circoscritto per ricavarne una teoria dell'attore, per definire un'identità teatrale.

ro dell'attore. Di fronte ai testi del primo Adamov e di Ionesco, la «tecnica psic scenica dell'attore» si dimostrava totalmente inefficiente.

⁹ Stanislavskij settantacinquenne constatava l'inadeguatezza del «metodo» per la recitazione tragica. Agli attori dello «Studio Vachtangov» egli dichiara nel 1937: «Recitare personaggi come Amleto, Otello, Macbeth, Riccardo III, fondandosi dall'inizio alla fine sul sentimento, è impossibile. Non bastano le forze umane. Cinque minuti col sentimento, e il resto con la tecnica – soltanto così si potranno recitare i drammi di Shakespeare» (cit. in A. M. Ripellino, *op. cit.*, p. 89).

¹⁰ Cfr. A. Fersen, *Il teatro salvato dal cinema*, in «Sipario», 48, 1950: in questo breve saggio avanzavo l'ipotesi che il cinema, assorbendo tutti gli umori narrativi e descrittivi di cui il teatro ottocentesco si era appropriato, avrebbe aiutato il teatro a ritrovare il proprio linguaggio originario. Successivamente sviluppai questa impostazione nella relazione su *Linguaggio teatrale e linguaggio cinematografico* che presentai al «Seminario internazionale di teatro» tenutosi allo Studio Fersen nel 1964. In essa ipotizzavo un linguaggio teatrale antirealistico, una recitazione liberata dalle convenzioni sceniche, il ricorso a una rigorosa «povertà teatrale», «non perché il dettaglio o il fastoso siano superflui a teatro, bensì perché sono *antiteatrali*: perché annullano ogni possibilità di invenzione, di partecipazione vera da parte del pubblico. [...] Povertà, perché il simbolo rituale è volutamente scarno, onde lasciare margine all'attenzione e all'invenzione partecipatrice dei presenti. Mentre le compiacenze cinematografiche, i decorativismi descrittivi bloccano ogni possibilità di ricorso alle profonde matrici del teatro. E questo valga come condanna teorica degli spagnolismi seicenteschi, che da anni imperversano sulle nostre scene, diseducando il pubblico, soffocando la genuina vita teatrale nel suo nascere» (*Teatro oggi: funzione e linguaggio*, Atti del Seminario, in «Marcatré», 19-22, 1966).

La ricerca doveva ormai varcare le frontiere filologiche: abbandonare al di qua il suo bagaglio letterario. Un'indagine dall'interno di una limitata fenomenologia teatrale non avrebbe mai potuto affrontare il quesito della genesi di questa fenomenologia e della sua nascosta natura. Bisognava inoltrarsi definitivamente «oltre frontiera»: nelle zone interiori che si estendono al di là del positivismo psicologico.

Un ciclo si era concluso nel lavoro dello Studio anticipando un ciclo nuovo con alcune intuizioni, allora non bene decifrate.

5. IL MNEMODRAMMA PARLATO

Il tirso e il serpente

Nel «rapporto emotivo» l'oggetto scenico era utilizzato in modo strumentale nel contesto di una preesistente situazione psicologica. Fungeva da veicolo di espressione di uno stato d'animo prestabilito nell'esperimento o nel testo drammatico. L'abbandono si realizzava nei limiti confortevoli dei presupposti psicologici: veniva preventivamente orientato verso un tema familiare all'attore.

Ma avveniva talvolta, nel corso degli esperimenti, che l'oggetto si spogliasse della sua mediocre individualità quotidiana per trasformarsi in «altro». Sotterranee forze psichiche sembravano prendere il sopravvento sul programma stabilito. L'oggetto si emancipava dalla propria funzione acquistando una sua autonomia metaforica. Era fatale che l'attenzione del ricercatore si spostasse dal rapporto strumentale, che l'attore tentava di stabilire con l'oggetto, alle misteriose pulsioni che riuscivano a operare queste metamorfosi simboliche.

Il confronto con le acquisizioni dell'antropologia, dell'etnologia, della psicologia è diventato allora operante su di un piano conoscitivo.

Il ricorso a simboli, dunque a oggetti simbolici, è costante nei rituali primitivi, nelle feste arcaiche, nei culti storici. Il tirso agitato dai baccanti era un «oggetto» rituale che – grazie a una trasfigurazione simbolica – scatenava stati di ebbrezza dionisiaca. Secondo un detto popolare, riportato da Platone¹, c'erano nei cortei bacchici «più portatori di tirso che veri baccanti». Il detto, che ironizzava sui falsi credenti, è una testimonianza in negativo dei poteri di suggestione rituale che il tirso

¹ Il detto è riferito nel *Fedone*, 69 C.

esercitava sui baccanti autentici. A Cocullo, in Abruzzo, durante la festa di San Domenico Abbate², la manipolazione dei serpenti, che vengono alla fine avvolti intorno al collo della statua lignea del Santo in processione, risale a remotissime pratiche rituali di origine pagana. Il serpente è l'«oggetto» vivente, intorno al quale ruota ancora oggi un antico culto assorbito nella festa cristiana. Nella Villa dei Misteri a Pompei gli affreschi rivelano la presenza e la manipolazione di oggetti-giocattolo – uno specchio, una trottola, un rombo, dei dadi – sacri a Dioniso³. La spiga e la cesta misteriosa compaiono nel rituale supremo dei Misteri di Eleusi⁴. Il rombo echeggia nelle cerimonie iniziatiche di Daramuln in Australia⁵. Il tamburo dello sciamano asiatico non è solo uno strumento musicale, ma un oggetto dotato di una sua individualità magica. Il *torimono*, manipolato dall'attore del teatro Nô, corri-

² La manipolazione dei serpenti in questo contesto festivo assume al giorno d'oggi valenze molteplici e contrastanti. Cfr. A. M. Di Nola, *Gli aspetti magico-religiosi di una cultura subalterna*, Torino, 1976, p. 37: «L'atteggiamento collettivo nei riguardi del rettile si qualifica per la sua polivalenza e ambiguità, gli unici tratti rilevabili con sicurezza documentaria. Sussiste nella memoria degli intervistati il costante riferimento al serpente come al rettile pericoloso e malefico che attenda, quando è velenoso, alla vita umana e, quando è innocuo, succhia il latte delle donne, delle pecore, delle capre e delle mucche. [...] Ma il corrente toccamento degli ofidi nel corso della festa e l'apposizione di essi alla statua del santo segnalano una situazione culturale e psicologica che contrasta con quella ora ricordata. Le risposte degli intervistati sono indicative. «Si toccano i serpenti per devozione a San Domenico»; «Si toccano i serpenti perché solo oggi, nella festa, sono innocui»; [...] «I serpenti si offrono al Santo»».

³ Nella «sala dei misteri», della città di Item, presso Pompei (I sec. a.C.) si può osservare un affresco, in cui è raffigurato l'impiego cultuale di uno degli «oggetti» sacri a Dioniso: lo specchio. Si tratta però di un rituale orfico di epoca tardo-ellenistica, come risulta anche dall'interpretazione, probabilmente veridica, che ne offre K. Kerényi (*Mythes et mystères*, Paris, 1951, pp. 472 e 460). Altri oggetti sacri a Dioniso erano appunto i suoi «giocattoli» (cfr. Jeanmaire, *Dionysos*, Paris, 1951, p. 383).

⁴ La formula iniziatica dei Misteri Eleusini allude alla manipolazione rituale degli oggetti sacri al culto di Demetra: «Ho digiunato, ho bevuto il kikeon, ho preso qualche cosa dalla cista, l'ho maneggiato, l'ho posto nel canestro e dal canestro alla cista». Sull'iniziazione ai Misteri di Eleusi, cfr. K. Kerényi, *Kore*, in C. G. Jung e K. Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Torino, 1948, pp. 200 sgg.

⁵ Daramuln è figura mitica presente nella cultura australiana: si tratta di un essere gigantesco che ha caratteri malefici e viene contrapposto a Bajame, divinità benefica. Esso presiede ai rituali iniziatico-puberale della tribù dei Wiragiura, durante i quali si ode la sua voce simile al rombo del tuono. Così l'oggetto sacro, il rombo, diventa simbolo di Daramuln (sul rombo cfr. R. Pettazzoni, *I misteri*, Bologna, 1924).

sponde agli oggetti rituali dello stesso nome che trasmettono l'invasamento sacro agli antichi sciamani giapponesi⁶. L'«oggetto» simbolico è dunque il tramite immancabile che permette di attingere stati di coscienza di qualità orgiastica o estatica.

Nella frantumazione culturale, che contrassegna la condizione esistenziale dell'uomo moderno, non è possibile fare ricorso a simboli in cui un'intera collettività si riconosca. Questo non significa che le strutture psichiche, che presiedevano a quegli antichi eventi, non sussistano, seppure oblite, come appannaggio organico dell'interiorità umana. L'ipotesi di lavoro formulata in laboratorio è stata questa: l'impiego di un oggetto qualsiasi, tolto dalla vita comune o prescelto fra gli oggetti naturali, che fungesse da equivalente per l'uomo moderno degli antichi simboli rituali.

Non interessava in questo esperimento la natura dell'oggetto, ma il nuovo approccio dell'attore: non più legato a – e da – presupposti psicologici, ma totalmente disponibile a un nuovo tipo di incontro con se stesso e con la propria realtà. Senza programmi preventivi, senza preclusioni. Il fitto reticolato psicologico, che lo tutelava dalle incognite dell'abbandono, gli appare ora come uno steccato che ostacola il suo cammino verso nuovi orizzonti. L'attore si offre all'oggetto, si lascia investire dalla sua individualità inanimata, senza frapporre schemi psichici. Il suo comportamento viene ribaltato. Egli butta dietro di sé tutto il suo armamentario psicoscenico (salva la sua capacità di concentrazione che egli ha fortemente sviluppata nel suo lungo tirocinio), cancella le tecniche gradualistiche che lo hanno condotto fino a questo punto del suo viaggio introspettivo. L'introspezione volontaria ha termine. Sono pulsioni immediate quelle che ora guidano il cammino.

Certo, è ancora l'uomo con i suoi problemi, i suoi traumi, la sua incerta condizione esistenziale a costituire il nucleo della nuova esperienza, ma l'aggressione al tema muove da un'angolazione opposta e si vale di nuove procedure psichiche. L'attore si presenta inerme

⁶ Cfr. B. Ortolani, *Seminario sul Nob* (1973), in *Alle radici del teatro. Materiali didattici*, a c. di F. Marotti, Roma, 1978-79, p. 113: «La necessità costante di un oggetto nelle mani dell'attore principale, a mio parere, può essere spiegata solo da una connessione d'origine, comune anche alle danze *kagura*, con il rito sciamanico, secondo il quale la possessione divina avveniva attraverso l'oggetto tenuto in mano dallo sciamano (*torimono*), ove il dio risiedeva per il tempo della sua possessione».

all'appuntamento con le latitudini più profonde del suo io. È armato solo del coraggio che gli è quanto mai prezioso per questo «descensus ad infera». Non criticava forse Artaud l'assenza di coraggio che segna la vita teatrale in Occidente⁷?

Doppiato il promontorio dello psicologismo scenico, lasciati alle spalle gli psicodrammi di casa, l'attore si avventura in un mare aperto: ad attenderlo ci sono i temibili gorgi che lo trascineranno nel fondo dei suoi abissi personali e impersonali.

Così ha inizio l'esperienza del mnemodramma.

Mnemodramma, un termine greco

Un dramma della memoria, come recita l'etimo. Ma a questo termine⁸ va attribuita una valenza che ne trascende la lettera.

Il greco *drân*, da cui *drama* deriva, è inteso qui nell'accezione dorica cara a Nietzsche⁹: *drân* non come «fare», «agire» (esiste per que-

⁷ «Il teatro contemporaneo è in decadenza perché ha perduto da una parte il senso del serio, dall'altra quello del comico. Perché ha rotto con la gravità, con l'efficacia immediata e mortale – in una parola col Pericolo» (A. Artaud, *Il teatro*, cit., p. 133).

⁸ Il termine «mnemodramma», coniato nello Studio, e la relativa teorizzazione compaiono per la prima volta in M. Marcland (*A la recherche du comédien*, in «Théâtre», luglio 1962) e in A. Fersen (*Tecniche per l'attore*, in «Sipario», ottobre 1962). Cfr., inoltre, *Dibattito sulla teatroterapia*, in «Neuropsichiatria», 2, 1968; *Una discussione aperta sul mnemodramma*, in «Carte segrete», 30, 1975; G. C. Pavanello, *Fersen: il laboratorio è il domani*, in «Sipario», 390, 1978, nonché le testimonianze di G. Colli, A. M. di Nola, G. Polacco in *La dimensione perduta*, a c. di G. Polacco, Roma, 1978.

Inutile precisare che la memoria, di cui si tratta nel mnemodramma, non è la memoria corticale, che è un serbatoio nozionistico finalizzato alle necessità pratiche dell'azione e della comunicazione. La memoria del mnemodramma è la memoria di qualità esistenziale, sede dell'interiorità personale, in cui si stratificano i ricordi sensoriali ed emozionali che appartengono all'anamnesi personale e ancestrale. Sui problemi della memoria, cfr. D. Bovet, *Memoria. Studi sperimentali*, in *Enciclopedia del Novecento*, Roma, 1979, pp. 77-90.

⁹ Ritrovo l'indicazione in una lettera di G. Colli del 12 dicembre 1971: Colli mi avvertiva, tuttavia, di essergli ignote le fonti cui Nietzsche aveva attinto per questa interpretazione del termine *drân*. Il passo relativo si trova come Nota all'inizio del paragrafo 9 del *Caso Wagner*: «È una vera disgrazia per l'estetica che la parola *drama* sia sempre stata tradotta con *azione*. [...] Il dramma antico si concentrava su grandi *scene di pathos* – ed escludeva proprio l'azione (che era spostata prima dell'inizio o *dietro* la scena). La parola *drama* è di origine dorica, e secondo l'uso dorico significa "evento", "storia", in

sto verbo la locuzione *prättein*), ma come «accadere» impersonale. *Drama* come evento, accadimento non legato a un'iniziativa individuale. Il *drama* del mnemodramma è un evento della memoria.

A sua volta, anche la memoria non è qui intesa nel suo senso quotidiano, come una specie di serbatoio di ricordi: meno ancora nel suo senso stanislavskijano e psic scenico. La qualità è diversa. La «memoria» del mnemodramma non trapela attraverso i filtri protettivi della coscienza: ha una sua nudità allucinante, come carne sbucciata dalla sua epidermide. Attinge non solo al passato individuale, ma a un passato prenatale o ancestrale. I suoi comportamenti hanno poco in comune col «ricordare» e coll'avere dei ricordi. La memoria del mnemodramma ha il gesto augusto della Mnemosyne divinizzata dai greci¹⁰.

*Un «viaggio» sciamanico*¹¹

L'attore siede ora davanti a un tavolino, isolato in un cono di luce e si abbandona (mai come ora il termine ha un preciso valore tecnico,

senso ieratico. Il dramma più antico presentava la leggenda del luogo, la "storia sacra", su cui si basava l'origine del culto (quindi non un fare, bensì un accadere: *drân* in dorico non significa affatto "fare") (trad. di G. Colli).

¹⁰ Riservandomi di approfondire il tema in una nota successiva, cito qui il Colli della *Sapienza greca*, laddove parla di «Mnemosine, l'augusta dea orfica, che attinge dal pozzo della visione misterica» (G. Colli, *La sapienza greca*, Milano, 1977, I, p. 39), per sottolineare un'affinità di visioni culturali, cui eravamo pervenuti per vie diversissime: lui attraverso la sua alta speculazione filosofica, io attraverso la lunga frequentazione del mnemodramma nel mio laboratorio. Per Colli, fonte di ogni conoscenza è la memoria: sulla memoria poggia l'edificio della sua «filosofia dell'espressione». Cfr. G. Colli, *La filosofia dell'espressione*, ivi 1969, p. 6: «Ogni conoscere è fatto di ricordi, oggetti, parole, la cui origine per noi è nel passato». «Un soggetto rappresenta a se stesso qualcosa: è pur questo il conoscere. Ma ciò riporta indietro a un tempo passato, in cui qualcosa non era ancora rappresentato, e da cui è stato preso per poter essere rappresentato» (*ibidem*). Nella parola rappresentazione l'accento cade quindi sulla funzione «ripresentante», che implica «memoria e tempo» (*ibidem*). Dove i due termini tempo e memoria sono dunque collegati l'uno all'altro come avviene nel termine mnemodramma. Questa convergenza è stata individuata da Colli stesso in quello che è stato uno dei suoi ultimi interventi e che è contenuto nella *Dimensione perduta* cit.: in quella conversazione egli individua una precisa analogia fra le esperienze del mnemodramma e la sua interpretazione della Mnemosyne greca.

¹¹ Data l'importanza che lo studio e la sperimentazione delle tecniche sciamaniche hanno assunto nel laboratorio, non sarà inutile precisare in quali termini concreti si fa,

frutto di elaborate procedure psichiche) alle incognite del possibile evento.

qui e nelle pagine seguenti, riferimento allo sciamanesimo: un vocabolo che, penetrato nei gerghi culturali e pseudoculturali, è minacciato da un'inflazione semantica. Anzitutto – e per usare le categorie tipologiche adottate dalla recente etnologia religiosa – il termine viene qui impiegato in senso *proprio*: si tratta dunque dello sciamanesimo presente in tutta la fascia subartica e nelle aree che hanno subito le influenze di essa fino alle popolazioni dell'America settentrionale e della Siberia con una punta estremo-meridionale presso gli Sciti antichi (cfr. Erodoto e Ippocrate, *Delle arie e dei luoghi*): da quelle zone proviene la figura dell'Apollo iperboreo che ha chiare connotazioni sciamaniche. (Sciamanesimo *improprio* è invece quello che si manifesta in territori culturali e in contesti che assumono occasionalmente moduli sciamanici, come la discesa di Cristo agli inferi: si giunge così a motivi cristiani o addirittura filosofici ed esistenziali di katabasis-anabasis presenti in Dostoevskij e in Kierkegaard.) Lo sciamanesimo in senso proprio è stato assunto nello Studio come modello ideale per le sperimentazioni di laboratorio, alla ricerca di tecniche che fossero accessibili all'uomo moderno.

Gli aspetti qualificanti dello sciamanesimo che hanno interessato e influenzato la ricerca sul mnemodramma possono essere considerati i seguenti:

1) nell'ambito delle culture sciamaniche lo sciamano svolge un ruolo sociale, che coinvolge la comunità in un'esperienza collettiva di tenore esistenziale che si esplica nell'accesso a una condizione «diversa» da quella «normale», quotidiana, soprattutto quando all'immagine del mondo si sostituisce la figurazione del trimundio e dell'albero cosmico (o del fallo cosmico), lungo il quale lo sciamano effettua i suoi viaggi estatici;

2) lo sciamano sperimenta nella propria trance eventi di crollo e resurrezione, mediante tecniche di fissazione e manipolazione di oggetti rituali, quali il tamburo (il più interessante esempio in Italia si trova al Museo Pigorini di Roma), la serie di campanelli, il costume che indossa;

3) lo sciamano coinvolge nella sua esperienza il gruppo cui appartiene sollevandolo a un *Weltbild* di qualità esistenziale estraniato dal vivere quotidiano;

4) lo sciamano è anche un *medicine-man*, un guaritore, che usa vari espedienti «magici» e particolari trucchi per curare (psichicamente) le malattie dei componenti del suo gruppo: tale il *suckling*, o estrazione orale del male che affligge il paziente. Ma i trucchi vanno interpretati in una dimensione diversa dall'epistemologia occidentale: non nascono dall'intenzione dell'inganno, ma da una «psychologische Wahrheit» che ha analogie con lo stato di finzione-verità proprio del comportamento scenico dell'attore. Tale l'atteggiamento dello sciamano Quesalid, di cui C. Lévi-Strauss narra la storia (*Antropologia strutturale*, Milano, 1966, pp. 197 sgg.).

Lo sciamanesimo, che non è una religione, ma si innesta in contesti religiosi preesistenti e li utilizza ai fini delle esigenze esistenziali e magiche della comunità, ha connessioni non ben definite con le culture orgiastiche e possessorie, confondendosi spesso con queste negli esiti veementi della trance, che incorpora gli spiriti o potenze o

La luce che batte sul tavolino viene momentaneamente spenta e dinanzi a lui – nel buio del laboratorio – viene posto un qualsiasi oggetto prescelto dagli sperimentatori: un pettine, una chiave, una matita per le labbra, un sasso, una cortecchia d'albero. La luce si riaccende. L'attore, a occhi chiusi, in stato di totale abbandono, cerca l'oggetto con le mani, lo tocca, lo manipola: lo assapora col tatto. Poi lo fissa: la fissazione e la manipolazione si prolungano per qualche tempo. Alcuni sintomi esteriori indicano che la sua «descensione» ha avuto inizio. I suoi muscoli facciali si slentano in un rilassamento simile alla morte – spesso la mascella inferiore pende e lascia la bocca semiaperta – la fissità dello sguardo diventa vitrea – il ritmo della respirazione si accelera, rallenta, accelera ancora disordinatamente – la bocca s'inaridisce fino a costringere l'attore a ripetuti conati di salivazione. È, nel mnemodramma, il momento dell'angoscia; un'angoscia di morte che leggiamo dipinta sul suo volto. C'è una morte e una rinascita nel mnemodramma come nei riti iniziatici delle culture primitive. Questo è il momento in cui l'identità quotidiana dell'attore si sfalda e una nuova identità non l'ha ancora sostituita. L'attore si sente venire meno come persona individualizzata. La rinuncia all'io quotidiano non può avvenire senza lacerazione: è una terraferma che vien meno sotto i piedi. Nel frattempo il rapporto tattile dell'attore con l'oggetto segnala sommovimenti ancora indecifrabili che scuotono la sua personalità. Egli stringe l'oggetto in modo convulso o lo accarezza o cerca di spezzarlo o l'allontana con orrore o addirittura lo scaglia lontano.

Ma ormai il mnemodramma è avviato, egli non potrà più arrestarlo. C'è una violenza ineluttabile in questo evento, su cui converrà riflettere. Le labbra dell'attore cominciano a muoversi, inumidite di continuo da una lingua secca – cercano di attecchirsi ad articolazioni sillabiche – non ci riescono – una respirazione affannosa accompagna lo sforzo – il tentativo si ripete parecchie volte. Ora dalla bocca semiaperta escono fonemi indistinti, monosillabi. Come di notte, quando desti ci avviene di ascoltare la parola del sogno nascere con immensa fatica dalla bocca di chi ci dorme accanto, e poi, da un'indecifrabile lontananza, il dormiente comincia a parlare con iterazioni continue,

divinità che presiedono alla vita del gruppo. La trance mnemodrammatica, pur nella sua specificità, sembra confermare la presenza variabile di questi due comportamenti psichici.

con frammenti di frasi costruiti a fatica – così comincia a parlare l'attore in trance mnemodrammatica.

Oppure la parola è preceduta da pianto improvviso o da riso o da sorriso segreto. E, mentre comincia a «parlare», l'attore solleva lo sguardo e fissa un punto dello spazio davanti a sé: egli ora vede. Vede e parla con stupore e tremore. È posseduto da un panico che chiamerò rituale. Egli vede quello che noi, presenti, non vediamo e che, a causa di questa nostra cecità realistica, diventa per noi più presente e incombenza che non una presenza reale. Siamo vicinissimi a lui, ma lui è lontano da noi, dal nostro tempo e dal nostro spazio. Udiamo le sue domande, le sue risposte, ma non possiamo udire quello che replica il suo invisibile interlocutore¹². E sono domande aspre, suppliche, ingiurie, parole gonfie di pianto o parole dolcissime, carezze vocali, cui l'ombra risponde via via.

Nella veemenza dei sentimenti che lo squassano l'attore oscilla pericolosamente sulla sedia, si aggrappa al tavolo, si abbandona su di esso, lo scaraventa in un angolo oppure si alza e insegue oggetti volatili o si accascia a terra.

A pochi passi da lui seguiamo affascinati la potenza delle emozioni che si scatenano su questo campo di battaglia che è divenuto il suo io. Il contagio dell'angoscia è irresistibile: qualcuno fugge dalla sala del laboratorio. Lui, nel suo cono di luce, è solo coi suoi demoni e coi suoi angeli. Non lo distrae la vicinanza dello sperimentatore, quasi fosse immerso in un sonno profondo: tale è, nella pratica normale del mnemodramma, il suo stato di trance. Una trance volontaria, indotta da lui stesso: opera sua, come era la trance degli sciamani in viaggio lungo l'albero del mondo.

La vicenda volge al termine. O un lungo rovello si risolve in un pianto liberatore che suggella la crisi o la recitazione misteriosa si spe-

¹² Lo sguardo dell'attore in trance mnemodrammatica ricorda quello dell'attore del teatro Kathakali (spettacolo classico del Sud dell'India), descritto in questi termini da F. Marotti (*op. cit.*, p. 107): «Mi rendo conto solo ora che, in tutta la notte, mai un attore kathakali ha rivolto lo sguardo verso il pubblico o verso i propri compagni: lo sguardo dell'attore kathakali è uno sguardo *assente*, perché rivolto altrove, in un punto indefinito, *oltre* il partner, *al di là* del pubblico, ma al tempo stesso è uno sguardo terribilmente *presente*, uno sguardo rivolto al *doppio*, direbbe Artaud, uno sguardo allucinante». Egli fissa infatti «l'immagine fantastica ma *vera, non finta*, del suo antagonista» evocato in uno stato di concentrazione profonda.

gne nel silenzio. L'attore si abbandona in prostrazione totale sul tavolo o si lascia scivolare a terra. Il suo respiro torna lentamente alla normalità, egli apre gli occhi. Si guarda in giro stupito: come il reduce da un lungo viaggio che stenta a riconoscere i volti e i luoghi famigliari. Si alza in piedi, vacilla: il dispendio di energia psichica è stato enorme. Spesso è colto da brividi di freddo oppure si adagia su una panca e si lascia invadere da un breve sonno ristoratore.

Per alcune ore questo stato di stordimento si protrae. L'indomani (se il mnemodramma ha seguito la sua giusta parabola) egli si desta con un senso di felicità senza limiti. Le descrizioni di questo stato particolare variano da un soggetto all'altro e ne vengono date definizioni diverse. A un'osservazione statistica (il mnemodramma è praticato nello Studio da oltre quindici anni), esso è apportatore di uno stato di potenza interiore, di dilatazione della personalità, di un senso di leggerezza danzante, di acuita e gioiosa sensibilità per il mondo esteriore.

Questi preziosi effetti del mnemodramma soffrono ovviamente di eccezioni. Talvolta l'attore non riesce a portare a espressione completa quanto sta «accadendo» in lui: lo ostacolano sopravvenute inibizioni da parte della coscienza sovrastante o difficoltà psichiche di natura caratteriale. Ma avviene anche che un mnemodramma mancato o non esauriente riaffiori e si concluda in sogno o in una conversazione successiva o nella solitudine di una stanza.

Il mnemodramma è un'avventura interiore: comporta angoscia e rischio. Anche gli antichi sciamani vantavano il rischio dei propri viaggi ultraterreni e biasimavano la pigrizia o paura degli sciamani delle nuove generazioni che non osavano più avventurarsi in quelle loro esperienze estreme.

Abbozzo di una tipologia

Il mnemodramma «parlato» (conviene ora distinguerlo dalle successive configurazioni che esso assumerà negli sviluppi ulteriori della ricerca) è un avvenimento di tale complessità e varietà di estrinsecazioni da suggerire una classificazione. Una tipologia del mnemodramma potrebbe articolarsi sulla base dei criteri seguenti:

- a) tipo di rapporto che s'instaura fra l'attore e l'oggetto;
- b) livello di coscienza, su cui il mnemodramma si attesta;

- c) modi di espressione;
- d) contenuti.

Ognuna di queste categorie può, a sua volta, ramificarsi in una serie virtuale di sottocategorie, di cui verrà proposto qualche esempio concreto.

La categoria a) si riferisce al diverso impatto che, in modo imprevedibile, l'oggetto esercita sull'attore. Esso può venire recepito nella sua reale identità – una chiave in quanto chiave, un sasso in quanto sasso – oppure è una sua qualità secondaria – forma, odore, sapore, sensazione tattile, sensazione acustica – che scatena nell'attore l'esperienza mnemodrammatica. O anche i due diversi approcci coesistono e s'intrecciano variamente.

La percezione dell'oggetto nella sua vera identità è necessariamente intrisa di nozionismo concettuale: il mnemodramma tende quindi a situarsi, in questo caso, a livelli prossimi alla consapevolezza psicologica. Se invece l'impatto dell'oggetto avviene attraverso una sua qualità secondaria, ci sono maggiori probabilità che il mnemodramma si situi a livelli di coscienza più profondi. Ma eccezioni nei due sensi si sono verificate spesso.

R., manipolando una gomma da scrivania, ravvisa al tatto (lo sapremo dopo) l'utero materno. In uno stato di angoscia incontenibile egli si sente trasportato nella fase prenatale. Ansimando, mugolando, parlando, egli ripete l'esperienza della propria nascita. Si butta sotto la sedia, dove, ingabbiato, nuota nel liquido semiotico – recide con fendenti a due braccia la vagina –, appare nel mondo. In una visione psico-mitica, in cui molte reminiscenze culturali sono spontaneamente coinvolte nell'espressione, egli affronta un dio padre dal piede caprino, un avversario che la sua nascita deve eliminare – lo vede correre in cerchio zoppicando... Fortissimi conati di vomito, provocati dall'eccitazione organica, interrompono la visione e le parole. Ma il mnemodramma di R., lentissimo, potrebbe continuare a lungo. Una qualità secondaria dell'oggetto ha determinato questa impostazione preistorica dell'evento mnemodrammatico. L. vede riflessa in uno specchietto da borsa la luce del riflettore che lo isola dall'ambiente. Si alza, insegue una luce che è di fronte a lui, ma gli sfugge: «So dove vado... da molto tempo so... dove vado... Aspettami... questo è il mio cammino...». La fissazione di una fonte luminosa (che rientra nelle tecniche di

trance delle culture sciamaniche) ha suscitato in questo caso un evento di qualità mistica. T. vede sotto i suoi occhi trasformarsi una biro dorata in un periscopio: non riusciamo a comprendere che cosa vogliono dire gli «ordini» che sottovoce egli impartisce a qualcuno che gli sta accanto. Ci riferirà dopo di avere partecipato a un'azione di guerra sottomarina, imbarcato, insieme ai suoi compagni, su «maiali-siluro» impiegati nella seconda guerra mondiale. Ora, c'è un ferito che non regge allo sforzo, dopo l'azione: T. nuota reggendolo con un braccio fino al ritorno alla base. Esce dal mnemodramma come fosse inzuppato d'acqua, intirizzito, scosso da brividi di freddo. Lo avvolgiamo in una coperta, gli facciamo portare dal vicino bar un cordiale. I tremiti si attenuano, piomba in un sonno profondo. Un traumatizzante episodio di vita vissuta è stato riportato alla luce dalla manipolazione di un oggetto a forma cilindrica.

La categoria b), relativa ai diversi livelli di coscienza, cui si situano i singoli mnemodrammi, non consente schematizzazioni, perché lo stacco fra un livello e l'altro è quasi insensibile e uno stesso mnemodramma può fluttuare fra livelli diversi nel corso del suo svolgimento. C'è una vasta gamma di stati interiori che si estende fra il mnemodramma relativamente consapevole e il mnemodramma che si svolge in uno stato di assenza totale. Nel primo caso, esso può assumere una cadenza descrittiva: forse l'attore si trova ancora alle soglie del mnemodramma vero e proprio. Egli è alle sue prime prove e non ha ancora imboccato la via del totale abbandono; oppure c'è in lui un forte controllo mentale, che lo rende refrattario, inizialmente o durevolmente, a queste esperienze. Al di sotto di questo livello emotivo-mentale si schiudono nella consapevolezza dell'attore spiragli crescenti di abbandono, finché tutto il mnemodramma si svolge a un livello sommerso: ma vividi momenti della parabola mnemodrammatica riaffiorano alla coscienza dopo la conclusione dell'esperimento. Infine, c'è la trance totale, di ritorno dalla quale l'attore non è in grado di ricordare nulla. È uno stato che ricorda certe primitive manifestazioni di orgiasmo, in cui, al momento del ritorno in sé, il partecipante si ritrova in luoghi lontani chilometri da quello in cui la cerimonia ha avuto inizio.

La categoria c), relativa ai modi di espressione, comprende mnemodrammi parlati, mnemodrammi caratterizzati da emissioni vocali indistinte (resta il dubbio, in molti casi, di un'impossibilità di espressione, pernicioso per il soggetto), mnemodrammi gestuali che antici-

pano momenti successivi di questo itinerario. Y., attrice tedesca di notevoli doti, era afflitta da un'angolosità quasi lineare: nel corso dei suoi mnemodrammi, tutti mimati, diventava lieve come un fazzoletto di seta abbandonato nell'aria.

La categoria d) distingue fra i mnemodrammi di contenuto autobiografico e i mnemodrammi che attingono il tema alle zone più profonde dell'io. Ma una suddivisione rigida allontanerebbe dalla realtà concreta di queste esperienze. Si danno mnemodrammi che all'apparenza sembrano autobiografici, eppure si svolgono in uno stato di trance totale; altri che non fuoriescono mai totalmente dal territorio della coscienza, eppure si librano in spazi onirici.

Mnemodramma e psicodramma

A evitare confusioni già occorse, conviene qui di seguito rilevare le differenze di fondo che intercorrono fra mnemodramma e psicodramma.

Nel quadro delle attività didattiche, le tecniche dello Studio sono state talvolta equiparate a una sorta di trattamento psicanalitico o di psicoterapia di gruppo. Di ritorno, è avvenuto che psicoterapeuti e psicanalisti abbiano sperimentato le forme più avanzate di mnemodramma nella loro attività terapeutica.

Indubbiamente l'area degli interessi teatrali e di quelli psichiatrici è l'interiorità umana nei suoi momenti di maggiore esposizione: la dissociazione e la turba psicologica. Ma l'angolazione, da cui muove il discorso mnemodrammatico, è radicalmente diversa da quella clinica della psichiatria. La somiglianza delle denominazioni non deve trarre in inganno. Mnemodramma è un termine nato spontaneamente da una sperimentazione teatrale e ha nella sua composizione etimologica riferimenti teatrali specifici. È semmai lo psicodramma che impresta al teatro la sua terminologia e i suoi procedimenti. Ma le due tecniche si differenziano nelle forme e nei fini.

Lo psicodramma di Moreno è una tecnica terapeutica che consiste nella teatralizzazione, accuratamente predisposta, delle difficoltà psichiche e dei conflitti del paziente: essa è dunque ancorata a solidi presupposti psicologici. La teatralizzazione dei nodi nevrotici o psicotici avviene con una distribuzione di ruoli fra altri pazienti (i cosiddetti «ego ausiliari»), che vengono prescelti dal protagonista: debitamente

istruiti, essi impersonano le varie figure familiari ed extrafamiliari che hanno contribuito a provocare lo stato patologico del soggetto. La «reviviscenza» di quelle situazioni si svolge così nell'ambito di un «copione» in larga parte prestabilito. Lo psicodramma, e ogni conseguente tipo di terapia, è dunque una tecnica «protetta»: essa si crea i propri argini nella presenza e nella contro-azione dei partner-personaggi che vi sono coinvolti. In questo senso è semmai la «tecnica psicoscenica dell'attore» che ha elementi in comune con lo psicodramma: anch'essa fa ricorso a reminiscenze personali e a presupposti psicologici (non a caso nelle «improvvisazioni parlate» sono state sperimentate, a titolo di prova, impostazioni psicodrammatiche sulla base delle indicazioni di Moreno).

Questa procedura «protetta» rientra coerentemente nelle finalità dello psicodramma che è dunque una forma di teatroterapia di portata clinica¹³.

Il mnemodramma non è una terapia e non è una tecnica protetta. Esso non è applicabile a soggetti psichicamente labili o turbati; anzi, richiede una salda struttura interiore per essere affrontato. La rinuncia alla copertura psicologica è intenzionale e costituisce la novità di que-

¹³ Prescelgo un passo di J. L. Moreno dove, definendo lo psicodramma rispetto all'attività onirica notturna, egli sottolinea, con singolare precisione, le differenze fra psicodramma e mnemodramma: «Come avviene nel sogno, lo psicodramma si presenta come l'espressione di dinamiche interiori. Ma può essere opportuno sottolineare alcune differenze fondamentali. I personaggi nel sogno sono fantasmi allucinati. Essi esistono solo nella mente del sognatore, e svaniscono non appena il sogno è passato. Nello psicodramma i personaggi sono invece persone reali. Il sognatore può continuare a sognare le cose più fantastiche senza incontrare resistenza alcuna da parte dei personaggi del suo sogno, essendo questi personaggi e tutta la vicenda una sua creazione. In uno psicodramma, d'altra parte, gli ego ausiliari che recitano i vari ruoli resistono spesso alle fantasticherie (*reveries*) del protagonista, essi rispondono e contraddicono e modificano il corso della vicenda, se questo è necessario. C'è una specie di controcorrente che rifluisce verso il protagonista da ogni parte. Gli ego ausiliari possono, per ragioni esplorative e terapeutiche, "interpolare" resistenze di ogni specie, contrarie ai propositi del protagonista. Il protagonista in uno psicodramma non è mai solo come il sognatore notturno. Senza le opposizioni degli ego ausiliari e senza l'influenza dei membri del gruppo le possibilità di imparare sarebbero per il protagonista molto ridotte» (*Psychodrama*, in *American Handbook of Psychiatry*, New York, 1959). Naturalmente sull'ultima asserzione, e in genere su tutta l'impostazione del discorso, il mio punto di vista è esattamente opposto a quello di Moreno, come risulterà nel seguito del testo.

sta tecnica: gli argini psicodrammatici ostacolano infatti la discesa ai livelli più profondi dell'io, arrestandosi ai problemi interpersonali del paziente. Il mnemodramma si espone invece ai rischi e alle fortune di un'acrobazia interiore senza rete.

Da questa diversità di procedure ne deriva un'altra che attiene ai fini delle due tecniche. Lo psicodramma è un'attività pratica che si propone traguardi concreti di guarigione o sollievo. Il mnemodramma è un'esperienza svincolata da qualsiasi progetto utilitaristico e si risolve in una disinteressata conoscenza di sé. Che poi la tecnica mnemodrammatica, come quella psicodrammatica, offra possibilità e sensazioni liberatorie è un fatto collaterale che non deve fuorviare dal senso fondamentale dell'esperimento. Il mnemodramma è anzitutto un evento teatrale che restituisce all'uomo intensità e prerogative disperse nell'evoluzione della cultura occidentale.

Il mnemodramma di Lady Macbeth

«Ancora una macchia... via, macchia maledetta, via!... Chi avrebbe creduto che il vecchio avesse tanto sangue dentro?... Ah, questo odore... Tutti i profumi dell'Arabia non basteranno a profumare questa piccola mano...»¹⁴. Lady Macbeth, lucerna in mano, avanza in un alone irrealista. Il Dottore e la Dama assistono agghiacciati dal terrore: non solo per le terribili verità che affiorano nelle frasi sconnesse della Regina, ma anche per l'innaturalità della sua presenza e del suo eloquio. Il personaggio attinge qui ai più alti livelli tragici.

Il castello di Dunsinane è già avvolto da presentimenti di morte, quando Lady Macbeth consuma il suo mnemodramma notturno. L'«oggetto» mnemodrammatico, invisibile, impalpabile assume una concretezza suggestionante proprio a causa della sua assenza fisica: è il sangue. Lady Macbeth lo manipola e lo fissa con orrore: «si lava» incessantemente le mani, le osserva, le odora. L'allucinazione mobilita tutti i suoi sensi. Intorno all'oggetto ruotano le sue visioni, le parole escono a stento dalla sua bocca.

Gli occhi spalancati non avvertono la presenza del Dottore e della Dama: vedono solo l'interlocutore assente, Macbeth. Il sangue sulle

¹⁴ W. Shakespeare, *Macbeth*, Atto Quinto, Scena I.

mani e sugli abiti dei due regicidi è un oggetto del passato, ma la condizione mnemodrammatica lo materializza e gli conferisce una dimensione illimitata: «tutti i profumi dell'Arabia...». Lady Macbeth è costretta a tergerlo ancora dalle proprie mani e questa manipolazione astratta evoca il consorte, cui essa si rivolge.

La procedura è perfetta e ormai la conosciamo. I morti si affacciano alle spalle dell'interlocutore invisibile: il Re coperto di sangue, lo spettro di Banquo...

Nessuna pagina della drammaturgia occidentale dà un'immagine più pregnante della qualità intrinseca del mnemodramma. Questa qualità è di natura allucinatoria. C'è una difficoltà di eloquio, che l'attrice curerà con attenzione nel monologo di Lady Macbeth, e c'è questo manifestarsi di presenze assenti, grazie al contatto con l'oggetto. Certo, il consorte è poco lontano nel Castello: ma lei parla al Macbeth lontanissimo del ricordo, al Macbeth pavido (ora irriconoscibile nel suo disperato coraggio) e parla di una notte segnata dal supremo sacrilegio. Si tratta di «ricordi», ma la «psicologia» è assente. Il tempo con le sue mutazioni ne ha modificato la natura. La morte ormai assedia i due protagonisti asserragliati in Dunsinane. La virile impassibilità della donna si è incrinata: Lady Macbeth si umanizza, si apre al rimorso.

E allora anche il ricordo dell'accaduto si carica di un'intensità superiore a quella risentita al momento dell'azione. Certo, nell'azione reale la tensione psichica trova il suo sfogo naturale, mentre in assenza di azione cresce la pressione interiore. Ma è anche prerogativa della memoria dilatare e alterare le dimensioni del vissuto.

Così nel mnemodramma di Lady Macbeth – come in ogni mnemodramma che abbia per tema ricordi personali – si avverte una qualità ancora indefinibile, radicalmente diversa dal ricordo personale e dalla reviviscenza psicologica, che pone fondamentali interrogativi sulla natura della memoria mnemodrammatica.

Un altro tempo, un altro spazio

N. si sdraia per terra e appare immobilizzato. Ha guardato attraverso i denti di un pettine tascabile e si è ritrovato dietro le sbarre. Un'infame esperienza di manicomi militari e di ospedali psichiatrici affiora nel suo mnemodramma. N. è un figlio di guerra: nelle sue vene

scorre un sangue misto. Lo squallido caporale che gli fa da guardia si diverte a tormentarlo sul colore della sua pelle, sulla «razza» dei suoi genitori... N. chiede di essere slegato dal letto di contenzione per poter andare un momento alla latrina: «Fammi andare a pisciare... fammi pisciare...». Con monotona insistenza il leitmotiv si ripete in tutti i toni che la forza di persuasione può inventare. L'altro non accede evidentemente alla sua preghiera. Cambia il luogo e il tempo. Ora N., sempre legato al letto di contenzione, si trova ad Aversa: è passato un anno. C'è ancora un piantone altrettanto bestiale che lo tiene d'occhio. «Fammi andare a pisciare... fammi andare... no?». Negli occhi di N. si accende un lampo di furbizia e di sfida: con enorme fatica (come fosse davvero legato) egli si rigira su un fianco, quanto basta per orinare di lato. E mentre orina, getta uno sguardo di rivincita ironica al suo persecutore. In quell'anno di internamento ha imparato, forse da altri internati, ad arrangiarsi. Ma all'inizio del suo internamento egli non sapeva come fare a orinare in posizione supina.

E anche all'inizio del mnemodramma egli *non sa* come bisogna arrangiarsi.

In stato mnemodrammatico l'attore perde la memoria complessiva dell'accaduto: pur conoscendo il seguito, nel momento della trance lo ignora. Il passato ridiventa un futuro da affrontare. Lady Macbeth sonnambula esorta il marito a indossare la vestaglia, ad andare a letto: con il suo smarrimento egli rischia di compromettere l'impresa. Come se la notte del regicidio non fosse ancora trascorsa.

Questa è la vegggenza miope del mnemodramma, inversamente paragonabile a quella dei dannati danteschi: «Noi vediam come quei che ha mala luce / le cose, disse, che ne son lontano: / quando s'appressano o son, tutto è vano / nostro intelletto». Nel mnemodramma è il passato che, appressandosi pericolosamente, annulla la percezione globale dell'evento. E rivela così una struttura psichica che è diversa dal «passato» racchiuso nel ricordo di qualità psicologica.

F. guarda con occhi sbarrati la parete che le sta di fronte: lacrime scivolano sulle sue guance. Articola sillabe mute; poi dalle sue labbra tremanti esce, inattesa, una vocetta assurda di bambina che chiama: «Mamma... mamma...», con l'inflexione stanca di chi implora da lungo tempo. Per tutto il mnemodramma di F. non udremo che questa parola: ma quanti anni di desolazione, di finte baldanze, di speranze deluse, di rancore, di rassegnazione, di comprensione forse, alla fine... È

un fluire di intonazioni, di ritmi diversi, di timbri in mutazione, di rotture vocali, fino a un decrescere e morire nel silenzio inappagato. In un mnemodramma di venti minuti, quaranta anni di vita. F. ci dirà dopo di avere avvertito una dislocazione nello spazio scenico: anziché al tavolino dell'esperimento, essa si sentiva a ridosso di un paravento in un angolo della scena. Forse un'infanzia introversa, metaforicamente addossata alla parete e sempre intenta a osservare una madre incurante?

Il tempo e lo spazio subiscono drastiche contrazioni nel mnemodramma. Periodi prolungati vengono condensati in tempi brevi, che pure contengono tutti gli elementi essenziali dell'evento. D'altra parte, l'attore, quando torna in sé, crede che il suo mnemodramma sia durato solo qualche minuto: resta sbalordito, quando i colleghi lo informano che dall'inizio è trascorsa una mezzora o un'ora. Anche lo spazio perde le sue dimensioni obiettive: tragitti e forti distanze vengono coperti come se l'attore calzasse gli stivali delle sette leghe... Il raffronto con la fiaba – vedremo – non è casuale. Simile al trasfigurare dei sogni, che ignora il metro costante del tempo e dello spazio, il mnemodramma trasvola con la sua levità angosciata attraverso queste categorie come attraverso trasparenze che non oppongono ostacoli ai suoi spostamenti.

Dialogo coi morti

H. si è buttato in ginocchio, grida e piange. Incontenibile è il suo dolore: le lacrime inondano il suo volto. L'amico morto nel naufragio di una barca a vela (il bianco di una scatola di cartone si è trasformato nella vela dell'imbarcazione) gli sta di fronte. H. lo vede, gli parla, eppure lo invoca come se fosse irraggiungibile. La sua vita appare spezzata: non più gite, non più donne – a che scopo ormai, se lui non c'è più? Emerge dalle frasi disordinate un rapporto di amicizia intriso di un eros indefinibile: una complessa fraternità fra due giovani, grandi conquistatori di ragazze, allegri consumatori di vita. Ci addentriamo nelle sinuosità del suo io con pudore e rispetto. Quando tornerà in sé sfinite, H. non ricorderà più nulla dell'accaduto. Chiederà insistentemente a tutti noi: «Che cosa ho detto? che cosa ho detto?». Ecco un mnemodramma di contenuto autobiografico che pure ha attinto i livel-

li della trance totale. L'indomani, all'abituale controllo e colloquio che segue ogni mnemodramma, H. dichiarerà con qualche ritegno: «Ecco, forse mi devo vergognare a dirlo, ma io – stamattina – sono felice...».

Quello che colpisce nel mnemodramma di H. è l'intreccio di intensità viventi e di comportamenti luttuosi¹⁵. Il morto è presente: dunque, per H., in qualche modo, vivo. Eppure, il pianto disperato del giovane prova la sua consapevolezza della morte effettiva dell'amico. Così i confini fra vita e morte sembrano confondersi. Anche l'assente che, evocato nel mnemodramma, si materializza agli occhi dell'attore, è come un morto: di morte provvisoria. La sua apparizione ha qualche cosa di spettrale. «Spettrali» erano per Artaud i personaggi del teatro di Bali¹⁶.

Di questi dialoghi coi morti è costellata la storia del mnemodramma, che si situa così su un crinale estremo fra irrealtà ed esistenza. Il protagonista del mnemodramma vive la morte in prima persona, il morto torna a sperimentare una specie di vita. La vita dei morti è complementare alla morte dei vivi. Nulla è definitivo. Il mnemodramma è un'esperienza sciamanica di morte e rinascita. È un rito iniziatico. È la morte di una conoscenza superficiale di sé ed è la nascita tempestosa di un'autoconoscenza che attinge alle radici dell'io.

¹⁵ Sembra pertinente accostare queste esperienze mnemodrammatiche alle teorizzazioni di E. De Martino sul pianto rituale antico. L'angoscia che si scatena nelle occasioni luttuose «segnala l'attentato alle radici stesse della presenza» (*Morte e pianto rituale nel mondo antico*, Torino, 1958, p. 30): la crisi si manifesta in una mimesi luttuosa (lo spargersi di cenere il capo, il graffiarsi il volto, lo strapparsi i capelli), in un impeto autodistruttivo che denuncia il rischio incombente del «non poter esserci in una storia umana» (*ibidem*). In tale situazione soccorre il «controllo rituale del patire» (ivi, p. 60), cioè «la tecnica del piangere» coralmente organizzata. Le antiche ritualità della lamentazione funebre hanno il compito di coinvolgere il dolore individuale in un dolore comune, che, pur sospingendola a limiti parossistici, padroneggia e risolve la crisi solitaria. Il mnemodramma, con le sue fasi di annientamento e di recupero dell'io, riecheggia, anche per questo verso, tecniche rituali antichissime.

¹⁶ A. Artaud sottolinea in questi termini la spettralità e il carattere allucinatorio dello spettacolo del teatro di Bali presentato all'Esposizione Coloniale di Parigi (1931): «È molto significativo che [...] i personaggi, uomini e donne, che serviranno allo svolgimento di un tema drammatico ma familiare, ci appaiano in un primo momento nella loro condizione spettrale, siano cioè visti in quella prospettiva di allucinazione che è tipica di ogni personaggio teatrale» (*op. cit.*, p. 142).

Mnemodramma e recitazione

Nell'ambito del mnemodramma parlato anche la recitazione rivela possibilità completamente diverse da quelle delle definizioni d'uso. Al di là di naturalismo e straniamento, di vita vissuta e di finzione isticiana, il mnemodramma rivela la qualità onirica del comportamento teatrale¹⁷. Lo *pereživanje*, confusione di vita e teatro, è un malinteso culturale e lessicale. Lo straniamento, depurato dell'immedesimazio-

¹⁷ Nel saggio *Dell'Io e del Non-Io a teatro* (in *La dimensione perduta* cit.), ho già tentato una prima teorizzazione sulla qualità onirica della recitazione teatrale. In quella sede citavo, fra gli elementi di prova, quello che E. De Martino (*op. cit.*, p. 112) definisce «lo stato oniroide» della lamentatrice lucana: costei alterna il pianto disperato con l'attenzione professionale alla cerimonia che essa è incaricata di guidare, all'indirivieni dei visitatori, al versamento delle oblazioni che le sono dovute per la sua prestazione. Un tale ambiguo comportamento, osservato in altre aree mediterranee, è stato interpretato da studiosi quali Westermarck e Blackmann come una simulazione professionale o «ipocrisia tecnica». De Martino, confrontando questa duplicità di atteggiamenti con altri modelli di pianto rituale, giunge alla conclusione che non si tratta di simulazione, ma di uno stato «oniroide» che non esclude una partecipazione effettiva al lutto. Nella recitazione teatrale, come nella lamentazione funebre, si verifica dunque quella che De Martino definisce una «dualità tecnica che non fa avvertire il contrasto e rende possibile il "salto" da uno stato psichico all'altro» (ivi, p. 114). Tuttavia occorre qui rettificare l'ipotesi formulata nella *Dimensione perduta*, facendo riferimento a quanto esposto a proposito di una possibile tipologia del mnemodramma: evidentemente, questa duplicità è operante nei mnemodrammi che si situano a livelli prossimi all'autocoscienza. In questa situazione si trova l'attore impegnato nell'interpretazione di un testo drammaturgico che richiede un continuo autocontrollo. Da questo, che è dunque uno stato semionirico o «oniroide», si passa a stati autenticamente onirici nel mnemodramma, nel quale l'abbandono non è arginato da presupposti scenici.

In altra parte della sua opera De Martino segue la progressiva trasformazione del pianto rituale in evento teatrale sia in Grecia sia nell'Italia medievale (e si potrebbe aggiungere l'esempio dei tea'zieh persiani, che sono in origine manifestazioni di cordoglio rituale per la morte di Husain, nipote di Maometto). «Nella sua unità originariamente rituale di responsorio fra guida e coro – scrive E. De Martino (ivi, p. 311) – il lamento funebre greco accenna ad un importante sviluppo culturale: la tragedia». Nel *threnos* e nel *kommos*, che Aristotele definisce nella *Poetica* (1452b) come un lamento eseguito dal coro e dall'attore corifeo, va dunque ricercata una delle matrici dell'evento tragico. Lo stesso processo si riscontra nel teatro sacro medievale: nella «popolarità del *planctus Mariae* medievale, dapprima in latino e poi in volgare, va individuata la «germinalità» da cui si sviluppano le *Passioni*, che drammatizzano l'evento sacro» (ivi, pp. 337 sgg.). Per altra via, appare anche evidente la «germinalità» del mnemodramma nei confronti della vita teatrale.

ne, sconfina nell'astratto. Si tratta di tentativi d'interpretazione dell'evento teatrale con parametri schematici. Solo le scienze umane forniscono strumenti idonei a determinare la natura autentica del gioco teatrale.

Nel giudizio del professionista, la pratica del mnemodramma costituisce un ottimo training che permette d'instaurare un contatto con la propria personalità profonda. Si può dire che il mnemodramma fornisce all'attore un ritratto inedito di sé, non contaminato da convenzioni fossilizzate, non deformato da stratificazioni culturali e da condizionamenti tecnologici.

Il mnemodramma pone l'attore di fronte alla responsabilità di un suo coinvolgimento integrale nel lavoro scenico: un impegno di vita, dove il mestiere non è più solamente un'attività professionale più o meno gratificante. L'attore scopre di avere impegnato nelle sue prestazioni solo una parte di se stesso. Forse constata la sua condizione dimezzata. Il dubbio, accettato, diventa fecondo.

6. IL MNEMODRAMMA GESTUALE

Le tecniche dell'oggetto scenico

L'oggetto teatrale è tornato – in modo ricorrente attraverso gli anni – a porsi al centro delle ipotesi di linguaggio scenico elaborate nello Studio.

Negli «esercizi» sensorii, che costituivano una delle prime tappe della «tecnica psic scenica dell'attore», l'attrezzo scenico veniva impiegato per allenare la sensibilità dell'attore (un fazzoletto passato fra le mani per evocare al tatto la punta di uno spillo, una boccetta vuota per «sentire» l'odore acre dell'ammoniaca...). Nelle «improvvisazioni articolate» gli allenamenti sensorii contribuivano a facilitare la concentrazione dell'attore nella situazione prescelta. Nel «rapporto emotivo con oggetto scenico» l'attrezzo è diventato parte integrante dell'espressione scenica. Nel mnemodramma, infine, l'oggetto, svincolato da qualsiasi riferimento intenzionale, si è posto al centro di un evento di natura rituale-teatrale, in cui la «recitazione» si svolge in stato di trance volontaria.

In queste ripetute aggressioni all'oggetto mutava di volta in volta l'approccio e la natura del rapporto fra l'attore e il suo partner inanimato. Il mnemodramma parve il punto di arrivo di questo ciclo di sperimentazioni. Prezioso strumento di autoconoscenza e di arricchimento personale, esso non poteva tuttavia tradursi direttamente in espressione scenica. Per anni il mnemodramma parlato fu considerato come il limite estremo della possibilità di «abbandono» tecnico, il traguardo ultimo della «descensione» nell'io. L'itinerario pareva concluso. Poi, nel 1974, una nuova ipotesi di lavoro che ruotava ancora intorno all'oggetto teatrale.

Nel mnemodramma parlato, l'oggetto, dopo avere scatenato l'evento, viene normalmente accantonato: l'attenzione dell'attore si spo-

sta sulle presenze invisibili con cui egli intratterrà il suo intenso dibattito. Ma c'è un momento, in cui l'iniziale angoscia di morte non ha ancora trovato espressione nella parola ed è alimentata dalla pura fissazione dell'oggetto da parte dell'attore. È il momento della metamorfosi simbolica: l'oggetto si trasforma in «altro» e prepara così il terreno alle visioni allucinatorie. Il successivo passaggio dalla visione alla parola comporta uno «sforzo», quasi che nell'abbandono s'insinui un atto volontario.

Era possibile immaginare una tecnica, in cui l'introversione dell'abbandono mnemodrammatico si capovolgesse spontaneamente in espressione esteriore? Dall'attenta osservazione di quella fase iniziale del mnemodramma, che, d'altra parte, sembrava avviare a un linguaggio affidato esclusivamente alla visione, è nato un nuovo ciclo di ricerche. In contrapposizione all'impiego strumentale dell'oggetto nel «rapporto emotivo» – e, in forma preterintenzionale, anche nel mnemodramma parlato – la nuova tecnica è stata denominata, in un primo tempo, «rapporto gioco con oggetto scenico», e successivamente «mnemodramma gestuale».

Giocare con l'oggetto

L'oggetto è neutro: un bastone, una corda, una stoffa, un cartone. L'attore è steso per terra: il gioco infantile nasce a questo livello e la neutralità dell'oggetto lascia maggiore spazio all'inventiva e alla fantasia di chi «gioca» che non l'oggetto individualizzato.

Il rapporto è dunque ludico: l'oggetto sarà osservato, toccato, manipolato, onde saggiare le possibilità di gioco che esso offre. E anche a quali trasfigurazioni fantastiche si presta. Successivamente verrà sperimentato il «rapporto gioco» con oggetto individualizzato: e si constaterà che ne viene regolarmente scavalcata l'individualità e obliterata la funzione. Esso può rispondere alle condizioni del gioco solo a patto di essere altro da se stesso: l'utensile perde la sua qualità utilitaria.

Non per questo la nozione di gioco comporta una valenza edonistica. Essa significa solo che il rapporto con l'oggetto è disinteressato, non finalizzato ad azioni e calcoli di qualità psicologica. L'espressione che ne scaturisce è, in realtà, il segno plastico di accadimenti interiori che travalicano il quotidiano.

Il «mnemodramma gestuale» può dunque essere sperimentato con attrezzo neutro e con attrezzo specifico; può essere individuale e può svolgersi fra due partner (in tal caso, assume, come vedremo, caratteristiche diverse). In queste quattro possibilità si riassume la tipologia di questa tecnica; la quale si configura come un'ipotesi di linguaggio teatrale basata sul gesto, ma dettata da ispirazioni profonde.

Il gioco e l'agone

L'attore giace sul pavimento e nel minuto di buio si vale di quelle procedure interiori che erano predisposte per il mnemodramma parlato. La luce viene riaccesa. Prevale, all'inizio, un atteggiamento di attesa e di cautela, se non di timore: l'attore avanza la mano o il piede, sfiora l'oggetto, si ritrae. Lo osserva, torna al contatto. L'oggetto neutro – asse di legno, corda, stoffa – si presta al «gioco». Esso viene sollevato, studiato con maggiore attenzione, disposto nelle più varie prospettive rispetto al corpo dell'attore. L'attore si attorce attorno all'oggetto o si lascia circonvolgere da esso: traccia mutevoli calligrafie corporee intorno a quell'elemento in sé insignificante. Il gioco si impadronisce di lui nel bene e nel male. Il rapporto con l'oggetto si fa più impegnativo: è un corpo estraneo che si è infiltrato nel suo corpo, è diventato materia del suo gesto interiore. Il gioco in cui egli, allettato, si è lasciato attrarre, ora lo domina: è un gioco tirannico. L'oggetto, ormai cosa vivente, diventa una presenza simbolica amica o nemica, che strappa all'attore il controllo degli eventi: il giocattolo impone le regole del gioco al giocatore.

S. sembra un prometeo incatenato alla rupe caucasica: ha attorto intorno a sé la fune in un groviglio inestricabile, il suo torso conosce una servitù michelangiolesca. S. gronda sudore, il suo corpo si dibatte nei vincoli frustranti dell'esistenza o di retaggi anteriori. Cade al suolo, si risollewa in ginocchio: senza posa le mani s'inventano – o è la corda che s'inventa? – nuove fantasiose torture. D. supina ha posto verticalmente il bastone sul proprio ventre: un simbolo fallico? Forse. Ma ecco che coi piedi essa si arrampica lungo quel «tronco» in modo scimmiesco: discende, risale con una rapidità stupefacente. La scena sfiorerebbe il grottesco, se non portasse una carica di autentica animalità. O una reminiscenza? V. gioca con l'apparecchio telefonico che le è stato

proposto per l'esperimento. Col cavo essa confeziona neri braccialetti. Ma il braccialetto è ingannevole, le ha legato i polsi in un nodo: per quanti sforzi faccia, V. non riesce a liberare le mani sollevate in aria. È presa dal panico, stramazza al suolo, si dibatte con leggeri lamenti. Alla fine, si abbandona a un lungo sopore. B. ha raccolto la corda in un cumulo, e, sdraiata, lo ha posto sul ventre: lo guarda con raccapriccio. Si trascina per terra con lo sguardo ipnotizzato dal piccolo mucchietto di corda (o sono viscere?) che pure tiene in bilico sul ventre. Poi, lo raccoglie, si alza in piedi, si accrocchia in testa quel viluppo, lo scarmiglia: sembra ora una gorgone con la testa cinta di serpenti. I serpenti si sciolgono, in un continuo trasmutare d'identità dell'oggetto e vengono raccolti e coccolati al seno come un neonato. Si muovono le tenere membra, mentre la madre illusoria le carezza, le culla: poi si arrestano. B. è immobile: dalle sue mani semiaperte sfila e cade a terra il cadaverino di corda. B. si allontana trascinando i piedi come fosse improvvisamente invecchiata. Raccoglie un'altra corda, la tende dal basso in alto e la tira: con l'acqua immaginaria che scende dalla doccia essa fa un bagno lustrale... (Questa figurazione è stata impiegata nel *Leviathan*¹ per la scena delle guerre.) Le immagini del «mnemodramma gestuale» oscillano fra astrazione assoluta e sospetti di vicende passate: ma l'espressione resta teatralmente allusiva. L'oggetto ispira gesti di essenziale allegoria.

Nel «mnemodramma gestuale» in coppia i comportamenti mutano. L'inizio è identico: disposti ai due lati, i due attori allungano le mani, esplorano l'oggetto. Ma, al momento della manipolazione, l'oggetto resiste, perché controllato dalla mano del partner: si opera il primo contatto fra i due. Ognuno per conto proprio cominciava a stabilire il suo rapporto con l'oggetto: ora non è più solo. C'è una presenza estranea, le cui intenzioni sono ignote. I due partner hanno capito che devono misurarsi l'uno con l'altro. Il gioco solitario si trasforma in

¹ *Leviathan*, presentato al Festival di Spoleto nel 1974 e ripreso negli anni successivi per varie tournée teatrali, è uno dei pochi spettacoli di ricerca prodotti dallo Studio Fersen (dopo la «commedia dell'arte» *Sganarello e la figlia del re*, 1959; *Le diavolerie*, 1967; *Golem*, 1968). Il Leviathan della Bibbia è il «serpente tortuoso» (Isaia, 27, 1), «intorno alla cui chiostra di denti abita il terrore» (Giobbe, 47,1). Esso sale dal fondo del mare (che è simbolo d'instabilità) e avvolge nelle sue spire la terra portando disordine e violenza. Lo spettacolo è una parabola sull'uomo e sulla sua storia, in cui l'immagine mitica del mostro allude alla condizione di caos del mondo moderno.

agone. L'oggetto si spoglia dei suoi valori simbolici, diventa un tramite di comunicazione. Ma le trasfigurazioni, cui esso dava luogo, s'incarnano ora negli atteggiamenti che i due corpi assumono nel rapporto reciproco. È una combinazione fantastica di corpi e oggetto che ora persegue un suo dialogo astratto: una comunicazione che non trasgredisce mai al suo alfabeto. Mai le mani si toccano, mai i piedi si avvengono: non c'è contatto se non tramite l'oggetto. La qualità simbolica dell'espressione non scade mai in un rapporto naturalistico: quando, in rarissime eccezioni, il rapporto fisico è diretto (una mano che si posa sul corpo dell'altro, un piede che respinge il corpo del partner), esso viene risentito come una specie di intrusione fastidiosa, che viene immediatamente eliminata. Pur in stato di trance, questo canone «stilistico» è scrupolosamente osservato da ambedue i partner.

La parabola dell'evento conosce alterne vicende. Mai come in questa tecnica espressiva si palesa la fondamentale ambivalenza dei sentimenti umani. T. carezza coi propri lunghi capelli il bastone che O. regge orizzontalmente. Ora O. si alza e lo fa ruotare dolcemente intorno al corpo di T. che si allaccia a esso con languore. Ma la rotazione cresce, diventa frenetica. Esplode fra i due un'aggressività inattesa: il gioco si accanisce in astratti furori. Poi la lotta si spegne, riaffiora la dolcezza... Fra R. e H. invece la comunicazione è difficoltosa: alle proposte reiterate di H., R. oppone un rifiuto. Il bastone gli fa paura: era stato deposto fra lui e la sua partner. Un antico segno di guerra? R. si aggira a quattro zampe, mantenendo una debita distanza dall'oggetto temibile. La mimesi di un felino selvaggio è perfetta. Non è la prima volta che questa fuga nell'animalità è risentita da R., secondo la sua ascendenza africana, come l'unica difesa contro il pericolo.

Gli strani geroglifici, che si tracciano nello spazio scenico durante un esperimento di «mnemodramma gestuale», non hanno nulla in comune né con la danza né con il mimo né con altra espressione corporea. Essi propongono certamente una nuova ipotesi di linguaggio teatrale.

Una gestualità viscerale

In questa nuova versione del mnemodramma l'angoscia, onnipresente, s'incorpora nel gesto. È un'angoscia trasferita. E sembra che

essa si liberi in espressione più agevolmente che non nel mnemodramma parlato. Il corpo, quale veicolo di espressione, appare assai più disponibile e malleabile che non il concetto e il discorso. Ne scaturisce una gestualità viscerale, ben diversa da qualsiasi tipo di gestualità estetizzante o espressionistica. Qui agisce una necessità quasi biologica, non un'inventiva mentale: questa gestualità è la traduzione in segni fisici di accadimenti psichici sotterranei. La comunicazione è, in questo ambito, solo un corollario. Non prestabilito. Tanto più è dotata di un potere di contagio quale non potrebbe avere una composizione che sia frutto d'ingegno.

Ma, contro le apparenze, va sottolineato che il linguaggio del «mnemodramma gestuale» non è un linguaggio dei corpi, secondo l'accezione attualmente in uso. Può indurre in confusione il fatto che si tratta di un linguaggio muto e che esso si vale del tramite corporeo: in realtà, esso è la manifestazione di pulsioni interiori che s'incorporano per giungere a espressione. Nasce dal profondo, non è frutto di sollecitazioni periferiche.

Il materiale che ne emerge è di tale ricchezza che si presta naturalmente a essere impiegato sulla scena. Il *Leviathan* è stato elaborato in buona parte su esperimenti di «mnemodramma gestuale» ripresi in video-tape per vari mesi e successivamente coordinati, secondo una scaletta teatrale. La sua forza d'impatto nasceva indubbiamente da questa origine che non andava dispersa nei necessari adattamenti al tema. Avveniva agli attori di reimmersi lungo, tutta la parabola di questo difficile spettacolo nello stato di trance che aveva caratterizzato le lunghe nottate di sperimentazione in laboratorio.

Trance e virtuosismo a Bali

Stupisce nel teatro di Bali la coesistenza di un virtuosismo tecnico straordinario, dovuto a un'educazione teatrale iniziata fin dall'infanzia, e di momenti di trance anche violenta. Ed è lecito chiedersi come mai in quella rigorosa tradizione teatrale si siano conservati l'uno accanto all'altro comportamenti teatrali esattamente opposti: l'uno frutto di un eccezionale controllo muscolare e nervoso, l'altro di un abbandono di

origine e qualità remotissime. Alta disciplina spettacolare e ritualità primordiale conviventi in uno stesso contesto².

La pratica del «mnemodramma gestuale» consente di avanzare un'ipotesi che nasce dall'esperienza della trance e della sua trasposizione in teatro.

Quando ci si è accinti a desumere dalle riprese in video-tape alcune sequenze di intensa espressività per inserirle nel *Leviathan*, i corpi degli attori – malgrado l'allenamento mimico e acrobatico – non erano in grado di ripetere quei movimenti che, nel momento della creazione, apparivano così agevoli e danzanti. La trance conferiva a quei giovani corpi una leggerezza prossima a uno stato di levitazione. Al confronto con le movenze eleganti e vertiginose che si disegnavano sul video, ogni tentativo di riprodurle appariva goffo, sgraziato. Gli attori sembravano angeli caduti, impacciati dalle stesse ali che li avevano aiutati a «volare» nella trance mnemodrammatica.

Tornando a Bali, l'ipotesi è questa. Memori degli eventi della trance e consapevoli del fatto che nello spettacolo rituale non sarebbe stato possibile recuperare integralmente quelle espressioni corporali nella loro aerea spontaneità, gli attori o i sacerdoti balinesi hanno sviluppato da tempo immemorabile un complesso di tecniche sceniche che portasse testimonianza virtuosistica di quelle alte manifestazioni rituali. Il virtuosismo degli attori di Bali, alternandosi con episodi programmati di trance, sarebbe dunque la codificazione sofisticata di una gestualità che aveva origine nel rito primitivo.

² A. Artaud ammira il «rigore matematico» dello spettacolo di Bali in contrapposizione con la «libertà scenica» del teatro occidentale (*op. cit.*, p. 143). Lo straordinario virtuosismo di quegli attori è, in realtà, dovuto a un impegno perfezionistico che dura tutta la vita. Cfr. F. Bowers, *op. cit.*, p. 224: «Anche se ha conseguito fama e successo, l'attore orientale continua a prendere lezione dai suoi maestri con l'umiltà di un allievo alle prime armi, fino alla morte». Accanto a questa raffinata elaborazione tecnica sono presenti nel teatro di Bali i *Sanghyang* o danze della trance. Fra queste, Bowers annovera anzitutto la «danza del fuoco» a Kayukapas, nel corso della quale le danzatrici si muovono in mezzo alle fiamme, che non lesionano nemmeno i loro sontuosi abiti (ivi, p. 235). Famosa è poi la danza delle *dedaris*, le ninfe celesti che possiedono due bambine in trance al canto di un coro dolcissimo: la danza può prolungarsi per tutta la notte, fino a quando il *Permangaku*, il sacerdote-regista, non fa tornare in sé le danzatrici, che non risentono di alcuna fatica. Sono le Ninfe celesti che hanno danzato al loro posto. Più oltre nel testo si parla anche della *kris dance*, l'impressionante danza dei pugnali, fase emblematica dell'eterna lotta fra il Bene (il drago Barong) e il Male (la strega Rangda). Cfr. ivi, p. 241.

7. IL MNEMODRAMMA VISIONARIO

Un mnemodramma di gruppo

Nel territorio del «mnemodramma visionario» ci siamo ritrovati quasi inaspettatamente. Si tentava una estensione delle tecniche del «mnemodramma gestuale» con un ricorso alle lontane «immedesimazioni collettive» che costituivano il punto di partenza della «tecnica psicoscenica dell'attore». Nel corso delle sperimentazioni si è venuto enucleando un evento nuovo dai contorni non bene definiti. Occorreva isolarlo e creare le condizioni per una sua libera estrinsecazione, svincolata dai moduli delle tecniche precedenti.

Duplici erano le motivazioni della nuova ricerca: anzitutto, un'esigenza di «coralità» (assente nel mnemodramma parlato e nel mnemodramma gestuale) che riavvicinasse la solitudine del laboratorio alla concretezza della vita teatrale. Inoltre, la rinnovata esigenza di una diversa aggressione a quel silenzio iniziale così intenso e segreto, che precede la parola nel mnemodramma parlato, l'azione nel «mnemodramma gestuale». Era un silenzio che covava visioni inesprese. La parola lo avrebbe tosto avvolto nella sua vocalità concettuale, il gesto nelle sue immagini fisiche. La visione, in queste tecniche, restava una fase di passaggio verso l'evento vero e proprio. Nei Misteri eleusini *l'epópteia* costituisce il momento supremo dell'iniziazione¹; nei riti ini-

¹ *L'epópteia*, contemplazione estatica delle verità supreme, che si conseguiva nei Misteri di Eleusi, poteva essere raggiunta, secondo G. Colli, anche tramite l'orgasmo dionisiaco: il posseduto da Dioniso raggiunge uno stato di follia, intesa come rottura e «liberazione conoscitiva» (*La sapienza* cit., I, pp. 19-20). Siamo nell'ambito della *mania*, intesa nei termini del *Fedro* platonico, come trance visionaria. Colli cita, al proposito, un frammento di Filone (*Sulla vita contemplativa* 12): «Come i posseduti dalla frenesia bacchica e coribantica giungono nell'estasi sino a vedere l'oggetto bramato» (ivi, p. 71).

ziatici delle culture primitive il disvelamento degli oggetti sacri è il traguardo di un lungo tirocinio rituale².

Era inevitabile chiedersi se il mnemodramma parlato fosse solo il travestimento di più radicali accadimenti interiori e il «mnemodramma gestuale» una traduzione dinamica di più remote situazioni psichiche.

La Festa Arcaica

A Vallepietra, nel giorno della Festa, l'oggetto misterioso dai tre volti di fisionomia bizantina, impropriamente chiamato Trinità³, è al centro di crisi collettive di angoscia e recupero vitale (fino all'esibizione oscena), che ripetono antichi eventi di natura orgiastica. A Rajano, in occasione della festa di San Venanzio, le pietre sono oggetto di un culto che attira i fedeli in un ambito magico precristiano⁴. Nell'area delle Feste arcaiche che sopravvivono nelle campagne dell'Italia centro-meridionale, la visione dell'oggetto del culto provoca nella collettività partecipante stati psichici prossimi alla trance. Nell'unicità dell'immagine sacra convergono le individualità dei fedeli, ricostituendosi periodicamente in corpo sociale vivente. L'enorme dispendio di ener-

E analizza successivamente lo «stato allucinatorio» delle baccanti di Euripide, che percuotendo col tirso la roccia e la terra ne fanno sgorgare acqua e vino, sfiorando con le dita il suolo ne fanno zampillare ruscelli di latte. «Quindi lo stato del posseduto da Dioniso, ossia l'immagine del dio stesso nell'uomo, non è quello di un'estenuazione soporosa, di una perdita totale della coscienza, e neppure di una gesticolazione animalesca, bensì quello della follia, cioè uno stato di coscienza che si contrappone a quello "normale" quotidiano» (ivi, p. 19). È dunque possibile raggiungere uno stato di coscienza visionario non solo mediante tecniche sciamaniche, ma anche mediante tecniche orgiastiche.

² Nelle culture tribali dell'Australia orientale il neofita viene ammesso alla visione degli oggetti sacri solo dopo un anno di tirocinio iniziatico (come pare avvenisse a Eleusi): A. P. Elkin (*Gli aborigeni australiani*, Torino, 1956, p. 181) descrive la cerimonia suggestiva della contemplazione degli oggetti sacri (i *ciuringa*), simboli degli antenati totemici o degli eroi celesti, da parte di un gruppo di aborigeni seduti sul terreno sacro e in atto di cantare le versioni musicali dei riti d'origine. Lo «svelamento dei sacra» è presente in molti contesti culturali come momento supremo dell'iniziazione.

³ Devo a A. M. Di Nola le informazioni sul culto di Vallepietra, quale anticipazione di un suo futuro lavoro su questa materia.

⁴ Sul culto di S. Venanzio a Rajano esiste un cortometraggio di L. Di Gianni, *Il culto delle pietre*, Egle Cinematografica, Roma, 1967.

gie psichiche, lungi dall'andare disperso, rifluisce in rinnovata solidarietà di gruppo. L'intrinseca teatralità di questi eventi festivi riporta a uno stadio di vita teatrale non ancora articolato in spettacolo.

Noi non possiamo immetterci in prima persona in queste Feste, cui assistiamo da semplici spettatori: non possiamo condividere quelle fedi di matrice ancestrale, legate come esse sono a condizioni storiche, socioeconomiche, culturali proprie dei gruppi partecipanti. Né avrebbe senso mimare sulle nostre scene questi cerimoniali scadendo in un folklorismo insincero e pleonastico. Ma da queste frequentazioni possiamo trarre preziosi insegnamenti: non i contenuti religiosi della Festa, non le forme della liturgia devono interessare, bensì i comportamenti profondi che presiedono all'evento festivo e che si pongono alla radice stessa della vita teatrale⁵. La Festa, che sopravvive in Lazio, in Abruzzo, in Campania, in Puglia, è un teatro arcaico, sul cui «senso» è necessario riflettere.

Negli ultimi due anni le sperimentazioni sul «mnemodramma visionario» si sono accompagnate allo studio «sul campo» della Festa, come vivente miniera di notizie sui comportamenti teatrali d'origine.

Una pluralità di visioni

Un gruppo di sette giovani si dispone al fondo dell'aula del laboratorio con i volti alla parete. Fatto buio, l'oggetto prescelto per l'esperimento viene sistemato a terra o su un tavolo o appeso al muro. La luce viene riaccesa. Lentamente, in tempi diversi (secondo la propria disponibilità interiore), gli attori si voltano e guardano. La scoperta dell'oggetto è un momento di grande teatro: insorgono in ognuno di loro

⁵ Occorre appena ricordare che il teatro greco nasce nell'ambito delle antichissime feste Lenee (forse il primo teatro è sorto nello spazio rituale riservato a Dioniso Leneo) e delle Grandi Dionisie, in cui avevano luogo le rappresentazioni ditirambiche. Così pure il teatro profano del Medioevo ha la sua matrice «nelle grandi feste annuali e stagionali di rinnovamento e di propiziazione a cui partecipa l'intera società» (P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, Torino, 1955, p. 8). Fra queste, la più importante è il Carnevale, che con le sue sfrenatezze e le sue licenze sta all'origine della «commedia dell'arte» (ivi, p. 118). Il teatro epico medievale ha, a sua volta, origine dai «maggi», grandi feste pagane di primavera: i cosiddetti «maggi drammatici» nascono dalla festa di Calendimaggio, distaccatasi dalla sua matrice rituale (ivi, p. 514).

inquietanti visioni che trasfigurano l'oggetto e che noi intuiamo nelle espressioni dei volti, negli atteggiamenti stupiti dei corpi. Il gruppo è un grumo di angosce. L'angoscia, nell'autentica festa popolare, è la prima e costante fase dell'evento festivo⁶. Qui, una tensione comune lega gli sguardi dei giovani all'oggetto. Chi si irrigidisce nel raccapriccio, chi sogguarda di spalle, chi si protende in un sorriso di desiderio, chi s'ingnocchia, chi non regge alla vista e volge di nuovo il volto alla parete.

Ma già una ragazza muove qualche passo in direzione dell'oggetto, un giovane la supera con una breve corsa che si blocca nel suo eccessivo ardimento. Un altro rasenta la parete con gli occhi dilatati alla minaccia preannunciata dalle strutture immobili della «cosa». Anche per noi, che partecipiamo involontariamente a questa lenta cerimonia, la «cosa» si anima nella sua spettrale immobilità, incomincia ad alitare per queste intensità da cui viene investita. Ma ormai le attenzioni e i corpi convergono verso di essa, pur mantenendo una certa distanza si direbbe reverenziale. La contemplazione sembra in alcuni affisarsi in uno zenith immobile, in altri trascolorare in un'onirica successione di immagini cangianti.

⁶ L'angoscia festiva viene illustrata in questi termini da A. M. Di Nola (*Gli aspetti*, cit., pp. 19-20): «Infine va rilevato che la festa come principale occasione rituale nella quale si esprime la religiosità rurale, assume significati che esigono una revisione semantica e una riproposta interpretativa. *Festa, festività, festivo* [...] evocano per noi un periodo di esultanza, di liberazione, di divertimento vissuto in connessione con talune ricorrenze di carattere religioso o civile». Nelle società rurali la situazione è diversa: «L'esposizione alle incertezze e ai rischi esistenziali in senso economico è ampia e continua. [...] In conseguenza, il momento festivo diviene l'occasione della liberazione dalle cariche angoscienti. [...] Un tale confuso emergere di malessere storico e di dolore di antiche radici si manifesta nei pellegrinaggi, nei quali l'esplosività festosa del gruppo quasi nasconde e comprime i rischi di cancellazione della propria presenza storica, come è risultato dall'analisi dei canti di pellegrinaggio di Cocullo» (*ibidem*). Accanto a questa definizione socio-economica dell'angoscia festiva e in una prospettiva più remota, è da ravvisare nella Festa, che ruota sempre intorno a un perno rituale, l'antica ricorrente dinamica di passione, morte, resurrezione, tipica di ogni ritualità primitiva ed evoluta, con tutto il suo appannaggio di angosce, terrori iniziatici e recuperi esistenziali. Nella società urbana contemporanea, venute meno certe motivazioni storiche del comportamento festivo, è tuttavia sempre in agguato il rischio dell'alienazione e della perdita d'identità individuale: si ricrea così quella situazione di angoscia che si sprigiona e si libera nell'evento mnemodrammatico. Cfr. anche «Dramma», 8, agosto 1978; *Teatro popolare come festa*, intervista a A. Fersen a c. di D. Cappelletti e D. Cappelletti, *Il teatro in prosa*, in «Studi romani», 3, 1978.

Le linee di comportamento seguono itinerari personali che s'intrecciano, divergono, si scontrano, si appartano... Il dialogo muto degli struggimenti, dei terrori, delle tenerezze, delle solitudini, delle adorazioni si svolge in un segreto che non potrà mai essere penetrato. Una porta chiusa si trasforma per F. nell'utero materno, un utero peloso, all'interno del quale egli attende di nascere. J., alla vista di uno straccio rosso, si butta a terra con un ululo: è una macchia di sangue e il sangue è impuro per la legge mosaica (il passato di J. è popolato di guerre e attentati...). Per Z. l'apparecchio telefonico diventa un feto negro che essa nasconde sotto la gonna: appare incinta, alcuni le sfiorano il ventre con rispetto. L. e N. ginocchioni carezzano dolcemente un nero vaso da fiori senza toccarlo con le dita. R. lo esorcizza da lontano con occhi fiammeggianti strisciando come un'ombra d'odio lungo le pareti.

Ma prima che queste intensità contemplative sfocino in una deprecata manipolazione dell'oggetto conviene frapporre un breve intervallo (antica abitudine teatrale...) e riflettere su alcuni aspetti di questo dramma delle visioni.

Le due memorie

Nel mnemodramma visionario gli attori sono portatori di simboli astrusi. Nella loro interiorità si opera una «transustanziazione» dell'oggetto che esclude ogni possibilità di riferimenti realistici. Il discorso visionario, pur nella sua concretezza viscerale, è astratto: il suo linguaggio usa metafore vive. Pur trasferendola in un'atmosfera rarefatta, il mnemodramma parlato si serviva di una certa «logica» dei sentimenti: l'esperienza mnemodrammatica era inguainata nella grammatica della comunicazione verbale. Nel mnemodramma visionario non esistono presenze allucinatorie con cui instaurare un rapporto comunque discorsivo, la visione non obbedisce agli schemi logici. Il linguaggio del mnemodramma parlato è la parola, il linguaggio del mnemodramma visionario è la visione.

È lecito allora parlare ancora di memoria (qui, e già nel «mnemodramma gestuale»)? e che specie di memoria è questa, che non pare fatta di «ricordi», personali o ancestrali che siano? Noi siamo penetrati nel territorio di una memoria onirica, che attinge la sua materia prima

a emozioni corporee e visive inafferrabili, sfuggenti, su cui non si esercitano i poteri della mente. Una memoria, rispetto alla quale la parola appare uno strumento sommario di espressione.

Così cominciamo ad avvertire la presenza in noi di due memorie: la memoria della veglia, strutturata concettualmente e piegata alle necessità utilitarie della sopravvivenza, e la memoria del sogno immune dalle servitù categoriali della mente, eppure governata da sue leggi e motivazioni oscure. E perché, in questo sotterraneo itinerario, noi del laboratorio inseguiamo questa seconda memoria? Anticipando, possiamo dire che la memoria intellettuale incanala i ricordi nei rigidi parametri della conoscenza «pratica»: essa sfocia teatralmente in un naturalismo psicologico ormai desueto. L'altra memoria schiude inesplorati orizzonti per un diverso teatro dell'uomo.

Una stagione in inferno

Nel maggio-giugno 1978 il Gruppo di ricerca del laboratorio si è sottoposto a un training intenso in vista di una manifestazione pubblica che sarebbe stata denominata «La dimensione perduta»⁷. La frequentazione assidua della trance, nel periodo preparatorio, sviluppava una crescente familiarità degli attori nei confronti dell'oggetto via via proposto per gli esperimenti. Ora, alcuni attori si avvicinavano all'oggetto, lo toccavano, lo accarezzavano, qualcuno si provava a sollevarlo. Ma la manipolazione appariva ancora come un atto improprio, in qualche modo sacrilego. Sembrava che una legge tacita si fosse instaurata fra i partecipanti, la quale sancisse l'intangibilità, quasi una sacralità, dell'oggetto.

Ma le tentazioni affioravano... Poco dopo l'inizio delle performance pubbliche il sacrilegio viene consumato: improvvisamente l'oggetto viene manipolato, gettato a terra, rubato, maltrattato, portato in processione... In questo insidioso itinerario interiore inciampiamo, per la prima volta, nella violenza.

⁷ La manifestazione si è svolta alla Galleria Nazionale di Arte Moderna di Roma dal 12 al 24 giugno 1978 e ha comportato esperimenti «dal vivo», effettuati dal gruppo di ricerca dello Studio, proiezioni in video-tape di mnemodrammi parlanti e dibattiti interdisciplinari.

È avvenuto con un vecchio arredo scenico: un attaccapanni ottocentesco, con le sue braccia adunche (a reggere pastrani e copricapi). Solo all'accensione dei riflettori scorgiamo le ombre temibili che esso proietta sulle pareti. Dalle prime reazioni dei partecipanti avvertiamo intensità contrapposte. N. e P. vengono ad accovacciarsi ai piedi dell'oggetto, ne allacciano il tronco con le braccia. R. s'inginocchia. Sembrano in adorazione. È un grappolo umano che si assiepa intorno alla sagoma dell'attaccapanni e lo anima con le proprie visioni. A un tratto A. si apre con violenza un varco fra di loro, prende il feticcio e lo relega in un angolo dell'aula. Gli altri sono sgomenti: P. piange disperatamente. Allora D. si stacca dalla parete di fondo, va a prendere l'attrezzo e lo rimette al centro. Caparbio, A. tenta di spostarlo un'altra volta. Comincia una prova di forza, in cui tutti sono coinvolti (senza che si verifichi uno scontro fisico fra i contendenti). Alcune braccia dell'attaccapanni si spezzano, emergono ora dei monconi scheggiati. A., attorniato dagli altri, inizia un furibondo mulinello: una dopo l'altra N. e P., trascinate per qualche giro nel vortice, cadono a terra e seguono ansiose le sorti alterne della mischia. N. singhiozza in silenzio. D. non cede all'avversario. Le forze di A. sembrano illimitate: maneggiando vorticosamente l'attrezzo, egli cerca di sbarazzarsi di chi gliene contende il possesso. Una scheggia si conficca profondamente nella mano di D.: il sangue sgorga a fiotti, allaga il pavimento. Intervenuto in mezzo a loro, non mi è possibile arrestare questo duello. D. cade a terra nel proprio sangue, solo ora sembra accorgersi della ferita. A., ormai padrone dell'oggetto, torna a piazzarlo violentemente nell'angolo, quasi a radicarlo nel pavimento. Gli altri guardano sbigottiti. C'è paura, ostilità, un grande freddo si diffonde fra i partecipanti. D. fuoriesce dallo stato di trance, si accorge del sangue, va all'ospedale a farsi medicare. Noi nell'ombra assistiamo sgomenti. Ci domanderemo se questa esperienza debba essere abbandonata.

Ma la violenza, pur scatenandosi senza freni in quel rischioso stato di trance, non ha oltrepassato i limiti rituali: la presa dei contendenti non è mai stata diretta. Anche la comunicazione dell'aggressività si è effettuata simbolicamente attraverso l'oggetto scenico.

Sapremo poi che non si trattava di pura e semplice possessività e constateremo nei giorni seguenti che questa violenza ha motivazioni che potremmo chiamare «ideologiche» e non deriva quasi mai da desiderio di possesso. L'attaccapanni era per gli uni un idolo o divinità da

adorare. Ad altri, ad A. in particolare, esso appariva come un'entità malefica da rimuovere e distruggere. Il conflitto è scoppiato fra due visioni diverse e non egoistiche, ognuna delle quali ha sentito la necessità di imporsi all'altra. Quasi una guerra di religione.

Ma il pericolo è reale. Ormai, sera dopo sera, viviamo nell'attesa angosciata dell'inatteso ospite: la violenza, puntuale come il Convitato di pietra, si ripresenta all'appuntamento.

Faremo un estremo tentativo per bandire questi scontri dall'area del laboratorio. Ma è giusto arretrare di fronte a questa esperienza feroce? Gli interrogativi sono molti. Forse la violenza è comunque latente in noi e in eterno agguato; forse è inevitabile che questo viaggio all'inferno debba imbattersi nei suoi demoni interiori.

Poi, in questa gola di angoscia in cui si è addentrato il nostro cammino, lo spiraglio di un nuovo orizzonte.

Decidiamo di sistemare l'oggetto a un'altezza che al collaudo risulti inaccessibile. Gli attori dovranno tornare alla pura contemplazione, come nei primi tempi di queste sperimentazioni. Scegliamo per questa variazione un cerchio da gioco, di quelli che i ragazzini spingono con una bacchetta.

A testa levata gli attori si aggirano sotto quell'oggetto sospeso in alto: le mani si protendono nel vano tentativo di raggiungerlo. C'è desiderio e scorno nel gruppo. Ma le nostre intenzioni vengono presto frustrate. Con balzi innaturali, che – dopo le nostre prove – possono solo attribuirsi a quelli stati di levità (levitazione?) che avevamo già riscontrati nel «mnemodramma gestuale», il cerchio viene staccato dal suo gancio e riportato a terra. Ricomincia l'attesa angosciata della violenza.

Invece no. Dopo qualche impulso di aggressività, dopo qualche momentanea appropriazione, si verifica un fatto nuovo. Ancora straniti l'uno rispetto all'altro, i giovani attori si lasciano progressivamente coinvolgere in un comportamento inedito. A., dopo essersi messo all'interno del cerchio, congloba in questo suo spazio N. particolarmente timorosa: la fanciulla appare raggiante. Poi, forse su invito di lei, i due si muovono ginocchioni e immettono nel cerchio un altro partecipante che accetta l'invito; in tre si avvicinano a un quarto partecipante e poi a un quinto e a un sesto isolato in una sua stuporosa solitudine: e così, tutti raccolti nel diametro stretto del cerchio, stanno ginocchioni sorridendosi con occhi luminosi.

Nella seguente sessione il comportamento si ripete con un pallone nero (sospeso esso pure ad altezza ragionevolmente irraggiungibile ed esso pure raggiunto con balzi scimmieschi). L'oggetto poteva apparire inquietante. Eppure, dopo qualche contesa, esso viene posto a terra e qui, a uno a uno, i partecipanti disposti a raggiera siedono e pongono le mani protese sul pallone: quasi in pegno di una nascente alleanza.

La guerra dei simboli opposti sembra acquietarsi in una comunicazione ancora incerta, in cui l'oggetto diventa una garanzia di solidarietà per tutto il gruppo.

Nella stagione successiva (1979), dedicata specificamente allo studio delle analogie fra mnemodramma e festa arcaica⁸, si consolida fra i partecipanti una reciproca conoscenza a livello di trance. A tratti, pare s'instauri un linguaggio simbolico e addirittura un'identica visione dell'oggetto fra alcuni componenti del gruppo. La violenza pullula ancora, ma la comunicazione sillabata con crescente frequenza ne attenua l'impatto.

Ho pronunciato con cautela questa difficile parola «solidarietà»: un'ipotesi fragile, pronta a infrangersi. Non è ancora possibile affermare che questa tendenza all'aggregazione non sia stata occasionale. O davvero, dopo essersi imbattuto nei mostri ineludibili della violenza, l'itinerario approda a una pallida spiaggia di incipiente solidarietà umana? E la violenza (ritualizzata) è forse un passaggio obbligato, in questa età del ferro, per uscire dagli inferni interiori e intravedere i primi segni di una nuova fraternità?

L'esperienza del mnemodramma di gruppo è troppo recente per autorizzare illazioni azzardate.

Un campo magnetico

Nei momenti della violenza o dell'estrema angoscia io mi aggiravo fra i partecipanti, osservandone da vicino le reazioni e controllando l'andamento del mnemodramma: era già accaduto che l'evento strari-

⁸ Il seminario su «Mnemodramma e Festa arcaica» è stato tenuto al Teatro Politecnico di Roma dal 18 al 22 giugno 1979: esso comprendeva la proiezione del cortometraggio *Il culto delle pietre* di L. Di Gianni, relazioni di A. M. Di Nola sulle feste arcaiche, esperimenti «dal vivo» di mnemodrammi gestuali e visionari.

passa improvvisamente dai suoi argini onirici e irrompesse pericolosamente nella vita reale. L'intervento si rendeva allora necessario.

Durante queste mie «ispezioni» gli attori non avvertivano la mia vicinanza. In quello stato di trance profonda s'instaurava fra di loro un campo di tensioni che escludeva ogni presenza estranea: la loro percezione diventava selettiva. Presceglieva senza possibilità di errore solo quanti erano coinvolti in quel gioco di forze psichiche. Io mi muovevo in mezzo a loro come un fantasma, ero, per la loro realtà, un fantasma: un'ombra inconsistente, a fronte di quelle sostanze essenziali e imponderabili nelle quali si manifestava il loro io profondo. E, in un certo senso, avevano ragione loro.

Nei sondaggi successivi a ogni sessione del laboratorio, la maggior parte degli attori dichiarava di non aver avvertito la mia presenza, alcuni mi avevano percepito come «un'ombra indistinta», altri ancora come un'entità «priva di carica».

Ecco, dunque, uno spazio di qualità emozionale che s'instaura nel mnemodramma, e che non è soggetto a una misurazione fisica: materiato di una sua densità esistenziale, esso ha un metro di misura che non è quello dello spazio, nel quale ci muoviamo in stato di veglia. Forse il termine «estasi» (*ek-stasis*) allude proprio a questo «stare» in uno spazio che è situato fuori dallo spazio fisico. A Cocullo, in Alto Abruzzo, al momento della «licenza» dal Santo, tutta la compagnia dei pellegrini di Atina canta e piange, al suono delle cornamuse, arretrando verso l'uscita della chiesa con gli occhi fissi sulla statua di San Domenico Abbate. È un momento di angoscia e strazio, al cui contagio è arduo resistere. A due passi dal corteggio che cammina all'indietro avanza una siepe di obiettivi fotografici, di apparecchi super-otto, di flash che scattano ininterrottamente coi loro bagliori: i pellegrini non vedono niente. Sono in comunicazione estatica con l'oggetto sacro. In mezzo a quella folla di turisti stranieri, di reporter, di studiosi, essi si muovono in uno spazio emozionale, nel quale si instaura un circuito magnetico che coinvolge la statua immobile in fondo alla navata⁹. Il comportamento festivo conferma l'esperimento di laboratorio.

⁹ Un analogo stato di trance è stato riscontrato da Di Gianni nel contatto fra i pellegrini e le pietre, che sono oggetto di culto nella festività di San Venanzio a Rajano: essi non avvertivano minimamente la presenza dell'équipe cinematografica, la luce dei riflettori, il ronzio della macchina da presa.

Nel mnemodramma, questo spazio «rituale» si caratterizza inoltre per la specifica natura dei rapporti interpersonali, che sono sempre mediati dall'oggetto. Perfino gli sguardi dei partecipanti s'incontrano raramente e in questi casi assumono un'espressione interrogativa: cercano di interpretare il comportamento dell'altro. Poi gli occhi tornano subito all'oggetto, calamitati dalle visioni che esso suscita. Se invece gli sguardi diventano decisamente frontali, è questo un sintomo dell'imminente scadimento del mnemodramma nel reale con conseguenze che possono essere pericolose in un rapporto di aggressività. L'oggetto perde la sua potenza, i due contendenti si affrontano in prima persona. L'esperimento, in questi casi, è fallito. Pone semmai quesiti sui labili confini fra comportamento rituale e vita vissuta.

Nel campo «magnetico» del mnemodramma, intessuto di tenaci influenze reciproche, la concretezza del reale non interferisce. Questo «campo magnetico» è il luogo in cui si manifesta la quintessenza esistenziale del gruppo partecipante.

Morte del tempo

Nel mnemodramma parlato, il tempo subiva brusche contrazioni che condensavano in rapidi scorcì la durata reale degli eventi. Questi attentati al tempo storico si moltiplicavano nella percezione dell'attore, che, a esperienza conclusa, valutava in pochi minuti la durata di un mnemodramma protrattosi magari per un'ora intera.

Il mnemodramma visionario sembra accentuare questa azione riduttiva. Qualche volta nella coscienza onirica viene avvertita una successione di visioni, e quindi, anche se non chiaramente enucleato, un sentimento del tempo. Altre volte la visione si stabilizza e dà luogo a una contemplazione immobile (quando non è turbata da conflitti laterali). Il tempo si arresta: la visione si consuma in se stessa senza essere scomponibile in unità di durata.

Questa situazione psichica si presta a interpretazioni in chiave mistica; d'altra parte, essa può essere rapportata alle teorie psicanalitiche sull'«atemporalità dell'inconscio»¹⁰.

¹⁰ Cfr. S. Freud, *Introduzione allo studio della psicanalisi* (prima e nuova serie), Roma, 1948, p. 422: «Nell'Es non si riscontra nulla che corrisponda alla rappresentazio-

Così, in quest'area ultrafisica in cui siamo penetrati, le forme kantiane del tempo e dello spazio non si qualificano più per quell'oggettività inerte, nella quale è installata la nostra vita feriale. È un'area dominata da un tempo e da uno spazio crepitanti di tensioni, in cui l'io perde i suoi limiti rispetto al «tu». Si configura un tessuto psico-organico che collega i partecipanti in una specie di «consanguineità provvisoria», diversa da qualsiasi tipo di aggregazione affettiva, familiare, sociale, e che pure lascia tracce profonde nel gruppo anche fuori dall'ambiente del laboratorio.

ne del tempo, nessun riconoscimento di un decorso temporale, e, ciò che è molto curioso e che attende una sua valutazione nel pensiero filosofico, in esso non si effettua alcun mutamento dei processi psichici nella dimensione del tempo». Sull'atemporalità dell'inconscio, cfr. inoltre M. Buonaparte, *Eros, Thanatos, Chronos. Ricerche psicoanalitiche sull'amore, la morte, il tempo*, Rimini, 1973.

Parte terza

IL TEMPO E LA MEMORIA

8. LA GUERRA DI CHRONOS E MNEMOSYNE

Presenza del passato

Giunta a questo punto, la lunga sperimentazione si apre a una nuova conoscenza della «memoria» e del *drama* che, accoppiati, danno vita al termine mnemodramma.

E intanto, coltivando il dono della sorpresa, caro a Zeami e a Brecht¹, ci stupiremo di questo assurdo quotidiano che è la «presenza» del passato nel ricordo: un «presente» passato che diventa un «passato» presente. Esso è ben consapevole di essere passato, ma rinnega questa sua condizione nel tentativo di installarsi di nuovo nel moto del tempo. Il passato vuole ridiventare «ciò che passa»: ma «ciò che passa» passa in rapporto a qualche cosa che sta fermo: il passato, appunto. Il quale, mentre quantifica il progressivo allontanarsi del «presente» da se stesso, si ribella a questo suo ruolo di misura del tempo: e vuole essere quel «presente» che è frutto della sua quantificazione. Tale è l'antinomia del dramma della memoria.

Ma – per chiudere questo breve gioco socratico – il ritorno «sui propri passi» non riporta al punto di partenza. Il tempo non è una moviola e il ricordo non è una copia conforme all'originale.

Il «passato presente» ha una strana qualità – teatrale – che va ulteriormente esplorata.

¹ *Il «fiore dell'insolito», nel linguaggio di Zeami, è il segreto del teatro: «Il fiore non è altro che il sentimento dell'insolito come lo prova lo spettatore» (Zeami, *Il segreto* cit., p. 129). E Brecht: «L'attore si sforza di riuscire "strano" e perfino "sorprendente" allo spettatore: e raggiunge tale scopo considerando da "estraneo" se stesso e la sua esibizione» (*Scritti* cit., p. 56).*

La memoria mitica

Il tempo, avanzando nel futuro, appiattisce via via la prospettiva delle cose passate: i ricordi sbiadiscono in graffiti tracciati in punta di penna nella nostra memoria. Accatastati su quello sfondo, gli eventi – fatti, emozioni, visioni – perdono il loro spessore emotivo: ormai esanimi, restano uguali a se stessi, archiviati secondo la gerarchia di valore che abbiamo loro attribuito. Tali li ritroviamo, quando l'attenzione frettolosa li sfiora di sfuggita. Questa è la nostra memoria «storica».

Ma il tempo nel suo procedere scarica in quel passato altri «presenti» che entrano in contatto coi ricordi anteriori. Un sotterraneo lavoro fatto di reazioni psico-chimiche rielabora clandestinamente quel materiale «storico». I ricordi sembrano in superficie, ma non sono più gli stessi. Cambiano le loro fattezze. Noi, accaniti nel giornaliero calcolo dei profitti e delle perdite, non ce ne accorgiamo: siamo sicuri che il *nostro* passato sia sempre là ad aspettarci tale quale. Qualche sporadica «ispezione» ci conferma nella nostra sicurezza.

Ma la memoria storica è un inganno. Se ci avviene di penetrare nel cerchio del passato, quei ricordi si destano dal loro sonno catastale, sgranchiscono le membra intorpidite dalla stasi, come i corpi sepolti nella Valle di Giosafat allo squillo della tromba del Giudizio, e si mettono in moto. Le lentissime osmosi, le insensibili alterazioni hanno operato in essi inattese metamorfosi. La loro apparente passività si è caricata di nuovi significati e di nuove intensità. La memoria storica si dissolve, prende corpo al suo posto la memoria «mitica», dove niente è definitivamente passato, dove tutto fermenta e si moltiplica. Nel grembo di Mnemosyne bolle un magma di materiali mnemonici che assorbono in sé le più remote pulsioni organiche. Le fresche notizie che il tempo scarica in quel crogiolo sono coinvolte nell'insonnia di queste effervescenze sepolte. Così, le cose perdono laggiù i contorni definiti della memoria «storica» e, quando riemergono in allucinazione, sono portatrici di «altro»: maschere di sommovimenti più radicali che non i ricordi circoscritti al tempo individuale.

Per questo la memoria parastorica viene qui chiamata mitica: perché mitizza il passato. L'espressione verrà d'ora in poi usata come formula tecnica.

Una guerra fraterna

Il mnemodramma è un campo di battaglia dove due potenze fraterne e rivali – Chronos e Mnemosyne – combattono una loro guerra perenne. Il duello è insensato: non può concludersi con la sconfitta definitiva di uno dei due contendenti. Il Tempo cesserebbe di essere percepito senza la misura della Memoria che segna il suo scorrere; la Memoria, senza lo scorrere del Tempo, perderebbe la sua identità. Il Tempo si svolge come un gomito, la Memoria ne tiene un capo. Nella mitologia greca Mnemosyne e Chronos sono l'uno e l'altra figli di Urano e di Gea: sono quindi fratello e sorella e ambedue Titani (ricordare le dimensioni degli eventi mnemodrammatici).

Ma il cordone ombelicale (e nesso logico), che lega l'uno all'altra Chronos e Mnemosyne, non impedisce il loro tenace antagonismo (e antinomia). Rintuzzata nel suo angolo dal volgere del tempo, Mnemosyne non si rassegna a essere relegata nel ghetto del passato. È nella sua natura, nel suo essere memoria, il bisogno di ridiventare tempo presente. La Memoria si definisce come bramosia di presenza: anche gli episodi più distruttivi, le angosce di morte, gli incubi dell'infanzia, scavalcando ogni istinto del piacere, si assiepano al limitare del presente.

È però un presente «poetico» quello cui aspira Mnemosyne: essa disdegna la pedestre fisicità del tempo concreto, quanto Chronos ha in disgusto le visioni astratte della memoria. C'è un'incompatibilità organica fra i due Antagonisti e una valutazione opposta del reale: per il Tempo il passato è storia chiusa, per la Memoria è mito crescente. Così Mnemosyne, madre delle Muse, combatte la sua alta battaglia culturale contro le leggi chiodate del divenire. Il Tempo, perché la sua legge sia vigente, respinge la Memoria nel limbo del non-essere. Mnemosyne è una divinità astuta che intuisce i momenti appropriati. Quando le maglie del presente sembrano allentarsi sotto colpi improvvisi o il tempo procede più stancamente per l'usura di se stesso o inattese emozioni aprono spiragli nel fitto tessuto delle ore viventi, la Memoria irrompe nel varco con l'impetuosità di una fiumana che ha rotto gli argini. Il Tempo, preso a tradimento, arretra e nel presente riconquistato la Memoria gioca i suoi eventi con un'intensità moltiplicata.

Rare sono queste occasioni di pausa e conoscenza nella sconsiderata accelerazione del nostro tempo: ma il mnemodramma predispo-

ne ritualmente opportuni spazi interiori per queste rappresentazioni. Allora il vissuto ricomincia a vivere – ma è un vivere diverso –, il passato storico ridiventa un futuro – ma mitico –, che si annuncia alle porte di un presente che è onirico. La visitazione devastante segue la sua parabola.

Poi, Mnemosyne si ritira rapida lasciando i corpi spossati. Divinamente leggeri, invece, gli spiriti.

L'imperio crudele

Avviene che l'attore si presenti all'esperimento del mnemodramma parlato con l'inconfessato proposito di affrontare uno specifico tema personale che gli appare di primaria importanza. Ma, al momento di dare inizio all'espressione, un'improvvisa onda psichica sale in lui «dal basso», spazza via i suoi programmi mentali e impone con violenza irresistibile un tema inatteso. Come un fuscello l'io dell'attore con le sue brave intenzioni viene travolto da una violenza che ha i crismi di un destino antico. Il Tempo è per definizione implacabile, ma titanica è la potenza del Passato. In altri casi, l'attore, scettico, si presta all'esperimento per compiacenza o curiosità, ma viene soverchiato da forze interiori che hanno facilmente ragione del suo scetticismo.

Avviene, anche, che l'attore con uno sforzo estremo riesca a contenere quell'esplosione e a ricacciarla al fondo: ha avvertito, in un ultimo barlume di consapevolezza, che stavano per manifestarsi nella parola e nella visione eventi da ignorare o tacere. Pagherà cara questa vittoria sulla memoria mitica, destata dal suo sonno e impaziente di realizzarsi: per giorni, talvolta settimane, si agiteranno in lui i fantasmi imbavagliati dal suo divieto, provocandogli disagi e disordini psichici.

Questo è l'imperio della memoria mitica². Essa si sceglie i materiali mnemonici che più si confanno alla sua usurpazione del tempo e

² Questi comportamenti della memoria mitica rivelano qualche connessione con la «coazione a ripetere» teorizzata da Freud in *Al di là del principio del piacere* (S. Freud, *Nuovi saggi di psicanalisi*, Roma, 1946). Impossibile approfondire il quesito in questa sede. Ma se, da una parte, la violenza, con cui la memoria mitica piega il soggetto a ripercorrere esperienze del passato, si presta ad analogie col carattere imperativo (Freud lo chiama in qualche punto «demoniaco») della «coazione a ripetere» infantile e

che spesso fungono solo da veicolo per le sue invasioni: come accade che un umore teso si appigli a un pretesto per sfogarsi con veemenza sproporzionata alla modestia dello spunto di tanto furore. Anche nel mnemodramma visionario è spesso difficile percepire un legame fra la visione (successivamente esposta agli sperimentatori) e l'intensità straordinaria che essa ha suscitato.

La memoria mitica è dispotica: non ammette intralci. Con un volo rapinoso che viene da grandi lontananze, ignorando le leggi del tempo e dello spazio, essa si avventa sulla vittima designata come un'antica Erinni. «Mnemonés t' Erinúes»: «Erinni memori» le chiama il Prometeo eschileo³, e Apollo, esortando Oreste a vincere la paura, le definisce «palàiai pàides», figlie dell'antico passato⁴. Nella famiglia mitica di Chronos e Mnemosyne esse pure sono figlie di Gea, ma nate dal sangue di Urano, castrato dal figlio Chronos: sono dunque sorellastre del Tempo e della Memoria, la quale ha in comune con esse il carattere imperioso e la spietatezza. E, come quelle, è irresistibile: alle Erinni, e alle Moire, Prometeo attribuisce il governo dell'*Ananke*, della Necessità inoppugnabile.

Mnemosyne, nel cui sangue scorre quello delle sorellastre Erinni, è una divinità crudele come è crudele il mnemodramma, questo nucleo originario della vita teatrale. L'intuizione di Artaud è icastica: ma perché, indulgendo alla voga dei «manifesti», incapsulare quella crudeltà originaria in una formula che ne limita la portata? Non di «teatro della crudeltà» era giusto parlare, ma di crudeltà del teatro: una crudeltà essenziale, che non è mai disgiunta da questo evento, quando esso è, come deve essere, rottura psichica, sanguinamento interiore, sconvolgente eccezione alla routine del tempo e dello spazio.

Le Erinni infine, entità bifronti, sono anche le Eumenidi⁵: spietate, ma – una volta placate – benefiche.

nevrotica, d'altra parte gli eventi mnemodrammatici sembrano scatenarsi sul filo di una continua invenzione e alimentarsi di un inesausto senso del nuovo: nella «coazione a ripetere» sembra invece dominare una specie di automatismo ripetitivo di qualità ossessiva.

³ Eschilo, *Prometeo incatenato*, v. 516.

⁴ Id., *Le Eumenidi*, v. 69.

⁵ A conclusione della tragedia delle Eumenidi, le Erinni, placate da Atena nel loro furore contro Oreste e contro il verdetto che lo assolve, diventano le benefattrici dell'Attica: «eumenidi» appunto.

Ne è testimone il mnemodramma nella sua tempestosa ambivalenza⁶.

Un lettore impaziente

Ma perché – protesta il lettore impaziente – divagare in queste elucubrazioni su tempo, memoria, presente, passato? non si parlava di cose teatrali in queste pagine? Appunto, appunto: e, senza anticipare gli sbocchi nei temi scottanti, che altro è il teatro se non memoria scritta? «passato» che attende di essere attualizzato sulla scena? Così, non divagazioni sono queste, ma penetrazioni nel cuore definitivo del tema.

Lo spazio onirico

Il tempo è impenetrabile: non si verificano sospensioni nel suo fluire, la sua occupazione del presente è totale.

⁶ La divinizzazione di Mnemosyne da parte dell'orfismo segnala, secondo G. Colli, la facoltà della memoria di porsi fuori dal tempo e, più precisamente, in un «luogo assoluto – che è l'inizio del tempo – e staccato da tutte le altre esperienze» (*La sapienza* cit., p. 39). Nella *Filosofia dell'espressione*, questo luogo assoluto pare essere l'«immediato», dal quale si snodano le «serie espressive» e in esso rifluiscono. L'«immediato» stesso è in sé inconoscibile. «L'aver divinizzato a questo modo il ricordo – per cui solo all'indietro il tempo è esaltante – è una decisiva indicazione metafisica» (*ibidem*). Nel ricordo, in ogni ricordo emerge così, al di sotto della sua superficie, «una realtà abissale». Analogamente, come si è visto – e come più chiaramente apparirà nel capitolo sul «gesto» –, gli eventi e le presenze del mnemodramma sono il segno di altro, di più profondi sommovimenti interiori. Ma in tale affinità tra una speculazione filosofica e un'esperienza teatrale si decantano anche posizioni di pensiero differenti. In queste sue ultime conclusioni, la Memoria orfica di Colli, unica testimone del «contatto» metafisico, appare una divinità maestra di conoscenza e saggezza, madre delle Muse, in un rapporto armonioso con Chronos. La Mnemosyne, quale si disegna sullo sfondo inquieto del mnemodramma, è una divinità drammatica e aggressiva. Nelle laminette orfiche, che gli iniziati portavano con sé nella tomba e che sono state ritrovate in gran numero nell'Italia meridionale, si legge una formula ricorrente: «Sono riarsa e muoio; ma date, subito / fredda acqua dalla palude di Mnemosine» (G. Colli, *La sapienza* cit., I, p. 175). La frescura dell'acqua della Memoria e questo suo defluire da una ferma palude sembrano alludere al placarsi dell'affanno in una quiete ultraterrena. La Mnemosyne del mnemodramma è, invece, una divinità incandescente. Così, nel momento in cui s'interrompeva un dibattito durato dal 1945 in poi, si è riproposta, in nuove forme, quella contrapposizione che, già nel nostro primo incontro, si era delineata fra la concezione, che allora appariva parmenidea, del primo Colli e quella eraclitea dell'*Universo come giuoco*.

La memoria è allora costretta a inventarsi uno spazio suo, dove scatenare le sue irrefrenabili pulsioni. In questo ambito, che essa traccia con fulmineo gesto nell'interiorità dell'io, la memoria mitica s'insedia e impone la regola del «suo» presente. È uno spazio adiacente allo spazio reale e al tempo reale, ma diverso: uno spazio onirico. Il termine non va inteso nel senso di una compiacenza estetica, né di uno squilibrio o capriccio delle facoltà psico-mentali. «We are such stuff / as dreams are made on...»⁷. Si è appena dissolta l'aerea «rappresentazione» che Prospero ha apprestato per Ferdinando e Miranda: ed egli ora assimila l'inconsistenza di quelle visioni «teatrali» alla condizione umana: «Noi siamo fatti della medesima sostanza di cui son fatti i sogni...». Prospero parla qui da personaggio? o nella sua chiaroveggenza si accende invece un lampo di dubbio esistenziale fra l'essere, egli, un sogno scenico e la concretezza, apparente, dell'attore che gli dà corpo? Perché proprio in questa zona sepolta germina il primo seme della vita teatrale: la tragedia, per Nietzsche, è una visione, o una successione di visioni, del Coro dionisiaco⁸. La tragedia come sogno del Coro, un Coro rituale in trance. L'irrealtà dei personaggi e degli eventi è compensata da un'intensità moltiplicata: le figurazioni oniriche sono più consistenti del peso della carne.

Questa è anche la qualità dell'allucinazione mnemodrammatica, un «doppio» della fisicità degli avvenimenti reali. Si spiegano ora anche le strutture anomale del tempo e dello spazio che reggono questo evento. Rinserrata nel suo «presente» onirico, la Memoria mitica evoca un suo tempo e un suo spazio che sono mitici: ivi gli scorci potenti della

⁷ W. Shakespeare, *The Tempest*, Atto Quarto, scena I.

⁸ «Il coro della tragedia greca, simbolo di tutta la massa dionisiacamente eccitata, trova in questa nostra concezione il suo pieno chiarimento. Mentre prima, abituati alla posizione del coro sulla scena moderna, specialmente del coro d'opera, non potevamo affatto comprendere come il coro tragico dei Greci potesse essere più antico, più originale, anzi più importante della stessa "azione" – come pure ci era stato tanto chiaramente tramandato –; mentre d'altra parte non riuscivamo a conciliare con quell'alta importanza e originalità tramandate il fatto che il coro fosse composto solo di esseri bassi e servili, anzi dapprima solo di Satiri di natura caprina; mentre l'orchestra davanti alla scena rimaneva per noi sempre un enigma, ecco che siamo ora giunti a capire che la scena assieme all'azione fu pensata in fondo e originariamente solo come *visione*, che l'unica "realtà" è appunto il coro, il quale produce fuori di sé la visione e parla di essa con tutto il simbolismo della danza, del suono e della parola» (F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Milano, 1977, p. 61).

durata e le aeree traslazioni nello spazio raggrumano in uno specchio concavo le forme «storiche» del divenire.

Nell'orgia della sua momentanea vittoria sul tempo, la Memoria mitica non conosce freni. La sua avidità di vita presente la porta a «ricominciare da capo» la recita degli eventi. Nello spazio onirico l'accaduto non esiste: la Memoria acceca gli occhi che conoscono il futuro dell'accadimento e l'iterazione è risentita come un inizio. Quando nei riti primitivi vengono rievocati «i tempi delle origini»⁹, tempi di fondazione del mondo e del rito, forse è proprio un comportamento immemore come questo che presiede alle antiche cerimonie: non una ripetizione consapevole, pur accompagnata da partecipazione emozionale. Forse anche allora, come nel mnemodramma, tutto ricomincia veramente da capo.

Ma gli eventi e le visioni giocati in questa dimensione sono astratti. Le azioni non incidono sul reale, le visioni non corrispondono ai dati della vista. La memoria mitica si esprime per simboli e non per fatti: penetriamo in un'area in cui la comunicazione avviene per via di allusioni. Lo spazio onirico è dunque uno spazio rituale: in esso gli eventi sono incorporei, le azioni senza conseguenza¹⁰.

⁹ La narrazione dei miti d'origine è una componente di tutti i rituali primitivi, ma anche di quelli evoluti: essa ha il potere di attualizzare gli eventi verificatisi *illo tempore*, i quali dunque tornano a prodursi nel corso della narrazione e del rito. Analizzando l'importanza culturale della narrazione delle «storie sacre» presso le popolazioni melanesiane delle isole Trobriand da lui lungamente studiate, Malinowski rileva come non si tratti di un «racconto ozioso», né di un'«esplicazione intellettuale», né di una «fantasticheria artistica», bensì di una «funzione», di un «ingrediente vitale» del rito. Il mito è una «realtà vivente» che, dai tempi delle origini, continua a influenzare il mondo e i destini umani (B. Malinowski, *Myth and Primitive Psychology*, in *Magic, Science and Religion*, New York, 1954, pp. 100-1). In opposizione al «funzionalismo» di Malinowski, che s'inquadra nella lunga «querelle» antropologica sulla natura e sulla collocazione culturale del mito, si cita qui, a titolo esemplificativo, la concezione di Jensen che ipotizza un *Erlebnis* originario, il quale si pone alla radice di ogni formazione mitica e culturale: si tratta dunque di un'esperienza vivente e disinteressata, di un *Weltbild*, di una visione del mondo, che è la matrice della mitopoiesi. L'ipotesi che si può formulare sulla base delle esperienze di laboratorio è quella di un *Erlebnis*, che – a prescindere da interpretazioni funzionaliste, storicistiche o mistiche – si realizza nella narrazione rituale dei miti d'origine, grazie a un'immedesimazione situata ai livelli più profondi della coscienza (Cfr. A. E. Jensen, *Mythos und Kult bei Naturvölkern*, Wiesbaden, 1951).

¹⁰ A proposito della qualità onirica della memoria mitica, pare interessante citare la terminologia impiegata dalla cultura totemica australiana. I tempi mitici delle origini

Tornando all'«Universo come giuoco»

Nello spazio rituale gli accadimenti sono sottratti alla concatenazione delle cause e degli effetti. I comportamenti interiori non sono inquadrati negli schemi pratici dell'utile e del fine. Sono accadimenti e comportamenti «inutili»: si consumano in una sfera di gioco, isolata dalla geografia del vivere quotidiano.

Così, attraverso un lungo errabondare, ritrovo qui i paesaggi antichi e familiari del mio lontanissimo *Universo come giuoco*¹¹. In quella *Weltanschauung* giovanile l'universo intero era concepito come un'eruzione incessante di forze inutili, uno sfoggio di impulsi puramente «lussuosi». Era questo, «in tempi bui», un grido di liberazione, la voce di un'insoddisfazione culturale contro i soffocanti conformismi di una società totalitaria, ferreamente strumentalizzata ai fini di una politica. Ma quella condizione esistenziale disancorata dalle categorie dell'utile e del fine, aperta agli estri di un gioco cosmico, approdava anche a una concezione tragica della vita. Fedele, dunque, all'alta legiferazione di Eraclito, di cui tutta l'opera era una traduzione in termini moderni: «L'eternità è un fanciullo che gioca ai dadi: regalità di fanciullo»¹².

Ora, in questo aspro itinerario di ricerca teatrale, ritrovo l'idea del gioco nelle sue antiche fattezze, forse interiorizzata dalla lunga espe-

vengono definiti «era del sogno» (cfr. A. P. Elkin, *op. cit.*, p. 151). Ogni clan, ogni individuo ha il suo «sogno», cioè il suo totem, e tale locuzione si usa correntemente, quando si chiede al proprio interlocutore a quale clan egli appartenga. Per l'australiano «i miti dell'era del sogno sono documenti storici, connessi con il suo ambiente geografico, le sue aspirazioni economiche, il suo ordine sociale e la sua personale esperienza. Ma il tempo a cui si riferiscono partecipa della natura del "sognare", perché, come in questo, il passato, presente e futuro sono in un certo senso contemporanei aspetti di un'unica realtà (ivi, p. 205). Le tradizioni rituali e culturali sono dunque scaturite da un originario "sognare" che è sempre presente e operante nella realtà temporale. Nel corso dei riti d'iniziazione, l'iniziando entra nel mondo degli antenati, degli eroi fondatori e «per la durata del rito vive un'esistenza sovrumana» (ivi, p. 204).

¹¹ A. Fersen, *L'universo come giuoco*, Modena, 1935.

¹² Questa traduzione del famoso frammento, che figura nell'*Universo come giuoco*, è di G. Rensi, mio maestro alla facoltà di Filosofia all'università di Genova. Ma del frammento sono state date traduzioni molteplici. Qui appresso si cita quella di G. Colli, che apparirà nel vol. III, t. 4, 14 [A 18] della *Sapienza greca*: «La vita è un fanciullo che gioca, che sposta i pezzi sulla scacchiera: reggimento di fanciullo».

rienza del vivere... L'«inutilità» rituale dell'evento mnemodrammatico coincide con la sua essenza onirica. La tragicità del gioco non fa arretrare i partecipanti: anzi li attrae come alternativa al forsennato utilitarismo della prassi. È un'arcaica condizione che viene recuperata.

9. IL GESTO E IL SUO SEGNO

La «chanson de geste»

Nella «chanson de geste», i Paladini di Francia e i terribili Saraceni hanno una statura sovrumana. I duelli, le battaglie, gli eroismi, le fedeltà, le nefandezze sono cantati in tutte maiuscole. Le azioni guerresche si trasfigurano in «gesta».

«Gesta» è un vocabolo semanticamente ambiguo: indica gli eventi, ma racchiude anche l'alone celebrativo (o ironico) che li fascia e li rende, in qualche modo, indistinti. Sposta l'accento dal dato oggettivo al suo ampliamento emozionale. È questa una degradazione del termine. Etimologicamente, quel participio passato latino, trasformandosi in sostantivo, diventa la comunicazione allusiva di un fatto accaduto. Il «gesto» è, in origine, il segno presente di un evento passato. È dunque una nozione temporale che si manifesta in termini spaziali.

Strada facendo, il vocabolo si superficializza. Il gesto resta pur sempre il prolungamento esterno di un impulso che lo provoca e dunque lo precede nel tempo. Ma nell'accezione corrente esso indica solo una forma gratuita di estroversione psicologica. Di qui, anche la confusione di cui soffre il termine «gestire» coi suoi due significati divergenti: gestire come azione concreta e come un semplice fare dei gesti.

Questa mutazione semantica è dovuta al fatto che il legame temporale fra l'accaduto e il suo segno resta obliterato; non sopravvive che la pura exteriorità, la meccanicità del movimento gestuale, priva di significati specifici. Il gesto ormai non è che un pleonasma.

Il *gestum*, nel suo senso originario, ha invece una sua necessità significante: scaturisce infatti dai comportamenti della memoria mitica. Ogni comportamento, in quanto tale, è un'espressione: espressione di sé. Dunque comunicazione, dunque linguaggio. Il gesto è un linguaggio.

gio che attualizza un evento passato in un presente di qualità allusiva. In esso si fondono quindi due componenti di diversa natura: l'evento passato e il suo segno presente.

Il *gestum* diventa «gesta»: le gesta dei Paladini sono attualizzazioni di eventi passati riplasmati dalla memoria mitica. I Paladini non compiono azioni, eseguono dei gesti. Mimano coi gesti le «gesta» avvenute *illo tempore*. I loro gesti affondano le radici nell'humus della memoria sotterranea per disegnarci nei cieli alti dell'espressione.

Il linguaggio simbolico

Per ottenere la mano di Sita, il principe Rama, l'eroe leggendario del *Ramayana*, rompe il suo possente arco, e il suo stato d'animo – «stato di essere», dicono i trattati indù¹ – viene espresso con un preciso gioco gestuale degli occhi, della testa, delle mani. La danza indiana si basa su una straordinaria cultura del gesto, teorizzata minuziosamente nel *Natyasastra*, il grande trattato sulle arti dello spettacolo attribuito a Bharata Muni e scritto duemila anni fa. Sentimenti, azioni, oggetti, eventi naturali vengono espressi scenicamente mediante questo elaboratissimo alfabeto visivo. Le molteplici combinazioni dei gesti e dei movimenti mimici simboleggiano eventi mitici. Lo spettacolo è una successione di visioni che viene recepita nei suoi esatti significati da un pubblico omogeneo a questa civiltà teatrale.

La danza, è detto nel *Natyasastra*, è stata creata, insieme al teatro, dall'Essere Supremo, Brahma. Nel teatro classico indiano, che dunque ha origini rituali, la danza ha un posto privilegiato: *nâtakam nanruth*, «danzarono un dramma», è detto nel *Harivamsa*². E il dramma è altrove chiamato una «composizione poetica da vedere». Nei Misteri eleusini aveva luogo forse una specie di rappresentazione, in cui la sequenza dei «gesti» evocava un passato sacro³. Ogni liturgia si articola in una

¹ Cfr. M. Ghosh, *Introduzione al Natyasastra*, Calcutta, 1967, cit. in F. Marotti, *op. cit.*, p. 88.

² Ivi, p. 81.

³ Sulla presenza di una specie di rappresentazione come componente del rito eleusino i pareri sono divisi: E. Rohde (*Psyche*, Paris, 1952, pp. 237 sgg.) parla di un'azione drammatica sul rapimento di Kore, sulla ricerca di Demetra e sul ritrovamento e

serie di azioni simboliche, di allusioni gestuali, che riattualizzano un passato mitico. Il «gesto» nella sua accezione più ampia – mimica, voce, musica – ha qui il valore semantico e la necessità che gli derivano dalla sua etimologia. È «gesto» di un evento, dunque, di un passato trasfigurato dalla memoria.

Esso non va dunque confuso con la cosiddetta «gestualità» teatrale (in cui la moda ha coinvolto anche Artaud), intesa come linguaggio dei corpi: in questa diversa accezione la gestualità fisica non può e non deve essere se non il segno esteriore dei gesti immateriali che si tracciano nel grembo della memoria mitica.

La dissoluzione dei simboli

Il linguaggio della memoria mitica vige in quelle società primitive che si situano all'interno di un orizzonte culturale unitario e che sono affratellate da un patrimonio simbolico comune. I grandi miti di fondazione, che spiegano le origini del mondo e del clan, dettano «gesti» rituali, idonei a riattualizzare quei supremi eventi delle origini – le «gesta» degli eroi fondatori – nell'interiorità collettiva. E aprono la via a un'esperienza, comunitaria che si pone alle origini del teatro.

Nella presente frantumazione del nostro orizzonte culturale (se n'è accennato introducendo il discorso sul mnemodramma) questa comunicazione profonda non è possibile. Non c'è «gesto» che ci riconduca a una mitologia comune: i nostri «gesti» sono mutilati. Ecco la nuova diagnosi che scaturisce da queste riflessioni. Nella superficialità di un'e-

incontro fra le due dee. C. Kerényi nega nettamente questa possibilità: «Lo stato di fatto archeologico depone decisamente contro l'ipotesi di un palcoscenico misterico sia nel *telesterion* sia al di fuori di esso» (G. C. Jung e C. Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia* cit., p. 202), ma ammette, poco oltre, la possibilità che, nel corso del rito, fossero presentate delle figurazioni molto stilizzate riconducibili alle «più arcaiche danze dei cori tragici». G. Colli non esclude la possibilità di considerare il rituale eleusino come «una rappresentazione, un dramma mistico, che faceva rivivere in forma prevalentemente mimica, la sacra storia di Demetra e di Core» (*La Sapienza* cit., I p. 31). Forse il termine *exorcheisthai*, che indica il modo in cui i segreti misterici potevano essere traditi, e significa alla lettera un palesare all'esterno delle movenze orchestiche, cioè danzate, depone a favore non di una rappresentazione vera e propria, ma della presenza di un'azione gestuale di carattere simbolico nel contesto eleusino.

poca che si esaurisce nell'avidità del presente, ogni retrospettiva temporale è stata rescissa dal «gesto». Noi abbiamo cancellato ogni memoria collettiva: siamo tronconi di interiorità senza un passato comune. Ma solo quella memoria e quel passato sono in grado di configurare il linguaggio simbolico che appartiene al rito e al teatro delle origini.

Tuttavia sopravvive in noi quella memoria mitica (Mnemosyne non è forse una dea? dunque immortale...) che, in tensione dialettica con il tempo, costituisce una struttura permanente della nostra interiorità. Segregata in un passato senza ritorno dalla vittoria sfacciata del presente, spogliata dello spazio onirico che gli antichi codici rituali le riconoscevano, la Memoria s'inventa nuovi «gesti» utilizzando i materiali mnemonici del passato individuale. E con accresciuta aggressività s'impone nel rito mnemodrammatico apprestato per la sua espressione.

Il privato come «segno»

Nel mnemodramma il «privato» – quando appare – è, in realtà, un travestimento dei comportamenti esistenziali della memoria: del travestimento ha l'aspetto intenso e allucinato. La violenza, con cui la memoria mitica sceglie e impone i suoi temi e le sue visioni nel corso del mnemodramma, conferma la presenza di sommovimenti sotterranei, che si celano dietro quelle apparenze contingenti.

A illustrare con maggiore concretezza questa operazione psichica – che rischia, a sua volta, di apparire... mitica – vale l'ipotesi dell'«istinto di morte»⁴, formulata da Freud negli ultimi anni della sua vita, sulla base di una specifica esperienza clinica (le iterazioni oniriche di episodi traumatici nei reduci della guerra 1914-18). La presenza di un istinto di morte ha avuto riscontri impressionanti nella lunga frequentazione del mnemodramma. Esaminato in questo contesto, l'istinto di morte appare come una forza psichica che agisce dietro la variegata cortina del vissuto e che del vissuto si serve per manifestarsi. Le presenze distruttive che i giovani affrontano nel circoscritto cerchio di luce del mnemodramma, gli avversari invisibili con cui essi entrano in

⁴ Sulle nevrosi di guerra, cfr. S. Freud, *op. cit.*, pp. 43 sgg.

conflitto, sembrano sempre alludere ad altro⁵. Questi genitori indifferenti o dispotici, questi amici o amanti che deludono crudelmente, le prime frustrazioni della vita associata, gli incubi dell'infanzia, tutti gli eventi del passato che assottigliano la resistenza vitale non sono che i segni di cui l'«istinto di morte» si serve per scatenare i suoi attacchi. La postulazione di un «istinto di morte» implica dunque la presenza di comportamenti di base che impiegano pretesti contingenti per manifestarsi: cioè, nel linguaggio del mnemodramma, di «gesti» che si servono, se occorre, di segni privati per la propria estrinsecazione.

Anche lo strano rapporto fra parola e visione nel mnemodramma parlato sembra confermare la qualità «epidermica» del privato che la memoria mitica utilizza per la propria espressione. Lo sforzo, che richiede il passaggio dalla contemplazione dell'oggetto all'espressione verbale con il suo seguito di ansiti e di iterazioni sillabiche, pone nuovi quesiti, se confrontato con l'immediatezza della visione nel mnemodramma visionario. Si direbbe che la fissazione dell'oggetto – e la trasfigurazione conseguente – debba subire una violenza nel suo tradursi in parola. La visione stenta a trasformarsi in discorso.

Una spiegazione può essere questa: la visione iniziale subisce forse un processo di concettualizzazione e, in questo suo faticato concettualizzarsi, perde la sua qualità impersonale. Si «privatizza». Traduce le sue pulsioni originarie nel linguaggio dell'io, le sue intensità nei termini del ricordo emozionale. Nel mnemodramma il «privato» sarebbe allora il segno concettuale e l'ultima propaggine di un gesto, la cui espressione originaria è la visione onirica (*l'epópteia* eleusina?).

⁵ La sperimentazione di laboratorio trova qui un riscontro in alcune premesse della semiologia. Cfr. R. Barthes, *Elementi di semiologia*, Torino, 1966, p. 41: «Nell'ambito della semiologia oggetti, immagini, gesti, ecc., nella misura in cui sono significanti, rinviano a qualcosa che non è dicibile se non attraverso di essi». Barthes aveva citato in precedenza la definizione di «segno» data da Sant'Agostino nel *De doctrina christiana*, II, I, 2: «Signum est res, praeter speciem quam ingerit sensibus, aliud aliquid ex se faciens in cogitationem venire» («Un segno è una cosa che, oltre alla specie inserita dai sensi, richiama, di per sé, alla mente qualche altra cosa»).

10. LA PATRIA MITICA

Imperio e possessione

Durante il *candomblé* di Bahia, le divinità scendono una a una nel *barraçao* e «cavalcano» le danzatrici immettendole in un impetuoso stato di trance: la danzatrice rituale viene chiamata «cavalo do Santo»¹. «Cavalle degli dei» sono dette le donne che partecipano ai riti «bori» fra gli Hausa (Africa occidentale)². Fra i Sidama etiopici la denominazione distingue i «cavalli» e le «mule» degli spiriti, differenziando l'invasamento maschile e femminile³. Nel *woodoo* haitiano la divinità siede cavalcioni sulla nuca dell'invasato⁴. Il Coro delle *Baccanti* di Euripide assimila la Ménade a una giovane cavalla scatenata sui monti dell'oribasia dionisiaca⁵. I nomi delle più famose eroine dell'orgiasmo baccico contengono nella radice il termine *bippé* (Leukippe, Arsippe, Chrysippe, ecc.). Tratti cavallini hanno originariamente i Satiri di Dioniso, il dio della trance orgiastica⁶. Nell'*Ippolito* di Euripide la Nutrice angosciata chiede a Fedra, travolta dalla passione per il figliastro, «quale dio le stringa le briglie»⁷ e la porti fuori senno. Nel *Prome-*

¹ Nel sincretismo religioso del *candomblé* ogni divinità africana (*òrixà*) viene fatta coincidere con un santo dell'agiografia cattolica. Quanto all'immagine della cavalcatura, cfr. E. Carneiro, *op. cit.*, p. 36: «Como cada filha fêz un noviciado como servidora de um determinado òrixà, esta mais ou menos predisposta a [...] servir-lhe de *cavalo*, de veiculo para as suas comunicações».

² Cfr. J. M. Lewis, *Ecstatic Religion*, London, 1971, p. 58.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ivi*, p. 67.

⁵ Euripide, *Le Baccanti*, v. 166.

⁶ Sull'importanza e sulla simbologia dell'elemento cavallino nel tiaso dionisiaco, cfr. Jeanmaire, *Dionysos*, Paris, 1951, pp. 279-85.

⁷ Euripide, *Ippolito*, vv. 236-7.

teo eschileo la ninfa Io, invasata dalla mania per volere di Era vendicativa, sente all'approssimarsi della crisi, un impeto di furore che la trascina «fuori carreggiata»⁸.

Questa immagine ricorrente del dio che cavalca il suo adepto non è un'invenzione poetica, ma una definizione tecnica: a prescindere da altre valenze che qui ora non è il caso di approfondire (il cavallo è simbolo funerario), essa vuole sottolineare la potenza del cavaliere divino nell'atto in cui soggioga l'io umano al proprio volere. L'iniziato o il predestinato è ormai *éntheos*, penetrato dal dio che agisce in lui in prima persona. Presso gli Soara (India), quando lo sciamano entra in trance, lo spirito che lo visita caccia fuori dal corpo la sua anima⁹. Allo stesso modo si comportano gli spiriti *Loa* ad Haiti¹⁰. Altrove si parla di un «vuoto» che si produce fra la fuoriuscita dell'anima dello sciamano e l'ingresso dell'entità soprannaturale nel suo corpo.

Nel Medioevo l'invasamento divino si tramuta in possessione diabolica: l'ineluttabilità della crisi è nota e documentata dalle cronache e dagli atti dell'Inquisizione. Il posseduto viene esorcizzato dai padri esorcisti: esorcizzare deriva dal greco *exorghiázēin*, far uscire l'invasato dallo stato di trance orgiastica. La terminologia conferma l'identità e la continuità del fenomeno.

Una violenza psichica accompagna sempre questi eventi mitici e rituali: ma è violenza anche quell'imperio, con cui si afferma la memoria mnemodrammatica e le cui radici vanno ora ravvisate nell'ineluttabilità della «mania» dionisiaca e della possessione diabolica. C'è un'«estraneità» della memoria mitica, nel momento in cui essa s'impone alla coscienza, che giustifica le interpretazioni trascendenti fornite dal mito¹¹. Eventi e visioni sembrano penetrare nell'io «dal di fuori» o

⁸ Eschilo, *Prometeo incatenato*, v. 883. Com'è noto, Io è perseguitata da un tafano che la punge e la tormenta nella crisi d'invasamento volute da Era vendicativa. Fra gli Etiopi di Gondar, la trance, dovuta allo *zâr*, si manifesta spesso con la sensazione di un assalto di formiche o di api che tormentano l'invasato.

⁹ J. M. Lewis, *op. cit.*, p. 47.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ pur provenendo da tutt'altra area culturale, alcune constatazioni junghiane presentano delle affinità con questi aspetti della sperimentazione mnemodrammatica. Cfr. C. G. Jung, *Contributo alla psicologia dell'archetipo del bambino*, in C. G. Jung e C. Kerényi, *op. cit.*, p. 112: «Nell'individuo gli archetipi si presentano come involontarie manifestazioni di processi inconsci, la cui esistenza e il cui significato possono essere

emergere «dal basso»: e occupare quindi tutto lo spazio psichico. La memoria mitica «cavalca» anch'essa il suo io, privandolo provvisoriamente della sua identità quotidiana, scatenando in lui veemenze antiche. Così la costanza delle testimonianze mitiche e rituali va ricondotta a una costanza di comportamenti interiori che ne sono la prima matrice.

Metamorfosi con angoscia

Dafne inseguita da Apollo invoca l'aiuto del padre e Peneo la trasforma in un albero di alloro. Alcione, figlia di Eolo, precipitando da una rupe col corpo di Ceice morto, si muta nell'uccello che porterà il suo nome. Atteone viene tramutato in cervo da Artemide adirata. Procne si trasforma in rondine, Filomela in usignolo. Le Sirene diventano uccelli per andare alla ricerca di Persefone. Le Pleiadi, inseguite da Orione, si mutano in colombe, poi in costellazione. In Sagittario si muta Chirone, il centauro. Venere trasforma Atalanta in un leone. Circe i compagni di Ulisse in porci. Il nome di Proteo, dio marino, è addirittura sinonimo di metamorfosi molteplici e fulminee. Ma Giove non è da meno in fatto di trasformismo. Rapisce Europa sotto forma di toro, si muta in aquila per prendere Asteria, abbranca Antiope sotto forma di satiro, si unisce a Leda sotto forma di cigno, annacqua Danae sotto forma di pioggia d'oro, in figura di pastore conquista Mnemosyne, trasformato in serpe seduce Proserpina...

Incredibile è il numero di metamorfosi che si operano nell'ambito di una singola cultura mitica. Queste mutazioni di sembianze ora volontariamente attuate come travestimento e inganno, ora magicamente subite per vendetta o punizione, ora invocate a riparo da una persecuzione divina si smorzano nell'incanto della fiaba, dove le donne-serpente, i principi-rospi, gli orchi tuttofare, le fanciulle melarance rientrano nella normale amministrazione della fantasia infantile.

constatati soltanto indirettamente». E, a proposito della psicologia dell'uomo primitivo: «La sua coscienza è minacciata da un inconscio strapotente e da questo deriva la sua paura di influssi magici che potrebbero intralciare le sue intenzioni, ed è perciò che egli si trova circondato da forze sconosciute, alle quali in qualche maniera deve adattarsi». Diversa è l'interpretazione della memoria e del suo «imperio» dal punto di vista della sperimentazione mnemodrammatica.

Pure, questo delirio di apparenze in continua trasfigurazione si muove su un fondo d'inquietudine: esso sembra denunciare una friabilità esistenziale delle persone e delle cose che non concede un momento di requie alla presenza. Intuiamo un'angoscia lacerante nella creatura mitica che sente svanire la propria identità e in sé crescere un'entità incognita: come se quelle narrazioni fossero il segno di un'incessante instabilità psichica.

In realtà, le metamorfosi mitiche fissano nel loro segno duraturo un momento delicato della dinamica psichica. Le transustanziazioni degli oggetti scenici cui ci ha abituati la pratica del mnemodramma, le apparizioni allucinate e invisibili altrui (gli dei che, non visti da altri, appaiono ai loro protetti nel pieno della battaglia greca...), le visioni che trascolorano in altre visioni rivelano connessioni precise con quelle lontane leggende. Sicché le vicende iperuraniche del mito vanno ricondotte ai moti sotterranei dell'inseparabile Mnemosyne.

Voli sciamanici e altri prodigi

All'inizio delle sue peregrinazioni Sindbad il marinaio viene sollevato in aria dalle zampe di un enorme e mostruoso uccello che lo trasporta lontano: aquile e volatili saranno spesso i suoi veicoli preferiti. Lo sciamano yacuta Gavriil Alekseev afferma che ogni sciamano ha un suo Uccello-Rapace-Madre che ha un becco di ferro e una coda lunghissima: esso prende l'anima dell'apprendista sciamano, la trasporta all'Inferno e la appende a un pino dove essa matura: dopodiché la riporta nel corpo terreno¹². La favola eredita l'elemento narrativo da credenze religiose e lo rielabora in racconto svincolato dalle sue origini. Molteplici sono i mezzi di trasporto incantati, di cui si serve la fiaba: i tappeti volanti delle *Mille e una notte* (e di tutta la favolistica orientale), i vascelli volanti anch'essi, gli stivali delle sette leghe... Ma questi viaggi magici hanno un precedente in precise esperienze estatiche: le ascensioni lungo l'Albero cosmico e le descensioni nei mondi sotterranei stanno al centro delle culture sciamaniche¹³. Origini sciamani-

¹² Cfr. M. Eliade, *Le chamanisme*, Paris, 1951, p. 48.

¹³ L'antropologia distingue tra fenomeni di fuoruscita dell'anima dal corpo, cioè di estasi e di «volo», e fenomeni di possessione e invasamento. Eliade, a conclusione della

che ha certamente il viaggio temerario di Fetonte che pretende di guidare il cocchio del Sole e precipita, sotto i dardi di Giove, nel fiume Eridano: l'inesperienza rituale si è risolta in catastrofe¹⁴. Viaggia invece con l'equilibrio di un'antica saggezza il carro di Elia, che, secondo le leggende chassidiche dell'Europa orientale, percorre nottetempo i cieli vegliando sul sonno degli uomini. La discesa di Orfeo all'inferno ha un singolare equivalente in un Orfeo nipponico che, sceso in inferno, ottiene il permesso di ricondurre la sposa sulla terra, ma, voltosi a guardarla, scorge uno scheletro. Fugge inseguito dagli «Otto Tuoni» e dalle orrende «Femmine dell'Inferno»¹⁵. L'eroe maori Hutu invece viene accontentato dalla Signora della Notte, che regna sul paese delle ombre, e può riportare in terra la principessa Pare uccisasi per lui. E l'hawajano Hiku, disceso agli inferi lungo un ceppo di vigna, recupera l'anima dell'amante Hawelu che egli riporta alla superficie racchiusa in una noce di cocco.

sua opera sullo sciamanesimo, sostiene che «l'elemento specifico dello sciamanesimo non è l'incorporazione degli "spiriti" da parte dello sciamano, ma l'estasi provocata dall'ascensione al cielo o dalla discesa nell'inferno: l'incorporazione degli "spiriti" e la "possessione" da parte di spiriti sono fenomeni universalmente diffusi, ma non appartengono necessariamente allo sciamanesimo *strictu sensu*» (M. Eliade, *op. cit.*, p. 434). Tuttavia la distinzione ha confini assai labili: presso i Tungusi tutta la tecnica e l'educazione sciamanica si prefigge il compito di controllare l'«incorporazione» degli spiriti da parte dello sciamano in trance. Il quale, nelle descrizioni di Shirokogorov, appare chiaramente come un invasato, per il cui tramite gli spiriti comunicano le loro volontà (cfr. S. Shirokogorov, *Psychomental Complex of the Tungus*, Shanghai-London, 1935). Una coesistenza dei due comportamenti va forse ravvisata nella «passione» di Penteo nelle *Baccanti* di Euripide. J. Kott (*Mangiare dio*, Milano, 1977) dimostra come lo smembramento di Penteo perpetrato dalle Baccanti in trance sia un'iterazione rituale della «passione» di Dioniso. Ma il volo di Penteo, nascosto sull'abete, ha sicuri connotati sciamanici. «Prima che si compia definitivamente il sacrificio, abbiamo il solenne *gestus* liturgico dell'elevazione. Il volo di Penteo verso il cielo è una levitazione estatica, simile a quelle che conosciamo dai racconti degli sciamani e dalle esperienze dei mistici cristiani» (ivi, p. 252). Così, invasamento orgiastico ed estasi sciamanica sembrano coesistere nel mondo dionisiaco.

¹⁴ Fetonte è figlio di Helios ed esiste una parentela fra il Sole e Apollo, detto Febo, «il risplendente». Sui tratti sciamanici di Apollo ritorna più volte G. Colli. La facoltà di volare è un aspetto della personalità apollinea: Aristeia, di cui Erodoto dice che era stato «afferrato» da Apollo, volava in forma di corvo (cfr. *La sapienza* cit., I, pp. 46, 325, 431). Fetonte, figlio del Sole, del quale pretende di guidare il carro, vuole cimentarsi nel volo apollineo (sciamanico) e fallisce: il suo annientamento ammonisce sui rischi della trance sciamanica, quando è affrontata senza un debito tirocinio e un'esperienza adeguata.

¹⁵ Cfr. F. Bar, *Les routes de l'autre monde*, Paris, 1946.

Accomuna queste narrazioni mitiche e fiabesche un'ostinata trasgressione delle leggi del mondo naturale: il peso di gravità si attenua, il tempo e lo spazio perdono il loro metro obiettivo. Il mito, il rito, la fiaba si reggono su questa flagrante eccezione alle regole che governano la realtà fisica.

È un'eccezione verificata anche nell'ambito del laboratorio, che ha una sua conoscenza di «voli» nel tempo e nello spazio. L'inattesa levità, che solleva i corpi dal loro peso fisico nelle evoluzioni del «mnemodramma gestuale» e in alcuni momenti del mnemodramma visionario, sta forse alla radice delle esperienze oniriche di volo che conosce l'estasi sciamanica. L'analogia non è evanescente come può sembrare. Lo sciamano tunguso (il termine *shaman* è di origine tungusa e indica stati di agitazione psicomotoria), danzando in stato di trance, diventa singolarmente «leggero»: egli effettua grandi salti, malgrado il suo costume pesi anche trenta chilogrammi, e cammina sul corpo del paziente che ha in cura, senza che questi ne avverta il peso. Questa levità, che sfiora la levitazione, viene rapportata dagli studiosi alle sue «capacità di volo estatico»¹⁶.

I «viaggi» magici della leggenda e della fiaba trovano, d'altra parte, un riscontro in quelle traslazioni nel tempo e nello spazio – un tempo e uno spazio oniricamente condensati – che si avverano nel mnemodramma parlato. La discesa agli inferi, come esperienza iniziatica di morte e resurrezione, ricorre nelle fasi di angoscia e recupero esistenziale che segnano l'adempirsi dell'esperienza mnemodrammatica. Perfino gli atroci smembramenti, le incredibili torture, che il novizio patisce nel suo soggiorno infernale e nei sogni premonitori della vocazione, sembrano avere una corrispondenza nelle lacerazioni psichiche che l'evento mnemodrammatico comporta. L'io affronta i mostri della violenza annidati nelle sue caverne interiori, combatte con draghi dalle teste sempre rinascenti: la fiaba crudele si adempie carnalmente in queste esperienze esistenziali. I rantoli, i mugolii, le torsioni fisiche dell'attore in trance mnemodrammatica riecheggiano nel linguaggio corporeo gli strazi iniziatici imposti dall'impietosa Mnemosyne.

¹⁶ Cfr. S. Shirokogorov, *op. cit.*, p. 332.

Le matrici del mito

Corrispondenze evidenti si sono venute delineando fra alcuni moduli strutturali del mito e le caratteristiche del mnemodramma parlato e visionario. L'affinità non si riferisce ovviamente ai contenuti, ma alle procedure espressive. Esistono anzi comportamenti interiori che sono in grado di gettare luce su alcuni meccanismi e aspetti della mitopoiesi.

E allora si affaccia alla mente l'ipotesi, velata ancora di cautela, se in questo itinerario sotterraneo non stiamo costeggiando i territori interiori, nei quali i miti hanno origine: se le sconvolgenti esperienze del mnemodramma non attingano alle indistinte matrici del complesso mito-rituale, che racchiude il nucleo primo del teatro. Riconosciamo il paesaggio mitico nella qualità allucinata del mnemodramma, nelle sue trasfigurazioni e nei suoi deliri, nelle sue violenze e nelle sue angosce. Ed è plausibile supporre che l'evento mnemodrammatico si valga degli stessi strumenti di cui ha fatto sempre uso la creazione mitica: del «gesto» che emerge dal magma della memoria e traccia la propria parabola espressiva nello spazio onirico¹⁷.

È vero che il gesto mnemodrammatico non s'iscrive in un orizzonte mitico preesistente, non ricorre a simboli condivisi, non si articola in vicende mitiche appartenenti a una comune visione del mondo. Ma quella che agisce in noi è una memoria «selvaggia», non più (o non ancora?) codificata in un linguaggio simbolico. Nella nostra condizione di uomini moderni la mitopoiesi è un evento personale, solitario. Pure, si manifesta in esso l'esigenza di espressione di quelle strutture native che non sono state eliminate dall'evoluzione mentale. La memoria selvaggia, creatrice di miti individuali, testimonia per noi moderni, immersi nelle misure del concreto, l'esistenza di una dimensione perduta, la cui naturale area di espressione era il rito: dunque il

¹⁷ Jung postula l'esistenza di elementi costitutivi «mitogeni» che appartengono allo psichismo inconscio; questa tesi è stata sviluppata dai suoi allievi in numerosi studi sulla mitologia: sulla stessa linea ha svolto le sue ricerche la scuola di Vienna di O. Rank. Occorre, insomma, ammettere una matrice interiore del rito e del mito, come struttura permanente dell'interiorità umana: che tale matrice si sia atrofizzata o volatilizzata in conseguenza dell'evoluzione mentale dell'uomo, è opinione tutta da dimostrare.

teatro. Nel mnemodramma è forse lecito ravvisare la prima scrittura concreta del teatro allo stato nascente.

Sognare poetici ritorni alle origini è cosa vana: la nostalgia di Artaud si esaurisce in letteratura. I virtuosismi tecnici degli attori, le sapienti misture di parola-canto-musica-danza nelle geniali confezioni di un Mejerchol'd o di un Reinhardt offrono sul piatto d'argento solo un mosaico scintillante di espressioni sceniche: non destano dal suo letargo la matrice stessa della vita teatrale. Le illuminazioni decisive di Artaud restano astratte, se non si traducono in un preciso progetto di tecniche artigianali di natura psichica. È il limite cui si arresta la lezione di questo inquieto profeta di un teatro futuro.

Il codice nascente

Il gesto della memoria selvaggia, evocato con opportune procedure, non coinvolge solo l'attore, ma ha un forte potere di contagio su quelli che assistono: scopriamo che quel gesto profondo è già di per sé un comportamento rituale dotato di un'incisiva potenzialità di comunicazione. Questa ritualità embrionale si configura in rito vero e proprio, quando i suoi «segni» sono organizzati e codificati in sequenze significanti. L'evento ritualizzato scatena e incanala nei propri argini la carica emozionale dei partecipanti. Allora la memoria mitica, che in laboratorio si è manifestata nelle sue esplosioni selvagge, si distende e si placa nello spazio e nel tempo che le sono ritualmente riservati. Il modello mitico così costituito è un patrimonio di antiche intensità in attesa della chiamata rituale. Il mito è un rito dormente. Il rito scardina e ricomponde. Sguinzaglia erinni inestinguibili e le civilizza nell'armonia di un gesto dettato da una superiore sapienza comunitaria.

Noi non sapremo mai in quale rapporto genetico il gesto della memoria selvaggia si ponga nei confronti del modello mito-rituale che lo codifica. Forse esperienze generazionali di qualità onirica hanno lentamente lavorato all'instaurazione di quel codice, forse esso è la geniale elaborazione di potenti personalità sciamaniche, di ignoti profeti della preistoria che hanno legiferato e imposto le proprie tavole della legge...

Nelle esperienze di laboratorio è possibile unicamente verificare la presenza di pulsioni rituali spontanee, mosse da una loro necessità

espressiva, che esplodono anche nell'assenza di un quadro mitico che le giustifichi. Forse questi comportamenti possono trovare una corrispondenza in alcuni dati che l'antropologia propone.

Nelle culture sciamaniche il reclutamento degli sciamani avviene per trasmissione ereditaria (comunque confermata dall'attitudine alla trance) o per vocazione spontanea (l'«elezione»)¹⁸. Questa si palesa in sogni iniziatici o in crisi che hanno l'apparenza di accessi d'isteria. Dopo la rivelazione, l'apprendista sciamano inizia una fase di istruzione sotto la guida di un maestro. Egli impara a controllare le proprie crisi estatiche e a inquadrarle nel contesto mitico del gruppo. La trance selvaggia viene così codificata in rito. Presso i Songhay-Zarma (Niger), i soggetti a possessione – o «cavalli dei geni» –, dopo una lunga iniziazione, entrano in un collegio dove le loro trance selvagge vengono dominate: si produrranno ormai solo nel corso di cerimonie regolarmente organizzate¹⁹. Anche fra gli Etiopi di Gondar si verifica l'emergenza spontanea del *gurri* (possessione), che viene poi regolato e inserito nella prospettiva magico-religiosa, dello *zâr*²⁰. Ma già l'antico coribantismo ellenico e le innumerevoli congregazioni dionisiache presenti ancora nella tarda grecità praticano la *teletài*, riti d'iniziazione nel corso dei quali il sacerdote o la sacerdotessa s'incaricano d'instaurare una convivenza benefica fra l'uomo e la divinità visitatrice²¹.

Queste possessioni involontarie si producono tuttavia nel quadro di una cultura della trance che le precede e le inquadra: sicché la trance spontanea appare, a sua volta, condizionata da una preesistente cultura mitica, in una spirale di interazioni reciproche che si perde

¹⁸ Cfr. L. Sternberg, *Divine Election in Primitive Religion*, cit. in M. Eliade, *op. cit.*, p. 27.

¹⁹ Sui fenomeni di possessione presso i Songhay-Zarma, cfr. J. Rouch, *Saggio sulle metamorfosi della persona, del mago, dello stregone, del cineasta e dell'etnografo*, relazione al Convegno internazionale sulla nozione di persona in Africa Nera del 1973, cit. in F. Marotti, *op. cit.*, p. 17.

²⁰ Il *gurri*, come forma di possessione, si manifesta con una forte agitazione psicomotoria che si attenua quando lo *zâr* entra nel corpo dell'iniziato e parla per suo tramite. Cfr. M. Loiris, *La possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar*, Paris, 1958, cit. in *Il corpo* («La scrittura scenica», 4, 1971, pp. 19 sgg.).

²¹ Per le società dionisiache nel periodo ellenistico, cfr. Jeanmaire, *op. cit.*, pp. 44 sgg.

nella notte dei tempi²². Nella preistoria, che la nostra conoscenza riesce a decifrare, il codice rituale è ormai costituito ed è ovunque il nucleo culturale delle società umane. Esso ha i suoi custodi che ne tramandano la tradizione e ne gestiscono i precetti. Sono costoro – sciamani, iniziatori misterici, sacerdoti – gli augusti antenati dell'attore. Esperienza e sapienza sono le loro necessarie prerogative: giacché essi sono i depositari di un'eredità mito-rituale che costituisce la piattaforma esistenziale dell'intero gruppo a loro affidato.

Di tali funzioni di guida rituale, che incombeva a quegli «attori» preistorici, si è persa ogni traccia: sugli antichi comportamenti è sceso un lungo letargo.

L'interrogativo è questo: in assenza di un quadro culturale in cui possano inquadarsi le sue espressioni, la matrice mito-rituale dell'attore, sepolta sotto le stratificazioni del tempo, sotto le prevaricazioni dell'intelletto, sotto le inibizioni del controllo cerebrale, può essere

²² Affiora qui la problematica dei rapporti fra Rito e Mito, che ha mobilitato per lungo tempo studiosi e scuole antropologiche in difesa di tesi opposte: da Frazer e dalla Myth and Ritual School che tendono a privilegiare la componente rituale ipotizzando una priorità temporale del Rito sul Mito (che del Rito sarebbe la necessaria motivazione culturale), alla scuola morfologica-culturale di Francoforte che, ponendo a base delle proprie concezioni una primordiale «emozione» del mondo (Frobenius, Jensen), sposta indirettamente l'accento sul Mito come concezione del mondo, dal quale deriverebbero i comportamenti e i codici rituali, alla scuola sociologica francese (Durkheim, Lévy-Bruhl), che nel rapporto dialettico fra il *drómenon* e il *legómenon* (fra l'azione rituale e la narrazione mitica) individua il nucleo della vita religiosa e la base del sociale, alla scuola funzionalista di Malinowski che teorizza un complesso mito-ritocultura come funzione unitaria e omogenea della vita sociale, alla scuola storicistica italiana (De Martino, Pettazzoni, Lanternari, Brelich, di Nola, Lombardi Satriani, Cirese) che valorizza il rapporto dialettico fra il complesso rito-mito e il divenire storico. Per la scuola storicistica il complesso mito-rituale ha una funzione di reinserimento dell'uomo e del gruppo nella realtà storica dopo i momenti di crisi individuale e calendariale.

L'interrogativo che emerge dal testo è lievemente laterale a questa tematica: la ritualità «selvaggia» sembra precedere ogni elaborazione mitica, ma, in realtà, si manifesta e si auto-interpreta nel quadro e nei termini di una data cultura mitica che la precede e che l'ha dunque codificata. D'altra parte, è impossibile determinare se tale codificazione non sia, a sua volta, insorta da manifestazioni rituali spontanee, «selvagge» appunto, e dunque prive di qualsiasi motivazione mitica. Al più, è possibile ipotizzare una prolungata insensibile interazione fra slanci rituali spontanei e lentissime elaborazioni culturali in chiave mitica, che ha instaurato il complesso Mito-Rito, segnando quello che in linguaggio antropologico viene chiamato il passaggio o «salto» da natura a cultura (Lévi-Strauss).

riattivata e ricondotta a gestire il suo alto teatro? Basta scostare un po' di sabbia – a mio avviso – e tutta l'archeologia dell'uomo riappare, intatta.

Ma la risposta del laboratorio resta parziale: e qui sta il suo attuale limite. Come quelle manifestazioni di ritualità spontanea possano obiettivarsi in un codice valido per una collettività resta un quesito aperto alla sperimentazione futura o alla divinazione individuale o a una lenta evoluzione culturale che prenda l'avvio da questi presupposti.

11. DELL'INTERPRETAZIONE

Identikit di attore assente

Sta ora sotto i nostri occhi l'identikit di un attore assente. La sua latitanza è dovuta a una situazione culturale che sancisce la sua estinzione. È l'attore del mnemodramma: un modello «ricostruito» in laboratorio. In lui la memoria mitica attualizza i suoi repertori individuali con estrema libertà creativa. Il suo linguaggio, dotato di una potenza viscerale, instaura con il suo io e con lo spettatore-partecipante rapporti inediti rispetto a quelli vigenti nel teatro dello «spettacolo». La violenza delle sue espressioni riconduce a una situazione arcaica, addirittura prerituale: una memoria selvaggia presiede alle sue scatenate epifanie. È un modello di attore barbarico, non vincolato da alcuna norma rituale o scenica che non sia quella del capriccio onirico: capriccio apparente, in realtà ancorato a una nascosta sapienza organica...

Forse è questa l'ipotesi di attore presentita da Artaud? Le affinità sono evidenti ed è anche, questa, una prospettiva possibile per un teatro che voglia recuperare i propri comportamenti originari. «Propongo che si ritorni attraverso il teatro a un'idea della conoscenza fisica delle immagini e dei mezzi per provocare trance»¹.

Il modello vigente

È quello dell'attore interprete, elaborato dal teatro di tradizione nei secoli della sua storia. I suoi comportamenti interiori sono radical-

¹ A. Artaud, *Scritti cit.*, p. 162 (cfr. n. 62 al cap. III).

mente diversi da quelli del modello dell'attore ora descritto. L'attore tradizionale non si abbandona alla propria memoria mitica: si applica a un testo drammatico. Egli deve misurarsi con un autore che lo precede nell'esperienza creativa. Il drammaturgo consuma in sé l'evento teatrale nel corso della «scrittura»: l'opera è la testimonianza di un'esperienza fiammeggiata e spenta in quella memoria mitica che è la sua fantasia. Il copione è espressione e documento di quel gesto creativo. A questo punto subentra l'attore; anche lui si presenta all'appuntamento con tutta la ricchezza della sua memoria mitica pronta a esprimersi. Ma c'è uno sfasamento di tempi fra autore e attore: il punto di arrivo dell'uno è il punto di partenza dell'altro. Lo spazio fantastico è ora ingombro: l'attore dovrà lavorare sulla memoria mitica altrui. Trascriverla in termini scenici: fra scrittura drammaturgica e trascrizione scenica (e nel termine possiamo contenere ogni bravura d'attore e di regista) si svolge oggi l'intera vita teatrale. Così dal libero gioco delle forze interiori si passa a un gioco comandato: dalla profonda inventiva del gesto mitico alla servitù dell'interpretazione².

La situazione si è curiosamente capovolta. Si è operato un ribaltamento esatto di comportamenti e di ruoli. Nel modello mitico-rituale il gesto si sceglie in piena libertà i suoi contenuti, nel modello drammaturgico sono i contenuti che subordinano a sé il gesto rituale. L'attore è defraudato della sua funzione creativa. Egli ha barattato la sua primogenitura espressiva con un ruolo di mediazione scenica. L'attore ripercorre un itinerario già percorso, il grande momento rituale è passato.

Questo teatro non è più il vero evento, ma una testimonianza dell'evento: questo è un teatro «dopo l'angoscia»³.

Immedesimazione e invasamento

Come e perché si sia operato questo mutamento nella figura e nei compiti del protagonista dell'evento teatrale è quesito che investe la storia del teatro drammatico.

² «Un grande attore è un altro burattino meraviglioso di cui il poeta regge i fili e al quale indica ad ogni riga la vera forma che deve assumere» (D. Diderot, *Paradosso dell'attore* cit., pp. 141-2).

³ La frase è mutuata da T. W. Adorno (*Filosofia della musica moderna*, Torino, 1958), secondo il quale nella musica contemporanea prevale la componente tecnica e cerebrale sulla creatività.

Da quell'augusta origine mitico-rituale ha avuto inizio una complessa evoluzione che si è concretata infine in un teatro del personaggio, quale è quello che contraddistingue la drammaturgia moderna. Nato da una matrice mitico-rituale, il teatro è diventato un genere letterario, che, pur non rinunciando alle ambizioni della scrittura, vede nella scena la sua naturale destinazione. In questo ambito si configura quel sistema tripolare – attore-personaggio-spettatore – che è stato individuato e analizzato nella prima parte di questo saggio.

Le tensioni fra i tre poli di attrazione, le oscillazioni che si verificano nell'interiorità dell'attore rivelano ora le loro cause profonde. L'immedesimazione nel personaggio si rivela una coartazione: le difficoltà psichiche dell'attore durante le prove, gli amori, gli odi, le esaltazioni, le depressioni nel suo conflittuale rapporto col copione derivano da un'alienazione volontaria. Egli cede il proprio io all'estraneo, convoglia in esso le proprie virtualità espressive. Accidentata è questa sua marcia di avvicinamento al personaggio. L'attore fuoriesce dal proprio io e muove alla volta di quell'altro io che deve essere rappresentato: s'immedesima, «costruisce», si estrania, finché la faticosa identificazione è compiuta. Ora egli interpreta. Del ruolo d'interprete egli si onora, dimentico delle origini. Se si tratta di una forte personalità scenica, l'attore plasma tutti i personaggi a propria immagine: recita se stesso in tutti i ruoli che interpreta. Le sue interpretazioni finiscono per rassomigliarsi l'una all'altra. Il grande attore non è necessariamente un grande interprete.

L'altra direzione, quella antica e rituale, si muove in senso inverso. Nell'immedesimazione c'è lo sforzo di adeguarsi a una vicenda esterna; nell'invasamento c'è una potenza che sembra precipitare dall'esterno verso l'interno. L'invasamento sale dalle profondità dell'io, l'interpretazione si protende verso le indicazioni della pagina scritta. Qui c'è lavoro e abile artificio, là quella mitica spontaneità che riporta alla condizione radiosa e tragica del gioco.

La tracotanza filologica

Spesso la sapienza originaria di un modello rituale si corrompe con l'andare del tempo. S'irrigidisce nella lettera delle proprie norme senza adeguarsi alle mutate condizioni ambientali. Oppure moltiplica i pro-

pri precetti insinuandosi in ogni occasione della vita individuale e collettiva. Il modello rituale diventa allora oppressivo. Si trasforma in strumento di potere nelle mani di chi ne detiene la gestione.

Tale è anche il destino del modello drammaturgico nel teatro occidentale. L'evento teatrale, che si valeva, in origine, di austere indicazioni rituali, comincia a inebriarsi di compiacenze letterarie nel canto tragico: alta lettura poetica, improbo travaglio per il mediatore scenico.

Dalla «situazione» tragica la drammaturgia passa progressivamente alla «caratterizzazione»: si configura il teatro psicologico. Usurpando i territori della narrativa, la nuova scrittura teatrale si cimenta nella modellazione a tutto tondo, si addentra nelle minuzie dei rapporti interpersonali. L'attore della memoria mitica si trova ingabbiato nei cunicoli elaborati dall'altrui fantasia narrativa. Il passaggio dal «canovaccio» rituale e anonimo all'opera chiusa dell'autore drammatico altera la fisionomia della vita teatrale: da un teatro previsione dell'evento⁴ si appropria a un teatro corollario dell'evento (consumato anteriormente nella fantasia del drammaturgo).

La drammaturgia si considera ormai unica creatrice di teatro: l'autore pretende fedeltà alla sua esperienza creativa. Convinto del suo

⁴ Nelle laude drammatiche perugine, che pure derivano dalle laude liriche, e hanno dunque struttura lirica, non è infrequente imbattersi ancora in didascalie in latino, che indicano l'azione con il congiuntivo presente (imperativo), secondo moduli propri della liturgia. Così nella Lauda dell'Annunciazione una didascalia per il personaggio di Cristo: «Tunc ascendat in monte et apareant sibi Moyses et Helia et loquantur sibi secreta. Dicat Petrus solus cum aliis stupefactis Christo». E poco dopo: «Tunc nubes coperiat ipsos et quedam vox cum nube exivit. Discipuli iaceant stupefacti et dicat Vox Christi patris» (V. De Bartholomaeis, *Laude drammatiche e rappresentazioni sacre*, Firenze, 1943, p. 121). Ma ancora nella *Sacra rappresentazione di Santa Uliva* (che appartiene probabilmente al XVI secolo e impiega l'ottava di origine epica) si incontrano didascalie, ormai in volgare, strutturate nella stessa maniera: «E in questo mezzo esca in scena una Ninfa adornata quanto sia possibile»; «E questi versi finiti, gettisi in terra e dica tre volte ad alta voce e adagio: "Ahimè! ahimè! ahimè!"». Si tratta di sopravvivenze di un tipo di indicazioni drammaturgiche di carattere rituale (riscontrabile nei più diversi riti storici e protostorici), cui si adatta la locuzione di «teatro previsione», riferita naturalmente allo stadio preletterario, in cui essa si configurò. Lo stesso discorso, pur nella prospettiva di una commedia «all'improvviso» vale per le didascalie che si ritrovano nei canovacci della «commedia dell'arte»: «Lavinio haver inteso l'accidente di Leonora e non voler più partire. Pantalone con timore li dice l'ordine del padre, e che parta subito. Lavinio non volere. Pantalone con lazi chiama» (*Commedia dell'arte*, canovacci raccolti da A. G. Bragaglia, Torino, 1943, p. 51).

diritto a questa egemonia scenica, egli s'improvvisa regista nella stessa scrittura drammaturgica: imbavaglia la libertà dell'uomo di palcoscenico con didascalie che dettano nel dettaglio l'ambiente scenografico, i costumi, l'età dei protagonisti. Ogni intonazione viene suggerita fra parentesi a inizio di battuta. Ogni movimento viene previsto e indicato nel copione. Dove si è nascosto l'attore impetuoso del rito originario? Ma è sintomatico il fatto che poca o nessuna attenzione viene prestata da attori e registi alle didascalie dell'autore. Più difficile è l'assalto alla parola e alla costruzione: ma anche la lettera viene spesso trasgredita, quando il vocabolo o la struttura della frase riescono ostici alla recitazione. Sintomi minimi di una resistenza dell'antica indole teatrale al giogo della parola scritta. L'attore e il regista si prendono una rivincita nei margini che intercorrono fra l'ortodossia alle indicazioni scritturali e un'interessante insolente innocua eterodossia. Ma il dettato drammaturgico lascia scarso spazio all'espressione rituale.

Le rivolte contro la supremazia del testo drammatico, che esplodono al tempo delle avanguardie, rivelano la loro motivazione reale, anche se non chiaramente percepita dai rivoltosi.

Teatri omogenei

Quando il Coro dei vegliardi di Tebe nel Parodo dell'Edipo Re invoca l'«oinòpa Bacchon éuion»⁵, il Bacco dell'*evoé* dal volto color del vino, il ritmo giambico assume una cadenza frenetica. C'è dall'inizio del Parodo un crescendo che sembra il segno poetico dell'*enthoúsiasmos*, dell'invasamento divino che trascina i coreuti. Sperimentando in palcoscenico il ritmo barbarico del Coro greco realizzato in lingua e metrica originale, si avverte incombente la derivazione della tragedia dall'arcaica danza ditirambica, che induce la trance dionisiaca⁶. Il Coro, dal quale emergeranno i Personaggi tragici, resta fedele alla sua origine: alla stesura letteraria è sotteso il rituale orgiastico coi suoi «gesti» fisiologici. Se la riesumazione di quelle strutture metriche può

⁵ Sofocle, *Edipo Re*, v. 211.

⁶ Il ditirambo era agli inizi una danza rituale di origine arcaica diretta a provocare stati di orgasmo estatico nei partecipanti (cfr. Jeanmaire, *op. cit.*, p. 241).

ancora coinvolgere un pubblico popolare nella cavea di Siracusa⁷, si può immaginare quale impatto esso esercitasse su una platea greca. L'eloquenza lirica del testo non impediva l'adempersi di quelle decisive operazioni psichiche (pietà, terrore, catarsi) cui allude Aristotele. Così la scrittura letteraria si piegava a un ruolo di mediazione fra la matrice rituale e lo spettacolo che ormai da quella era emerso. Era un teatro organico a una cultura: al di là dell'immaginosa scrittura dell'autore il pubblico riconosceva l'oscura identità delle proprie origini. L'evento scenico era già intriso di letteratura, ma ancora radicato nel dionisiaco.

La parabola del teatro medievale (il tema ritorna qui, affrontato dal versante drammaturgico) si disegna entro un orizzonte culturale conchiuso: dal dramma liturgico alle laudi drammatiche, ai *mystères* francesi, ai *Miracle plays* inglesi, alle «sacre rappresentazioni» rinascimentali, questa drammaturgia, iniziata da monaci colti, sviluppata poi in area laica, annovera autori legati alla storia della letteratura⁸. Pure, malgrado le molteplici innovazioni, la proliferazione dei personaggi, la dilatazione dell'apparato spettacolare, la liberalizzazione dei contenuti, le compiacenze della scrittura poetica, essa non si discosta mai in modo definitivo da una tradizione che è parte integrante della memoria storico-mitica della cultura medievale.

I testi del Nô giapponese iniziano generalmente al termine di un «viaggio», quando il *Waki*⁹ «arriva» al luogo dove si produrrà il *kamigakari*, la possessione, l'incontro col soprannaturale. Il simbolismo del viaggio viene chiaramente identificato dagli studiosi nella componen-

⁷ Si allude qui alla messa in scena *dell'Edipo Re*, presentata al Festival di Siracusa del 1972, per la regia di A. Fersen, le scene di E. Luzzati, i costumi di S. Calì, nell'interpretazione di G. Mauri, V. Moriconi, D. Troisi. Il Coro era stato istruito nella lingua greca e secondo la metrica originale.

⁸ Per l'Italia, cfr. S. D'Amico, *Storia del teatro drammatico*, Milano, 1939, I, p. 362: «È dunque nella seconda metà del Quattrocento che i letterati fiorentini, e proprio quelli raccolti intorno alla corte paganeggiante del magnifico Lorenzo, si assumono il compito di dare una vera e propria forma d'arte alla Sacra Rappresentazione». D'Amico cita successivamente le «Sacre Rappresentazioni» di Feo Belcari, di Bernardo Pulci e dello stesso Lorenzo de' Medici.

⁹ Il Nô è praticamente uno spettacolo a due personaggi: lo *shite*, «colui che agisce», è il protagonista; il *waki*, il «laterale», è quello che in gergo teatrale noi chiameremmo «la spalla»: cioè colui che provoca le azioni dello *shite*. L'uno e l'altro possono tuttavia avere degli accompagnatori (cfr. Zeami, *op. cit.*, p. 10).

te sciamanica del Nô¹⁰. Questo filone è, d'altronde, rintracciabile in tutti i canoni che regolano lo spettacolo: la danza rotatoria che provoca la trance (come lo *ziker* derviscio), la tecnica dell'andatura che sembra annullare il contatto col suolo e allude al «volo» sciamanico e all'apparire dei morti (che nella tradizione mitica giapponese s'immaginano privi di gambe), il battere ritmico dei piedi, l'elemento spettrale che risulta dalle maschere e dal trucco, l'uso imprescindibile del *torimono*. Questa originaria presenza sciamanica viene poi composta in un'espressione stilizzata dall'elaborazione scintoista, che insegna il controllo della trance¹¹.

Ecco dunque un teatro, che, muovendo da antiche danze rituali – i *kagura* – attraverso molteplici trasformazioni e filtri cerimoniali, giunge a una decantazione estetica straordinaria e diventa un alto divertimento alla corte degli Shogun¹² (ma sul termine «divertimento» occorrerebbe intendersi: c'è più sostanza esistenziale in un Nô che in un «teatro a tesi» occidentale). Da quel momento il Nô ha autori illustri: ma tutti operano nell'ambito rituale in cui il Nô è germinato. Il grande Zeami consiglia addirittura all'attore di scriversi lui stesso le opere che dovrà interpretare¹³, onde evitare la situazione vincolante e riduttiva di interprete di testi altrui.

A Bali la vita teatrale è impostata su atteggiamenti culturali ispirati a una saggezza che l'Occidente ignora: l'originalità individuale, tanto ambita dall'uomo di teatro occidentale, è laggiù un valore secondario¹⁴. Invece di industriarsi alla ricerca di novità espressive, l'attore di Bali passa la sua vita a perfezionare tecniche e gesti appresi dai suoi maestri¹⁵. Continuità e coerenza, che realizzano fra attore e spettatore un insieme teatrale di antica data.

¹⁰ Cfr. B. Ortolani, *op. cit.*, p. 110.

¹¹ Ivi, p. 111.

¹² Sulle origini e la storia del Nô, cfr. Zeami, *op. cit.*, pp. 26 sgg.

¹³ Ivi, p. 87: «Quando dicevo nella Prefazione: «Cultivate un poco la *via della poesia*», si trattava di questo. Infatti, quando l'autore di un *Nô* non ne è l'interprete, per quanto *abile* sia quest'ultimo, non è libero d'interpretare come sente. Quando l'*opera* è di sua composizione egli potrà cambiare parole e comportamento a suo arbitrio. [...] È questa la vita della nostra *via*».

¹⁴ Cfr. F. Bowers, *op. cit.*, p. 224.

¹⁵ *Ibidem*.

Siamo così in presenza di varie civiltà teatrali, che, pur emancipandosi dal rito e alimentandosi di una drammaturgia autonoma, restano omogenee alle proprie matrici culturali. Lo straordinario impatto che uno spettacolo Nô o uno spettacolo Kathakali esercitano sul pubblico occidentale non è dovuto all'esotismo della rappresentazione o alla magnificenza dell'apparato scenico: si sprigiona da questi teatri una potenza di comunicazione a noi sconosciuta. Non è un'opera drammaturgica che viene da noi recepita, ma una visione collettiva del mondo. Anche noi – «spettatori»... – veniamo cavalcati dal dio. Quanto all'attore, egli si muove nel proprio *medium* culturale: non aliena la propria identità per assumerne un'altra a lui eterogenea. È semmai l'autore che accetta qui il ruolo d'interprete: egli media fra una cultura di base e le mutate condizioni in cui si situa la sua attività drammaturgica.

Unico parallelo possibile in Occidente è quello di certi teatri legati a una particolare etnia o a forme idiomatiche di vita teatrale. L'Habimah, il famoso teatro ebraico di Mosca, che, sotto la direzione geniale di Vachtangov, soggioga le platee occidentali, attinge al fondo di una tradizione culturale ricca di ritualità, quale è quella yddisch dell'Europa orientale. La storia del *Dybuk* è una storia di invasamento: come avviene nel Nô, è un morto che possiede l'anima di una fanciulla, sua fidanzata in vita, e parla per sua bocca, fino a quando essa non viene esorcizzata dai rabbini della Comunità. Il dramma di An-Sky è un esempio di teatro coerente con la sua matrice mitico-rituale.

Anche in forme epigonali di civiltà teatrale quali sono i teatri in dialetto – assente ormai ogni contatto con le origini rituali – la drammaturgia opera in un clima culturale da cui non le sono consentite evasioni. Le invenzioni dell'autore restano organiche all'idioma, ai costumi, al destino del gruppo etnico-sociale. Il pubblico recepisce lo spettacolo senza avvertire la mediazione drammaturgica. L'attore esprime con le parole del testo comportamenti che gli sono connaturati: non compie sforzi innaturali per appropriarsi del ruolo. Quanto è più agevole recitare in dialetto che in lingua! Il grosso attore dialettale, quando recita in lingua, sbiadisce...

Poi il cordone ombelicale che lega il teatro rituale alla sua matrice si assottiglia. Si spezza. La drammaturgia diventa un'operazione mentale. Nasce fra quattro pareti.

Ibridi in scena

Dell'interpretazione si usa dire che essa è un incontro a mezza strada fra la personalità dell'attore e il personaggio delineato dalla scrittura drammaturgica. Da quell'incontro nasce il Personaggio scenico, un'entità nuova. L'interpretazione, dunque il Personaggio, varia in funzione della personalità specifica dell'attore che interpreta.

Ma questa ambigua operazione psico-drammaturgica va ormai interpretata, a sua volta, in chiave mnemodrammatica e antropologica. Essa muove da due distinte realtà. C'è un personaggio letterario, realizzato in forma drammatica, e c'è l'attore con una sua ascendenza culturale di qualità dionisiaca, sciamanica, verificata nella sua memoria mitica. Su questo ceppo vivente viene innestato il personaggio scritto. Sulle radici che alimentano l'espressione personale dell'attore viene impiantata un'ipotesi di vita totalmente estranea. Il testo è prescelto dal regista o dall'impresario o dal direttore del teatro: l'attore accetta il ruolo e viene scritturato. Collabora attivamente a quell'operazione di chirurgia scenica. L'attore, antica stirpe, si presta alla manomissione interiore. Segue una fase operativa, le prove: l'attore «prova» a diventare l'altro... Si spersonalizza per impersonare. L'innesto attecchisce. L'attore ha fatto suo il personaggio del testo.

Si smorzano le luci, si scostano le porpore di velluto. Chi è di scena? Un ibrido. Ibridi sono queste creature che si muovono sui nostri palcoscenici, nate da una violenza culturale esercitata sull'io autentico dell'attore. Il quale mena ormai una vita anfibia. Non senza strazio. La conflittualità fra l'io e l'intruso si compone con un compromesso. Con un'accettazione. Con una rinuncia. Con una rivincita. E la simbiosi diventa una seconda natura. Di qui le oscillazioni del sistema tripolare.

Piegato a una servitù inconsapevole, l'attore perde il senso della sua identità originaria. Perde la vocazione alla creatività autonoma: come un animale ridotto a domesticità, non saprebbe che farsene di una libertà completa. Senza il soccorso di un testo drammaturgico si sente perduto: non «ha niente da dire» – o lo crede. Si aggrappa a questa sua identità, fatta di due mezze identità. Diventa un cacciatore di personaggi: ne scopre che sono più affini al suo «temperamento», alla sua configurazione fisica e psichica. Sceglie, se può, quelli per facilitare l'innesto, per favorire la resa scenica.

L'attore interprete parla spesso con umiltà del suo ruolo di mediatore, della sua milizia nel campo della grande tradizione drammaturgica. La sua natura composita si decanta e si esalta nei momenti più alti dell'interpretazione scenica: egli attinge allora a straordinari equilibri fra la parola poetica e il suo farsi carne sulla scena.

Ma l'antico amore e il rispetto per il grande teatro di tradizione – il cui itinerario va ogni volta fedelmente e interamente ripercorso da chi tenta di proseguire nel cammino – non può velare la visione veritiera di una situazione ibrida in cui il teatro occidentale ristagna.

Patologia dell'attore

Della sua alta genealogia l'attore conserva i blasoni esteriori: atteggiamenti e pose, che vengono attribuiti alle debolezze di un mestiere che lo obbliga a stare sempre in vetrina. Invece i suoi esibizionismi congeniti sono le tracce, le maschere ormai vuote, di antichi e prestigiosi compiti di guida rituale, cui competeva avviare e controllare le immedesimazioni del gruppo. Di quella pienezza e di quell'autorità non gli restano che i suoi narcisismi: i quali dunque si spiegano e si assolvono come ultimi segni di un'eredità ancestrale. La smania di successo non è che un residuo psicologico – quasi una copia patetica – delle posizioni preminenti che gli spettavano in origine.

Talvolta lo aggredisce l'intuizione e l'impeto di una potenza perduta. Allora penetra in una latitudine diversa e ci trasmette qualche cosa d'indefinibile in base agli abituali parametri estetici. Un qualche cosa di profondo che rivela un'autorità sconosciuta: che induce al silenzio e a un rispetto di qualità sacrale. Gli gridiamo «bravo», ma non si tratta di questo... e noi non disponiamo di un diverso metro di giudizio. Si tratta di altro: quel levarsi in volo verso altri venti, altri orizzonti, avviene, malgrado noi, malgrado l'autore, malgrado il regista. Appartiene a un improvviso e inatteso contatto con le remote matrici del teatro e con il ricrearsi di antichi comportamenti ignorati dalla normale amministrazione teatrale.

Siamo in quei rarissimi momenti a una metamorfosi della nostra identità di spettatori: ci avviciniamo alla qualità di partecipanti. Forse avvertiamo non lontana l'area intensa della Festa.

Ma questi balzi sciamanici nell'al di là dello spettacolo sono rari. Spogliato di quell'eredità l'attore si sente vuoto: non gli sfugge il

sospetto di essere adibito ai consumi voluttuari della società. L'immagine dell'alto istrione di Diderot aleggia sulla sua scelta di vita. Perfino il termine suona spregiativamente nel lessico corrente: «fare l'attore», «recitare» nella vita quotidiana, vale come connotazione negativa. Eccolo allora alla ricerca di contenuti che gli diano la coscienza di una terraferma esistenziale: va rispettato l'impegno civile o politico che egli talvolta adotta come ragione d'essere nella professione. Tenta così di surrogare quanto è andato perduto con delle impostazioni ideologiche: ma queste restano inesorabilmente laterali rispetto alle funzioni originarie. Oppure s'identifica con le altitudini della poesia drammatica, le vive in prima persona e salva così nell'ebbrezza estetica il proprio destino personale. O ancora, chiuso nel suo egocentrismo, segue le sue inclinazioni teatrali per un bisogno di compensazione psichica: l'interpretazione diventa una tecnica di riequilibrio che gli offre le gratificazioni indispensabili per continuare a vivere.

Ma quella condizione anfibia, che è connaturata al suo mestiere, accresce le sue irrequietezze, le sue bizzarrie, le esplosioni di gioia e di umor nero: una labilità psichica che gli ibridismi di una situazione culturale confusa concorrono a fomentare. Di queste eccentricità egli si fa volentieri un fiore all'occhiello per attirare l'attenzione o per scandalizzare la società costituita che, nel fondo, lo esclude. Tutta la diceria che accompagna vita morte e miracoli della tribù zingaresca ha il suo fondamento in questo logorante dissesto interiore.

Il mestiere dell'attore ha qualche cosa di angoscioso e di insostenibile. Molti relegano l'angoscia nel baule da tournée, optano per la vita borghese. Della rischiosa matrice dionisiaca si perde anche il ricordo. Vivere ai limiti dell'esistenza non è facile. Il teatro diventa una carriera.

12. IL DESTINO È NELLE ORIGINI

Crisi della comunicazione teatrale

La situazione teatrale odierna si presenta sotto il segno di vistose contraddizioni. C'è in Italia una crescente affluenza di pubblico allo spettacolo di prosa, c'è un proliferare di gruppi giovanili che si aggregano per fare teatro: e c'è un declino, si direbbe inarrestabile, nella creatività drammaturgica.

A prescindere da fattori specificamente italiani, quali la crescente acculturazione e l'accesso di più larghi strati di popolazione al teatro di prosa, l'affollamento delle sale teatrali risponde a un'evoluzione scontata. Il crescente isolamento umano, provocato dall'abitudine allo spettacolo televisivo, doveva necessariamente provocare una reazione in senso contrario: il ritorno a una pur epidermica socialità e alla gratificante occasione del contatto interpersonale.

Sintomo più sottile è la crescita di gruppi di giovani teatranti: nella quale è da leggere un rifiuto del ruolo tradizionale di chi assiste al «gioco» altrui e quindi la volontà di prendere parte attiva allo spettacolo. L'indizio anticipa nella sua modestia un'esigenza di ristrutturazione della vita teatrale.

Sul versante drammaturgico c'è invece un ristagno che dura da decenni. Si scrivono ancora, qua e là, ottimi drammi e ottime commedie, che – nella povertà del repertorio contemporaneo – vengono subito accaparrati dai complessi teatrali più ricchi e più potenti. Ci sono ancora drammaturghi che perseguono con coerenza una loro produzione di buon livello letterario. Ma il destino del teatro drammatico è sempre stato legato a grandi cicli creativi, quali la tragedia greca, la commedia latina, lo spettacolo sacro, la commedia dell'arte, il «teatro elisabettiano», il dramma e la commedia sette-ottocenteschi. Noi

non stiamo vivendo un'entusiasmante vigilia teatrale: nulla preannuncia l'imminenza di una nuova civiltà drammaturgica.

È semmai una nuova civiltà dell'immagine (cinematografica o, piuttosto, televisiva) che si approssima – e i segni sono molti e pericolosi. Nessun indizio del genere in campo teatrale. Il fatto è che gli strumenti classici della drammaturgia appaiono invecchiati. Come la nuova cultura musicale non si affida più all'uso canonico di strumenti tradizionali come gli archi e i fiati (ne distorce semmai l'impiego a nuovi effetti sonori) e ricorre magari a mezzi di espressione discutibili quali l'elettronica, così anche una nuova cultura drammaturgica dovrebbe rinunciare a strumenti tradizionali, e spuntati, quali i dialoghi, i personaggi, la scenografia, la costumistica¹.

Demiurghi chirurghi

In tale congiuntura lo spazio riservato al drammaturgo viene occupato dal regista. Assistiamo, da settant'anni in qua, alla rarefazione progressiva di autorevoli presenze drammaturgiche sulla scena e alla crescita massiccia dell'intervento registico. Più che un teatro drammatico, quello contemporaneo è un teatro di regia.

Il sintomo è importante. In tempi floridi di vita teatrale il regista non c'è: se c'è, non lo si vede. Quali nomi di registi ci ha tramandato l'epoca elisabettiana o la tragedia greca? Certo, un direttore scenico – un *chorodidaskalos* o un capocomico (nel senso originario della formula) – è sempre esistito: ma si limitava a curare la fedele esecuzione del testo

¹ Appare tuttora attuale e singolarmente anticipatore l'invito formulato da B. Dort al Convegno sul repertorio contemporaneo tenutosi a Firenze nel quadro della II Rassegna dei Teatri stabili (1966): «I teatri d'oggi che si preoccupino dell'autentica contemporaneità del proprio repertorio devono impegnarsi in una nuova ricerca, teatrale quanto e più che strettamente drammaturgica. Ricerca di grande importanza, che forse li obbligherà a mettere in crisi perfino la struttura delle loro attività e talune conquiste magari molto recenti (specialmente per ciò che concerne i loro rapporti col pubblico e con lo Stato). L'attività teatrale deve affondare le proprie radici nella nostra società; anziché essere templi di una verità storica o estetica, i nostri teatri, sotto pena di sclerotizzarsi, devono diventare dei laboratori dove autori, registi, attori e spettatori possano liberamente confrontare le proprie esperienze e le proprie rappresentazioni della realtà» (*Una propedeutica della realtà*, in «Sipario», 258, ottobre 1967).

(proprio o altrui). Nell'attuale vacanza drammaturgica il regista si auto-elegge mejercholdianamente autore dello spettacolo. Il suo potere teatrale diventa strapotere. Egli non disdegna l'attributo di demiurgo.

Demiurgo o chirurgo? La sua stessa presenza è il segno di uno stato patologico della vita teatrale. È questa situazione che lo ha procreato: gli si chiede di sanarla. Egli opera col bisturi, applica ricette miracolose. Ma sbaglia, o elude, la diagnosi essenziale. Il suo punto debole sta nel tentativo di sostituirsi all'attore sulla scena: vuole diventare il protagonista dell'evento. Segno di una cattiva conoscenza del mezzo di espressione che egli si trova a maneggiare. Invece di approfondire il senso e le modalità della vita teatrale, il regista si piazza da protagonista in palcoscenico e recita le sue geniali invenzioni. L'attore per lui è solo uno strumento per la realizzazione della sua idea (l'attore è ormai il servo di due padroni...). E su quale materia egli esercita questa sua attività creativa? Sul repertorio della vecchia tradizione.

Su questo terreno ripetutamente dissodato si sbizzarriscono le interpretazioni, le manipolazioni, i rifacimenti, le attualizzazioni, le trasposizioni, le dissacrazioni, le contaminazioni operate dai nuovi signori della scena. Una situazione paradossale e, in definitiva, sterile. È grave che una cultura viva di interminabili variazioni su temi di altri tempi. Questo non è un teatro moderno, non è un teatro creativo. Riconosciuta la necessità di un'attenta cura verso il teatro di tradizione, un'epoca deve pure esprimere i suoi contenuti in una lingua che sia sua. Ricamare, sia pure genialmente sul passato, può essere uno spunto per fruizioni di alto livello scenico. Ma è atteggiamento che non si sottrae al sospetto di un parassitismo culturale, che riduce il teatro a un cerimoniale infecondo.

I registi vengono allora accusati di abuso: li si incolpa dei mali di cui soffre il teatro. Li si vuole cacciare dal Tempio. Cacciati, il Tempio resterebbe vuoto come prima.

Compito del teatro, pensava Artaud, è la creazione di miti: una prerogativa che il teatro non può cedere impunemente al cinema (oggi diremmo alla televisione)².

² Il monito è contenuto nel secondo manifesto del «Teatro della crudeltà»: il quale «non intende lasciare al cinema il compito di svelare i Miti dell'uomo e della vita moderna» (A. Artaud, *Il teatro* cit., p. 193). Ma in uno scritto postumo (*Il teatro è inizialmente rituale e magico...*, in *Oeuvres* cit., V, p. 18) l'alternativa sembra già svuotata di ogni

La passione teatrale non deve velare lo sguardo e il coraggio della diagnosi impietosa: oggi il destino del teatro è affidato a quei giochi di stanco intellettualismo.

Teatro inattuale

L'idea di teatro che scaturisce da questa ricerca di laboratorio non appartiene al tempo presente. Qui non si indica un traguardo, ma un itinerario. Cinque secoli di teatro drammaturgico non si cancellano nel giro di una generazione. Il passo della cultura è misurato e sordo alle nostre impazienze. Quello che qui viene pronosticato è un non-teatro, se teatro è quello che oggi prospera in Occidente. Con la tradizione esso ha un punto in comune: è certamente un teatro dell'attore. Non un teatro della parola. La rinascita e la crescita non verrà dalla pagina scritta, ma dalla materia vivente del teatro, dal grande protagonista di sempre.

I precedenti sono illustri. La prima rivoluzione teatrale dei tempi moderni non si è forse prodotta in palcoscenico? Sono i comici dell'arte, che, eredi di molteplici filoni culturali, hanno plasmato un modello di attore, cui si è ispirata, nei secoli successivi, la drammaturgia europea. Questa è la prima lezione che la tradizione teatrale ci propone e che non può essere elusa.

Puntuale è stata l'intuizione delle avanguardie nella polemica anti-drammaturgica: carente, invece, nell'approfondimento culturale della vita scenica. L'attore biomeccanico di Mejerchol'd è fermo al modello ormai liso della commedia dell'arte. Oggi occorre individuare un modello diverso: un attore reintegrato nella pienezza umana delle sue esperienze interiori e delle sue possibilità espressive, liberato dagli ibridismi culturali in cui si trova irretito.

Questa ipotesi di teatro prescinde dunque dalla presenza di un quadro drammaturgico? Non c'è ritualità costituita che non si richiami a una visione mitica, di cui essa è l'attuazione «teatrale». Si può dunque pronosticare un nuovo modello drammaturgico edificato su un nuovo modello di attore: che accantoni la scrittura letteraria e abbia semmai

valore: «I miti meccanici della vita moderna se li è presi il cinema. Poteva prenderseli, quei miti non conducono a niente. Essi volgono le spalle allo spirito».

affinità con un canovaccio rituale; che ponga attenzione alla vera natura dell'attore, misconosciuta e manomessa dall'obbligo dell'interpretazione; che, ricorrendo ad antichi stimoli, sia in grado di suscitare la sua creatività originale. Una drammaturgia al servizio dell'attore, non un attore al servizio della drammaturgia.

Un insieme festivo

Un progetto teatrale che codifichi – ma con saggezza antica! – i comportamenti profondi dell'attore e sia dunque ispirato a un'estrema parsimonia di segni scritturali e a un'organica indicazione di stimoli significanti: questa è la prospettiva culturale che emerge dalla sperimentazione del mnemodramma. Il nuovo codice linguistico, articolato in simboli condivisi, scatena una decodificazione partecipante da parte della collettività che assiste. La figura tradizionale dello spettatore dilegua, dilegua l'antiquato concetto di spettacolo. La massa amorfa del pubblico che *spectat* si struttura spontaneamente in quell'«insieme» teatrale, alla cui ricerca si è mossa questa meditazione. Penetriamo nell'ambito arcaico e glorioso della Festa.

A Cocullo, a Rajano, a Pierno, a Tricarico, ad Avellino, a Ostuni, a Barile, a Madonna dell'Arco, i pellegrini, che affluiscono da paesi e regioni vicine, portano ognuno con sé il fardello doloroso di un anno di privazioni, di malattie, di angosce. Ma il «privato» individuale, che viene a cercare sollievo e miracolo, si scioglie nella coralità del soffrire e nel successivo riscatto della speranza. Il singolo riversa le incertezze individuali nella certezza collettiva. Affida l'espressione di sé a quella comune espressione che è il rito. L'individualità raggrinzita in se stessa come i volti di questa arcaica gente della campagna e della montagna comincia ad alitare, si dilata. In una compenetrazione reciproca le singole presenze si ricostituiscono in corpo sociale teatralmente vivente. Il teatro recupera qui le radici della propria identità smarrita³.

³ C. Kerényi (*Miti* cit., pp. 140-3) nota che le denominazioni delle feste greche hanno spesso una comune radice: Antesteria (feste di Dioniso Anthester, quale dio della fioritura), Lampsteria, Plynteria, Kallynteria, Anakalupteria, Mysteria (che, contrariamente alla valenza misteriosa assunta dal termine, sono le feste del *myste* eleusino, dell'iniziato). Tale radice comune è Sotèr che significa Salvatore. Le feste si svol-

Certo, il ricorso ai poteri magici di oggetti e simulacri si tinge di superstizione. Prevale l'invocazione di un aiuto specifico, la speranza di salvezza della creatura relitta in un mondo di sopraffazione dal volto anonimo. Pure, queste Feste sono un prezioso reperto che documenta, sia pure saltuariamente, eccelse ritualità rivolte: nei loro frammenti culturali, esse ci tramandano comportamenti arcaici che la nostra civiltà teatrale, vincolata all'interpretazione dei testi, ha completamente negletti. L'utilitarismo, che affiora nell'osservanza del culto, non offusca la qualità di una partecipazione che coinvolge i pellegri nell'intensità festiva con le sue fasi di strazio e vittoria. L'amplificazione dello spazio esistenziale del singolo partecipante non si traduce – come avviene nell'aspra ferialità – in attrito, ostilità, rancore, poiché l'evento si esaudisce in uno spazio rituale: anzi, si esalta in un'accresciuta solidarietà di gruppo.

Di questa consonanza collettiva una traccia si conserva nel teatro di tradizione: ed è il canone esiguo della copresenza di attore e spettatore, definito come lo specifico teatrale. Una conferma, dunque, della continuità genetica fra festa rituale e teatro. Ma questa origine, che pure offre oggi l'unico appiglio per una qualificazione del linguaggio teatrale rispetto ai linguaggi tecnologici dello spettacolo, viene minimizzata o dimenticata. Ingratitudine culturale pagata a caro prezzo. Lo spettacolo di tradizione non trova più linfe creative ad alimentarlo, non sa più quale è il suo senso nel contesto sociale.

Le molteplici rivoluzioni dell'avanguardia storica convergono allora da vari punti di partenza nel tentativo di reinstaurare l'arcaico e imprescindibile «insieme» teatrale spodestato dalla drammaturgia. Teatralizzare la vita: è il nuovo progetto che viene indicato ad attori e registi delle future generazioni⁴. Esso dà voce a quell'esigenza di compor-

gevano dunque in onore di un salvatore divino (oggi diremmo patrono), cui sono attribuite, come nelle nostre feste, facoltà salvifiche sia sul piano collettivo che sul piano personale.

⁴ L'interesse per il teatro delle fiere, per le *petruške*, per le «cantilene dei nonni del carosello», che affiora in *Mysterija-Buff* di Majakovskij, ma anche nel *Balagancik* di Blok, i cui fantocci riecheggiano le arlecchinate dei baracconi di Pietroburgo, segnalano un bisogno diffuso di determinare nuovi rapporti fra teatro e vita. Evreinov inalbera l'insegna della teatralizzazione della vita: «Teatralizzare la vita: ecco quale sarà il dovere di ogni artista. Sorgerà un nuovo genere di registi, i registi della vita» (N. N. Evreinov, *op. cit.*, p. 13, cit. in A. M. Ripellino, *Majakovskij cit.*, p. 153). In Francia, e

tamenti teatrali d'origine che si dipana lungo tutta la storia delle società occidentali: così il Medioevo dà la stura ai suoi rigogliosi carnevali⁵, il Rinascimento celebra le sue grandi feste profane⁶, il Seicento mette in scena le sue feste barocche nelle vie e nelle piazze di Roma⁷, l'illuminismo esalta per bocca di Rousseau le feste della Repubblica⁸, Talleyrand e Mirabeau caldeggiano le «feste laiche» della Rivoluzione⁹.

precisamente in Borgogna, gli allievi di Copeau, i *copiaus*, partecipano alle feste della vendemmia riesumando filastrocche e giochi di vecchia tradizione. E Copeau, constatando il successo di questi giochi drammatici, intravede nell'adesione di quel pubblico di campagna la possibilità di una perfetta comunione fra scena e platea.

⁵ Accanto al dramma sacro medievale, che nasce all'interno delle chiese e si celebra sui sagrati, vigoreggia la festa-spettacolo nelle sue variegate manifestazioni. Il nucleo, da cui essa si irraggia, è sempre il rito, nel quale s'insinuano, in forme travestite, tradizioni e consuetudini di origine pagana, «saturnali e libertà di dicembre, tripudi per le calende di gennaio, riti agrari di purificazione e propiziazione per la fine dell'inverno [che] sono venuti a confluire e ad amalgamarsi nel Carnevale» (P. Toschi, *op. cit.*, p. 7).

⁶ Cfr. A. Mango, *op. cit.*, p. 23: «Alla cerimonialità di tipo religioso, che è l'anima della vita medievale ed è coinvolgimento nel senso spirituale, si è andata gradatamente sostituendo una cerimonialità di tipo profano che è mondana e politica. Il processo, iniziatosi già in area fiorentina con la sacra rappresentazione, [...] trova nella festa rinascimentale la più precisa e coerente conseguenza».

⁷ Cfr. S. Carandini, *La festa barocca a Roma*, in «Biblioteca teatrale», 15-16, pp. 294-5: «I ruoli di attori e spettatori risultano interscambiabili: il popolo si fa protagonista nelle corse dei palii; l'aristocrazia si esibisce in giostre e tornei. Gli spettatori pomposamente vestiti che assistono da palchi addobbati alle maschere sul Corso si pongono consapevolmente essi stessi come elemento di spettacolo».

⁸ In una lettera a D'Alembert pubblicata ad Amsterdam nel 1758 (cfr. l'ed. critica, Genève, 1948), J. J. Rousseau loda la festa come fatto teatrale e la contrappone ai riti del teatro convenzionale: «Che? non si fanno spettacoli nella repubblica? Al contrario, se ne fanno troppi. Essi sono nati nelle repubbliche, li abbiamo visti brillare con una vera aria di festa proprio nel loro seno. A quali popoli conviene di più riunirsi spesso e far nascere fra di loro tanta ragione di amarsi e restare per sempre amici? Noi abbiamo già molte feste pubbliche; abbiamone ancora di più, io ne sarei ben felice. Ma non adottiamo questi spettacoli esclusivi che chiudono tristemente un piccolo numero di persone in un antro oscuro, che le tengono spaurite e immobili nel silenzio e nell'inazione».

⁹ Il tema delle «feste laiche» appassiona Mirabeau, che, in un discorso pubblicato postumo nel 1791, ne propugna l'istituzione come strumento atto ad accrescere il prestigio dello Stato. Il progetto è ripreso da Talleyrand, che indica come tema delle future feste «gli avvenimenti antichi e nuovi, pubblici e privati, i più cari al popolo libero» (Cfr. J. Duvignaud, *op. cit.*, pp. 398-9).

In un continuo travestimento di costume l'«insieme» teatrale si salda spontaneamente alla fiamma incandescente della solidarietà festiva, fuori dal chiuso dei teatri.

Oggi l'impennata statistica delle presenze alle antiche feste rurali, il proliferare di sagre e di festival, l'istituzione di feste nuove e la riesumazione di quelle antiche sono i segni di un bisogno di aggregazione e di partecipazione che il teatro non è in grado di soddisfare. Ma, non a caso, di festa, pur in modi confusi, si torna a parlare con insistenza anche in molti futuri progetti di vita teatrale.

La «polis» interiore

Il «campo magnetico» che s'instaura fra i partecipanti a un mnemodramma (visionario) realizza un'unità di gruppo che ha i crismi della consanguineità. È un autentico insieme teatrale che si autocrea e si alimenta di una silenziosa comunicazione interpersonale. Questo tipo di solidarietà è sconosciuto alle strutture intellettuali e sociali: ne avvertiamo talvolta la presenza tempestosa nei momenti supremi dell'eros o nelle telepatie che nascono da fortissimi legami affettivi.

Come avviene nella ritualità primitiva e nella festa arcaica, il rito mnemodrammatico prolunga poi questa sua efficacia nel tempo feriale. È una solidarietà diversa dall'amicizia, più comprensiva delle fraternità che si stabiliscono nelle attività pratiche e politiche. Essa fa perno su se stessa, non è finalizzata a obiettivi esterni, che la rendono fatalmente unilaterale. Il misterioso «campo magnetico», che insorge fra i partecipanti, si stabilisce a un livello quasi viscerale. Sembra che esso instauri un particolare tipo di rapporto interumano: un modo di «essere nella stessa carne», per usare la formula metaforica con cui gli aborigeni australiani indicano i loro legami di parentela¹⁰.

Per canali inattesi e impervi, il mnemodramma raggiunge così il traguardo del rito e del teatro a esso omogeneo: una comunità vera sedeva nelle cavee greche e soffriva nella carne le intensità dei suoi eroi

¹⁰ La locuzione si riferisce al sistema sociale d'impostazione totemica che vige fra quelle popolazioni: per l'indigeno il suo totem è la «carne comune a tutti i membri del clan», i quali «parlano di se stessi come di una sola carne» (A. P. Elkin, *op. cit.*, p. 145).

tragici evocanti in allusioni mitiche i comportamenti ancestrali del gruppo. Similmente il mnemodramma sembra ricostituire, in forme ancora rudimentali, una ipotesi di «polis» interiore.

In essa l'impatto – amaro, traumatico – con la violenza ha, in realtà, suggellato la presenza integrale dell'uomo con le sue pulsioni irriducibili.

Ma le tensioni aggressive, gli istinti di sopraffazione che esplodono fra i mnemodrammanti, vengono riassorbiti in un'area appartata del reale e quindi difesa dallo scontro fisico. Di questa funzione esistono vestigia nella festa arcaica sotto forma di «proverbi» cantati, in cui le aggressioni satiriche si soddisfano su un piano cerimoniale¹¹. E, in un ambito più vasto, i riti agonistici della festa-spettacolo medievale¹², le conflittualità affrontate in un clima ludico (e già sportivo), i combattimenti rituali¹³, si ricompongono in seno a una «polis» che non sacrifica

¹¹ Tale è l'«incanata» praticata ancor oggi, che è un «diritto all'insulto esercitato dai mietitori e dai vendemmiatori contro i passanti, in un clima densamente festivo» (A. M. di Nola, *L'incanata abruzzese: paralleli e interpretazione antropologica*, in «Rivista abruzzese», 3-4, 1977).

¹² Nella festa-spettacolo medievale sono ovunque presenti elementi agonistici, ereditati da antichi riti rurali. P. Toschi, che ne fornisce una dettagliata descrizione (*op. cit.*, pp. 435 sgg.), ne propone un'interpretazione nello spirito delle concezioni agrarie di Frazer: i riti tendono a rinvigorire la natura, a solleccitarne la fertilità tramite manifestazioni di vitalità umana, come prova la loro ricorrenza calendariale. Ma, prescindendo da questa chiave di lettura, interessa qui notare che le varie esibizioni agonistiche – le gare, l'albero della cuccagna, i «maggi drammatici» – offrono un adeguato spazio rituale alle cariche aggressive che si accumulano all'interno delle società medievali. Successivamente, «il primitivo e vero significato del combattimento tende a sparire dalla coscienza di chi lo esegue e allora esso viene spiegato come la commemorazione di un fatto storico» (ivi, p. 440). Tale è il caso della «moresca» o *Schwetertanz* (o *morris dance* in Inghilterra), che «rappresenta la storicizzazione di una precedente danza armata dei riti primaverili e crediamo senza esitazione che i Mori che vi agivano fossero demoni» (ivi, p. 484). I Mori erano dunque, in origine, spiriti della terra che venivano impersonati da danzatori con la faccia dipinta di nero.

¹³ L'inizio del *corrobori* australiano è contrassegnato da un combattimento rituale che ha la funzione di sanare ostilità e liti interne al gruppo (A. P. Elkin, *op. cit.*, p. 175). Si tratta verosimilmente di uno stadio successivo a effettivi rapporti di guerra risolti pacificamente con l'istituzionalizzazione e la ritualizzazione della violenza fra gruppi antagonisti. Così anche J. Wienenburger (*La fête et le jeu sacré*, Paris, 1977, pp. 103-4): «Ma il valore delle feste non è solo quello di un'adunata geografica, bensì anche l'occasione di una reale comunione, che cancella, sia ritualmente sia talvolta sinceramente e spontaneamente, gli antagonismi, le inimicizie e le contrapposizioni di ogni genere che caratterizzano la vita sociale. L'associazione attorno a uno stesso ludismo collet-

gli impulsi irrazionali dell'individuo, ma li accoglie e li risolve dando loro spazio di espressione.

Il teatro di tradizione porta testimonianze incessanti di questa violenza nativa, che tuttavia – nel suo farsi spettacolo – attenua la veemenza liberatoria che il rito le concede. Forse solo la tragedia greca, ancora prossima ai comportamenti arcaici da cui aveva tratto origine, provocava una mimesi integrale nei suoi spettatori-partecipanti...

In altre geografie rituali la situazione si ripete ancora oggi: la *kris dance*, nel corso della quale gli attori di Bali in stato di trance si conficcano i pugnali (*kris*) nel petto invulnerabile, esemplifica in modo impressionante l'avvento della violenza e la sua ritualizzazione.

Nella «polis» interiore, adombrata vagamente nel mnemodramma di gruppo, la violenza può trovare uno spazio in cui dispiegarsi, risolvendo in «gesto» i suoi furori, senza scaricare la sua aggressività in manifestazioni laterali di cronaca nera o di cronaca politica. «Quali che siano i conflitti che angosciano la mente di una determinata epoca, sfido lo spettatore, cui scene violente abbiano trasmesso il loro sangue [...] ad abbandonarsi, dopo, a idee di guerra, di sommossa, di rivolta e di sfrenati assassini»¹⁴. È ancora la veggenza di Artaud che sembra aver sfiorato la concretezza di queste operazioni psichiche, seppure qui limitate alla sfera della rappresentazione.

Identità e autoconoscenza

Mai forse lo spasimo dell'identità è stato così lancinante come oggi. Nelle società primitive la narrazione rituale dei miti di fondazione – oltre a propiziare la cooperazione delle Potenze alla lotta per la sopravvivenza – rinsaldava il sentimento dell'identità individuale e collettiva. I rituali iniziatici svelavano alla prima gioventù le origini sacre del gruppo: la conoscenza dei supremi misteri si risolveva in autoconoscenza. Questo punto di riferimento era la roccaforte psichica delle società preistoriche. Non diversamente ha agito nei secoli ogni ritualità religiosa o laica nella celebrazione dei propri anniversari.

tivo, la partecipazione a una stessa sensibilità numinosa, il fatto di condividere uno stesso statuto diverso da quello del quotidiano, favoriscono i legami interumani».

¹⁴ A. Artaud, *Scritti* cit., p. 163.

Noi, cellule impazzite di un organismo disgregato, siamo alla ricerca angosciata di una «polis» reale o ideale, presente o passata, in cui riconoscerci. Non c'è appartata solitudine che non si elegga i suoi interlocutori e con essi intrattenga una virtuale conversazione. Essere nel mondo significa essere definiti dal mondo: l'indefinitezza personale si traduce in inesistenza. Per questo, il rito dona all'uomo l'esperienza orizzontale del suo far parte di un insieme e situa questo insieme in una visione mitica del mondo. Acquieta così l'angoscia del non-essere.

Decaduta ogni mitologia comune, che permetta all'io di definirsi orizzontalmente in rapporto ad altri io, l'individuo s'identifica, con un processo di auto-conoscenza verticale, nella propria memoria mitica. Il processo ascendente della ritualità primitiva, che identifica il gruppo nei suoi miti di fondazione, torna a ripetersi nella dinamica psichica dell'uomo moderno. I mnemodrammi dei giovani sono rivelatori al riguardo: essi appaiono come un inesausto terreno di esplorazione introspettiva e retrospettiva. Se la domanda d'identità non trova una risposta concreta nelle aggregazioni umane o nelle proposte culturali del presente, essa si proietta all'indietro alla ricerca di una propria teraferma anteriore. Come un lungo, periglioso viaggio alla ricerca del Symorgh¹⁵, il mitico re degli uccelli, è il viaggio del mnemodramma: quando sfiniti, decimati da traversie e intemperie, gli uccelli giungono al cospetto del re, si accorgono che il Symorgh è un grande specchio, in cui sono riflesse le loro immagini. Il viaggio alla ricerca del Symorgh è stato un viaggio sciamanico e mnemodrammatico verso l'autoconoscenza: nel simbolo regale sta racchiuso il segreto dell'identità individuale e collettiva.

Il teatro drammaturgico non ignora questa funzione arcaica trasmessagli dal rito, ma ne diluisce il valore. Definizioni del teatro come «specchio di una società», «testimonianza di un'epoca», riecheggiano genericamente quella basilare esigenza. Ma l'impegno in questa direzione è ormai tiepido, l'urgenza e la gravità dell'imperativo rituale non sono recepite. La risposta del teatro di tradizione è, nel suo intellettualismo, priva di efficacia esistenziale. Non a caso, in mani drammatur-

¹⁵ Si allude qui allo straordinario spettacolo di P. Brook, tratto dal poema *La conferenza degli uccelli* del poeta sufi Attar (XII-XIII secolo), presentato in «prima» assoluta ad Avignone il 15 luglio 1979.

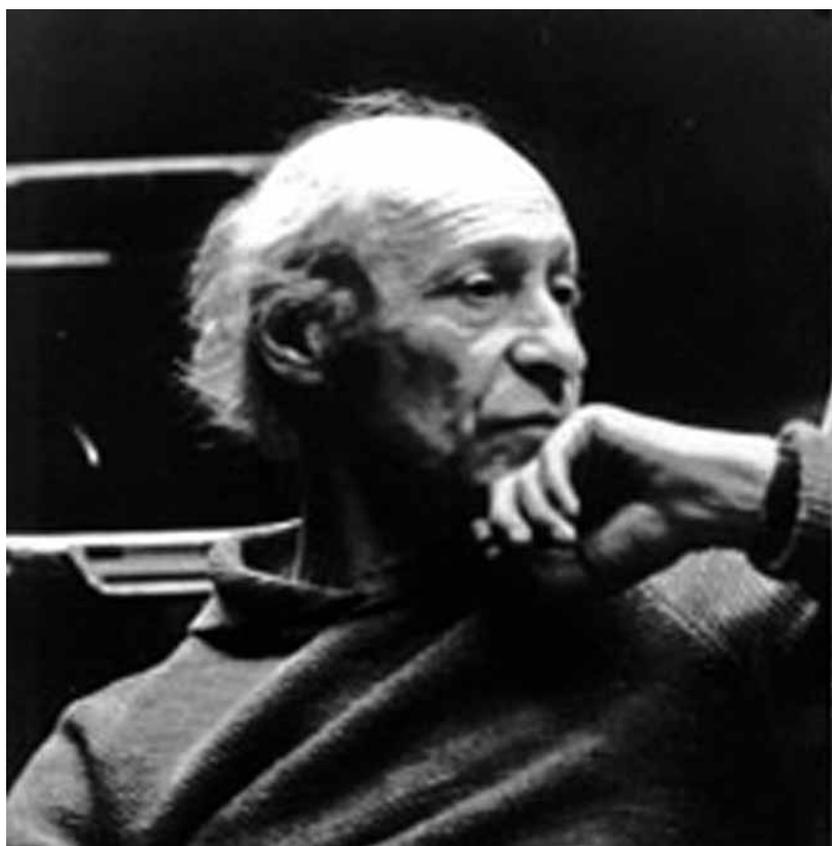
giche, il teatro ha dimenticato di essere in origine un atto di conoscenza: esso coltiva ormai altri valori. La fruizione «artistica» dello spettacolo è il corollario grazioso di una cultura che ha perso il contatto con le proprie radici. La funzionalizzazione dell'evento teatrale a ragioni politiche contingenti, inefficace sul piano pratico, travisa anch'essa il senso del teatro come «polis» interiore. Le interpretazioni terapeutiche e psicoterapeutiche rischiano di circoscrivere il teatro nell'area del patologico.

Il teatro invece è un atto di fondazione ontologica. È un rituale porsi nel mondo ed è una definizione di questo posto nel mondo. È la scelta culturale di un destino. Quando il teatro perde queste sue connotazioni originarie, comincia l'alienazione teatrale: lo spettacolo, la pompa, la strumentalizzazione, il divertimento. L'originaria «necessità» si sfilaccia nel superfluo: di questa superfluità il teatro giunge a compiacersi.

*Il destino è nelle origini*¹⁶: trent'anni fa intitolavo così uno dei miei primi scritti in tema di teatro. Più che una visione, era il presentimento di una visione delle cose teatrali. Una lunga esperienza di vita scenica e di laboratorio teatrale mi riconducono coerentemente a quella lontana formulazione.

Non si può conoscere la natura di un evento culturale, se si ignora la sua genesi; non si può prescindere dai suoi canoni originari, se si vuole operare per la sua presenza vivente.

¹⁶ *Il destino è nelle origini* (in «Sipario», 50, 1950) è stato il terzo dei miei tre brevi saggi scritti nel 1950 che anticipavano, sia pure in forma ancora generica, quelle che sarebbero state le impostazioni teoretiche dello Studio Fersen. Gli altri due saggi erano: *Teatro inattuale* (ivi, 46, 1950) e *Il teatro salvato dal cinema* (ivi, 48, 1950). All'epoca suscitarono qualche vivace polemica, in particolare quella con S. D'Amico (cfr. «Il Tempo», 16 marzo 1950 e «Sipario», 48, 1950).



Finito di stampare nel mese di settembre 2011
da CENTRO STAMPA di Meucci Roberto
CITTÀ DI CASTELLO (PG)

