

# **Body, senses and reality in the Italian theater of the new millennium**

Paola Ranzini

paola.ranzini@univ-avignon.fr

The article proposes a study of the Italian theater in the new millennium through the reevaluation of the body, of the senses and of the reality. If the main thrust is the presence of the body, the first part studies particularly the definition and the analysis of a language-body, what it is recovered in *La madre* (2010) of Mimmo Borrelli, methodologically privileging a textual analysis. The second part studies the theatrical relationships, analyzing a particular typology of sensory dramaturgy in the *Teatro del Lemming*. Beginning from these analyses and from a rapid review of other experiences, the article concludes on the attempt to define what "reality." means today for the theater and to theater.

Keywords: Body, Senses, Reality, contemporary Theater, Performance, dramaturgy

## **Corpo, sensi e realtà nel teatro italiano del nuovo millennio**

Paola Ranzini

paola.ranzini@univ-avignon.fr

Il processo di cambiamento che ha interessato il teatro italiano negli ultimi decenni ha investito la drammaturgia, la scrittura, le forme, la lingua, gli equilibri fra le sue componenti essenziali (ruolo del regista, degli attori, del drammaturgo), ma anche il piano della comunicazione e delle relazioni teatrali. Nel 2014, raccogliendo in volume<sup>1</sup> una campionatura di testi per le scene che potessero dare un'idea a un pubblico straniero del cambiamento drammaturgico in atto (per il quale proponevo come data d'inizio il 1989)<sup>2</sup> in un teatro che, dal dopoguerra, ha piuttosto delegato al regista la funzione di creatore e di leader indiscusso dello spettacolo, ho voluto insistere sulla rinnovata importanza della scrittura teatrale, pur nelle sue diverse forme che, seguendo la nota distinzione proposta da Siro Ferrone<sup>3</sup>, si possono distribuire entro le categorie generali di drammaturgia preventiva, drammaturgia consuntiva e drammaturgia organica<sup>4</sup>.

L'imporsi di una nuova drammaturgia e il cambiamento del rapporto (anche in ordine di importanza) che il testo intrattiene con lo spettacolo è soltanto uno degli aspetti della trasformazione delle scene italiane. Lo studio che segue intende attraversare tale trasformazione con l'ausilio di un filo conduttore e, pertanto, non potrà che offrire uno dei tanti percorsi possibili entro una realtà viva, magmatica e sempre in divenire. Il filo conduttore che è parso pertinente per tale attraversamento è la presenza del corpo. Tale filo rosso può infatti condurci attraverso testi plasmati in una lingua del

---

<sup>1</sup> P. Ranzini (dir.), *Théâtre italien contemporain. Des auteurs pour le nouveau millénaire*, Éditions de l'Amandier, Paris 2014.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>3</sup> S. Ferrone, *Drammaturgia e ruoli teatrali*, in "Il castello di Elsinore", 3, 1988, pp. 37-44.

<sup>4</sup> Sulla questione, cfr. P. Pavis, *L'analyse des textes dramatiques*, Armand Colin, Paris 2016<sup>3</sup>, pp. 201-204.

corpo, fisica e sanguigna, distante dalla lingua letteraria<sup>5</sup>, attraverso drammaturgie che rivalutano il corpo, fino a fare del corpo dell'attore in scena l'unico *medium* teatrale, fra teatro di narrazione<sup>6</sup>, teatro performativo<sup>7</sup> e *performance*<sup>8</sup>, ma può guidarci altresì verso una modellizzazione della relazione scena/sala che si spinge ben al di là dell'abbattimento della quarta parete, verso un teatro immersivo<sup>9</sup> che comunica facendo reagire i sensi<sup>10</sup> dello spettatore per creare emozioni, ma anche per generare reazioni del pubblico che lo portino a una coscienza politica e all'azione. Di qui le parole chiave che appaiono nel titolo dato a questo studio: corpo, sensi e realtà. Fare reagire i sensi dello spettatore significa, infatti, concentrarsi sull'*hinc et nunc* dell'evento spettacolare, comunicare al corpo reale dello spettatore stesso, rinunciando all'opposizione realtà della scena vs realtà dello spettatore che è stata per secoli il fondamento della relazione teatrale.

È ovvio che il corpo, la sua concezione e il suo trattamento nel nuovo teatro italiano non corrispondono a una prerogativa esclusiva di tale teatro: la vasta bibliografia di studi, specie in ambito anglo-americano, sul performativo mostra che il fenomeno è generale, e che le sue origini vanno fatte risalire alla fine degli anni 1960. Concentrarsi sulla linea performativa del teatro italiano consentirà, tuttavia, di rilevarne le peculiarità, legate a una singolarità di situazione teatrale e di contesto politico e culturale.

---

<sup>5</sup> Sulla definizione di lingua del corpo e lingua del torchio, cfr. P. Puppa (a cura di), *Lingua e lingue nel teatro italiano*, Bulzoni, Roma 2007, p. 11.

<sup>6</sup> Sul teatro di narrazione si vedano almeno: G. Guccini (a cura di), *La bottega dei narratori*, Dino Audino, Roma 2005; S. Soriani, *Sulla scena del racconto*, Zona, Civitella in Val di Chiana 2009.

<sup>7</sup> Cfr. E. Fischer Lichte, *Estetica del performativo*, tr. it. di T. Gusman e S. Paparelli, Carocci, Roma 2014.

<sup>8</sup> Fra gli studi sulla *performance* in ambito italiano, citiamo: A. Cascetta, *European Performative Theatre: The issues, problems and techniques of crucial masterpieces*, Routledge, London 2019; G. Fontana, N. Frangione, R. Rossini (a cura di), *Italian performance art: percorsi e protagonisti della Action Art italiana*, Sagep editori, Genova 2015; G. Toscano, *Azioni in cornice: costruzione sociale della performance art*, F. Angeli, Milano 2011; D. Eccher (a cura di), *Il teatro della performance*, U. Allemandi, Torino 2009; M. Mininni, *Arte in scena. La performance in Italia 1965-1980*, Danilo Montanari, Ravenna 1995; V. Valentini, *Teatro in immagine. Eventi performativi e nuovi media*, Bulzoni, Roma 1987; S. Sinisi, *Dalla parte dell'occhio. Esperienze teatrali in Italia 1972-1982*, Kappa, Roma 1983.

<sup>9</sup> Per un percorso entro esperienze di teatro immersivo, si veda: A. Lavender, *Performance in the Twenty-first Century: Theatres of Engagement*, Routledge, London & New York 2016. Se ne potrà leggere il resoconto critico di A. Pizzo, *La drammaturgia della partecipazione nel mondo digitale*, in "Mimesis Journal", 6, 1 | 2017, pp. 89-115. (<http://mimesis.revues.org/1200>).

<sup>10</sup> Sul ruolo dei cinque sensi a teatro mi permetto di rinviare agli studi che ho raccolto in: *Il teatro e i sensi. Teorie, estetiche e drammaturgie*. Numero monografico diretto da P. Ranzini, "Itinera, Rivista di filosofia e di teoria delle arti", n. 13, 2017. <http://riviste.unimi.it/index.php/itinera> (ricerche realizzate entro un programma triennale di ricerca europeo coordinato da Maddalena Mazzocut-Mis dell'Università degli Studi di Milano).

Dovendo rinunciare a una mappatura esaustiva dell'itinerario per l'attraversamento che ci si accinge a intraprendere, ci si limiterà a fornire le caratteristiche generali del paesaggio, fondandosi sull'analisi di alcuni lavori di artisti diversi. Tale *corpus* sarà presente nel presente studio nella forma di rimandi puntuali oppure, per qualche lavoro in particolare, si fornirà lo sviluppo dell'analisi stessa. La scelta di tali lavori su cui si intende fondare la pertinenza della proposta di lettura è del tutto soggettiva e non vuole in alcun modo essere l'indicazione di un canone. L'ordine delle analisi che seguono non rispetta la cronologia delle creazioni in oggetto, in quanto tali analisi sono da intendersi quali tappe di un discorso ermeneutico globale su corpo, sensi e realtà nel teatro italiano di oggi.

### **Corpo**

Il nostro itinerario comincia con il corpo-lingua e il corpo-testo. Per cercare di spiegare quanto il corpo possa essere al centro della scrittura e di un teatro la cui forma rispetta il codice rappresentativo (cioè quello di un teatro-rappresentazione e non di un teatro-performance), si propone qui l'analisi de *La madre* (2010) di Mimmo Borrelli. Mimmo Borrelli è un autore campano che si è affermato prepotentemente sulle scene italiane dal 2005, anno in cui ha vinto il Premio Riccione con *'Nzularchia*, aggiudicandosi due anni dopo il premio Tondelli con *'A Sciaveca*<sup>11</sup>. *La madre*, che segue dunque questi due successi, presenta tutte le caratteristiche di una drammaturgia preventiva: il testo è scritto in versi, in una lingua sorvegliatissima che è essa stessa creazione originale, artificiale, che mischia lingua colta e plebea a partire da quattro dialetti effettivamente parlati nella zona dei campi flegrei, a Nord-Ovest di Napoli: il puteolano (dialetto di Pozzuoli), il bacolese (dialetto di Bacoli), il cappellese (dialetto di Cappella) e il montese (dialetto di Monte di Procida). Se il collegamento con la tradizione del teatro napoletano è stato più volte evocato<sup>12</sup>, una lettura meno superficiale induce piuttosto a

---

<sup>11</sup> I due testi sono raccolti nel volume: M. Borrelli, *Teatro*, Ubulibri, Milano 2010. Recente l'edizione: M. Borrelli, *'Nzularchia*, Baldini & Castoldi, Milano 2017. Il testo del *La madre* è invece ancora inedito. Per il mio studio, mi sono avvalsa del testo fornitomi dall'autore, cui esprimo i miei sinceri ringraziamenti. In tale forma, esso comporta la traduzione in lingua italiana in risguardo ed è completato da note d'autore poste alla fine del testo.

<sup>12</sup> Nel suo saggio *Sul grande palcoscenico di Napoli dove la lingua è un esperimento sociale*, pubblicato in "Hystrio", (2016, n. 4, Dossier: *Le lingue del teatro*, pp. 40-46), Stefania Maraucci evidenzia, a

parlare di espressionismo linguistico<sup>13</sup>, sulla linea testoriana. Si ricordi peraltro che Mimmo Borrelli ha ricevuto il prestigioso premio Testori (2013) proprio per *La madre*.

La lingua è al centro della creazione, come praticamente tutti i critici hanno osservato, parlando per esempio di un «linguaggio dirompente»<sup>14</sup>. Ma questa lingua particolarissima è lo specchio della concezione del lavoro di creazione nel suo insieme e, soprattutto, tale lingua è corpo, il corpo della creazione stessa.

Ne *La madre*, la lingua è corpo in quanto essa rimanda continuamente al corpo, alla sfera sessuale, alla riproduzione umana (anche se qui sarebbe preferibile dire “animale”) e a una fisicità degradata, quella dell’umano e del paesaggio. Ma, ben oltre la referenzialità del segno linguistico, tale lingua è in sé corpo, in quanto fisicità da plasmare, materia informe con cui ingaggiare una lotta. Ne *La madre*, come ha osservato Renato Palazzi, «la parola acquista una concretezza materica, carnale», cosicché lo spettacolo ha sullo spettatore un «impatto fisico»<sup>15</sup>. Un altro critico, Fabio Rocco Oliva, precisa che tale concretezza è data dal suono, un suono “fisico” appunto che occupa concretamente la scena proprio come corpi e oggetti: «Ne *La madre* il suono delle parole di uno stringato dialetto flegreo [...] è in accordo con il movimento del corpo degli attori [...] con la sporcizia che invade la scena»<sup>16</sup>.

Il corpo, un corpo mostruoso, degradato è prepotentemente presente nella scrittura e questa presenza provoca una forte reazione di disgusto nel lettore/spettatore, una reazione epidermica ed emozionale, viscerale, pre-razionale (o irrazionale). Soltanto dopo che tale reazione incontrollata si è attenuata il significato politico del testo viene compreso razionalmente, quale accorata denuncia della violenza che da molti decenni la criminalità organizzata perpetra a danno della natura e della cultura in un contesto regionale preciso, annullando la bellezza dell’ambiente fra il mare e una zona archeologica che dovrebbe essere protetta.

---

ragione, le particolarità dei singoli autori (Raffaele Viviani, Eduardo, Giuseppe Patroni Griffi, Roberto De Simone, Manlio Santanelli, Enzo Moscato, Annibale Ruccello, Ruggero Cappuccio e Mimmo Borrelli) entro tale tradizione.

<sup>13</sup> Gianandrea Piccioli nell’introduzione al volume *Teatro* di Mimmo Borrelli sopra citato (nota 11) fa riferimento precisamente agli studi di Contini sull’argomento e all’espressionismo barocco.

<sup>14</sup> M. Bianchi, in “Krapp’s last post”, [www.klpteatro.it](http://www.klpteatro.it), 12 marzo 2012.

<sup>15</sup> R. Palazzi, *Il più grande drammaturgo italiano (del momento)*, in “Linus”, 2010.

<sup>16</sup> F.R. Oliva, *Nuovo teatro greco: il teatro affossato di Mimmo Borrelli*, in “Arteatro”, novembre 2010, [www.arteatro.eu](http://www.arteatro.eu).

Tutte le componenti dello spettacolo insistono sulla fisicità come unica dimensione di questo mondo involgarito. Così, ne *La madre*, la materialità della lingua-corpo si riflette nella materialità del segno che incarna lo spazio in una ulteriore metafora corporea: lo spazio rappresenta infatti una cavità, che è cavità della terra, un antro sotterraneo che rinvia all'antro della Sibilla cumana, ma, soprattutto, una sorta di vagina che si apre sugli spettatori che assistono dall'alto (cioè guardano dentro). Quando lo spettacolo fu messo in scena per la prima volta, al Teatro San Ferdinando di Napoli (2010)<sup>17</sup>, il pubblico era disposto sul palco stesso, ai due lati dello spazio-area di recitazione, inizialmente coperto e delimitato da transenne, che poi però si apriva (il pavimento cedeva all'improvviso all'inizio della rappresentazione) rivelando lo spazio sottostante. Tale accorgimento scenico, posto *in limine* allo spettacolo, potrebbe altresì interpretarsi quale metafora di un teatro che emerge dalle viscere della terra.

Ne *La madre*, l'espressività scenica è già nell'espressività della lingua, la materialità dell'una corrisponde perfettamente alla materialità dell'altra; l'abisso che si crea sul palcoscenico e che viene impudicamente esibito è l'esatto corrispettivo dello scavo operato nella lingua che spinge i segni linguistici oltre la superficie della comunicazione quotidiana. Ne risulta un teatro ctonio (per eccellenza materico), un teatro dell'abisso infernale, un teatro che sta sotto la realtà, che fa della realtà la propria fonte di ispirazione ma per restituirne un'immagine deformata e deformante, di impietosa bruttezza e di mostruosa volgarità.

Lo scavo operato nella lingua ai fini della creazione di una lingua originale che ha però le sue basi nei dialetti flegrei è condotto parallelamente allo scavo nelle tradizioni popolari e nel reale, mirante a restituire il nocciolo interculturale (o transculturale) che resta sotto la buccia e la carne delle diverse credenze nelle differenti tradizioni culturali. Di qui l'interesse a fare reagire il mito con la realtà, l'universale con la concreta e particolare storia dell'oggi. Se l'attualità suggerisce la vicenda, una storia di delinquenza di cui taluni dettagli sarebbero anzi tratti dalla cronaca locale, e l'atmosfera di degrado in cui essa è ambientata, tutti gli elementi della drammaturgia e dello spettacolo trasferiscono invece vicenda e ambiente in una dimensione simbolica attraverso un'operazione di riscrittura del mito.

---

<sup>17</sup> *La madre 'I figlie so' piezze 'i sfaccimma ovvero Nostra Medea di Cuma*, testo e regia Mimmo Borrelli. Teatro Stabile di Napoli (23 novembre-12 dicembre 2010).

Il mito utilizzato per attuare tale trasposizione è quello di Medea infanticida. Così, testo e spettacolo (si ricordi che la regia dello spettacolo alla sua creazione è di Mimmo Borrelli, che vi interpreta altresì il principale personaggio maschile, quello di Sandokan-Giasone) sono costruiti su due piani che si compenetrano: il piano atemporale del mito (quello di una Medea-madre archetipale) e il piano di una realtà storico-geografica immediatamente riconoscibile nella sua attualità stringente (il degrado delle terre attorno a Cuma e ai Campi Flegrei, luoghi dal passato glorioso divenuti ricettacolo delle acque nere di Napoli e dei rifiuti tossici provenienti da tutta Italia nel commercio estremamente lucroso controllato dalla malavita organizzata). Il luogo concreto però diviene universale nel suo essere luogo da apocalittica fine del mondo, che fa percepire tanto più sensibilmente la degradazione perché contiene in sé un passato glorioso, tra storia e mitologia. Il commento in forma di note illustrative redatte dall'autore, poste in calce al testo stesso, insiste su tale stratificazione (passato glorioso tra mito e storia/ presente degradato/ atemporalità universale) del luogo. Per esempio, una nota, facendo esplicito riferimento alla palude infernale dell'Acheronte, la colloca in uno spazio geografico ben preciso indicando come fonte la saggezza popolare: «proprio qui dove io abito, il quartiere viene indicato “u Pantano”»<sup>18</sup>. Sul significato di queste note nella percezione e nell'interpretazione del testo stesso è bene soffermarsi. In esse non è raro ritrovare un riferimento preciso a un “io” che è la persona storica dell'autore. Numerosi sono, infatti, i rinvii a episodi dell'infanzia dell'autore, come il ricordo di filastrocche raccontate dalla madre o a giochi fatti con la maestra delle elementari, segni di una autorialità assunta prepotentemente che implica una responsabilità personale nella denuncia e ribadisce la presenza di una realtà, di cui l'autore si dichiara anzi testimone. Se schegge di ricordi inverano le immagini restituite della realtà, essa risulta però, nel testo e nello spettacolo, frammentaria; tali frammenti del reale sono ripresi e integrati in una vicenda simbolica le cui coordinate essenziali vengono piuttosto dal mito.

Alla contrapposizione-compenetrazione di tali due piani si aggiunge un livello ulteriore: il mito classico, la cui percezione potrebbe risultare astratta per via della risonanza plurisecolare, viene incarnato dalla madre della tradizione cristiana. Un terzo piano è dunque quello dei rimandi a forme di religiosità e a culti popolari nel segno di

---

<sup>18</sup> M. Borrelli, *La madre*, cit., nota 121.

un cattolicesimo presentato quale eredità atavica e comune sostrato culturale. Per questo al titolo (*La madre*) è associato un sottotitolo (*Nostra Medea di Cuma*) in cui tale contaminazione è operante: *La madre* è a un tempo *Nostra Signora*, la Madonna, la madre che ama per eccellenza, la *mater dolorosa* che piange il figlio morto sulla croce, e *Medea*, la madre che uccide i propri figli ed esprime con l'infanticidio la follia di una maternità vissuta come legame imprescindibile di possesso assoluto. Il sottotitolo introduce per altro un altro piano di riferimenti culturali, giustificato dalla coincidenza geografica: la regione sfigurata dalla malavita è la continuazione nell'oggi della Cuma della Sibilla di età romana, cantata da Virgilio (*Eneide* VI) e da Ovidio (*Metamorfosi*, libro XIV).

La protagonista de *La madre*, che si chiama Maria Sibilla, è dunque al tempo stesso incarnazione di una nuova Medea (sul modello euripideo), di una nuova Maria (sul modello cristiano) e di una nuova Sibilla cumana (sul modello virgiliano e ovidiano). Il suo corpo e la sua lingua vengono però dalla realtà degradata di un presente e di un luogo ben definito. Il suo aspetto da barbona, come si vedrà meglio in seguito, gioca poi con la memoria teatrale dello spettatore introducendo altri riferimenti, rinviando per esempio ai personaggi beckettiani, cosicché la landa desolata e degradata del napoletano de *La madre* diviene un cronotopo simbolico che rinvia alla fine di tutto, cioè alla fine dell'esistenza dell'uomo in questo mondo.

L'operazione di contaminazione di modelli non è attiva solo al livello dei rimandi culturali, ma è riscontrabile anche su un piano formale, nel testo stesso: il componimento, infatti, non presenta una forma classica e, nonostante riscriva, e anzi citi esplicitamente in più punti, come si dirà, la *Medea* di Euripide, adotta una forma originale, che opta per la divisione in 20 atti. Solo che l'atto de *La madre* non corrisponde all'atto come unità di suddivisione dei componimenti teatrali classici, ma all'atto quale risultato dell'azione. In tale senso, il rinvio è piuttosto alla liturgia cattolica, agli atti grazie ai quali il fedele, passando attraverso la parola, ribadisce la propria appartenenza a una comunità che ama, spera e crede in nome di Dio. Ne *La madre* i 20 atti sono rispettivamente: I atto: Di sdegno; II atto: Di coscienza; III atto: Di educazione; IV atto: Di pietà; V atto: Di dolore; VI atto: Di sangue; VII atto: D'amore e collera; VIII atto: Di coraggio e follia; IX atto: Grande; X atto: Di devozione e gelosia; XI atto: Di nascita e morte; XII atto: Di fede e matrimonio; XIII atto: Di preghiera; XIV

atto: Di vendetta; XV atto: Di pentimento e confessione; XVI atto: Divino; XVII atto: Di speranza e giustizia; XVIII atto: Di famiglia e contrizione; XIX atto: Di dannazione dell'anticristo; XX atto: Del testamento. Fin da tali titoli si comprende come l'azione sia concepita quale *via crucis*, cammino di dolore e depravazione che deve portare alla dannazione dell'anticristo (Sandokan-Giasone), responsabile di tanta nefanda sofferenza e iniziatore della catena di violenze, senza però che a essa si opponga la redenzione del personaggio femminile (Maria Sibilla-Medea) che dà inizio a tale cammino di dolore e presa di coscienza. Anch'essa infatti è rea, colpevole di essere la negazione della madre, in quanto madre senza amore, madre "vuota", inutile cavità di grembo.

La riscrittura della tragedia classica investe dunque la materia e la forma. Così, oltre alla revisione del significato e della funzione degli atti, ne *La madre* ritroviamo un elemento allusivo al coro della tragedia greca nella presenza di canzoni popolari (come il *Canto di sdegno in ottave*). Del resto, una lettura attenta de *La madre* porta a individuarvi una continua presenza allusiva della *Medea* di Euripide. Ci si dovrà, anzi, interrogare sul senso da dare alle citazioni esplicite di celebri passi *Medea*, quali, nello scontro dialettico *Medea/Giasone* (Secondo Episodio della tragedia di Euripide), l'apologia del tradimento<sup>19</sup>, quindi il falso pentimento di Maria-Sibilla-Medea che

---

<sup>19</sup> *Ibidem*, pp. 7-9: «Nunn'è nu tradimento chiste ca te faccio./ Il mio cuore è 'mpignato cu tte, ma p' 'a leggie/ è celibe, dunque stu matremmonio spiccio./ per la nostra clandestina sorte, è nu lavaggie./ 'U ffaccio p' 'a famiglia, p' 'i figlie ca hae sgravate/ [...] Sposerò Teresa ... senza ca t'incupisce!./ La mia amante, 'a figlia 'i Malafrente./ 'u cchiù marijuolo r' 'i deputate 'mparlamente./ [...] Tutt'accussi so' fatte 'i femmene./ si 'nt' 'u lietto 'tte funzione se stanno./ si coccosa va stuorte allo' tutte ll'uommene/ 'a bello e buono addiventano riavule./ 'u bello e 'u buono addiventa ammaluto./ Si truvasseno n'atu pizzo 'i maschile/ dove inseminare 'i nate e pasciute./ 'i figlie crisciute, bisogno nun ce stesse/ 'i 'mbruscina' stu cazzo pe dint' 'a fesse./ Donna mater domina!! Aah si nunn'esistesse!!!/ Saje quanta pisce 'mmane me facesse./ saje quanta guaje mancante 'ncopp'a sta terra./ prubbleme, scassamiente 'i guallera e sta guerra/ atavica 'a quann' 'u munno è sfravecato». Euripide, *Medea*, a cura di D. Del Corno, Arnoldo Mondadori, Milano 1985, pp. 37-39: «Quanto poi a ciò che mi rinfacci per le mie nozze regali, su questo punto, anzitutto, ti dimostrerò di essere abile, e inoltre rispettoso e davvero amico per te e per i miei figli. Ma sta' calma. Quando giunsi qui dalla terra di Iolco, tirandomi dietro tante sciagure irreparabili qualesoluzione più felice avrei potuto trovare, io, un esule, che sposare la figlia del re? Non, come tu ti tormenti, per odio al tuo letto, colpito dal desiderio di una nuova sposa, né per ambizione di avere molti figli: quelli che ho mi bastano e non me ne lamento. Ma perché —ed è questa la cosa più importante— avessimo una dimora sicura e non mancassimo di nulla [...] Ma voi donne giungete a tal punto da ritenere di avere tutto, quando il letto va bene; se poi arriva qualche incidente, allora quella che era la cosa migliore e più bella, diventa per voi la più ostile. I mortali dovrebbero poter generare figli da qualche altra parte e non dovrebbe esistere la razza delle donne. Così non esisterebbe alcun male per gli uomini!».

riproduce la scena della riconciliazione del quarto episodio della tragedia euripidea<sup>20</sup>, o ancora il passo dei dubbi di Medea che si prepara ormai al sacrificio dei figli<sup>21</sup>.

Per la verità la scrittura di Borrelli ama giocare con le citazioni: come viene segnalato nelle note del commento d'autore, nel testo si trovano altresì citazioni allusive

---

<sup>20</sup> M. Borrelli, *La madre*, cit., pp. 80-83 : «Maria Sibbilla (*nel pieno della sua schizofrenia umorale, improvvisamente tranquilla*) ... Basta, hai ragione! 'U ppeggio è passato./ Basta, perduoneme, primma sraggiunave. (*libera i due figli dalle catene*) Figli miei, ghiamme!! Ascite r' 'a cajole!/ Uscite dalla gabbia, spiccate 'u vole/ verso chi ogni notte ve rimbecca 'i lenzole./ abbracciate papà comm' 'i nuvole c' 'u sole./ Salutatelo con me, che io mi redima./ nel dimenticare il rancore di prima/ anche contro di voi, ecco la pace è fatta!/ La collera è svanita. ... [...] (*guardando e commuovendosi vedendo il padre che gioca coi suoi figli*) Dio, peccché sempe cchiù m'angoscia e arura/ 'a fissazione di occulte sciagure./ Figli, per quanto tempo ancora potrete/ tendere le braccia a vostro padre ... Correte!!!!/ Ora qui da me!! Francesco ascolta:/ sta 'uerra fraticida ci ha sconvolto./ c'è bisogno 'i na tregua». Euripide, *Medea*, cit., pp. 57-59: «Medea : Giasone, ti prego di perdonarmi per quanto ho detto. Cerca di sopportare il mio risentimento [...] Ho meditato fra me e mi sono anche rimproverata: O disgraziata, perché agisco come una pazza e mi sdegno con chi prende sagge decisioni [...]? [...] Riflettendo si queste cose, mi accorsi che ero stolta, che mi sdegnavo invano. [...] Io cedo e riconosco di non essere stata saggia, allora. Ma adesso ho deciso meglio (*Verso la casa chiamando*) Figli, figli miei, venite qui, uscite fuori di casa! (*I figli escono di casa col pedagogo*) Abbracciate e salutate con me vostro padre e dimenticate, insieme con vostra madre, il rancore di un tempo verso le persone care. Ci siamo riconciliati e l'ira è caduta. Stringetegli la destra! (*I figli eseguono*) Ahi!, ma perché penso a sventure ignote? Figli, vivrete ancora per molto tempo, tendendo così le care braccia? Ahi, me misera, come sono facile al pianto e piena di paura! Componendo finalmente questa contesa con vostro padre, il mio viso è tutto molle di lacrime».

<sup>21</sup> M. Borrelli, *La madre*, cit., pp. 129-133 : «Maria Sibbilla : (*guardando i figli che in penombra giocano da lontano*) Figli miei, tutt'è ghiut'a fferni' 'nfieto!/ Maje ve vedarraggie spusate all'altare/ e alle vostre spose manco nu curreto/ potrò cucire e all'uncinetto fare./ Maledetto sia il mio orgoglio disperato!!/ Per voi ho patito, penato e sofferto/ inutilmente i dolori del parto./ E quante speranze in voi ho riversato./ Penzavo che m'avissev'accompagnata/ e così assistito la mia vecchiaia,/ po' na vota morta, m'avissev'atterrata/ cu 'i call'a ll'ogne sanguinanti di ghiaia./ Senza di voi vivrò una vita triste/ e dolorosa, mannaggia 'u Bbambicriste!!/ Perché mi sorridete???? Risparmiarvi??/ Non posso!! Io devo annientarvi !! [...] (*correndo incontro ai due figli, con loro cadendo in terra in un abbraccio accorato, l'ultimo*) Maternità che nasce dal vizio./ dalla lussuria e non da un volere./ Figli miei vi amo anche se inizio/ a percepire al ventre l'accadere/ dell'inesorabile pianto a precipizio./ Rotte son le acque, 'nziem'a ll'acque nere:/ vi sto condannando ad un ingiusto supplizio./ 'U ssaccio, sto sbaglianno. Aggio sbagliato ajere./ Pate snaturate. Matre sventurate./ Pecché 'i ffemmene hanna sempe mettere ordine 'i guaje 'i tutt' 'u criate ??? (*spingendoli via, al parossismo dell'ira, ferocemente materna nell'esser combattuta dal trattenerli a se o lanciarli verso un'infuato e tragico destino*)». Euripide, *Medea*, cit., pp. 67-69 : «Medea: O figli, figli miei, [...] Io sto per andarmene in esilio, in un paese straniero, prima di avere gioito di voi e di avervi visti felici; prima di avervi dato una sposa e di aver preparato il talamo e levata in alto la fiaccola nuziale. Ahi, povera me, per la mia superbia! Invano, dunque, o figli, vi ho allevato; invano ho sofferto e mi sono tormentata per voi, dopo avervi partorito con crudeli doglie! Quante speranze, io infelice, avevo posto in voi: che avreste sostenuto la mia vecchiaia e, morta, mi avreste seppellito piamente, con le vostre mani; sorte degna di invidia! Ora addio, dolci pensieri! Senza di voi, vivrò una vita triste e misera. E voi, con i vostri cari occhi, non vedrete più vostra madre, lontani, in una vita tutta diversa. Ahi! Ahi, perché, figli miei, mi guardate con quegli occhi? Perché mai sorridete con il vostro ultimo sorriso? Ahi, che fare? Il cuore mi manca, o donne, quando vedo il volto sereno di questi fanciulli! No, non posso! Addio, miei propositi prima! Condurrò i miei figli via da questa terra. Perché mai, per far soffrire al padre le loro sventure, dovrei raddoppiare la mia? No, non posso: addio, miei propositi! Ma che mi accade? Dovrei giustamente essere derisa, lasciando impuniti i miei nemici? [...] La mia mano non verrà meno. Ahi, mio cuore, no, non farlo! [...] Comunque, devono morire: e poiché è necessario, io li ucciderò, io che li ho generati! [...] voglio salutare i miei figli. Datemi, o figli, datemi la vostra mano destra perché io la baci! [...] Andate, andate: non posso più guardare i miei figli».

all'*Apocalisse* di Giovanni (*Visione del drago* cap. 12 vv 1-18)<sup>22</sup> che rinviano al terzo piano di riferimenti culturali di cui si è detto. E, come già indicato, un quarto livello di rimandi è quello del patrimonio letterario: ne *La madre* si segnalano, infatti, citazioni allusive ai numi tutelari della tradizione napoletana: l'Eduardo di *Natale in casa Cupiello* e il Viviani della canzone *E Zingare*<sup>23</sup>.

Ne *La madre* di Mimmo Borrelli si assiste dunque a un'operazione di riscrittura letteraria il cui senso va cercato nell'incarnazione del mito, cioè nel rendere corpo la parola che racconta una vicenda dal significato universale. La madre, l'infanticida, la barbara e la maga non sono sfaccettature di un personaggio letterario astratto, ma incarnazioni concrete e individue. E per ciascuna di tali incarnazioni, Borrelli ha bisogno di ricorrere a una realtà concreta e attuale: per Medea/madre alla religiosità popolare che onora in un ciclo di feste le sette madonne campane, in cui riemergono culti pagani per cui la Madonna è assimilata alla Sibilla; per Medea/infanticida ai fattacci di cronaca locale che raccontano storie di madri che tentano di disfarsi dei figli; per Medea/barbara alle storie recenti di nuovi sradicati e di donne che compiono efferatezze per seguire l'uomo forte (che però in tale contesto significa malavitoso)<sup>24</sup>, e per Medea/maga alla cultura contadina campana con le sue paure ataviche per cui i figli devono essere protetti con la magia.

Si è accennato sopra a un "nocciolo" interculturale che viene messo a nudo facendo reagire mito universale e realtà particolari, ma l'operazione condotta da Borrelli potrebbe avere avuto origine per così dire dal basso, dalla lettura antropologica<sup>25</sup> di una cultura popolare esemplificata in diverse figure archetipali poi sintetizzate nella figura plurale di Medea. Ne *La madre*, infatti, non solo le credenze popolari sono indispensabili per l'incarnazione del mito universale, ma sono la condizione stessa perché la lingua si faccia corpo, come si vede nella concretezza delle frequenti metafore animalesche che si innestano proprio su tali credenze<sup>26</sup>.

---

<sup>22</sup> M. Borrelli, *La madre*, cit., p. 26.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>24</sup> G. Capitta (in "Il Manifesto", 12 dicembre 2010) coglie proprio tale aspetto quando, nel suo resoconto critico, parla di «Una Medea selvaggia tra saghe e tangenti».

<sup>25</sup> Il commento dell'autore fa più volte riferimento agli studi di Ernesto De Martino, in particolare a *Sud e magia*, 1959 (cfr. l'edizione a cura di F. Dei, A. Fanelli, Donzelli Editore, Roma 2015).

<sup>26</sup> Ne sono un esempio le frequenti metafore asinine, che rinviano, in un immaginario antropologico, a una potenza sessuale recalcitrante.

Insomma la lingua-corpo del testo di Borrelli realizza la degradazione materica del mito: il mito non sfugge alla decomposizione cui sono destinate quelle sostanze organiche così presenti nel testo, evocate da una terminologia sempre esplicita quando non volgare. In fondo l'infanticidio stesso di Medea, ne *La madre* non è più che eliminazione di «pezzi di sperma» (*i figli so' pezzi 'e sfaccima* come recita il titolo, correggendo la celebre frase da sceneggiata napoletana *i figli so' pezzi 'e core*). Non c'è più spazio per i sentimenti tragici, non esiste una dimensione oltre a quella della fisicità dell'esistenza dei corpi. Nel suo resoconto critico, *Medea nella terra della camorra*, Magda Poli<sup>27</sup> parla, a ragione, di «etica sprofondata nell'abisso infinito delle bassezze umane».

Ne *La Madre*, il corpo è così prepotentemente presente che annulla l'azione: la tragedia è data dalla tensione del reale vs il simbolico, della violenza e della degradazione vs l'universalità della vicenda archetipica. Tutto si risolve nel corpo-parola, nulla avviene sulla scena, ma non per questo si percepisce meno la violenza nella sua fisicità. Senza dubbio per tale ragione Fabio Rocco Oliva ha parlato per *La madre* di «teatro totale»<sup>28</sup>, che però è qui da intendersi quale teatro che nella parola-corpo contiene tutta la fisicità della scena.

### **Sensi**

La rivalutazione del corpo è propria di quelle drammaturgie che pongono al centro il contatto attore/spettatore ai fini della creazione di un teatro che stimoli la percezione sensoriale dello spettatore. Drammaturgia organica per eccellenza, qui del testo scritto non resta più che una labile traccia e il teatro si fa con attori che sono anche drammaturghi e con gli spettatori stessi. Un teatro sensoriale che lo spettatore vive come esperienza che lo coinvolge e in cui si riconoscono aspetti e tappe del rito.

Nel teatro italiano recente si deve segnalare l'esperienza creativa del Teatro del Lemming di Rovigo guidato dal regista Massimo Munaro. Il loro teatro sensoriale, che conta lavori che si distribuiscono nell'arco degli ultimi vent'anni, intende innestarsi sulla tradizione teatrale occidentale a partire da una riattualizzazione del mito e del

---

<sup>27</sup> «Corriere della sera», 6 marzo 2012.

<sup>28</sup> F.R. Oliva, *Nuovo teatro greco: il teatro affossato di Mimmo Borrelli*.

tragico. Il progetto cui si fa qui riferimento forma, infatti, nel suo insieme, un ciclo dal titolo, di per sé eloquente, di *Tetralogia sul mito e sullo spettatore*. Un teatro come esperienza fatta vivere allo spettatore dunque, ma a partire dall'elemento centrale della drammaturgia classica: il mito. I quattro lavori di tale ciclo sono : *Edipo. Tragedia dei sensi per uno spettatore* (1997), *Dioniso e Penteo. Tragedia del Teatro per nove spettatori* (1998), *Amore e Psiche. Una favola per due spettatori* (dedicata ad un uomo e una donna) (1999) e *Odisseo. Viaggio nel Teatro per trenta spettatori* (2001).

L'*Edipo. Tragedia dei sensi per uno spettatore* (1997) è un lavoro dalla vita lunghissima, ancora rappresentato in *tournées* italiane e straniere nel 2011<sup>29</sup>, cioè a distanza di quindici anni dalla creazione, o forse sarebbe meglio dire con più di quindici anni di esistenza rinnovata, giacché un teatro-esperienza non può mai semplicemente essere ripreso. Su tale lavoro fondatore esiste un volume, edito a cura di Massimo Munaro, che pubblica la traccia schematica della drammaturgia dell'*Edipo* e, soprattutto, le note, vero e proprio diario che racconta un'esperienza di vita, non uno spettacolo, di attori e spettatori, insieme con le recensioni apparse nella stampa di spettatori-critici di professione<sup>30</sup>.

Il lavoro dell'*Edipo* vi è definito<sup>31</sup> quale «sorta di grado zero dell'esperienza teatrale». Insomma tornare all'*Edipo*, il soggetto della tragedia modello secondo la *Poetica* aristotelica, significa risalire alle radici della tradizione teatrale per riscoprirne i fondamenti essenziali, per liberarla da tutti gli elementi che vi si sono innestati nei secoli nelle continue riscritture. Ciò significa anche ritrovare il mito di *Edipo* oltre la tragedia di Sofocle, il mito in sé, l'archetipo di cui lo spettatore possa rivivere la vicenda. Insomma l'*Edipo* cui allude Sigmund Freud nell'*Interpretazione dei sogni* influenza molto di più il lavoro del Lemming che non il personaggio delineato nella tragedia di Sofocle.

L'azzerare la tradizione per tornare alle sue origini, significa riscoprire il tragico oltre la tragedia, il tragico che è esperienza anzitutto emotiva (e non occasione di comprensione razionale). Del resto qui non si hanno attori che rappresentano uno

---

<sup>29</sup> Nel 2000, *Edipo. Tragedia dei sensi per uno spettatore* rappresentò l'Italia alle giornate italo-francesi dell'ETI e dell'ONDA, a Marsiglia. Nel 2011, vi fu quindi una nuova edizione: *Edipo dei mille*, un progetto avente la finalità di trasmettere a trenta giovani attori l'esperienza di tale creazione sensoriale.

<sup>30</sup> M. Munaro, *Edipo. Tragedia dei sensi per uno spettatore*, Titivillus, Corazzano 2011.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 165.

spettacolo di fronte a spettatori che guardano, ma corpi che interagiscono: il corpo dell'attore in contatto con il corpo dell'unico spettatore, che viene coinvolto nella creazione grazie alla stimolazione dei suoi cinque sensi (e non solo della vista e dell'udito).

Perché avvenga una tale esperienza, tempo e spazio teatrali sono ridefiniti: attore e spettatore devono condividere un unico tempo-spazio che sono quelli percepiti dallo spettatore nell'attualizzarsi dell'esperienza. Come avviene nella *performance*, in tale teatro non c'è creazione di un tempo-spazio della finzione, rappresentata, opposto a quello vissuto dallo spettatore. La condivisione di uno spazio-tempo con lo spettatore conduce alla ricerca di uno spazio diverso da quello del teatro. Così, come nei riti, lo spettatore è invitato a vivere l'esperienza teatrale quale percorso, un cammino che implica dunque una soglia, un ingresso nell'esperienza che può avvenire solo dopo avere compiuto determinati gesti di preparazione e, alla fine dell'esperienza, un'uscita attraverso un'azione altrettanto ben definita.

Quando l'*Edipo* va in scena per la prima volta, nel 1997, a Rovigo, lo spazio scelto è quello verticale di una torre per un percorso di ascesa e, quindi, di discesa<sup>32</sup>. Le diverse fasi del percorso-esperienza sono accuratamente delineate nel volume pubblicato<sup>33</sup>. Anzitutto vi è la fase dell'*amorce spectaculaire*<sup>34</sup> e della preparazione: lo spettatore

---

<sup>32</sup> La Torre che si trova in via Pighin, a Rovigo.

<sup>33</sup> Si veda in particolare lo schema strutturale riportato alla p. 73 (M. Munaro, *Edipo*, cit.). Queste le fasi delineate: L'angelo/Antigone come guida. Le scale: incontro con l'Oracolo/Padre (il quarto stasimo del coro dell'*Edipo* di Sofocle viene sussurrato all'orecchio dello spettatore bendato, recitato nel dialetto del Polesine)/ L'inconsapevole omicidio (un coltello viene messo nella mano spettatore che lo affonda in un oggetto molle)/ La stanza dell'alcova: Enigma Sfinge (forte odore d'arancio che avvolge tutto. Lo spettatore viene fatto ruotare su se stesso in senso anti-orario, in un atto di negazione del tempo)/Edipo re. Coro (libera riscrittura del coro finale dell'*Edipo* di Seneca (sul fato) potenza evocativa: scansione ritmica e oscura della poesia)/ Le ombre della colpa (voci nell'orecchio)/ Voci che supplicano: Salvaci dalla peste/ La trasgressione (l'incesto) (ricordo della madre da *Du côté de chez Swann* di Proust, rimaneggiato). Lo spettatore-Edipo è sdraiato su materasso e oggetto di carezze)/ Mela/bacio/peccato/Colpa (voci minacciose) poi bucce di arancio e di limone cadono sullo spettatore-Edipo/ Il canto di Giocasta (ninna-nanna): un momento di commozione/ Le scale: ascensione agli inferi; nuovo abbraccio, ma violento (recitato un frammento di poesia di Fernando Pessoa)/ La stanza dello specchio, sbandamento: rivelazione. Quindi lo spettatore è invitato a scegliere fra due porte: dietro l'una un'immagine della scena primaria, l'altra invece lo fa scendere: Ritorno ed esilio. L'abbraccio finale di Antigone. Alla fine dell'esperienza, allo spettatore viene consegnata una lettera in cui viene invitato a comunicare le sue impressioni che potrà discutere in un incontro l'indomani dello spettacolo.

<sup>34</sup> Su tale fase, tipica del teatro performativo, cfr. H. Guay, S. Thibault, *Le recours à l'amorce spectaculaire dans le processus de resensibilisation du spectateur: ouvertures vers le sacré*, in "Itinera" n. 13, 2017, pp. 318-335, DOI: <https://doi.org/10.13130/2039-9251/8736>.

deve lasciare alle soglie quel che lo lega alla dimensione quotidiana<sup>35</sup>, quindi viene bendato. Le bende sugli occhi rinviano certo alla cecità di Edipo, la cui vicenda lo spettatore deve rivivere, ma hanno soprattutto la funzione di accentuare le percezioni provenienti dai suoi altri sensi, compresi quelli ritenuti non teatrali come l'olfatto, il gusto e il tatto<sup>36</sup>. Anziché trovarsi di fronte a una rappresentazione, lo spettatore è immerso in un'esperienza che l'avvolge tutt'intorno. Le parole (cioè il testo ispirato a Sofocle o comunque al mito di Edipo) sono gridate, recitate a distanza o sussurrate all'orecchio dello spettatore-Edipo, e sono sottolineate da suoni e rumori, vicini o lontani, che evocano eventi e azioni che lo spettatore, bendato, non può vedere. Se il testo dell'*Edipo* di Sofocle è presente in alcuni punti, talvolta anzi trasportato nel dialetto del Polesine<sup>37</sup>, altri testi celebri sono convocati dalle singole situazioni, come per il passo proustiano della *madeleine* a evocare il recupero memoriale che avviene attraverso la sensazione gustativa. La parola è dunque usata come mezzo per la stimolazione dei sensi, e non per il significato che evoca, e che sarebbe destinato a una comprensione di tipo razionale. Si tratta di una parola-corpo, un suono che, nella sua fisicità, raggiunge lo spettatore attraversandogli il corpo. Massimo Munaro spiega:

non mi interessava [...] che lo spettatore comprendesse razionalmente durante lo spettacolo [...] ciò che mi sembrava necessario era che ognuno si trovasse nell'esatta situazione del mito: e la vivesse. Più potente sarebbe stato il suo coinvolgimento emotivo, più forti e più necessarie sarebbero state, inevitabilmente, le sue operazioni cognitive al termine dell'esperienza<sup>38</sup>.

Del resto il significato della parole perde «il suo statuto univoco nel riverberare dei codici. Questo bombardamento di segni produce in chi guarda [...] una sorta di accecamento, una con-fusione»<sup>39</sup>.

Il mito di Edipo è riscritto drammaturgicamente con lo spettatore. A partire dalle reazioni dello spettatore, riconducibili a meccanismi generali, l'attore adatta di volta in

---

<sup>35</sup> Ad esempio, le scarpe e l'orologio.

<sup>36</sup> Sulla discussione riguardo la teatralità di tali sensi, cfr. P. Ranzini, *Dissociation vs synesthésie: les modalités de la présence des cinq sens au théâtre*, in "Itinera" n. 13, 2017, pp. 36-50, DOI: <https://doi.org/10.13130/2039-9251/8715>

<sup>37</sup> Il quarto stasimo del coro dell'*Edipo* di Sofocle è trasposto nel dialetto del Polesine, così da creare l'effetto di una lingua oscura, come quella di un oracolo. Scrive Massimo Munaro: «Il dialetto [...] è una lingua insieme arcaica e popolare ed è allo stesso tempo anche lingua materna: ci sembrava la scelta più indicata per confermare il senso del mito» (*Edipo. Tragedia dei sensi per uno spettatore*, cit., p. 46).

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 37.

volta la drammaturgia dell'*Edipo*, attraverso l'ascolto e il dialogo, muovendosi però sempre entro la vicenda archetipica suggerita dal mito. Osserva Chiara Elisa Rossini, attrice che ha partecipato fin dal 1997 all'avventura dell'*Edipo*,

Nei lavori del Lemming, al contrario di ciò che accadeva in spettacoli di coinvolgimento del pubblico negli anni '70, come il celebre *Paradise now* del Living Theatre, la tessitura della partitura è molto stretta, precisa e altamente fedele alla trama del mito. Non c'è nulla di lasciato al caso. Sebbene gli spettacoli della *Tetralogia* siano delle esperienze fortemente emotive, percepite dai suoi fruitori come eventi unici e personali, la struttura di tali lavori è precisa e rigorosa. Non si tratta di una *performance* o di un *happening*, la partitura degli attori si ripete sempre uguale. Gli interpreti sono presenze o figure [...] e le loro azioni sono costruite come coreografie. Se qualcuno potesse vedere ciò che accade nell'*Edipo* dall'esterno, vedrebbe sei attori muoversi e fermarsi in una sequenza di movimenti sempre uguale. La partitura degli attori è costruita in funzione di ciò che lo spettatore deve vivere ed è basata sul principio del dialogo e dell'azione/reazione con questi. Vale a dire, attraverso le microazioni degli attori viene costruita una trama di percezioni per lo spettatore volte a suscitare, momento per momento, pensieri e sensazioni, emozioni e reazioni. Tali reazioni sono tutte «drammaturgicamente previste». Anche lo spettatore è quindi iscritto all'interno dell'opera con una propria partitura. La tessitura drammaturgica è «scritta» in dialogo, come un botta e risposta fra le azioni degli attori e le reazioni dello/degli spettatore/i<sup>40</sup>.

Il teatro sensoriale del Lemming iscrive nella propria drammaturgia l'effetto sullo spettatore e le sue reazioni:

Il lavoro del regista è quello di indagare e prevedere le reazioni degli spettatori, di sapere come provarle, di fare in modo che esse siano sempre drammaturgicamente coerenti al mito che di volta in volta lo spettatore incontra. Il compito dell'attore è saper condurre le azioni in modo che siano «giuste», veritiere, in ascolto, adeguate e dedicate per ciascun spettatore. È proprio tale rigorosa partitura drammaturgica a garantire agli attori la libertà di attualizzare e aprire lo spettacolo alla presenza unica di ciascun spettatore. Più la maglia del lavoro è stretta, maggiore sarà in realtà la libertà dell'attore nell'adeguare la partitura al qui e ora di ogni singolo evento<sup>41</sup>.

Nei resoconti critici apparsi nel 1997, le definizioni che vengono più spesso impiegate per tale tipo di teatro sono quelle di «teatro-esperienza» o di «teatro totale». Tali definizioni insistono sul fatto che il teatro sia vissuto -e non subito- dallo spettatore, una partecipazione sensoriale ed emozionale che, come si è detto, è altresì drammaturgica. Raccontando la propria esperienza di spettatore dell'*Edipo*, Osvaldo Guerrieri scrive nella «Stampa»<sup>42</sup>:

---

<sup>40</sup> C. Rossini, *Il coinvolgimento drammaturgico e sensoriale dello spettatore negli spettacoli del Teatro del Lemming*, in «Itinera» n. 13, 2017, pp. 268-282 (274), DOI: <https://doi.org/10.13130/2039-9251/8731>

<sup>41</sup> *Ibidem*, pp. 274-275.

<sup>42</sup> *Spettatore, sarai tu Edipo*, in «La Stampa» 15 luglio 1997.

Sono stato Edipo su appuntamento. Per una ventina di minuti mi sono accecato, ho conficcato il coltello dentro un corpo molle, ho giaciuto con mia moglie-madre. [...] Nel nero assoluto, guidato da mani soccorrevoli, mi sono insinuato nel mito. [...] Ero in balia degli altri (del destino?). Ascoltavo soffi di parole, che avevano a che fare con l'Edipo, ma non erano l'Edipo. [...] Quando mi hanno messo a sedere, mi hanno detto di tenere gli occhi chiusi per diciassette secondi. Mi hanno sbendato, ho contato, ho riaperto gli occhi e ho visto me stesso riflesso in uno specchio. Il viaggio è terminato e, per la prima volta, il teatro mi ha fatto paura<sup>43</sup>.

Lo spettatore vive un'esperienza che non lo lascia indifferente, che può «fare paura». Il viaggio compiuto a partire dalle percezioni sensoriali attraverso ricordi ed emozioni culmina in una visione di sé allo specchio. Lo spettatore, attraverso Edipo, fa un viaggio dentro di sé:

Al termine del percorso, del «viaggio», lo spettatore si trova seduto solo, alla luce fioca di una candela, davanti a uno specchio: metafora semplice, ma efficace, perché in quel turbinio di situazioni e sensazioni lo spettatore ha dovuto mettersi alla prova ed è costretto, in quell'istante ultimo di svelamento, a fare i conti con se stesso, elaborando in fretta la propria «partecipazione» emotivo-psicologica allo spettacolo. [...] E allora quella drammaturgia fatta di sensi, di profumi, di mani, di corpi e oggetti, così materica e così eterea, così tragica e così umana, commuove ed emoziona<sup>44</sup>.

Si compie allora l'esperienza estetica quale è definita da Erika Fischer Lichte, cioè un'esperienza che crea una situazione-limite, «uno stato di soglia capace di operare trasformazioni in chi la compie»<sup>45</sup>, quello stato di liminalità che Victor Turner ha individuato nei riti di passaggio<sup>46</sup>. In virtù di questa sua capacità di incidere nel profondo, attraverso la stimolazione di forti sensazioni ed emozioni<sup>47</sup>, tale teatro è allora in grado di generare altresì una spinta ad agire. Gli spettatori partecipano allo spettacolo-evento in cui, essendo venuto meno il confine fra arte e realtà, non c'è più una chiara distinzione fra dimensione estetica e sociale (o anche politica). La relazione

---

<sup>43</sup> M. Munaro, *Edipo. Tragedia dei sensi per uno spettatore*, cit., p. 87.

<sup>44</sup> A. Porcheddu, *Edipo-Una tragedia dei sensi 13 anni dopo*, [www.delteatro.it](http://www.delteatro.it), 9 novembre 2010, riportato in M. Munaro, *Edipo. Tragedia dei sensi per uno spettatore*, cit., pp. 156-157 (157).

<sup>45</sup> E. Fischer Lichte, *Estetica del performativo*, cit., p. 301.

<sup>46</sup> Cfr. G. St John (ed. by), *Victor Turner and contemporary cultural performance*, Berghahn books, New York 2008.

<sup>47</sup> «[...] trasportare il soggetto in uno stato di soglia. Perché ciò accada c'è ora bisogno di un disturbo dei sensi e della ragione. Irritazione, collisione dei quadri di riferimento, destabilizzazione della percezione di sé, dell'altro e del mondo, in breve: innescare delle crisi sembra molto più datto a garantire tale esperienza. Queste crisi offrono, infatti, esperienze profondamente perturbanti che possono anche portare a una trasformazione del soggetto che le attraversa» (E. Fischer Lichte, *Estetica del performativo*, cit., p. 336).

che si stabilisce fra attore e spettatore intende del resto rifondare un'unità originaria, il che sottolinea il valore politico di tale teatro, come ribadisce Massimo Munaro spiegando che «la sua funzione pubblica e perciò politica [...] <è> nella qualità della relazione»<sup>48</sup>. Insomma un rito teatrale che intende «iniziare le persone a divenire cittadini del mondo»<sup>49</sup>.

La riattualizzazione del tragico attraverso il mito si rifà al senso della tragedia greca che era a un tempo sacra, politica e agonistica<sup>50</sup>. Nella descrizione dell'esperienza-spettacolo che Massimo Munaro ha redatto per il volume sull'*Edipo*, non a caso tornano termini propri del linguaggio della *Poetica* aristotelica che rinviano a concetti cardine quali l'identificazione e la purificazione<sup>51</sup>. Ma si capisce anche come tali termini siano da intendersi secondo un'accezione rinnovata, dato che l'identificazione è anzitutto fisica: si ricordi che lo spettatore-Edipo ne vive le percezioni e le emozioni, ma altresì ne compie le azioni, come l'affondare una lama in un corpo molle e lo stendersi sul giaciglio della madre.

L'esperienza fatta vivere allo spettatore non è di tipo intellettuale e non avviene attraverso la sola vista, secondo una relazione di tipo frontale in cui i ruoli di ciascuno restino ben distinti (attivo vs passivo). Ne risulta un teatro rituale, dall'accentuato potere trasformativo, un teatro come la peste secondo il modello artaudiano:

La ritualità del teatro del Lemming non va verso il modello aperto e dilatato della festa, si ispira invece a una teatralissima condensazione dello spazio/tempo (evidente anche nella durata concentrata e breve degli allestimenti). Questa ritualità si innesca su una operazione di ribaltamento: ribaltare la logica della relazione frontale attore/spettatore e la condizione di passività di quest'ultimo, fargli invece esperire il teatro dal di dentro, assumendo come una maschera altre identità, scoprendo le proprie Alterità. [...] In questo senso, gli spettacoli della tetralogia sono micro esperienze di iniziazione<sup>52</sup>.

---

<sup>48</sup> M. Munaro, *Edipo. Tragedia dei sensi per uno spettatore*, cit., p. 14.

<sup>49</sup> Su questo punto, si veda: C. Alberti, *Edipo, palestra per attori e spettatori*, in M. Munaro, *Edipo. Tragedia dei sensi per uno spettatore*, cit., pp. 9-11.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>51</sup> La «violenza agita in scena [...] purifica dalla violenza nella vita» (*Ibidem*, p. 49).

<sup>52</sup> R. Gandolfi, *Lo spettatore personaggio*, in "The Cloud", 21 dicembre 2003, riportato in M. Munaro, *Edipo. Tragedia dei sensi per uno spettatore*, cit., pp. 136-137. Di rito parla anche Donata Meneghelli (*Conversazioni con Edipo: rito collettivo*, in "Libertà" 12 aprile 2005, riportato nel medesimo volume, p. 142): «Quello che offre al "pubblico" Munaro ora è ancora una volta un rito iniziatico, come tutto il teatro vuole tornare ad essere, attingendo alla radice greca. [...] Le *Conversazioni sceniche su Edipo* sono un rito come lo è stato lo spettacolo. Qui però non si è soli: il rito è collettivo. Il pubblico è disposto a semicerchio, seduto in terra; [...] quanto di più vicino al teatro del corpo, della conoscenza attraverso i sensi proposto dalla compagnia del Lemming».

Il teatro contemporaneo, anche quando si assegna una funzione politica, rinuncia alla distanza critica brechtiana, perché a essere radicalmente cambiato è il rapporto che esso intrattiene con la realtà<sup>53</sup>.

## **Realtà**

Il terzo elemento su cui ci si soffermerà brevemente in questa rapida traversata, essenzialmente per sottolinearne il nesso con i due elementi analizzati (corpo e sensi), è il modo di presenza della realtà<sup>54</sup> nel teatro degli ultimi decenni.

Nella tradizione occidentale, il teatro ha intrattenuto per secoli con la realtà una relazione di rispecchiamento: ha teso cioè a riflettere e a riprodurre la realtà (la verisimiglianza, come è noto, è il concetto cardine dell'estetica classica e classicistica e si fonda appunto sulla *similitudo*) o, all'opposto, a restituire un'immagine che proponesse un modello alternativo di realtà. Nel teatro contemporaneo che, con Erika Fischer Lichte, potremmo chiamare «teatro performativo», la relazione di rispecchiamento nei confronti della realtà ha perso la propria centralità, essendo venuto meno l'imperativo della rappresentazione e dunque della costruzione di un mondo fittizio ispirato, in modo mediato o immediato, alla realtà, o comunque fondato su convenzioni a essa legate. A garantire un rapporto fra teatro e realtà è in tale teatro il corpo stesso, il corpo dell'attore in scena e il corpo dello spettatore presente all'evento-teatro e, anzi, partecipante al teatro-esperienza, con la loro condivisione di uno spazio/tempo.

Il corpo dell'attore invero, attraverso il suo essere, la vicenda che incarna (o narra): l'attore-*performer* è garante della verità di una parola che viene da un corpo individuo che è in quel preciso momento in scena, nel presente dello spettatore. Ed è questo, mi pare, il nuovo senso di realtà teatrale nel nuovo millennio: la realtà di un corpo, la realtà di uno scambio, nel presente, con il pubblico. Tale realtà-presenza può poi declinarsi

---

<sup>53</sup> Sul ruolo delle emozioni in un teatro che si vuole politico rifletteva già Massimo Castri, *Per un teatro politico: Piscator, Brecht, Artaud*, Einaudi, Torino 1973.

<sup>54</sup> Sulla questione si rimanda all'insieme di studi raccolti nel numero 22 (Annale 2013) di «Culture Teatrali»: *Realtà della scena. Giornalismo/Teatro/Informazione* e in particolare allo studio di Gerardo Guccini (*Teatro e giornalismo in Italia. Una storia in tre tempi, Ibid.*, pp. 7-28).

secondo varie modalità: insistendo sulla metateatralità, risolvendo l'evento in narrazione, facendo vivere un'esperienza allo spettatore. Sempre però il teatro, reintegrando la realtà della presenza, tende a organizzarsi entro fasi simili a quelle che si individuano nei riti.

Lo stesso teatro di narrazione, che si è affermato in Italia a partire dagli anni 1990, e che ha un legame forte con l'attualità, occupandosi di tematiche culturali, politiche e storiche che aiutano a capire il presente problematizzandolo, si fonda su tale realismo radicale, legato alla presenza. Secondo Marco Paolini, «la testimonianza a teatro si produce perché c'è un corpo in scena»<sup>55</sup>. Del resto, al centro dello spettacolo che fonda il teatro di narrazione, *Kohlhaas* di Marco Baliani (1989), c'è proprio il fascino di quel corpo d'attore, di quella voce che esce da quel corpo, che è teatro, tutto il teatro, senza bisogno di altri elementi. Come ha scritto Baliani:

Più di una buona metà del “testo” di *Kohlhaas* è composto da ciò che compie il mio corpo, dai piedi che battono il ritmo, dalle mani, dagli sguardi, dalla biologicità vivente del mio essere. [...] per tutti questi anni ho davvero cavalcato, ho sentito tra le gambe il corpo del mio cavallo, ho sussultato nel galoppo sfrenato e nel trotto più dolce, ho percepito l'odore dell'animale, il suo sudore denso come latte, ho vissuto con *Kohlhaas* la gioia di vedere al tramonto del sole il vapore diafano salire fumando dai corpi accaldati dei cavalli<sup>56</sup>.

La narrazione nel teatro postdrammatico realizza forme molto diverse dall'epicizzazione del teatro brechtiano, come ha osservato Hans-Thies Lehmann:

Mentre il teatro epico trasforma la rappresentazione dei procedimenti della finzione teatrale e mira a distanziare lo spettatore per farne [...] una sorta di giudice politico, nelle forme della narrazione post-epica si tratta invece di mettere in primo piano la presenza «personale» (e non dimostrativa) del narratore, cioè parte dall'intensità auto-referenziale di tale contatto per creare una prossimità, nella distanza, e non una distanza a partire dalla prossimità<sup>57</sup>.

Si potrebbe parlare di un realismo assoluto, per sottolinearne la contrapposizione rispetto a un realismo relativo, che si definisce a partire dalla referenzialità, dalla

---

<sup>55</sup> Marco Paolini in S. Soriani, *Sulla scena del racconto. Colloqui con Marco Baliani, Laura Curino, Marco Paolini, Ascanio Celestini, Davide Enia, Mario Perrotta*, Editrice Zona, Civitella Val di Chiana 2009, p. 181.

<sup>56</sup> M. Baliani, *Ho cavalcato in groppa ad una sedia*, Titivillus, Corazzano 2010, p. 10.

<sup>57</sup> H.T. Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, trad. P.H. Ledru, l'Arche, Paris 2002, p. 175 (mia traduzione).

relazione con una realtà che sta fuori dal teatro e che il teatro rispecchia, rappresentandola parzialmente. In tale realismo assoluto, il teatro può ricorrere a un'ibridazione di codici comunicativi, per esempio integrando al suo interno le reazioni immediate di spettatori, anche lontani, raggiunti grazie al *live streaming*, attraverso i *social network*<sup>58</sup>. A volte la realtà è evocata attraverso la citazione diretta di materiali che vengono utilizzati senza rielaborazione, in un nuovo modello di teatro documentario, come avviene per esempio nei sei monologhi dei *Discorsi* di Fanny & Alexander (2011-2014), in cui l'attore in scena è «eterodiretto», cioè parla e agisce ripetendo parole e gesti che gli sono suggeriti tramite un auricolare, così da sembrare attraversato da voci e da gesti di altri, voci e gesti tratti di peso da situazioni ed eventi reali che lo spettatore può riconoscere facilmente<sup>59</sup>.

Realtà come realtà di corpi, realtà di vita dei *performers* è la formula creativa di Ricci/Forte, il cui lavoro prende le mosse in generale da una particolare riscrittura di autori classici o contemporanei (Virgilio, Marlowe, l'Ariosto, Harold Pinter o Chuck Palahniuk) che intende produrre un «cortocircuito linguistico» (è una loro espressione) tra il mito e il contemporaneo. Da un lato il corpo come onnipresenza ossessiva, mostrato nella sua nudità, spesso coperto di sangue, dall'altro il corpo animato, in movimento e individuo del performer. Alla materialità come unica dimensione del mondo attuale rimanda altresì, nelle loro creazioni, la proliferazione degli oggetti in scena, come anche nel tessuto verbale della scrittura, che si compiace nella citazione di

---

<sup>58</sup> Un esempio: *Aldo morto 54* (2013), una produzione di Daniele Timpano che offriva agli occhi del pubblico della rete «54 giorni di reclusione in teatro di Daniele Timpano in live streaming» in concomitanza alle 54 repliche consecutive di *Aldo Morto* (testo dello stesso Timpano, in scena al Teatro dell'Orologio di Roma). Tale progetto, ha ottenuto il Premio Nico Garrone 2013 con la seguente motivazione della giuria: «Il Premio Nico Garrone va al progetto Aldo morto 54 di Daniele Timpano/ Teatro dell'Orologio per la prepotente capacità di sapersi reinventare un'azione da teatro politico senza rinunciare a una sua verità profonda di teatro sperimentale e d'avanguardia. Confinandosi in uno spazio scenico grande quanto la cella di Aldo Moro, rapito all'alba del compromesso storico, e restandovi per 54 giorni tanti quanto la prigionia dello statista democristiano nelle mani delle Brigate Rosse Timpano rende addirittura fisica la sintonia con la tragica vicenda, punto senza ritorno di una deriva del nostro Paese. E da questa postazione claustrofobica, a metà tra monumento funebre e testamento, ricuce i sensi perduti della storia di ieri accogliendo le testimonianze di coloro che hanno vissuto quei giorni, da ospiti illustri a spettatori comuni. Memorie, a loro volta, consegnate alle generazioni come quella a cui appartiene lo stesso Timpano, per ritrovare un sentiero comune, un'appartenenza. Un teatro dell'essere, ai limiti del sacrificio grotowskiano, capace di suscitare risvegli».

<sup>59</sup> Per esempio, nel *Discorso grigio* (2012), l'attore in scena, Marco Cavalcoli, nelle vesti di un presidente di stato, pronuncia un discorso alla Nazione (grigio, appunto, come la retorica dei discorsi politici) che risulta però costituito da frammenti televisivi di discorsi, interviste o anche fuori onda di politici del ventennio berlusconiano. Si veda: M. Dantini, *Fanny & Alexander. Una conversazione su Discorso Grigio* (intervista di Chiara Lagani), [doppiozero.com](http://doppiozero.com), 16 luglio 2012.

lunghe elenchi di oggetti caratterizzanti il quotidiano di un'umanità schiacciata nella dimensione concreta della vita. Lo spettatore che assiste a uno spettacolo di Ricci/Forte è confrontato alla materialità del significato stesso, per cui gli elementi teatrali sono percepiti per se stessi, sono ciò che danno a vedere e non hanno un valore referenziale. Produzione del significato e percezione sono un unico processo: lo spettacolo non è compreso a posteriori, ma esperito nell'istante. Insomma è operante un'estetica dell'effetto che implica da parte dello spettatore una identificazione fisica. Tale teatro può assumere un senso civico o politico reagendo ad eventi traumatici del presente. Si pensi all'edizione parigina del 2016 della *Strage di Parigi*, una delle *Wunderkammer'soap* (2010-2011): pur essendo testo e spettacolo anteriori, tale rappresentazione del febbraio 2016 si carica dell'emozione di un pubblico che ha appena vissuto un proprio massacro, quello dei 130 morti del Bataclan e delle terrazze dei caffè parigini, la sera del 13 novembre 2015. Teatro totale come emozionalismo, ma un emozionalismo che non è fine a se stesso: l'eccesso di emozioni deve portare a una presa di coscienza, anche se questa può avvenire solo in seguito, quando la piena emozionale e percettiva si spegne lasciando posto allo sdegno o alla rabbia. Insomma un'esperienza-limite che porta a una trasformazione (di sé, oppure del mondo se porta concretamente a un'azione sul reale).

Corpo, sensi e realtà si pongono dunque quali elementi caratterizzanti di molto teatro italiano di questo nuovo millennio: un teatro che, attraverso un processo di ritualizzazione, fa vivere allo spettatore un'esperienza sensoriale ed emozionale tale da portare a un cambiamento, nel pensiero o in un'azione sul mondo. Se molteplici e diverse sono le esperienze, come già mostra questa brevissima rassegna, e se tali esperienze appaiono fondate su estetiche e poetiche anche molto distanti fra loro, l'importanza di tali elementi legati alla presenza e alla fisicità mostra un'avvenuta rivalutazione dell'emozione, che, almeno negli esempi più felici, non è però fine a se stessa, né esclude, da parte del creatore, un'attenzione rivolta alle qualità stilistiche, plastiche e concrete dell'oggetto della sua creazione.