

CAPITOLO III

Il teatro contemporaneo

In Europa durante il Medioevo, non esisteva, come nell'antichità greca e latina, una struttura pubblica che si occupasse del teatro, che a quell'epoca era concepito come un vero e proprio "affare di Stato" proiezione e parte integrante del suo concepirsi come tale.

Ciononostante gli eventi teatrali continuarono ad esistere, sia pure in forme diverse, anche durante il Medioevo.

Come abbiamo visto continuavano ad esistere anche nell'essenza e nella forma delle feste, molte delle quali, di origini arcaiche, furono inglobate dalla tradizione cristiana.

Oltre a moltissime forme di "teatralità diffusa" (giocoleria, acrobazie, giullarate e così via...) nel Medioevo nacquero le "sacre rappresentazioni".

Esse nacquero come rappresentazioni sacre di eventi biblici: questo è un altro esempio di teatro in cui c'è un fortissimo intreccio con il sacro.

Le sacre rappresentazioni verranno riprese e rappresentate in altra chiave da Dario Fo¹ che rappresenta una sorta di punto di congiunzione tra teatro sacro medioevale e teatro contemporaneo.

Ci sono alcune teorie sulla nascita delle sacre rappresentazioni.

Di certo si trattava di rappresentazioni che venivano eseguite all'interno della chiesa i cui spazi, durante la recita, si trasformavano in altrettanti luoghi che simboleggiavano altrettante tappe della vita di Cristo.

Forse nacquero dai "tropi", le interpolazioni che i monaci aggiungevano ai canti e alle musiche canoniche che eseguivano durante "l'ufficio delle ore"²

¹Vedi p. 81

²Per ulteriori informazioni c.f.r. F. A. Gallo, *La polifonia nel medioevo*, EDT, Torino, 1991

Certo è che una delle prime e più famose testimonianze di questo teatro sacro è costituito dal dialogo “Quem Queritis” che aveva luogo durante la messa di Pasqua . Si trattava di un dialogo semplicissimo, un veloce scambio di battute durante il quale l’angelo chiedeva alle Marie ed agli Apostoli, presso il sepolcro di Gesù “Chi cercate?”

Secondo le ricostruzioni questo teatro sacro piano piano diventò sempre più lungo ed elaborato e si spostò sul sagrato della chiesa mischiandosi a credenze e interpretazioni popolari, tanto da trasformarsi così tanto che diventò ironico e blasfemo, costituendo, in alcuni casi, un forte strumento di critica sociale.

Il teatro occidentale nel suo complesso è invece andato perdendo, nel corso del tempo, le sue connotazioni sacre, o gran parte di esse.

3.1 Brevi cenni storici sul teatro nel ‘700 e nell’800 in Europa

Per quanto riguarda il sedicesimo secolo, la commedia dell’arte è pienamente identificabile e riconoscibile in Italia dalla seconda metà del secolo. E’ un teatro molto diverso da quello d’imitazione classica, è nato durante il Rinascimento ma diventa un fenomeno europeo solo nel corso del sedicesimo secolo, (quando i comici dell’arte arriveranno a gestire uno dei tre teatri di stato francesi) e declinerà fino a scomparire del tutto alla fine del ‘700.

Nel '600 sono compresenti forme estremamente diverse tra loro: il melodramma a grande spettacolo e la commedia dell'arte, molto meno dispendiosa e basata quasi esclusivamente sul gioco dell'attore.³

Comunque la commedia francese della fine del '600 e del '700 avrebbe molte espressioni valide, in particolar modo l'intreccio e la critica sociale che in esso vi si faceva. Il pubblico in genere preferiva comunque la tragedia che tendeva al melodramma e rappresentava intrecci molto violenti spesso con ambientazione esotica.

Il professionismo teatrale nasce ovunque in Europa nel sedicesimo secolo, per vari motivi, politici e culturali, la Germania alla fine del secolo fu invasa da vari professionisti, a nord dalle compagnie di attori inglesi, a sud dalle compagnie d'arte italiane (e più tardi, nel '700 dai commedianti francesi); tutto il repertorio europeo si confrontava sulle scene tedesche.

Per quanto riguarda invece la Spagna del '700 ci sono due tipi di teatro religioso: la "commedia de santos" e gli "auto sacramentales". La prima è una sorta di agiografia drammatizzata, al tempo stesso realista e simbolica; ogni mezzo è al servizio della simbologia mistica e del tentativo di dare concretezza all'estasi mistica di Cristo.

³La farsa è la forma drammatica e scenica che caratterizza il teatro francese dagli ultimi anni del 1400 ai primi del 1600. Non è racchiudibile in una formula ma si caratterizza per la rapidità, l'assenza totale di elementi moralmente positivi e il riferimento all'attualità politica e sociale contro il clero, la corruzione ma anche la messa in risalto della contraddizione borghese che da una parte è moralista dall'altra esalta l'astuzia e il piacere.

Per quanto riguarda la tragedia, i grandi drammaturghi del 1600 furono Corneille, Racine e Moliere. Racine e Corneille riflettevano il mondo aristocratico al quale si rivolgevano, invece Moliere rompe questo gioco di specchi recuperando l'aspetto quotidiano dell'esistenza.

Nel 1680 nasce la Comedie francaise il primo e più illustre esempio di teatro pubblico stabile: il teatro ridiventa un affare di stato come ai tempi dell'antica Grecia e di Pericle.

Nell' "autosacramentales" ci sono personaggi allegorici e personaggi reali che s'incontrano in uno spazio metafisico e morale dove si riproduce il mistero dell'eucarestia.

Nello stesso secolo nasce la tragedia borghese che non mostra più scene regali e maestose ma scene "d'infelicità privata". Non si parla più di eroi ma si rappresenta la vita quotidiana e si utilizza un tono colloquiale.

Si cercava in ogni modo di aderire al reale, si aveva una concezione mimetica del teatro.

Per quanto riguarda l'800 la novità più macroscopica che caratterizzò l'immagine complessiva del teatro tedesco ed europeo tra fine Settecento e inizio dell'Ottocento fu, nonostante non fosse il solo tipo di spettacolo messo in scena, la rappresentazione teatrale di opere storicamente ambientate.⁴

Così dopo la ventata romantica il teatro francese torna alla sua vocazione classicista e il protagonista di tutto diventa il salotto borghese con la sua eleganza e la sua superficialità.

Solo alla fine del secolo verrà mossa sulle scene una critica a tutto questo; tra gli altri Henry Becque con un'opera intitolata "Les corbeaux", che verrà rifiutata in quasi tutti i salotti parigini, metterà a nudo i cosiddetti valori della società borghese, rivelando quanto di sordido e d'interessato ci fosse dietro; sarà però Eugene Ionesco che, con "la cantatrice chauve", mostrerà il nulla, la vuotezza delle conversazioni da salotto. Quasi in tutta Europa, con l'eccezione dell'Italia, erano scomparse le compagnie nomadi,

⁴Il recupero dei valori storici è un tratto fondamentale del romanticismo; voleva dire anche riferirsi ad una tradizione diversa da quella che aveva caratterizzato la civiltà rinascimentale che si basava sulla riflessione e l'elaborazione del classico. Questo Storicismo era anche il recupero del sogno di un mondo perduto ed anche il neoclassicismo di Winckelmann e di Goethe ha un tono romantico. In Inghilterra ci fu grande povertà di testi drammatici, in Francia invece, ebbe grande fortuna il melodramma che metteva in scena il solito tema della fanciulla perseguitata ecc... con un romanticismo di maniera un po' ovunque. Per ulteriori informazioni vedi per ex. : Oscar G. Brockett, *Storia del teatro*, Marsilio, Venezia, 2003

qui non esistevano le compagnie stabili infatti i teatranti erano gli eredi, per ruoli e per stile, dei comici dell'arte,⁵ di cui avevano mantenuto le caratteristiche.

L'unico punto fermo era la commedia di Goldoni, quello che veniva considerato il vero teatro mondano era quello dell'opera, costituito da grandi scenografie barocche.

3.2 Il Teatro del '900 e la rottura col passato

Ciò che caratterizza il '900 in Occidente è l'avanguardia.

Le origini di questa possono essere collocate e ricondotte, secondo Molinari, ad un movimento al quale tutti quelli che si sono in seguito succeduti si opposero decisamente: il naturalismo.

Il naturalismo era un movimento sviluppatosi all'interno della temperie culturale positivista e il principale esponente in campo letterario fu Emile Zola, per il quale il romanzo doveva assomigliare ad una relazione scientifica, nonostante quest'idea i suoi romanzi sono densi di passione sociale e civile e dello sperimentalismo che sarà una delle costanti delle avanguardie.

Il naturalismo letterario a teatro voleva cogliere la realtà umana nella sua quotidianità più banale ma in realtà la concentrazione era quasi del tutto catturata da tematiche e fenomeni patologici sia sociali che individuali.

Così, spesso venivano messi in scena gli aspetti tetri e patologici o violenti della realtà sociale. Jen Julien e Emile Zola furono i teorici del naturalismo teatrale che sosteneva che gli attori dovessero eliminare progressivamente

5C. Molinari, *Storia del teatro*, Laterza, Milano, 2003

ogni elemento che li tenesse lontani dalla realtà effettuale. Il naturalismo fu strettamente collegato con l'esigenza di essere aderenti alla verità storica, esigenza che si era fatta sentire moltissimo anche nel teatro dei primi cinquant'anni dell'800.

Nel campo del teatro questo viene rappresentato da varie compagnie (tra le altre, ma soprattutto in campo psicologico, da quella di Stanislavsky).

L'avanguardia in realtà non è una scuola o un movimento particolare storicamente definito giacché dell'avanguardia son parte movimenti quali il simbolismo, il cubismo, il surrealismo, l'arte pop ecc...che non hanno né un linguaggio, né una poetica né un'ideologia comune.

L'avanguardia è più una situazione psicologica, un atteggiamento di rottura con la tradizione, di ribellione verso ciò che è comunemente accettato, è il tentativo di far intravedere un'altra idea di esistenza, portare verso un futuro diverso e ancora poco definito.

Questa rottura, questa negazione, avviene perché la realtà è percepita, sotto determinati punti di vista, come insostenibile, e così è in un certo modo, e per contrasto, connesso all'avanguardia del novecento tutto quel carico di alienazione, senso di vuoto e solitudine che si è sviluppato e espresso⁶ anche come crisi dell'individuo e che corre sotto pelle attraverso tutto il secolo.

Un tratto comune ai movimenti di avanguardia è il tentativo di connettere teoria e pratica e il forte sperimentalismo sia linguistico che contenutistico che formale.

Nell'ambito delle avanguardie anche teatrali, c'è stato il continuo tentativo di elaborare temi e problemi nuovi staccandosi da quella lunga e opprimente tradizione che lasciava il teatro inchiodato a certi canoni per

⁶Molinari, op. cit. p. 243

esplorare altre tradizioni come, ricorda Molinari, il romanticismo aveva fatto rifiutando la tradizione classica per connettersi a quella medioevale.

<<Questo è il capolavoro culturale dell'avanguardia, che nega il valore assoluto della storia d'Europa, e quindi la superiorità su quella di altri popoli: la statuetta negra è più bella della venere di Milo. In realtà la tradizione europea è negata solo sul piano intellettuale, ma essa non può non pesare su quello storico. L'avanguardia si trova perciò a fare i conti con tre patrimoni culturali: uno noto e ripercorso nel suo sviluppo, gli altri sentiti piuttosto come ipostasi, come blocchi unitari, la cultura "primitiva" e quella "orientale">>⁷

Tra i teorici e i registi più importanti del '900 c'è Stanislavsky, che ha elaborato la teoria della "perezivanje" la "rivivescenza" una psicotecnica che si basa sulla teoria per cui ogni volta che deve rappresentare un personaggio l'attore deve rivivere i sentimenti, le sensazioni e le passioni del personaggio che interpreta. E' una tecnica con cui si stimolano e controllano i fatti psichici subcoscienti. E' un realismo assoluto nel senso che ciò che il pubblico vede non è una finzione ma una realtà psicologica che si sta svolgendo realmente davanti a lui.

3.3 La visione simbolista, nel teatro del Novecento e la sua idea di sacralità

Molti tra i più grandi innovatori del teatro del Novecento che avevano una concezione del teatro, e dell'arte in generale, come di qualcosa di legato in

⁷Ivi, p. 244

qualche maniera al sacro e al rito erano connessi in vario modo al movimento simbolista.

Per il simbolismo infatti, il ruolo e l'essenza stessa del teatro è assimilabile a quella del rito.

C'era in esso un'istanza tesa a rivalutare l'arte nei confronti della scienza e l'intuizione poetica come modo per accedere ad una realtà spirituale più alta di quella del mondo empirico a cui si accede attraverso la scienza.

E' contemporaneamente una critica forte ai valori di una società vista come utilitaristica e che “minaccia di schiacciare quanto c'è di libero e sublime nell'uomo”⁸

E' un'arte che per far questo dovrà rinunciare a tutto quello che attiene alla realtà materiale, agli aneddoti, allo psicologismo, (cose che avevano caratterizzato gran parte della storia del teatro occidentale) per raggiungere le “forme pure”.

Per i simbolisti, come scriveva Verlaine, l'ideale dell'arte coincideva e si poteva riassumere con la musica “musica sopra ogni cosa”; l'attore però con la sua presenza fisica non può che ricondurci all'aneddoto, al mondo empirico e quotidiano. Così quasi tutti i teorici del simbolismo teatrale polemizzano sulla presenza dell'attore sulla scena.

Gli elementi della messa in scena, anche gli attori in carne ed ossa, non sono importanti di per se ma per la loro capacità di fungere da “significanti”. Il teatro, dice Fischer Lichte⁹, un antropologo che si è occupato molto di studi connessi con l'estetica, “ferma ciò che è assente”, rende vero e in carne ed ossa ciò che altrimenti sarebbe solo pensato, sognato, immaginato, e così invece si manifesta come realtà empirica.

⁸Ivi, p. 251

⁹E. Fischer-Lichte, *The semiotics of Theater*, Indiana University Press, 1992

A differenza delle altre arti, l'attore *coincide* con la materia che utilizza, appare sempre come “corpo fenomenico” e come “corpo semiotico” cioè come un complesso di segni.

Secondo Fischer Lichte il teatro dall'età moderna al Novecento è stato un costante processo di “crescente semiotizzazione del corpo”, cioè un processo tendente ad usare il corpo come mezzo per veicolare dei significati ben precisi, ma, all'interno dello stesso processo, come dimostrano gli esiti delle sperimentazioni novecentesche, c'era la tendenza al proprio superamento.

Nel '600 si individuano 21 posizioni canoniche perfettamente codificate, e perfettamente codificati erano i gesti per rappresentarli.

Nel teatro d'illusione borghese questo processo di semiotizzazione viene radicalizzato ancora di più e il corpo naturale fu definito come corpo-segno; il corpo è ammesso sulla scena solo in quanto “contesto di segni”.

Nel '900 invece si attua il processo totalmente contrario, tra le azioni dell'attore e il personaggio sembra quasi non ci sia alcun significato da veicolare.

Nell'arte della performance in particolare, che ha forti elementi di connessione con il rito gli attori non rappresentano personaggi inventati che si muovono in un contesto inventato ma compiono azioni reali, le loro azioni non devono rappresentare altro rispetto a quello che essi compiono, il significato di tutto sta proprio in quel fare. E quest'attenzione alla stilizzazione e quest'idea del gesto che non rimanda ad altri significati logici fa pensare alla concezione della messa in scena tipica del teatro giapponese.

C'è un radicale tentativo di coerente desemiotizzazione del corpo che viene percepito e riscoperto nella sua pura fenomenicità e nella sua flagranza.

Nella performance ci sono molti elementi in comune con lo sciamanesimo, in molte società tribali lo stato creativo s'identifica con la trance, con la danza¹⁰ e con l'esperienza dell'estasi. E' uno stato emotivo in bilico tra sogno e veglia, tra coscienza e incoscienza e anche nella performance questo ha un valore fondamentale: il performer ripropone le atmosfere e in un certo modo gli stati d'animo dello sciamano.

Secondo Schechner¹¹ la "trasformazione dell'essere" e delle percezioni è qualcosa che è presente in diverse modalità, sia nei riti iniziatici, dove si trova in maniera permanente, che nel teatro e nella danza, dove però è circoscritta a determinati momenti e determinate situazioni.

Nella Performance si dichiara, viene svelato e messo a nudo il lavoro che c'è normalmente dietro le quinte di uno spettacolo teatrale e in questo modo si esorcizza la falsità dell'atto performativo.

E' assente l'elemento di narrazione che si struttura nel tempo, è tutto legato al concetto di "flagranza" e la sua forza sta nel radunare e far confluire nel medesimo istante delle "energie collettive" attraverso un tempo e un ritmo condensati.

Secondo Schechner la riuscita o meno della performance è determinata dalla sua intensità, se quest'intensità è abbastanza alta e riesce a colpire in maniera particolare si "attraversa" una soglia emotiva ben definita e la performance ha successo.

In "La teoria della Performance" è in forte polemica con la società americana e i suoi valori, parla di un "teatro di guerriglia" che utilizzi i mezzi del misticismo e dello sciamanesimo e che serva anche per "politicizzare gli studenti".

10M. Eliade, *Da Zalmoxis a Gengis Khan. Studi comparati sulle religioni e sul folklore della Dacia e dell'Europa centrale*, Ubaldini, Roma, 1970

11R. Schechner, *la teoria della performance*, Bulzoni, Roma, 1984

Comunque, continua Fischer Licht, come al teatro borghese non è riuscito di cancellare completamente il corpo fenomenico così al teatro contemporaneo non è riuscito di far soppiantare completamente il corpo semiotico da quello fenomenico, infatti lo spettatore può interpretare comunque come segni azioni che non son pensate come tali e farle riferire ad un personaggio, ad un contesto etc..

Già nel 1890 M. Maeterlink disse che se ogni capolavoro è un simbolo, sulla scena dello spettacolo tutti i capolavori muoiono, perché c'è l'uomo e tra lui e il simbolo c'è una divergenza costante. La rappresentazione di elementi accidentali umani, che necessariamente, in una certa misura avviene, uccide il simbolo. Quando l'uomo penetra nel poema "l'immenso poema della sua presenza spegne ogni cosa attorno a lui". Secondo lui il teatro non dev'essere il luogo di una rappresentazione verosimile della vita ma una sorta di "cerchio magico" entro cui si irradiano stimoli, visioni, immagini mitiche. Anche Baudelaire parlerà, in alcuni suoi scritti, di teatro e dirà che la presenza dell'attore sulla scena può essere concepita soltanto se questi riesce "a farsi dimenticare".

Secondo quest'idea il teatro dev'essere soltanto "un'armonia di movimenti gesti, colori e suoni orientati verso un simbolo"¹²

Durante il simbolismo hanno luogo alcune rappresentazioni, come quelle di Alfred Jarry, in cui si mette in scena in chiave critica una sorta di "ritorno al selvaggio". Molti di questi spettacoli furono fortemente sostenuti da alcuni altri esponenti del simbolismo tra i quali W. B. Yeats, Mallarmè, Gustave Moureau.

C'è in tutti loro, scrive Tessari,

¹²Molinari, op. cit. p. 252

<<l'umbratile consapevolezza di trovarsi nel mezzo di una tragica svolta culturale che dalle forme di una civiltà comunque al tramonto conduce al perturbante ritorno epifanico del *Dio selvaggio*>>¹³

Yeats scrive:

<<Dopo Stephane Mallarmè, dopo Paul Verlaine,, Gustave Moureau [...] dopo i nostri stessi versi, dopo tutti i nostri colori raffinati, i ritmi nervosi [...] che cosa è possibile ancora?...dopo di noi il Dio Selvaggio>>¹⁴

Questo Dio può essere simile, per certi versi, al Dioniso di Nietzsche, le sue riflessioni e quelle di Wagner affascinarono e influenzarono alcuni uomini di teatro all'inizio del novecento.

Ivanov, punto di riferimento essenziale per il simbolismo russo afferma che Wagner sia il precursore della “mitopoiesi universale”, dice che

<< E' alieno dalla natura del dramma porsi come scopo un'affermazione determinata o un imperativo positivo.>>¹⁵

Dice che Wagner vede il punto focale delle tragedie nel coro, che lui mette al centro di tutto nel suo dramma musicale; secondo quest'interpretazione il fondamento dionisiaco del dramma proietta sul coro l'immagine di un dinamismo orgiastico che può essere attribuito al rito dionisiaco..

¹³Tessari, op. cit.

¹⁴W.B. Yeats, *Autobiografie*, (trad. it. di Alessandro Passi) Adelphi, Milano, 1994

¹⁵Ivanov, *Wagner e l'atto dionisiaco*, trad. it. di M. Lenzi in *Il castello di Elsinore*, 1988, n 3, p. 76

Per lui la ribalta teatrale ha separato i teatranti dalla comunità e parla di un nuovo teatro, in cui l'azione deve emergere dalla sinfonia orchestrale: è dal mare dionisiaco delle emozioni orgiastiche che si leva la visione apollinea del mito, ed è negli stessi abissi emozionali che così com'era arrivata, all'improvviso, all'improvviso scompare dopo averli "illuminati del proprio prodigio".

L'amplificazione dello spazio teatrale dovrebbe evidenziare il rifiuto della tradizione teatrale borghese fino a dissolvere i confini del gioco della rappresentazione per "teatralizzare la vita", far diventare quello che succede nella scena un "rito assoluto".

Il dramma deve cessare di essere qualcosa di esterno alla comunità per ridiventare un'opera interiore ad essa, come avveniva nel teatro greco, non ci sarà qui distinzione tra attori e spettatori. Enfatizzerà quest'idea fino ad arrivare a dire che il coro dovrà essere anche la voce politica della comunità. E d'ora in poi passa l'idea che la messa in scena di un testo sia in realtà la messa in scena di una "visione poetica" che il testo si limita a suggerire e la cui forma può anche non aver quasi niente a che fare con l'idea originaria.

Furono legati alla tradizione teatrale simbolista anche Craig e Appia.

Secondo Craig bisognava bandire dalla scena tutto ciò che non era la *rappresentazione assoluta di valori assoluti*.

Per lui ed in generale per il simbolismo francese *il teatro è un rito* in tutto e per tutto

Anche se in realtà, secondo la visione di Craig l'unica cosa che gli spettatori possono fare è contemplarlo da lontano senza prendervi parte.

Il teatro è, scrive Craig, "visione, contemplazione e conoscenza del movimento silenzioso, celebrazione del mistero del movimento".

E' la celebrazione del rito della vita.

Quella che secondo lui dovrebbe essere l'arte dell'attore si avvicina molto alla concezione che di ciò hanno nel teatro orientale.

<< Tutti gli elementi che convergono sul palcoscenico subiscono, cioè, un processo che li scioglie da ogni riferimento esterno all'insieme autosufficiente dello spettacolo, che abolisce ogni significazione realistica, e li fonde come puri segni il cui significato deriva dall'intrecciarsi e dallo svolgersi dei loro mutui rapporti.[...]. Individua una semiologia del teatro in cui non si limita a superare l'atteggiamento mimetico trapiantando sul palcoscenico simboli letterari o figurativi.>>¹⁶

Appia voleva invece mettere in pratica l'idea di Wagner del *Gesamtkunstwerk* "dell'opera d'arte totale" fatto di parole e musica che si basava sulla teoria cardine del simbolismo secondo la quale per arrivare all'*Essenza* bisogna avvicinare colori, suoni e parole. (teoria delle "corrispondenze").

Secondo Appia, come anche per Schopenhauer, la musica era la rivelazione dell'essenza, (che ha però bisogno anche della parola) l'arte più importante e anche colei che da l'origine al movimento scandendone i tempi.

Secondo Appia, Wagner è riuscito a fare una sintesi di parole e musica non riuscendo però a trasferirla in termini spaziali e realizzare compiutamente quella che lui chiamava "opera d'arte totale".

L'attore secondo Appia è comunque il ponte tra le arti del tempo e le arti dello spazio.

Un altro personaggio molto importante per l'avanguardia del novecento fu il russo Mejerchol'd, molto critico nei confronti del regime, che quando si affermò l'obbligo del realismo socialista fu arrestato e poi assassinato.

16F.Marotti, *Introduzione* in E. C. Graig, *Il mio teatro*, Feltrinelli, Milano, 1971, p. 3

Più in la nel tempo la seconda avanguardia teatrale, di cui fecero parte, in modi diversi, anche i dadaisti, i surrealisti e i futuristi, contribuì a mettere ancor di più in crisi il linguaggio teatrale.

Tra le cose più importanti che l'avanguardia mise in discussione c'è l'essenza stessa del teatro: è una riflessione profonda su quello che aveva rappresentato in passato e che rappresentava allora, di per sé e in rapporto alla società.

I movimenti di avanguardia, appunto, tenteranno di recuperare il ruolo essenziale che esso aveva avuto e la sua stretta connessione con il rito. Si tenterà di ripensarlo di nuovo come un laboratorio, un osservatorio critico e privilegiato per ritrovare un senso, per riappropriarsi e attivare energie da usare all'interno della società stessa per provocarne un mutamento radicale individuale e collettivo.

Scrive Alberto Manco:

<< Non si stancano di ripetere che in teatro bisogna estrarre il difficile dal difficile, mentre nel quotidiano i processi di economia del gesto rispondono all'esigenza opposta: estrarre il facile dal difficile. Perché questo? Perché l'estrazione continuata del facile dal difficile da come risultato storicizzato di creare un mondo tutto a posteriori, dimentico delle difficoltà, fondato sulla banalità, sul già acquisito.

Il teatro è dunque per davvero il luogo dove "si vede", dove è recuperata a sé, cioè, la visibilità del reale. Essa si oppone al quotidiano, all'ordinario, la deve bandire, e bandire significa semplicemente mostrarla sotto un altro aspetto, poiché il teatro rigetta la convenzione del "far finta" propria del reale e in base alla quale si creano le distorsioni riconducibili, nel reale, alla sfera del patologico; le pressioni intese alla sparizione procurano mostri partoriti e poi rigettati nel reale, follia, miseria, disperazione e via dicendo.

Mostrare nel senso di dare luce è esattamente il contrario di far sparire. Il teatro fa sparire l'effetto di disparimento dovuto all'eccesso di segni presenti nel reale: è l'esatto contrario della finzione. Perciò ancora esso è il luogo dove si vede">>¹⁷

Manco parla di un tipo di recitazione non naturalistico, tutto dev'essere diverso dal quotidiano, le regole di conformità ad un dato comportamento devono essere infrante, dev'essere rotto il modo di utilizzarle secondo il senso comune, secondo la logica e la quotidianità. Il lavoro dell'attore, continua Manco, non è finzione o improvvisazione ma è un lavoro lungo e profondissimo su se stesso, le azioni devono acquistare un significato, anche se enigmatico per lo spettatore. Ma l'enigma, dice, non è una "stranezza gratuita" bensì qualcosa che non si comprende appieno, che non si riesce a comprendere con la ragione e per questo la mette in crisi, la sconvolge, è qualcosa che s'intuisce più che capire, che getta in uno stato di sospensione, incertezza, inquietudine, pone una domanda che non viene risolta e che fa intravedere nuovi orizzonti esistenziali. Quando un attore invece riproduce gesti quotidiani in uno scenario artificiale (che è quello del teatro) può essere bravo nel farlo ma non realizza nessuno "stato magico" non causa trasformazioni nello stato ordinario delle cose.

Continua Manco

<<Ha soltanto replicato il quotidiano, ha suscitato emozioni varie di riso o pianto nello spettatore che si fa trascinare dall'onda emotiva di una condivisione spicciola, ma questo è comunque una "non rottura" è una replica, una conferma del quotidiano, è una religione intrappolata in riti sclerotizzati. Lo spettatore permane anche lì nella condizione ordinaria delle cose, non ha altre visioni, egli vede quello che già sa, il già visibile, il già noto. >>

17A. Manco, *Il teatro è arte-fatto, su teatro e quotidianità*, p.39, in *Teatro, rito e religione nel secondo novecento*, I.U.O., Napoli, 2000

Il teatro diventa così luogo di replica del conosciuto, si sottrae al dovere di magia e di trasformazione. Si allinea alla gamma corrente e immediatamente accessibile delle emozioni. Nega che lo spettatore si faccia visionario. E' solo naturalismo, visibilità ordinaria, non più "luogo dove si vede", non più teatro.¹⁸

Queste idee sono condivise da diversi uomini di teatro come Artaud, e Fuchs e studiosi tra i quali Steiner. Ci sono vari punti di contatto derivati anche dal fatto che condividono il retroterra ermetico comune alla Germania e alla Francia di quegli anni.

La ricerca verso diverse forme di teatralità ha causato un forte interesse verso altri tipi di tradizioni teatrali e verso lo studio di determinati riti religiosi, vanno in questa direzione anche le ricerche di Mejerchol'd, Grotowsky e Barba

3.4 Antonin Artaud e il teatro sacro

<<L'arte non è l'imitazione della vita ma la vita è l'imitazione di un principio trascendentale col quale l'arte ci mette in comunicazione>>

Uno degli esiti più estremi e radicali di queste esperienze, (e di un teatro concepito come un rito) fu forse rappresentato da uno dei più importanti e affascinanti uomini di teatro del novecento: Antonin Artaud.

Teorizzò e visse il teatro come un evento rituale.

Il teatro di Artaud vuole essere un teatro sacro, dà ad esso un compito di trascendenza. Vuole mettere in scena il sacro, e metterlo in scena senza

18A. Manco, op. cit. p. 42-43

usare il linguaggio, che secondo lui “copre” invece di “svelare”. E’ convinto dell’esistenza di qualcosa di trascendente e il teatro ha appunto il compito di mostrare quel che di invisibile nel visibile si può mostrare.

C’è l’idea che esista una “verità” che il ricorso al linguaggio e la ricerca del realismo mascherati, il ruolo del teatro dev’essere, (idea condivisa anche da molti uomini di teatro del Novecento), quello di “convocare lo spirito”, di attingere all’invisibile e di provocare una sorta di visione di una qualche verità, elemento che lo accomuna al teatro greco ma anche a molti riti come quelli sciamanici.

Per far questo deve usare un nuovo linguaggio.

Per “spezzare il linguaggio” Artaud fa quello che fino ad allora era riservato all’ambito delle religioni: coinvolge lo spettatore dentro la ritualità. Secondo lui la ricerca di un nuovo linguaggio porta sempre con sé, anzi, pone a fondamento di sé la ricerca del sacro e dell’autentico. Afferma la necessità di rompere con le forme di razionalismo a cui le consuetudini e l’ordinamento conducono e che sono esattamente l’opposto di ciò che per lui è l’arte.

Così facendo mette in discussione l’idea stessa del teatro occidentale, di un teatro cioè che ha voluto mettere in scena il mito, facendolo però attraverso quel linguaggio (razionalistico e logico) a cui proprio il mito si opponeva, dimenticandosi, dice Artaud, di essere esso stesso un “atto mitico” di far parte della sfera del mito e di dover usare proprio quel tipo di linguaggio, diverso da quello consuetudinario.

Vuole liberarsi da un teatro, quello occidentale, d’ispirazione logocentrica e mimetica, che non rompe con l’ordine del mondo, che non svela ma nasconde l’Essere. Intende il teatro come un’esperienza del disvelamento del sé, di rigenerazione, un’autopenetrazione, un entrare in contatto con le proprie risonanze profonde, un mettersi in contatto con se stessi e con gli

altri attraverso quella via che i mistici chiamano “denudamento”.¹⁹ Di quest’idea secondo la quale l’arte sia connessa in qualche modo al sacro parla anche Benjamin,²⁰ per il quale ogni atto artistico conserva una memoria rituale.

Ma perché non si può trasmettere tutto questo attraverso il linguaggio?

Anthony Forge, un antropologo inglese che si è occupato molto di arte e di estetica, cita Isadora Duncan riportando cosa rispose quando gli chiesero cosa significasse la propria danza:

<<Se potessi dire cosa significa non avrei bisogno di danzarlo>>

Cioè:

<< Se il messaggio fosse di un tipo che potesse essere comunicato a parole non ci sarebbe motivo di danzarlo; ma non è quel tipo di messaggio.

Si tratta, difatti, proprio del tipo di messaggio che sarebbe falsificato se fosse comunicato a parole, perché l’uso delle parole (che non fossero poesia) implicherebbe trattarsi di un messaggio pienamente conscio e volontario e questo sarebbe semplicemente non vero. Credo che ciò che Isadora Duncan o qualunque altro artista cerca di comunicare sia piuttosto qualcosa del genere: “Questo è un tipo particolare di messaggio parzialmente inconscio. Lasciamoci andare a questo tipo particolare di comunicazione parzialmente inconscia.” O forse “Questo è un messaggio relativo alla separazione tra conscio e inconscio”>>²¹

19S. della Palma op. cit.

20W. Benjamin, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966, ed. 1991

21Gregory Bateson, *Stile, grazia e informazione nell’arte primitiva*, in *Verso un’ecologia della mente*, trad. it. Adelphi, Milano, 1990, p. 169

Secondo l'antropologa M. Borie l'intero percorso di Artaud è molto coerente e profondo e il suo scopo non era solo quello di cambiare il teatro occidentale ma di cambiare totalmente la cultura che ne era alla base e la sosteneva. C'è in lui l'idea, presente anche nel teatro greco, e fortemente etica, di un forte collegamento tra l'espressione teatrale e la comunità di cui doveva essere allo stesso tempo in un certo modo "lo specchio" il "doppio" e il motore del cambiamento.²²

Per far questo ritorna alle fonti del pensiero magico e primitivo, ritorna al mito e al rito, ad un modo di sentire e di esprimersi lontanissimo da quello occidentale e dal suo linguaggio che "separa le parole dalle cose".

<<Bisogna insistere su quest'idea di cultura in azione che diventa in noi come un organo nuovo, [...] cultura applicata capace di guidare anche le azioni più sottili, è spirito presente nelle cose, ed è puro artificio separare la vita dalla cultura e usare due parole diverse per indicare una sola e identica azione..Si è sviluppata fino all'assurdo la facoltà di trarre pensieri dai nostri atti anziché quello di identificare gli atti con i pensieri. Se la nostra vita manca di zolfo, cioè di una costante magia, è perché ci compiacciamo di contemplare le nostre azioni anziché lasciarci condurre da esse. Tutte le nostre idee sulla vita devono essere riesaminate in un'epoca in cui niente aderisce più alla vita che si svolga davvero sotto il suo segno autentico. Bisogna delineare una cultura che sia anzitutto protesta contro la cultura come concetto a se stante [...] come se l'autentica cultura non fosse un mezzo raffinato per comprendere ed esercitare la vita [...] l'antico totemismo e in generale tutto ciò che serve per dirigere e stornare forze è per noi cosa morta dalla quale sappiamo trarre solo un beneficio immobile ed estetico, io voglio esaltare la vita selvaggia, ovvero totalmente spontanea[...] Il teatro, che non consiste in nulla, ma che si serve di tutti i linguaggi,-gesti, suoni, parole, luce, grida- nasce proprio nel momento in cui

22M. Borie, *Antonin Artaud. Le theatre et le retour aux sources*, Gallimard, Paris, 1989

lo spirito per manifestarsi ha bisogno di un linguaggio, ma il fissarsi del teatro su un tipo di linguaggio, parole scritte, musica, luci, suoni, segna a breve scadenza la sua rovina, giacchè la scelta di un linguaggio indica una propensione verso i vantaggi che questo linguaggio ci offre, e l'inacidimento del linguaggio va di pari passo con la sua limitazione. Per il teatro come per la cultura, ciò che conta è dare un nome alle ombre e guidarle, il teatro, che non s'immobilizza nel linguaggio e nelle forme, non soltanto distrugge le false ombre ma apre la via ad un'altra nascita d'ombre intorno alla quale si raccoglie l'autentico spettacolo della vita. Spezzare il linguaggio per raggiungere la vita, significa fare o rifare il teatro. Nello stesso modo, quando pronunciamo la parola "vita" dobbiamo renderci conto che non si tratta della vita quale la conosciamo attraverso l'aspetto esteriore dei fatti, ma nel suo nucleo fragile e irrequieta, inafferrabile delle forme. >>²³

E' un'intuizione alla quale arriva, come abbiamo detto, (vedi cap. 2) grazie anche al contatto con un'altra tradizione teatrale, in particolare quella Balinese (di cui per caso vide uno spettacolo all'esposizione universale di Parigi del 1931). Intuisce che esisteva un tipo di spettacolo che non lanciava un messaggio dal contenuto e dalla narrazione precisa, che non raccontava una storia ma che semplicemente faceva vedere, metteva a nudo delle energie, era uno spazio riempito di segni che non rimandavano a nessun altro significato, erano assolutamente fini a se stessi, costruivano solamente quella che Artaud chiama "un'architettura spirituale"

Un'architettura spirituale fatta di gesti, mimiche, danze e armonie.

E al teatro orientale Artaud chiede proprio una lezione di spiritualità, questo ci fa vedere quello che secondo lui il teatro occidentale non avrebbe mai dovuto smettere di essere.

23A.Artaud, op. cit. p. 129

<< Questo spettacolo ci aggredisce in un diluvio di impressioni l'una più ricca dell'altra, ma valendosi di un linguaggio di cui abbiamo perduto la chiave, è una sorta d'incanto. C'è in tutto un cumulo di gesti rituali di cui non possediamola chiave, che obbediscono a indicazioni musicali precise con in più qualcosa che non appartiene in genere alla musica e par destinato a circuire il pensiero, a braccarlo, a spingerlo in una rete inestricabile, nulla è lasciato al caso, fa pensare ad una danza. >>²⁴

Questo tipo di spettacolo ha la stessa solennità di un rito sacro, questo insieme abbagliante, pieno di esplosioni, di fughe e di simboli che vengono lanciati in tutte le direzioni da l'idea di un'operazione magica. Vede in esso come la manifestazione dei nessi primitivi della "Natura" e dello "Spirito" e di un senso quasi filosofico della facoltà, propria della Natura, appunto, di "precipitarsi all'improvviso nel caos" Si avverte in questo teatro una situazione anteriore al linguaggio che ci restituisce gli elementi dell'estasi.

E'

<<Il gesto asciutto, lineare, che tutti i nostri atti avrebbero potuto avere, se tendessero all'assoluto [...] mettono in scena una totale astrazione destinata a tornare al pensiero, coglie al volo le impressioni del mondo naturale, le afferra al punto in cui la loro combinazione molecolare comincia a disintegrarsi: in altre parole quando soltanto un gesto ci divide dal caos.>>

E l'elemento minimo d'interpretazione delle impressioni, che ci permette di immergerci nelle emozioni e nei sensi fino al limite più estremo possibile senza perdere definitivamente la presenza e la coscienza. Il limite ultimo entro il quale si può cogliere il caos nella sua massima pienezza senza farsi

24A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino, 2006, p. 174

travolgere da esso. E' quel barlume di coscienza che ci permette di "coglierlo".

E' dare un verso al caos senza distruggerlo.

Secondo lui la vera poesia è metafisica, il suo mettere in discussione il linguaggio è funzionale al fatto che voglia reconsiderarlo sotto forma di "incantesimo" e ritrovare la sua accezione religiosa e mistica di cui il nostro teatro ha smarrito completamente il senso. Il ruolo del teatro non è infatti mostrare drammi psicologici ma esprimere verità segrete, fare questo equivale a restituirgli la sua destinazione d'origine, che è esattamente la stessa del rito, a reconsiderarlo nel suo aspetto poetico e religioso, a riconciliarlo con l'universo, a riprendere i legami, che l'occidente ad un certo punto ha spezzato, con tutti gli atteggiamenti mistici che si assume quando ci si confronta con "l'assoluto". Secondo lui la sfera del teatro non è affatto psicologica ma plastica e fisica, pensa che esistano, nell'ambito del pensiero, e dell'emotività, atteggiamenti che le parole non sono in grado di cogliere, e ai quali i gesti e tutto ciò che appartiene al linguaggio spaziale possano arrivare con maggior precisione.

<<Chi ha detto che il teatro è fatto per illustrare caratteri, per risolvere conflitti di ordine umano e passionale, d'ordine attuale e psicologico, come quelli che infestano il nostro teatro contemporaneo? E comunque anche così- dando per buono questo tipo di teatro, continua Artaud- il nostro teatro non arriva mai a domandarsi se questo sistema sociale, e morale non sia per caso iniquo. [...] il teatro non è neppure in grado di porre questo problema in termini aderenti ed efficaci e anche se lo fosse sfuggirebbe ugualmente al suo oggetto che è più alto e più segreto. Il teatro contemporaneo è in crisi per varie ragioni tra le quali perché ha rotto con quello spirito di anarchia profonda che è alla base di tutta la poesia [...] e la poesia è anarchica nella misura in cui rimette in discussione tutti i rapporti tra oggetto e oggetto, tra

forma e i loro significati. E' anche anarchica nella misura in cui la sua apparizione deriva da un disordine che si avvicina al caos.>>²⁵

Per lui ogni sentimento è in realtà intraducibile e il teatro, ben lontano dal copiare la vita, dovrebbe mettere l'uomo in comunicazione con delle forze pure, e, usando gli strumenti dei rituali e della musicoterapia, provocare stati di trances.²⁶

Anche Julian Beck del *living theater* parla di teatro nei termini di rituale, secondo loro l'unico tipo di teatro valido è quello che segue le linee conduttrici del rituale, l'attore dev'essere sempre in stato di trance e attraverso questo stato, che deve anche indurre nello spettatore, avere accesso ad energie e a stati dell'io espressi più raramente ma esistenti.

Si vuole coinvolgere fisicamente gli spettatori per farli accedere attraverso la trance, a certe "verità di fondo dell'esistenza"²⁷

Soprattutto da un certo punto in poi (a partire dal 1964) iniziarono ad equiparare la loro esperienza ai rituali di possessione che avvengono nell'Umbanda brasiliana.

Nell'idea del teatro che ha Artaud ci sono moltissimi legami con la ritualità, tra questi:

L'idea che esista una trascendenza e delle forze pure, quasi dimenticate dalla società a lui contemporanea, con le quali ci si può e ci si deve mettere in comunicazione, e a queste forze, a queste energie, si può attingere solamente con degli atti rituali attraverso il mito e il suo linguaggio, (che dev'essere quindi anche il linguaggio del teatro)

25A.Artaud, op.cit. p. 160

26Vedi p. 27

27J. Beck, *La vita del teatro, l'artista e la lotta del popolo*, Einaudi, Torino, 1975

L'idea che il teatro debba essere qualcosa di intimamente legato alla società, sia per analogia che, forse soprattutto, per contrasto, e che debba essere in qualche modo funzionale ad essa e al suo cambiamento/miglioramento.

Il linguaggio che utilizza nei suoi scritti, è molto metaforico e mistico.

Il codice che il teatro deve usare è quello del mito

La sua polemica non si limita però al linguaggio teatrale ma coinvolge il linguaggio "tout court".

3.5 Jerzy Grotowski

Anche Grotowski condivideva l'idea di Artaud secondo la quale il teatro dovesse avere forti collegamenti con l'evento rituale e mitico, la sua visione tuttavia è un po' meno estrema e il suo pensiero meno frammentario, si distacca così da lui per alcuni aspetti.

Anche secondo Grotowski il ritorno alle radici religiose e mitiche del teatro è una cosa imprescindibile ancor di più perché è consapevole dell'immensa distanza che separa quelle radici dalla realtà economica e spirituale della sua epoca. Anche lui, come Artaud, ha preso in considerazione "l'evento mitico" e, anche alla luce di questo, ha riconsiderato e riflettuto sul ruolo del teatro e del suo collegamento col mito.

<<Artaud ha ritenuto che nel mito risiede il centro dinamico della rappresentazione teatrale. Solo Nietzsche lo ha preceduto in questo campo>>²⁸

28J. Grotowskj, *Per un teatro povero*, Bulzoni editore, 1970, p. 140

Contrariamente a quanto dice Artaud però, secondo Grotowski, non è possibile utilizzarne il linguaggio poiché la società è ben diversa e quasi non esistono più le forme mitiche tradizionali, è per questo molto più difficile evocare e provocare quelle energie e quei particolari stato d'animo che nell'antichità greca venivano evocate anche attraverso le rappresentazioni tragiche.

Ritiene che sia impossibile oggi che la verità e il senso della collettività s'identifichino con il mito.

<< (parlando di Artaud) Non ha preso in considerazione però che nella nostra epoca, in cui tutti i linguaggi si confondono, la comunità teatrale, probabilmente per mancanza di un'unica fede, non può trovare la propria identificazione nel mito. E' possibile solo un confronto.

Artaud vagheggiava nuovi miti attraverso il teatro, ma questo bel sogno era generato dalla sua mancanza di precisione. Poiché, sebbene il mito formi la base, o la struttura su cui si fonda l'esperienza di intere generazioni, tocca poi alle generazioni successive di crearlo, e non al teatro. Al massimo, il teatro potrebbe aver contribuito alla cristallizzazione del mito. Ma in tal caso si sarebbe avvicinato troppo alle idee correnti per essere creativo. >>²⁹

Nonostante si muovano su di una linea di pensiero molto simile e siano d'accordo sulla necessità di un rinnovamento del teatro in senso in qualche modo "sacro" e fortemente legato alla società, Grotowskj ha toni meno misticheggianti e alludenti rispetto a quelli che utilizza Artaud.

Ritiene che Artaud sia troppo caotico, (infatti la sua importanza è da ricercarsi molto di più nell'ambito del pensiero teorico e astratto più che in vere e proprie messe in scena e realizzazioni pratiche, che in effetti non ci

29Ivi

furono) e che le sue esplosioni fossero troppo dissociate e disorganizzate per poter portare ad un vero e proprio rinnovamento e applicazione pratica delle sue teorie. Ciononostante il suo essere così metafisico e così estremo fu importantissimo, perché permise agli altri di vedere parti di se stessi in un certo modo “amplificate”, e raggiungere una consapevolezza maggiore. E’ come se mostrasse, attraverso vie particolari, un percorso di autoconoscenza:

<<[...] Noi sentiamo che un attore raggiunge l’essenza della sua vocazione quando compie un atto di sincerità, quando mette a nudo se stesso e si apre e si dona con un gesto estremo e solenne e non indietreggia di fronte ad un ostacolo posto dal costume o dal comportamento comune. E inoltre, quando questo atto di sincerità estrema è fuso in un organismo vivente, negli impulsi, in una respirazione, in un ritmo di pensiero e nella circolazione del sangue, quando è disciplinato e reso consapevole e non si dissolve nell’anarchia formale, in breve, quando questo atto, compiuto tramite il teatro, è totale, allora, anche se non serve a proteggerci dai poteri oscuri, ci permette almeno di agire totalmente, cioè di cominciare a esistere. Poiché ogni giorno noi non reagiamo che a metà [...] quest’uomo ci ha dato, con il suo martirio, la prova fulgida del teatro come terapia. Ci ricorda che l’anarchia e il caos (che per il suo carattere costituivano lo sprone necessario) devono ricollegarsi ad un ordine come lui stesso ha scritto “dal punto di vista dello spirito, non della tecnica”.>>³⁰

Grotowski parla molto del teatro nelle sue connessioni con la psiche dell’uomo, la società in cui vive e l’idea e il bisogno del sacro. Ritiene che con la nascita e l’evolversi della società complessa si sia affermata l’esigenza di reprimere alcuni degli stati psichici profondi esistenti nell’uomo, stati psichici (trance, estasi ...) che in una società tradizionale

30J. Grotowskj, op. cit. p.135 e seg.

erano incanalati in precise ritualità e comunque più facili da raggiungere. Vorrebbe utilizzare il teatro semplicemente come un mezzo per creare una sorta di “sacralità laica”, sostituire quello che prima era rappresentato dalla religiosità, in quanto risposta al bisogno psichico-sociale del sacro, ad un altro tipo di consapevolezza, legata al contempo al sacro e alla laicità. Ed è il rapporto tra attore e spettatore l’unico luogo in cui può risiedere la possibilità di un confronto con il mito.³¹

<<Penso che la domanda che dovremmo porci è di sapere qual è il bisogno umano più semplice, più interumano, diciamo più popolare [...]. E se ci poniamo le domande in questi termini la parola stessa “teatro” cadrà. Non è il teatro che è necessario, ma assolutamente qualcos’altro. Superare le frontiere tra te e me arrivare a incontrarti per non perderci più tra la folla, né tra le parole, né tra le dichiarazioni, né tra idee graziosamente precisate. In principio, se lavoriamo insieme, toccarti, sentire il tuo tocco, guardarti, rinunciare alla paura e alla vergogna alle quali mi costringono i tuoi occhi appena gli sono accessibile tutto intero. Non nascondermi più, essere quel che sono. Almeno qualche minuto, dieci minuti, venti minuti, un’ora. Trovare un luogo dove un tale essere in comune sia possibile [...]. Allora si eliminerà il teatro, si eliminerà la vergogna e la paura, il bisogno di presentarsi velati [...] e anche quello di recitare una parte che non è la nostra. >>³²

Barba, l’allievo italiano di Grotowski e fondatore dell’Odin Teatret parlando di Grotowski dice che egli non cerca “trova” le definizioni per il proprio lavoro. Periodicamente è come se gettasse via tutto l’armamentario di parole che si era creato e rinnovasse il proprio modo di esprimersi:

31R. Tessari, op. cit

32J. Saint et autres textes, Gallimard, Paris, 1973, pp. 75-6, trad. it. in F. Quadri *l’avanguardia teatrale in Italia*, materiali 1960-76, Einaudi, Torino, 1977, vol 1 pp.15-16

<<Vi è una volubilità nell'uso delle parole che non deriva dall'incoerenza o dal temperamento estroso dell'artista. E' il solo modo adatto ad evocare l'esperienza tecnica: per ombre e per riflessi. Qualcosa di assente deve proiettare la sua ombra sullo schermo di parole che presenta consigli tecnici, politiche artistiche, visioni poetiche, ipotesi scientifiche>>³³

E per spiegare meglio questo concetto, l'insufficienza del linguaggio e la difficoltà di tradurre a parole l'esperienza artistica, continua riportando una lettera che Stanislavskij scrisse ad Angio, critico teatrale e membro della della Ceka:

<<[...] Sono d'accordo con Lei: nel processo creativo non c'è nulla di mistico. Bisogna usare parole chiare.

Ma ci sono delle esperienze creative, delle sensazioni che non possono essere cancellate senza un gran danno per l'arte. Quando qualcosa d'interiore si impossessa di noi, non ci rendiamo conto di ciò che succede[...] sono i momenti migliori del nostro lavoro [...]. *Devo* parlare di queste cose agli attori e agli allievi ma come fare per non essere accusato di misticismo? [...] Non sono io ad aver inventato questa terminologia, essa deriva dalla pratica degli allievi e dei principianti [...] la loro terminologia è valida perché è comprensibile a *tutti coloro che hanno esperienza dell'arte*>>³⁴

Barba riporta anche degli scritti di Eijzeinstein che riguardano delle lezioni di Mejerchol'd, personaggio importantissimo per la sperimentazione teatrale in Unione Sovietica:

33E. Barba, op. cit. p. 207

34Ivi p. 208

<<le lezioni di Mejerchol'd erano come il canto delle sirene [...] è impossibile ricordare quel che diceva: azioni, colori, suoni. E su tutto una specie di nebbiolina dorata.

Inafferrabile. Impalpabile. Mistero su Mistero.

Velo su Velo.

L'io romantico ascolta contento.

L'io razionale balbetta sordamente.

Quando si toglierà il velo ai "misteri"? Quando si passerà al sistema?

Trascorre un altro inverno d'ebbrezza ma in mano niente.>>³⁵

Partiranno da presupposti simili, e arriveranno ad esiti diversi fra loro ma in qualche modo legati, molti altri artisti di teatro del novecento, tra questi ricordiamo Julian Beck e Judith Malina del *Living Theater*, Peter Brook, Kantor, in Italia Eugenio Barba che fu allievo di Grotowski e ne sviluppò alcuni aspetti ma anche moltissimi altri artisti meno conosciuti che furono profondamente influenzati da tutto ciò.

T. Kantor in un suo scritto asseriva:

<<[...]Il teatro -continuo ad asserirlo- è il luogo che svela, come un segreto guado del fiume, le orme del "passaggio" dall'"altra sponda" alla nostra vita. Davanti agli occhi degli spettatori si presenta l'attore che assume la condizione del morto.

Lo spettacolo, affine nel suo carattere a un rito e a una cerimonia, diventa uno shock, lo chiamerei volentieri metafisico.>>³⁶

Tutti loro, e molti altri, contribuirono a mettere in discussione il teatro e il suo ruolo nella società, cercando di riprenderne alcuni aspetti che si erano

³⁵Eijzenstein, in *Memorie*, trad. it. Roma, editori riuniti, 1961, pp.76-77

³⁶T.Kantor, *Il senso fondamentale del teatro*, in Id. *Il teatro della morte*, Ubulibri, Milano, 1979, cit. p. 284

persi e dimenticati nel corso del tempo, ma che, fin dall'antichità e in periodi diversi della storia, facevano intimante parte di esso.

L'istanza di cambiamento che caratterizzava le avanguardie teatrali ha interessato naturalmente tutte le altre forme d'arte compresa la danza, e in ognuno di questi casi, scrive Garaudy³⁷, non si è trattato solo della sperimentazione di nuove forme all'interno delle strutture delle diverse discipline artistiche ma della ricerca di una nuova maniera di esistere ... Secondo lui la cosciente presa di posizione polemica nei confronti dei modelli artistici antichi è l'indizio di una rivolta più profonda che investe tutti gli ambiti della società e della vita e che si configura come una rivolta dell'individuo contro l'individualismo.

Riferendosi soprattutto al teatro e alla danza egli anni '50 del novecento afferma che

<<non sono d'altronde solo la parola o il movimento ad essere sprovvisti di significato, è la vita stessa. Il tema maggiore di questo nuovo teatro è l'assenza di senso, l'assenza in sé. L'attesa.>>³⁸

E' questo un tema che sarà ripreso all'infinito, in forme diverse, anche da Beckett e Ionesco, non ci sono significati comuni ai quali l'opera rinvia.

Arriva, a proposito della danza e del suo ruolo sociale, a conclusioni simili a quelle a cui erano giunti altri artisti del 900:

<<La danza [...] è un bisogno della nostra epoca, come ricerca di una creazione che "disalieni" attraverso la presa di coscienza e l'incontro di sé e dell'altro. La danza non è un gioco, ma rivelazione dell'uomo all'uomo attraverso il suggerimento di ciò che è e di ciò che potrebbe essere. La

³⁷R. Garaudy, *Danzare la vita*, Cittadella editore, Assisi, 1973

³⁸Ivi, p. 140

danza, che è nata e cresciuta nelle civiltà comunitarie, che si è intisichita nelle società individualistiche, può oggi contribuire potentemente a realizzare la sintesi che la nostra epoca attende, quella di una società aperta in cui il comunitario non decede in totalitario né l'espressione delle persone in individualismo, ma in cui l'uomo unisca sinfonicamente, come in una danza ben fatta la sua dimensione sociale e la sua creatività, in un sistema cosciente della sua relatività e aperto all'avvenire, alle sue prospettive, alle sue utopie [...] Questa forma di partecipazione della danza moderna restituisce alla danza la sua funzione sacra, cioè la sua funzione di creazione dell'uomo.>>³⁹

3.6 *Dario Fo*

Dario Fo può in un certo modo essere considerato un punto di raccordo tra teatro medioevale, un teatro sacro, e teatro contemporaneo laico. Le sue opere hanno un andamento narrativo, utilizza contenuti sacri medievali, mostra la trasformazione storica che li ha interessati e il loro passaggio dalla cultura alta e dal controllo ecclesiastico a quella popolare, e sottolinea gli elementi validi anche nella critica della contemporaneità.

In "Mistero Buffo" infatti, utilizza, rielaborandolo, materiale medioevale, preso da sacre rappresentazioni, misteri biblici, giullarate (questa volta laiche e dissacranti) editti e documenti di vario genere e li *riutilizza* in funzione contemporanea. Adoperando in certe parti un linguaggio rielaborato dai dialetti padani del 1100/ 1400, utilizza tutto questo passato

³⁹Ivi, pp. 181-182

storico e culturale dell'Italia medioevale per creare un “giullare” un po’ vero un po’ inventato, che dà voce a tutti quei diseredati in “cerca di un tozzo di pane”⁴⁰, e che, dal basso della sua condizione sociale, critica un potere, adesso come allora, opprimente ed ingiusto. E’ una forte critica alle disuguaglianze e alle disparità di classe, ma anche alle illusioni, al “benpensantesimo” e ai luoghi comuni della società.

Nella presentazione Dario Fo scrive:

<< “Mistero” è il termine usato già dai greci dell’epoca arcaica, per definire culti esoterici dai quali prendevano vita le rappresentazioni di eventi sacri: misteri eleusini e dionisiaci. Il termine fu ripreso dai cristiani per indicare i propri riti fin dal terzo e quarto secolo dopo Cristo. Ancora oggi, in chiesa ci capita di ascoltare il sacerdote che declama: “Nel primo mistero glorioso..nel secondo mistero...” e via dicendo, nel Medioevo “mistero” acquista *tout court* il significato di rappresentazione sacra; mistero buffo significa, dunque, rappresentazione di temi sacri in chiave grottesco-satirica. Ma sia chiaro che il giullare, cioè l’attore comico del Medioevo, non si buttava a sbeffeggiare la religione, Dio e i santi, ma piuttosto si preoccupava di smascherare, denunciare in chiave comica le manovre furbesche di coloro che, approfittando della religione e del sacro, si facevano gli affari propri. Fin dai primi secoli dopo Cristo, in occasione di particolari riti, specie legati alla Pasqua come nel *Risus Paschalis*, i fedeli si divertivano, sotto la direzione di giullari o preti particolarmente spiritosi, a mettere in scena spettacoli in forma ironico - grottesca, proprio perché per il popolo, il teatro, specie il teatro comico, è sempre stato il mezzo primo di espressione, di comunicazione, ma anche di provocazione e di agitazione delle idee. Il teatro era il giornale parlato e drammatizzato delle cosiddette *classi inferiori*.>>

40F. Cordelli, *Elogio della Giullarata*, in D. Fo, *Mistero Buffo*, Einaudi, Torino, 2003, p. 10

Tra gli argomenti di cui parla durante lo spettacolo c'è *La sbornia di Davide*, rappresentato anche in alcune miniature dell'Alto medioevo. Si tratta della rappresentazione, in chiave burlesca, di un episodio narrato nei testi biblici: si racconta infatti che un giorno Davide bevve fino a sbronzarsi e iniziò a danzare e cantare e a prendersi gioco di tutto e in particolare dei propri sudditi. Dario Fo riporta la rappresentazione giullaresca che di questo episodio fece un famoso giullare tedesco di nome "Hans Holden", e per questo fu messo al rogo. L'interpretazione che fece dell'episodio biblico e del monologo di Davide era tutta improntata sul mostrare come il popolo minuto fosse preso in giro costantemente dai ricconi e dai padroni, che giustificavano allo stesso tempo questo sfruttamento come qualcosa di voluto e determinato da un ordine divino.

<<E voi ... laggiù ... miseri e striminziti, -urlava- [...] lavorerete per me e per tutti quelli che vi comandano come me, [...] così imparerete a bervi tutte le frottole che vi raccontano, a credere che la terra che lavorate sia stata assegnata ai vostri signori da Dio in persona. No, o coglioni, quelli se la sono pappata perché sono più svelti di voi e poi ve la "sgnaccano" da lavorare e vi pagano giustamente una miseria!>>⁴¹

Fa notare come, nel corso del tempo, le credenze popolari e quelle delle religioni più complesse si sono trasformate, si sono mischiate e sovrapposte l'una all'altra in una sorta di "disegno a cerchi susseguenti che riproducono gli stessi motivi trasformandoli e riproponendoli all'infinito."⁴² E così è stato per molte sacre rappresentazioni che prendevano spunto da episodi biblici, edificanti e moralistici e, una volta uscite nel sagrato delle chiese e man mano resisi sempre più indipendenti e svincolate da esse, cambiarono

41D. Fo, op. cit. p. 32

42Ivi. p. 103

completamente toni e molte di queste divennero delle rappresentazioni giullaresche e blasfeme che mettevano a nudo le angherie dei potenti (tra i quali comparivano spesso i padroni delle terre ma anche i giudici e i preti.) Cita uno studioso inglese dell'ottocento, Smith,⁴³ che raccolse diversi "misteri" e rappresentazioni sacre italiane, prende in considerazione in particolare una rappresentazione che ha luogo ancora oggi in Sicilia nella "Piana dei Greci". Ci sono in essa tre riti diversi che, nel corso del tempo, si sono sovrapposti: l'entrata di Cristo a Gerusalemme, applaudito e festeggiato come re d'Israele dal popolo che agita palme e rami d'ulivo, rappresenta anche Bacco, ebbro, che sfila con i satiri, e infine Dioniso che, in compagnia delle baccanti e dei sileni scende agli inferi.

Inoltre nelle prime catacombe cristiane la figura di Cristo è rappresentato allo stesso modo di Dioniso. Fa un parallelismo tra un mito greco che narra di quando Plutone, dio delle tenebre, venne sulla terra per rapire e portare agli inferi Kore-Proserpina della quale si era innamorato, e di come Dioniso, preso da grande amore per gli uomini salì in groppa ad un mulo, andò nell'Ade e sacrificò la propria vita per restituire agli uomini la fanciulla Kore, simbolo della primavera.

Così come Dioniso, Gesù viene "rappresentato" (descritto, raccontato) come quel Dio che viene sulla terra per ridare la primavera agli uomini.

Questi continui rimandi e sovrapposizioni sono presenti sempre nella storia delle religioni e anche nelle rappresentazioni teatrali che ad esse fanno riferimento. Racconta il "mistero sacro" delle "Nozze di Cana", tratto da un episodio biblico ma riveduto e corretto dai giullari medioevali e rappresentato da Dario Fo in una lingua, un po' vera un po' inventata, che ricorda il dialetto parlato a quei tempi nel veneto. Il prologo inizia con un

⁴³Cit. in D. Fo, *Ibidem*

arcangelo che vorrebbe raccontare l'episodi biblico in maniera tradizionale, dentro i canoni sacri, ma che viene continuamente interrotto da un ubriaco che asserisse di essersi trovato là al momento dell'accaduto e di essersi preso la più bella sbronza della sua vita. E dice di voler raccontare i fatti così come sono avvenuti. Racconta come, essendo stato invitato alla festa nuziale, si fosse trovato davanti ad un gran piagnisteo perché il vino preparato per il banchetto si era trasformato in aceto e questo costituiva un pessimo auspicio. Racconta dell'arrivo improvviso di un giovane, accompagnato da sua madre, che si presenta a nome di Gesù e che per miracolo trasforma l'acqua in vino. Questo è rappresentato in modo tale che Gesù diventa molto simile a Bacco e ad un certo momento compare in piedi sopra un tavolo, ubriaco fradicio che incita i commensali:

<<Bevete gente, fate allegrezza [siate allegri], siate felici!, ubriacatevi, non aspettate dopo ... il paradiso ... subito, adesso prendetevelo [godetevelo]... non dopo da morti![...] Io sono sicuro che se Dio padre in persona, invece d'insegnarglielo a Noè tanto tempo dopo, questo trucco meraviglioso di schiacciare l'uva, di tirar fuori il vino, gliel'avesse insegnato subito [...]Non saremmo in questo mondo maledetto, saremmo tutti in paradiso, salute! Perchè sarebbe bastato che in quel giorno maledetto che appresso all'Adamo è arrivato quel serpentone canaglia con in bocca la mela [...] sarebbe bastato che Adamo avesse avuto nascosto dietro la schiena un bicchierotto pieno di vino ... avrebbe preso a pedate tutte le mele della terra, schiacciato la testa al serpentone e gridato (brindando) "salute!Alè! Per te, per lui, allegria con Dio, per la terra! >> ⁴⁴

Mostra come una sacra rappresentazione, nata per veicolare contenuti sacri e in teoria rigidamente vincolata a certe forme, fosse diventata qualcosa di

44Ivi, p. 118-121

diverso una volta che fosse stata presa in possesso dal popolo e, nonostante il filo narrativo rimanesse, cambiando i toni fosse diventata qualcosa di completamente diverso, blasfemo e, spessissimo, molto critico nei confronti del potere.

In un episodio sulla resurrezione di Lazzaro s'insiste sull'aspetto favoloso e miracolistico delle azioni di Gesù anziché sul loro significato religioso, perché più viva era l'impressione dei miracoli presso il popolo che l'insegnamento morale. Si critica anche l'uso utilitaristico che le religioni fanno degli eventi miracolosi mettendo l'accento sullo stregonesco e sul magico con lo scopo di dimostrare la veridicità e la credibilità della religione stessa. Il miracolo raccontato dalla rappresentazione, che è il canovaccio per un monologo risalente al medioevo, in cui l'attore interpreta contemporaneamente anche quindici - sedici personaggi, è raccontato dal punto di vista del popolo. Si esibisce una figura che è più simile ad un meraviglioso prestigiatore che al "figlio di Dio". Così all'ingresso del cimitero si fa pagare l'ingresso per assistere allo spettacolo, si vendono sardine, si fanno scommesse, qualcuno approfitta della situazione per "alleggerire" le tasche di qualche spettatore. L'evento sacro insomma si è trasformato in una completa giullarata divertentissima e perfettamente blasfema.

Riporta il disegno fatto da lui preso da una sinopia del camposanto di Pisa. Un abbozzo venuto fuori in seguito al restauro dell'affresco in cui viene raffigurato l'episodio della resurrezione di Lazzaro ma il miracolato non si vede nemmeno: l'attenzione è posta tutta sulla folla che assiste al miracolo, e, nel mezzo, si nota appunto anche un ladro che mette le mani nella borsa di uno spettatore ...⁴⁵

45Ivi. p. 163

Oltre alle rappresentazioni sacre riprese in chiave giullaresca, ha studiato e messo in scena molte altre rappresentazioni medievali anche tragiche, tra queste ha rappresentato una passione laica proveniente dalle laudi antiche dell'Italia centro-meridionale, dalla zona dell'Umbria. Il brano parla della Madonna che incontra per strada le Marie che stanno andando al mercato e si intrattengono a parlare di prezzi e cose quotidiane. Tutt'intorno c'è il mercato, i saltimbanchi, la festa, e sullo sfondo, quasi inosservato, lontano, s'intravede il passaggio delle croci. Tutto ruota sul fatto che Maria non sa ancora nulla e vuole avvicinarsi per cercare di capire ma viene intrattenuta e distratta dalle altre donne che vogliono evitarle lo strazio di vedere il figlio in croce. E' un brano ad alto contenuto drammatico e tutti i ruoli venivano interpretati da un solo attore.⁴⁶

Un'altra rappresentazione presente in "Mistero buffo" è tratta da un mistero classico sacro. Nel prologo riporta le fonti sulla base delle quali ha scritto lo spettacolo. Ha preso da un testo "Maria sotto la croce" che faceva parte di alcuni frammenti venuti alla luce durante la ristrutturazione della biblioteca di Montecassino. Questo scritto, in un dialetto centromeridionale, si trovava sul retro della pergamena di un codice e riportava un monologo della Madonna. Probabilmente, secondo gli studiosi,⁴⁷ si trattava di un testo ripreso da una rappresentazione sacra del tredicesimo secolo, in questo testo la figura della Madonna appare molto diversa da quella tradizionale, infatti non c'è nessun tipo di accettazione del sacrificio del figlio e, secondo alcune teorie, questo testo deriverebbe da rappresentazioni di comunità catare o patare riportate da un monaco.

Dario Fo confronta questo testo con un altro testo completo e analogo, scritto però in volgare lombardo del Trecento ma che si rifaceva quasi

⁴⁶Ivi, p. 178

⁴⁷Ivi, p. 203

sicuramente ad una rappresentazione più antica. Qui - nota- l'andamento della narrazione è assolutamente tragico e raggiunge il culmine quando la Madonna si rivolge all'angelo Gabriele e lo accusa di averla tradita per non averla avvertita, al momento dell'annunciazione, del sacrificio che avrebbe dovuto sopportare perdendo il figlio in quel modo.

Prende in considerazione anche le "laudi di Cortona" e anche in queste la Madonna insiste perché Gesù usi i suoi poteri divini per liberarsi e vistasi rifiutare ogni argomentazione logica ad un certo momento spinge davanti alla croce Maria Maddalena lasciandole nudo il petto, e si rivolge al figlio cercando di convincerlo a scendere dalla croce facendogli vedere la donna e ricordandogli quanto gli piacesse.

E' questo un passo, nota Fo, in cui si raggiunge il limite del blasfemo e della bestemmia e si ritrova anche in altre laudi umbre.

Dario Fo studia e mette insieme tutte queste fonti e ne dà una lettura a sfondo politico, con le dovute allegorie, vede infatti nel contrasto tra la madonna e l'arcangelo Gabriele, e in tutto il mistero, proiettata la condizione degli umili e dei sottomessi e la loro rivolta contro ogni "supina accettazione" delle ingiustizie.

Un'altra rappresentazione che compare in "Mistero buffo" è quella del "Matto e della morte" tratta da un antico testo croato in una trascrizione dalmata nella quale compaiono parole quali *fool*, *fou*, *luch*, *lòco*, espressioni che in vari paesi d'Europa indicano la maschera del folle. Questa rappresentazione parla della danza del matto con la morte e deriva da un'allegoria molto antica, risalente al proto cristianesimo ed allude al rito che vede il matto come il doppio di Cristo, che vince la morte, perché, immortale, muore per liberare gli uomini. Nell'antico teatro popolare il matto rappresenta tutto ciò che contro le regole, contro ogni logica e consuetudine ma anche contro tutto ciò che si pone come legge assoluta,

dogma oppressione ... Compare in numerosi testi medievali, tra questi ne “la nave dei folli” di Sebastian Brant, e in molte storie sacre. Nella giullarata presa in considerazione da Fò il matto è presente all’osteria di Emmaus durante l’ultima cena. La giullarata racconta di come in una sala appartata ci fossero Gesù e i dodici apostoli e dall’altra il matto che gioca a carte con dei ricconi e dei potenti (che barano) e viene spennato. Il matto ogni tanto sbircia nell’altra stanza e fa gesti di saluto e commenti divertiti all’indirizzo di Gesù :“Che simpatico quel Cristo!”⁴⁸ . Ad un certo momento si sente una folata d’aria gelida ed arriva una donna vestita di nero: è la morte, nella stanza rimane solo il matto che si accorge con chi ha a che fare solo quando dalla sala già son tutti scappati, spaventatissimi. Così il matto, convinto che sia arrivata a prendere lui fa finta di niente, anzi si mette a fare lo spiritoso, inizia poi a riempirla di complimenti tanto che la donna, velata e triste, incredula, si commuove, si toglie il velo e addirittura brinda col matto che la corteggia e si diverte, si ubriacano e danzano insieme, piroettano, il matto la riempie di complimenti, la abbraccia, la stringe a se e, danzando, escono via insieme.

48Ivi, p. 221