

Il Teatro del Lemming. Teoria e pratica di un'estetica estrema

di Giacomo Fronzi

Nato nel 1987, il "Teatro del Lemming" si presenta come una delle realtà più interessanti nel panorama teatrale italiano contemporaneo. Di recente impegnata a Berlino in un laboratorio dal significativo titolo "I cinque sensi dell'attore", la compagnia di Rovigo, animata dal suo fondatore Massimo Munaro, prosegue lungo il sentiero inaugurato quasi trent'anni addietro, alla ricerca di un teatro che riesca a tenersi in equilibrio tra realtà, immaginazione, carica emotiva, inquietudine e partecipazione.

1. Nota preliminare

Abbiamo più volte ricordato, anche su questo sito, come nel corso degli ultimi decenni lo statuto epistemologico, le funzioni, gli obiettivi, gli oggetti di ricerca, finanche la *raison d'être* dell'estetica abbiano subito una graduale ma radicale modificazione. Dalla "crisi dell'estetica", che ha animato il dibattito teorico tra gli anni Sessanta e gli anni Ottanta del secolo scorsoⁱ, si è giunti, al giorno d'oggi, a quella che Luigi Russo ha definito *Neoestetica*, a una disciplina, cioè, che ha assunto un «nuovo assetto polimorfico e inquietante»ⁱⁱ. In qualche modo, l'estetica, tanto per fattori intrinseci quanto per fattori estrinseci, pena la propria sopravvivenza, ha dovuto fare i conti con una realtà teorica e storico-pratica in continuo movimento e che per poter essere compresa appieno ha necessitato, sempre più, di letture e interpretazioni in chiave estetica. Di conseguenza, la disciplina è diventata, per utilizzare un'efficace e calzante definizione di Michael Kelly, una «riflessione critica su arte, cultura e natura»ⁱⁱⁱ. In questo ampio spettro all'interno del quale si muovono le ricerche di carattere estetologico, troviamo, naturalmente, tutte le arti, compreso il *teatro*.

Volendo muoverci da un livello preliminare, possiamo ricordare come una delle tendenze più naturali che l'uomo manifesta, fin da bambino, è legata al bisogno di comunicare attraverso contorsioni ed espressioni del volto o attraverso la cosiddetta comunicazione non verbale. Vi è un'indubbia presenza di elementi definibili genericamente "teatrali" e tendenzialmente "drammatici" nella vita di ogni giorno e, più in generale, nelle varie forme dell'attività umana. A questa accezione di "teatro" si affianca quella riconducibile al teatro *stricto sensu*, vale a dire al teatro inteso come pratica artistica, come fenomeno culturale specifico. In ambedue i casi, comunque, si fa necessario riferimento a un'inevitabile e arcana tendenza alla "messa in scena", a un costante ricorso alla "finzione", alla simulazione, da intendere (letteralmente) come dimensione altra rispetto alla realtà tangibile e verificabile.

Difficile parlare di un'*estetica del teatro*, se non come riflessione frammentaria e disorganica sul fenomeno teatro, inteso comunque nelle sue varie articolazioni, declinazioni ed espressioni^{iv}. Prendendo a prestito la riflessione di José Ortega y Gasset, possiamo intendere il teatro come una "cosa" che è tante cose diverse, che nascono, muoiono, si fondono, si sostituiscono, si susseguono, si annullano, si trasformano, fino a diventare tra loro anche irriconoscibili^v. C'è però qualcosa, sostiene Gasset, che riesce a tenere insieme questo reticolo così composito, ed è l'idea di teatro inteso essenzialmente come *visione*. Per lungo tempo, fin da Aristotele, il teatro è stato considerato e praticato come un intricato complesso di forme della/e visione/i, come una sorta di universo parallelo in cui avviene una proiezione reale, con soggetti altrettanto reali (gli attori), di contenuti irreali o, al più, realistici. Anche quando il lavoro teatrale porta in scena eventi, situazioni o personaggi reali, la trasposizione resta un processo fondamentalmente ed essenzialmente fantastico, immaginario, "visionario". Sono i principi della *visione* e della *visionarietà* che innervano l'essenza e la funzione del teatro, che quindi si configura come una pratica artistica fondata sull'elemento

narrativo-drammaturgico e su meccanismi di visione-visionarietà. D'altronde, la stessa etimologia (dal verbo *θεάομαι*, quindi «guardare, essere spettatore») rinvia esattamente all'atto del guardare, alla pratica della visione. Ma questa concezione esclusiva del teatro come visione, da cui discende una sorta di *primato della visione*, vale anche per alcune forme sperimentali di teatro contemporaneo? La risposta a questa domanda sarà articolata in due passaggi. Il primo, più teorico, sarà relativo ad alcuni aspetti inerenti all'evoluzione del teatro moderno e contemporaneo, mentre il secondo, tendenzialmente teorico-pratico, riguarderà specificamente l'esperienza del Teatro del Lemming.

2. Dalla Teoria del dramma moderno *al nuovo ruolo di attori e spettatori*

Il teatro – l'abbiamo già accennato – nel corso del tempo si è trasformato, ha vissuto momenti di crisi e altri di rinascita, in certe fasi della storia ha avuto una funzione sociale e politica mentre in altre è stato un raffinato commento alle vicende umane, per non parlare poi delle modificazioni legate allo spazio scenico, alla struttura dei teatri, e così via. Ci sono però tre elementi che per lungo tempo sono rimasti sostanzialmente immutati e che solo il teatro sperimentale contemporaneo si è impegnato a modificare/superare: a) la distinzione netta e la separazione del teatro dalle altre arti; b) la distanza tra il palcoscenico (quindi gli attori) e il pubblico; c) il ruolo passivo degli spettatori. Questi tre elementi, pur essendo sopravvissuti nei secoli e mantenendo ancora oggi efficacia, fascino e significato culturale, entrano in crisi nella contemporaneità. Dalla loro crisi prenderà vita un'idea di teatro completamente nuova. Per meglio comprendere la crisi e il superamento di questi tre elementi, è necessario ricondurli nell'ambito dell'evoluzione del dramma contemporaneo, a partire dalla seconda metà del XIX secolo. A questo riguardo, resta esemplare e paradigmatica l'analisi condotta da Peter Szondi nella sua *Teoria del dramma moderno*^{vi}, che, non a

caso, si situa nel pieno del dibattito, sviluppatosi a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento, sul ruolo del teatro e dello scrittore, tanto nel mondo delle arti quanto in quello della società.

L'analisi di Szondi prende le mosse dal momento in cui iniziano a emergere delle difficoltà all'interno della forma drammatica, difficoltà che finiranno con il minacciarne e modificarne definitivamente e radicalmente la fisionomia. Il punto di partenza è la tradizionale (quella aristotelica, per intenderci) tripartizione dei generi in lirico, epico e drammatico, ognuno dei quali si caratterizza per un peculiare e specifico rapporto tra *forma* e *contenuto*. Fin da Aristotele, «i teorici hanno sempre condannato l'intrusione di elementi epici nel campo della poesia drammatica»^{vii}. Questa posizione è motivata dal fatto che nell'opera drammatica la *forma predeterminata* del dramma si realizza attraverso la fusione con una *materia* scelta in funzione della forma. L'eventuale presenza di elementi epici rappresenterebbe una «colpa» che ricadrebbe non sulla forma ma sulla scelta della materia. Un approccio di questo tipo, tutto fondato sulla polarità tra forma e contenuto, rischia di ignorare una terza dimensione, quella storica. Nell'interpretazione che ne dà Szondi, Hegel, giungendo a concepire l'identità di natura dialettica di forma e contenuto^{viii}, supera l'antitesi tra storico e atemporale. La conseguenza di tale superamento è «la storicizzazione del concetto di forma e in ultima analisi della stessa poetica dei generi. Lirica, epica, drammatica si trasformano, da categorie sistematiche, in categorie storiche»^{ix}. Si è trattato di un'evoluzione rispetto alla quale la teoria ha potuto intraprendere tre vie diverse: a) considerare sostanzialmente inutili le tre categorie poetiche una volta che esse hanno perduto il loro carattere sistematico (è il caso di Benedetto Croce); b) abbandonare il livello storico della poetica, ritirandosi su un livello a-temporale e a-storico (Emil Staiger); c) privilegiare ancora il piano storicistico, lì dove la concezione dialettica hegeliana del rapporto forma-contenuto può essere messa a frutto, in quanto la forma viene considerata come una sorta di contenuto "precipitato" (György Lukács,

Theodor W. Adorno, Walter Benjamin). Secondo Szondi, a partire da tali presupposti è possibile, per un verso, sviluppare una «semantica della forma», per altro verso, intendere la dialettica tra forma e contenuto come il riflesso di una dialettica tra enunciazione formale ed enunciazione contenutistica. Ma, se così fosse, allora si dovrebbe considerare la possibilità che l'enunciazione formale – fissa e non problematica – sia resa problematica dal contenuto. Ecco, dunque, che il lavoro di Szondi si propone come il «tentativo di spiegare le varie forme della drammaturgia più recente con la risoluzione di quelle contraddizioni».

Il punto di partenza è il dramma post-rinascimentale che ha soppresso il *prologo* e l'*epilogo* e che ha acquisito quei caratteri che resteranno immutati fino alla seconda metà dell'Ottocento, quei caratteri che definiranno il genere «dramma». Il dramma, da quel momento, diviene *assoluto*, non conosce altro al di fuori di sé. È assoluto nel *tempo* (perché presenza pura, non riferita a un "prima" o a un "dopo"); assoluto per quel che riguarda i *rapporti interumani* che mette in scena (perché non presuppone rapporti al di fuori di quelli espressi nel dialogo); assoluto come *accadere* (poiché è fondato sulla sua propria tensione e non su altre condizioni psicologiche o attinenti al mondo esterno).

Il fenomeno fondamentale che contraddistingue l'epoca moderna dal 1860 circa in poi – nell'analisi di Szondi – è costituito da un graduale processo di *epicizzazione del dramma*. Esso consiste in una progressiva relativizzazione dei momenti assoluti succitati: il dramma inizia ad aprirsi verso il passato e verso il futuro (come nel dramma «analitico» di Henrik Ibsen, in cui i personaggi rievocano il proprio passato, causa della loro condizione attuale, o in quelli di Anton Čechov, in cui i personaggi rinnegano il presente, vivendo solo di rimpianti e di speranze). Inoltre, si svuota del rapporto interumano, dal momento che i personaggi parlano tra loro senza intendersi o addirittura senza ascoltarsi, i dialoghi si trasformano in monologhi, l'accadere perde la sua assolutezza e diventa esemplificazione di un destino.

Dopo aver sinteticamente esposto i caratteri del dramma post-rinascimentale, Szondi analizza alcune delle opere di Ibsen, Cechov, August Strindberg, Maurice Maeterlinck e Gerhart Johann Robert Hauptmann, significative ed emblematiche dell'entrata in crisi della forma drammatica tradizionale. Attraverso una «teoria del mutamento stilistico» e l'analisi di alcuni «tentativi di salvataggio» della forma drammatica, Szondi affronta poi i tre drammaturghi Brecht, Wilder e Miller, autori che più e meglio di altri hanno fatto «precipitare» la tematica epica in una forma adatta, abbandonando quella tradizionale drammatica.

Brecht, al posto della scena stereoscopica (nella quale lo sguardo del pubblico è tutto concentrato su uno spettacolo che crea un mondo che sostituisce quello "reale"), introduce una scena che risulta comunicante con un mondo esterno o, meglio, con un mondo del quale è soltanto una parte. Inoltre, attraverso lo «straniamento» (del personaggio, della scena, ecc.), lo spettatore, tra le singole fasi dell'azione, è invitato a intervenire con il suo giudizio. Viene così superata l'assolutezza della forma drammatica e viene risolto il conflitto immanente fra tale forma (fondata sul rapporto interumano) e la concezione, specificamente epica, della società come oggettività alienata.

Con Thornton Wilder emerge in primo piano il regista, che descrive, con lirismo malinconico, la banalità dell'uomo e della sua esistenza quotidiana. È il regista che, in qualità di soggetto epico, si incarica di narrare e descrivere le situazioni oggettive all'interno delle quali si snodano le vicende dei personaggi, delle *dramatis personae*.

Di Arthur Miller, infine, Szondi rileva due principali tendenze, legate, rispettivamente, ad altrettante opere del drammaturgo americano: *Erano tutti miei figli* e *Morte di un commesso viaggiatore*. Per un verso, vi è una ripresa della tecnica ibseniana del «dramma analitico», destinata a lasciare irrisolto il problema per il quale l'azione attuale (il presente del dramma) potesse essere omogeneamente intrecciata con l'azione evocata (il passato);

per altro verso, vi è un risoluto abbandono della forma drammatica: l'azione passata non viene più ricostruita attraverso il dialogo, ma viene introdotta direttamente, appare sulla scena attraverso la «memoria involontaria» del protagonista. La forma drammatica tradizionale è pienamente superata. All'assolutezza dell'azione, del luogo e del tempo subentra la loro relativizzazione.

Ripercorrere alcune delle tesi di fondo del lavoro di Szondi *Teoria del dramma moderno* ci consente di cogliere un dato essenziale: le trasformazioni intervenute nel percorso evolutivo del teatro e del dramma, viste dall'osservatorio privilegiato del rapporto tra forma e contenuto, conducono verso un ripensamento non solo della natura dell'opera teatrale, ma anche (e di conseguenza) della relazione tra gli attori (ancora, ma per poco, solo sulla scena) e il pubblico (ancora, ma per poco, solo in platea). Il ruolo e la funzione di quest'ultimo, difatti, risultano modificati con il progressivo radicalizzarsi dell'evoluzione formale del dramma e della pratica teatrale, in generale. Tale è la trasformazione della distribuzione dei ruoli tra attori e spettatori che, in alcune forme di teatro sperimentale, avviene un vero e proprio rovesciamento delle parti, che ha già prodotto risultati assolutamente interessanti. Questa nuova prospettiva è la conseguenza, come abbiamo detto, delle variazioni e delle modificazioni che hanno subito alcuni caratteri specifici della forma teatrale (il rapporto tra gesto e parola, il peso variabile della componente testuale e narrativa, la predilezione per il linguaggio motorio rispetto a quello verbale). Ciò ha condotto anche a una parziale dissoluzione di quella dimensione di sacralità^x che fino all'età contemporanea è stata garantita dalla presenza di un'area intermedia tra palcoscenico e pubblico. Ora, «venendo a contatto diretto – o quasi diretto – con gli attori; assistendo al mescolarsi, a volte persino invadente e prevaricatore di questi (si pensi all'*Apocalisse* del *Living Theater*), il pubblico ha bensì goduto d'una più intima partecipazione all'azione, ma ha anche visto abolita quella zona di rispetto che rendeva più remoto ma più pregnante lo

spazio privilegiato nel quale la vicenda si svolgeva»^{xi}. Si può ben intuire quanto sia stato radicale il cambio di prospettiva.

Tra le varie esperienze sviluppatesi in questa direzione, si è scelta quella del Teatro del Lemming, la cui pratica ha condotto al superamento tanto del primato dell'attore sullo spettatore quanto – ed è il momento di recuperare le tesi di Gasset – dell'occhio sugli altri sensi. In qualche modo, il Lemming è un teatro dello spettatore e un teatro dei cinque sensi.

3. Il Teatro del Lemming e il superamento del primato della visione

L'occasione per parlare del Lemming ci è stata fornita, come detto in apertura, dal recente laboratorio intitolato "I cinque sensi dell'attore", svolto dalla compagnia di Rovigo a Berlino, autentica capitale internazionale delle arti. Il seminario, che si è tenuto dall'11 al 13 luglio scorso, è stato ospitato negli spazi dell'APT (Atelier für Physisches Theater) e ha di fatto confermato il rilievo internazionale dell'attività del Lemming. In qualche modo, la peculiarità del loro lavoro ha nuovamente ottenuto il giusto riconoscimento al di fuori dei confini nazionali – nel 2000 il Lemming è stato chiamato a rappresentare il teatro italiano durante le giornate italo-francesi, promosse dall'ETI e dall'ONDA, che si sono svolte a Marsiglia –, lavoro che si inserisce a pieno titolo nella ricca fenomenologia del teatro sperimentale del Novecento, del quale il Lemming incarna motivazioni e oscillazioni. Di queste ultime, probabilmente, la più emblematica riguarda proprio il rapporto tra attori e pubblico. Il teatro sperimentale, per un verso, mette in atto con energia una sorta di chiusura sociologico-critica, realizzando opere che assorbono i tratti alienanti dell'esistenza umana, reintegrati mettendo in scena una realtà ridotta ai suoi termini essenziali, volutamente complessa e incomprensibile. È il teatro dell'incomunicabilità, dell'innominabilità. Per altro verso, invece, c'è un teatro sperimentale che cerca di ricostruire, attraverso un'apertura

sempre maggiore, la relazione tra scena e platea, e di ridefinire il rapporto con lo spettatore, coinvolgendolo a livello drammaturgico.

Il lavoro del Lemming nasce – come abbiamo detto – alla fine degli anni Ottanta, a Rovigo, in quella zona compresa tra il Veneto meridionale e la Romagna che in quegli anni offriva già interessanti elementi di novità nell’ambito della sperimentazione teatrale italiana: da *Motus* (Rimini) a *Masque* (Bertinoro), da *Fanny&Alexander*, *Tanti Così Progetti* (Ravenna) alla *Societas Raffaello Sanzio* (Cesena), dal *Teatro della Valdoca* (Monica Francia) a *L’impasto* e *Teatri di vita* (Bologna). Qualcuno ha considerato questa stagione un vero e proprio «fenomeno “geosocioteatrale”», dandogli il nome di «Romagna Felix»^{xii}. In questo clima di novità e di fermento, dall’attività e dalla fantasia di Massimo Munaro (regista e compositore) e Martino Ferrari (scenografo e regista) nasce il Teatro del Lemming, che già nella scelta del nome – come è naturale che sia – ha subito dato una chiara indicazione sul carattere che si è voluto dare all’attività della compagnia: «I lemming sono dei piccoli roditori che vivono in Scandinavia. Periodicamente, dopo aver prolificato in massa, si consumano in un’estenuante migrazione: vagano senza mèta, superando valli, monti, fiumi, obbedendo a questo loro istinto cieco, finendo a migliaia gettandosi dai fiordi incontro alle gelide acque dell’Oceano. Ecco, ci piaceva questo richiamo all’eccesso, questo appello all’istinto che si spinge fino alle estreme conseguenze. Così nel nostro modo di fare e di intendere il teatro la suggestione delle immagini sceniche spesso prevale sulla narrazione»^{xiii}.

Dall’incontro tra Munaro e Ferrari nasce un’esperienza unica nel panorama teatrale italiano, centrata su una propria originale idea di concepire il teatro, nella quale sono determinanti la centralità dello spazio scenico, la diversificazione e multiformità delle sollecitazioni teatrali ed extra-teatrali, il bisogno (tutto avanguardistico) di superare le convenzioni del teatro. Questi aspetti emergono già nel loro primo lavoro (*Frammenti*, giugno 1987), caratterizzato dall’uso di codici teatrali diversi, dall’attenzione

particolare rivolta alla scenografia, all'azione fisica degli attori e al ruolo fondamentale della musica, la quale «non era un semplice “collante” dello spettacolo, ma si proponeva (soprattutto all'inizio e alla fine, attraverso il ritorno di un tema musicale portante) come elemento drammaturgico»^{xiv}.

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

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

Per realizzare quest'idea (e, quindi, andare oltre il primato dell'attore), il *Lemming* porta a compimento un'altra “eresia”, superando quello che Ortega y Gasset considerava come l'elemento essenziale del teatro, vale a dire il primato della visione. *Edipo. Una tragedia dei sensi* è fondato sull'iperstimolazione sensoriale, veicolata – appunto – non verso il senso dell'udito e della vista, ma anche e soprattutto verso il tatto, l'olfatto e il gusto. Quella della vista è la deprivazione sensoriale più inquietante e destabilizzante, per questo è ciò che subito viene negato allo “spettatore”, il quale è calato «in una situazione di semioscurità, in cui gli è difficile riconoscere gli “attori”, corrispondente al suo essere all'oscuro non di quello

che sta per vedere, ma di quello che gli succederà: la trasformazione da “spettatore” in “attore” e, soprattutto, in Edipo accecato»^{xvi}. Di lì a poco, una guida femminile accompagnerà lo spettatore verso un attore bendato, recitandogli, in dialetto veneto e con il fiato con un forte sapore di grappa, un compianto sulla sorte di Edipo. Toccandogli il viso trasferirà la cecità allo spettatore, che viene bendato. Privato – questa volta completamente – della vista, lo spettatore-attore dovrà fare affidamento sugli altri sensi, partecipando, ludicamente, a uno spettacolo che, non potendo prevedere le reazioni dello spettatore-attore, è stato composto su un copione corredato di diverse alternative. I veri spettatori, in realtà, sono gli “attori”, i quali, pur avendo un copione, sono orientati a seconda delle scelte che lo spettatore-attore farà di volta in volta. Il rovesciamento dei ruoli è completo. Dopo essere stato invitato a compiere una serie di azioni, in contesti con stimolazioni sensoriali ben precise, lo spettatore-Edipo viene sbendato, di fronte a uno specchio, secondo una procedura rituale parallela a quella iniziale. Ma l’uscita dalla finzione e il recupero della vista, paradossalmente, segnano il limite di un’ulteriore incertezza, legata al riconoscimento di un sé che lo spettatore, divenendo attore, aveva abbandonato.

Sarebbe sufficiente anche il solo *Edipo* per dare l’idea di come il teatro sperimentale del Lemming sia riuscito a compiere un doppio oltrepassamento e, di conseguenza, un doppio riscatto, quello dello spettatore (con il venir meno della separazione tra attore e spettatore) e quello di tutti i sensi (con la negazione della superiorità del senso della vista e, in parte, dell’udito). Questo secondo aspetto, peraltro, ha costituito il perno attorno al quale realizzare (oltre che l’attività della compagnia) il recente laboratorio berlinese. Nella poetica del Teatro del Lemming, come hanno scritto gli organizzatori, l’olfatto, il gusto e il tatto costituiscono i sensi che, più degli altri, hanno la capacità di ricondurci a una memoria ancestrale, primitiva. Ecco allora che tutti i cinque sensi diventano lo strumento per realizzare un teatro inteso non più come sola attività cognitiva, ma –

soprattutto – come un’esperienza emotiva, quindi un’esperienza pienamente ed essenzialmente estetica e sinestesica, all’interno della quale si fa appello al mondo dell’immaginazione e delle sensazioni più profonde, affidandosi alle reazioni e ai segnali forniti dai sensi. Sono i cinque sensi dell’attore, ma anche i cinque sensi dello spettatore, chiamato in causa direttamente (fisicamente e, quindi, sensorialmente) dall’attore, in una cornice esperienziale che si potrebbe definire *estrema* e *totalizzante* e che chiarisce anche il senso della concezione che il Lemming ha della propria attività: «pedagogia dell’attore e dello spettatore allo stesso tempo»^{xvii}.

4. Altre brevi annotazioni sul Lemming, a partire da Inferno

Per concludere questo contributo su alcuni aspetti del teatro contemporaneo e sull’attività del Teatro del Lemming, vorrei focalizzare l’attenzione su certi altri elementi che, insieme a quelli emersi nel paragrafo precedente, vanno a comporre (seppure in maniera non completa e definitiva) la poetica e l’estetica della compagnia di Rovigo. Per fare questo, mi soffermerò su una produzione del 2006, alla quale ho avuto modo di assistere alcuni mesi fa: *Inferno. I trentaquattro Canti*, prima parte di un trittico (*Inferno, Purgatorio e Paradiso*) intitolato *NEKYIA. Viaggio per mare di notte*. Lo spettacolo completo prevede l’accesso di soli diciassette spettatori^{xviii}, mentre il solo *Inferno* non ha limitazioni per il pubblico. Massimo Munaro, in un’interlocuzione privata, relativamente al fatto che per *Inferno* non vi fossero limitazioni, ha rilevato: «L’inferno è proprio per tutti...».

Inferno, per come io ho potuto interpretarlo, merita di essere spiegato a partire da diversi elementi. Innanzitutto, per come scrivono gli autori, dal punto di vista drammaturgico si tratta di una «libera e personale scrittura scenica che interroga attori e spettatori a partire dal loro stesso statuto e,

persino, nella loro comune e inquieta condizione di cittadinanza». E questa interrogazione assume i caratteri dell'inquietudine perpetua, incarnando appieno il carattere di spaesamento che assume l'esperienza artistica ed estetica nel Novecento, fondata su una risoluta controtendenza nei confronti di una tradizione che ha sempre enfatizzato l'equilibrio, l'armonia, la catarsi. Volendo prendere a prestito le parole di Benjamin, con *Inferno* si realizza la «dissoluzione dell'aura nell'esperienza dello shock». *Inferno* – dedicato a Roberto Domeneghetti, tra i principali protagonisti delle attività del Lemming tra gli anni Novanta e il 2000, scomparso improvvisamente nel 2003 – ci dice però anche qualcos'altro e cioè che lo stato di spaesamento non è provvisorio, ma costitutivo della condizione umana, una condizione di costante ambiguità, oscillazione, incertezza. Questo teatro, allora, sembra caricarsi dei caratteri che Adorno assegnava alla filosofia in un tempo oscuro. La profondità della filosofia, sostiene Adorno, non deve offrire illusoriamente un senso ma, pur elevandosi al di sopra di ciò che semplicemente è, non può esimersi dall'inglobare ed accogliere «il *common sense*, la banale ragione umana»^{xix}. Al pensiero filosofico (e, sembrerebbe, anche al teatro) si richiede di non «degenerare in chiacchiere come la “nuova sicurezza” e sciocchezze simili; di non essere apologetico e di non rinviare a un qualcosa come un possesso imperituro – ma di pensare contro se stesso; e ciò significa che si deve misurare con l'estremo, con l'assolutamente impensabile, per avere in genere ancora un diritto in quanto pensiero»^{xx}.

Uno degli obiettivi di *Inferno*, a mio modo di vedere, è quello di recuperare la funzione catartica del teatro, attraverso l'identificazione non con un personaggio o un'azione specifici, quanto invece con gli stati emotivi ed emozionali che aleggiano nella e sulla scena e che come un vento a volte leggero a volte uraganico colpiscono il pubblico. Lo spettatore, sebbene non sia coinvolto direttamente, viene accompagnato (volente o nolente) in un percorso plurisensoriale che ha molto a che vedere con la dimensione rituale, richiamando alla mente quel processo, esemplarmente analizzato da Victor

Turner^{xxi}, che dal rito si muove verso il teatro. Nel rito di passaggio, ci dicono prima Arnold Van Gennep e poi Turner, vi è una componente fondamentale che è la “liminalità”, intesa come fase di estraneazione, di destrutturazione. È una fase altamente creativa, durante la quale dalla dialettica tra antistruttura (generata dalla struttura) e liminalità si genera la *communitas*. Ordine, conflitto, frattura, scontro, cambiamento: queste sono le fasi attraverso cui si crea lo spirito di una comunità. Ma se per Turner vi è un potenziale teatrale nella vita sociale, con il teatro del Lemming potremmo rovesciare il piano, procedendo non “dal rito al teatro”, ma intendendo il teatro come rito, come meta-commento dei drammi sociali.

Prende così forma una possibile lettura di *Inferno*, lavoro dalla potenza davvero travolgente, che si presenta come la narrazione psicotica del dolore, come la messa in scena di un viaggio nelle profondità più nascoste dell’animo umano. Attraverso una sapiente e attentissima gestione dei tempi scenici, delle luci, dei contrasti sonori, *Inferno* ricaccia lo spettatore in un contesto di profonda inquietudine e di spaesante oscillazione tra chiarezza e oscurità.

Questo lavoro del Lemming, quasi come fosse un concentrato immaginifico del dolore umano, è il ritratto dell’inquietante, desolante, fredda, spaventosa realtà, che è sì realtà fisica, materica, carnale, ma anche, forse soprattutto, realtà psichica. È fortemente presente l’idea del dolore e dell’afflizione legati alla sconfitta, alla perdita del sé, del proprio corpo, della propria umanità, della propria condizione di essere umano incompreso dagli altri suoi simili.

Ma *Inferno* non aspira a essere soltanto commento e meta-commento dei drammi dell’uomo contemporaneo, ma costituisce anche il manifesto, a tratti lacerante a tratti nebulosamente poetico, di un’idea forte di teatro, al quale non è più demandato il compito di creare un contesto di “finzione” quanto invece di proporsi come il sentiero dell’anti-finzione. Questo teatro, diverso, anti-tradizionale, che quotidianamente lotta per la propria sopravvivenza, rappresenta allora una piccola rivincita nei confronti di quel segmento di realtà che tenta silenziosamente di narcotizzare la coscienza di un uomo che,

per poter comprendere e interpretare il proprio mondo, sembra volersi avvalere sempre di meno del potenziale ermeneutico ed euristico delle arti.

ⁱ A questo riguardo, occorre rinviare all'oramai "mitico" convegno internazionale tenutosi a Cracovia nel 1979, intitolato *Crisi dell'Estetica?*: cfr. M. GOŁASZEWSKA (ed.), *Crisis of Aesthetics?*, Uniwersytet Jagiellonski, Cracow 1979.

ⁱⁱ L. RUSSO, *Verso la Neoestetica. Un pellegrinaggio disciplinare*, Aesthetica Preprint «Supplementa», n. 30, Palermo 2013, p. 7.

ⁱⁱⁱ Cfr. M. KELLY (ed.), *Encyclopedia of Aesthetics*, 4 voll., Oxford University Press, New York 1998.

^{iv} Cfr. C. ROZZONI, *Per un'estetica del teatro. Un percorso critico. Testi di Simmel, Merleau-Ponty, Fink, Deleuze*, Mimesis, Milano 2012.

^v Cfr. J. ORTEGA Y GASSET, *Idea del teatro. Un accenno* (1946), trad. it. di A. Fantini, Medusa, Milano 2006.

^{vi} P. SZONDI, *Teoria del dramma moderno. 1880-1950* (1956), introd. di C. Cases, Einaudi, Torino 2000.

^{vii} Ivi, p. 3.

^{viii} Vale la pena ricordare che a un'analogia relazione tra forma e contenuto giunge anche Francesco De Sanctis, il quale, nel saggio *Settembrini e i suoi critici* (1869), scrive: «La forma non è *a priori*, non è qualcosa che sta da sé e diversa dal contenuto, quasi ornamento o veste o apparenza, o aggiunta di esso; anzi è essa stessa generata dal contenuto, attivo nella mente dell'artista: tal contenuto, tal forma» (*Scritti critici*, a cura di G. Contini, UTET, Torino 1949, p. 241).

^{ix} P. SZONDI, *Teoria del dramma moderno. 1880-1950* (1956), cit., p. 4.

^x Ancor prima dell'affermarsi del teatro sperimentale del secondo Novecento, Benjamin scrive: «L'abisso che separa l'attore dal pubblico come i morti dai vivi, l'abisso il cui silenzio nel teatro di prosa accentua la sublimità e il cui risonare nell'opera accentua l'ebbrezza, questo abisso, che tra tutti gli elementi del teatro è quello che reca le tracce più difficilmente cancellabili della sua origine sacrale, ha perso sempre più d'importanza» (W. BENJAMIN, *Che cos'è il teatro epico*, in ID., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa* (1936), trad. it. di E. Filippini, prefaz. di C. Cases, con una nota di P. Pullega, Einaudi, Torino 2000³, p. 130.)

^{xi} G. DORFLES, *L'intervallo perduto*, Skira, Milano 2006, p. 127.

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

^{xiii} Autointervista inedita di Massimo Munaro e Martino Ferrari, in M. BERISSO, F. VAZZOLER, *Teatro del Lemming*, Editrice Zona, Roma 2001, p. 95.

^{xiv} Ivi, p. 40.

^{xv} Ivi, p. 49.

^{xvi} Ivi, p. 72.

^{xvii} Ivi, p. 89.

^{xviii} Si tratta di un numero di spettatori non particolarmente basso per il Lemming, se si pensa che lavori come *Amore e Psiche* o *A Colono* prevedono rispettivamente due e uno spettatore.

^{xix} TH.W. ADORNO, *Metafisica. Concetto e problemi*, trad. it. di L. Garzone, Einaudi, Torino 2006, p. 138.

^{xx} Ivi, p. 139.

^{xxi} Cfr. V. TURNER, *Dal rito al teatro* (1982), trad. it. di P. Capriolo, ed. a cura di S. De Matteis, il Mulino, Bologna 2013.