

LA COMBUSTIONE DEI CORPI DAL TEATRO ALLA PESTE

ROBERTA DE MARTINI

Il tema del rapporto tra teatro e peste è talmente vasto che sondarne i numerosi campi di applicazione comporterebbe anni di ricerca. In questa sede si propone unicamente un'ipotesi di lavoro. I riferimenti ad Artaud e alla peste segnalati non mirano a definire l'estetica artaudiana, ma sono introdotti a supporto del tema che si è scelto di affrontare: il rapporto a teatro tra peste, contagio e violenza.

Le azioni violente inflitte su di sé e sugli altri, la violenza dell'attore sull'attore e dell'attore sullo spettatore contagiano quest'ultimo che, seppur non fisicamente, subisce la violenza emotivamente e viene indotto a porsi delle domande sulle ragioni della violenza. Sul piano operativo, si tratta di una tecnica comune in tutto il nuovo teatro e in questa sede si è scelto di utilizzare due campioni (e come tali non approfonditi fino in fondo) volutamente molto differenti, distanti tra loro più di quarant'anni — *The Brig* del Living Theatre e *Who's Afraid of Representation?* del regista e performer libanese Rabih Mroué — che bene illustrano il punto di partenza e di arrivo di tale approccio, sempre attuale nonostante il passare del tempo.

Se da un lato il Living Theatre cerca la dimensione politica del teatro recuperando un suo lavoro degli Anni Sessanta e collocandolo, di fatto, nella realtà del nostro presente, dall'altro Rabih Mroué, con un lavoro di oggi, cerca la dimensione estetica della violenza ripercorrendo il fenomeno della *Body Art* degli Anni Sessanta. Oltre al dato temporale è indicativo anche quello spaziale, giacché in entrambi i lavori vengono messi in relazione tra loro il mondo dell'Occidente con quello del Medioriente: *The Brig* ci riporta ai recenti accadimenti nelle prigioni militari americane in Iraq, *Who's Afraid of Representation?* mette in parallelo tra loro le azioni dei *body artists* americani ed europei, la realtà libanese degli Anni Sessanta e Settanta e quella di oggi.

In entrambi i casi, il connubio tra artistico e politico trasforma il teatro in uno strumento di contagio che consente il passaggio del politico. Il teatro diventa peste quando non è più pensato come «teatro lenitivo» bensì come un potente strumento capace di incidere sul quotidiano. Quando il mezzo usato per uscire nella platea è la violenza, il teatro diventa peste poiché lo spettatore non ne esce pacificato ma in qualche modo contagiato e trasformato. Quando il performer esercita delle azioni violente su se stesso non infligge violenza soltanto su di sé, ma anche nei confronti degli altri, gli spettatori, che sono lì presenti. Al termine della

performance, questi ultimi non hanno soltanto subito tale violenza ma, rimanendo a guardare, l'hanno anche condivisa. Una simile esperienza trasforma lo spettatore nel profondo e lo porta a guardare alla propria realtà quotidiana con un nuovo grado di sensibilità e ad agire conseguentemente.

Non è possibile pensare alle parole «peste» e «teatro» senza metterle immediatamente in relazione tra loro nel nome di Antonin Artaud, i cui scritti teorici hanno avuto un peso notevole sui lavori dei vari esponenti di quella che viene comunemente ricordata come «seconda avanguardia» teatrale del Novecento. Sebbene gli scritti che tracciano le basi teoriche del Teatro della Crudeltà di Artaud risalgano alla seconda e alla terza decade del Novecento e la pubblicazione in Francia dei testi e degli articoli che compongono *Le Théâtre et son Double* sia avvenuta nel 1938,¹ bisogna attendere il 1958 per la traduzione americana di Mary Caroline Richards² e la conseguente diffusione delle teorie di Artaud negli Stati Uniti. La lettura di questo testo ha esercitato un ruolo fondamentale nell'innovazione del teatro portando vari registi, performers, musicisti e artisti ad applicare le teorie artaudiane, dalla fase di creazione al momento di condivisione con gli spettatori. In alcuni casi il legame con le teorie di Artaud è particolarmente evidente, come ad esempio nel lavoro portato avanti dal Living Theatre di Julian Beck e Judith Malina, dall'Open Theatre di Joseph Chaikin, dal Performance Group di Richard Schechner, da Jerzy Grotowski, da Carmelo Bene e la lista potrebbe continuare; ma l'eredità di Artaud è talmente vasta che anche solo citare i casi più significativi è strada assai poco praticabile. Ciascuno ha fatto propri e ha messo in atto a suo modo alcuni dei principi alla base del Teatro della Crudeltà: l'indistinguibilità tra spazio di visione e spazio di azione e il conseguente uso rinnovato dello spazio, la simultaneità di più azioni, il coinvolgimento dello spettatore, il rifiuto della *rappresentazione* come semplice traduzione sulla scena del testo scritto, il crollo della presenza egemonica della parola che comincia a essere impiegata come suono e gesto piuttosto che esclusivamente come elemento significante, la ricerca di nuovi linguaggi, l'uso di manichini maschere e pupazzi, l'enfasi posta sul gesto dell'attore e l'uso del corpo.

Per Artaud «teatro» «peste» e «crudeltà» sono strettamente correlati:

Il teatro essenziale è come la peste, non perché è contagioso, ma perché come la peste è la rivelazione, la trasposizione in primo piano, la spinta verso l'esterno di un fondo di crudeltà latente attraverso il quale si localizzano in un individuo o in un popolo tutte le possibilità perverse dello spirito.³

¹ A. Artaud, *Le Théâtre et son Double*, Gallimard, Paris 1938.

² A. Artaud, *The Theater and its Double*, tr. americana di M.C. Richards, Grove Press, New York 1958.

³ A. Artaud, *Le Théâtre et son Double*, Gallimard, Paris 1964, tr. it. di E. Capriolo, Einaudi, Torino 1968, p. 148.

«Il teatro essenziale» ha dunque una funzione terapeutica: come la peste, riporta a galla gli aspetti peggiori dell'essere umano che vengono dapprima riconosciuti per essere in seguito esorcizzati.

[...] l'azione del teatro, come quella della peste, è benefica, perché, spingendo gli uomini a vedersi quali sono, fa cadere la maschera, mette a nudo la menzogna, la rilassatezza, la bassezza e l'ipocrisia; scuote l'asfissiante inerzia della materia che deforma persino i dati più chiari dei sensi; e rivelando alle collettività la loro oscura potenza, la loro forza nascosta, le invita ad assumere di fronte al destino un atteggiamento eroico e superiore che altrimenti non avrebbero mai assunto.⁴

Si direbbe che attraverso la peste scoppia un gigantesco ascesso collettivo, morale quanto sociale; non diversamente dalla peste, il teatro esiste per far scoppiare gli ascessi collettivi.⁵

Dall'emersione e conseguente esplosione del bubbone morale e sociale nasce dunque un uomo mondato, guarito, rinnovato. Questo processo comporta «crudeltà» in quanto «tutto ciò che agisce è crudeltà».⁶

Senza un elemento di crudeltà alla base di ogni spettacolo, non esiste teatro. Nella fase di degenerazione in cui ci troviamo, solo attraverso la pelle si potrà far rientrare la metafisica negli spiriti.⁷

La «crudeltà» di cui parla Artaud non consiste necessariamente in un atto cruento ma in una serie di azioni capaci di scuotere gli animi nel profondo:

Si può benissimo immaginare una crudeltà pura senza strazio carnale. Del resto cos'è la crudeltà in termini filosofici? Dal punto di vista dello spirito, crudeltà significa rigore, applicazione e decisione implacabile, determinazione irreversibile, assoluta. [...] Questa identificazione della crudeltà con le torture è un aspetto decisamente secondario della questione. [...] La crudeltà è prima di tutto lucida, è una sorta di rigido controllo, di sottomissione alla necessità. Non si ha crudeltà senza coscienza, senza una sorta di coscienza applicata.⁸

La crudeltà agisce così in profondità da essere percepita fisicamente e da sancire così l'avvio del processo di liberazione e guarigione prodotto da questo particolare tipo di peste che è il «teatro essenziale».

⁴ *Ivi*, p. 150.

⁵ *Ivi*, p. 149.

⁶ *Ivi*, p. 201.

⁷ *Ivi*, p. 214.

⁸ *Ivi*, pp. 216-217.

In un lavoro del Living Theatre come *The Brig*⁹ (La prigioniera), scritto da Kenneth H. Brown, vengono applicati molti dei principi espressi da Artaud nei manifesti del Teatro della Crudeltà e Julian Beck mette bene in evidenza questo legame nel suo scritto del 1964 «Addosso alle barricate»:

La prigioniera è visuale, non si propone soltanto di commuovere la mente ma di toccare le viscere. È il tormento di Artaud; è il Teatro della Crudeltà, questa *Prigioniera*; è insopportabile più che compatibile; è errore più che bellezza; è isterismo più che ragione.¹⁰

Sia le fasi del *training* e della costruzione dello spettacolo che quella della performance vera e propria agita in presenza degli spettatori ha comportato per i membri del Living Theatre un rigido, durissimo lavoro di disciplina sul corpo e sullo spirito, modellato sul *Manuale dei Marines*.¹¹ Un tale processo, decisamente gravoso per chiunque e in modo particolare per un gruppo di anarchici, pacifisti, non-violenti come i membri del Living, diventa la chiave per raggiungere l'obiettivo di scuotere lo spettatore e indurlo, una volta fuori dal teatro, a ripudiare per sempre «le idee della guerra, della rivolta, dello sfacciato assassinio».¹²

Prendiamo ad esempio quei colpi allo stomaco che vengono a essere nel dramma punti tanto cruciali. L'attore si trasforma grazie ad essi in uno strumento di comunicazione di nuovo tipo. È cosa nota, questa, nell'atletica e nei circhi. Parlo dell'azione imitativa riflessa.

Quando viene sferrato il primo pugno nella Prigioniera ancor buia dell'alba e il prigioniero frema di dolore o abbandona vacillando il suo attenti superbamente rigido, la contrazione del suo corpo si ripete *dentro* il corpo dello spettatore. Cioè, se abbiamo successo, vi è una contrazione reale, fisica, misurabile nel corpo dello spettatore. Nel migliore dei casi, possiamo riuscirci solo in parte. Non chiediamo di più.¹³

⁹ K. H. Brown, *The Brig; a concept for theatre of film*, by Kenneth H. Brown. *With an essay on the Living Theatre by Julian Beck, and director's notes by Judith Malina*, Hill and Wang, New York 1965. Il testo di *The Brig* pubblicato in questa edizione è il copione utilizzato per le performances del Living Theatre; nella primavera del 1965 venne anche pubblicato su «The Tulane Drama Review», vol. 8, n. 3, pp. 222-259.

¹⁰ J. Beck, *Addosso alle barricate* (1964), in K. H. Brown, *The Brig*, cit., tr. it. di R. Bianchi, *La prigioniera*, Einaudi, Torino 1967, p. 12.

¹¹ Per una descrizione accurata di tutto il processo che ha portato alla realizzazione della performance cfr. J. Malina, *Note di regia* (1964), in K. H. Brown, *La prigioniera*, cit., pp. 83-106.

¹² *Ivi*, p. 88.

¹³ *Ivi*, p. 98.

Nei lavori del Living Theatre, i performers arrivano a sottoporsi a veri e propri atti di tortura¹⁴ autoinflitta pur di «contagiare» e «liberare» lo spettatore. Portare in scena *The Brig* negli Anni Sessanta voleva dire portare l'attenzione degli spettatori non soltanto sulla violenza specifica del mondo militare di quegli anni, ma anche su quella che potenzialmente ciascun individuo può sempre, in ogni tempo, manifestare in condizioni estreme. Costatare che quanto vissuto in prima persona dall'ex marine Kenneth H. Brown (che ha trovato spazio in *The Brig*) non si discosti poi tanto da quanto accade nella contemporaneità — per esempio i fatti avvenuti nelle prigioni militari di Abu Ghraib e Guantánamo Bay — ci fa comprendere anche perché il Living Theatre abbia ritenuto necessario portare nuovamente in scena *The Brig*¹⁵, una scelta che gli è valsa ben due Obie Awards¹⁶ 2007 (sezione “Special Citations”) uno per la regia e l'altro per l'ensemble. Segnalando ancora una volta lo stretto legame tra il teatro e le realtà in cui viviamo, il Living Theatre ha cominciato a portare questo lavoro oltre che nello spazio del teatro di Clinton Street (nel Lower East Side) in vari luoghi simbolici della città di New York (Union Square, Columbus Circle e, lo scorso 4 luglio, Ground Zero), caricandolo di ulteriori significati.

Nel 2007, il Living Theatre ripropone dunque un lavoro degli Anni Sessanta calato perfettamente nella nostra realtà contemporanea che vede intersecare le storie di Occidente e Medioriente. Analogamente, anche se in altra prospettiva, *Who's Afraid of Representation?* (Chi ha paura della rappresentazione?),¹⁷ ospitato

¹⁴ Cfr. a questo proposito anche quanto avviene in altri due lavori del Living Theatre: *Seven Meditations on Political Sado-Masochism* (1973) e *Six Public Acts* (1975).

¹⁵ Cfr. a questo proposito: M. Ryzik, *Underground Veteran Resurfaces in a Basement*, «New York Times», 5 maggio 2007, Late Edition - Final, Sez. B, Pag. 7, Col. 1; C. Isherwood, *Keeping the Old Off Broadway Spirit Alive*, «New York Times», 27 aprile 2007, Late Edition - Final, Section E, Page 1, Column 2; M. Feingold, *Prisoners of the Past*, «The Village Voice», n. 18, 1° maggio 2007; K.H. Brown, *Brig it On*, «The Village Voice», sezione “Letters”, n. 19, 8 maggio 2007 (lettera scritta a commento degli articoli di Charles Isherwood e Michael Feingold).

¹⁶ Gli Obie Awards, assegnati ogni anno a New York, sono il massimo riconoscimento nell'ambito del teatro di ricerca. Il premio è stato assegnato ai performers che oggi fanno parte del gruppo insieme a Steve Ben Israel, già parte del *cast* originale del 1963, che ha coordinato il *training* di questo ensemble (Johnson Anthony, Gene Ardor, Kesh Baggan, Steven Scot Bono, Gary Brackett, Brent Bradley, Brad Burgess, John Kohan, Albert Lamont, Peter Lester, Jeff Nash, Josh Roberts, Bradford Rosenbloom, Jade Rothman, Isaac Scranton, Morteza Tavakoli, Evan True, Antwan Ward, Louis Williams) e alla regista Judith Malina.

¹⁷ *Who's Afraid of Representation?* (2004). Ideato scritto e diretto da Rabih Mroué, con Lina Saneh e Rabih Mroué. Set design: Samar Maakaroun. Assistente tecnico: Hatem El-Imam. Prodotto da: The Lebanese association for Plastic Arts (Ashkal Alwan) (Beirut); Hebbel Theater (Berlino); Siemens Art Program (Germania); Centre National de la Danse (Paris). Con il sostegno di TQW (Vienna).

a Torino nell'ambito del Festival delle Colline 2007, parte da un fatto di cronaca libanese recente — Hassan Ma'moun, normale cittadino libanese, ex membro del movimento militare di Amal, un giorno si reca in ufficio e compie una strage — per mettere in relazione fra loro diverse azioni violente: quelle provocate dalla furia omicida dell'impiegato libanese assunto agli onori delle cronache, quelle della guerra civile e quelle perpetrate su se stessi dagli artisti di *Body Art*, fenomeno artistico tutto occidentale cominciato negli Anni Sessanta.

Questo lavoro dei registi e performers libanesi Rabih Mroué¹⁸ e Lina Saneh¹⁹ è tutto giocato sulla fisicità, anche se non dei performers in scena: protagonisti sono le azioni violente, reali e allo stesso tempo pregne di orrore, attuate dai *body artists* sui propri corpi e quelle di Hassan Ma'moun sui corpi dei colleghi di lavoro.

La performance si presenta come un «gioco». Rabih Mroué e Lina Saneh, dopo aver issato uno schermo sulla destra della scena, si sistemano sul lato sinistro, dove c'è un tavolino con un cronometro, alcuni fogli e un grosso libro.²⁰ Tirano a sorte e vince Mroué: questa volta tocca alla Saneh «rappresentare»: «Ah, désolé, c'est toi qui va 'représenter'». Lina Saneh apre a caso una pagina del librone, legge il nome di un *body artist* e il numero della pagina corrispondente, un numero che fissa anche il limite di tempo entro il quale agire la «rappresentazione». Lina Saneh si posiziona dietro lo schermo, come dietro un muro trasparente ma non troppo: la sua immagine viene ripresa da una telecamera e proiettata sullo schermo. Con un corpo bidimensionale e la voce amplificata da un microfono, Lina Saneh si

¹⁸ Rabih Mroué (1967) ha studiato teatro all'Università di Beirut. Scrive e lavora sia come attore che regista di video e teatro (*L'Abat-Jour* [1990], *The Lift* [1993], *La Prison de Sable* [1995], *Extension 19* [1997, Festival Ayloul production], *Come in Sir, we are waiting for you outside* [1998, con Tony Chakar], *Three Posters* [2000, con Elias Khoury, Festival Ayloul production], *Red Dead Zone* [2000, con Feyrouz Serhal, Ashkal Alwan production], *Face A/Face B* [2001, cortometraggio], *Biokhraphia* [2002, con Lina Saneh, Ashkal Alwan production], *Limp Bodies* [2003, Tanzquartier Wien, Denkmal project], *Bir-rooh Bid-Dam* [2003, cortometraggio], *Looking For a Missing Employee* [2003-2004, Ashkal Alwan production, Beirut], *Who's Afraid of Representation?* [2004, Hebbel Theater production, Berlino], *Life is Short but the Day is too Long* [2004, Les Subsistance production, Lyon], *Leap into the Void* [2006, installazione, Gallery Sfeir-Selmer, Beirut], *Look at the Light Moving Between the Building* [2006, Siemens Arts Program production], *How Nancy Wished that Everything was an April Fool's Joke* [2007, co-produced by Tokyo International Arts Festival; Festival d'Automne, Paris]). Dal 1995 lavora anche per la FUTURE TV di Beirut, realizzando cortometraggi di animazione e documentari.

¹⁹ Lina Saneh (1966) ha studiato teatro all'Università di Beirut e alla nuova Sorbonne di Parigi; lavora sia come attrice che regista (*Mouchakassa* [1993], *Les Chaises* [1996], *Ouvrira* [1997], *Extrait d'Etat Civil* [2000]) e insegna teatro presso le università di Saint-Joseph a Beirut e di Saint-Esprit a Kaslic.

²⁰ T. Warr, a cura di, *The Artist's Body*, con un saggio di A. Jones, Phaidon, London 2000.

trasforma idealmente nel *body artist* prescelto che descrive, in arabo²¹ e molto dettagliatamente, una propria performance. Sulla scena le azioni sono agite dal linguaggio verbale, ma l'accuratezza delle descrizioni è tale da rendere quanto mai cruda e viva l'immagine che si viene a formare nella mente dello spettatore.

Le reazioni sono di riso e di orrore. Il riso è, per certi versi, la risposta più naturale all'atmosfera di gioco con la quale si è avviata l'azione performativa; per di più, non tutti comprendono sin da subito che gli autori delle azioni descritte sono *body artists*. Inoltre, l'uso dei termini (molto colloquiali) scelti appositamente per indicare gli organi sessuali il più delle volte oggetto delle azioni autolesive insieme alla qualità estrema e per certi versi inaccettabile delle stesse, porta a un iniziale riso liberatorio che man mano si trasforma in orrore.

Ogni evento viene collocato temporalmente, con precisi riferimenti alla storia libanese. Scaduto il tempo, Lina Saneh ritorna al tavolino e, in francese, ricomincia con Rabih Mroué il gioco col libro. La performance procede seguendo questo andamento circolare fino a quando vengono estratte pagine che riportano soltanto un'immagine. La foto viene inquadrata fino a riempire totalmente lo schermo quando Mroué, posizionandovisi davanti ed esprimendosi in arabo, dà voce a Hassam Ma'moun.

Le realtà descritte — quelle dei *body artists* e di Ma'moun — lontanissime tra loro sia per le singole motivazioni che le hanno originate, sulle quali lo spettatore è chiamato a interrogarsi, oltre che per i contesti culturali e geografici di appartenenza, presentano curiosi punti di contatto anche se non sovrapposizioni. Le azioni dei *body artists* europei e americani calate nel contesto sociale e politico libanese si caricano di un nuovo senso. Gradualmente, il disagio provato per la crudezza dei fatti descritti lascia spazio alla riflessione individuale. La forza di questo lavoro sta proprio nel sollevare molte domande — a partire dal titolo — senza fornire risposte. Le descrizioni degli eccidi di Ma'moun non sono meno crude di quelle delle mutilazioni autoinflitte dai *body artists* «interpretati» dalla Saneh. Apparentemente meno raccapriccianti delle altre — in parte a causa di una certa «consuetudine» cui simili azioni mostrate o descritte dalle cronache ci hanno abituato — lo strazio dei corpi operato da Ma'moun viene percepito dallo spettatore in modo meno «fisico» ma allo stesso tempo più *reale* di quello *surreale*, ma altrettanto *reale*, compiuto dai *body artists*. Nell'«orrore» del *reale* le due *realtà* «rappresentate» trovano il loro punto di contatto.

La Prigione e Artaud. L'errore di Artaud fu immaginare che si potesse creare un orrore dal fantastico. La splendida scoperta di Brown è che l'orrore non è in ciò che immaginiamo ma in ciò che è reale.²²

²¹ Da questo momento in avanti sullo schermo vengono proiettati anche i sopratitoli con la traduzione italiana del parlato.

²² J. Beck, *Addosso alle barricate*, cit., p. 35.

La realtà contemporanea, il qui e ora in cui viviamo, sono il punto di partenza e il punto di arrivo di entrambi i lavori presi in considerazione. Lo spettatore viene calato nelle crude realtà del passato e del presente ed esce dal teatro in qualche modo «contagiato» e dunque trasformato: la peste scatenata dall'azione teatrale e dalla «combustione» dei corpi dei performers prosegue la sua azione nella vita di tutti i giorni.

Bibliografia

- A. Artaud, *Le Théâtre et son Double*, Gallimard, Paris 1938.
- A. Artaud, *The Theater and its Double*, (tr. americana di M.C. Richards), Grove Press, New York 1958.
- A. Artaud, *Le Théâtre et son Double*, Gallimard, Paris 1964 (*Il teatro e il suo doppio*), trad. it. di E. Capriolo, Einaudi, Torino 1968.
- J. Beck, «Addosso alle barricate» (1964), in K.H. Brown, *La prigionia*.
- J. Beck, J. Malina, *Il lavoro del Living Theatre. Materiali 1952-1969* (a cura di F. Quadri; trad. di G. Mantegna, E. Arosio, R. Bianchi), Ubulibri, Milano 1982, 2000.
- K.H. Brown, *The Brig; a concept for theatre of film, by Kenneth H. Brown. With an essay on the Living Theatre by Julian Beck, and director's notes by Judith Malina*, Hill and Wang, New York 1965.
- K.H. Brown, *The Brig*, «The Tulane Drama Review», vol. 8, n. 3, primavera 1965.
- K.H. Brown, *La prigionia*, trad. it. di Ruggero Bianchi, Einaudi, Torino 1967.
- K.H. Brown, *Brig it On*, «The Village Voice», sezione «Letters», n. 19, 8 maggio 2007.
- M. Feingold, *Prisoners of the Past*, «The Village Voice», n. 18, 1° maggio 2007.
- C. Isherwood, *Keeping the Old Off Broadway Spirit Alive*, «New York Times», 27 aprile 2007, Late Edition - Final, Sez. E, Pag. 1, Col. 2.
- J. Malina, «Note di regia» (1964), in K.H. Brown, *La prigionia*.
- M. Ryzik, *Underground Veteran Resurfaces in a Basement*, «New York Times», 5 maggio 2007, Late Edition - Final, Sez. B, Pag. 7, Col. 1.
- T. Warr, a cura di, *The Artist's Body*, con un saggio di A. Jones, Phaidon, London 2000.