

Antropologia Teatrale

Lezione I-II

La fonè precede il testo ed il coro come magia del Teatro

Il museo antropologico è il luogo dove rappresentiamo i nostri pregiudizi; non è un luogo d'arte (termine storicizzato, concetto non presente in ogni civiltà); non è qualcosa di storico. Dunque, si tratta di un luogo innominabile dove ritrovare le convinzioni occidentali sul diverso. L'oggetto principale dell'antropologia è la diversità da sé. Non si tratta di una scienza, dunque non si può parlare di esperimenti scientifici e oggettivi: dello sperimento, va considerato anche lo sperimentatore (con tutte le possibili variabili).

Irriducibilità della tragedia. Cos'ha di *irriducibile* la tragedia? Ed oggi, cosa vuol dire? Tutta la storia del teatro è un ritorno alla tragedia.

Esempi di rappresentazioni che prendono a pretesto la tragedia, ma contemporanee (parlano di noi oggi): la sfida è distinguere cosa dell'antichità è rimasto irriducibile ed irriproducibile, e cosa, invece, c'è di attuale. L'idea di comunità che canta per il proprio Dio, il coro, sopravvive: ma non si tratta dello stesso, non più le donne di Corinto (teatro tripartito: pubblico, attori e coro), ma a senso unico (teatro tra pubblico, spettacolo a sé stesso, e attore). Il teatro, infatti, ha perso la dimensione di "luogo di svago", oggi ricoperto ad esempio dallo stadio; adesso il teatro è un'altra cosa. L'unica cosa che hanno in comune, ad esempio il teatro borghese di Cechov e la Commedia dell'Arte, è la nostra idea (e pregiudizio) che abbiano qualcosa in comune (*continuum*). Bisogna dunque immaginare il teatro come un alternarsi di continuità e discontinuità.

Esempio primo, dal testo al mito. Rappresentazione al teatro greco di Siracusa (era uno dei luoghi più importanti per l'antica Grecia, poi "monumentalizzato" e snaturato dai romani, e solo poi "denudato" nuovamente) negli anni Novanta del regista più accreditato sul teatro greco, Peter Stein, che a partire dal 1968 compì studi sulla recitazione, specializzandosi sulle rivisitazioni delle grandi tragedie (di lui si ricorda l'*Oresteia*). Per farlo, sceglie la traduzione del librettista e grecista Dario del Corno, molto diretta (è presente il primo monologo femminista della storia) ed attuale se esplorata dal punto di vista umano. L'unico elemento scenografico inserito da Stein è la capanna, mentre lo spazio dell'orchestra (cioè del coro) è vuoto: si tratta di un'operazione filologica, a grado zero. Stein parte dall'urlo di Medea (se non c'è *fonè* non c'è teatro, è qualcosa che per i Greci viene prima del linguaggio), per raccontarci la sua istintività: percepiamo così Medea, ancora prima di vederla, come una tigre in gabbia. Euripide, blasfemo all'epoca ("gli dèi sono favole per bambini"), così sulla linea del mito, nella prima scena la nutrice compie un'imprecazione finale agli dèi. La musica come medicina per l'animo umano, frase inserita nel discorso iniziale della nutrice, rievoca Shakespeare. Nel suo monologo, Medea dà del "tu" al coro, considerandolo un'unica persona. Non c'è musica, né coreografia, e non si ha idea di che cosa cantassero: è un coro che si considera un unico io, appunto, ed è il primo problema di chi si misura con il testo tragico; è una cassa di risonanza tra Medea ed il pubblico. Il coro è un branco che agisce insieme, compiendo atti che individualmente non sarebbero mai possibili. Il minimalismo estetico è voluto. Il coro, dunque, è uno dei primi elementi di irriducibilità.

La parola è azione, e dal punto di vista recitativo l'unica attrice valida sembra essere Medea; Giasone, invece, mostra un certo grado di non-cura con gesti grotteschi e fuori luogo, quotidiani, figli di una preparazione artistica più da Teatro Stabile. Medea, inoltre, non si appoggia mai sul testo, ma sulle preposizioni e le congiunzioni; inoltre è perfettamente in grado di arrivare ad ogni spettatore, che sia in prima o ultima fila; Il teatro è una cosa diversa ogni volta che si pone davanti ad un pubblico diverso. Quando Artaud parla di atletismo affettivo, si riferisce alla necessità di un risultato concreto, non imitativo. Medea, dunque, pur sfruttando il testo per esprimersi, crea un letto fisico su cui quelle parole siano credibili, senza tuttavia dare priorità a quelle stesse parole (si veda, per questo Ronconi, sulla recitazione di "atmosfera" e non di servizio al testo).

Esempio secondo, *Apokalipsys cum figuris*. Regia di De Simone, ricostruzione dell'*Agamennone* come opera: il coro, qui, è formato da circa 50 coristi che cantano a squarciagola. Ricchezza di costumi e della scenografia accompagnano una *parodos* (entrata, parte integrante dello spettacolo, di cui la *skènè* è la soglia del transito e parte integrante del momento di metamorfosi, la cosiddetta “magia del teatro”) fortemente teatrale. La ricostruzione della *skènè* di fondo, della parete, è piena di oggetti simbolici (sculture, ad esempio) è frutto di una lettura autonoma, in parte filologica, che ha ottenuto come risultato una grande spettacolarità. In questo caso, il coro è recitativo: non c'è un ritornello, o un momento realmente musicale, ma si tratta di una musicalizzazione del parlato.

Da uno sguardo antropologico, probabilmente è utile pensare che il teatro sia costruito e strutturato in base alle necessità dei teatranti. Man a mano che questo tipo di rito attira più persone da fuori, infatti, si decise di utilizzare spazi aperti che possano ospitare più persone (ad esempio, il pendio di una collina), dotandoli di tribune in legno (che secondo la leggenda, poi crollarono, e furono ricostruite in pietra). Se seguiamo questa intuizione funzionale dello spazio, è facile capire che non ci si è basati sull'amore per le forme geometriche: le strutture più antiche che possiamo associare ad un'attività teatrale non hanno una forma semicircolare (si pensi al Troachones. Anche la ricostruzione dei posti in prima fila è posteriore (nel tempo); inoltre, gli edifici teatrali crescevano sempre a ridosso di un tempio (anche nell'antica Roma), mentre l'orchestra antica era piana, poi arretrata e messa in pendio durante la costruzione del secondo Tempio di Dioniso.

Al di là dello spazio dell'orchestra e degli edifici scenici, il teatro come costruzione che utilizza l'ambiente naturale è un posto di incontri e di ritrovo, dove lo spettacolo è solo lo sfondo (Teatro di Epidauro); il teatro greco è un punto di osservazione nello spazio naturale, che comincia a diventare edificio solo nell'Antica Roma. Dunque, il teatro greco non è uno spazio buio ed isolato, ma un teatro che utilizza l'ambiente circostante per la contemplazione di ciò che sta intorno.

Teatro greco e teatro romano. Rispetto al teatro greco, quello romano aumenta i posti a sedere ed inizia ad essere sostenuto esternamente da archi (edifici autosufficienti), oltre che ad essere inserito nel profilo della città. Fino all'Ottocento, quando si è recuperata l'idea mitica del teatro antico, sotto il teatro erano presenti botteghe e negozi. Inoltre, l'orchestra si riduce (il coro, infatti, perde consistenza fino a scomparire), così come la *thymele* (altare), di cui resta solo il paravento al dio, mentre il proscenio diventa molto più profondo (aumentano gli attori), il *frons scenae* diventa completamente monumentale. Ma, soprattutto, le parodo vengono chiuse e l'edificio diventa un corpo unico. Inoltre, il teatro romano inizia a munirsi di telai che fungono da soffitto (*velaria* per proteggersi dal sole e dalla pioggia). L'impalcatura narrativa è scandita dai movimenti del coro.

Il “teatro no” è il corrispettivo giapponese del nostro teatro rinascimentale. Questo spazio è composto da una passerella da cui entrano gli attori. Dal ritualismo tipico giapponese deriva la divisione degli spazi del teatro: lo spogliatoio (da dove entra l'attore), poi la stanza dello specchio (preparazione al personaggio), poi l'attraversamento della Porta del Paradiso (*skènè* greca), poi la passerella (attraversamento dei tre pini, momento in cui il teatro chiede all'attore di esplicitare i passaggi della costruzione dell'identità poi condivisa sul piano narrativo, e non nascosta come nel caso del teatro greco e della *parodos*) davanti al pubblico per entrare nel palco scenico. Dunque, in questo teatro, l'entrata in scena è parte integrante della rappresentazione: in ogni momento il teatro richiama la vita degli attori al di fuori della rappresentazione (all'opposto del teatro borghese, chiuso in sé stesso, e simile a quello greco -> *continuum*).

Aristotele, accusato di aver “normalizzato” il teatro, ha tentato invece di capirlo antropologicamente, nel periodo rinascimentale in cui si era persa concettualmente l'idea di teatro. Riferendosi non solo al teatro, ma a tutte quelle attività umane che vogliono raccontare la realtà mediante narrazione (*mimesis*), disposte su un continuum e differenziate per caratteristiche tecniche. Per Aristotele, *mimesis* è il modo che abbiamo di essere uomini, mentre per Platone si tratta di modi per distogliere l'attenzione dell'uomo dalla realtà (idea pura), perché limitate linguisticamente, esteticamente, etc. Questo concetto platonico è lo stesso ritrovabile nell'iconoclastia delle religioni monistiche (islam, cristianesimo dei primi tempi, ebraismo). L'idea della verità sacra non rappresentabile, dunque, è un'idea che parte da lontano, sia da Platone che dai tre monoteismi (diversamente dalle religioni deistiche, dove Dio è in tutte le cose -> localizzazione del sacro, che è

l'oggettività della realtà). Da qui, la deduzione che le origini del teatro siano pagane, ed il motivo della persecuzione da parte della Chiesa. L'irrapresentabilità della verità per Platone, è all'opposto del pensiero di Aristotele, che invece sostiene l'importanza della *mimesis* per il raggiungimento della verità (si pensi ai neoplatonici vs. neo-aristotelici e tomisti).

Mimesis e catarsis, Platone e Aristotele.

➤ Si veda Aristotele, *Poetica*, VI, 1449b, 24-25

Traduzioni più diffuse. “*Tragedia è dunque imitazione di un'azione seria e compiuta, avente una propria grandezza, con parola ornata, distintamente per ciascun elemento nelle sue parti, di persone che agiscono e non tramite una narrazione, la quale per mezzo di pietà e paura porta a compimento la depurazione di siffatte emozioni.*” (Lanza, 1987)

“*Tragedia è imitazione di un'azione seria e compiuta, avente una sua grandezza, in un linguaggio condito da ornamenti separatamente per ciascun elemento nelle sue parti, di persone che agiscono e non tramite una narrazione, che attraverso la pietà e la paura produce la purificazione di questi sentimenti.*” (Paduano, 1998)

“*La tragedia, dunque, è imitazione di un'azione seria e compiuta, dotata di una sua grandezza, in un linguaggio addolcito da abbellimenti distinti in ciascuna loro specie nelle diverse parti, eseguita da agenti e non raccontata, tale che mediante la pietà e la paura porta a compimento la purificazione di siffatte passioni.*” (Donini, 2008)

Pietà e paura: Empatia e repulsione, condivisione e rifiuto, è importante che il teatro agisca per opposti, deve spaventare e consolare.

Compimento: il teatro è un processo, e la dimensione del tempo è propria del teatro.

Sentimenti, passioni, emozioni: maniera psico-sentimentale per riferirsi al teatro come medicina. La tragedia sta tra *mimesis* e *catarsi* (effetto), la prima dalla parola sanscrita la cui radice significa che la riproduzione di qualcosa è un modo di misurare la nostra distanza da essa (l'accento, dunque, non è sulla fotocopiatura, ma su quanto questa azione ci fa progredire nella conoscenza di noi stessi). Per tali motivi, sarebbe più corretto dire *rappresentazione* per parlare di *mimesis*; per *catarsi* invece si intende solitamente un'interpretazione morale, quando invece sarebbe più corretto parlare di un'interpretazione medica (*liberazione da ciò che ci ammalia*, guarigione fisica di una persona unica, non divisa “cristianamente” tra corpo e anima); questa parola, dunque, ha un significato concreto. La terapeuticità del teatro, dunque, parte da questo concetto: la gente, una volta uscita dal teatro, sta meglio fisicamente; dunque, se la psichiatria di rivolge al teatro per la cura dei propri pazienti, è per una caratteristica interna al teatro e non per una visione di questo come strumento funzionale alla terapeutica. Il teatro, per definizione, è la repubblica dei sintomi, dove è lecito dire qualsiasi cosa: se è questo, la comunicazione si ristruttura ed il rapporto si sposta, permettendo ai pazienti di comunicare qualsiasi sintomo, e non solo quello con cui riesce a comunicare il proprio disagio. Il concetto stesso di guarigione è sociale, ovvero quando la società sancisce la guarigione; in questo senso, il teatro è un luogo di guarigione.

Il rischio della laicizzazione del teatro e del suo conseguente allontanamento dal rito, divenendo esercizio del raziocinio, si sposta sulla città e sull'uso consapevole della menzogna (si pensi al mito di Solone), anche politicamente.

Esempio terzo (filologico), dal mito al testo. “*Tragedia ammare*” di Santagata sviluppa la sagra degli Labdacidi (antenati di Tebe, padri fondatori della politica). I quattro testi, fra quelli sopravvissuti, che fanno capo a questo racconto sono: *Edipo re*, *I sette contro Tebe*, *Antigone* e *Edipo a Colono*. Il testo è creato dagli autori stessi: Santagata preferisce lavorare per immagini e, all'interno di questo iper-mito, affida a gruppi di attori lo sviluppo del testo. Decide di farlo sulla spiaggia di Rimini. Una parola è un insieme di segni il cui rapporto con la realtà è stabilito esclusivamente dalla nostra percezione. Da qui nasce l'antropologia: quarta parete – azioni reali. Il racconto dell'indagine, oggi rappresentato ad esempio da CSI, parte proprio da Edipo.

Antropologia Teatrale

Lezione III

Siamo alla fine degli anni Novanta, e con *“Tragedia a mmare”* Santagata, invece di partire dal testo, parte dal mito: il testo, quasi deludente e disomogeneo, è frutto di improvvisazione degli attori (si tratta della fisiologia di questo tipo di scelta); se il teatro è il luogo dell'unicità, dove si dice ciò che non era detto, ed è il luogo dell'*unicum* (manifestazione dell'invisibile), allora tutto ciò che parla di ripetizione va contro questa unicità dell'evento (come, d'altronde, accadeva nell'Antica Grecia); se il teatro discende da questa unicità del mito, deve perseguirla fuggendo dai “luoghi del mercato”. Santagata sceglie la spiaggia di Rimini, luogo mitico (in senso moderno). Gli chiesero paradossalmente di ripeterlo a Mantova e sul Cretto di Burri (Sicilia), opera di *land-art* realizzata nel luogo in cui sorgeva la città vecchia di Gibellina, completamente distrutta nel 1968 dal terremoto del Belice, per cui Santagata cambiò i personaggi attraverso un'attenta operazione di riallestimento e ripensamento.

Quello di Santagata è un teatro attivo (pubblico mobile), dove la fruizione dell'opera è un percorso, e quindi mobilitazione fisica. Il clima iniziale è di tensione (la sbarra come soglia lacerante da superare): la peste a Tebe, tanto più perché collegata alla punizione divina, è incomunicabilità e la solitudine tra le persone, una condanna insuperabile, il fantasma di una patologia sociale per cui viene chiamata un uomo, Edipo, risolutore di enigmi (teatro come Crime Investigation, fatto narrativo), a risolverla e governarla, salvo scoprire poi di essere stato colui che, attraverso azioni inconsapevoli, ha avverato la profezia. Per i greci non esiste differenza tra corpo e anima, tra malattia e maledizione: il coraggio ha sede nel fegato (motivo per cui a Prometeo venne mangiato il fegato da un'aquila), ad esempio. La prima figura in scena, con il volto dipinto di bianco (*larvae*, simbolo di lutto), una casacca di pelle di pecora ed un cappello nero (ispirazione visiva riconducibile al pastore sardo), annuncia la peste incarnando l'oracolo e profetizzando ciò che Tiresia dirà ad Ulisse nell'Ade sulla durata del suo viaggio (il ritorno di Ulisse dall'aldilà è, appunto, attribuita a semidei) e sul suo ritorno ad un mondo primitivo (non potrà trovare pace finché resterà cittadino del mondo); qui, Santagata realizza una metafora, come immagini sottopelle, sul percorso teatrale e sulla sete di conoscenza. Terminata la situazione tensiva e sollevata la sbarra, il viaggio continua come approfondimento da cui il pubblico uscirà diverso da prima; dagli altoparlanti di una sorta di torre edilizia sghemba, viene lanciato l'allarme della peste (anche solo dirlo, è potere → politica come narrazione, quella di Edipo è una narrazione profonda e veritiera, che lo porterà a distruggere sé stesso). La scena successiva, senza attori, vede lo sfondo di Rimini; in quella dopo, un coro di donne invocano Zeus (rievocando, anche dal vestiario, le donne islamiche forma stoica dell'isteria e visione del coro come branco, come nell'omicidio di Icaro). Quando Santagata rappresenta il coro legato a comportamenti di cui i soggetti non sono più padroni (soggetto collettivo), ci mostra come sia un comportamento di adesione collettiva frequente nella storia. Si veda, in questa rappresentazione, il mito dei migranti, l'allarme lanciato alla massa isterica e la narrazione salviniana che promette il ritorno all'ordine. Il discorso di Edipo è pieno di errori grammaticali, e mostra la ricerca delle parole, e dunque, la loro improvvisazione. Nella scena successiva, sulle note di *Amarcord* di Fellini (“Mi ricordo” in romagnolo, sprofondamento nell'Edipo personale per ravanare nella memoria) appare una coppia romagnola (stacco e cambio di tono, metateatro) che, rivolgendosi al pubblico, annuncia “Rimini è stata Tebe”, figurando il passato che ritorna nel presente. Interrotti da due uomini in costume che provocano disturbo alla donna, i due verbalizzano parlando di Rimini e ne annunciano le bellezze: siamo su un livello diverso, di cui l'insieme è la citazione a Fellini (“Gradisca!”, la citazione dei ragazzi dietro, richiama la donna giunonica, fantasia sessuale di Fellini), e di cui la scelta della coppia figura la genitorialità e la famiglia, (infatti, i due si annunciano “guide” della narrazione), luogo dell'oscenità del libro ma allo stesso tempo unico luogo in cui costruire la consapevolezza latente di sé; infine, il vestiario invoca la famiglia a cui Santagata rimanda, quella del pubblico (rappresentazione dell'affettività). La scena centrale, quella che vede l'incontro tra Edipo ed il pastore sardo (che personifica Tiresia), inscena l'abisso ed il dramma vissuto da Edipo, che dovrà mostrare logicamente e razionalmente di essere il figlio di Laio, attraverso l'aiuto del pastore che, aiutandolo, farà avverare la profezia.

Nella scena finale, si vede una barca che viaggia sul mare: c'è un riferimento al pubblico come spettacolo a sé stesso (solo quando è stato messo al buio si è pensato anonimo, da qui la discriminante).

Un terzo livello di riflessione sulla tragedia è quello affrontato dalla compagnia teatrale "Societas Raffaello Sanzio" di Cesena, con il progetto "*Tragedia Endogonia*" ("Tragedia che nasce da sé stessa"): alla base, c'è la ricerca sul senso del teatro, su come trovi in sé stesso la propria necessità (nessun testo). Si tratta di un percorso durato tre anni, durante i quali sono stati prodotti circa dodici spettacoli. Quella ora presa in esame è un tredicesimo spettacolo, postumo, dove vengono messi a frutto gli esiti di questa lunga ricerca, dal titolo "*Canti creonici*": con estrema semplificazione, sullo sfondo di uno schermo che proietta alcune immagini, un coro di quattro donne canta, accompagnate da un musicista e da un coro dal vivo (come il ditirambo). L'autore dei testi e delle musiche è un capro (dalla campionatura di una serie di suoni prodotti dal capro, l'autore ne ottiene la musica): qui ha sede la provocazione. L'aspetto interessante è che si possa trovare in questo spettacolo degli elementi comuni con la nascita del teatro; oltre al fatto che ogni spettatore può legittimamente interpretarne il senso. L'azione creativa consiste nella prelevazione dei rumori prodotti dal passo del capro, e nel gioco con l'oggetto del desiderio: la musica come, appunto, aspettativa.

Il testo, apparentemente, è casuale; in fondo, però, la casualità può essere in ogni testo, è la fiducia riposta tra il significato ed il significante di un segno. Il concetto di logos, visto al contrario come difetto e allontanamento dal mondo primitivo ed essenziale, si sposta dunque sulla soglia tra parola e non-parola. La riflessione, ci porta all'origine del testo, alla sua **verità**. La scommessa è l'assenza della mania di controllo sulla comprensione del testo, con l'utilizzo di parole che per definizione non appartengono al vocabolario, pur suscitando fascino e attenzione nello spettatore. Il rito è il luogo in cui, attraverso la condivisione, accertiamo la realtà creata. Siamo noi a creare la realtà: in riferimento alle immagini proiettate durante il canto, dalle movenze del capro (dio) e dal suo comportamento se ne può ricavare il rito, dunque una nuova realtà. Una religione, specie i monoteismi, costituita ha bisogno di fondarsi sul logos: in principio era il verbo, Dio in quanto verbo, verbo come verità. In questo spettacolo, l'attribuzione al teatro di un'azione generatrice ne è la chiave (si pensi, nel *Faust* di Goethe, al monologo "*In principio era l'azione*"). Il capro è, anche storicamente, per la morale cristiana, il demone: Dioniso è difatti il "Cristo pagano": nello spettacolo, specie nelle immagini, molti elementi rimandano infatti alla dimensione del diavolo; con l'utilizzo di immagini *optical*, invece, l'invito è quello ad utilizzare un altro stato di coscienza, accettando il fatto che il fraintendimento del dato oggettivo sia la ricerca della verità. Non solo: l'utilizzo del bianco e nero figura la scelta (codice binario). Mentre molte delle immagini sono codificate, come il capitello, l'immagine fuggente della finestra non è simbolizzata: c'è, dunque, un residuo irriducibile, un conto in sospeso con la realtà che impedisce un'interpretazione collettiva e concorde.

09/10/2019

Antropologia Teatrale

Lezione IV

Paratassi, Teatro e città

La sacra rappresentazione nel teatro medioevale.

- Testo e musica del *Quaem Quaeritis* di San Gallo (830 c.); G. Wickham, *The medieval theatre*, 1966

Teatro che riemerge dal rito, illuminato dal fatto di essere istituzionale a partire dal 476 d.C., viene smantellato a vantaggio della costruzione di opere pubbliche (si pensi al Teatro Marcello a Roma, con base romana e ricostruzione rinascimentale). La storiografia vuole che da questo momento in poi il teatro sparisca, ma la funzione del teatro continua con l'azione degli attori, sempre meno garantiti; il teatro prolifica così nelle strade, degradato (si pensi alla considerazione che si aveva dei mimi ed al pregiudizio di fondo della Chiesa). Il Cristianesimo non accettò la funzione politeistica e sociale del teatro, motivo di sospetto. L'impossibilità di rappresentare il divino è comune ai monoteismi, compresa la prima fase del Cristianesimo; il concetto stesso di un al di là assoluto grava sul concetto di rappresentazione (più è platonico il concetto, più aumenta il disprezzo). In questi noti anni bui, la pratica degli *scurrae*, più comunemente detti giullari, è poco studiata,

talvolta evocata dalle rappresentazioni su miniature medioevali; ma si può parlare di una discontinuità storico. Nel dramma liturgico, verso il IX-X sec., riprende la storiografia: durante la messa di Pasqua, nel Convento di San Gallo, compare tra le strofe musicali dei frati una frase che narra delle donne pie (immagine plurale della pietà femminile) che vanno ad ungerne il corpo di Cristo e dialogano con l'Angelo che annuncia la Resurrezione (forma di catarsi); queste, si incontrano in un momento di speranza. Siamo sempre dentro una funzione religiosa (come era il *ditirambo*, rito pagano), e questo atto colpisce la fantasia dei fedeli che, a poco a poco, lo drammatizzano sempre di più. Lo scopo non è la finzione, ma l'allegoria ed il racconto educativo: dal punto di vista antropologico, è interessante e molto vicino al teatro di Paolini e Ronconi (solitamente, infatti, nel teatro all'italiana viene nascosto il volto narrante). L'idea illusionistica del teatro come finzione non riguarda, dunque, tutta la storia del teatro, ma appartiene ad un periodo delimitato.

Interrogatio: Quam quaeritis in Sepulchro, Christicolae?

Responsio: Jesum Nazarenum crucifixum, o Caelicolae.

Interrogatio: Non est hic. Surrexit sicut praedixerat. Ite et nuntiate quia surrexit.

Dramma liturgico. Questo nucleo dunque va crescendo, assumendo caratteri popolari; si allarga la narrazione a tutta la passione di Cristo. Questi "copioni" sono detti *ordines* ("sceneggiatura"), scritti in parte in latino ed in parte in volgare. Si moltiplicano le occasioni rituali, e soprattutto si cominciano ad utilizzare tutti gli spazi interni alla Chiesa (il sepolcro, ad esempio, si identifica nel battistero); in altre circostanze, vengono costruite le sceneggiature e vengono fatti corrispondere i *loci* della Chiesa a quelli del teatro (sempre all'interno di una funzione liturgica).

Sacra rappresentazione. Rappresentazioni a soggetto sacro organizzate da laici ed esterne alla Chiesa. La storiografia vuole che sia l'evoluzione del dramma liturgico; anche in questo caso, questa usanza di teatralizzare i racconti sacri investe tutta l'Europa. La città viene coinvolta, sia a livello organizzativo sia a livello scenografico (si veda, ad esempio, la *Lucerna*, con i loci disposti attorno alla piazza in una forma di contemporaneità, o il *Castello della perseveranza*). In questa dislocazione dei luoghi del racconto, avviene uno scambio



biunivoco: i luoghi della città si teatralizzano, e viceversa; questo dà alla funzione del teatro un elemento che riattinge al sacro, con l'effetto di sovrapporre il teatro alla città (il luogo della rappresentazione è la città in sé). Questa eredità impregnerà fortemente il teatro rinascimentale (si pensi al teatro elisabettiano, con Shakespeare, il *Globe* come teatro della memoria), che parte, come detto, dalla dislocazione della narrazione. A differenza di come oggi siamo abituati (la successione delle scene e la dissolvenza di immagini), nel teatro medioevale o popolare prevale la **simultaneità**: mentre il narratore racconta, lo spettatore ha sott'occhio tutti i quadri della narrazione, consentendo il piano metanarrativo dell'allegoria (non consentita dal teatro illusivo per sostituzione, tipico del teatro all'italiana). Nella *Passione di Valenciennes*, ad esempio, vengono raffigurati tutti i vari stadi del cammino attraverso immagini dell'al di là, dal Paradiso (tempio dell'alleanza, la casa dei vescovi) all'Inferno (la porta dorata), raffigurato da diversi bambini dannati tra le fauci di un drago. Anche nel Martirio di Sant'Apollonia, la rappresentazione interviene con delle immagini assolutamente teatrali: la santa, in primo piano, è torturata, privata dei denti (difatti, nella medicina popolare è la protettrice dei dentisti), mentre sullo sfondo compaiono spettatori e diavoli. Il teatro è sincero quando si dichiara teatro, dunque il teatro medioevale può definirsi giú brechtiano.

Ronconi, *Gli ultimi giorni dell'umanità* (1991). La disposizione paratattica delle scene appare diversa dal concetto di simultaneità: la seconda riguarda due scene rappresentate contemporaneamente, mentre la paratassi riguarda il disporsi contemporaneamente delle scene. Questi due concetti affascinano Ronconi (tanto da

occuparne l'intera carriera) in quanto consentono di rappresentare delle storie epocali e paradossali, non quotidiane, che responsabilizzano lo spettatore (la sua scelta è frutto della tensione tra due estremi).

L'attivazione del pubblico negli spostamenti e la simultaneità mettono in gioco l'azione e la costruzione del percorso: il primo spettacolo di Ronconi, *l'Orlando furioso* (1969), rappresentato nella piazza di Spoleto, è l'emblema della simultaneità; l'operazione è quella di raccontare queste storie secondo una disposizione paratattica. Nel Lingotto di Torino, negli anni Quaranta ancora dismesso, Ronconi decide di rappresentare in questo luogo dell'archeologia industriale *Gli ultimi giorni dell'umanità* di Kraus, uno dei pochi oppositori alla follia bellica austriaca ed alle forzature della stampa, che racconta la grande tragedia della Prima Guerra Mondiale come un dramma sproporzionato (l'ultimo delitto che l'umanità può concedersi). Kraus sottolinea la necessità di realizzare il dramma su Marte, impossibilitato ad avvalersi di risorse "umane": l'opera prevede venticinque atti, che mescolano in un filo conduttore tra il Criticone (Kraus) e l'Ottimista (interventista) scene scritte da Kraus a documenti di carattere storico-letterario. Per la sua lunghezza, questo testo risulterà impresentabile: nel dopoguerra, verrà proposto a Kraus di metterlo in scena, ma quest'ultimo si rifiuterà. Dopo la sua morte, Ronconi lo prende in mani e, riducendolo, lo inscena attraverso il concetto antropologico della simultaneità e dell'allegoria. La rappresentazione è frenetica, ogni livello ed ogni macchinario è pienamente utilizzato (il che, in metafora, ci racconta come il circolare delle notizie è qualcosa che ci passa sopra la testa attraverso forme inimmaginabili); la simultaneità sonora e visuale sono mostrate dalla velocità con cui la notizia passa, dalla sua distribuzione ai primi commenti (critica alle forzature dei mass media, come può essere oggi il ruolo dei *social*). Il pubblico, all'in piedi, è davanti ad una certezza: molte cose possono accadere contemporaneamente. I commenti al bar, che alimentano la stampa, si cannibalizzano l'un l'altro, mentre un ufficiale, in maniera grottesca, parla al telefono con un superiore per organizzare i funerali di Sarajevo (l'ebbrezza del volo dell'attore rappresenta l'inconsapevolezza dei rischi della guerra e la facilità con cui si parla delle innumerevoli morti sopra la testa del popolo). Ai funerali, con il sottofondo del Requiem di Mozart, partecipa il pubblico; entrano in scena l'Ottimista ed il Criticone, come fossero due tribuni (finti dibattiti) che si muovono continuamente. La recitazione non è naturalistica (non potrebbe esserlo), e non esiste l'introspezione psicologica del personaggio; l'intento è allegorico, dunque didattico, nel senso che **gli attori sono narratori degli eventi**. La logica non è del personaggio, ma di quello che sta facendo: diffondere un'idea ottimistica della guerra; l'unico attore meno grottesco ed introspettivo è il Criticone, specchio delle idee dell'autore Kraus. Nel finale, Kraus (1918) risolve la scena con l'arrivo degli alieni e con una punizione, una pioggia di fuoco (scena biblica), di cui gli unici sopravvissuti sono una coppia (Adamo ed Eva); difatti, si tratta per Kraus di un testo irrepresentabile, di un paradosso, di una rivoluzione di cui facciamo parte essendoci ancora immersi fino al collo. Ronconi aggiunge un ulteriore tocco di regia: alla scena dei marziani che puniscono la terra, aggiunge una passerella in cui questa umanità impazzita continua a gozzovigliare e ad impazzire in una specie di babele in cui nessuno capisce più nessuno. L'ulteriore aggiunta molto teatrale di Ronconi, la passerella, utilizzata di norma alla fine degli spettacoli per far sfilare gli attori che ammiccano il pubblico (spettacolo nello spettacolo), è cabarettistica, fatta di canti e spensieratezza che narrano gli orrori e la disperazione della guerra, quasi un ossimoro (un elemento effimero per ricordare la distruzione dell'umanità). Ronconi dunque decide di realizzare in simultanea la punizione biblica di Kraus ed il finale paradossale metateatrale. Nella scena, il pubblico sta tra le due parti, la Terra ed i Marziani, che parlano simultaneamente creando uno stato di confusione e mescolato a distruzione (si odono, in sottofondo, i bombardamenti). Nella passerella, il Criticone è in coppia con la Marziana, i due personaggi dell'autore. Nel finale, si addensano una serie di trame sottili prodotte dallo spazio e dalla compagnia che concludono sul "corpo e sangue" dell'opera; non è un finale celebrabile, ma è la fine di un'esperienza paradossalmente armonica. Una profezia su tutte le guerre a venire che, ed è questo che ci ha colpito già riflette sull'abuso delle immagini oggi così normale, a partire dalla sbornia mediatico-propagandistica degli austriaci per l'esecuzione di Cesare Battisti, avvenuta davanti a tanti fotografi, uno dei quali, usando l'autoscatto, raggiunse di corsa il gruppo in posa sotto all'italiano impiccato, quasi una cupa previsione dei selfie di oggi. La forza di quest'opera sta nell'immane capacità di profetizzare tutte le guerre che verranno, in un contesto in cui lo spettatore deve guadagnarsi il suo punto di vista. Il teatro da sempre si misura con la storia, si nutre di cronaca (Shakespeare, per compiacere la regina Elisabetta, attaccò gli irlandesi), ed è sempre stato strumento di ricondivisione della storia (non è un caso che la prima tragedia a noi pervenuta sia "*I Persiani*").

Arlecchino diavolo. Nasce come diavolo: si tratta di un teatro che parte dagli inizi del Cinquecento per poi proseguire, in forme diverse, fino a tutto il Settecento (Commedia dell'Arte, così chiamata postuma da Goldoni e Gozzi alla fine del fenomeno). L'elemento più caratterizzante di questo teatro è la **maschera**, creata dall'attore in base alla propria caratteristica comica (l'Arlecchino stesso assume infatti sembianze differenti): quelle di base, sono cinque. Arlecchino è un mito, una fantasia il cui tratto significativo è la maschera. Sembra ormai assodato, da una biografia di Ferrone, che il primo attore ad utilizzare questa maschera fu il mantovano Tristano Bartonelli, attore a capo di una compagnia insieme al fratello, in una fase teatrale per così dire "pionieristica". Erano soliti divertire il pubblico con la parodia e la caricatura dei facchini provenienti da Bergamo, considerati "estranei" e barbari; già allora c'era la consapevolezza della complicità di coppia, per cui il comico (quasi sempre, Arlecchino) era sempre appoggiato da una "spalla" che porge le battute prestandosi a far ridere di sé stesso (si pensi a Castellani e Totò, nella scena del vagone-letto). Martinelli era solito fare coppia con un capitano. Cominciandosi a diffondere il teatro italiano, con le sue maschere e la sua comicità, Martinelli venne chiamato a Parigi per una tournée, per cui iniziò a confezionare il suo personaggio: era l'occasione della vita, e decide di assumere il nome di un diavolo, Arlecchino, nome di tradizione europea che indicava quasi sempre un volto militare e sconciato (una sorta di capo guerriero), o in area latina bambini disgraziati; questi ultimi, morendo senza essere battezzati statisticamente, erano condannati dalla Chiesa nel Limbo. La credenza popolare vuole che questi bambini non siano condannati in un posto indeterminato; per cui la leggenda vuole che tornino sulla Terra a bussare alle porte (Halloween), con il capobanda per eccellenza: Arlecchino. Ne *Le Roman de Fauvel (1314)* di Gervais de Bus, ad esempio, si vede come Arlecchino sia la figura portante del gruppo.

16/10/2019

Antropologia Teatrale

Lezione IV

Il ritorno alla maschera

Els Comediants, Ask the mask. Tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta, la compagnia teatrale specializzata in "teatro di piazza" *Els Comediants* ebbe un grande successo. Nello spettacolo "*Demonis*", viene preso sotto assedio un quartiere di Barcellona, attraverso una drammaturgia, appunto, di piazza. Si tratta dell'unica immagine contemporanea della sacra rappresentazione in senso spettacolare. L'assedio avviene di notte, e la sensazione propugnata è quella di confusione ed incertezza totale: maestri fuochisti e cartapestai (usano maschere di cartapesta, infatti), nella scena iniziale danno spettacolo con numerosi fuochi d'artificio, simulando la fuoriuscita dei diavoli dall'inferno. Danze infernali ed oscenità popolari inscenano la città assediata attraverso giostre di fuoco; la gente balla e prende parte allo stato confusionale che ha indemoniato la piazza. La chiave sta infatti nel senso di partecipazione sviluppatosi nel teatro medioevale. La presa definitiva della Bastiglia è inscenata dalla comparsa di un drago e dalla scalata alla torre, cui segue l'urlo diavolesco della vittoria ed il lancio di diverse mongolfiere infuocate.

La maschera. Di origini funerarie, è la tessera di riconoscimento tra la terra e l'al di là (forma di ritorno). La sua funzione antropotica ne fa una sorta di simbolo di allontanamento dalla paura. Nel teatro greco, la maschera era un oggetto di culto, sia per essere visibile e riconoscibile da lontano sia per esser vista ancora come un *totem* da interrogare; questa concezione va perdendosi, pur mantenendo una sorta di magnetismo ancora oggi percepibile e che ci ricorda l'al di là. Nel Medioevo, le prime maschere sono visivamente rimpicciolite, e non coprono più tutto il viso, consentendo l'ambivalenza: non essendo più statuaria e non obbligando più l'attore a movimenti statici, il rapporto tra il vivo ed il morto si evolve verso una maggiore versatilità tipicamente rinascimentale. Il rapporto tra attore e maschera, adesso, non è più dipeso da un rapporto divino, ma assume sembianze umane (estensione dell'espressione). Del periodo rinascimentale, ci resta molto poco: non più maschere in legno e sughero, ma in cuoio; ci restano, infatti, i positivi in legno. L'occhio intagliato e ben visibile è una conquista moderna, dato che le maschere delle epoche precedenti avevano occhi molto più piccoli, impedendo i movimenti dell'attore. Le maschere sono animate da un sentito feticismo (non raro era trovarne dei peli veri). In teatro, senza ombre non c'è dramma: privato di questa dialettica ambivalente,



il teatro risulta nullo. Una volta persa la tradizione della maschera in cuoio, nel dopoguerra si registra un recupero a partire da Strehler. Nel 1922, in *The masquillage* il trucco emula la maschera, oggetto feticcio ormai scomparso; nel 1924, Hermann Thimig recita a volto scoperto; ancora, negli anni Trenta il mimo cerca di esplorare le potenzialità del viso coperto (il limite come opportunità). Nello spettacolo di Pandolfi inscenato a Praga, nel 1947 Panelli e Buazzelli, Frittellino e Dottor Miracolo rispettivamente, portano delle “maschere” dipinte, così come Dario Fo nel 1985 in *Hellequin* (lo scrive, non sopporta la maschera). Nel 1951 Jacques Lecoq’s, il primo a fondare la materia del mimo nella bottega di Milano, presenta la maschera neutra. Infine, nel 1952 Marcello Moretti in *Arlecchino* adotta la maschera, giocandoci; fino ad arrivare al 1963, con *Bread and Puppet Theatre* che

recupera la maschera in un’ottica nuova, evocativa e narrativa. Nel 1975, Philippe Caubere in *Abdallah* recupera le antiche origini antropologiche della maschera, dove permangono i motivi di imbarazzo che quest’ultima perturba. Siamo abituati a pensare la maschera come un oggetto divertente: in realtà, devono far paura. Si ride quando non si ha paura: non si fa ridere per caricatura, ma per un momento di paura “scampato”. I due strumenti incrociati – la maschera (tipo fisso) e il canovaccio – diventano il primo elemento di costruzione del teatro professionale. Le maschere più utilizzate sono cinque: i due servi (*Arlecchino* e *Brighella*, il comico e la spalla), la coppia di vecchi (*Pantalone* e *Dottore*, padri di famiglia), ed infine il capitano, unica maschera asimmetrica che “scombina le carte”.

Ci sono due ragioni per fare teatro: una esibizionista (si pensi ai grandi mattatori, come Gassman), basata sul piacere di mettere in mostra il proprio corpo; l’altra narcisistica, basata sulla costruzione di personaggi elaboratissimi.

- Familie Flötz, Infinita - <https://www.youtube.com/watch?v=gPGEeiZIR1c> mostra come la maschera obbliga ad esprimersi con il corpo. Spesso, infatti, le mani sono un accompagnamento all’espressione verbale, con funzione di sostegno; in realtà, il nostro corpo comunica prima ancora di prenderne coscienza. I segnali relazionali del corpo, dunque, sono assolutamente primari ed istintivi e non facilmente comunicabili.

La fisiologia della maschera. La maschera fa regredire il corpo verso un linguaggio primario. Inoltre la maschera, essendo rappresentazione dell’al di là, è tempo fermo: mentre il linguaggio verbale è *cronos*, la maschera ferma è *bios* e azione. La maschera non ha psicologia, motivo per cui è impossibile parlare di personaggi (*Medea*, ad esempio, non è un personaggio ma un mito, narrazione di sé stessa). Il personaggio, così detto perché con una sua possibile evoluzione, si evolve; *Arlecchino*, invece, esce dalla scena così com’è entrato. Questi tipi fissi (ipostasi, se non addirittura archetipi) privi di storia individuale sono gestibili attraverso il **canovaccio**. Ne *La commedia in commedia* di Andreini, ad esempio, il canovaccio traccia una linea di narrazione generale, dove il testo è improvvisato, mentre i *lazzi* (*gag*, *digressioni frutto di un momento di libertà attoriale*) e le chiusure sono studiate e ben chiare. Chi può scrivere la commedia se non chi la fa? In questo modo l’attore rivendica non solo un ruolo incisivo in contrapposizione agli stereotipi propugnati dalla Chiesa, ma anche una propria autorevolezza teatrale. Cecchini, uno dei padri fondatori della *Commedia dell’Arte* condannato per aver ucciso uno spettatore rifiutatosi di pagare il biglietto, fu chiamato a dirigere il Teatro dei Fiorentini, per mettere in scena un “teatro all stars”, tipico della *Commedia dell’Arte* meridionale, differito da quella settentrionale costruita invece sulla fisicità femminile e la cultura, ovvero delle farse dove tutto girava intorno a qualche *lazzo* buffonesco e sgangherato, efficace dal punto di vista comico; Cecchini considerava un canovaccio perfetto quello equilibrato tra *lazzi* meridionali e personaggi settentrionali. L’attenzione dello spettatore entra in gioco: Cecchini, con grande sapienza, sapeva che esagerare con i *lazzi* significava appagarlo comicamente, ma deluderlo sulla trama; viceversa, esagerare sulla trama senza intrattenere, significava annoiarlo.

Jacques Callot, disegnatore francese seicentesco innamorato dell'Italia (studia tra Firenze e Napoli), disegna le maschere con gestualità cariche e colme di contraddizioni motorie, artificiali. Ammesso che non sia una deformazione pittorica, sembra che ci sia una ricerca di movimento dentro una tensione latente, che ci mostra l'abitudine per gli attori di utilizzare una gestualità marcata e caricata che genera disagio o, difatti, attenzione agli occhi dello spettatore. Non a caso, Callot associa figure di gobbi alla compagnia realmente esistita dei Medici di Firenze. Il lazzo, all'interno di un canovaccio, è un "segno di interpunzione" che collega una scena all'altra, dove per scena si intende quel momento teatrale contrassegnato dall'entrata e dall'uscita di scena di uno o più personaggi. L'entrata in scena di un personaggio, tra l'altro, è una rivoluzione tipicamente associata al canovaccio: il sistema, infatti, era basato sulla scansione delle scene (entrata e uscita), come promesse di cambiamento (**colpi di teatro**); ed il cambiamento, in teatro, è vita. Tra una scena e l'altra, il connettivo più spesso utilizzato è "in questo, in quello", indicato con "ing" (si veda, ad esempio, il canovaccio de "Il marito" di Flaminio Scala, 1600), per indicare il momento esatto in cui creare situazioni stereotipate costruite sul contrasto: per questo, nel canovaccio si moltiplicano le contestualizzazioni. Dario Fo, ad esempio, spiega come la comprensione di quello che succede avvenga sopra la testa dell'attore: è infatti il meccanismo della costruzione drammatica che ci porta a dare un determinato valore a ciò che vediamo; l'interpretazione, certo, può portare fuori dalla narrazione (metateatro), ma strutturalmente il testo funziona in base al contesto ed alle aspettative create dalla scena precedente. Lontani progenitori del teatro professionale, i protagonisti della Commedia dell'arte hanno creato i prototipi della sceneggiatura cinematografica, coscienti di aver creato una successione di fotogrammi. In campo antropologico, questa analogia ci mostra come la natura dello spettacolo, a volte, si estrinseca con forme simili in epoche diverse; lo si ritrova, ad esempio, nel caso dei dialoghi cinematografici a livello verbale, e nello storyboard a livello visivo (ad esempio *Psycho* di Hitchcock). La simmetria del canovaccio, invece che limite, è opportunità di sviluppo della trama: a volte si moltiplicano, costruendo una geometria che Shakespeare si diventerà a prendere in giro. Nella commedia *Il marito* il titolo è già il contesto: difatti, è una burla, dove il marito è Franceschina, nutrice di Cornelio.



23/10/2019

Antropologia Teatrale

Lezione VI

The conquest of difference

Il teatro del Novecento è quello per eccellenza dove più si mette in discussione l'esistenza del teatro stesso, di cui siamo forniti di una grande documentazione. Si riflette, soprattutto, sulla necessità di fare teatro (origini rituali, interrogazione verso l'ignoto). Caratteristica fondamentale del teatro novecentesco è il recupero delle grandi scritture.

➤ https://www.youtube.com/watch?time_continue=4&v=HVOVhdJSIqs

Il milione (Millionen, Marco), il montaggio delle esperienze. Il concetto di "compagnia" è importante nel teatro, perché c'è un teatro che mette insieme occasionalmente degli attori per uno spettacolo (nasce e muore