

Un attore senza scena

Clemente Tafuri, David Beronio

1. La questione dell'origine

Gli spettacoli di Teatro Akropolis, le sue pubblicazioni, gli studi condotti in particolare su alcuni filosofi e uomini di teatro e ovviamente la stessa gestione e la conduzione artistica del teatro hanno avuto un denominatore comune piuttosto esplicito, ovvero l'indagine di quella espressione originaria che si colloca prima del teatro vincolato a una pagina scritta, prima cioè di quella esperienza destinata a essere subordinata alla sua matrice letteraria. Non si è trattato, evidentemente, di una scelta derivata da un certo indirizzo disciplinare piuttosto che da una eventuale sfera di interessi. Crediamo sia stato il buon senso a indurci a questo confronto. Si vuole capire una cosa, si approfondiscono innanzitutto le sue origini. Ma subito è parso problematico definire quali realmente fossero queste origini, ovvero a quale momento della cultura occidentale fosse necessario rifarsi per ritrovare le prime tracce di quello che poi sarebbe diventato il teatro. Condurre questa ricerca percorrendo la storia del teatro ci consente di andare a ritroso fino a un certo punto, ovvero fino alle prime tracce di una scrittura drammaturgica. Ma l'orizzonte di ricerca secondo noi più interessante e oggi più ricco di ispirazione si trova oltre quel punto. Un'indagine seria e accurata di un problema tanto oscuro non può limitarsi ai confini disciplinari entro i quali vengono spesso racchiusi i vari aspetti di una questione. La storia del teatro interroga, spiega e illustra se stessa. Essa traccia una parabola evolutiva in cui quasi ogni esperienza si definisce sul senso stesso della storia, ovviamente non alienandosi dal contesto culturale e sociale. Ma proprio per la natura stessa della sua impostazione la storia del teatro esclude ciò che non ricade nella definizione convenzionale di teatro. Prima di Eschilo essa non è in grado di vedere nulla. Ma in realtà il coro ditirambico da cui trae origine la tragedia è già teatro. L'accusa mossa a Eschilo di aver violato la segretezza dei misteri eleusini con le sue tragedie è un'ulteriore prova del profondo legame tra il teatro e i riti misterici. Lo studio dell'epoca tragica, ovvero della Grecia arcaica, diventa perciò essenziale per tentare di dare un contesto credibile a una delle esperienze più straordinarie di sempre.

2. Le tre categorie del teatro

Le opere dei tragediografi sono la più antica testimonianza di quegli elementi che contraddistinguono il teatro come noi lo conosciamo. In esse si definisce il rapporto tra autore e attore, e poco importa se le due figure in alcuni casi coincidevano. La

parola scritta e la sua interpretazione in scena diventano, da Eschilo in poi, gli elementi dominanti di tutta la storia del teatro fino al Novecento. E in questo binomio è insito il primato della parola scritta. L'attore lavora su se stesso praticandola o rifiutandola ma continuando comunque il confronto con essa. Egli non può liberarsene proprio perché il teatro ha costruito il suo senso su una gerarchia di rapporti che rimandano all'ordine generale di un sistema culturale, sociale, filosofico. Si definisce così una forma d'arte che si compone, nei suoi caratteri essenziali, di tre elementi: autorialità, attore e infine pubblico. Ovvero pensiero, azione e contemplazione. Il rapporto tra i due enti, l'attore e il pubblico, che Grotowski individua come il nucleo fondativo e irriducibile del teatro, può essere quindi riletto alla luce di una terza presenza che non per forza si definisce in una figura stabilita e che, anzi, più si osserva la genesi del teatro nelle sue origini, più appare come una consapevolezza condivisa da una stessa comunità. Persino nella Grecia arcaica, tra i partecipanti alle processioni durante le quali i misteri rituali venivano profanati e i miti diventavano lo strumento per raccontare l'*arreton*, l'indicibile,¹ compare un'intenzionalità creativa che dà origine a quei momenti di improvvisazione che sono il nucleo originario dell'azione teatrale.² Non ancora parola scritta, evidentemente, ma suggestione proto-drammaturgica, una forma primigenia di autorialità che tuttavia non conduce ancora alla composizione di un'opera vera e propria.³ Questa intenzionalità creativa, nel corso della storia, sarà poi incarnata da coloro che sono coinvolti nella progettualità dell'opera, nella sua scrittura, nella sua idea scenica e così via. Il concetto di autorialità, già presente nelle prime manifestazioni essoteriche di una religione misterica, diventerà quindi un elemento costitutivo del teatro inteso, sempre più, come impresa culturale.

Ovviamente le tre categorie, pensiero-azione-contemplazione, risentono delle diverse epoche in cui il teatro si declina. Il pubblico ad esempio può essere chia-

¹ L'idea della nascita del mito come profanazione del rito non prevede che il mito sia una semplice trasposizione narrativa di ciò che accade durante il rito, ma piuttosto un suo tradimento. Indicativo a tale proposito può essere quello che ci ricorda Graves: «Se taluni miti ci appaiono a prima vista confusi e sconcertanti è perché il mitografo ha deliberatamente o incidentalmente errato nell'interpretare un sacro affresco o un dramma rituale. Ho chiamato tale processo "iconotropia"». Robert Graves, *I miti greci*, Longanesi, Milano 1963, p. 23.

² Aristotele, parlando della tragedia dice: «[essa è] nata da un principio di improvvisazione – e sia essa che la commedia: l'una da parte di coloro che guidavano il ditirambo, l'altra di coloro che guidavano i canti fallici [...] la grandezza della tragedia, a partire da piccoli racconti e da un linguaggio scherzoso per il fatto che si evolveva dal satiresco, raggiunte tardi la sua solennità». Aristotele, *Poetica*, a cura di Pierluigi Donini, Einaudi, Torino 2008, p. 27. Nietzsche conferma l'interpretazione di un'origine comune di commedia e tragedia: «quella follia da cui si sviluppò sia l'arte tragica che l'arte comica, la follia dionisiaca». Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Adelphi, Milano 1989, p. 8.

³ D'altronde una tale architettura era già nota fin dai poemi omerici. La loro modalità di diffusione, quella cioè orale del rapsodo, prevedeva in sé un aspetto performativo accanto a una evidente parte autoriale e alla presenza di un pubblico.

mato a far proprio il pensiero e invitato a far maturare un'azione proprio a seguito della visione di uno spettacolo, o addirittura all'interno dello spettacolo stesso. La contemplazione può quindi preludere a un'azione se la messa in scena prevede una condivisione sociale o politica di un determinato argomento. Si pensi alle feste descritte da Bachtin.

Tutte le forme carnevalesche sono decisamente esterne alla chiesa e alla religione. Appartengono a una sfera del tutto particolare della vita quotidiana. [...] Il carnevale §infatti non conosce distinzioni fra attori e spettatori. Non conosce il palcoscenico neppure nella sua forma embrionale. Il palcoscenico distruggerebbe il carnevale (e viceversa la soppressione del palcoscenico distruggerebbe lo spettacolo teatrale). Al carnevale non si assiste, ma lo si vive, e lo si vive tutti poiché esso, per definizione è fatto dall'insieme del popolo.⁴

Non solo quindi il ruolo del pubblico può variare fino a confondersi con quello dell'attore. L'attore a sua volta può muoversi nella direzione del pensiero quando il suo lavoro prevede tecniche di introspezione o di autodrammaturgia che lo portano a confrontarsi con l'esigenza di una pratica conoscitiva rivolta alla scoperta di un sé nascosto. L'autore infine può essere coinvolto attivamente nella costruzione dell'opera e non rimanere solo colui che si cimenta con la stesura di un copione. Tuttavia, nonostante le variabili che storicamente il rapporto tra queste tre categorie ha avuto, mai una di queste è stata abolita. E ciò proprio perché dalla loro interconnessione dipende l'esistenza stessa del teatro. Se è vero, e lo è, che si può rinunciare quasi a tutto sulla scena, è pur vero che non si può eliminare definitivamente la sua essenza. È sicuramente possibile camuffare il pubblico da attori, gli attori da autori o registi, ma il risultato non cambia. Il teatro, grazie a queste strutture, continua a perpetuare il suo schema.

3. *Il coro ditirambico*

Nelle processioni sacre che seguivano ai riti misterici in Grecia si possono, quindi, già individuare le tre categorie che definiscono il teatro. L'autorialità era rappresentata dalla consapevolezza di mettere in atto la profanazione di quanto era accaduto nella segretezza del rito, gli attori erano gli stessi partecipanti alla processione, e il pubblico tutti coloro che assistevano a quanto accadeva. La struttura è chiara, già teatrale, ma fluida. Le categorie qui non sono ancora ruoli, ovvero la partecipazione alla festa riguarda sia chi agisce sia chi assiste e, non delineandosi quindi un ruolo passivo, la stessa consapevolezza e la stessa intenzione sono condivise da tutti. La stessa situazione si può rintracciare ancora nelle feste popolari medievali.

⁴Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Einaudi, Torino 2011, pp. 9-10.

Così, sotto questo aspetto, il carnevale non era una forma artistica di spettacolo teatrale, ma piuttosto una forma reale (benché temporanea) della vita stessa, che non era semplicemente rappresentata sulla scena, ma era in un certo qual modo vissuta (per la durata del carnevale). Tutto ciò si può esprimere nel modo seguente: durante il carnevale è la vita stessa che recita, rappresentando – senza palcoscenico, senza ribalta, senza attori, senza spettatori, cioè senza gli attributi specifici di qualsiasi spettacolo teatrale – un'altra forma libera (e piena) di realizzazione, la propria rinascita e il proprio rinnovamento su principi migliori.⁵

Queste processioni sacre costituiscono, secondo Aristotele, le prime esperienze di azione drammatica e si definiscono in forma ditirambica. La prima definizione di ditirambo si deve ad Archiloco, e il suo impiego in forma corale alla figura mitica di Arione di Metimna, collocabile alla fine del VII secolo. Una ulteriore evoluzione della forma corale si ha con Tespi, che nel 534 vince il primo agone tragico in occasione del quale viene documentata, per la prima volta, l'introduzione del personaggio in contrapposizione al coro stesso. In un periodo di meno di un secolo si colloca quindi il coro ditirambico di cui parla Nietzsche, quel fenomeno cioè in cui un'esperienza estetica era in grado di annullare il principio di individuazione sia di chi agiva sulla scena sia del pubblico, rendendo possibile lo svelarsi di quell'orizzonte tragico evocato dai pensatori presocratici. Si tratta di una vera e propria opera teatrale che scaturisce dai misteri di Dioniso, ma che raggiunge una profonda autonomia da ogni elemento culturale attraverso cui i riti venivano celebrati o profanati. Il coro di Satiri non è quindi la processione ditirambica di cui ci parla Aristotele, ma la prima reale espressione scenica in cui si definisce un'azione in uno spazio, entrambi già compiutamente teatrali.

L'introduzione del coro è il passo decisivo, con il quale viene dichiarata apertamente e lealmente la guerra a ogni naturalismo in arte. [...] Con tutto ciò non si tratta di un mondo di fantasia situato arbitrariamente fra il cielo e la terra; bensì di un mondo di realtà e credibilità pari a quelle che possedeva, per il Greco religioso, l'Olimpo con tutti i suoi abitanti. Il Satiro come coreuta dionisiaco vive in una realtà religiosamente riconosciuta, sotto la sanzione del mito e del culto. Che la tragedia cominci con lui, che attraverso lui parli la saggezza dionisiaca della tragedia, è un fenomeno per noi tanto sorprendente, quanto lo è in genere la nascita della tragedia dal coro.⁶

Seguendo l'intuizione di Nietzsche, la cifra che distingue questa esperienza da manifestazioni rituali che le possono venire accostate è quella del suo essere un'opera d'arte e come tale essere coscientemente vissuta. Questa esperienza è quindi fondamentale e degna di interesse per chi si interroga sulla natura profonda del

⁵Ivi, p. 10.

⁶F. Nietzsche, *Op. cit.*, pp. 53-54.

teatro da una prospettiva contemporanea, senza che ci si ritrovi a condurre uno studio nei limiti di una mera ricerca antropologica o filologica. D'altra parte gli studi di Nietzsche sulla Grecia, che andrebbero finalmente liberati dai vincoli delle troppe interpretazioni *scientifiche*, ci permettono di frequentare un'epoca misteriosa senza inutili congetture su ulteriori misteri. La sua visione dell'origine della tragedia ha la stessa potenza di una *epopteia*, come una rivelazione che si afferma lanciando una nuova luce su una questione che non è possibile definitivamente risolvere.

[...] l'effetto immediato della tragedia dionisiaca consiste in questo, che lo Stato e la società, e in genere gli abissi fra uomo e uomo cedono a un soverchiante sentimento di unità che riconduce al cuore della natura. La consolazione metafisica, lasciata alla fine in noi da ogni vera tragedia – lo dico sin d'ora – per cui in fondo alle cose la vita è, a dispetto di ogni mutare delle apparenze, indistruttibilmente potente e gioiosa, questa consolazione appare in corposa chiarezza come coro di Satiri [...] Con questo coro trova consolazione il Greco profondo [...] che ha contemplato con sguardo tagliente il terribile processo di distruzione della cosiddetta storia universale, come pure la crudeltà della natura, e corre il pericolo di anelare a una buddhistica negazione della volontà. Lo salva l'arte, e mediante l'arte lo salva a sé – la vita. [...] Nella consapevolezza di una verità ormai contemplata, l'uomo vede ora dappertutto soltanto l'atrocità o l'assurdità dell'essere [...] Ed ecco, in questo estremo pericolo della volontà, si avvicina [...] l'*arte*; soltanto lei è capace di volgere quei pensieri di disgusto per l'atrocità o l'assurdità dell'esistenza in rappresentazioni con cui si possa vivere: queste sono il *sublime* come repressione artistica dell'atrocità e il *comico* come sfogo artistico del disgusto per l'assurdo. Il coro dei Satiri del ditirambo è l'azione salvatrice dell'arte greca [...].⁷

Il coro danzante che non si confronta con nessun attore, e quindi con nessun personaggio, evoca l'immagine del mito, e il pubblico trascende il suo ruolo perché non assiste alla performance del coro, ma condivide la sua visione diventando coro esso stesso.

[...] non c'era nessun contrasto fra pubblico e coro: giacché il tutto è solo un grande e sublime coro di Satiri danzanti e cantanti o di uomini che si fanno rappresentare da questi satiri. [...] Secondo questa prospettiva possiamo chiamare il coro, nel suo stadio arcaico della tragedia originaria, un rispecchiamento di sé dell'uomo dionisiaco [...] Il coro dei Satiri è prima di ogni altra cosa una visione della massa dionisiaca, come a sua volta il mondo della scena è una visione di questo coro di Satiri [...] il coro ditirambico è un coro di trasformati, in cui il passato civile e la posizione sociale sono completamente dimenticati [...] L'incantesimo è il presupposto di ogni arte drammatica. In questo incantesimo chi è esaltato da Dioniso vede se stesso come Satiro, e come Satiro guarda a sua volta il dio, cioè nella sua trasformazione egli vede fuori di sé una nuova visione [...].⁸

⁷ Ivi, pp. 54-56.

⁸ Ivi, pp. 58-60.

Il mito, il coro e il pubblico non sono più identificabili con i concetti di pensiero, azione e contemplazione, ma, pur mantenendo vivo quanto essi rappresentano, ne dissolvono le distinzioni in un'esperienza che costituisce l'opera stessa. Non quindi un'opera che si definisce attraverso una parte letteraria, una parte performativa e un pubblico, ma un'opera che prende forma dalla dissoluzione delle loro identità.

Il fatto che l'individualità di pubblico e coro avesse la forza di dissolversi nel processo artistico che Nietzsche descrive non è possibile verificarlo. Non esistono tracce documentarie di esperienze simili. La storia del teatro crea un ponte tra la drammatizzazione di matrice rituale e il teatro dei personaggi senza prendere in considerazione l'intuizione nietzschiana, senza cioè considerare la possibilità di un'opera in cui le tre strutture non vadano semplicemente in crisi, ma venendo assegnate tutte a ciascuno dei partecipanti, sia esso un coreuta o uno spettatore, ciascuno singolarmente e tutti collettivamente diventassero autori, spettatori e attori di una stessa visione.

Che ciò avvenisse realmente non solo quindi non è documentabile, ma non è neppure così importante. È invece essenziale valutarne la possibilità, intuirne la portata. Le tracce a noi rimaste del pensiero greco arcaico ci suggeriscono la possibilità di questa opera grandiosa, di un momento di conoscenza al di fuori della pratica rituale e ancora lontano dall'idea di un teatro d'attori.

4. Lo spettacolo

Quello che comunemente oggi viene inteso come teatro è in realtà un fitto intreccio di innumerevoli elementi culturali strutturato intorno agli aspetti dialettici, analitici, letterari, politici dell'arte in tutte le sue manifestazioni. Nonostante il linguaggio teatrale abbia assunto un preciso codice di sviluppo normato in generi e modalità, lo scollamento tra la pratica e la riflessione sui principi che sono i fondamenti della natura del teatro stesso sembra essere ormai definitivo. È del tutto evidente che dare forma alla teoria (o alle proprie teorie) rischia di essere un modo di fare arte solipsistico, autoreferenziale e tanto criptico da risultare inutile a chiunque questa arte debba fruirlo. Ma è pur vero che rinunciare al pensiero, o ridurlo a un'occasione di confronto e quindi rischiare di rinunciarvi per altre vie, porta troppo spesso i risultati reali di chi si cimenta con l'arte a qualcosa di poco significativo. Mettere da parte la necessità del confronto con i temi più alti e complessi è il modo più immediato per rinunciare a ciò che il teatro è stato nelle sue origini. È con questa sciagurata presa di posizione che vengono meno le opportunità che il teatro offre, come vivere, ad esempio, direttamente un'esperienza che può fare a meno di comunicare seguendo i codici assimilati della comunicazione, un'esperienza che può sottrarre il pensiero al suo sviluppo logico, un'esperienza che può portare alla luce ciò che di occultato permane nella nostra memoria mitica. E queste opportunità non sono neppure immaginabili se si rimane confinati agli strumenti abituali, alle logiche della scena, alle consuetudini del rapporto tra spettatori e attori. Non solo. Esse diventano altro

pur mantenendo la loro forma ideale proprio se si riducono gli strumenti di indagine a quanto il teatro tradizionalmente inteso offre. Ovvero, ci si illude di scavare nelle profondità del pensiero e dell'essere umano rimanendo, invece, sulla superficie di quello che si pensa siano le questioni ultime. Ci si riduce a sperimentare intorno alla tecnica, si prende tempo, si perde tempo.

Da qui l'esigenza di tornare alle origini. Ma cosa significa tornare alle origini? Rimettere in scena testi antichi? Condurre indagini di natura archeologica per riportare in vita cose morte da secoli? No. Eppure questo è quello che si fa normalmente. Ci si appropria di un testo antico, lo si riveste di una patina di superficiale drammaticità o ironia, si camuffano nei personaggi e nelle vicende personaggi e storie legate alla contemporaneità e la questione è più o meno risolta. Autori, registi e attori sono contenti. Il pubblico spesso anche. Che poi lo spettacolo sia prodotto da un teatro stabile legato alla tradizione e alla necessità di tramandare quest'arte, o da un teatro o una compagnia che sperimenta, come si suol dire, nuovi linguaggi e conduce percorsi di ricerca, questo non cambia per niente le cose. Perché in entrambi i casi, quasi sempre, il dialogo avviene con un teatro che nulla ha a che vedere con le sue origini, con un teatro che rappresenta se stesso e il suo mondo. Un teatro che è appunto spettacolo e poco altro e che dovrebbe confrontarsi apertamente con gli altri strumenti della comunicazione per scoprire tutti i suoi punti deboli e ammettere una volta per tutte la sua sconfitta. Il teatro che siamo abituati a fruire ha perso contro il cinema, la televisione, la carta stampata, la virtualità, l'arte contemporanea. Ha perso perché ha voluto battersi sugli stessi temi, tentando di utilizzare le stesse tecniche, mescolando generi e diventando una pratica alla portata di chiunque. Questa sconfitta è stata proclamata più volte, ma, come spesso accade nelle circostanze più drammaticamente evidenti, nessuno, pur di continuare a produrre spettacolo e finzione, ne ha preso atto.

Se definiamo teatro ciò che in realtà è lo spettacolo, sottraiamo alla parola teatro il suo significato originario. Nella ricerca di questo significato è evidentemente necessario riferirsi al sorgere delle prime azioni teatrali da una matrice mitico-rituale. Questi studi e il lavoro artistico da noi condotto hanno sempre avuto l'obiettivo di riflettere sulla contemporaneità il senso più profondo e la possibilità di azione di una nuova pratica teatrale.

Il punto di osservazione attuale non è quello di un percorso concluso ma piuttosto quello, meno definitivo, di un lavoro terminato. Le questioni che la *Trilogia su Friedrich Nietzsche* ha sollevato sono molto più numerose delle soluzioni che ha proposto. Si tratta di questioni sorte non solo dal lavoro sull'opera, ma anche e forse soprattutto da problematiche che hanno riguardato il confronto con gli attori, il ruolo che essi hanno nella composizione, la loro responsabilità. Come se le priorità tradizionali della definizione di un'opera teatrale (la drammaturgia, in che modo il regista si debba rapportare all'opera e al gruppo, l'ispirazione, i piani di indagine di un tema e le trame che compongono il tessuto di una eventuale narrazione, cosa

sia e se abbia senso lavorare intorno a un piano narrativo) si intrecciassero sempre di più intorno alla possibile radicalità dell'azione umana intesa, mano a mano che il lavoro procedeva, come la pratica ultima di un'indagine sull'individuo.

5. *La rappresentazione*

Il lavoro con gli attori, la pratica fisica prolungata, alla ricerca di un'azione tanto potente da travalicare la finzione teatrale, sono stati condotti per anni, fino ad avvicinarci a un'idea di tragico preletterario, un'idea di tragico che porta in evidenza la coerenza fra agire dell'attore e visione del mondo, senza la mediazione di una fabula che introduca un elemento di finzione.

Ma gettando uno sguardo da lontano su tutto il lavoro, una questione rimane tuttavvia in piedi: è possibile sfuggire alla rappresentazione?

Il giogo della rappresentazione pesa su qualunque atto teatrale eseguito di fronte a un pubblico. Nella rappresentazione è insita una parte di finzione, la cosa che è offerta all'ascolto e alla visione non è una cosa che accade in prima battuta ma qualcosa che viene recuperato, avviene mentre proviene da un altrove in cui si è formato. E finge di accadere per la prima volta. L'azione teatrale, anche se libera dalla finzione letteraria e dal gioco psicologico del personaggio e dell'immedesimazione, mantiene sempre la sua identità di cosa ripetuta, di atto ripreso da un altro momento, quello primario della sua reale formazione. Ma quando si forma un'azione? In realtà la formazione dell'azione teatrale è un processo, e avviene innanzitutto a opera dell'attore fuori dalla scena, durante il suo lavoro su se stesso. Il problema è nello scarto che si crea fra il libero gioco dell'azione fisica, l'abbandono che conosce l'attore quando discende nel proprio corpo e ne esplora la potenza, spesso fino a perdere la propria individuazione, e il momento in cui l'azione trova una forma, la stessa forma che ne costituisce l'aspetto ripetibile. Questo scarto appare quindi incolmabile. Nell'attimo stesso in cui l'agire trova per la prima volta una forma, appare già in una dimensione diversa, dal momento che richiede all'attore una consapevolezza che lo strappa alla sua condizione di agente non individuato. La domanda che sorge a questo punto è ancora più radicale. Se l'attore può percorrere un itinerario di scavo e di profonda conoscenza di sé e del mondo nello studio sull'azione fisica, perché ritornare indietro, al livello della rappresentazione? Perché impegnarsi nello sforzo di mostrare ad altri ciò che può essere solo vissuto e mai, in nessun modo, completamente comunicato a un pubblico? Perché, dunque, il teatro?

Perché l'itinerario che porta a questa scoperta è un itinerario che si sviluppa all'interno dei problemi posti intorno alla natura del teatro. E quindi anche lo sforzo di ritornare alla dimensione rappresentativa da cui è partita la riflessione è il necessario punto di approdo di questo percorso, l'unico modo per darne una testimonianza, per lasciare una traccia di quanto altrimenti rimarrebbe un'esperienza totalmente iniziatica. E questa possibilità appartiene innanzitutto all'attore, che

in quanto tale deve tornare all'atto rappresentativo, vissuto o realizzato in tutte le sue possibili declinazioni.

Ma l'atto performativo dell'attore è un inganno. Pur non aderendo al patto estetico, pur rifiutando l'immedesimazione in ciò che sta accadendo, lo spettatore è chiamato a porsi di fronte a qualcosa che avviene nel momento in cui vi assiste, e al tempo stesso sa che si tratta di una ripetizione, della copia di un momento che non ha matrice quantomeno nel lavoro sulla scena, ma copie anteriori, e copie future. È vittima di un inganno, come quello per cui i Greci combatterono per conquistare il simulacro di Elena, mentre la vera Elena non era più a Troia. È l'inganno del mito dove le forme mutano e le identità non sono stabili, ma le azioni avvengono sempre identiche eppure sempre irriconoscibili. Questo inganno è quell'elemento che Nietzsche chiama apollineo, e in questo inganno risiede l'enigma dell'immagine. Essa è la forma che si pone davanti a noi, eppure sempre svanisce. Può ritornare, è vero, ma nel suo ritorno diventa in parte dono della memoria, e non più esperienza vissuta in una immediatezza. Se l'azione dell'attore sulla scena è immagine di quello che ha vissuto prima, fuori dalla scena, l'apollineo è immagine del dionisiaco, il mito è il racconto di un atto vitale e senza forma. La forma che a questa azione viene attribuita, l'*errore*⁹ che genera la forma stessa, istituisce lo spazio dell'inganno, dove trovano espressione il senso politico, le aspirazioni etiche, e le categorie estetiche di un'opera. All'interno dell'inganno si può lavorare alla costruzione dell'opera. Se riconosciamo l'inganno, se lo accettiamo e non cerchiamo di superarlo, all'interno di esso si possono ritessere i fili della letteratura e della cultura.

Il confine fra l'inganno e la finzione è molto sottile, eppure è nettissimo, perché la finzione inganna solo chi decide di lasciarsi ingannare, viene messa in atto in base a un espediente retorico, mentre l'inganno avviene sempre, ogni volta che l'azione si ripete. La finzione è la manifestazione di tutto ciò che è inautentico. La finzione genera lo spettacolo, presiede alla produzione di tutte quelle forme d'arte che non si interrogano sui propri strumenti né sulle proprie ragioni. La finzione salta di colpo tutte le questioni sul perché fare un'opera piuttosto che non farla, e comincia dalla distribuzione dei ruoli: decide chi guarda, decide chi agisce, decide se commuovere o divertire, che tipo di immagini vanno bene allo scopo e così via. L'inganno, invece, pretende da chi vi assiste la presenza, pretende che entri in relazione con chi esegue l'azione teatrale, chiama i corpi degli spettatori a raccolta intorno ai corpi degli attori. Eppure si offre come copia, si mostra come azione ma nasconde l'atto che l'ha generata. L'attore prende la forma di una forza mitica che nasconde il mistero che l'ha originata e lo ammanta con una rappresentazione dell'irrapresentabile. L'attore fa qualcosa di impossibile. Porta in un tempo condiviso la

⁹Cfr. n. 1.

temporalità sospesa del suo abbandono, raggiunto con un lungo esercizio condotto nell'oscurità.

È su questa pratica che si è concentrato il lavoro di Teatro Akropolis con gli attori e in occasione di laboratori aperti. Si tratta di un percorso che induce ad abbandonare ogni approccio razionale con cui comunemente si affronta la realtà, a superare i codici, i limiti e i tabù. Diventa così possibile arrivare, in certi casi, a frequentare una condizione del tutto simile a quella descritta da Nietzsche, in cui «viene spezzato il *principium individuationis*, l'elemento soggettivo svanisce completamente di fronte alla violenza prorompente dell'elemento generalmente umano, anzi universalmente naturale».¹⁰

L'attore realizza la possibilità di vivere un momento di profonda coscienza di sé, un momento veritativo, al di fuori della scena. Ma altrettanto essenziale è la responsabilità che l'attore deve assumersi nel costruire un'azione scenica che di questo momento renda conto. Non che possa riprodurlo, come abbiamo visto, ma che possa serbarne un riverbero. Che possa raccontarne la forma mitica attraverso un inganno.

¹⁰ Friedrich Nietzsche, *La filosofia nell'epoca tragica dei greci*, Adelphi, Milano 2006, p. 50.