

Giacomo Fronzi*

QUANDO LO SPETTATORE DIVENTA ATTORE.
A PROPOSITO DI ALCUNI ASPETTI DEL
TEATRO CONTEMPORANEO

1. *Dal teatro all'happening, andata e ritorno*

Nel 1998 Nicolas Bourriaud pubblica un lavoro dal significativo titolo *Estetique relationelle*¹. Per la prima volta si parla di arte relazionale. Con questa espressione (e con la connessa *estetica relazionale*), Bourriaud intendeva sottolineare il carattere relazionale di molta arte degli anni Novanta, arte che si presentava come vero e proprio «interstizio sociale», all'interno del quale creare condizioni di relazionalità tra gli spettatori partecipanti, plasmando rapporti intersoggettivi autentici, sinceri e disinteressati. Questi aspetti caratteristici dell'arte relazionale, a ben vedere, possono essere analizzati e studiati in una prospettiva più ampia, mirante alla messa in chiaro delle proprietà relazionali dell'esperienza artistico-estetica a vari livelli². E, per l'appunto, in un quadro generale come questo, nel quale l'artista si propone di costituire concretamente nuove relazioni interumane mediate dall'opera, le prero-

* Dottore di ricerca in “Etica e antropologia. Storia e fondazione” nell'Università del Salento. Assegnista di ricerca in Estetica (Univ. del Salento).

¹ Cfr. N. BOURRIAUD, *Estetique relationelle*, Le presse du reel, Dijon 1998.

² Su questi aspetti sia consentito rinviare al mio *Etica ed estetica della relazione*, prefaz. di P. Pellegrino, Mimesis, Milano 2009, in particolare pp. 135-217.

gative tipiche di quella particolare forma artistica che è il teatro, da sempre direttamente legate ad una straordinaria e peculiare potenza persuasiva, come possono essere valutate? Quali caratteri di tipo relazionale possono essere individuati in rapporto al teatro della seconda metà del Novecento?

Nel corso del XX secolo, le strategie sviluppate dagli artisti per rendere più labile il confine tra l'arte e la vita hanno avuto come principale risultato la fine della separatezza tra le arti, a tutto vantaggio d'una nebulosa estetica in costante espansione³.

Questa espansione (che aumenta ulteriormente di volume e di conseguenze nel momento in cui la si consideri al di fuori del mondo dell'arte, in connessione con il cosiddetto processo di *estetizzazione diffusa* che contraddistingue la contemporaneità⁴) della nebulosa estetica si precisa come abbattimento dei tradizionali steccati che tenevano separate le varie arti. Da una generale distinzione tra le arti visive (pittura, grafica, fotografia, cinema, scultura, architettura, letteratura, ecc.) e altre arti come la musica, il teatro o l'opera, si è passati ad una ibridazione tra generi e stili differenti, attraverso un processo di contaminazioni multiple.

Nel corso del Novecento si è sempre più rafforzata la concezione del teatro come situazione, ambiente, contesto, dinamica, aventi lo scopo di aumentare la umana consapevolezza percettiva del mondo. Si tratta, dunque, di una idea che prevede un rinnovato ed osmotico scambio tra arte e vita, di una idea per la quale tutta la vita è teatro e tutto il teatro è vita. A questo riguardo, gli *happenings*, di cui John Cage e, ancor di più, Allan Kaprow sono stati gli iniziatori, rappresenterebbero, per il compositore statunitense, il solo teatro al quale valga la pena di assistere, in virtù del fatto che essi abbattano le barriere tra *Kunstwelt* e *Lebenswelt*, non nel senso di una sovrapposizione o di un'assimilazione reciproca, bensì nel senso che l'*happening* è tanto valido quanto più e meglio può essere "consumato" in relazione alla nostra vita, introdu-

³ D. RIOU, *L'arte del ventesimo secolo. Protagonisti, temi, correnti* (2000), trad. it. di S. Arecco, Einaudi, Torino 2002, p. 364.

⁴ Su questi temi, cfr. la recente analisi condotta da Paolo Pellegrino nel volume *La bellezza tra arte e tradizione. Storia e modernità*, Congedo Editore, Galatina 2008.

ciò «alle altre cose che fanno parte delle nostre vite e che consumiamo»⁵.

I 18 *happenings in 6 Parts*, organizzati da Allan Kaprow nella Reuben Gallery di New York nel 1959, rappresentano un emblematico esempio di ibridazione tra pratiche artistiche. Essi costituiscono, per Kaprow, l'esito finale di un itinerario sperimentale percorso da una serie di tappe successive (*collage, assemblage, environment*) e orientato verso la trasformazione dello spettatore in attore. Ma ancora vi è una distanza tra artisti, spettatori e partecipanti. Spesso, per riprendere una critica mossa da Joseph Beuys nei confronti degli *happenings*, durante le *performances* gli spettatori partecipanti (diversi dagli spettatori "guardanti") sono indotti a sviluppare una sorta di «attivismo vuoto di qualsiasi contenuto». Si trattava quasi di coinvolgere il pubblico nel gioco ideato e proposto dall'artista, il quale utilizzava ironicamente e ludicamente gli spettatori partecipanti (sebbene essi fossero in gran parte consapevoli di quanto andavano facendo, ma questo soltanto fino a che gli artisti non hanno abbandonato gli spazi culturali istituzionali, scendendo nelle strade e nelle piazze, coinvolgendo il pubblico dei non iniziati).

Non è affatto difficile riscontrare, in questa evoluzione, un peculiare incrocio tra generi artistici differenti e non è difficile individuare, nelle pratiche contemporanee, una certa tendenza verso la "teatralità". Riout, non a caso, nella quinta parte del volume *L'arte del ventesimo secolo*, dedicata all'artista e il suo pubblico, intitola un paragrafo esattamente così: «Ai confini con il teatro». Il riferimento è, come abbiamo già detto, alle azioni o agli *happenings* che dagli anni Cinquanta (a partire dallo spettacolo realizzato da John Cage, Merce Cunningham, Robert Rauschenberg e altri artisti, presso il Black Mountain College, nel 1952) hanno avuto una sempre più massiccia diffusione. Per realizzazioni come queste, il tasso di "teatralità" è legato al fatto che essi potevano concretizzarsi soltanto in presenza del pubblico o davanti ad apparecchiature di ripresa. La presenza o l'assenza del pubblico divengono elementi discriminanti ed essenziali di queste pratiche tra esse estremamente distinte tanto nelle forme quanto nelle intenzioni. Ma con un obiettivo comune: «trasformare la "scena" (metaforica) dell'arte in una scena quanto mai reale sulla quale troneggia l'artista, in carne e ossa,

⁵ R. KOSTELANETZ, *Conversazione con John Cage*, trad. it. di G. Falzoni, in «Lo spettatore musicale», maggio-giugno 1971, p. 13.

attore di un'opera senza corpo, liberata dalle pesantezze dell'oggetto: dove solo l'atto, magnificato, diventa arte»⁶.

2. *Il teatro e il suo pubblico*

Ad un processo per il quale molta arte si avvicina, si affianca e sosta sulla soglia del teatro⁷ corrisponde un movimento inverso, per il quale è il teatro a guardare con vivo interesse ai movimenti e alle contaminazioni caratteristici delle altre arti. Proprio negli ultimi anni, il teatro «ha assunto un'importanza decisiva anche per il confluire in essa di altri linguaggi artistici»⁸. Non che questo sia in assoluto un aspetto positivo, dal momento che in un'illimitata e confusionaria apertura ad altre pratiche artistiche permane sempre il rischio di una perdita di specificità e definizione.

Tra gli elementi che, dall'esterno, sono confluiti nella pratica teatrale è possibile individuare una tensione tra due poli opposti. Per un verso, i lavori teatrali sperimentali seguono una parabola introspettiva e involutiva, procedendo nel senso di una sempre più radicale essenzializzazione degli elementi (la parola, il gesto, le strutture scenografiche), continuando ad alimentare una tradizione, ad esempio quella francofona (Sartre, de Montherlant, Anouilh, Camus, Genêt, Ionesco) e anglofona (Beckett, Pinter), nella quale l'assurdo, l'incomunicabilità e l'"innominabilità" costituiscono alcuni dei tratti distintivi. Evidentemente, la chiusura "sociologico-critica" orientata verso l'attestazione di una rovina planetaria imminente, di una diffusa e violenta divisione tra

⁶ D. RIOUT, *L'arte del ventesimo secolo. Protagonisti, temi, correnti*, cit., p. 366.

⁷ A questo proposito, Gillo Dorfles sostiene che, a fronte di una certa decadenza nella quale è precipitato il teatro nel corso del Novecento, rispetto alle ben più floride stagioni che ha vissuto nell'antichità, nel Medioevo, nel Seicento e nel Settecento, «quello che in parte ci conforta sulla persistenza d'un impulso a teatrare, è che molte arti si sono di recente insensibilmente riaccostate, se non al teatro vero e proprio, all'elemento spettacolare: si pensi agli *happenings* in pittura, alla musica cosiddetta "d'azione" (Chiari, Cage) e persino a certa poesia (come quella "tecnologica" promossa da Pignotti e Miccini in Italia, da Jean Clarence Lambert in Francia e da numerosi gruppi americani, cecoslovacchi, inglesi) che si vale *anche* di azioni sceniche e spettacolari» (G. DORFLES, *Il divenire delle arti*, Bompiani, Milano 2002⁴, pp. 204-205; 1 ed. Einaudi, Torino 1959).

⁸ G. DORFLES, *L'intervallo perduto*, Skira, Milano 2006, p. 9.

gli uomini, divenuti ormai ombre angosciate che tentano di comunicare, senza però mai riuscirvi, sono aspetti che non facilitano la comunicazione con il pubblico. Un teatro che tenta di assorbire i tratti alienanti dell'esistenza umana, reintegrandoli mettendo in scena una realtà ridotta ai suoi termini essenziali, diviene volutamente complesso, se non incomprendibile.

A questa chiusura nei confronti del pubblico si contrappone, per altro verso, un'apertura sempre maggiore nei suoi confronti, probabilmente a partire dal teatro epico di Bertold Brecht. Il teatro epico si definisce in contrapposizione rispetto al teatro drammatico in senso stretto, quello teorizzato da Aristotele, per intenderci. Walter Benjamin rileva che così come Riemann introdusse una geometria non-euclidea, Brecht concepì una drammaturgia anti-aristotelica. Ciò che innanzitutto viene meno, rispetto al modello aristotelico, è la catarsi, vale a dire «la scarica degli affetti tramite la partecipazione al commovente destino dell'eroe»⁹. Il «pubblico rilassato» non è chiamato ad identificarsi nell'azione né tantomeno nei personaggi, quanto a stupirsi delle situazioni nelle quali essi si muovono. L'immedesimazione mancata è ulteriormente scongiurata attraverso il procedere per «scossoni», per intervalli che lo spettatore deve colmare assumendo una posizione critica nei confronti di ciò a cui sta assistendo. Risulta quindi evidente ed incontestabile, sostiene Benjamin, come, nel caso del teatro epico brechtiano, l'interesse artistico coincida con quello politico.

Dal teatro di Brecht, insieme alle precedenti correnti antirealistiche svedese (Strindberg), tedesca (Hofmannsthal, Frank Wedekind, Max Reinhardt) e inglese (Wilde) e al simbolismo russo (Ričard Boleslavskij, Michail Čechov, Evgenji Vachtangov), iniziano ad emergere questioni che si preciseranno a partire dal secondo dopoguerra, quando ci si trovò dinanzi a due problemi in particolare: «a) il ruolo del teatro nella nostra società, e b) l'idea base nell'allestimento scenico»¹⁰. Centrale, in questo quadro, è il rapporto tra opera e pubblico. Indubbiamente si trattava di recuperare un contatto più intimo, un «rapporto carnale» (Dorfles) con il pubblico, un rapporto andato sostanzialmente perduto nel

⁹ W. BENJAMIN, *Che cos'è il teatro epico*, in ID., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, trad. it. di E. Filippini, prefaz. di C. Cases, con una nota di P. Pullega, Einaudi, Torino 2000³, p. 130.

¹⁰ A. NICOLL, *Lo spazio scenico. Storia dell'arte teatrale* (1966⁵), Bulzoni Editore, Roma 1971, p. 174.

corso del Novecento. «Attore e spettatore si trovano coinvolti in uno stretto legame gestuale, sono uniti in un particolare rapporto di coimitazione, in una *Paarung* vivente»¹¹. Il teatro, più di altre forme d'arte, consente, di fatto, una comunicazione immediata con gli spettatori; è attraverso l'eloquio e la gestualità degli attori, infatti, che un autore può trasmettere direttamente al pubblico le proprie idee e i propri pensieri. Lo spettacolo teatrale consente agli spettatori di assistere ad un'azione autentica, seppure inserita in una dimensione traslata rispetto alla dimensione della realtà vera e propria.

Va rilevato, dunque, che il rapporto tra autore e pubblico, attraverso la mediazione dell'opera, in età contemporanea è articolato, complesso, contraddittorio. Quel che è certo è che esso è senz'altro diverso, molto diverso da come si presentava nel teatro tradizionale. Come inevitabile conseguenza, anche alcuni caratteri specifici della forma teatrale hanno subito variazioni, alterazioni, modificazioni: il rapporto tra gesto e parola, il peso variabile della componente testuale e narrativa, la predilezione per il linguaggio motorio rispetto a quello verbale, ecc. Le conseguenze di tali modificazioni, a partire da questioni di natura tecnica legate *in primis* allo spazio scenico, alle quali vanno aggiunti altri elementi (lo sfrangiamento delle arti, la teatralità diffusa, la contaminazione tra generi artistici diversi, l'assedio delle nuove tecnologie e dei *new media*, ecc.) hanno in qualche modo dissolto quella dimensione di sacralità e "credibilità" che fino ad allora era stata garantita, attraverso la presenza di un'area intermedia tra palcoscenico e pubblico. Nel caso dell'opera teatrale, «venendo a contatto diretto – o quasi diretto – con gli attori; assistendo al mescolarsi, a volte persino invadente e prevaricatore di questi (si pensi all'*Apocalisse* del «Living Theater»), il pubblico ha bensì goduto d'una più intima partecipazione all'azione, ma ha anche visto abolita quella zona di rispetto che rendeva più remoto ma più pregnante lo spazio privilegiato nel quale la vicenda si svolgeva»¹².

3. Verso un nuovo teatro

Dunque, per rendere più chiare le modalità attraverso le quali il teatro riesce ad innescare processi di natura relazionale, possiamo seguire

¹¹ P.A. ROVATTI, S. VECA, *Per un discorso fenomenologico sul teatro*, in «Aut Aut», n. 81, 1964, p. 43.

¹² G. DORFLES, *L'intervallo perduto*, cit., p. 127.

il percorso tracciato da Dorfles, centrando l'attenzione sul nuovo rapporto tra autore, attore e pubblico per come si configura nella contemporaneità.

Una prima precisazione, innanzitutto: il coinvolgimento di cui si sta trattando, evidentemente, non è da intendersi come "semplice" coinvolgimento emotivo, dal momento che al suo venir meno corrisponderebbe l'assoluta inefficacia di qualsiasi spettacolo teatrale. Anzi, se ammettiamo la specificità del linguaggio teatrale, dovremmo riconoscere che «il "segno teatrale" è costituito dal coalescere di attore e spettatore per cui non è possibile ammetterne l'esistenza se disgiunto in due monconi a sé stanti»¹³.

Distinguiamo, dunque, per l'opera teatrale, tra *relazioni interne* e *relazioni esterne*. Per relazioni interne possiamo intendere tutto quel complesso di rapporti interni alla *pièce* teatrale, legati alla struttura propria dell'opera, quindi possiamo intendere le relazioni attorno alle quali si articolano gli elementi costitutivi del lavoro teatrale (sceneggiatura, personaggi, scenografia, ecc.). Per relazioni esterne, ed è quello che ora qui maggiormente ci interessa, possiamo intendere la trama relazionale prodotta dalla messa in scena, quindi le relazioni tra gli spettatori che essa può innescare. Tali relazioni, spingendoci ancora più in là, giungono, nel teatro sperimentale degli ultimi decenni, a rovesciare il convenzionale rapporto tra attori e spettatori, sbilanciando, in qualche modo, la conduzione dello spettacolo a favore di questi ultimi. La tendenza, tipica delle neoavanguardie (artistiche e musicali), a coinvolgere *direttamente* lo spettatore nella realizzazione dell'opera è presente anche nel teatro e si è concretizzata in diverse fasi ed in differenti modalità.

Il risultato di questo coinvolgimento sempre più attivo e quasi illimitato degli spettatori è stato, a parere di Dorfles, benefico, se è vero com'è vero che ci si è liberati di inutili finzioni, dando spazio a *performances* così autentiche da risultare "vere". A tali benefici, però, va affiancata anche una notevole perdita: «per ottenere alcuni risultati, tipici del teatro di sempre – come la verosimiglianza dell'azione, la apparenza "magnificata" dell'attore – era opportuno conservare quella separazione tra attori e spettatori che i secoli (anzi i millenni) avevano collaudato»¹⁴. Questo non significa che quello che Dorfles definisce il *between* tra pubblico e rappresentazione scenica sia del tutto venuto meno. A

¹³ Ivi, p. 142.

¹⁴ Ivi, p. 127.

questo proposito, sono esemplari i lavori di Robert Wilson (1942), nei quali la dilatazione del tempo, dello spazio, dei movimenti, finanche delle lingue utilizzate, raggiunge livelli quasi parossistici. La maggior parte delle sue opere ha una durata variabile tra le quattro e le dodici ore, come nel caso di *The Life and Times of Joseph Stalin* (1972), fino ad arrivare ai sette giorni previsti per *Ka Mountain* (1972).

Fermo restando questo tipo di esperienza, il tratto comune a pressoché tutti i generi artistici è identificabile nel tentativo di colmare la distanza tra l'opera e il pubblico, a favore di un suo radicale coinvolgimento. Un possibile ed interessante punto di partenza, sempre nel solco di una generale e globale critica alle pratiche teatrali tradizionali e al rapporto tra palcoscenico e platea, può essere considerato *The Connection* di Jack Gelber. Nel 1946 Judith Malina e Julian Beck fondano il «Living Theatre» dove, nel 1959, viene messa in scena *The Connection*. Si trattava di un esempio di «teatro nel teatro» (evidente e diretta filiazione del metateatro pirandelliano) in cui gli spettatori credevano di assistere alla realizzazione di un documentario sui tossicodipendenti e nel quale si procedeva lungo la strada della contaminazione tra arte e vita, tra finzione e realtà. In una certa qual sintonia con lo psicodramma di Moreno, gli spettatori assistono ad una riunione serale (su un palcoscenico) di tossicodipendenti, impegnati a recitare il loro ruolo di “dipendenti”, di coloro in perenne e triste attesa di soddisfare l'insano bisogno, in attesa dell'arrivo del loro “contatto”. Si trovano lì perché un produttore, un soggettista e due operatori devono girare un film documentario sulla droga e sui tossicodipendenti. E sono esattamente questi quattro personaggi ad intrattenere la comunicazione diretta con il pubblico, il quale, a sua volta, interviene.

Iniziava, dunque, a diffondersi sempre più ed in maniera trasversale rispetto alle altre arti, la volontà di una partecipazione più attiva, se non addirittura corporea degli spettatori. E non è un caso che, venendo alle vicende degli ultimi vent'anni (anche in Italia) proprio nello stesso periodo in cui secondo Bourriaud si sviluppava l'arte relazionale, a livello di ricerca teatrale è andato crescendo l'interesse per questo genere di sperimentazione. Gli esempi sono numerosi: il CSS di Udine con *Il labirinto di Orfeo* (1994), Virgilio Sieni con *La casina dei biscotti* (1998-1999), la Teddy Bear Company con *Peep show* (1996), Enrique Vargas con *Oracoli* (1990-1996).

Uno dei casi (italiani) più interessanti, che sintetizza quanto finora si è detto circa la tendenza relazionale di alcune pratiche artistiche con-

temporanee, è il «Teatro del Lemming» che, rispetto ai casi succitati, presenta un elemento in più: non si tratta soltanto di rispondere all'esigenza di una ridefinizione del rapporto con lo spettatore, ma di realizzare un suo coinvolgimento a livello "drammaturgico". Il «Teatro del Lemming», dunque, verrà di seguito richiamato come prova esemplare di alcune tendenze del teatro contemporaneo tanto a chiamare in causa direttamente gli spettatori quanto a mettere in scena azioni che risultano essere molto affini a quelle realizzate negli *happenings*.

4. Il Teatro (relazionale) del Lemming

L'esperienza del Lemming inizia alla fine degli anni Ottanta, più precisamente nel 1987 a Rovigo. In quegli anni, la zona compresa tra il Veneto meridionale e la Romagna offriva interessanti elementi di novità nell'ambito della sperimentazione teatrale italiana. Si è trattato di un vero e proprio «fenomeno "geosocioteatrale"», conosciuto oramai come «Romagna Felix»¹⁵. La situazione teatrale a Rovigo, d'altra parte, si muoveva tra due poli, quello legato all'attività dei teatri di tradizione (quindi, all'opera lirica) e quello legato al teatro dialettale. In particolar modo quest'ultimo, si presentava come «una attività diffusa, soprattutto amatoriale, che conserva ancor oggi un suo pubblico, ma che sa solo guardarsi all'indietro e che non lascia – in questo omologa al teatro ufficiale – spazio alla novità»¹⁶.

In questo clima e in controtendenza rispetto all'orientamento generale, Massimo Munaro e Martino Ferrari danno vita al «Teatro del Lemming». La scelta del nome è spiegata dagli stessi fondatori:

I lemming sono dei piccoli roditori che vivono in Scandinavia. Periodicamente, dopo aver proliferato in massa, si consumano in un'estenuante migrazione: vagano senza mèta, superando valli, monti, fiumi, obbedendo a questo loro istinto cieco, finendo a migliaia gettandosi dai fiordi incontro alle gelide acque dell'Oceano. Ecco, ci

¹⁵ Cfr. S. CHINZARI, P. RUFFINI, *La nuova scena italiana*, Castelveccchi, Roma 2000. Sugli sviluppi teatrali a cavallo tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta, cfr. O. PONTE DI PINO, *Il nuovo teatro italiano 1975-1988. La ricerca dei gruppi, materiali e documenti*, La Casa Usher, Firenze 1988; *Teatri invisibili e nuove generazioni teatrali. Primo censimento delle compagnie non sovvenzionate dallo Stato*, a cura dell'Associazione Teatri Invisibili, Titivillus Edizioni, Corazzano 1999.

¹⁶ M. BERISSO, F. VAZZOLER, *Teatro del Lemming*, Editrice Zona, Roma 2001, p. 35.

piaceva questo richiamo all'eccesso, questo appello all'istinto che si spinge fino alle estreme conseguenze. Così nel nostro modo di fare e di intendere il teatro la suggestione delle immagini sceniche spesso prevale sulla narrazione¹⁷.

La spinta propulsiva dei due giovani ed eclettici artisti (musicista il primo, scenografo il secondo) li porterà a breve a definire una propria originale idea di concepire il teatro, nella quale diverranno determinanti la centralità dello spazio scenico, la diversificazione e multiformità delle sollecitazioni teatrali ed extrateatrali, il bisogno (tutto avanguardistico) di superare le convenzioni del teatro. Questi aspetti emergono già nel loro primo lavoro (*Frammenti*, giugno 1987), caratterizzato dall'uso di codici teatrali diversi, dall'attenzione particolare rivolta alla scenografia, all'azione fisica degli attori e al ruolo fondamentale della musica, la quale «non era un semplice “collante” dello spettacolo, ma si proponeva (soprattutto all'inizio e alla fine, attraverso il ritorno di un tema musicale portante) come elemento drammaturgico»¹⁸.

Nel corso del 1989, la compagnia si arricchisce di nuove presenze stabili, come Antonia Bertagnon, Roberto Domeneghetti, Nadia Paoletti, Simonetta Rovere e, soprattutto, il ballerino e coreografo belga Thierry Parmentier. L'attività del gruppo si va definendo sempre più all'insegna dell'infaticabile e inesauribile ricerca, prendendo la forma di un “laboratorio permanente”. Un approccio di questo tipo, ha favorito la precisazione di alcuni stilemi caratteristici del Lemming, «come l'utilizzazione degli oggetti e la manipolazione dei materiali (l'acqua, il miele, ecc.), e viene progressivamente approfondita l'intimità del rapporto fisico fra gli attori sulla scena, avviando così un percorso che si compirà con la Tetralogia»¹⁹.

Con la Tetralogia (*Edipo. Una tragedia dei sensi*, 1997; *Dioniso. Tragedia del teatro*, 1998; *Amore e Psiche. Una favola per due spettatori*, 1999; *Odisseo. Viaggio nel teatro*, 2000) si realizza un lungo percorso di ricerca e prende una forma chiara e definita il progetto del Lemming di dare vita ad un «teatro dello spettatore»: lo spettatore non sarà destinato semplicemente ad assistere allo spettacolo, ma ne diventerà il protagonista.

¹⁷ Autointervista inedita di Massimo Munaro e Martino Ferrari, in M. BERISSO, F. VAZZOLER, *Teatro del Lemming*, cit., p. 95.

¹⁸ M. BERISSO, F. VAZZOLER, *Teatro del Lemming*, cit., p. 40.

¹⁹ Ivi, p. 49.

Il punto di partenza non poteva che essere di natura strettamente sensoriale. Il primo lavoro, il cui sottotitolo (che sembra richiamare il sottotitolo dell'opera di Luigi Nono *Prometeo. Tragedia dell'ascolto*, 1981-1985) è per l'appunto «Una tragedia dei sensi», è tutto giocato sull'iperstimolazione sensoriale, veicolata non più, com'era nel teatro tradizionale, verso il senso dell'udito e della vista, bensì anche verso il tatto, l'olfatto e il gusto. Essendo la deprivazione sensoriale più inquietante e destabilizzante, la vista è ciò che viene subito negato allo "spettatore", il quale è calato «in una situazione di semioscurità, in cui gli è difficile riconoscere gli "attori", corrispondente al suo essere all'oscuro non di quello che sta per vedere, ma di quello che gli succederà: la trasformazione da "spettatore" in "attore" e, soprattutto, in Edipo accecato»²⁰. Di lì a poco, una guida femminile accompagnerà lo spettatore verso un attore bendato, recitandogli, in dialetto veneto e con il fiato con un forte sapore di grappa, un compianto sulla sorte di Edipo. Toccandogli il viso trasferirà la cecità allo spettatore, bendandolo. Privato della vista, lo spettatore-attore dovrà fare affidamento agli altri sensi, partecipando, ludicamente, ad uno spettacolo che, non potendo prevedere le reazioni dello spettatore-attore, è stato composto su di un copione corredato di diverse alternative. I veri spettatori, in realtà, sono gli "attori", i quali, pur avendo un copione, sono orientati a seconda delle scelte che lo spettatore-attore farà di volta in volta. Il rovesciamento dei ruoli è completo. Dopo essere stato invitato a compiere una serie di azioni, in contesti con stimolazioni sensoriali ben precise, lo spettatore-Edipo viene sbendato, di fronte ad uno specchio, secondo una procedura rituale parallela a quella iniziale. Ma l'uscita dalla finzione e il recupero della vista, paradossalmente, segnano il limite di un'ulteriore incertezza, legata al riconoscimento di un sé che lo spettatore, divenendo attore, aveva abbandonato.

Nel caso di *Dioniso*, l'incontro conflittuale tra attori e spettatori (nove, cinque uomini e quattro donne) avviene in una situazione, dal punto di vista sensoriale, rovesciata: «al "segreto" della situazione (l'oscurità, la cecità) si sostituisce la platealità, la totale teatralità: lo spettatore vede tutto, lo spettatore vede sempre»²¹. L'azione, anche questa volta, è giocata sul rovesciamento ripetuto del ruolo degli attori e degli spettatori, i quali sono chiamati ad un contatto visivo e fisico tra

²⁰ Ivi, p. 72.

²¹ Ivi, p. 77.

di loro e con gli attori, trasformando il palcoscenico nel luogo in cui avviene uno scambio di esperienze, attraverso una danza/rituale che prevede anche il consumo di alimenti ad alto valore simbolico (miele, latte, vino e acqua). In questa dinamica gestuale e scenica, gli spettatori sono vittime inconsapevoli della seduzione e della malia degli attori, i quali, non appena cadrà rovinosamente dall'alto la testa della statua di Dioniso/Penteo, lasceranno precipitosamente la scena. Il sipario si chiude così con gli spettatori rimasti soli sul palco, con la loro vergogna, mentre gli attori applaudono ironicamente in platea.

In *Amore e Psiche*, terzo dei quattro lavori che compongono la tetralogia del Lemming, ritorna il tema della visione, intimamente legato alla storia raccontata da Apuleio. I due spettatori sono accolti da Afrodite, impegnata a recitare loro il passo apuleiano dedicato alla devastante potenza di Amore. A questo momento "inaugurale" segue, repentinamente, una cerimonia nuziale e funebre allo stesso tempo, alla quale segue l'introduzione dei due spettatori nella sala del banchetto. La porta si chiude alle loro spalle e rimangono soli: «possono sedersi o stare in piedi, mangiare o non mangiare, bere o non bere, ecc.; soprattutto possono parlare, fare conoscenza, scambiare delle impressioni su quanto è accaduto e hanno visto sino a quel momento»²². I due spettatori non hanno a disposizione un tempo illimitato, ma l'elemento importante è dato dal fatto che il contesto intimo che si va a creare è all'interno dell'opera, «è *dentro* la *pièce*, non prima o dopo»²³. L'azione continua attraverso l'incontro con Eros, in seguito al quale gli spettatori si troveranno avvolti dal buio e dalle suadenti attenzioni di due attori che rivolgono loro uno stesso monito, vale a dire l'interdizione della visione dell'amante, pena la fine della loro unione. Da questo momento i due spettatori incarnaeranno ambedue Psiche, in contrapposizione ai due attori che rappresenteranno Amore. D'improvviso i due spettatori si ritrovano soli, ancora nel buio, ma di lì a poco, favorita dall'apparizione di una fessura luminosa verso la quale gli spettatori si proietteranno, si realizzerà l'infrazione del divieto. I due spettatori verranno così separati e incontreranno tre figure, alle quali saranno legate azioni ed esperienze diverse. Il lavoro si conclude, a differenza delle due precedenti *pièces*, con una riconciliazione finale, con la ricongiunzione delle due coppie (gli spettatori e gli attori), unite da un rapporto speculare. «Questo rap-

²² Ivi, p. 81.

²³ *Ibid.*

porto [...] diventa la forma simbolica dello scambio dei ruoli, della possibilità di varcare il limite fra spettatore e attore, forse della possibilità, in questo caso, di averlo varcato»²⁴.

L'ultima opera della tetralogia, *Odisseo*, la si può interpretare come la sintesi dei primi tre lavori ma, nello stesso tempo, come la volontà di metterli in discussione. Ciò si evince già a partire dalla scelta dell'obiettivo: non più uno, due o nove spettatori, bensì tra le cinquanta e le cento unità, destinando così il discorso drammaturgico alla totalità del pubblico. «Presente come pubblico, cioè ancora come unità indifferenziata e confusa, [...] lo spettatore-Odisseo si vede ora rifratto e moltiplicato negli altri e deve recuperare l'intimità della propria esperienza di singolo disperso nella totalità»²⁵. L'inizio è apparentemente un normale ingresso collettivo a teatro, ma gli spettatori sono invitati ad entrare non dalla platea, ma dal retro del palcoscenico. Si ritrovano, così, al buio, ad entrare sul palco, dove troveranno gli attori (che impersonano i troiani), il cui sonno viene interrotto proprio dal loro ingresso. Gli spettatori vengono investiti da fragore, grida di battaglia e urla di terrore, risultando ancora una volta coinvolti direttamente e fisicamente nella dinamica scenica. Nel corso dello spettacolo, «ogni partecipante si sentirà alternativamente parte del pubblico e singolo spettatore a diretto contatto con gli attori, seguendo in tutti gli spazi del teatro [...] le tappe dell'itinerario di Odisseo [...]; ma nello stesso tempo percorrerà un suo itinerario [...] che escluderà automaticamente gli altri»²⁶. Si tratta, dunque, di una struttura drammaturgica più aperta, rispetto alle opere precedenti, il che comporta una complessità maggiore e una maggiore destabilizzazione, tanto per gli attori quanto per gli spettatori, nonostante sia previsto, anche in questo lavoro, la loro riconciliazione, con il ritorno ad Itaca. Gli spettatori e gli attori, così, si ritrovano, gadamerianamente modificati da un'esperienza collettiva nella quale tutti si riconoscono, nella stessa misura, e nella quale si è strutturata una vera e propria «comunità estetica».

È indubbio che l'attività del Lemming, in particolare quella legata alla Tetralogia, va intesa nel senso indicato da Marco Berisso e Franco Vazzoler, vale a dire come una «pedagogia dell'attore e dello spettatore

²⁴ Ivi, p. 85.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Ivi, p. 86.

allo stesso tempo»²⁷, come il tentativo di rendere il teatro autenticamente vivo, reale, di trasformarlo in una dimensione in cui dalla dialettica tra individuale e collettivo possa scaturire un'esperienza provocatoria e, per ciò stesso, trasformante.

Gillo Dorfles sostiene che per valutare la partecipazione del pubblico oggi non possiamo dimenticare l'incidenza che su questo terreno hanno prodotto i grandi autori e registi drammatici del Novecento. Ad esempio, dopo Brecht «si è venuto istituendo un modo del tutto diverso di partecipare all'azione; un modo meno passionale e più critico»²⁸. Essere più critici, in questa prospettiva, significa essere più accorti e “disincantati” nel distinguere la realtà dall'illusione, il vero dal falso. Un ruolo decisivo, rispetto alla delicata questione del vero-falso, lo hanno giocato i mass media, in particolare il mezzo televisivo. L'uomo d'oggi si è abituato a non considerare vere neppure le sequenze realizzate dal vivo, dal momento che precedentemente gli sono state sottoposte sequenze nient'affatto vere, ma come tali offerte alla sua attenzione. Entra in gioco, così, lo statuto proprio dell'immagine, la sua responsabilità etica, la sua capacità di rendere testimonianza e di “dire la verità”. La ricaduta negativa di questa distorsione e corruzione sul sentire comune, sulla sensibilità generale è evidente. Se Dorfles parla di indurimento, pietrificazione e attenuazione della sensibilità, Pietro Montani, lungo un ideale orizzonte di continuità, parla di essenziale anestetizzazione, vale a dire di una vera e propria contrazione dell'esposizione della sensibilità alla contingenza²⁹.

Da tutto ciò non può che conseguire anche un diverso rapporto con la rappresentazione teatrale, dal momento che già di per sé essa intrattiene un difficile, complesso ed articolato legame con il “vero”, mantenendosi in un instabile equilibrio tra realtà, verosimiglianza e finzione. Dinanzi alla difficoltà di discernere, a livello televisivo e cinematografico, la realtà dalla finzione, ecco «che il pubblico teatrale sarà toccato da ciò che si viene svolgendo sulla scena ancora meno di quanto non lo fosse un tempo quando non esistevano altre forme di rappresentazione quasi veridica della realtà»³⁰.

²⁷ Ivi, p. 89.

²⁸ G. DORFLES, *L'intervallo perduto*, cit., p. 142.

²⁹ Cfr. P. MONTANI, *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Carocci, Roma 2007.

³⁰ G. DORFLES, *L'intervallo perduto*, cit., p. 143.

La via di fuga del teatro, allora, non potrà che essere nella direzione esattamente opposta rispetto a quella dell'imitazione, della copia del vero. L'azione teatrale dovrà perdere qualsiasi connotato mimetico, non presentandosi come traduzione finzionale della realtà quotidiana, della vita d'ogni giorno, quanto una realtà di per sé autosufficiente e autosussistente, in definitiva *autonoma*. In tal modo, il dramma potrà raggiungere «la sua efficacia attraverso la messa in opera di elementi prima di tutto estetici, [...] per creare qualcosa di non esistente prima, di esclusivamente teatrale, qualcosa che non sia un più o meno fittizio rispecchiamento della nostra realtà quotidiana»³¹.

³¹ Ivi, p. 144.

