

La trottola di Dioniso. Esperienza del teatro e teatro dell'esperienza

di
Caterina Piccione

1. Cenci di lingua straniera; 2. La presenza e il suo doppio; 3. Abbiamo bisogno di asinità.

Noi non lavoriamo come gli artisti o gli scienziati,
ma piuttosto come il calzolaio
che cerca nella scarpa il punto giusto
dove poter conficcare il chiodo»
(J. Grotowski, *Per un teatro povero*)

1. *Cenci di lingua straniera*

Agli inizi del Novecento, il parroco di un paese in provincia di Ravenna fece disseppellire dalla terra consacrata il corpo di Armida, la donna che era stata la sua perpetua, perché si era sparsa voce che in gioventù avesse fatto la prostituta. La figlia di Armida, folle di rabbia, scatenò un terribile maleficio contro il prete, che, dopo tre giorni di agonia, morì. Nevio Spadoni ha dedicato *Lmş*, monologo teatrale in dialetto romagnolo, alla figura di Bêlda, la figlia di Armida, novella Antigone, guaritrice e strega. Si tratta di un testo senza intreccio e senza movimento, in cui la voce è il solo strumento narrativo possibile, capace di infilarsi negli abissi della lingua e divenire corpo di maledizioni, segreti, desideri, paure. Il 27 dicembre del 1995, al teatro Rasi di Ravenna, le Albe hanno “messo-in-vita” la prima di *Lmş*. Bêlda, incarnata da Ermanna Montanari, era sospesa in aria, appoggiata solo agli inguini, il volto buio e le gambe nude illuminate che penzolavano nel vuoto. In seguito, questo personaggio è entrato a far parte di un canzoniere delle Albe che raccoglie frammenti drammaturgici tratti da spettacoli diversi, tenuti insieme dallo sfondo accogliente de *La camera da ricevere*. In questo luogo germinale di creazione e di metamorfosi, Ermanna Montanari mette in moto un percorso caleidoscopico fra le figure del suo repertorio di attrice: l'asina Fatima, Bêlda, Mêdar Ubu, Alcina, Daura, Rosvita, Arpagone, Tonina Pantani, Aung San Suu Kyi. In ciascun personaggio avviene un ritmo particolare, un'atmosfera ritagliata nelle infinite pieghe del corpo, del movimento, della voce. Bêlda riempie la scena nel modo dell'attesa, con gli occhi accesi dal pericolo. Il suo corpo è aperto, vulnerabile, pronto a scappare, come se avesse il presentimento di essere ferito, eppure è lei stessa il carnefice, che stringe nella mano destra un'antica mannaia. Ermanna Montanari, insuperabile attrice della crudeltà, diviene Bêlda sporgendo fuori da se stessa, come fosse sul punto di esplodere. Dentro un'eclisse di luce oscillano le prime parole del poemetto: « Ch'a m'so ardota a crédar / d'no ësi gnânca tota » (Mi sono ridotta a credere / di non esserci neppure tutta). Questo personaggio compare affermando un'intima disseminazione, una radicale impossibilità di afferrare la totalità del sé. Prima di entrare nei

meandri di questa verità dell'esperienza teatrale, occorre soffermarsi sulla lingua in cui viene pronunciata.

L'uso dirompente del dialetto, in *Luś*, non implica alcuna nostalgia estetizzante, bensì traccia i confini di una scena enigmatica, incomprensibile e, al contempo, auto-evidente. Bêlda canta una lingua spezzata, gutturale, che ha il sapore del ferro¹. Anche il suo nome, Bêlda, non è fatto per essere scritto, esso appartiene a una voce, è essenzialmente un tono, una vibrazione sonora. Marco Martinelli, genio creatore delle Albe, suggerisce: «il dialetto ha spesso quella bellezza, quella particolarità che quasi ti illude che non sia una lingua di parole ma una lingua di cose, che abbia una materia»². I dialetti tratteggiano un sistema di senso in cui il significato è innanzitutto timbro, cadenza, ritmo. Essi s'impongono con un'immediatezza estranea alle lingue codificate. La fecondità di senso implicita nei dialetti deriva dalla loro tendenza a distendere i limiti della lingua verso il silenzio, il suono e il richiamo. In questo modo l'uso del dialetto permette al teatro di «scavare nella lingua una specie di lingua straniera»³.

Northrop Frye distingue tre fasi nel corso della formazione del linguaggio e individua nella metafora il momento più immediato della lingua, in cui si fa un uso essenzialmente poetico della parola. La lingua della poesia si basa su una coincidenza dei piani essere=linguaggio=pensiero e ha la forza della magia in quanto comporta una produzione immediata di realtà attraverso la parola. Similmente, i dialetti, non costituendosi di astrazioni verbali, sono linguaggi i cui significanti contengono originariamente le azioni e gli oggetti denotati: «Poca importanza viene attribuita a una chiara separazione fra soggetto e oggetto: l'accento è posto soprattutto sul fatto di sentire il soggetto e l'oggetto uniti da un potere e un'energia comuni»⁴. Beninteso, non sono soltanto i dialetti a racchiudere questa cifra poetica. Essi scaturiscono immediatamente dal mondo della vita e, pertanto, sono per lo più immuni dalle trappole metonimiche del linguaggio codificato. Cionondimeno, è vero che qualsiasi lingua parlata esprime, prima del *λόγος*, una *φωνή*. Mentre il contenuto intellettuale del linguaggio è riproducibile, la voce è una dimensione corporea che testimonia l'unicità del singolo, restando impressa nella memoria più a lungo d'immagini e teorie. La voce dischiude le porte dell'incontro, componendolo di armonia, intensità e presenza.

La *φωνή* precede il *λόγος* in ogni forma della lingua, tuttavia la parola pronunciata a teatro esprime questa relazione in maniera paradigmatica. La lingua della scena non può accontentarsi di un sistema di segni convenzionali. A teatro il testo, per esistere, ha bisogno di una voce in cui incarnarsi. Antonin Artaud, nelle sue *Lettere sul linguaggio*, insiste sulla necessità di una parola autonoma del teatro, che appartenga interamente alla scena e che si sottragga all'idolatria della lettera scritta. La sua ricerca di attore e regista prende le mosse dalle fonti respiratorie della parola. Artaud scorge nella lingua del teatro la possibilità di esistere come gesto, senza arrestarsi alla fissità della forma. È bene tener presente che la medesima battaglia contro la cristallizzazione del senso viene condotta da Artaud in campo letterario; infatti egli non vuole contrapporsi alla parola scritta *tout court*, ma all'immobilità e alla ripetizione automatica che interessano tanto la letteratura quanto il teatro a lui contemporaneo.

Il teatro occidentale non riconosce come linguaggio, non attribuisce le proprietà e le virtù di linguaggio, non permette che si chiami linguaggio, con quella sorta di dignità intellettuale che si attribuisce generalmente a

questo termine, se non al linguaggio articolato, grammaticalmente articolato, vale a dire al linguaggio della parola, della parola scritta che, pronunciata o no, non ha più valore di quanto ne avrebbe se fosse soltanto scritta. Nel teatro quale viene concepito da noi il testo è tutto. È sottinteso, definitivamente accettato, filtrato nel costume e nello spirito con dignità di valore spirituale che il linguaggio delle parole sia il linguaggio più alto. Bisogna tuttavia ammettere, persino dal punto di vista occidentale, che la parola si è calcificata, che i singoli termini, tutti i termini, si sono congelati, insaccati nel loro significato, in una terminologia schematica e ristretta. (...) Sfugge tutto ciò che si riferisce alla particolare enunciazione di una parola, alla vibrazione che può diffondere nello spazio, e di conseguenza tutto ciò con cui essa è in grado di arricchire il pensiero.⁵

Artaud si propone l'obiettivo smisurato di disfare l'anatomia a partire dalle radici plastiche della lingua. Egli desidera un linguaggio di dissonanze e disarticolazioni, evoluzioni, compressioni, urti. Nella convinzione che il *coté* affettivo e fisico arrivi prima e più a fondo del significato logico-discorsivo, Artaud inaugura una parola teatrale che non si limita a riflettere un contenuto semantico, che non si considera per ciò che vuole dire, ma esiste soprattutto per il modo in cui viene pronunciata, per la forza con cui sorge da un corpo e investe altri corpi.

Il linguaggio non virtuale ma reale, deve permettere, facendo appello al magnetismo nervoso dell'uomo, di violare i consueti limiti dell'arte e della parola, per realizzare attivamente, cioè magicamente, *in termini reali*, una sorta di creazione totale in cui all'uomo non rimane che riprendere il proprio posto fra il sogno e gli avvenimenti.⁶

Artaud desidera rimettere in causa organicamente la percezione, per fare spazio, nei corpi, al tempo dell'evento. Nel momento in cui Bêlda mette in moto il suo uragano vocale, capace di attraversare lo spessore delle viscere e sfiorare vette angeliche, prende vita un teatro che, accogliendo l'invito di Artaud, diffonde un senso di allarme e di ardente presenza. Dalle profondità ctonie del corpo di Ermanna Montanari sorge una lingua di carne.

Ci sono grida intellettuali, grida che provengono dalla *finezza* dei midolli. È questo che io chiamo Carne. Non separo il mio pensiero dalla mia vita. A ciascuna delle vibrazioni della mia lingua, ripercorro tutti i cammini del mio pensiero dentro la mia carne.⁷

Artaud vuole farla finita con il teatro che tratteggia la parola come segno senza corpo. Anche se non si tratta di un movimento nostalgico o regressivo, il dramma antico è un riferimento imprescindibile per un teatro che voglia mettere al centro l'esperienza. Nella *Poetica*, Aristotele scrive che le cause della poesia tragica sono due tendenze naturali dell'uomo: da una parte l'imitazione delle azioni umane, e dall'altra la mimesi del ritmo e dell'armonia⁸. Sulla scena i personaggi agiscono e parlano accordandosi alla melodia del dramma. Vi è una preterintenzionalità del linguaggio che non si risolve nella dimensione astratta e concettuale del *λόγος*. La *φωνή*, come spirito della musica, non esaurisce le sue possibilità espressive nella comunicazione intellettualistica. Prima di significare, la voce è un ritmo che si compone. *Ρυθμός*, dal verbo *ρέω*, indica il fluire, scorrere e ricorrere del tempo. L'orizzonte del teatro è inseparabile dall'ordine del ritmo. Ripercorrere la genesi fisica della parola teatrale, passando attraverso grida, soffi, sussurri,

glossolalie e canti, significa ritrovare il ritmo della lingua, scavare al fondo del λόγος per risvegliare la φωνή.

2. *La presenza e il suo doppio*

Nel *Protrettico* Clemente Alessandrino racconta l'episodio della morte di Dioniso. Il dio fanciullo, distratto dall'astuzia dei Titani con alcuni giocattoli, viene colto di sorpresa e dilaniato.

I misteri di Dioniso sono difatti assolutamente inumani. Intorno a lui ancora fanciullo si agitano in una danza armata i Cureti, ma i Titani si insinuano con l'astuzia: dopo averlo ingannato con giocattoli fanciulleschi, ecco che questi titani lo sbranarono, sebbene fosse ancora un bambino, come dice il poeta dell'iniziazione, Orfeo il Tracio: la trottola, il giocattolo rotante e rombante, le bambole pieghevoli, e le belle mele d'oro delle Esperidi dalla voce sonante.⁹

Fra i giochi infantili che attirano fatalmente l'attenzione di Dioniso, lo specchio è l'oggetto più sovente ricordato. Lo sdoppiamento del dio che si guarda allo specchio anticipa la lacerazione dello *παράγμῳ* ed apre le porte alla verità tragica pronunciata da Bêlda: «Mi sono ridotta a credere / di non esserci neppure tutta». Inoltre, il gioco teatrale è specchio del dio della presenza che si raddoppia nella maschera. L'attore deve sop-portare l'immediatezza della presenza dionisiaca unitamente alla coscienza della duplicità originaria. «Archetipo della vita indistruttibile»¹⁰ e insieme «dio della contraddizione»¹¹, Dioniso è legato intimamente alla dialettica suggerita dall'immagine dello specchio. Cionondimeno, vi è un altro giocattolo nominato da Clemente Alessandrino fra gli oggetti connessi ai misteri di Dioniso, che rivela un volto importante del gioco tragico: la trottola. Quando si pensa a una trottola, possono affiorare ricordi di questo oggetto in varie forme, dimensioni e materiali, eppure vi è un tratto che caratterizza quest'immagine in maniera quasi naturale. Di solito, la trottola viene alla mente mentre sta girando. La connessione al movimento fa parte della sua grammatica simbolica. Presa in un ininterrotto turbinare, essa nega qualsivoglia fissità, vive nello scorrere del moto. La trottola non mostra mai a chi la guarda uno stesso lato, lascia di sé un'immagine che sembra ad ogni istante la medesima, eppure muta, oscilla e rotea indefinitamente. Le sue parti sono informi alla maniera di un Corpo senza Organi. Il capogiro che contraddistingue questo gioco fa sì che la trottola possa divenire simbolo perfetto della vertigine. Il teatro di cui Dioniso è il dio, è animato dalla vertigine dell'ebbrezza e dalla febbre estatica che sempre tende all'evasione da contorni stabili e definiti. È impossibile istituzionalizzare la vertigine dato che essa, per definizione, è ciò che sfugge alle categorizzazioni.

Il teatro può configurarsi come la scena della libertà della trottola. Non si tratta del concetto negativo di "libertà da" ostacoli e impedimenti, né dell'affermazione astratta del principio positivo di "libertà per". La trottola apre una libertà che appartiene al mondo della vita, che si costituisce nelle dinamiche dell'esperienza, nel capogiro di un gesto inafferrabile. La libertà della trottola è la vertigine della possibilità. L'attore può divenire trottola di Dioniso in un teatro che declini la possibilità in termini di esperienza, mettendo al centro il corpo, il magnetismo nervoso e la muscolatura affettiva. Contrapponendosi ai dispositivi di contemplazione e messa a distanza, propri della fruizione normata dell'opera d'arte, il teatro ha la possibilità di provocare la vertigine

della presenza. Per comprendere il senso di questa possibilità, occorre risalire alle radici della tragedia.

Il verbo $\delta\rho\acute{\alpha}\omega$, da cui deriva il termine dramma, indica una forma dell'agire non separata dal suo oggetto. L'attore imita l'azione di Dioniso tentando di corrispondere al dio nel proprio corpo. Un teatro all'altezza del $\delta\rho\acute{\alpha}\omega$ si scontra immediatamente con la teoria platonica, per due motivi differenti. In primo luogo, la tragedia di Dioniso si contrappone al meccanismo di allontanamento proprio del paradigma ontologico platonico, che delinea lo spazio della rappresentazione separato dallo spazio della vita. Secondo Platone, la verità riguarda la dimensione dell'idea e non la contingenza degli enti. Al contrario, il teatro di Dioniso mette al centro l'esperienza, poiché solo le cose che sono qui e ora possono entrare in concatenamento con l'evento della vertigine. In secondo luogo, resistere a un modello codificato di rappresentatività si configura come un compito del teatro che vuole contestare il destino riservato da Platone all'opera d'arte¹². Dioniso ribalta il riduzionismo volto a presentare l'atto estetico come mera copia del reale. Se l'arte consistesse nel processo descritto dalla teoria platonica, la copia sarebbe destinata a non poter raggiungere mai la presenza dell'originale e l'arte non sarebbe vettore di verità, perché la rappresentazione comporterebbe una perdita di vita, nella scissione fra opera e modello. Il processo rappresentativo si configura come violenza isolante che tenta di interrompere la presenza. La volontà di vedere chiaramente e di farsi immagine ha un effetto pietrificante. Una rappresentazione ha il suo centro fuori da sé, rimanda ad altro, e, pertanto, non è mai presente a se stessa. Rifuggendo ogni forma di immobilità, Dioniso si sottrae alla rappresentazione in senso stretto e ispira un teatro riconducibile all'esperienza del coro.

Nell'antica Grecia il teatro riunisce i cittadini in uno stesso tempo e luogo, per la condivisione di un momento decisivo nella costruzione di una coscienza collettiva. L'abbraccio dell'anfiteatro circonda la scena e rende assolutamente presente il pubblico, coreuta anziché spettatore. Il compito del coro è «indurre chi ascolta in uno stato di eccitazione dionisiaca fino al punto che, quando compare in scena l'eroe tragico, non vede più l'uomo deformato da una maschera, bensì la figura di una visione nata per così dire dalla sua stessa estasi»¹³. Prima di Platone, il vocabolario greco dell'imitare pone l'accento più sul rapporto fra imitatore e spettatore che fra imitatore e oggetto dell'imitazione. L'immedesimazione è innanzitutto una relazione fra imitatore e spettatore in una fusione di orizzonti, dove imitare è divenire altro da sé. Il principio di non contraddizione viene oltrepassato dalla vertigine della possibilità, che permette di essere insieme l'altro e se stesso, in una comunità del sentire. Vi è allora un istante di rivelazione,

quando un bel giorno, infine, scopriamo che l'essenza stessa del teatro non si trova né nella narrazione di un avvenimento, né nella discussione di una tesi con il pubblico, né nella rappresentazione della vita come essa appare dall'esterno, e neppure in una visione – ma che il teatro consiste in un atto realizzato *ora e qui* nell'organismo degli attori, di fronte ad altri uomini; quando scopriamo che la realtà teatrale è istantanea, non un'illustrazione della vita ma un qualcosa legato alla vita *solo per analogia*.¹⁴

Il teatro di Dioniso non ha alcuna funzione rappresentativa, non si propone di fare una copia della vita a teatro, bensì di risvegliare la profonda vita del teatro e di farla girare come una trottola. Gli attori della tragedia greca erano detti «tecnici di Dioniso». Questa denominazione suggerisce la

capacità di mescolare istinto ed esercizio, elementi che sono parimenti essenziali all'arte della scena. Il lavoro dell'attore si esercita nel controllo assoluto di un corpo entro cui possa risuonare il grido furibondo delle baccanti, l'esuberanza della *dépense*, l'invasione dell'eros e della fantasia. La dismisura e il rigore trovano una sintesi paradossale nel teatro di cui Dioniso è il dio, dove presenza e duplicità si incontrano nella sospensione del *principium individuationis*.

In risposta ad un'intervista sul teatro impuro, Ermanna Montanari afferma: «Abbiamo spesso ripetuto negli anni una frase di Jarry: “Quando uno vede il suo Doppio, muore”. L'abbiamo sempre intesa, questa massima oscura, nel senso di morire a se stessi. E' una frase d'amore, perché nell'amore si muore a se stessi. Ci si apre all'Altro»¹⁵. Nel teatro, l'io sprofonda nel coro e il soggetto incontra il suo doppio come in uno specchio, scoprendosi doppio nell'alterità esibita della scena. Di nuovo, il cammino delle Albe raccoglie pienamente l'eredità di Artaud nel nome di Dioniso. Il tema del Doppio, intrecciato a quello della presenza, è una figura di pensiero cruciale per Artaud, sebbene non vi siano luoghi in cui quest'idea, ambigua per definizione, venga compiutamente tematizzata. Il passo più illuminante è contenuto in una lettera scritta il 25 gennaio 1936 a bordo di una nave al largo del Nord America, in cui Artaud comunica a Jean Paulhan il titolo con il quale intende pubblicare la raccolta di scritti che aveva affidato all'amico prima della sua partenza: «Il teatro doppia la vita, la vita doppia il vero teatro, [...] È sulla scena che si ricostituisce l'unione del pensiero, del gesto e dell'atto. E il *Doppio* del Teatro è il reale inutilizzato dagli uomini d'oggi»¹⁶. *Il teatro e il suo doppio* significa quindi “il teatro e la vita”, o meglio, posto che il punto di vista artaudiano è sempre incarnato, “il teatro e la mia vita, il senso della vita che follemente ricerco, il mio essere nient'altro che teatro”. Con il suo teatro, Artaud si propone di doppiare la vita, esibendone la forza sotterranea e sconosciuta.

Solo questioni di vita e di morte sono svolte nel Teatro della Crudeltà. Per non fraintendere quest'espressione, abusata nel panorama artistico contemporaneo, è utile far riferimento all'etimologia della parola Crudeltà. Il termine latino *crucior* indica il sangue che cola dalle ferite aperte e non cicatrizzate, esso si distingue dal *sanguis*, che scorre nelle vene e si eredita, simbolo dell'appartenenza ad una stirpe. Il *Crucior*, invece, sgorga a fiotti ed è connesso all'immagine selvaggia della carne cruda. La crudeltà artaudiana richiama l'orrore e la violenza del sangue che cola perché vuole portare in scena il colare violento di immagini alla maniera del sangue:

Ho detto “crudeltà” come avrei detto “vita” o “necessità”, soprattutto per sottolineare che a mio parere il teatro è atto e emanazione perpetua, che non ha nulla di coagulato, che lo assimilo ad un atto vero, e quindi vivo, e quindi magico¹⁷.

Francis Bacon era solito ripetere che la sua pittura riguardava il grido più che l'orrore. Allo stesso modo, la crudeltà di Artaud non è legata all'oggetto rappresentato ma alle forze messe in moto, alle onde nervose propagate nei corpi. Egli si serve talvolta di immagini crudeli siccome esse contribuiscono a delineare un'atmosfera di allucinazione e paura. Artaud paragona il suo teatro alla sedia del dentista: un luogo dove è bandita ogni forma di intrattenimento e si respira un senso di pericolo imminente. In questo spazio terribile si incrociano esperienza del teatro e teatro dell'esperienza.

Il teatro è in grado di trasmettere il pericolo contenuto in ogni esperienza. Da un punto di vista etimologico, il radicale *-per-* lega es-per-ienza e per-icolo. Il teatro coinvolge tanto la dimensione dell'*Erlebnis*, ovvero dell'esperienza vissuta, fatta da un corpo in un tempo e in uno spazio particolare, quanto il piano dell'*Erfahrung*, l'esperienza come viaggio, scoperta, avventura e pericolo. A teatro, vi è un corpo che agisce su altri corpi, nella puntualità dell'istante, eppure questo gesto rimanda oltre se stesso, a un per-corso di senso per-icoloso e s-per-imentale. Il teatro si tiene in bilico, per abbracciare l'esperienza nel significato più pieno ed includente del termine. *Erlebnis* ed *Erfahrung* si congiungono nel teatro che agisce sul corpo qui ed ora, ma allo stesso tempo ha la forma di un cammino per-icoloso da per-correre. Quando Bêlda entra in scena, letteralmente «We fare fearfully through perils»¹⁸ (viaggiamo con paura attraverso pericoli). A teatro “fare esperienza” e “avere esperienza” coincidono. Gli spettatori sono corpi in ascolto che “fanno esperienza”, ma al contempo “hanno esperienza” nel momento in cui acquisiscono forme simboliche. Allo stesso modo, gli attori esistono nella narrazione di sé che appartiene all'evento del teatro, dove “fanno esperienza” con la sensibilità allarmata della scena, ma insieme “hanno esperienza”, poiché la loro tecnica si fonda nell'esercizio e nell'allenamento.

L'esperienza pericolosa del teatro contraddice la mimesi isolante e disarticola il dispositivo rappresentativo. Contro l'assuefazione a stare “davanti” allo spettacolo, il teatro che risponde a Dioniso cerca una relazione calda con il pubblico e si diffonde come un'epidemia di corpo in corpo, fluidificando il limite che separa attori e spettatori. Sono particolarmente significative, in proposito, le soluzioni sceniche elaborate da Jerzy Grotowski. Il lavoro di Grotowski si concentra precisamente sulla relazione che intercorre fra attore e spettatore. Abolita la divisione fra una zona buia e una zona illuminata, il pubblico è reso visibile e assume una parte attiva nel dramma. Grotowski si oppone ad ogni forma di separazione, concependo il teatro come un atto totale che offre l'occasione di afferrare l'essenza più profonda dell'io. Nella ricerca di una definizione autonoma di teatro, Grotowski scrive:

Il teatro può esistere senza cerone, senza costumi e scenografie decorative, senza una zona separata di rappresentazione (il palcoscenico), senza effetti sonori e di luci, ecc. Non può invece esistere senza un rapporto diretto e palpabile, una comunione di vita fra l'attore e lo spettatore.¹⁹

Abolito tutto il superfluo, ciò che rimane del teatro si gioca nel rapporto con l'Altro. Il lavoro dell'attore culmina nel momento in cui egli dona con fiducia il proprio organismo in metamorfosi. Il Teatro Povero ha bisogno solo di corpi offerti in sacrificio, spogliati, annullati, bruciati davanti agli occhi del pubblico. Gli attori divengono così personaggi del Teatro della Crudeltà, che adempiono al compito di «sentirsi come condannati al rogo che facciano segni attraverso le fiamme»²⁰. Nell'atto totale del teatro, gli attori scoprono in sé una nuova vita, si privano di ogni preliminare certezza in vista di una verità più profonda. Konstantin Sergeevic Stanislavskij sostiene infatti che gli attori sono portatori di un'essenziale verità. Non si tratta della concezione di verità interna al regime discorsivo della scienza moderna, che è universale, coerente e corrispondente ad un stato di cose oggettivo. Si potrebbe dire che l'attore compie un atto di *παρρησία*, facendosi testimonianza coraggiosa di una verità che lo riguarda e che egli scopre nel confronto con i

personaggi. Assetati di esperienza e gravidi di possibilità, i personaggi hanno bisogno della vita dell'attore per incarnarsi. Essi tendono all'esistenza, sono maschere - termine che traduce il latino *personae*, da *per-sonare* (far risuonare la voce attraverso).

Mettendo in luce l'originario intreccio fra persona e personaggio, Andrea Tagliapietra propone di pensare il soggetto a partire dalla polifonia che lo costituisce.

La verità drammaturgica è la verità del farci ciò che siamo, della scoperta dell'alterità, del dolore, della perdita, della morte, dello sdoppiamento, della frantumazione, ma poi anche del cammino opposto, dell'identità, del piacere, dell'amore, della conquista, della ricostruzione e della riappropriazione del *chi è* dell'azione.²¹

Grazie al dispositivo anti-ideologico della pratica teatrale, che rovescia l'assolutizzazione moderna del sé cristallizzato, il soggetto comprende se stesso allontanandosi dalla sua identità definita e formulando l'idea di una coscienza costitutivamente dialogica e teatralmente dispiegata. Nel teatro i personaggi si costruiscono uno dentro l'altro, disegnando un piano liscio di polarità e tensioni feconde, estraneo alla striatura della differenziazione imposta all'io come anteriorità assoluta e puntiforme dal pensiero filosofico moderno. La drammaturgia riconosce la molteplicità di maschere fra cui la persona si dissemina. La teatralità del sé produce una fenditura nel piano di uniformità del soggetto e diviene luogo di comparizione dei personaggi come figure di una «corporeità quale punto archimedeo dell'accadere. L'idea di personaggio appartiene, infatti, al regime dativo dell'evento»²². Non si tratta semplicemente di una moltitudine sparpagliata di ruoli che capita di interpretare, ma di una pluralità di esistenze possibili che si raccolgono successivamente nell'unificazione narrativa dell'esistenza, la bio-grafia:

Dentro di me, nella natura simbolica e narrativa di ciò che io sono stato e mi avvio a diventare, c'è già l'alterità, ovvero la conversazione ininterrotta con altri significativi, che non si arresta neppure di fronte alla morte, nonché il rapporto di radicamento con l'ambiente e la storia della propria vita, l'ecologia e la biografia del sé individuale.²³

La filosofia del personaggio si avvicina ai soggetti a partire dagli agglomerati simbolici sedimentati nella storia delle culture che entrano a far parte di ciascuno come un'alterità che ci è propria. L'attore è il corpo in cui la filosofia del personaggio prende consistenza paradigmatica. Il soggetto che compare in scena è un individuo, ma al contempo è la sua maschera, e nella maschera si identifica a Dioniso, e nel dio diviene il personaggio, da cui non riesce a separare se stesso per riconoscersi. L'attore trova se stesso in questa spirale di Doppi che sorgono nel suo corpo-teatro:

Il portatore della maschera è investito della sublimità e della dignità di tutti coloro che non sono più. E' lui, se stesso, eppure è un altro: lo ha sfiorato la follia, qualcosa del mistero del dio furente, dello spirito dell'esistenza doppia che vive nella maschera e la cui ultima espressione è l'attore.²⁴

Il segreto dell'esperienza teatrale è racchiuso nella situazione paradossale dell'attore: essere se stesso eppure un altro dentro di sé. Gli attori, anche quando recitano il privato, sono già protesi

verso un'alterità radicale. Il teatro non può contenere un soggetto che parla di sé e dice la sua verità secondo il modello atletico della confessione. La narrazione teatrale del privato «è un concetto prismatico. È il privato, ma allo stesso tempo tu sei privato, quindi è qualcosa che ti priva. Raccontando il privato io divento un'alterità. Se questa alterità si scioglie in un incontro, allora nasce una terza entità a cui ciascuno dà il proprio nome».²⁵

3. Abbiamo bisogno di asinità²⁶

Il punto di intensità del teatro coincide con lo spazio dell'incontro.

L'esperienza del teatro è lo specchio dell'esperienza del mondo come spazio dell'incontro fra i corpi. Come scrive Jean-Luc Nancy, il teatro «è la condizione del corpo che è esso stesso la condizione del mondo: lo spazio della comparizione dei corpi, della loro attrazione e repulsione»²⁷. In questa cornice, la nozione di doppio è onnipervasiva: «il teatro è la duplicazione della presenza in quanto messa in presenza dei presenti o presentazione del loro essere-presenti»²⁸. Ovunque è riflesso dell'esserci, doppio della presenza dei singoli che sono l'uno in vista dell'altro. Il corpo è un esser là, fra altri corpi, nel mondo come spazio della presenza:

Ogni volta che vengo al mondo, ogni giorno, quindi, le mie palpebre si aprono su quello che non si può chiamare uno spettacolo, perché subito sono preso, trascinato da tutte le forze del mio corpo che avanza in questo mondo, che ne incorpora lo spazio, le direzioni, le resistenze e le aperture, muovendosi in quella percezione di cui è soltanto il punto di vista a partire da cui si organizza quel percepire che è anche agire.²⁹

Il mondo-teatro è il contrario dello spettacolo poiché non si risolve nella contemplazione unilaterale. Nancy traccia una fenomenologia in cui la gettatezza è co-appartenenza originaria, *mit-dasein*. Il corpo si costituisce di tensione fra i corpi, mischia e scontro con l'Altro. Non si è mai in presenza di un io anteriore, puntiforme e già posizionato. Si è sempre un corpo che si sveglia: « Il corpo è ciò che viene, ciò che si avvicina su una scena e il teatro è ciò che dà luogo all'avvicinarsi di un corpo»³⁰. Il mondo della vita è il teatro dell'esperienza, dove il soggetto veste il proprio personaggio e lascia venire l'Altro nell'apertura che fonda ogni incontro.

Grotowski ritiene che il lavoro dell'attore sia finalizzato al denudamento della sua anima, e, di conseguenza, alla visibilità assoluta delle dinamiche di esperienza. A questo scopo, l'attore deve intraprendere una *via negativa*, che non consiste in una somma di perizie tecniche da apprendere, ma in una sistematica rimozione dei suoi blocchi psicofisici. Anziché basarsi su postulati estetici a priori per mettere in scena un prodotto stereotipato, il Teatro Povero mira alla purezza dell'impulso. Alla domanda: “Come realizzare questo?” Grotowski sostituisce la questione preliminare: “Che cosa non devo fare?”

Analogamente, il teatro di Carmelo Bene si costruisce tramite una vita negativa. Nel tratteggiare i personaggi, egli si oppone ai principi di costanza, eternità e permanenza ordinati dalla fedeltà al testo scritto. Bene opera per sottrazione, egli letteralmente amputa un pezzo dell'opera originale, cosicché l'intera struttura narrativa oscilla e deve trovare nuovi punti d'appoggio. Bene introduce un balbettio, un bisbiglio, una deformazione organica che fa entrare nella lingua una soglia di afasia. Il sistema di significanti convenzionali comincia a scivolare, a perdere stabilità, a

decomporsi e, parallelamente, un lavoro di impedimento corrode i gesti degli attori. Quando tutto sta franando e ogni corpo, e finanche ogni organo, diventa un ostacolo all'azione, ecco che si dice «Mi sono ridotta a credere / di non esserci neppure tutta». Come scrive Gilles Deleuze, Bene decide di sottoporre il teatro ad un processo di minorazione, ovvero di

imporre alla lingua, in quanto la si parla perfettamente e sobriamente, quella linea di variazione che farà di ognuno di noi uno straniero nella sua propria lingua, o della lingua straniera, la nostra, o della nostra lingua, un bilinguismo immanente per la nostra estraneità.³¹

Non si tratta semplicemente di rifiutare le lingue maggiori a struttura omogenea, rette da principi invarianti. Deleuze invita a sfuggire gli usi maggiori della lingua, ovvero quelli in cui la parola è uno strumento di potere. Tolti gli elementi stabili di un sistema linguistico, si introduce una forza di variazione che scava l'uso maggiore, cosicché il modo corretto del linguaggio formalizzato sprofonda e non può esercitare potere. Minorare una lingua non è un'operazione d'avanguardia³² e nemmeno indica una condizione subalterna da cui partire per conquistare il potere della maggioranza. Il fine dell'uso minore di una lingua è immanente all'uso stesso e corrisponde alla distruzione delle condizioni di possibilità del potere.

Nel suo *Riccardo III*, ad esempio, Bene sottrae qualsivoglia elemento di potere. Non vi sono simboli dell'autorità regale, poiché il protagonista non conquista un apparato di Stato, ma si costruisce come macchina da guerra politica ed erotica. Inoltre, vengono eliminati gli elementi di potere interni alla struttura teatrale: non vi è più il Testo, il Dialogo, l'Attore o il Regista. I personaggi non si configurano come entità definite una volta per tutte. Trasposti in minore, essi partecipano di un teatro in cui «la frontiera, cioè la linea di variazione, non passa tra i padroni e gli schiavi, né tra i ricchi e i poveri. Infatti, dagli uni agli altri, s'intesse tutta una trama di relazioni e di opposizione che fanno del padrone uno schiavo ricco e dello schiavo un padrone povero, in seno a uno stesso sistema maggioritario»³³. In questo modo, Bene rende tangibile un'inquietudine che scorre al di sotto di ogni conflitto, se si definisce "conflitto" lo scontro di due schieramenti molarli fra cui intercorrono rapporti di forza predeterminati. Il conflitto è già rappresentazione poiché implica dinamiche di dominio gestibili dall'apparato di potere. Invece, nel teatro di Bene prende vita un'inquietudine sotterranea, che segue una linea di variazione indefinita. Come la danza della trottola di Dioniso, quest'inquietudine è una vertigine incontrollabile dalle istituzioni. La variazione si insinua tra le maglie della schiavitù e fa esplodere gli schieramenti ordinati del conflitto. Il gesto del teatro traccia sentieri sempre improvvisi, che rispondono al grido d'allarme della crudeltà:

Questa funzione anti-rappresentativa consisterà nel tracciare, nel costituire in qualche modo una figura della coscienza minoritaria, come potenzialità di ognuno. Rendere una potenzialità presente, attuale, è tutt'altro che rappresentare un conflitto. Non si potrà più dire che l'arte ha un potere, che è ancora potere, anche quando critica il potere. Perché, addestrando la forma di una coscienza minoritaria, si rivolgerà a delle potenze di divenire, che sono di un ambito diverso da quello del Potere e della rappresentazione-campione.³⁴

I miti e le narrazioni che abitano i corpi degli attori in scena non si compongono di modelli di comportamento automaticamente traducibili in termini morali. Di fronte alle verità di Dioniso

resta disorientato chi va a teatro per provare pietà, per stigmatizzare i colpevoli, e così sentirsi rassicurato circa il proprio livello morale. Il teatro non ha una vocazione didascalica, né scientifica. Esso non esamina delle idee, né le drammatizza per trasmetterle in maniera più efficace. A teatro si svegliano « idee la cui forza di vita è pari a quella della fame»³⁵. Al monologo dei politici e degli intellettuali, che si rivolgono ad una massa da convincere e da istruire, il teatro contrappone lo sguardo uno-a-uno della coppia, micro-comunità contagiosa. Si può dire che il teatro ha una portata politica solo se il termine “politico” si lega ad un certo desiderio di bellezza, se ospita stratificazioni e linee di fuga, se eccede la dualità del conflitto. Si tratta allora di un concatenamento di desiderio, di una molteplicità di organismi in rivolta che producono possibilità di vita inedite. Per definire una scena che sia distante dal teatro politico in senso classico e che sia foriera di felicità eretiche, Marco Martinelli ha coniato l'espressione «teatro polittttttico»:

Il polittico è un oggetto sacro, suddiviso architettonicamente in più pannelli, destinato all'altare di un tempio. L'etimologia del termine è illuminante: dalle molte piegature. E questo è il polittico con due t: pensate con sette! Ancora più esaltante sono le innumerevoli piegature del reale: non di ideologie i fervidi abbisognano, ma di un pensiero forte, complesso, polittttttico.³⁶

L'intero percorso delle pagine precedenti attraverso il teatro dell'esperienza può essere riassunto in un raggio d'asino. Personaggio chiave del teatro delle Albe, l'asino è simbolo di un sapere concavo, consapevole del mistero in cui è immersa la verità dell'esperienza. L'asinità raglia contro l'accademismo tronfio che esercita il sapere come un potere e che rivendica un uso maggiore della lingua. Al suo sorgere, la filosofia ha il volto asinino di Socrate. Il gesto originario della filosofia, che è il dono del dio alla città³⁷, avviene con l'esistenza di un uomo bizzarro, che è il più saggio fra i viventi malgrado ripeta di non conoscere alcunché. Il sapere socratico è basanico, cerca la verità nello spazio vuoto in cui demolisce la presunzione altrui, con lo scopo di lasciar essere le possibilità di cui l'Altro è gravido, alla maniera di una levatrice. L'asinità è simbolo di una certa postura di senso, che non impone alcun dogma e si costruisce nell'ascoltare, con le lunghe orecchie, le infinite voci dell'esperienza.

Meravigliosa narrazione in controcampo, il lungometraggio *Au hasard Balthazar* (1966) di Robert Bresson è girato interamente dal punto di vista dell'asino. Balthazar attraversa tragiche peripezie e subisce angherie di ogni genere. Eppure, il lirismo del montaggio suggerisce una modalità di divenire-asino differente dalla mestizia della vittima sottomessa ai colpi della sorte con acquiescenza. Balthazar non ha l'innocenza benedetta dell'agnello, né la fierezza eroica del cavallo, egli va per una terza via, che è il rifiuto testardo, la coscienza dell'orrore e insieme l'esperienza dell'amore. L'asino incarna la modalità del sapere che coincide con l'esistenza, con il coraggio di sopportare destini assunti senza rassegnazione, con l'ostinata contraddizione di chi vive portando sulle spalle il suo amato a morire.

Note

- ¹ Cfr. E. Montanari, «Dialetto di ferro», in *Primavera eretica*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2014, pp. 17-19.
- ² M. Martinelli, *Romagna + Africa =. Incontro con M. Martinelli*, intervista di M. Manganaro, «Arte net», intorno&oltre, n° 1, ottobre 1992, p. 11.
- ³ G. Deleuze, *Bartleby. La formula della creazione*, Quodlibet, Macerata 1993, p. 16.
- ⁴ N. Frye, *Il grande codice*, Einaudi, Torino 1992, p. 24.
- ⁵ A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 2000, p. 232.
- ⁶ Ivi, p. 207-208.
- ⁷ A. Artaud, *Position de la chair*, in *Œuvres*, Gallimard, Paris 2004, p. 146.
- ⁸ Aristotele, *Poetica*, 4, 1448b 5-24.
- ⁹ Clemente Alessandrino, *Protreptico*, 2, 17-18, già citato in G. Colli, *La Sapienza Greca*, vol. I, Adelphi, Milano 1995, p. 245.
- ¹⁰ Cfr. K. Kerényi, *Dioniso : archetipo della vita indistruttibile*, Adelphi, Milano 1998.
- ¹¹ G. Colli, *La Sapienza Greca*, vol. I, Adelphi, Milano 1995, p. 15.
- ¹² Non si vuole qui decretare la completa ingenuità di Platone di fronte al fenomeno artistico. Nel *Timeo* egli scrive che il Demiurgo ha creato la totalità dell'esistente attraverso una forma della prassi che riunisce perfettamente un fare e un sapere, stabilendo fra gli enti il più bello dei legami: «quello che di se stesso e delle cose legate fa una cosa sola in grado supremo» (*Timeo*, 31c). Secondo l'interpretazione di Massimo Donà, Platone caccia dalla città gli artisti poiché essi realizzano opere d'arte che intrattengono legami del tutto estrinseci con le cose del mondo. Il genio artistico dovrebbe invece assimilarsi al fare del Demiurgo, creando opere capaci di dire l'unità di tutto ciò che esiste, pur costituendosi tramite divisione e isolamento. Il fare artistico dovrebbe essere un modo di dire l'unità dell'opera con il mondo. Cfr. M. Donà, *Arte e filosofia*, Bompiani, Milano 2007 ; M. Donà, *L'aporia del fondamento*, Mimesis, Milano 2008.
- ¹³ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Einaudi, Torino 2009, p. 85.
- ¹⁴ J. Grotowski, *Non era completamente se stesso*, in *Per un teatro povero*, Mario Bulzoni Editore, Roma 1970, p. 137.
- ¹⁵ E. Montanari, *Per un teatro impuro*, intervista di M. D. Pesce a M. Martinelli e E. Montanari, *Teatro Akropolis*, volume terzo, Edizioni AkropolisLibri-Le Mani, Genova 2012, p. 155.
- ¹⁶ A. Artaud, *Lettre à Jean Paulhan, 25 janvier 1936*, in *Œuvres*, cit., p. 662.
- ¹⁷ A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, cit., p. 228-229.
- ¹⁸ V. Turner, *Dal rito al teatro*, il Mulino, Bologna 1986.
- ¹⁹ J. Grotowski, *Per un teatro povero*, Mario Bulzoni Editore, Roma 1970, p. 25.
- ²⁰ A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, cit., p. 133.
- ²¹ A. Tagliapietra, *Sincerità*, Raffaello Cortina, Milano 2012, p. 167.
- ²² A. Tagliapietra, *Gli altri che io sono. Per una filosofia del personaggio*, in «Giornale Critico di Storia delle Idee», Anno 5, Numero 9, 2013, pp. 7-18.
- ²³ A. Tagliapietra, *Sincerità*, cit., p. 23.
- ²⁴ W. F. Otto, *Dioniso. Mito e culto*, Il Melangolo, Genova 1990, p. 219.
- ²⁵ E. Montanari, *Il teatro delle Albe, da due a duemila*, intervista di S. Lo Gatto a M. Martinelli e E. Montanari, «TeatroCritica», 4 febbraio 2015.
- ²⁶ E. Ady, *L'uomo dell'asino*, in *Poesie*, Lerici, Milano 1964, p. 321.
- ²⁷ J-L. Nancy, *Corpo teatro*, Cronopio, Napoli 2010, p. 36.
- ²⁸ Ivi, p. 33.
- ²⁹ Ivi, p. 9.
- ³⁰ Ivi, p. 18.
- ³¹ G. Deleuze, *Un manifesto di meno*, in C. Bene, G. Deleuze *Sovrapposizioni*, Quodlibet, Macerata 2002, p. 101.

³² Si intende qui distinguere il teatro di Bene dalle correnti d'avanguardia che rivendicano un "teatro proletario" di contro al teatro classico borghese. Forte di una forma di narcisismo operaio, tale teatro fa appello ad un dato maggioritario (il popolo è la maggioranza) e si risolve in una sorta di polo epico proletario che semplicemente si contrappone al polo drammatico borghese, senza scardinare la dicotomia del conflitto.

³³ G. Deleuze, *Un manifesto di meno*, in C. Bene, G. Deleuze *Sovrapposizioni*, cit., p. 113.

³⁴ Ivi., p. 112.

³⁵ A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, cit., p. 127.

³⁶ M. Martinelli, citazione tratta dall'intervento tenuto a Narni nel convegno "Teatro e politica", Premio Opera Prima, luglio 1987.

³⁷ Cfr. A. Tagliapietra, *Il dono del filosofo. Sul gesto originario della filosofia*, Einaudi, Torino 2009.