

Dioniso o Penteo? Il lavoro sullo spettatore nel Teatro del Lemming

Massimo Munaro
Regista del Teatro del Lemming
infolemming@teatrodellemming.com

ABSTRACT

This study deals —through the perspective of Teatro del Lemming's singular work on the spectator— with the original meaning of the theatrical viewing. On one side, the spectator's eye, as we usually consider it, remind us about Pentheus' voyeuristic view, which imply detachment and distance. On the contrary, Dionysus' eye demands a reciprocity and a communion of the experience — not by chance, Dionysus, for the ancient Greeks, was the God of theatre. Today, we need to go back to that participatory look, in order to renew the actuality of theatre.

KEYWORDS: Teatro, Attore/Spettatore, finzione/antifinzione, voyeurismo/evento condiviso

Non c'è dubbio che a partire da *EDIPO – Tragedia dei sensi per uno spettatore*, un lavoro che segna un punto di svolta nella ricerca del gruppo, il mito e il tragico assumono un ruolo centrale nel nostro percorso teatrale. Dapprima ci hanno condotto a realizzare, nel puro spirito greco che ci anima, una *TE-TRALOGIA DEL MITO E DELLO SPETTATORE*, costituita, appunto, oltre che da *EDIPO*, da *DIONISO E PENTEO*, *AMORE E PSICHE* e *ODISSEO*. Con questi lavori, dedicati rispettivamente a uno, nove, due e trenta spettatori (si realizzano naturalmente per ciascuno di questi spettacoli più repliche al giorno) abbiamo cercato di interrogare, per così dire, lo spettatore al singolare: il coinvolgimento era pensato, infatti, uno a uno, spettatore per spettatore. Successivamente il nostro interesse si è indirizzato verso l'elaborazione di

drammaturgie in grado di interrogare profondamente l'intero corpo di una comunità, a partire da *NEKYIA – Inferno Purgatorio Paradiso* fino ai più recenti *ANTIGONE* e ad *AMLETO* – questi ultimi due lavori non prevedono una limitazione al numero di partecipanti.

In questa radicale messa in gioco dello spettatore, prima nella sua singolarità e poi nelle sue relazioni collettive, il mito è diventato per noi uno strumento essenziale in quanto costituisce la fondamentale chiave d'accesso per un efficace coinvolgimento drammaturgico e sensoriale degli spettatori.

Va da sé che questo coinvolgimento, spesso spiazzante, mina la passività abituale dello spettatore e lo conduce a vivere l'evento come una personale e intima esperienza.

Al centro delle nostre drammaturgie, come ho detto, sta sempre il mito. E il mito non è una semplice storia. Come ha indicato Aristotele, la storia è accaduta una volta per sempre, il mito invece, seppure non è mai accaduto, è sempre in atto almeno come possibilità — per questo, in quanto ha a che fare con l'universale piuttosto che col particolare la poesia è attività più elevata e più filosofica della storia¹.

Il mito e la mitologia, che erano stati ridotti in epoca illuminista a poco più che un insieme di favole per bambini o per gli sciocchi, hanno conosciuto a partire dal secolo scorso una crescente rivalutazione fino ad assumere una centralità nel pensiero contemporaneo. E così è per il tragico. Da Freud a Nietzsche, da Kierkegaard ad Heidegger, la tragedia, che era soltanto un genere poetico, è divenuta un'interrogazione costante del pensiero, un varco possibile verso il fondamento, verso il senso dell'essere.

Da Jung e dalla psicologia archetipica abbiamo, per esempio, re-imparato che la nostra vita segue sempre figure mitiche: «noi agiamo, pensiamo, sentiamo soltanto come ci è consentito dai modelli primari costituiti dal mondo immaginale, la nostra vita è mimetica dei miti»². Ha scritto James Hillman che se «i miti non sono più racconti di un libro illustrato: noi siamo quei racconti e li illustriamo con le nostre vite»³. Ecco perché il mito nelle nostre drammaturgie rappresenta la chiave di accesso per il coinvolgimento dello spettatore. Non abbiamo bisogno infatti di conoscere le storie di Edipo, di Dioniso e Penteo, di Amore e Psiche, di Odisseo, perché queste storie già ci abitano. Si tratta semplicemente di non limitarsi a raccontarle una volta di più, ma, come è proprio al teatro, di farle accadere. Quello che cerco di fare è costruire delle drammaturgie in grado di condurre non solo gli attori ma anche gli spettatori nell'esatta condizione del mito in oggetto, delle sorte di trappole che includano entrambi e li mettano 'in situazione' relazionali. Ecco allora inevitabilmente attivarsi strati profondi della coscienza e dell'anima. Non possiamo infatti toccare il mito senza che esso ci tocchi a sua volta.

1. In ARISTOTELE 1995, 77.

2. HILLMAN 1988, 8.

3. HILLMAN 1992, 184.

L'impatto per lo spettatore è enorme. E' necessario sottolinearlo: si tratta di una forza emotiva a cui non siamo più abituati e che non ci si immagina possa manifestarsi recandoci a teatro.

Eppure è detto (ancora Aristotele) che il teatro è in grado di sollevare delle passioni enormi, e che anzi l'azione tragica, la tragedia, può essere definita soltanto a partire dall'effetto specifico che determina sullo spettatore, che *per mezzo della pietà e del terrore finisce con l'effettuare la purificazione di cosìffatte passioni*⁴. Quale teatro è in grado di suscitare oggi nello spettatore una tale potenza emozionale? Il conflitto tragico mentre non consente nessuna risoluzione, al contempo produce una straordinaria liberazione dell'animo oppresso. E qui seguo Gadamer: «lo spettatore riconosce se stesso e il proprio essere finito nei confronti della potenza del destino (...) il 'così è' dello spettatore è una specie di riconoscimento di sé che egli fa, uscendo con tale consapevolezza dalle illusioni in mezzo alle quali, come ogni altro, comunemente vive»⁵.

Ed è proprio ciò che accade agli spettatori all'uscita dai nostri lavori. Magari piangono, o necessitano di diversi minuti per potersi riavere — perché ogni lavoro del Lemming è una *nekyia*, uno sprofondamento nell'Ade, nell'inconscio, nel sogno, e occorre un po' di tempo per riemergere alla luce e alla veglia. Ma poi, gli spettatori, sempre ringraziano. E questa loro gratitudine è il segno del funzionamento dell'evento, testimonia che il rito, a cui il mito necessariamente è stato legato e che ha consentito la sua piena attivazione, ha prodotto un piccolo passaggio di stato, una piccola trasformazione.

In realtà, nella loro peculiarità, i nostri lavori riformulano e rispondono a delle necessità che attraversano molto teatro novecentesco. Ne riassumo alcune: la necessità del teatro di configurarsi per lo spettatore come una esperienza che prima che cognitiva sia profondamente emotiva e perturbante: *organica*; praticare un teatro che non sia mera *rappresentazione* ma *esperienza* di un evento: io non assisto a qualcosa ma la vivo;

la necessità del teatro di rivolgersi, tanto più nell'era mediatica di oggi, non ad una massa anonima (il pubblico) ma a ciascun partecipante (lo spettatore);

ridefinizione perciò dei ruoli attore/spettatore, stabilendo nella loro relazione diretta il fuoco dell'esperienza;

sganciare lo spettatore teatrale dal ruolo voyeuristico a cui l'aveva consegnato il teatro ottocentesco, tanto più che oggi *essere spettatori* passivi ed impotenti è divenuto paradigma della nostra stessa condizione di cittadini;

eludere perciò la passività dello spettatore, renderlo *attore* dell'evento: qui allo spettatore è consegnato, addirittura, il ruolo del protagonista;

4. ARISTOTELE 1995, p. 67.

5. GADAMER 2001, 164-166.

rimettere in gioco, così, oltre al corpo dell'attore anche il corpo dello spettatore: da cui la dimensione fortemente sensoriale dell'esperienza — non solo vista ed udito, ma anche olfatto, gusto e tatto. Tutti i cinque sensi entrano in sinestesia a dar luogo ad una drammaturgia dei sensi;

rendere l'evento teatrale irripetibile, unico e personale per ciascun spettatore partecipante;

la necessità di tornare, rispetto alla spettacolarizzazione dilagante, al significato rituale, sacro e di *conoscenza* che è anche il tratto fondativo dell'esperienza teatrale;

ritornare ad una pratica teatrale originaria che sappia *iniziare* le persone a divenire cittadini del mondo;

pensare alla pratica dell'attore come ad un *dono d'amore* verso lo spettatore, con tutta la messa in gioco, il denudamento reciproco ed il rischio strutturale che questa offerta comporta;

ridefinizione dello spazio teatrale: lo *spettacolo* non è più davanti a me, ma esso mi circonda, mi sovrasta, mi *abita*, ed io lo vivo come un mondo dentro cui sono precipitato;

ridefinizione del tempo dell'esperienza: esso ha inizio per lo spettatore dal momento in cui si prenota e si dilata dopo il lavoro nella lunga inevitabile elaborazione che segue.

Voglio innanzi tutto chiarire, in modo da evitare ogni equivoco, che queste istanze da noi realizzate in modo tanto personale quanto radicale, in particolare con la *Tetralogia*, si collocano totalmente all'interno della riflessione e della pratica di ciò che può e deve essere chiamato Teatro.

Da questo punto di vista credo che se uno dei grandi meriti dell'Avanguardia teatrale del secondo novecento sia stato provare a ricondurre il teatro al suo fuoco originario, è altrettanto evidente che il suo grande errore sia stato auto-collocarsi fuori da quella cornice che chiamiamo teatro. Ed è un errore che stiamo ancora pagando. La grave responsabilità politica di quella generazione, a mio avviso, è infatti quella di avere immaginato, ad esempio, la *performance* e più in generale la propria attività spettacolare, come una sorta di sottogenere teatrale lasciando così facilmente intendere che il 'vero' teatro stava da un'altra parte — naturalmente sul lato meramente rappresentativo e per altro asfittico del teatro di prosa e della lirica rimasta alla sua derivazione ottocentesca e sempre più consegnata al puro intrattenimento⁶.

A titolo di esempio riporto una dichiarazione di uno dei principali protagonisti, anche teorici, di quegli anni, Richard Schechner. Cito testuale: «l'ambiguità del teatro a partire dal 1960, è una conseguenza della sopravvenuta difficoltà di stabilire [in scena] con esattezza dei confini se ciò sta "realmente accaden-

6. Nel dizionario della lingua italiana Devoto-Oli si legge alla voce **performance**, "(...) 2.: forma di produzione teatrale, o genere artistico, nato negli Stati Uniti e diffusosi intorno al 1970, basato sull'improvvisazione dell'artista e sul coinvolgimento del pubblico".

do” o meno»⁷. Ecco per me l'errore è tutto qui: perché questa ambiguità tra la realtà e la finzione non è certo un tratto caratteristico di una qualche tendenza avanguardistica, ma è inerente al senso originario dell'esperienza teatrale, fonda anzi —come ha spiegato mirabilmente Jean-Pierre Vernant— la natura stessa del tragico. Anche qui cito testuale: «se uno dei tratti rilevanti di Dioniso consiste, come pensiamo, nel confondere incessantemente i confini dell'illusione e del reale, nel far sorgere bruscamente l'altrove quaggiù sulla terra, nell'estraniarci da noi stessi e disorientarci, è proprio il volto del dio che ci sorride, enigmatico e ambiguo, in questo gioco dell'illusione teatrale che la tragedia, per la prima volta, instaura sulla scena greca»⁸. Quando a teatro sappiamo perfettamente che ciò che accade è una mera finzione, come oggi troppo sovente capita, il tragico scompare.

E' Euripide che nelle *Baccanti* mettendo in scena lo stesso dio del teatro, e realizzando perciò per la prima volta un'opera metateatrale (cioè un'opera che riflette sul teatro attraverso il teatro), propone nell'opposizione fra Dioniso e Penteo due antitetiche modalità di visione teatrale. Quella di Dioniso che pretende la reciprocità degli sguardi in un faccia a faccia in grado di condurre il suo iniziato —qui e ora— in quell'altrove che è il vero territorio del teatro, e quella di Penteo che dopo averne negato ogni sacralità brama di poter spiare gli attori/baccanti senza essere visto.

Da una parte teatro come immersione nell'esperienza e nell'alterità, dall'altra lo sguardo come distacco, ferita e potere.

Qual è il vedere teatrale? Quale idea di visione implicita la stessa parola teatro: *theatron*?

La visione a cui conduce Dioniso è l'*epopteia* — la Visione con la 'v' maiuscola. Questo vedere ha che fare con il conoscere, con la sapienza, con la verità. E' un modalità dello sguardo propriamente contemplativa, e *con-templare* implica la nostra iscrizione, non stiamo a guardare da fuori (come vorrebbe Penteo) ma siamo all'interno del recinto sacro. Guardiamo e siamo guardati — siamo noi stessi parte della visione, come nella festa, nel gioco o nel simbolo, che poi sono anche i tre principi a cui Gadamer riconduce l'arte⁹.

All'opposto quello che è certo è che siamo sempre più quotidianamente sprofondati nella condizione visiva ed esistenziale di Penteo. Ha scritto Umberto Galimberti: «istituendoci come spettatori e non come partecipi di un'esperienza o attori di un evento, i media ci consegnano quei messaggi che per diversi che siano gli scopi a cui tendono veicolano eventi che hanno in comune il fatto che noi non vi prendiamo parte, ma ne consumiamo soltanto le immagini»¹⁰.

7. SCHECHNER 1984, 136

8. *Il dio della finzione tragica*, in VERNANT; VIDAL-NAQUET 2001, 10.

9. cfr. GADAMER 2000.

10. GALIMBERTI 2000, 208.

E' evidente perciò che la scelta di ricollocare lo spettatore al centro dell'esperienza teatrale è certo un'azione politica, una reazione alla mercificazione dilagante che ha toccato anche buona parte del teatro che ci sta accanto. Così come il nostro ritorno alla Grecia e al senso originario dell'esperienza teatrale non è certo un moto di nostalgia quanto una risposta attuale alla condizione del presente. Per noi è necessario cercare di minare a teatro la passività dello spettatore/consumatore che caratterizza ormai la nostra stessa condizione di cittadinanza. E' per questo che ci rivolgiamo alla Grecia, una Grecia immaginale naturalmente piuttosto che letterale, perché da lì abbiamo imparato che il teatro può essere il luogo privilegiato in cui rimettere in funzione una partecipazione attiva dello spettatore, in grado di farlo uscire da quella condizione voyeuristica a cui da troppo tempo si è consegnato.

Ogni epoca è spinta a rileggere il teatro nei termini di cui ha bisogno per rispondere alla chiamata e all'urgenza del presente: vale per l'arte così come in fondo per tutte le cose dell'uomo. Per questo, di fronte alla crisi della società contemporanea, io credo sia necessario oggi tornare a Dioniso, alle sue antinomie e alle sue tragiche opposizioni. Ritrovare l'idea di un Teatro Sacro. Un teatro che sappia ancora essere un rito pieno di senso per l'uomo.

Ecco dunque che, fosse anche solo per giustificare la sua necessità e la sua sopravvivenza all'interno del tempo presente, il teatro è costretto a reinventarsi e a proporre nuove antinomie. Per quanto appaiono paradossali e rovescino le nostre abituali concezioni sul teatro esse si presentano come concrete direzioni di ricerca. Elenco alcune di queste opposizioni:

— se la nostra è una società in cui la spettacolarizzazione generalizzata pervade sempre più qualsiasi espressione sociale, allora la sfida per il teatro è quella di rivendicare per sé uno statuto non-spettacolare;

— se ci percepiamo all'interno della società come presenze anonime allora il teatro deve perseguire l'incontro con le singole persone nella pienezza delle soggettività;

— se viviamo in un mondo di menzogne allora la posta in gioco nella relazione teatrale è l'autenticità;

— se la realtà tutta intorno diviene finzione allora l'arte, come ci ricorda Odo Marquard¹¹, deve costituirsi come territorio dell'*Antifinzione*.

Queste antinomie, se volete, costituiscono davvero un nuovo paradosso del teatro, ma contemporaneamente ci riconducono al senso profondo dell'esperienza teatrale, legata alla sua origine di rito di purificazione: esso abita lo spazio della metafora e non del letterale e usa *finzioni* immaginative solo per svelare il reale. In questo l'arte, per una volta, non si colloca più al servizio del potere ma, anche grazie alla sua marginalità, si mette al servizio di relazioni *altre* all'interno della —per quanto piccola e impermanente— *communi-*

11. cfr. MARQUARD 1994.

tas teatrale. Perché ciò che ci resta da fare in questo grande sfacelo del mondo è cercare di inventare strategie in grado, come ha indicato Zigmunt Bauman¹², di trasformarci da spettatori in attori. Occorre così provare a fare del teatro non solo un 'anestetico' che più o meno aiuti a sopportare la realtà, ma anche uno strumento in grado di produrre delle piccole ma significative trasformazioni nelle persone che lo frequentano, renderci soggetti attivi di un'esperienza condivisa.

BIBLIOGRAFIA

- ARISTOTELE 1995, *Poetica*, Milano.
Z. BAUMAN 2003, *La società sotto assedio*, Bari.
G. DEBORD 1997, *La società dello spettacolo*, Milano.
H.G. GADAMER 2000, *L'attualità del Bello*, Milano.
H.G. GADAMER 2001, *Verità e Metodo*, Milano.
U. GALIMBERTI 2000, *Orme del Sacro*, Milano.
J. HILLMAN 1988, *Saggi sul Puer*, Milano.
J. HILLMAN 1992, *Re-visione della Psicologia*, Milano.
O. MARQUARD 1994, *Estetica e Anestetica*, Bologna.
M. MUNARO 2010, *Edipo, Tragedia dei sensi per uno spettatore*, Corazzano (Pisa).
R. SCHECHNER 1984, *La teoria della performance*, Roma.
J.P. VERNANT; P. VIDAL-NAQUET 2001, *Mito e Tragedia due*, Torino.

12. cfr. BAUMAN 2003.