

EMANUELA ARTINI, *Leoni impazziti nel deserto*, in «Il Margine. Mensile dell'Associazione Culturale "Oscar A. Romero"», 6/8, (1986), pp. 30-34.

Url: <https://heyjoe.fbk.eu/index.php/ilmarg>

Questo articolo è stato digitalizzato della Biblioteca Fondazione Bruno Kessler, in collaborazione con l'Associazione culturale Oscar A. Romero all'interno del portale [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access*. HeyJoe è un progetto di digitalizzazione di riviste storiche, delle discipline filosofico-religiose e affini per le quali non esiste una versione elettronica.

Il materiale sul sito [HeyJoe](#) è disponibile sotto licenza CC BY-NC-ND 4.0: può essere scaricato, stampato e condiviso per uso non commerciale, con attribuzione e senza modifiche.

This article was digitized by the Bruno Kessler Foundation Library in collaboration with the Oscar A. Romero Cultural Association as part of the [HeyJoe](#) portal - *History, Religion, and Philosophy Journals Online Access*. HeyJoe is a project dedicated to digitizing historical journals in the fields of philosophy, religion, and related disciplines for which no electronic version exists.

The material on the [HeyJoe](#) site is available under the CC BY-NC-ND 4.0 license: it can be downloaded, printed, and shared for non-commercial use, with attribution and without modifications.



TEATRO

Leoni impazziti nel deserto

EMANUELA ARTINI

*« A volte appare nelle sere, un volto
e ci guarda dal fondo d'uno specchio;
l'arte dev'esser come quello specchio
che ci rivela il nostro stesso volto ».*

(Jorge Luis Borges)

Immaginate una scatola rossa divisa nel suo mezzo da una lunga asse sulla quale sembra trovarsi un grande specchio, perché se guardate davanti a voi stessi non vedete altro che il vostro doppio che si affaccia. Ma è solo un'illusione ottica creata dai drappi e dai battiti che vengono dal profondo: siete davanti ad altri spettatori che come voi sono stati invitati per una diabolica urgente « ultima cena ». Se poi guardandovi intorno scoprite, al fioco lume di alcuni ceri, dei fantasmi bianchi, neri o iridati e cercate di focalizzare i loro veli, le loro piume, non pensate subito ad una visione dell'aldilà; si tratta dei fantasmi della nostra memoria collettiva, di alcuni personaggi esemplari — nel loro vissuto particolare — di quella che è l'idea di rivolta, di martirio, di crudeltà.

Sto parlando dell'ultima scommessa di Eugenio Barba, il grande regista italiano e per adozione danese, ritornato in Italia per una seconda tournée (dopo Venezia e Milano) con la compagnia dell'Odin Teatret per presentare il suo ultimo spettacolo teatrale: « Oxyrhynchus Evangeliet ». Oxyrhynchus è il nome di una città egiziana dove alla fine del secolo scorso furono trovati frammenti di testi appartenenti alla prima tradizione cristiana, vangeli apocrifi e testi degli gnostici. Il materiale dello spettacolo è attinto, oltre che da questo, dalla Bibbia, da Sofocle, dalla letteratura ebraica, dal Medioevo, da Borges e da racconti di fuorilegge brasiliani. I personaggi: Antigone, un sarto ebreo chassid, il Grande Inquisitore di Dostoewskij, il figliol prodigo, Giovanna d'Arco e Sabbatai Zevi il falso messia sono personaggi storici e di fantasia provenienti da epoche e contesti diversi. Lo stesso processo di lavoro dello spettacolo consisteva inizialmente nella presentazione da parte dei singoli attori di una figura che li ispirasse e alimentasse: questo significa che ognuno cominciava ad improvvisare, stabilire percorsi di azioni, frammenti di situazioni da ripetere e rielaborare col regista; stava a lui procedere

al montaggio delle varie azioni, facendo interagire gli attori finché qualcosa « fiorisse », si imponesse con forza, secondo una logica che porta dal disorientamento e dall'imprevisto ad uno spettacolo unitario, con un'« anima ». La genesi degli spettacoli dell'Odin è spesso laboriosa, prevede un continuo training dell'attore.

Scrivendo Eugenio Barba nella « Corsa dei contrari »: « In realtà tutti gli esercizi fisici sono esercizi spirituali, riguardano lo sviluppo della totalità dell'uomo, il modo in cui far scaturire e controllare tutte le proprie energie psichiche e mentali... è un processo che scava canali di comunicazione... e mette alla prova la capacità dell'attore di raggiungere una condizione di presenza fisica totale, la condizione che poi dovrà ritrovare nel momento creativo dell'improvvisazione e dello spettacolo ».

Il punto di forza del "Vangelo di Oxyrhynco" sta nella capacità di saldare le forze centrifughe dei personaggi e ciò avviene attraverso il corpo degli attori e nella realizzazione della messa in scena.

"Il mondo è pieno di verità impazzite: questo dicono le figure che discendono dai libri della mia biblioteca e mi danzano davanti agli occhi", "leoni impazzini nel deserto", questo proclama il regista. Dai libri questi personaggi prendono a danzare, nel teatro della memoria, quella mitica, la danza della fede, della rivolta sepolta viva, del male, della crudeltà.

Il teatro come « disturbo »

E perché non crederci che il teatro è proprio questo, il luogo del disvelarsi di una verità, del venire alla luce delle promesse di senso, delle virtualità scomposte dell'animo umano?

Ci ha creduto Jerzy Grotowski che nel suo « teatro povero » ha visto il luogo dove si realizza la sfida tra i miti e i valori della tradizione da una parte e la trasgressione incarnata nell'attore dall'altra. Dove l'attore si scontra con l'intimità collettiva nella « dialettica di derisione e di apoteosi » e coinvolge lo spettatore in una cerimonia di autoanalisi collettiva.

Ci crede anche Eugenio Barba, l'allievo prediletto di Grotowski, il quale considera il teatro come « disturbo », spedizione e rischio personale, come un produrre cultura da parte del gruppo, e il corpo dell'attore come il momento rivelatore di un modo di essere delle cose. Un itinerario iniziato ventidue anni fa che porta dalle prime realizzazioni dell'Odin Teatret (gli spettacoli per poche persone di « Ferai » e di « Min Fars Hus ») alle esperienze nell'Italia del Sud o in America Latina negli anni settanta in cui si sperimenta l'uso del teatro come mezzo per creare relazioni tra piccoli nuclei sociali

nelle zone della cultura senza teatro, l'esperienza del « baratto ». Fino ad arrivare all'attività del Terzo Teatro, alla ricerca di forme di collaborazione tra i gruppi che « vivono una tensione che supera i limiti dei territori tradizionalmente assegnati al teatro » (Barba: « Il libro dell'Odin »).

Sei personaggi prigionieri della storia

Uno solo dei personaggi non è tratto interamente dai libri, è Zusha Mal'ak il sarto ebreo che compie un viaggio alla ricerca del messia e arriva in una società, quella dei banditi sudamericani che il suo messia l'ha già trovato. E lì incontra Giovanna d'Arco la contadina guerriera, il Grande Inquisitore Jehuda e il figliol prodigo che collaborano sottomessi al falso messia; solo Antigone, la donna che disse di no si oppone alla legge, ma rientra anch'essa nella spirale della violenza.

Il ruolo dell'ebreo nello spettacolo, la sua presenza sulla scena è diversa da quella degli altri: forse tutto quello che si muove sulla lunga tavola non è che creazione dei suoi incubi, immaginazione malata, visione o forse egli è soltanto testimone del male che prende possesso del mondo. E' proprio il sarto ebreo impersonato dalla bravissima Else Marie Laukvik che fa da collante tra i vari personaggi, il lumino che cerca tra la barbarie, dietro il quale credo gli stessi spettatori stanno a guardare e si nascondono. Perché è vero gli astanti sentono di essere presi dentro una morsa; la luce incerta, i sipari rossi intorno, gli attori tra la tavola davanti vicinissima e le loro spalle che impediscono uno sguardo panoramico, e poi i battiti, i rumori che vengono da zone misteriose e si annidano e rimbombano nelle teste, i passi forti cadenzati di danza o strisciati stridenti sulla nostra pelle. La lingua poi è sconosciuta — copto e greco della koinè — i canti sono aggressivi come i contrasti violenti messi in scena.

Uno spettacolo che turba profondamente e non lascia vie d'uscita come non le trova la gioiosa demenza del sarto. Allora cosa ci apre alla vista questo laborioso cantore di Dio? (ma noi che non danziamo così bene la danza della fede, ci sentiamo più colpevoli della violenza che gli altri rappresentano meticolosamente).

Ogni personaggio vive sulla scena una sua vicenda autonoma, è prigioniero della sua favola, segue in un certo senso il suo destino ormai segnato e gli altri gli servono per la sua storia, lo spazio è unicamente suo. Nonostante questo effetto di atomizzazione dei personaggi che sembrano condannati alla solitudine e all'incomunicabilità, essi interagiscono però in modo esemplare, rendono cioè realizzabile « il Regno della Fede » sulla terra.

Il regno della crudeltà

Un universo di violenza di sacrifici e di martiri in cui i simboli della fede non sono altro che armi che danno la morte, come i rotoli della legge che allungati diventano dei fucili e la croce. Tanti strumenti di tortura come la ghigliottina, le catene, i coltelli di ogni tipo che fanno sgorgare sangue, le lame per spezzare i corpi e le fruste e poi la falce e il martello e la spada nella roccia che forse è una croce piantata. Chi manipola questi strumenti di morte è lui, il falso messia (interpretato dall'eccellente Torgheir Wethal) con i suoi prolungamenti di mani piccolissime, la voce fondissima gracchiante, gli sputi, gli occhiali scuri, il corpo sagomato da un drappo nero e rosso, sembra anche che gli spuntino ali da diavolo. Al suo servizio fedelissimo è il poliziotto inquisitore vestito coi colori vivissimi della tradizione brasiliana, enorme pesante e sanguinario e Giovanna d'Arco armata e fedele esecutrice degli ordini, la quale finisce comunque in un rogo di stelle filanti e stridere come lumaca sul fuoco. E poi il cangaceiro, il bandito brasiliano che è il figliol prodigo e poi Cristo in croce ed è anche il fratello-amante di Antigone: Polinice. Infine Antigone, che si oppone alla legge in nome dell'ideale, viene uccisa per il suo gesto inefficace: buttare una manciata di terra sul corpo del fratello.

Rito religioso e denuncia politica

Vicende parallele dunque dei personaggi, allucinati gli uni rispetto agli altri, ma unificati da questo strano sincronismo storico e onirico che il regista è riuscito a rendere. E noi cogliamo questa unità anche per un preciso riferimento politico.

Quello rappresentato è il mondo dei fuorilegge brasiliani, ma è anche il nostro mondo contemporaneo, dove la rivolta viene sepolta viva e il male e la crudeltà vengono accettati come necessari: guerre di religione, oppressione di stato, terrorismo — indica lo stesso programma di sala dell'Odin. Nessuno è innocente, gli attori hanno una loro ambiguità (vedi l'Ecce Homo che viene sacrificato e poi brinda con il falso messia Giovanna d'Arco e l'Inquisitore con un calice di sangue).

Tutto però ha il ritmo di una cerimonia religiosa, la drammaticità della sacra rappresentazione, i simboli della messa: il banchetto alla fine ci sarà, ma sarà consumato in solitudine dal sarto ebreo che faccia a faccia con un fantoccio — un frammento di Dio? — si chiederà quando arriverà il messia?

Non c'è dubbio che i diversi livelli referenziali dello spettacolo propongano un continuo rimando dalla sfera politica a quella ideale, teologica e che gli attori siano essi stessi un concentrato di modalità eterne della vita, tipi ideali permanenti, archetipi capaci di agire in un orizzonte vasto come quello in cui viviamo, perché carichi di una forza che trascinano dentro, la forza del male.

E forse la chiave di spiegazione della violenza del mondo sta in una verità filosofica che il gruppo dell'Odin ha stampato su un apocalittico quinto vangelo (il libretto di sala): « In principio era l'idea e l'idea era presso Dio e l'idea era Dio. Dio è un mangiatore di uomini, per questo l'uomo gli è immolato ».

La violenza si è annidata ovunque in ogni seme della terra e gli angeli sono demoni, Dio stesso ha sacrificato suo figlio e in ogni cosa ci parla la lingua della morte. Quale luogo è più adatto del teatro a rendere la schizofrenia dell'uomo attratto dal male e mendico sui suoi sentieri in virtù di una scommessa che lo rigeneri?

Nella fiamma del drago

Eugenio Barba ha dato forma a questo incubo con l'uso anche di trucchi, di effetti (sconosciuti agli spettacoli precedenti), che alcuni hanno chiamato barocco, altri barbarico, ma soprattutto attraverso la capacità degli attori di liberarsi dai condizionamenti quotidiani e di garantire quell'unità di anima e di corpo, di gestualità che trasmette energia raccolta (come capita agli attori orientali), di movimento nello spazio e voce-canto che sgorga come un prolungamento del corpo.

E' ancora il teatro come lo vedeva Grotowski qualche anno fa, espressione di una tensione interna realizzata attraverso il momento epifanico del corpo-vita, che cerca il contatto sincero con l'altro attraverso il dono di sé.

Ed è l'attore che incarna le infinite possibilità dell'uomo, gli strati profondi dell'essere, che chiama il trascendente anche quando è accecato. Oxyrhynco è danza macabra, prepotente distillato della follia violenta dell'uomo.

Diceva una poesia dedicata ad Eugenio Barba: « Non chiedere il finché, in ogni fiamma del drago c'è un'onda di risposta ». Sta all'attore dunque rendere ciò che è sospeso galleggiante nell'animo umano, forgiare nuove forme di vita.

La scommessa continua, purché l'uomo assorto rinchiuso come un bozzolo accetti di diventare farfalla. ■