

## UN CORO DI SPETTATORI

Clemente Tafuri, David Beronio

Il lavoro dell'attore e il suo ruolo rispetto all'esperienza teatrale e alle sue ragioni profonde sono stati nel Novecento al centro della maggior parte delle riflessioni sul teatro. Le indagini in queste direzioni, a volte tanto radicali da porre in discussione la scena stessa, hanno portato a ridefinire la figura dell'attore e il suo rapporto con l'evento teatrale, e a proporre una smisurata varietà di interpretazioni e di pratiche, di stili e di metodi. L'attore viene riconosciuto, quasi sempre, come terreno privilegiato di ricerca, fino a essere individuato come il nucleo intorno al quale elaborare una nuova idea di teatro. Le intuizioni che hanno contribuito a destrutturare la figura dell'attore per immaginare il teatro sempre più come un'esperienza di vita e di conoscenza, hanno reso possibile un nuovo sguardo sull'intera storia del teatro. Ciò consente non solo di comprendere più a fondo cosa ha ispirato forme apparentemente distanti dalla nostra sensibilità, ma anche di ricondurre a problematiche della nostra epoca pratiche e scoperte tradizionalmente circoscritte ad un interesse storiografico. Gli esiti delle ricerche sviluppate nel Novecento sul teatro e intorno all'attore, pur condotte al fine di trovare un'essenza irriducibile, hanno individuato una varietà di principi in base ai quali definire la specificità dell'attore. L'esperienza stessa della performance in contrapposizione alla finzione della scena viene attraversata per poi essere ricondotta, come evidentemente è accaduto e accade, nella composizione di una nuova idea di personaggio, forse più radicale. In essa l'attore non è chiamato a rinunciare alla propria identità di essere umano, ma nemmeno ad abbandonare lo studio sul personaggio.

Il lavoro condotto in queste direzioni ha portato a riconoscere diverse figure d'attore che sintetizzano i principi di volta in volta indagati. Egli diventa quindi attore poeta, attore santo, attore pedagogo, attore che canta, attore custode di verità irraggiungibili, attore narratore, attore che denuncia, attore che danza, attore atleta, attore macchina, attore figura, attore acrobata, attore marionetta.

Ma ognuna di queste definizioni, e tutte le altre che si possono aggiungere, oltre a riferirsi alle dinamiche strutturali del lavoro dell'attore, delinea un diverso rapporto con il pubblico, che a sua volta viene ripensato in funzione dell'opera a cui via via l'attore dà vita. In questa riformulazione dei rapporti gli sforzi sono sempre stati rivolti a far sì che il senso più profondo di un'opera non solo quindi dialogasse con il pubblico, ma anche, grazie ad esso, si affermasse con maggiore forza ed efficacia. Proprio questi processi hanno condotto a una delle più profonde crisi dell'identità e dei ruoli di pubblico e attore rispetto all'opera. La complessità di questi intrecci e le difficoltà che da essi sorgono, emergono tuttavia per la prima volta in un pensiero che, pur non nascendo in un ambito prettamente teatrale, precede di alcuni anni le teorie del Novecento sul teatro. Un pensiero che si rivolge al tempo stesso all'arte e al suo rapporto con la conoscenza e la consapevolezza che l'uomo ha di sé.

Si tratta del pensiero di Nietzsche, e del suo contributo alla riflessione sull'arte più importante e più citato, *La nascita della tragedia*.

Ma, come è noto, Nietzsche è un autore chiamato a soccorrere, con frammenti della sua opera, anche le tesi più disparate, a volte opposte tra loro. Lo stile, la non sistematicità del suo pensiero, la potenza e la forza poetica delle immagini evocate dalle sue pagine e molte altre *impurità* rendono le parole di Nietzsche sempre di difficile interpretazione, ambigue, doppie come quelle di un dio. Da qui la leggerezza con cui, a questo banchetto, ci si serve di ciò che è utile a saziare il proprio appetito. Ma proprio alcune conquiste della ricerca teatrale del Novecento permettono di amplificare la portata delle intuizioni che Nietzsche ebbe sull'arte tragica e la contemporaneità.

Nella *Nascita della tragedia* si attribuisce all'arte non solo un connaturato potere conoscitivo per l'uomo, ma la facoltà di ripristinare l'unità perduta di tutte le cose, ovvero il fondamento della conoscenza più antica. E tale potenzialità si manifesta, secondo Nietzsche, per la prima volta in occidente nel coro ditirambico, non il coro delle tragedie dell'epoca classica ma quell'esperienza che ne era all'origine e che si colloca anteriormente all'introduzione del personaggio sulla scena, alla nascita cioè del teatro inteso come opera letteraria.

Il processo di conoscenza innescato dall'arte tragica non è un percorso che si esaurisce nella scoperta di una verità. Si tratta piuttosto del contrario. La verità tragica comporta una consapevolezza che per l'uomo risulta insostenibile, quella cioè assurdità dell'esistenza e dell'impossibilità di qualsiasi forma di salvezza da tale destino. Si tratta cioè di una condizione, di uno stato di conoscenza acquisito per vie rituali attraverso pratiche misteriche rimaste segrete nel corso dei secoli. La verità tragica è quindi a fondamento di un'esperienza artistica. L'arte è la sua espressione. E esattamente come nella vita anche nell'arte:

La conoscenza uccide l'azione, per agire occorre essere avvolti nell'illusione [...]<sup>1</sup>.

Il contromovimento che allontana dal disgusto per la mancanza di senso dell'esistenza rischierebbe di tradursi in un'apatia che sottrae senso all'agire. La consapevolezza tragica invece instaura con la verità che l'ha ispirata una relazione dinamica che può costruire una forma simbolica, un'*illusione*, una forma d'arte che consente di accogliere la vita con tutte le sue contraddizioni. L'azione a cui Nietzsche si riferisce è l'azione teatrale del coro, e quella enunciata è la *dottrina di Amleto*. Ma è nella *Visione dionisiaca del mondo* che egli affronta la questione della verità sulla scena in maniera ancora più esplicita ponendo al centro della riflessione proprio l'attore, e immaginando una fase del coro ditirambico forse precedente a quella evocata nella *Nascita della tragedia*.

---

<sup>1</sup> F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Adelphi, Milano 1989, p. 55.

Nell'attore noi riconosciamo l'uomo dionisiaco il poeta il cantore, il danzatore istintivo in quanto però uomo dionisiaco *rappresentato*<sup>2</sup>.

Il tema della rappresentazione viene introdotto a proposito del rapporto che si deve instaurare sulla scena fra verità e illusione. Non si tratta ancora di una teoria intorno al personaggio, quanto piuttosto di una riflessione che introduce un concetto che potremmo definire di auto-rappresentazione: l'attore, in quanto uomo dionisiaco, rappresenta se stesso come uomo in grado di accettare la vita e sostenere con essa un confronto ininterrotto. Il pubblico del coro ditirambico d'altra parte riconosce la natura rappresentativa di quello che vede e non può fare a meno di rimanere avvolto nell'illusione in quanto parte esso stesso dell'evento performativo.

Si trattava innanzitutto di trasformare quei pensieri di disgusto per l'atrocità e l'assurdità dell'esistenza in rappresentazioni con cui si potesse vivere: queste sono il *sublime* in quanto soggiogamento artistico dell'atroce, e il *ridicolo* in quanto scaricarsi artistico del disgusto per l'assurdo<sup>3</sup>.

La contemporanea comparsa di sublime e ridicolo, quindi delle due categorie che daranno origine alla tragedia e alla commedia, è in parte coerente con la versione aristotelica della nascita del teatro che troviamo nella *Poetica*. Ma è interessante notare che Nietzsche individua questa genesi comune nel coro tragico, senza seguire Aristotele nella distinzione tra i canti ditirambici, che avrebbero dato origine alla tragedia, e quelli fallici che invece sarebbero all'origine della commedia. E tale origine non prevede alcuna distinzione in generi, che sono invece il frutto di una elaborazione teorica diventata successivamente normativa rispetto alle pratiche teatrali.

Comunque la natura rappresentativa di quell'atto performativo viene ribadita proprio nelle sue premesse fondamentali: l'operazione estetica consiste nel costituire una rappresentazione dei pensieri e dei sentimenti che sorgono da quel pessimismo negato dall'elaborazione della bellezza che Nietzsche pone in netta antitesi con la verità tragica. La bellezza greca era il risultato della rimozione di tale verità, operata attraverso l'azione formalizzatrice dello spirito apollineo. Con l'ebbrezza dionisiaca vengono invece recuperate le più profonde e perturbanti spinte dell'animo umano.

Il sublime e il ridicolo costituiscono un passo al di là della bella illusione, poiché in entrambi i concetti viene sentita una contraddizione. D'altro canto essi non coincidono affatto con la verità: sono un velame della verità, il quale è bensì più trasparente della bellezza, ma risulta pur sempre un velame<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Id., *La visione dionisiaca del mondo* in id. *La filosofia nell'epoca tragica dei Greci*, Adelphi, Milano 1991, p. 65.

<sup>3</sup> Ivi, p. 64.

<sup>4</sup> Ivi, p. 65.

Questa azione di svelamento e al tempo stesso di nascondimento è affidata interamente all'attore, che nella sua azione *va oltre la bellezza e tuttavia non cerca la verità*.

L'elemento dionisiaco viene introdotto per scardinare la menzogna della bella illusione ma non viene lasciato agire completamente. Viene suscitato, si lascia che la sua forza si espanda ma al tempo stesso viene controllato. E proprio questo è il compito dell'attore.

Troviamo quindi un *mondo intermedio* tra bellezza e verità, dove è possibile riunire Dioniso e Apollo. Questo mondo si rivela in un giocare con l'ebbrezza, non già nell'essere completamente assorbiti da essa<sup>5</sup>.

L'attore è colui che conduce l'azione e all'interno di essa lascia che si sviluppi un gioco, il gioco dell'oscillazione fra verità e illusione, il gioco di tensioni fra ebbrezza e presenza consapevole<sup>6</sup>.

Si verifica così un recupero del concetto classico di «verosimiglianza», non come procedimento naturalistico di riproduzione della realtà sulla scena, bensì come processo di avvicinamento ad una verità indicibile che può essere tuttavia evocata grazie al suo velamento, attraverso la costituzione di un'immagine che ad essa alluda.

Dapprima l'attore non era naturalmente un isolato: doveva piuttosto venir presentata la massa dionisiaca, cioè il popolo. Di qui il coro ditirambico. Giocando con l'ebbrezza, l'attore stesso, come anche il coro circostante degli spettatori, doveva per così dire scaricarsi dell'ebbrezza<sup>7</sup>.

Gli spettatori *sono* il coro. Ognuno è attore in quanto attore del coro che agisce e spettatore in quanto coreuta che assiste alla visione del coro stesso. Non è ancora presente l'elemento che definisce la separazione tra chi agisce sulla scena e chi assiste, non si è ancora tracciato cioè quel solco tra attore e spettatore all'interno del quale germinerà il carattere letterario del teatro. I miti generati dall'agire poetico del coro sono i *mikeroi mythoi* di cui parla Aristotele, ovvero piccoli racconti improvvisati dai corifei che vengono vissuti e non semplicemente messi in scena. Sono racconti che non hanno un diretto legame con la mitologia e quindi per essere frequentati non hanno bisogno di riferirsi ad alcun codice letterario. L'attore-spettatore,

---

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> A questo proposito, Alessandro Fersen nei suoi studi sull'origine rituale del teatro: «Nella ambigua alchimia del rito esiste tutta una gamma di gradazioni interiori: dall'immedesimazione totale, che, in certi cerimoniali, sfocia nell'orgia vissuta senza margini di controllo, a forme di crescente autocoscienza fino allo svuotamento di ogni partecipazione e alla pura osservanza esteriore delle forme cerimoniali. Il dosaggio fra immedesimazione e consapevolezza dipende inoltre dalle funzioni che ognuno adempie nell'esecuzione del rito ed è sensibilmente diverso nella guida rituale e nei singoli membri della comunità. Ma la felicità dell'evento rituale corre sul filo di un aereo equilibrio fra l'intenso abbandono ed una sottile frangia di consapevolezza che conferisce al rito una qualità *giocosas*» (A. Fersen, *Critica del teatro puro*, AkropolisLibri – LeMani, Genova-Recco 2013, p. 407).

<sup>7</sup> F. Nietzsche, *La visione dionisiaca...*, cit., p. 65.

agendo e simultaneamente vedendo se stesso e il coro, vive un'esperienza che gli consente di tornare ad appartenere ad una natura da cui la (sua) cultura lo ha strappato.

Su questo piano conoscitivo esistono soltanto due vie, quella del *santo* e quella dell'*artista tragico*: ciò che li accomuna è il fatto che, nonostante la più chiara conoscenza della nullità dell'esistenza, essi possono tuttavia continuare a vivere, senza sentire una frattura nella loro intuizione del mondo<sup>8</sup>.

Ancora una volta è un'intuizione di Nietzsche a tracciare un segno attraverso che consente di guardare da una prospettiva nuova le questioni fondamentali legate al problema del senso, dell'azione, della conoscenza. Ma si tratta solo di un punto di partenza.

---

<sup>8</sup> Ivi, p. 68. A questo proposito è particolarmente significativo ritrovare, in una prospettiva rivolta alla contemporaneità, le stesse tematiche qui messe in evidenza nei recenti lavori di Antonio Attisani (in particolare *Logiche della performance. Dalla singolarità francescana alla nuova mimesi*, Accademia University Press, Torino 2012).