

FRANCO PERRELLI

## Greci e avanguardia nella Seconda Riforma del teatro

1. Negli anni Sessanta, con profonde irradiazioni nel quindicennio successivo, l'arte teatrale è stata investita da una ventata di rinnovamento, che uno dei suoi più rilevanti protagonisti, il polacco Jerzy Grotowski, ha definito come una «Seconda Riforma». La *prima riforma* – quella che ha contribuito a «creare il grande teatro europeo» del Novecento – rimanda all'opera di Stanislavskij, Mejerchol'd, Vachtangov, Craig, Piscator, Copeau e Artaud:

Poi è arrivata la seconda riforma del teatro, cioè gli anni Sessanta [...]. E chi è apparso a cavallo dei due periodi come ad esempio Brecht, troppo giovane per la prima riforma e già scomparso prima della seconda, ha molto influenzato quest'ultima. Le grandi personalità di questa riforma sono state Peter Brook, Bob Wilson, André Gregory, Joe Chaikin, Julian Beck e Judith Malina, Peter Schumann, Kantor e un po' più tardi Eugenio Barba e Ariane Mnouchkine<sup>1</sup>.

Il presupposto di questa *riforma*, che in realtà si presenta come una radicale *rivoluzione*, è stata la maturazione della coscienza di un indebolimento del teatro occidentale in quanto forma di partecipazione e, quindi, della necessità di superare l'idea di rappresentazione, connessa a una specifica spettacolarità, per trascenderla in «un tipo di rituale o di cerimonia», come affermava nel 1962 lo stretto collaboratore di Grotowski, Ludwik Flaszen. In quest'ottica, l'attore deve diventare «un rappresentante della comunità degli spettatori che spinge costoro alla partecipazione e li coinvolge in un condiviso rituale teatrale. [...] È quasi come nelle cerimonie magiche, considerate una fonte arcaica del teatro»<sup>2</sup>.

Nella cornice dell'abbinamento di arcaismo e magia – in un'in-

<sup>1</sup> GROTOWSKI 1994, 109-110.

<sup>2</sup> FLASZEN 2014, 95-96.

intervista, concessami di recente –, lo stesso Flaszen ha precisato che, dappprincipio, si era imposta, nell'ambito grotowskiano, una riflessione sulla catarsi aristotelica, concepita soprattutto in una lata accezione *terapeutica*: non solo «l'attore doveva fissarsi sulla memoria dei propri traumi» per emanciparsene, ma anche lo spettacolo doveva incidere sullo spettatore in termini quasi di purificazione o di *liberazione*<sup>3</sup>.

Da qui – e va sottolineato che siamo storicamente nell'area di gestazione o d'influenza del Sessantotto<sup>4</sup> – l'idea, dilatata, di un *teatro della liberazione* (con una declinazione, in Grotowski, più esistenziale e, nel Living Theatre e in vari altri gruppi dell'epoca, anarchica o *politica* in senso lato). Parallelamente a questo, l'impegno di rifondazione dell'arte scenica a partire non solo da elementi di essenzialità espressiva – per cui, con le parole di Grotowski, il teatro diventa «ascetico» e «gli attori e il pubblico sono tutto ciò che è rimasto» in esso, essendo «supplementare» ogni altro elemento –, ma soprattutto un rinnovamento che muova dall'assoluta concentrazione su «“ciò che avviene tra lo spettatore e l'attore”»<sup>5</sup>.

Sempre da qui, infine, il principio che «la cerimonia teatrale è una forma di provocazione, che cerca di colpire l'inconscio collettivo»<sup>6</sup>, e l'ambizione di parlare al pubblico con una sorta di rilegante linguaggio universale, all'insegna di un recupero, pressoché junghiano, dell'incidenza sull'immaginario di grandi archetipi. Scrive Eugenio Barba, sviluppando il pensiero del primo Grotowski:

Gettati brutalmente nel mondo dei miti, [gli spettatori] debbono, nello stesso tempo, ravvisarvi e giudicarli, esaminandoli alla luce delle proprie esperienze d'individui del XX secolo. Questo confronto, questo smascheramento molti lo risentono come un sacrilegio. In verità ci si trova di fronte ad una moderna variante dell'antica catarsi o, per dare una definizione, a noi più vicina, ad una terapia psicanalitica<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> PERRELLI 2015, 37-38.

<sup>4</sup> Cfr. in generale PERRELLI 2007.

<sup>5</sup> GROTOWSKI 1970, 41.

<sup>6</sup> FLASZEN 2014, 96.

<sup>7</sup> BARBA 1965, 5-6.

Insomma, la grande partita di un teatro che ambisce a definirsi «psicodinamico [...] per raggiungere, al di là dello strato sociale, al di là dello strato psicologico, il fulcro delle secolari ossessioni» dell'umanità, si gioca sostanzialmente sulla «“patria spirituale”» degli uomini moderni ovvero su un necessario ricongiungimento a «miti, immagini e visioni che ancora conservano il loro potere sulla collettività» e che Barba individua quasi per famiglie: archetipi dell'olocausto (*in primis* Prometeo, l'Agnello di Dio, l'eroe svizzero Winkelried); archetipi della lotta contro la bestia (Teseo, San Giorgio, l'Anacoreta); archetipi dell'amore assoluto (Eloisa e Abelardo, Tristano e Isotta, Giulietta e Romeo), dell'*homo viator* (Giasone o Ulisse) ecc.<sup>8</sup>. Elettivamente, attraverso queste figure e consimili, «il teatro che vuole provocare un'esperienza d'introversione collettiva deve tornare alle sue origini e, per un contatto fisico e diretto in cui si affrontano attori e spettatori, trasformarsi in cerimonia collettiva»<sup>9</sup>.

Come si vede, gli archetipi classici (intesi come personaggi o situazioni) hanno una parte cospicua nell'elencazione di Barba e, del resto: «Ogni opera drammatica, soprattutto se classica, racchiude alcuni elementi dell'immaginazione collettiva che attendono appunto di essere manipolati e foggianti», il che significa ch'essi non vanno semplicemente evocati, ma vivificati, dopo essere stati calati in una perturbante «*dialettica di derisione e di apo-teosi*»<sup>10</sup>. Non basta infatti «far trionfare il *Mythos*» come assoluto, deve intervenire anche il *Logos* ad analizzarlo, a vivisezionarlo in termini moderni, «con scetticismo e spirito caustico»<sup>11</sup>.

2. Ciò premesso, la deliberata intenzione di radicarsi nell'*humus* simbolico polacco non ha spinto il maestro di Barba, Grotowski, verso il cosmo ellenico, se pensiamo che il suo unico vago omaggio ad esso può essere considerato un *Orfeo* del 1960, declinato in una chiave tragi-grottesca e liberamente adattato dal

<sup>8</sup> Ivi, 9; 12-13.

<sup>9</sup> Ivi, 28

<sup>10</sup> Ivi, 13; 15.

<sup>11</sup> Ivi, 46.

testo di Jean Cocteau, nel tentativo di realizzare una «fiaba filosofica», nella quale si tenta «di trovare un'armonia fra l'uomo e il mondo»<sup>12</sup>. Quasi tutti gli altri protagonisti della Seconda Riforma però hanno trovato nella dimensione mitica e tragica dei greci un terreno privilegiato per lo sviluppo di un teatro cerimoniale, intessuto di archetipi da *decrystallizzare*, e intenzionalmente, quanto liberamente, catartico.

A questo punto, potremmo affermare che Dioniso diventa un po' il dio del teatro della Seconda Riforma tanto che – in un numero del 1973 a lui tutto dedicato della rivista pubblicata in Danimarca da Eugenio Barba, «Teatrets Teori og Teknikk» – il filosofo Jean Brun parla esplicitamente, all'insegna di Nietzsche e Artaud, di un *Ritorno di Dioniso*<sup>13</sup>, intrecciando, su questa base, una sorta d'implicito dialogo socio-antropologico con Roger Bastide, Enrico Fulchignoni, Sam Keen e Jerzy Grotowski sulle convergenti categorie di trance e rito in ambito teatrale.

Emblematico pure che uno dei più famosi esperimenti della corrente americana della Seconda Riforma fosse, nel 1968, *Dionysus in 69* del Performace Group di Richard Schechner, una «transazione» (che tuttavia non si discosta neanche troppo dal testo) rispetto alle *Baccanti* di Euripide, mirante – come spiega l'attore William Finley – a far vivere la *realtà* della presenza di Dioniso:

Cerchiamo di coinvolgere il pubblico mostrandogli che quanto avviene [...] è ciò che avviene in quel momento. Non si ripeterà più.  
 [...] *Dionysus in 69* si svolge in un garage. I muri sono bianchi e alti. Vi sono due monumentali muri di Tebe. Legno macchiato di sangue. Non vi sono sedie. Il pubblico è a caccia di un posto – una casa – in, sotto o sopra Tebe. [...].  
 [...] [il dio] scrive o improvvisa tutto quanto dice. È l'autore di se stesso. Penteo il re, tuttavia, è in trappola tra il testo di Euripide e [...] l'interprete intrappolato nel personaggio fisso di Penteo. Vi è un confronto *reale* tra gli interpreti e i personaggi. Si svolge in modo diverso ogniqualevolta accade il fatto teatrale.

<sup>12</sup> FLASZEN 2014, 79-80.

<sup>13</sup> BRUN 1973, 49 ss.

Il cosmo mitico e tragico greco è rivissuto in questo spettacolo, persino vagamente pirandelliano, in un meticciano culturale, caratteristico di quest'epoca, ansiosa d'individuare radici arcaiche e di riagggregazione socio-tribale per un presente, di cui non s'intendeva sconfessare mai la peculiare urgenza, per la quale nella tragedia di Euripide finivano per innestarsi rituali di parentela della Nuova Guinea come istanze di liberazione sessuale<sup>14</sup>.

3. Nell'individuazione degli archetipi, non a caso Barba parte da quelli «del sacrificio, dell'olocausto di un individuo per la collettività»<sup>15</sup> e – in questa fase storica di enfattizzazione del conflitto sociale e generazionale, nonché della contrapposizione fra vittima e carnefice (forse la più ricorrente modalità dialettica al cuore del teatro della Seconda Riforma) – il mito di Prometeo appare in particolare rilievo. Come esaltato emblema di ribellismo anarchico diventa il fulcro simbolico di un tardo spettacolo del Living Theatre, *Prometheus at the Winter Palace* del 1978, nel quale si recupera il mito del redentore dell'umanità soprattutto attraverso Eschilo ed Esiodo, ma anche tramite Shelley e un mosaico di riferimenti storici moderni.

Infatti, questo fantasioso spettacolo, intessuto di costruttivistiche geometrie sceniche, «occupa un immenso labirinto mitologico, passando di cultura in cultura, di epoca in epoca, tramite un processo che appare più simile a una catalogazione rabbinica che a un'associazione d'immagini»<sup>16</sup>. Un Lenin, che è il doppio di Zeus (interpretato da Julian Beck), si opporrà a un Kropotkin-Prometeo:

A un certo punto, durante la fatale affermazione del centralismo democratico, con la bandiera anarchica che sparisce per sempre dalle strade della Russia – ricorda il critico Irving Wardle – (con il funerale di Kropotkin e le prigionie di nuovo stracolme), si fa udire una voce alla quale Lenin presta scarsa attenzione: “Liberami, liberami”. È Prometeo mostrato come un uomo ragno in uno dei cupi

<sup>14</sup> FINLEY 1968, 45-46.

<sup>15</sup> BARBA 1965, 12.

<sup>16</sup> WARDLE 1979, 22.

antri geometrici [della scena] visibile solo per le lucette che reca sul suo corpo, sicché dondolandosi, sospeso alla rovescia, sembra una costellazione in movimento.

Ecco un vero e proprio «punto d'intersezione fra storia e mito, dove espressione e magia si rendono indistinguibili» e dove il Living Theatre si colloca in un campo che gli è in assoluto proprio<sup>17</sup>.

In questo spettacolo, caratterizzato da una notevole energia scenica, ma soprattutto da un'estrema purezza ideologica, che non poteva non sfociare nell'ingenuità e in qualche tono retorico, l'incrocio di archetipi mitici e la partecipazione del pubblico erano perseguiti in termini espliciti. Il prometeico Kropotkin, dopo essere stato imprigionato dai comunisti dogmatici, guidava infatti gli spettatori, già invitati – un po' alla maniera di Evreinov – a partecipare, in qualità di attori, con fucili di carta di giornale, all'assalto del Palazzo d'Inverno, a una conclusiva meditazione, fuori del teatro, di fronte alle mura di qualche prigione che si desiderava abbattere con i metodi della non violenza.

4. Decisamente declinato su un piano più cerimoniale appare invece l'approccio al mito di Prometeo rielaborato, nel 1971, al festival di Shiraz, in *Orghast*, dal Centre International de Recherches Théâtrales di Peter Brook, coadiuvato dal *Dramaturg* Ted Hughes (già traduttore di un *Edipo* di Seneca, realizzato dal regista al National Theatre di Londra nel '68). Per *Orghast*, Hughes s'impegna però, più che in una scrittura convenzionale, in un inusitato esperimento di elaborazione di un linguaggio composto di «rari elementi – brani di musica, determinati gesti – che possono comunicare a chiunque e dovunque»<sup>18</sup>. Lo spettacolo si esprimeva così soprattutto attraverso l'*orghast* (da *org*, vita-essere, e *ghast*, spirito-fiamma), una lingua d'invenzione, che mescolava latino, greco e antico avestico e la cui fonazione richiama curiosi diagrammi respiratori (probabilmente ispirati da Antonin Artaud) in corrispondenza delle lettere.

<sup>17</sup> Ivi, 23.

<sup>18</sup> SMITH, 1974, 133; 137.

L'istanza universalistica della comunicazione si abbinava, in questo caso, a una ricerca di *environmental theatre*, attingendo una forma di monumentale spettacolo totale, che, ambientato su un'aspra altura prospiciente le rovine di Persepolis (la città di Dario e Serse distrutta da Alessandro), ne sfruttava la suggestione, protraendosi dal tramonto all'alba e sostenendosi una volta di più sulla forza evocativa degli archetipi. Come si legge infatti nel programma del Festival:

*Orghast* nasce da determinati miti di base – il dono del fuoco, il massacro degli innocenti, l'imprigionamento del figlio da parte del padre, la ricerca della liberazione nella vendetta, la distruzione del tiranno da parte del figlio e la ricerca della liberazione attraverso la conoscenza – quali vediamo rispecchiati negli inni di Zoroastro, nelle storie di Ercole e di Prometeo, ne *La vita è sogno* di Calderón, nelle leggende persiane e in altre analoghe fonti<sup>19</sup>.

Insomma – come ha sintetizzato Georges Banu –, «con *Orghast* si è manifestato più fortemente [in Peter Brook] il desiderio di far immergere l'attore nella memoria dell'uomo», al fine di «resuscitare quello che la storia ha inabissato nell'uomo» giacché «la verità umana è globale»<sup>20</sup>.

La prima parte di *Orghast* aveva come riferimento scenico una spianata prossima alla tomba di Artaserse III e, più in alto, consentiva d'individuare un Prometeo seminudo incatenato a una rupe; su un altro picco, gli si contrapponeva un'aerea sagoma femminile (la Luce) declamante in *orghast*, dietro la quale veniva lentamente a stagliarsi la luna. Un enorme globo infuocato guizzava quindi vicino a Prometeo e avviava un solenne rituale del fuoco, introducendo il contrastante tema di Krogon (una sorta di Zeus), sdoppiato in dio e re, che cercava di strappare il fuoco agli uomini e, posseduto dionisiacamente, uccideva i figli, i quali, secondo una profezia, avrebbero dovuto sopprimerlo.

In una sorta di supersintesi tragica, Krogon finiva per accecarsi con una torcia, ma, nell'insieme, non si può dire che *Orghast* avesse una trama identificabile per il pubblico, tranne la consi-

<sup>19</sup> Ivi, 156.

<sup>20</sup> BANU 1994, 109.

stente traccia del mito prometeico («[...] l'uomo riceve la luce, solo per restare tra le forze oscure») e – come ha rilevato Margaret Croyden – alla fine, ci si trovava essenzialmente di fronte a un «“*passion*” *play*», la cui sostanza erano «uccisioni, violenza e auto-distruzione»<sup>21</sup>.

Così, se la prima parte di *Orghast* «aveva luogo nel mondo dello spirito», la seconda era localizzata in quello «degli inferi» ovvero nel sito storico ed «epico» di Naqsh-e-Rustam<sup>22</sup>, ma risultava spazialmente più dispersa e appariva quasi processionale, immancabilmente dominata dall'accendersi di fiaccole e falò. Vi tornava pure il tema di Krogon morente intrecciato con quello di Agoluz-Erocle e si rimarcava un'ampia sezione tratta dai *Persiani* eschilei (che in Iran, tra l'altro, era vietato recitare).

Di fatto – al di là di quello che ha tutta l'aria di essere drammaturgicamente un pasticcio di tragedia greca in salsa seneciana –, il vero spettacolo, ancora secondo l'opinione di Margaret Croyden, si rivelava alla fine quello del suono:

il tono del ritmo, la tessitura di esso – come si riverberava ed echeggiava attraverso le montagne – erano virili e austeri, pur toccando le corde della pietà e della sofferenza umana. Gli attori, parlando con tecniche vocali totalmente inedite, producevano una sinfonia di suoni e di parole che sottolineavano la loro provenienza da differenti paesi. I suoni duri *or*, *gr* e *tr* e dolci *sh* – le cinque vocali che passavano dall'uno all'altro per armonizzarsi in una parola – erano elaborati in modo da trascinare l'ascoltatore verso i mondi orientali, africani, semitici, greci e persiani.

Così, in *Orghast*, soprattutto si attuava la scoperta di «ciò che è magico nella parola»<sup>23</sup>.

5. Nonostante Peter Brook rivendicasse il modello che senz'altro guida la sua arte ovvero l'assoluta essenzialità del teatro di Shakespeare<sup>24</sup>, in fondo, per molti aspetti di *Orghast*, si sarebbe

<sup>21</sup> CROYDEN 2003, 46.

<sup>22</sup> SMITH 1974, 114-115.

<sup>23</sup> CROYDEN 2003, 46-47.

<sup>24</sup> SMITH 1974, 178.

potuto richiamare non senza ragione la fondamentale suggestione di quella che resta forse la più affascinante evocazione di una tragedia greca in questa fase teatrale del Novecento: l'*Antigone* del Living Theatre del 1967, che propriamente riproponeva la rielaborazione brechtiana della traduzione di Sofocle fatta da Hölderlin. «Abbiamo creato *Antigone*» – affermava Julian Beck – «per verificare se era possibile realizzare un dramma antico di 2500 anni con un'interpretazione moderna fortemente politica, per verificare se potevamo mettere in relazione la poesia e la sapienza dei greci con Marx, Brecht e l'energia folle di Artaud»<sup>25</sup>.

Anche il mito di Antigone si prestava a incarnare un archetipo dell'olocausto e la messinscena del Living Theatre, nel suo convinto asserto anarchico, ne presentava un'intensa stratificazione, che, in un processo che Lyon Phelps ha definito «telescopico», mirava a dilatare la coscienza del pubblico attraverso «il mito e i misteri; il dramma religioso di Sofocle; il poema della libertà di Hölderlin; l'adattamento di Brecht del poema a leggenda umana; la versione del Living Theatre, per cui tutto diventa un dramma del pacifismo e del personaggio»<sup>26</sup>.

Quindi, per Judith Malina, l'*Antigone* del Living Theatre era essenzialmente «una combinazione di poesia, di un classico e di politica», tutta centrata, in termini artaudiani, sulla «presenza sacrificale dell'attore» e sulla sua espressività corporea. Lo spettacolo, infatti, era privo di scenografia e di qualsiasi elemento scenico e la stessa pervasiva colonna sonora derivava dai corpi degli interpreti: «Con *Antigone*» – spiegava Julian Beck –, «abbiamo trovato le voci per le parole e i movimenti per i corpi, che sono differenti dalla voce e dai movimenti quali sono praticati nei teatri più civilizzati»; nella tragedia, del resto, «la presenza fisica dell'essere umano deve dire tutto»<sup>27</sup>. Questo primitivismo estetico era finalizzato, nell'azione politica del Living, a creare *differenze* da riversarsi dal teatro nei comportamenti sociali ed essere, quindi, utili per un radicale cambiamento del mondo.

<sup>25</sup> PHELPS 1967, 130.

<sup>26</sup> Ivi, 125.

<sup>27</sup> Ivi, 126; 128.

Fulcro dello spettacolo era la presenza continua in scena del corpo irrigidito di Polinice, che – secondo Julian Beck – «agisce come un polo magnetico che governa non solo l'azione del dramma, ma la concentrazione dello spettatore. [...] Finché lo abbracciamo e lo incorporiamo nelle nostre vite, non possiamo mai sradicare il fato che la sua morte detta a noi tutti. Il corpo insepolto e il suo potere incarnano la presenza sacrificale»<sup>28</sup>. Vicino a quella spoglia s'individua subito l'Antigone di Judith Malina (non aliena da stridenti bagliori di recitazione neoclassica) contrapposta spazialmente al Creonte ambiguo e talora ironico di Julian Beck (prossimo al gruppo degli anziani), ma separata ancor più da lui da una sorta di dialettica gestuale che marca tutta la prima parte dello spettacolo: da un lato, «il movimento verticale di Creonte di evirazione degli anziani e dei sudditi (atto di togliere)» e, da un altro, quello «orizzontale di Antigone di simbolica sepoltura con cui getta terra sul corpo del fratello (atto di aggiungere)»<sup>29</sup>.

La rappresentazione, pur fluendo come un continuum fisico e sonoro, s'aggrumava su quelli che Phelps definisce giustamente «punti catartici» e, fin dal principio, con l'ingresso, alla spicciolata, da più parti della sala, degli attori: circa una ventina informalmente vestiti, in un silenzio teso, che preludeva però a un acuto dilatarsi di clamori di sirena, preludio allo scatenamento di scene di guerra. Così, in un'atmosfera atemporale da città bombardata, cadeva Eteocle e il fratello Polinice era ucciso fra il pubblico, riferimento *prossimo* per gli attori di buona parte delle azioni sceniche. Allora si levava un *kaddish*, che si staccava dalla riflessione del coro degli anziani che «molto è mostruoso, ma nulla più dell'uomo», dando quindi adito a una sintetica, ma intensa pantomima sul ciclo della schiatta di Edipo<sup>30</sup>.

La sezione dello spettacolo, che ne è divenuta la cifra emblematica, resta comunque la lunga scena della danza bacchica, che non ignorava aspetti figurati egizi e della statuaria e ceramica greche:

<sup>28</sup> Ivi, 129.

<sup>29</sup> QUADRI 1968, 264-265.

<sup>30</sup> PHELPS 1967, 129-130.

È l'elemento unitario di tutta la seconda parte – descriveva Franco Quadri –, ritmata da[ll'attore] Gene Gordon che, lo sguardo fisso, accompagna con la esasperante iterazione di uno schiocco di lingua, il calcolato regolare battito d'una sua mano sulla gamba; al suo fianco e davanti a lui, la danza comincia raccogliendo tutti gli attori, tranne la triade sacrificale sullo sfondo e sei anziani accucciati in avanti che neniano il coro. Il movimento di danza si riassume in un delirante ondeggiare del corpo su una base vagamente shake, con l'utilizzazione [...] di un gesto di sensualità primitiva ritualizzato nella durata [...]. La danza, prima generale e poi più localizzata, accompagna fungendo da diverso riscontro, l'addio di Antigone, la sua morte, l'arrivo e il discorso di Tiresia: alle sue parole i ballerini cadono per un istante come uccelli rattrappiti o colpiti da folgorazione atomica. Ma la danza riprende e continua...

sin quando, per estenuazione, «tutti crollano a terra, e solo Creonte rimane inginocchiato in fondo dinanzi a Emone-Antigone-Polinice»<sup>31</sup>. Dopo l'annuncio della morte di Emone, il finale di questa *Antigone* si svolge all'insegna del terrore collettivo, con il conclusivo muto indietreggiare degli attori con occhi sbarrati verso lo sfondato della scena.

6. Nel 1985, il personaggio di Antigone riaffiora nel *Vangelo di Oxyrhincus* dell'Odin Teatret, in cui Eugenio Barba scatena il suo ben noto gusto per i più fantasiosi e astratti accostamenti. All'origine dello spettacolo, infatti, il regista aveva cominciato a figurarsi le azioni di «una masnada di fuorilegge» che

si crede e si comporta come grandi personaggi mitici e storici. Si fanno chiamare Sabbatai Zevi, il falso Messia del sedicesimo secolo, il Grande Inquisitore, Antigone e suo fratello Polinice, Giovanna d'Arco. Mi immaginavo che, cambiando una sera dopo l'altra il titolo, e quindi la teoria di associazioni dello spettatore, lo spettacolo sarebbe stato recepito in modo radicalmente diverso<sup>32</sup>.

Sebbene questo *Vangelo* si sviluppasse come una sorta di *messa nera* nei termini di una cerimonia barocca, misterica e misteriosa,

<sup>31</sup> QUADRI 1968, 265-266.

<sup>32</sup> BARBA 2006, 115.

anche in questo caso, la riflessione sul presente guidava carsicamente il rito:

Eravamo negli anni Ottanta – spiega Barba – . Erano ormai svaniti quello spirito di rivolta e quel movimento sovvertitore che avevano preso il loro avvio all’inizio degli anni Sessanta ed erano esplosi negli anni Settanta, aggiungendo le conseguenze estreme del terrorismo. Nel 1985, guardandomi intorno, avevo la sensazione che la rivolta fosse stata sepolta viva.

Sepolta viva. L’immagine mi evocava la figura di Antigone. Incarna certamente un altro tipo di rivolta, ma è una ribelle che, con un atto simbolico – una manciata di terra – compie il rito di sepoltura per il fratello, e per questo paga con la vita. Nel nostro spettacolo, il falso Messia e i suoi comparì seppellivano Antigone viva<sup>33</sup>.

In apparenza, Barba non è lontano dall’irriducibile Antigone del Living degli anni Sessanta, ma solo su un piano concettuale, giacché, nel *Vangelo*, l’eroina si trasforma ormai nell’emblema di un ripiegamento o – per servirci di un’espressione di Judith Malina – di un’«*enormous despair*» generazionale.

D’altro canto, anche sul piano formale, il teatro di Barba – una sorta di originale invenzione sospesa fra Brecht e Grotowski – non presenta, come già riconosceva Renée Saurel, tracce né di psicodramma né di happening livinghiano e mira se mai a «una nuova forma di drammaturgia»<sup>34</sup>, eminentemente *antropologica*, che, sin quasi dalle origini, con *Ferai* del 1969, risaltava nel trattamento dell’archetipo euripideo dell’olocausto individuale.

Infatti, per *Ferai* – come ricorda Marc Fumaroli –, Barba e il *Dramaturg* Christian Ludvigsen erano partiti dalle ricerche nella letteratura etnologica per rintracciare «il nocciolo mitico» utile «come punto di partenza per l’elaborazione [dell’*Alceste*] di Euripide». Dal tragico greco ci si era quindi progressivamente allontanati, spostando l’asse dalla «testimonianza d’amore coniugale» sull’«aspetto dinastico della leggenda primitiva»<sup>35</sup>.

*Ferai* (nome di un’antica città greca come di un arcipelago del mare del Nord) muove così, liberamente, da una raffinata riela-

<sup>33</sup> Ivi, 118.

<sup>34</sup> SAUREL 1969, 363.

<sup>35</sup> FUMAROLI 1970, 130.

borazione letteraria dell'*Alceste* realizzata dallo scrittore danese Peter Seeberg, che incrocia Euripide con una storia medievale riportata in *Gesta Danorum* di Saxo Grammaticus relativa al re nordico Frode. In una scena spoglia, sagomata a mo' di nave vichinga da due file contrapposte di spettatori, il monarca defunto veniva rappresentato da un vistoso lucido uovo di legno. Il feticcio diventava il padre di Alceste (l'attrice Else Marie Lauvik), figura cupa e vestita di un saio pretesco, di fronte alla quale il popolo continuava a implorare quelle frustate con le quali era stato da sempre amministrato il potere.

Il giovane Admeto (l'attore Torgeir Wethal), delicato, ma autorevole, flessuoso e duro nel momento della lotta – «contemporaneamente Lenin, Mosè e Apollo-Dioniso»<sup>36</sup> – riesce a impossessarsi del trono vacante e, come in tutte le favole, anche della figlia del re morto. Admeto ha in mente di edificare un regno di pace, di giustizia e di libertà, ma deve fronteggiare il popolo che rimpiange la tirannia e complotta per restaurarla. Persino la tormentata Alceste, pur legata al nuovo monarca, continua a intravedere in Admeto l'ombra del padre di cui sente il viscerale richiamo e, serrata nelle proprie contraddizioni, si suicida. Per Marc Fumaroli, «alla radice di ogni grandezza, di ogni "furore eroico", vi è sempre il sacrificio di Alkestis. Occorre aver fatto i conti con la morte per poter essere un uomo fecondo»<sup>37</sup>.

«La solitudine di Alceste» – ha scritto Renée Saurel – «non trova via d'uscita che nella morte. La scena del suo suicidio, realizzata con una prodigiosa economia di mezzi, che è la quintessenza dell'autentica tragedia, è uno dei vertici dello spettacolo». Conclusivamente, «Admeto abbandonerà il paese cui ha dato tutto, il suo unico errore essendo stato forse quello di aver concesso una libertà che il popolo doveva desiderare, conquistare e difendere»<sup>38</sup>. Su questo finale sostanzialmente aperto, Fumaroli s'interrogherà ulteriormente: «Admetos suonando il flauto e seguito dal suo popolo danzante è forse Apollo che guida il coro delle Muse, è forse

<sup>36</sup> Ivi, 141.

<sup>37</sup> Ibidem.

<sup>38</sup> SAUREL 1969, 365.

Dionisio alla festa delle Baccanti?» – rispondendosi: «Entrambi, i due opposti riconciliati nella figura di Orfeo che seduce con la musica le belve della foresta»<sup>39</sup>.

7. Il salentino Eugenio Barba è stato uno dei maestri della Seconda Riforma indubbiamente più tentato ad avventurarsi sul terreno del mito greco e persino nelle dimostrazioni didattiche delle sessioni della sua International School of Theatre Anthropology. Del resto – sempre in collaborazione con Christian Ludvigsen –, aveva più d'una volta sfiorato i temi tragici ed eroici in abbozzati progetti di drammatizzazione della leggenda di Giasone e Medea, di Ulisse, con aperture al mondo virgiliano<sup>40</sup>.

Nel 2008, a Holstebro, Barba allestirà almeno *Le nozze di Medea* in forma di performance cerimoniale all'aperto, impreziosita da cadenze balinesi e brasiliane. Nel programma, il regista scrive:

Al cuore della performance c'è una visione interculturale del *theatrum mundi* che incrocia miti differenti e forme culturali europee ed extraeuropee. Queste nozze ritraggono un'accettazione dell'estrema differenza, ma costellata di segni tragici. La cerimonia nuziale – ch'è l'intima ed estrema accettazione del diverso – sovraccarica d'inquietanti e tragiche premonizioni è il filo che lega i vari episodi, le apparenti digressioni e i rimandi sorprendenti nella dolorosa struttura del mito<sup>41</sup>.

Nel 1984, Barba aveva anche affrontato, con *l'one-man show Romancero di Edipo* dell'attore catalano Toni Cots, una concentrata rivisitazione di questo mito fondante del teatro occidentale. L'attore, quasi sempre bendato, era insieme cantastorie e protagonista della tragedia, che ripercorreva con echi di flamenco e riferimenti ai ciechi Omero e Borges, interrogandosi ancora *politicamente* sull'essenza maligna del potere di Creonte, ma rievocando soprattutto un'intensa notte di nozze con Giocasta, resa con una lunga parrucca scura e un aureo broccato animati da Edipo

<sup>39</sup> FUMAROLI 1970, 141.

<sup>40</sup> PERRELLI 2013, 80-81.

<sup>41</sup> BARBA 2008, 10.

medesimo. Giocasta, nell'amplesso, proferiva, toccando un intenso apice drammatico, la battuta fatale ed espressiva della cecità tragica: «Sei un ragazzo! Potresti essere mio figlio!».

8. Nonostante il conclamato generale riflusso delle istanze di sperimentazione scenica, negli anni Novanta, i maestri della Seconda Riforma continuano a dimostrare un acuto interesse per la tragedia greca. Fra il 1990 e il 1992, Ariane Mnouchkine firma, con il suo Théâtre du Soleil, il ciclo di *Les Atrides: Iphigénie à Aulis* di Euripide; *Agamemnon*; *Les Choéphores* e *Les Euménides* di Eschilo, che si è potuto in parte ammirare nell'estate del '91 a Gibellina.

Dopo *l'Indiade* del 1987 sulla storia della nazione indiana, la Mnouchkine pensava di realizzare uno spettacolo sulla Resistenza francese, ma, avvertendo l'esigenza di una rigenerazione artistica, s'era avvicinata alla tragedia antica, che aveva addirittura voluto ritradurre con l'aiuto del grecista Jean Bollack. In un'intervista a Leonetta Bentivoglio, sulla «Repubblica» del 23 aprile 1991, la Mnouchkine spiegava che

i classici non vanno attualizzati: perché non sono nostri contemporanei. Sono distanti come la parte più profonda di noi stessi. Lontani e presenti quanto l'inconscio. Sorprendenti e terribili: folli, crudeli, carnali. Io voglio scavare, mostrare questa distanza. Solo nel lontano si sente il vicino, così come nel differente si comprende l'identico<sup>42</sup>.

La Mnouchkine enfatizzava l'ossimoro di questa vicina lontananza, conferendo, nel suo stile, un segno orientale alla tragedia e quindi danze balinesi, movenze kathakali, citazioni dall'Opera di Pechino. Se la Grecia antica della regista si fa asiatica (perché «la tragedia non è una toga romana: ci sono stati imposti dei cliché ridicoli. S'immagina la tragedia come una cosa triste e lenta, dominata dal bianco. Io non ci credo»), in una concezione simile, si sovrappone anche la suggestione di Nietzsche, che «sentiva il teatro con un'evidenza fisica, incredibile per qualcuno che non era attore».

<sup>42</sup> BENTIVOGLIO 1991.

Proprio seguendo la linea nicciana, Ariane Mnouchkine punterà in particolare sulla coralità per esaltare l'espressività tragica. In *Les Atrides*, i cori, infatti,

catturavano, attraverso il costume, il movimento, le grida e gli strilli come tramite la tensione empatica dei corpi in ascolto sulla scena, il tenore emozionale dell'intero ciclo, ma anche di ogni distinta tragedia: il sacrificio femminile (*Ifigenia*), l'impotenza patriarcale, feroce e istituzionale (*Agamennone*), il tenebroso crimine di Oreste (*Coefore*) e il potenziale di vendetta occulta del matriarcato schiacciato dalla legge (*Eumenidi*).

Questi cori, insomma, «in una promessa di catarsi, delineavano fisicamente la malattia dell'anima che permea la vicenda della schiatta di Atreo»<sup>43</sup>. Per la Mnouchkine, tuttavia, il teatro doveva restare essenzialmente «spazio di meraviglia» e così (ispirandosi agli impressionanti guerrieri di Xi'an)

per raggiungere i propri posti gli spettatori dovevano attraversare un ampio anfratto nel quale sfilavano a ranghi serrati figure di terracotta di grandezza naturale, che riproducevano i membri del coro dell'*Agamennone*. Quando coro e attori entravano nello spazio d'azione, era come se quelle immagini di sogno che infestavano l'antro fossero tornate in vita<sup>44</sup>.

Nell'insieme, la patina orientale non escludeva comunque segni occidentali, che, sovrapponendosi nello spettacolo, creavano un consapevole straniamento nell'alternanza persino di suggestioni cinematografiche. In questo peculiare «effetto d'accumulo», l'*orientalismo* dello spettacolo mirava a perdere ogni possibile aura pittoresca o coloniale, prospettandosi come «prestito di tradizioni viventi al fine di ripercorrere e interrogare una storia che fonda l'Occidente»<sup>45</sup>.

*Les Atrides* della Mnouchkine furono generalmente celebrati dalla critica, ma non mancarono perplessità. Franco Quadri – che vide lo spettacolo a Parigi ancora privo della quarta parte –, in

<sup>43</sup> MILLER 2007, 38; 40-1.

<sup>44</sup> Ivi, 47.

<sup>45</sup> BRYANT-BERTAIL 1994, 30.

una recensione sulla «Repubblica» del 20 giugno del '91, notava che *Le Coefore* erano state assoggettate all'«esteriorità» un po' meccanica che comunque implicava la programmatica e intensiva orientalizzazione con cui si erano caratterizzate le tragedie precedenti:

l'indiscutibile bellezza formale – osservava il critico – non ripaga l'azzeramento dei culmini drammatici: dov'è l'ambiguità trepida e dubbiosa che nell'edizione di Stein rendeva emozionante il riconoscimento di Elettra e di Oreste sulla tomba del padre? e la terribilità della richiesta del permesso di trafiggere la propria madre, com'era rivolta nell'edizione di Ronconi da Oreste al divino Pilade? C'è da domandarsi come questa stessa formula rituale possa risolvere la modernità dialettica delle *Eumenidi* [...]<sup>46</sup>

La ritualizzazione astratta e radicale non risolveva evidentemente più, a questa altezza temporale, le attese in qualche modo psicologiche di certo pubblico e persino di certa critica vicina all'avanguardia.

Su un piano più ideologico, alla Mnouchkine fu pure contestata l'impostazione femminista (e ancora una volta *politica*) del suo approccio a tragedie che, nell'interpretazione più corrente, esaltavano la sconfitta del matriarcato. Proprio l'aver fatto precedere l'*Orestea* dall'*Ifigenia* dimostrava, per contro, la simpatia della regista «per Clitennestra e la sua critica all'impero del patriarcato greco, già implicita non solo in Euripide, ma persino in Eschilo», nonché in parallelo la volontà «di far parlare i testi da soli, privandoli delle stratificazioni del tempo e della tradizione». Secondo le stesse dichiarazioni della Mnouchkine, protagonisti della sua tetralogia, non appaiono così né Agamennone né Oreste, se mai «la lotta di una donna, Clitennestra, per la vita di sua figlia e contro la brama di potere» virile<sup>47</sup>.

9. Quasi a chiusura del decennio e del secolo, nel 1998, Eugenio Barba, con *Mythos*, giungeva infine ad allestire una cupa *féerie*,

<sup>46</sup> QUADRI 1991.

<sup>47</sup> BRYANT-BERTAIL 1994, 5; 28.

che era pure una poderosa parata dei miti greci. Lo spettacolo si poneva decisamente in sintonia con le mutate condizioni politiche, in particolare, la fine del comunismo e vieppiù la grande gelata che da tempo aveva cristallizzato le istanze libertarie degli anni Sessanta-Settanta di cui si era largamente nutrita la Seconda Riforma del teatro.

Anche in questo caso, potremmo asserire che il mito viene recuperato a ritroso giacché lo spettacolo si propone come un *Rituale per un secolo breve* ovvero quello che comincia nel 1917 con la Rivoluzione d'Ottobre e finisce nell'89 con la caduta del muro di Berlino, ponendosi una serie d'interrogativi peculiarmente tar-do-novecenteschi:

Anche la Rivoluzione è un "mito"? Esistono miti che rappresentano la ferocia della Storia e miti che insegnano a non accettarla. Che cosa può essere il mito per noi? Un archetipo? Un valore da scon-sacrare? Una speranza senza fede? Dove si nasconde oggi il mito? Perché muore? Come lo si seppellisce? Quando risorge?<sup>48</sup>.

160 spettatori collocati su due gradinate che si fronteggiano ai lati di un perimetro scenico rettangolare assistono dapprincipio, in un pacato clima nordico, a una specie di riunione di famiglia, che prelude a un più dilatato *Requiem coram populo*, giacché, quando viene tolta la tovaglia bianca, di fronte alla quale siede l'Edipo dell'attore Tage Larsen, la grande tavolata si fende all'improvviso per dischiudere il mondo degli inferi, mentre un serpente guizza inquietante nel buio, rivelandosi presto una striscia di conchiglie che, colpita con un bastone, farà sgorgare acqua dal suolo.

Liberamente intessuto degli ispirati e accorati versi del poeta danese Henrik Nordbrandt, *Mythos* si svolge sul campo di battaglia del secolo che ha visto nascere e perire il sogno della grande Rivoluzione ugualitaria, qui incarnata da un ribelle brasiliano degli anni Venti, Guilhermino Barbosa (l'attore Kai Bredholt). Costui assurge a figura dell'ultimo comunista, un morto in vita, che, in continua espressionistica marcia, trapassa in un aldilà mitico. Come sempre negli spettacoli dell'Odin, storia e mitologia,

<sup>48</sup> BARBA 2004, 121-122.

fatti e archetipi si rimescolano selvaggiamente e il rivoluzionario finisce per confrontarsi con le ombre implacate di Edipo, Orfeo, Odisseo, Medea, Cassandra, Dedalo, Sisifo, come lui, «attori della ferocia», che legano così con un filo rosso l'arcaico furore tragico alle tragedie storiche del XX secolo, simboleggiate da mucchietti di manine di legno mozzate.

I personaggi mitici si stagliano e si muovono a tratti danteschi, a tratti invasati da un furore dionisiaco, anche se ormai probabilmente sopraffatti e spossati dalla loro stessa furia e crudeltà: «I personaggi del mito sono solo azione ed energia» – ha osservato Barba –. «La loro ferocia non è malvagia. Le loro sofferenze non sono tristezza. La loro prepotenza non è ambizione di potere. Sono efferati, tragici, sereni. Non credono, sanno. Conoscono la Realtà vera: l'inevitabile imperio delle forze che noi denominiamo il Male»<sup>49</sup>, e, in questa malinconica distanza degli eroi, il destino finale di Barbosa sarà, a suo modo, «atroce»: «Si muterà in un riordinatore, in un nuovo Sisifo risistematore di ghiaia, strumento di indifferenza e di buio»<sup>50</sup>.

L'atmosfera di *Mythos* è quella di un inferno freddo e tutto lo spettacolo si dipana, opaco, stralunato, barbarico, pregno di un fascino sinistro, ma non senza caratteristiche improvvise accensioni di corrosivo cabaret. Il terreno sul quale si muovono gli attori appare come un mare petroso e un giardino Zen, che crea disegni e percorsi diversi su un tragico tappeto sanguigno, in continuazione ricomposto e riorganizzato.

Barba, nel 1965, spiegava che, in teatro, bisogna soprattutto avere consapevolezza di un insegnamento dell'estremo Oriente ovvero «che gli spiriti benefici prendono in prestito dai demoni le loro maschere orrende, terrificanti, per meglio combatterli». *Mythos* insiste su questa strada, offrendo un'estrema figurazione del destino moderno caparbiamente consegnato – tramite gli archetipi della mitologia ellenica – a un affondamento nelle «tenebre dell'immaginazione collettiva»<sup>51</sup>.

<sup>49</sup> Ivi, 122.

<sup>50</sup> M. Schino in BARBA 1999, 231.

<sup>51</sup> BARBA 1965, 5; 7.

## ABSTRACT

In the 1960s, a theatrical reform that was in fact a radical revolution – in the name of Nietzsche and Artaud too –, took place: Western theatre became aware of its weakness in terms of participation. Hence, the necessity of overcoming the idea of representation and transforming it into «a type of ritual or ceremony» (Ludwik Flaszen). The leaders of this theatrical tendency found a sort of elective affinity in Greek theatre's forms, myths and archetypes. This essay analyses the evolution of this trend, from Jerzy Grotowski's work on *Orpheus* (1960) to *The Marriage of Medea* (2008) by Odin Teatret and Eugenio Barba, with a survey of the most important classical based performances by Living Theater, Richard Schechner, Peter Brook and Ariane Mnouchkine.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BANU, G., *Peter Brook. Da Timone d'Atene a La tempesta*, Firenze 1994.
- BARBA, E., *Alla ricerca del teatro perduto. Una proposta dell'avanguardia polacca*, Padova 1965.
- BARBA, E., *Il prossimo spettacolo*, a cura di M. Schino, L'Aquila 1999.
- BARBA, E., *A mis espectadores. Notas de 40 años de espectáculos*, El Entrego, Sobre Escena, 2004.
- BARBA, E., *Eternal Return*, in *Medeas bryllup*, Odin Teatret, Holstebro Festuge, 7-15 juni 2008, 9-11.
- BENTIVOGLIO, L., *Il teatro? È puro oriente*, «la Repubblica», 23/4, 1991.
- BRUN, J., *Dionysos' tillbakakomst*, «Teatrets Teori og Teknikk», 20, 1973, 49-55.
- BRYANT-BERTAIL, S., *Gender, Empire and Body Politic as Mise en Scène: Mnouchkine's "Les Atrides"*, «Theatre Journal», 46, 1, March 1994, 1-30.
- CROYDEN, M., *Conversations with Peter Brook 1970-2000*, New York 2003.
- FINLEY, W., *Appunti per il nuovo attore*, «Sipario» 272, dicembre 1968, 44-46.
- FLASZEN, L., *Grotowski & Company. Sorgenti e variazioni*, a cura di F. Perrelli, Bari, 2014. FUMAROLI, M., *"Feraï" di Eugenio Barba*, «Teatro», 1, 1970, 125-142.
- GROTOWSKI, J., *Per un teatro povero*, Roma 1970.
- GROTOWSKI, J., *Uno sguardo dal Work Center*, in *Il Patalogo 17. Annuario 1994 dello spettacolo*, Milano 1994, 109-112.

- MILLER, J.G., *Ariane Mnouchkine*, London-New York 2007.
- NAGEL RASMUSSEN, I., *Il cavallo cieco*, a cura di M. Schino e F. Taviani, Roma 2006.
- PERRELLI, F., *Ludwik Flaszen: Grotowski, teatro, terapia e crudeltà*, «Teatri delle Diversità», 68-69, 2015, 37-38.
- PERRELLI, F., *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Roma-Bari 2007.
- PERRELLI, F., *Bricks to Build a Teaterlaboratorium. Odin Teatret and Chr. Ludvigsen*, Bari 2013.
- PHELPS, L., *Brecht's Antigone at the Living Theatre*, «The Drama Review», 12, 1, Autumn 1967, 103-118.
- QUADRI, F., *Nota ad "Antigone" del Living*, in G. Bartolucci, *La scrittura scenica*, Roma 1968, 262-267.
- QUADRI, F., *La principessa e i vendicatori*, «la Repubblica», 20/6, 1991.
- SAUREL, R., *Hair et Feräi*, «Les Temps Modernes», 277-278, 1969, 359-366.
- SMITH, A.C.H., *Teatro come invenzione. "Orghast" di Peter Brook e Ted Hughes*, Milano 1974.
- WARDLE, I., *Prometheus*, «Plays and Players», August 1979, 22-23.

