



FABRIZIO FIASCHINI

DIONYSUS IN 69:
RICHARD SCHECHNER
TRA TEORIA E PRASSI DELLA PERFORMANCE

The paper aims to review the Schechner's play Dionysus in 69. An event that, although the critics (and the director himself) have historicized as a simple epiphenomenon of American radical theater, however shows that it already possesses those foundations and principles that, in his post-theatrical analysis, Schechner will identify with the broad spectrum of performance, with particular reference to the concepts of 'actual', the 'restoration of behavior', 'transportation and transformation'. So we will do an exercise in refocusing that reverses the direction of research, bringing it back (historically and conceptually) from the macro system of the living languages (human and animal) to the micro-system of the play (actor-spectator), from the 'future' of ritual to his 'past', finding analogies that encourage a cyclical recovery of the origin, of the starting point.

1. Ritorno a Dionysus

Fin dalle prime repliche *Dionysus in 69* si rivelò uno spettacolo dirompente. Ebbe infatti un riscontro e una risonanza fuori dal comune. Costituì un vero e proprio evento, una delle più clamorose epifanie dell'avanguardia newyorkese, e come tale fu oggetto tanto di convinti consensi quanto di duri attacchi¹.

Fu anche uno degli spettacoli più documentati del *radical theatre* americano, tra i più ricchi di quelle ricadute postume che Schechner chiama i 'sèguiti' (*aftermath*) del processo performativo. A partire dalla riscrittura dello spettacolo in forma di documentario, ad opera di Brian De Palma: un'operazione che il giovane regista condusse cercando di restituire il più possibile proprio quel coinvolgimento del pubblico che tanto l'aveva colpito. Furono pertanto utilizzate quattro camere: due per le azioni degli attori e due per le reazioni dello spettatore, mostrate in parallelo tramite l'espedito dello *split-screen*, adoperato da De Palma per la prima volta e

¹ Tra gli interventi, una particolare menzione merita la recensione / saggio di Stefan Brecht (*Dionysus in 69, from Euripides the Bacchae*) pubblicata in «The Drama Review», 13, 1969, pp. 156-169, trad. it. in S. BRECHT, *Nuovo teatro americano*, Bulzoni, Roma, 1974, pp. 59-79.



poi divenuto una sua cifra stilistica distintiva². Altrettanto interessante la riduzione dello spettacolo ‘in forma di libro’: il bellissimo volume *Dionysus in 69* curato dallo stesso Schechner, che ripercorre l’intero spettacolo, accompagnando la trascrizione del testo, e delle sue più importanti varianti, con le immagini, straordinarie, di Frederick Eberstadt (e Raeane Rubenstein) e i commenti degli attori³. Un’ulteriore rilettura dello spettacolo si può infine trovare in *Environmental Theater*, l’essenziale «history book» che analizza le tappe principali del Performance Group fino al 1975⁴.

Un simile sforzo documentario, così a ridosso dell’evento, testimonia dunque come *Dionysus in 69* fosse considerato da molti uno spettacolo memorabile, tanto da dover essere immediatamente fissato e trasformato in qualcosa d’altro (un film per l’appunto, o un libro) che rimanesse come icona nella ‘lunga durata’ delle produzioni artistiche e culturali, senza dissolversi nell’inevitabile transitorietà dell’effimero teatrale.

Tuttavia, nonostante questi eclatanti auspici, di *Dionysus in 69* nei decenni a seguire non si parlò molto: certo non fu dimenticato, ma la maggior parte delle letture critico storiografiche si limitarono a includerlo piuttosto genericamente tra gli esempi dell’avanguardia americana oppure ad approfondirne singoli aspetti, isolandoli dal contesto dell’evento: si vedano soprattutto le indagini sulle attualizzazioni del tragico e della tragedia nel Novecento⁵, gli studi sugli sviluppi del movimento *hippie*⁶ oppure le focalizzazioni sul tema della nudità in scena e della trasgressione sessuale⁷.

Le ragioni di questa mancata permanenza nel tempo, di questa perdita d’aura, sono molteplici, ma una in particolare va certamente rimarcata per la sua

² L’interesse per *Dionysus in 69* era stato motivato inizialmente dalla presenza dell’amico attore William Finley. Tuttavia, la visione dello spettacolo, specie nelle sue componenti performativo rituali e interattive, incuriosì a tal punto De Palma da fargli realizzare non solo il documentario, ma, subito dopo, anche una pellicola (*Hi Mom!*, USA 1970) profondamente innervata dalle suggestioni dell’avanguardia teatrale (emblematica la scena dell’*environmental theater* trasmesso dalla fantomatica National Intellectual Television). Sui rapporti tra Brian De Palma e Schechner ancora poco si è scritto. Qualche riferimento in R. NEPOTI, *Brian De Palma*, Il Castoro, Milano, 1995, pp. 26-28 e C. BISONI, *Brian De Palma*, Le Mani, Genova, 2002, pp. 112-113.

³ R. SCHECHNER, *Dionysus in 69*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1970.

⁴ ID., *Environmental Theater*, Applause, New York - London, 1994².

⁵ Tra gli altri, F. I. ZEITLIN, *Dionysus in 69*, in *Dionysus since 69. Greek tragedy at the dawn of the Third Millennium*, edited by E. Hall, F. Macintosh, A. Wrigley, Oxford University Press, Oxford, 2004, pp. 49-76.

⁶ Considerazioni illuminanti in questa direzione offre S. BRECHT, *Dionysus in 69, from Euripides The Bacchae*, cit, pp. 59-79.

⁷ Anche in questo caso, a titolo esemplificativo, M. A. STEFANELLI, *Eros, commedia e performance: Richard Schechner e Dionysus in 69*, in *Le forme del teatro: Eros e Commedia sulla scena inglese dal tardo Seicento al Novecento*, a cura di V. Papetti, L. Visconti, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1997, vol. VI, pp. 135-153.



emblematicità: la sostanziale presa di distanza che, già dopo pochi anni, lo stesso Schechner, nelle vesti di studioso della performance e del teatro rituale, operò, senza rinnegarlo, nei confronti del suo celebre allestimento, collocandolo in una prospettiva sempre più circoscritta, in una cornice preziosa ma chiusa, priva di futuro. Una zona quasi rimossa, attraversata sottotraccia da una sottile vena di rammarico.

Lo si deduce con chiarezza, pur in assenza di riferimenti espliciti, da quanto Schechner afferma nel suo pamphlet, largamente autobiografico, *Decline and Fall of (American) Avantgarde* (1981) e parallelamente dalle riflessioni teoriche che sviluppa proprio a partire dal 1970, anno della stesura di *Actuals: A Look into Performance Theory*⁸. Non solo il teatro (per lo meno il teatro contemporaneo Occidentale) non è più sinonimo di performance, ma neppure riesce ad offrirne, come in altre epoche aveva fatto, un punto di vista osservativo privilegiato. Un'impasse che innanzitutto coinvolge il teatro 'ortodosso', ma si estende anche a quello 'sperimentale' d'avanguardia, che, al di là delle utopie e dell'effervescenza dei primi anni, ha purtroppo dimostrato di non riuscire a superare le difficoltà e il progressivo ripiegamento degli ideali, cadendo in una spirale negativa che Schechner riassume in cinque punti: la fine dell'attivismo, la contrazione economica, la stupidità dei giornali, la distruzione dei gruppi e il fallimento della trasmissione, con la conseguente dispersione delle energie in pratiche individuali spesso autoreferenziali⁹.

⁸ R. SCHECHNER, *Decline and Fall of the (American) Avantgarde*, in «Performing Arts Journal», nn. 14-15, 1981, trad. it. *Declino e caduta dell'avanguardia americana in Civiltà teatrale del XX secolo*, a cura di F. CRUCIANI, C. FALLETTI, Il Mulino, Bologna, 1986, pp. 329-350; ID., *Actuals: A Look into Performance Theory*, in *The Rarer Action: Essays in Honor of Francis Fergusson*, edited by A. Cheuse, R. Koffler, Rutgers University Press, New Brunswick, 1970, pp. 35-67, trad. it. *Actuals: rituale primitivo e teoria della rappresentazione*, in «La scrittura scenica», n. 7, 1973, pp. 32-68 (ora anche, con poche varianti, *Actuals: uno sguardo alla teoria della performance*, in R. SCHECHNER, *La teoria della performance 1970-1983*, a cura di V. VALENTINI, Bulzoni, Roma, 1984, pp. 39-76).

⁹ Sono sufficienti anche poche frasi estrapolate dal discorso per verificare tutta l'arezza del regista americano: «Alla grande esplosione è seguita l'entropia. Mi propongo qui di investigare l'entropia: di guardare diritto nella sua faccia indistinta. E, francamente, di raccogliere i semi nella polvere [...]. I cambiamenti per cui si lottava, specialmente alla fine degli anni Sessanta, erano troppo radicali, inottenibili, pericolosi [...]. Inoltre molti artisti sono stati inchiodati ai sussidi. Una volta entrati nel sistema ci vogliono anime coraggiose per avventurarsi al di fuori. Il teatro commerciale non vede di buon occhio la sperimentazione, e d'altra parte è impossibile farla a proprie spese. Così si accetta il compromesso necessario per percepire l'aiuto del Nea State Council [...]. La stupidità dei giornali, specialmente a New York, dove si fanno molti spettacoli sperimentali. Stupidità nel senso che i critici sono del tutto disinformati; ogni produzione viene considerata di per sé e non viene alimentata nessuna tradizione della sperimentazione [...]. Certamente i gruppi esistono ancora, almeno sulla carta, dove, come i cattivi matrimoni, persistono per il bene della proprietà, della reputazione e di altre complicazioni. Molti gruppi sono ancora in vita perché questo è il modo di raccogliere denaro, ma solo pochi funzionano veramente come gruppi, come comunità o associazioni di persone che condividono una visione e lavorano insieme per sviluppare uno stile di rappresentazione [...]. La mia generazione non è riuscita a produrre tecniche di addestramento per i giovani artisti. Per questa sola ragione il lavoro degli ultimi vent'anni



La sensazione è dunque che nella rimozione piuttosto frettolosa di *Dionysus in 69* abbia inciso non poco la cocente delusione per gli esiti di una stagione, tanto intensa quanto breve, di riforme teatrali mancate. In questa prospettiva è come se *Dionysus in 69* avesse rappresentato l'esempio paradigmatico della rapida combustione di tutte le energie insite nella performance a matrice rituale, rivelando con chiarezza le sue potenzialità, ma nello stesso tempo anche i suoi angusti e insormontabili limiti, la sua parabola ascendente e bruscamente discendente, consumatasi storicamente, per Schechner e il Performance Group, negli anni che seguirono il debutto (*Makbeth*, del 1969, *Commune*, del 1970, *The Tooth of Crime*, del 1972 e *Mother Courage* del 1975).

Da questo disorientamento, da questa crisi d'identità, è noto che Schechner uscirà inaugurando la sua stagione teoricamente più feconda, non a caso inversamente proporzionale al suo interesse per la pratica teatrale, per lo meno in una logica produttiva professionale. Uno sbilanciamento fuori dal teatro che porterà il regista, ormai sempre più ricercatore e studioso, a entrare del tutto nel campo dell'antropologia¹⁰. Il terreno più idoneo per ritrovare quei meccanismi transculturali che caratterizzano i fondamenti della teatralità diffusa e il *continuum* della performance: «dalle ritualizzazioni animali (ivi comprese quelle degli esseri umani) a certe forme di comportamento sociale della vita quotidiana (saluti, manifestazioni emotive, etichette appropriate ai ruoli professionali, e così via), passando per fenomeni come il gioco, lo sport, la danza, la musica, i teatri (sia estetici che rituali), le cerimonie e i riti (tanto religiosi quanto civili)»¹¹, con analisi che spazieranno dai rituali tradizionali o 'restaurati' ai fenomeni turistici di intrattenimento come i parchi tematici.

può essere sterile [...]. L'unica novità del panorama teatrale di questo periodo è il lavoro individuale» (R. SCHECHNER, *Declino e caduta dell'avanguardia americana*, cit., pp. 332-342).

¹⁰ Su questi aspetti si rimanda innanzitutto alle *Introduzioni* alle due raccolte italiane degli scritti di Schechner, rispettivamente a cura di Valentina Valentini e Fabrizio Deriu (*La teoria della performance. 1970-1983*, cit. e *Magnitudini della performance*, Bulzoni, Roma, 1999), ma si veda anche F. DERIU, *Il paradigma teatrale. Teoria della performance e scienze sociali*, Bulzoni, Roma 1998; D. AVORGBEDOR, *The Turner-Schechner Model of Performance as Social Drama. A Re-Examination in Light of Anlo-Ewe Holò*, in «Research in African Literatures», n. 30, 1999, pp. 144-155; C. M. FARRELLY, *Gesture and the Story of Culture. A Journey with Richard Schechner, Eugenio Barba and Peter Brook*, in «Journal of Dramatic Theory and Criticism», n. 14, 2000, pp. 57-66; A. SICA, *Studi sulla performance*, in M. COMETA, *Dizionario degli studi culturali*, a cura di R. COGLITORE, F. MAZZARA, Meltemi, Roma, 2004, pp. 464-476.

¹¹ R. SCHECHNER, *Magnitudini della performance*, cit., p. II.



Tuttavia, in questo distacco da *Dionysus in 69*, e in generale dall'ambito performativo-spettacolare, Schechner ha forse pagato un po' troppo le ferite dolorose dell'osservazione partecipata, del suo essere stato nello stesso tempo animatore e studioso di un progetto artistico (ma anche umano e sociale) rivelatosi alla fine perdente, con conseguenze brucianti anche sul piano personale, a partire dalle responsabilità vissute nei confronti del gruppo e degli attori (la loro identità, il loro futuro, la loro autonomia economica)¹² fino alla consapevolezza del rapido esaurimento dell'utopia avanguardista e del trionfo dell'individualismo.

Il totale coinvolgimento nell'esperienza produttiva ha dunque forse impedito a Schechner di guardare a *Dionysus in 69* con occhi più sereni e di valorizzare adeguatamente, dietro alle pesanti ombre del fallimento, l'importanza e la ricchezza di quell'evento e del modello teatrale che l'ispirava, anche nella prospettiva delle sue successive teorizzazioni antropologiche e sociali sulla performance.

L'analisi che segue si pone pertanto come obiettivo la rilettura dello spettacolo proprio a partire da quei fondamenti che, nella riflessione post-teatrale di Schechner, caratterizzano l'ampio spettro della performance (la rete e il ventaglio), cercando di dimostrare come buona parte di questi principi non solo fossero già ben presenti in *Dionysus in 69*, ma rivelassero già allora tutta la loro notevole originalità.

Si tratta dunque, rispetto al percorso compiuto da Schechner, di ribaltare le prospettive, puntando lo sguardo all'indietro: un esercizio di ri-focalizzazione che inverte la direzione della ricerca, riportandola a ritroso (storicamente e concettualmente) dal macro sistema dei linguaggi viventi (umani e animali) al micro-sistema dello spettacolo (attore-spettatore), dal 'futuro' del rituale al suo 'passato', ritrovando analogie che favoriscano una sorta di recupero ciclico dell'origine, del punto di partenza. Un approccio che peraltro ben si attaglia alle modalità di ricerca e

¹² Per Schechner, la questione economica, connessa ai pesanti sacrifici quotidiani che gli attori del Performance Group avevano compiuto senza ottenere mai in cambio un'adeguata ricompensa, è uno degli aspetti che maggiormente evidenzia le problematiche irrisolte dell'avanguardia, come appare in *Declino e caduta dell'avanguardia americana*: «Attualmente nel Performance Group nessun artista è stipendiato, non c'è nessun tipo di insegnamento organizzato, il lavoro collettivo è spesso in ristagno» (cit., p. 336). Lo stesso Schechner, quando, negli anni '90, tornerà a praticare l'*environmental theater* con un nuovo gruppo, l'ECA (East Coast Artists), porrà come condizione preventiva proprio la separazione tra la dimensione del lavoro e quella 'amatoriale' del teatro: «The ECA model is: make movies or TV, or do whatever is necessary (and hopefully pleasant), to bake your daily bread; then work in ECA as you would in a club or religious organization, as a 'volunteer'. Think of ECA as life-long training, a place where theater art can be practiced. But don't think of it as a stepping stone to a 'better' career in the theater. ECA is the better career. Don't expect ECA to provide you with 'a living' in the monetary sense, but rather work together so that it can give you 'a life' in the spiritual sense» (R. SCHECHNER, *Environmental Theater*, cit., p. XII).



di scrittura dello stesso Schechner, il quale, come aveva già sottolineato Valentina Valentini, lavora sempre 'a spirale', ritornando per gradi successivi sui medesimi snodi teorico-pratici.

2. Attualizzazione del rituale: l'importanza del 'sistema conosciuto'

Verranno pertanto applicati a *Dionysus in 69* alcuni punti fermi del pensiero schechneriano 'post-teatrale'. Si partirà volutamente proprio dalle riflessioni contenute in un saggio di quasi vent'anni posteriore allo spettacolo: *The Future of Ritual* (1987)¹³. Uno dei temi portanti del testo è la questione del binomio violenza/sexualità, letta dall'autore all'interno dei paradigmi della differenziazione gerarchica e della fecondazione, a loro volta intesi come matrici primordiali mitico-inconscie, ma anche socializzate, delle pratiche performative rituali. Sulla scorta delle suggestioni psicanalitiche freudiane, comparate con le prospettive filosofico antropologiche di Renè Girard e Victor Turner¹⁴, Schechner evidenzia nel meccanismo pulsionale della sexualità e soprattutto nei suoi risvolti socio comunitari l'innescamento e l'energia propulsiva della performance¹⁵. Considerazioni evidentemente calzanti con la dimensione dionisiaca delle *Baccanti*, posta da Schechner alla base del suo *Dionysus in 69*. Ma non è tanto la superficie dei rimandi teorici a risultare interessante ai fini di una rilettura contestualizzata dello spettacolo. La preoccupazione di Schechner è infatti quella di sottolineare come il nesso mitico pulsionale tra sexualità e violenza, per ritualizzarsi in modo efficace, necessiti sempre di un radicamento nella storia, di una soglia critica aperta sul presente, fondata sui bisogni concreti e contingenti della comunità. Si manifesta dunque l'esigenza di «un confine permeabile e mobile tra inconscio e conscio [...]: il rituale fornisce alla violenza il suo posto alla tavola dei bisogni umani»¹⁶. Solo grazie a questa apertura sul presente, connotata il più delle volte da conflitti e drammi sociali,

¹³ R. SCHECHNER, *The Future of Ritual*, in «Journal of Ritual Studies», 1, 1987, pp. 5-34, riedito e rivisto in ID., *The Future of Ritual. Writings on Culture and Performance*, Routledge, London and New York, 1993, pp. 228-265, trad. it, *Il futuro del rituale*, in R. SCHECHNER, *Magnitudini della performance*, cit., pp. 221-264.

¹⁴ Su Victor Turner si veda almeno V. TURNER, *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna, 1986; ID., *Il processo rituale: struttura e anti-struttura*, Morcelliana, Brescia, 1972; ID., *La foresta dei simboli: aspetti del rituale Ndembu*, Morcelliana, Brescia, 1976. Per quanto riguarda invece Renè Girard, la teoria della violenza religiosa e del meccanismo sacrificale è espressa in R. GIRARD, *La violenza e il sacro*, Adelphi, Milano, 1992 e ID., *Il capro espiatorio*, Adelphi, Milano, 1999.

¹⁵ R. SCHECHNER, *Magnitudini della performance*, cit., in particolare pp. 226-237.

¹⁶ Ivi, pp. 234-235.



potrà infatti innescarsi quel corto circuito tra la dimensione archetipica delle pulsioni collettive e il sistema conosciuto dei valori e delle relazioni sociali, da cui scaturisce la fiamma della performance. Per usare una terminologia cara a Schechner, la forza e l'autenticità dell'azione rituale (e performativa) dipendono dalla capacità di manifestarsi al 'modo indicativo', di realizzarsi come 'actual', intercettando le istanze del tempo presente, secondo il triplice movimento di «realizzazione-attivazione-attualizzazione»¹⁷. Senza questo ancoraggio alla 'tavola dei bisogni umani', l'energia della performance rimarrà allo stato magmatico, manifestandosi esclusivamente (e talvolta pericolosamente) nelle forme antitetiche dell'esperienza scioccante o di una distaccata indifferenza.

È quanto accade, nell'analisi di Schechner, ad una performance come *The Sky is Falling* di Ralph Ortiz¹⁸, uno spettacolo rituale esplicitamente, anzi organicamente, violento, che prevedeva azioni come l'uccisione sacrificale di topi e polli e la distruzione selvaggia di un pianoforte e di altri oggetti, il tutto senza alcun filtro per il pubblico, coinvolto direttamente in ogni fase della performance. L'evento avrebbe dunque voluto porsi provocatoriamente come 'irrimediabile e irrevocabile', alimentato da una pulsionalità allo stato puro, priva di motivazioni e legami, anche impliciti, con l'orizzonte storico delle relazioni e delle dinamiche sociali. Tuttavia, afferma Schechner, la verità è che gli spettatori alla fine non vengono condotti ad un incontro autentico con i meccanismi profondi della violenza e della crudeltà, ma sono piuttosto posti «di fronte ad un'ora di avvenimenti strazianti e lasciati con ricordi sconvolgenti (e se ne vanno sconvolti). O forse, come soldati si annoiano e si dimostrano insensibili allo spargimento di sangue. Quando la violenza, la crudeltà, il sacrificio, perfino l'omicidio rituale e il combattimento [...] sono inseriti in cerimonie autentiche, sono sempre parte di un 'sistema conosciuto'. La violenza senza il sistema è incomprensibile e distruttiva»¹⁹.

In questa prospettiva *Dionysus in 69* costituisce al contrario un esempio paradigmatico del concetto schechneriano di *actual*, di performance rituale inserita nel 'sistema conosciuto' delle dinamiche sociali e culturali.

Il mito delle *Baccanti* riesce infatti a veicolare un portato simbolico estremamente fecondo nel contesto di quegli anni, intercettando al presente uno spettro ampio e diversificato di istanze e di conflitti drammatizzabili, sia per gli attori

¹⁷ R. SCHECHNER, *Actuals: rituale primitivo e teoria della rappresentazione*, cit., p. 43.

¹⁸ La performance di Ralph Ortiz fu realizzata nel 1970 a Philadelphia, alla Temple University.

¹⁹ ID., *Actuals: rituale primitivo e teoria della rappresentazione*, cit., pp. 58-59.



chiamati a confrontarsi con il testo, sia per gli spettatori 'partecipanti'. Per rimanere al binomio violenza / sessualità, l'eco euripidea dello scontro tra un'etica del controllo, sessuale e sociale, e il suo caotico rovesciamento nella dimensione iniziatica e irrazionale del divino, trova immediata risonanza nelle questioni più calde della contestazione giovanile degli anni '60. Per rendersene conto è sufficiente scorrere anche sommariamente l'elenco delle «aspirazioni» generazionali che Schechner, ancora nel saggio sugli *Actuals*, considera come manifestazioni (conscie e inconscie) del dramma sociale in atto nel continente Nord-Americano, suddividendole nei quattro gruppi della Totalità, del Processo e sviluppo organico, della Concretezza e dell'Esperienza religiosa trascendentale²⁰.

Di tutte queste aspirazioni *Dionysus in 69* rappresenta un evidente *actual*, una restituzione performativo rituale, fondata su un processo organico di 'realizzazione-attivazione-attualizzazione' possibile proprio grazie al dialogo continuo tra il livello mitico pulsionale del testo di partenza e il livello storico del dramma sociale in atto.

Per comprendere a pieno la natura complessa di queste intersezioni vale la pena fornire due esemplificazioni, scelte proprio per la loro diversa modalità attualizzante.

La prima riguarda il rapporto dello spettacolo con la drammaturgia originale: trattandosi di una performance, l'approccio non è ovviamente contraddistinto dal rigore filologico, sia per quanto riguarda la struttura compositiva dei quadri scenici (riassumibili in cinque macro azioni che ripropongono sinteticamente la trama: il rituale della nascita, la danza orgiastica, il confronto tra Dioniso e Penteo, il rituale delle carezze e dello sbranamento e il rituale conclusivo), sia per quanto concerne la configurazione dello spazio («il Performing Garage: un bellissimo cubo di spazio, disseminato di alte piattaforme e torri fatte di tavole grezze due per quattro, solo l'aria trasandata delle quali impedisce di pensare a uno spettacolo di acrobati»²¹).

²⁰ Ivi, pp. 37-38.

²¹ Così infatti la descrizione di S. Brecht *Dionysus in 69, from Euripides The Bacchae*, cit, p. 59. Le torri furono in un primo momento disegnate da Michael Kirby e poi rifatte nella versione definitiva da Jerry Rojo. Riguardo allo spazio scenico di *Dionysus in 69*, Schechner sottolinea come «the space is organized around a central area marked by a black rubber mats. The audience sits on the platforms or on the carpeted floor. The only concentration of audience is a five tier vertical structure on the north wall, which seats about one hundred persons» (R. SCHECHNER, *Environmental Theater*, p. 2).



Fig. 1 *Dionysus in 69*: una delle 'torri' che circondavano la scena centrale del Performance Garage

Tuttavia, il testo euripideo è molto più utilizzato di quanto a prima vista non sembri: lo stesso Schechner afferma che quasi la metà dei versi originali sono stati mantenuti nello spettacolo²². Una presenza dunque non trascurabile, sottesa e quasi completamente celata dall'esuberanza coinvolgente delle azioni fisiche e dei movimenti corali, ma in realtà capace di alimentarli dal profondo con parole

²² «Of the more than 1300 lines in Arrowsmith's translation of *The Bacchae*, we use nearly 600, some more than once» R. SCHECHNER, *Dionysus in 69*, p. 88.



intensamente evocative, che risvegliano energie e innescano reazioni: un contrappunto verbale di impulsi e controimpulsi che si traduce nell'armonia di una partitura pararituale sempre in divenire, segnata dal doppio confronto con l'ambigua matrice della violenza e della sessualità: quella mitico inconscia del testo euripideo e quella storico militante dell'antagonismo politico.

In questa accezione, la parola 'primitiva' della tragedia non è quindi un testo da interpretare in senso tradizionale, ma neppure un pre-testo da ricomporre liberamente seguendo il filo dell'improvvisazione: è piuttosto un richiamo fermo e costante che, nella sua forza ancestrale, accompagna e stimola, a volte da lontano e a volte da vicino, le azioni degli attori e il loro continuo ondeggiare tra il mito e l'attualità, tra se stessi e il loro personaggio guida. Così accade ad esempio nel caso di Dioniso e di Penteo, secondo la ricostruzione di Schechner²³:

«Pentheus has to stick very close to Euripides until the time when he is so deeply threatened by Dionysus that the performance mask falls away and the person playing the role is revealed. Dionysus, from the very start of the play, says his own text, but, as the play goes on, he moves closer and closer to the Euripides text. It is as if Pentheus starts out as a character and learns about the person underneath, while Dionysus starts out as one of us and elevates himself to the rigidity of godhood»

Un dialogo serrato e per nulla strumentale con la testualità, misurato da curve intermittenti di prossimità e lontananza che regolano i flussi della liminalità, dentro e fuori dal rito.

Sul versante opposto al testo sta invece l'azione, più specificamente l'azione rituale pura, quella della danza. Anche in questo caso il processo di attualizzazione si configura come un'operazione di raccordo tra la dimensione mitica e quella storica.

L'esempio scelto concerne la celebre sequenza della danza orgiastica, immediatamente successiva al cosiddetto 'birth ritual' da cui prende avvio lo spettacolo.

Si tratta di un'azione collettiva, che coinvolge attori e spettatori senza alcun rimando esplicito alla tragedia, anche se la partitura verbale, fin dalle prime battute di

²³ *Ibidem*. L'osservazione di Schechner restituisce in effetti l'andamento reale della distribuzione del testo originale nello spettacolo, quasi perfettamente speculare: nella prima parte dominano le citazioni di Penteo e nella seconda prevale Dioniso, mentre nel mezzo, quando i due si confrontano direttamente, i riferimenti si equilibrano (EURIPIDE, *Baccanti*, in ID, *Le tragedie*, a cura A. Beltrametti, Einaudi, Torino, 2002, pp. 961-978), quasi a sottolineare l'apice della lotta, culminante, nello spettacolo, nella famosa scena del bacio omosessuale.



Cadmo e Tiresia, e poi di Penteo, evoca ripetutamente le danze dionisiache e l'invasamento estatico²⁴. Al ritmo di una musica tribale e ripetitiva, suonata con flauti e percussioni, gli attori iniziano a danzare, quasi subito seguiti dal pubblico, in un crescendo sempre più disinibito e assorto che porta anche a denudarsi e ad interagire fisicamente con carezze e movimenti erotici, fino a quando l'attore nel ruolo di Penteo ferma l'azione, bloccando gli attori e ripristinando le distanze con il pubblico. Come per la questione del testo, l'obiettivo dell'*actual* non è qui evidentemente riportare alla luce un rito misterico primitivo, ma neppure allestire una generica danza vagamente orgiastica: il punto è stimolare, nella cornice inconscia fornita dall'archetipo dionisiaco, l'emersione in termini fisico emotivi di un bisogno reale e concreto, saldamente ancorato al mito ma totalmente rivolto alla contemporaneità.

Nel caso specifico, il desiderio di un'autentica liberazione sessuale, di una fusionalità collettiva, di un'«amorevolezza beat», come la chiama Brecht²⁵, che ridia forza agli impulsi vitali di un primitivismo naturale, di una nudità socializzata, contro ogni deriva pornografica e consumistica.

Il nucleo erotico della tragedia trova quindi ancora un suo sbocco nel presente, un'attualizzazione che si concretizza nell'esibizione di una sessualità e di una nudità poste come sfida alla maschera sociale dell'uomo 'vestito', come celebrazione di un corpo finalmente liberato, vivo ed empatico, senza nessuna concessione all'estetica e al voyeurismo²⁶:

«When we brought nakedness into the performance in November 1968, we tried to make it functional. We didn't want to look pretty or act erotically. We wanted to show birthing, killing and dying. I wanted to establish nakedness not as a part of aesthetics, but as a way of doing something. The public performances were traumatic for many Group members. Our naked workshops were never voyeuristic. On the rare occasions

²⁴ Ivi, pp. 951-954.

²⁵ S. BRECHT, *Dionysus in 69, from Euripides The Bacchae*, cit, p. 70.

²⁶ R. SCHECHNER, *Dionysus in 69*, p. 56. Il tema della nudità attraversa come un filo rosso tutta l'esperienza, non solo teatrale, di Schechner, costituendo uno spunto sempre vivo di riflessione e di sperimentazione, soprattutto nella dimensione laboratoriale. Lo stesso *Dionysus in 69* ha conosciuto sotto questo aspetto varie fasi evolutive: all'inizio infatti gli attori non erano completamente nudi, poi, in seguito alle indicazioni di Grotowski, che vide lo spettacolo nel novembre 1968, si optò per il nudo integrale: Grotowski « liked the environment we had built in the garage and parts of the mise-en-scène. He felt the acting was hysterical, that we confused touching skin with psychic contact. He did not like the costumes. The red chitons and black underpants of the women and the black jockstraps of the men were too much like strip-tease, he said. He felt that one might either perform naked as a sacred act or let the nakedness come through everyday clothes. I decided a few days later that the performers would do sections of the play naked» (Ivi, p. 45).



when visitors saw us work naked, they too had to be naked. Thus the experience of being the object of so much looking on the part of the audience numbed us, and brought to a halt the difficult but rich workshops».

3. Il 'recupero del comportamento': continuità e variazioni

La questione dell'*actual* è direttamente connessa ad un altro pilastro della teoria di Schechner: il 'recupero del comportamento' (*restoration of behavior*), ossia la ri-presentazione (ma anche l'invenzione) performativa, da parte di un individuo o di un gruppo, di uno o più comportamenti passati (sequenze organizzate di eventi, sceneggiature, testi conosciuti, movimenti codificati), in modo indipendente dai rapporti causa/effetto che li hanno prodotti²⁷.

Tale ri-presentazione può coinvolgere l'attuante in modo totale (*trance*) o distaccato (straniamento), ma prevede sempre un margine di alterità, uno «star fuori» rispetto al processo: «vedere sé in sé e in altro», stare nella situazione e contemporaneamente percepirsi in situazione, ossia riconoscere il 'comportamento recuperato' come tale, marcare il 'come se' dell'azione²⁸.

Il recupero del comportamento permette dunque di realizzare performance in cui un elemento o un insieme di elementi della cultura, storici e/o mitici, personali e/o collettivi, vengono riproposti (o re-inventati) in chiave attuale: vanno pertanto considerati come parte di un *continuum*, ma, nello stesso tempo, essendo condizionati dal presente e dal mutare degli orizzonti etico-valoriali di riferimento, innescano soluzioni di continuità rispetto alla matrice originaria, a partire dagli stessi nessi causali e dai principi che li avevano generati.

La *restoration* funziona quindi come il simbolo di Giano: è una porta aperta sul passato, ma, alla luce del presente, ne rielabora i contenuti in vista del futuro; è una ricorrenza, una ripetizione (anche inconscia), ma parallelamente anche un'apertura in termini di possibilità e di variazione, secondo il principio schechneriano del passaggio dal modo indicativo al modo congiuntivo²⁹.

Il comportamento restaurato prevede pertanto delle riscritture alternative, elaborate in quella zona rituale di transizione che Turner, come è noto, identifica con la liminalità e Schechner con le 'prove' e con la stessa performance. Un ventaglio di

²⁷ R. SCHECHNER, *La teoria della performance*, cit. pp. 213-301.

²⁸ Ivi, p. 214

²⁹ Ivi, pp. 216-233.



opzioni performativo rituali che si è notevolmente esteso dopo il definitivo passaggio dalle società tradizionali a quelle industriali e soprattutto a quelle post-fordiste, contraddistinte dalla debolezza istituzionale e identitaria delle comunità, dalla fluidità dei sistemi aggregativi e dalla conseguente soggettività dei saperi e dei valori.

Anche in questa prospettiva di 'recupero dei comportamenti', *Dionysus in 69* dimostra di essere un esperimento già maturo. La performance infatti, pur mantenendo stretti legami di continuità con una certa matrice arcaica e con la fonte euripidea, evidenzia altrettante zone di discontinuità, in cui il nucleo originario viene recuperato e riscritto dai performer mediante azioni connesse a bisogni e a orizzonti di attesa che, come si è visto, emergono, 'al presente', nell'*actual*.

Le operazioni più interessanti di recupero dei comportamenti riguardano ovviamente l'ambito para rituale, ossia l'elaborazione e il montaggio delle partiture fisiche che definiscono la performance nella sua struttura comunicativa 'aperta': la sequenza della nascita, con il parto dei protagonisti; la danza orgiastica; il confronto diretto tra Dioniso e Penteo, con l'ultimo tentativo, da parte del re, di affermarsi sul dio (la conquista di una donna del pubblico³⁰), per poi sottomettersi definitivamente al suo potere; il rituale delle carezze, quasi un corrispettivo della danza orgiastica, e il

³⁰ Si tratta di un'azione estranea al testo, così descritta da Brecht: «Il dio offre al tiranno qualunque donna nella stanza in cambio di un riconoscimento, come a dire: partecipa al mio spirito e l'ansia ti abbandonerà, e gli altri ti accetteranno così, naturalmente. Ma Penteo vuole farcela da solo. Si aggira qua e là, sceglie una femmina tra gli spettatori, le fa la corte (fino a un certo punto, com'è ovvio, dopotutto siamo in un pubblico locale), viene respinto e ha una crisi isterica. Mima il crampo della sua corazza, la ferita della ripulsa, mediante una serie di balzi sullo stomaco. Uomo-bambino al culmine dell'exasperazione, consente al dio di consolarlo» (S. BRECHT, *Dionysus in 69, from Euripides The Bacchae*, cit. pp. 60-61). In realtà, a riprova della struttura aperta e realmente in divenire della performance, una volta accadde che la conquista di Penteo ebbe successo: una donna si diede a lui ed entrambi uscirono dal teatro, ponendo fine allo spettacolo con la vittoria del tiranno sul dio. Così racconta l'evento Bill Shephard: «The one time the sequence was completed was when Katherine Turner came out into the room. It was a unique experience [...]. I was afraid of what might happen. But when Katherine came to me, in May 1968, my score for the role was concrete. The confrontation between us was irrational. Her concern for me was not based on the play, my playing a role, whether or not I was going to die, or any of that. What happened was that I recognized in one moment that the emotional energy Katherine was spending on me lifted me out of the play, as though someone had grabbed me by the hair and pulled me up to the ceiling. I looked around and I saw the garage and the other actors and I said: "It finally happened". The play fell away, like shackles, being struck from my hands. The way the play is set up, Pentheus is trapped inside its structure. But on that night it all seemed to fall away and I walked out the door». Queste invece le riflessioni di Joan MacIntosh, che aveva il ruolo di Dioniso: «One Sunday night when I was playing Dionysus, a woman came out to Bill Shephard and satisfied him. I went to break it up and get on with the play. Bill said: "I'm sorry, Joan, you lose". I answered: "Well, what are you going to do now?" And Bill got up and left the theatre with the woman. I announced that the play was over: "Ladies and gentlemen, tonight for the first time since the play has been running, Pentheus, a man, has won over Dionysus, the god. The play is over» (R. SCHECHNER, *Dionysus in 69*, pp. 116-117).



suo opposto, lo sbranamento sacrificale e infine il corteo finale di congedo, con il 'trionfo' di Dioniso.



Fig. 2 *Dionysus in 69*: un momento del confronto tra Dioniso (William Finley, a destra) e Penteo (Bill Shephard)

Sono questi gli spazi rituali in cui i contenuti e le forme del mito (i comportamenti originari) vengono maggiormente permeati dalle istanze del presente, traducendosi nella creazione (durante le prove) di azioni fisiche evocative rispetto al passato ma nello stesso tempo radicate nell'*actual* e aperte al futuro (comportamenti restaurati).

Un'attualizzazione che, tra l'altro, non si limita a introdurre elementi di discontinuità rispetto alla situazione di partenza, ma li dispone in un orizzonte polivalente, non univoco, proprio perché rappresentato da un contesto sociale e culturale in cui la soggettività dei punti di vista prevale sull'oggettività dei valori di riferimento e si fa quindi interprete di suggestioni e di bisogni differenti.

Per fornire un'esemplificazione di questo procedimento si prenda in esame il primo quadro dello spettacolo: 'the birth ritual', da cui vengono partoriti Penteo e Dioniso. La matrice tribale 'primitiva' è costituita da un rito delle comunità Asmat della



Nuova Guinea Indonesiana, utilizzato in occasione di matrimoni con giovani di tribù differenti, per sancire legami di integrazione e di reciproca solidarietà.

La ri-proposizione del Performance Group, attuata dopo poche repliche completamente al nudo, prevedeva la disposizione degli attori maschi stesi a terra, fianco a fianco, con le donne che li sovrastavano in piedi, allineate una dietro l'altra, con le gambe divaricate, in modo da creare una sorta di canale uterino da cui uscivano i due attori, accompagnati dal movimento pelvico delle donne e da una cantilena corale che a poco a poco si trasformava in gemiti e spasmi.

Un'azione molto coinvolgente in cui i corpi degli attori venivano stimolati fisicamente e psichicamente a reagire ad impulsi che, partendo da contenuti simbolici comuni (la nascita, la fusionalità collettiva, l'estasi, la nudità, l'erotismo, la liberazione, il mistero...), rispondevano tuttavia a sollecitazioni diverse, frutto di vissuti emotivi, personali e collettivi, contingenti, facendo così emergere un insieme aperto e diversificato di comportamenti restaurati.



Fig. 3 *Dionysus in 69: The Birth Ritual*



Le testimonianze degli attori sono sotto questo aspetto emblematiche.

Alcuni di loro vivono infatti il rituale del parto in un'ottica più teatrale, identificando nel movimento generativo del coro la struttura drammaturgica portante dello spettacolo: «the group it is the matrix of the play», sostiene Schechner³¹, supportato più avanti dalla riflessione dell'attrice Ciel Smith, che commenta l'importanza della linea sonora del canto corale³²:

«I always thought we should sing during the birth instead of groaning. The ritual is not an imitative action. The audience's attention should be forced beyond the surface of our bodies and the overt interpretation of the activity to 'the form and rhythm of the gathering'. Anyway, Dionysus should be born amidst a shout of joy. During the last weeks of the run we experimented with this, and also with recapitulating the birth during the ecstasy. These experiments came about because Lloyd Richards questioned the specificity of our intent in these scenes. Both seem more vital now. At every point where the basic rhythm surfaces, I feel stronger».

Altri invece privilegiano l'intensità delle sensazioni psicofisiche vissute a livello profondo nel corso dell'esperienza, come l'attrice Joan MacIntosh, nei panni di Dioniso³³:

«The first transformation, going through the birth canal is very important. It is a rite of passage toward godhead [...], the birth is my own specific ordeal. I enter the birth canal Joan MacIntosh and emerge invested with god-power. There has been an infusion. This is not to say that coming out of the birth ritual I am a character in the traditional sense. Throughout the play I am both Joan in the garage and Dionysus in Thebes. But the birth ritual is a giving over of myself, totally, to the bodies of the men and women of the Group. It is remaining passive and yet open and receptive, like the womb, to their backs and their hands, their sweat and their sounds. These fill me and when I emerge I am more than when I went in. Once inside the ritual, the experience is polymorphous. It is flesh with no distinction of sex. It is before there are differences. It is being encased in a soft fleshy place and being moved along to the light on the other side. One night I

³¹ «The women are Asian bacchantes dancing behind Dionysus into Grecian Thebes. They are also Theban women driven out of their minds and homes by ecstasy. The chorus is initiation by example. And, for the Group, is the matrix of the play. Scenes come from the chorus and dissolve back into it. Everyone is part of the chorus, emerging from it to play specific roles. Thus the chorus is the underground that gives birth to the entire play» (ivi, p. 30).

³² Ivi, p. 46.

³³ Ivi, p. 52.



remebered my own birth. I was me and I was being born from my own mother's womb. It was hard and painful. I screamed».

Altri ancora, come Schechner, vedono nel rito di nascita un segno iniziatico di identità collettiva, una sorta di battesimo capace di unire idealmente la matrice tribale primitiva con la necessità degli attori di sentirsi parte di un'unità, di un gruppo solidale e coeso: «The first time we did the birth ritual, before it was part of *Dionysus*, everyone in the Group went through the canal. We were born to each other. In imitating the Asmat ceremony, we found a connection not only between them and us but among ourselves»³⁴.

Una liturgia di appartenenza che negli spettatori risuona spesso come un invito alla fusionalità, come risposta concreta a quel bisogno diffuso di comunità che permeava gli ideali della contestazione giovanile³⁵:

«Many spectators thought TPG was a community, even a religious community. Audiences did not want to think of *Dionysus in 69* as 'just a play' [...], they wanted to find a community, so they found one in us [...]. Many who saw *Dionysus* thought it was a celebration of our own religion and that the symbolic events of the play – the birth, taunting, orgies, torture, and killing - were a kind of a new Mass; participating in *Dionysus in 69* was a way of performing an arcane ritual in the catacombs of Wooster Street».

In quest'ultima accezione 'the birth ritual', pur ribadendo l'efficacia performativa del dialogo tra l'archetipo tribale originario e la sua *restoration*, finisce tuttavia per modificare radicalmente gli assetti del gruppo stesso, sempre più indotto a soddisfare le aspettative del pubblico: «Members of the Group shared the needs of the audience. What the audience projected onto the play was matched by what the players projected back onto the audience. We all assumed a religion, if we had none»³⁶.

Una collusione di bisogni in cui il comportamento restaurato, agito contemporaneamente dagli attori e dagli spettatori, rischia di annullare i confini stessi del setting teatrale che l'aveva generato: «*Dionysus* was overwhelming to the degree

³⁴ Ivi, pp. 59-60.

³⁵ R. SCHECHNER, *Environmental Theater*, p. 43.

³⁶ *Ibidem*.



that audiences believed it was not a play and found that belief confirmed by the Group»³⁷.

Il nuovo contesto pragmatico comunicativo finisce dunque col sovvertire del tutto le fondamenta dello spettacolo rituale, trasformandolo in un rito vero e proprio, privo però di qualsiasi giustificazione, sia sul piano dei contenuti sia dal punto di vista istituzionale: un rito senza una fede e senza una religione.

Si perde così, nell'esperienza di *restoration*, quell'aggancio alla realtà, quell'ancoraggio al 'sistema conosciuto' dei valori e delle consuetudini sociali, che rappresenta per Schechner una delle condizioni imprescindibili per realizzare un *actual* che non degeneri in un caotico e incontrollato sfogo di pulsioni primarie. Uno stato confusionale che influì sullo spettacolo, e soprattutto sugli attori³⁸:

«TPG was not then to become a community. And the basis for audience participation changed because the Group could not survive intact as a function of the audience's fantasies. During the winter of 1968-1969 the Group began weekly encounter therapy sessions guided by professional therapists. These sessions helped members recognize that the Group was not a community, nor did it seem headed in that direction. Certain irresolvable conflicts surfaced, and irreconcilable differences emerged. One member called these therapy sessions the "weekly tear and mucous meetings". As members got deeper into group therapy, the therapeutic scenes in *Dionysus* were modified and finally dropped»

4. Attore e spettatore: 'trasporto' e 'trasformazione'

Queste ultime annotazioni sugli effetti e sui rischi della *restoration of behavior* hanno chiamato in causa un altro elemento portante della performance: lo statuto dell'attore

³⁷ *Ibidem*. Questa proiezione attualizzante in chiave politico sociale del rito della nascita viene ribadita anche da Brecht: «mettendo il ventre al centro del palcoscenico, il regista Schechner ritualizza un'adorazione, per quanto colorata d'angoscia (la grotta sembra fornire un passaggio pericoloso) di Donna come madre e fica. I ragazzi sono sacrificati alla Carne, qui non individuata come *matière brut* di Dubuffet: è l'originalità di questa messinscena. L'individuazione ci viene mostrata come casuale per l'umanità, l'umanità come un blocco di carne spasmodica e autoprocreante. A quanto pare il messaggio è: non neghiamo dentro di noi o dentro altri questa origine, la nostra vera identità – carne da carne, progenie di sperma, orgasmo, spasimo. Ma questa identità è definita dalla sua opposizione all'arrogante individualità maschile. Emerge un tipo di santo o di hippie. Dioniso (William Finley) proclama la propria divinità e le proprie intenzioni di stabilire un culto femminile per sé, e domanda la venerazione del pubblico. E Penteo è un politico antifemminista: egli attacca la celebrazione rituale della sua stessa origine» (S. BRECHT, *Dionysus in 69, from Euripides The Bacchae*, cit, p. 60).

³⁸ *Ivi*, p. 44.



e i suoi rapporti con lo spettatore. È noto infatti come, fin dal saggio *Actuals*, Schechner abbia teorizzato come componente ineludibile del meccanismo performativo il «confronto, qualcosa in gioco per gli attori e spesso per gli spettatori»³⁹. Una condizione che a sua volta richiama uno dei nodi costitutivi del processo rituale: l'offerta sacrificale, letta da Schechner sulla scia delle suggestioni grotowskiane, ma anche tenendo conto della prospettiva antropologica girardiana del capro espiatorio.

Richiami che, innestati sui principi dell'*actual* e della *restoration*, portano a concepire la relazione tra attore e spettatore come ri-presentazione e rielaborazione di comportamenti condivisi sul piano emotivo e razionale, di cui l'attore, nella sua 'nudità', può essere sia strumento (vittima) sia guida (officiante), mediante un processo che, in alcuni casi, supera la mediazione teatrale del ruolo, mettendo in gioco direttamente la persona, secondo il doppio schema⁴⁰:

[vittima] → personaggio → attore : : pubblico → [società]

[vittima] → attore : : assemblea ← [società]

In quest'ultimo caso, largamente utilizzato in *Dionysus in 69*, la performance diventa per attore e spettatore, il luogo pararituale di un riconoscimento reciproco diretto, senza mediazioni mimetiche: una 'meditazione' collettiva, parafrasando il Living, che prende forma intorno ai temi e alle stimolazioni di volta in volta evocati dalle azioni sceniche, fermo restando che, come si è visto negli esempi di *restoration*, in questo scambio una stessa partitura fisica può essere portatrice di intenzioni e contenuti differenti e può quindi rappresentare per attore e spettatore la matrice comune di vissuti equipollenti ma non identici.

In *Dionysus in 69*, tale pratica di relazione tra attore e spettatore viene formalizzata soprattutto nelle sequenze più interattive dello spettacolo: la danza orgiastica iniziale, il tentativo di seduzione di Penteo nei confronti di una donna scelta dal pubblico, il rituale finale delle 'carezze' e del successivo sbranamento. Il film documentario di Brian De Palma evidenzia con chiarezza il grado di intensità di questi incontri tra attori e spettatori e la loro autenticità, pur nella fragile cornice della

³⁹ R. SCHECHNER, *Actuals: rituale primitivo e teoria della rappresentazione*, cit., p. 59

⁴⁰ R. SCHECHNER, *Magnitudini della performance*, cit., p. 230



performance, sempre a rischio di sconfinamenti fuori dal teatro, in territori esistenziali tanto seduttivi quanto ambigui.



Fig. 4 *Dionysus in 69*: Le Baccanti in un momento del sacrificio cruento di Penteo.



Chiarite le dinamiche resta da capire quali siano i risultati di queste così profonde interazioni, che Schechner teorizza nella doppia funzione di ‘trasporto’ e ‘trasformazione’. Il ‘trasporto’ è la condizione del performer (sia attore sia spettatore) quando è nel flusso (in flow⁴¹), ossia quando sperimenta la ‘doppia negazione’ del non essere più del tutto se stesso e neppure totalmente l’altro da sé (non-io/non non io)⁴².

Uno stato creativo aperto al cambiamento, un salto dal modo indicativo della realtà al modo congiuntivo della possibilità che permette al performer di sperimentare concretamente, in termini fisici, emotivi e razionali, gli effetti di quelle libere associazioni che scaturiscono dall’incontro con le forme e i contenuti dell’azione scenica, dai ruoli e dalle relazioni con gli altri performer. L’estrema fluidità e apertura di questa situazione in divenire dovrebbe poi concludersi, dal punto di vista antropologico, con un cambio di status, una ‘trasformazione’, spesso permanente, nella realtà (nel modo indicativo), come dimostrano i riti di passaggio approfonditi dallo stesso Schechner sulla scorta di Turner.

In teatro però, dove la dimensione comunitaria è per sua natura transitoria e il processo pararituale non si configura, ancora citando Turner, come liminale ma come liminoide, l’esito trasformativo risulta per forza limitato: finito lo spettacolo si ritorna banalmente alla condizione iniziale di partenza.

Tuttavia, per Schechner la questione è ben più ricca e articolata. Alcuni trasporti teatrali particolarmente intensi possono infatti risultare, talvolta, realmente trasformativi, almeno a livello soggettivo. Inoltre la teatralità, proprio perché sbilanciata sul liminoide, possiede una risorsa molto efficace in termini di cambiamento: la ripetizione (delle prove e delle repliche), per cui la trasformazione, abortita nell’unicità dell’atto rituale, si può ottenere nella pluralità delle prove e delle rappresentazioni («una serie di ‘trasporti’ possono causare una *trasformazione* permanente»)⁴³.

Perché questo avvenga la dinamica transported / transformed deve però diventare ciclica e soprattutto innescare una differenza di potenziale tra attore e spettatore: il primo infatti, essendo stato già trasportato, ed eventualmente trasformato, nel corso delle prove, arriverà allo spettacolo con una conoscenza del

⁴¹ R. SCHECHNER, *La teoria della performance*, cit., p. 186.

⁴² Ivi, p. 182 e pp. 289-294.

⁴³ Ivi, p. 186, ma si veda tutto il saggio, pp. 176-212.



processo tale da poter guidare nel trasporto lo spettatore, aiutandolo nell'eventuale trasformazione.

In *Dionysus in 69* tale procedimento risulta evidente proprio nelle parti più interattive, ad esempio la danza orgiastica, dove sono gli attori a innescare il processo, ad accompagnare gli spettatori e infine a concludere la sequenza, ristabilendo le distanze dal pubblico. Non è neppure escluso però che accada l'opposto, come ricorda lo stesso Schechner, per cui spettatori che avevano partecipato più volte allo spettacolo erano alla fine diventati 'competenti' al pari degli attori, e quindi anche loro guide dello spettacolo, riequilibrando così il potenziale 'energetico' della performance.

Risolta in questi termini, la questione della trasformazione incide tuttavia essenzialmente sul piano individuale e soggettivo, o al massimo sulla comunità fittizia e transitoria dei partecipanti allo spettacolo, mentre nella riflessione di Schechner quello che interessa è soprattutto il nesso del modello partecipativo con le modificazioni della vita quotidiana e della realtà sociale⁴⁴:

«Audience participation expands the field of what a performance is, because audience participation takes place precisely at the point where the performance breaks down and becomes a social event. In other words, participation is incompatible with the idea of a self-contained, autonomous, beginning-middle-and-end artwork».

Sotto questo aspetto, una delle letture più interessanti di *Dionysus in 69* rimane ancora quella di Stefan Brecht, che analizza gli esiti politico sociali dello spettacolo e il suo impatto sulla realtà come messa in discussione del movimento *hippie*.

È infatti abbastanza agevole evidenziare alle basi della scelta schechneriana delle *Baccanti* l'idea, più o meno esplicita, di realizzare «un teatro fisico di amore, tale da liberare le emozioni primarie», una performance dove si consumasse la storia «della seduzione e della distruzione di un conformista»⁴⁵ conservatore e anti-femminista come Penteo da parte di una divinità, Dioniso, simbolo del pansessualismo, dell'anarchia e del libero pensiero.

Più interessante risulta invece verificare come questo assioma, saldamente ancorato al 'sistema conosciuto' di una diffusa ideologia antagonista, sia nei fatti reso

⁴⁴ R. SCHECHNER, *Environmental Theater*, p. 40.

⁴⁵ S. BRECHT, *Dionysus in 69, from Euripides The Bacchae*, cit, p. 61 e 63.



assai problematico dagli sviluppi dello spettacolo stesso, specialmente nelle partiture più pararitualali e interattive. Lo scrive chiaramente Stefan Brecht⁴⁶:

«la progressione dialettica dello spettacolo avanza da una tesi che presenta affermativamente lo *hip*, attraverso un'antitesi che ne espone il lato negativo, fino a una conclusione ambigua che sembra o la riaffermazione della tesi in forma negativa (accentuando i malanni maggiori del non-*hip*), ovvero una sorta di sintesi dell'autentica e definitivamente malvagia forma dello *hip* quando i suoi lati positivi e negativi siano combinati in un unico atteggiamento cosciente. Lo *hip* di volta in volta gentile, odioso, dominante. Alla maniera programmaticamente casuale dello *hip*, il dramma è anche politico. Ci viene mostrato: (a) lo *hip* in una fruttuosa opposizione alla società, benché non in rivolta contro di essa (b) lo *hip* nel proprio autentico tipo di esercizio dell'autorità (un atto rituale appassionatamente selvaggio al posto della ribellione), e (c) l'autorità *hip*: il fascismo. Nel contenuto della sua versione, Schechner rifiuta deliberatamente di pronunciarsi a favore dello *hip*, anzi egli lo rende tanto sospetto da far venire la tentazione di chiamare il suo spettacolo anti-*hip*. Tuttavia, mediante la forma dell'avvenimento teatrale, egli sembra esistenzialmente incline allo *hip*, sembra un *hippie*, per di più impegnato a convertire gli spettatori. E poiché il medium è il messaggio, lo spettacolo risulta efficacemente pro *hip*».

Al di là dell'eccessivo schematismo, la lettura di Brecht dimostra come *Dionysus in 69* abbia rappresentato, oltre ogni presupposto iniziale, un terreno di confronto aperto e in continuo divenire, tra attori e spettatori, sul tema politico culturale della contestazione, delle sue potenzialità trasformative e delle sue rischiose derive violente e autoritarie.

La struttura rituale dell'allestimento, fondata sullo schema aperto dell'*actual* e della *restoration of behavior*, ha infatti permesso a questo 'dramma sociale' di permeare le maglie della performance e di interagire, nel modo congiuntivo della scena, con i nuclei mitico rituali delle *Baccanti*, per poi ritornare, 'trasformato', al modo indicativo della realtà, portando con sé non tanto la soluzione della crisi ma piuttosto un insieme problematico di dubbi e conferme, di luci e ombre con cui dover fare i conti nell'immediato futuro⁴⁷.

⁴⁶ Ivi, pp. 63-64.

⁴⁷ Lo stesso Brecht alla soluzione un po' schematica tesi-antitesi-sintesi affianca un'altra spiegazione: «Ma c'è una interpretazione alternativa che secondo me lo spettacolo sembra intendere più da vicino: il fascismo è l'essenza delle società che reprimono l'individualismo anarchico *hip*, la spontaneità irresponsabile, il libero flusso dell'amore. In questa interpretazione, lo spettacolo presenta l'argomento: "benché sia vero che il figlio dei fiori e lo *Hell's Angel* siano i due lati di una moneta, che lo *hip* amorevole sia (o sia atto a divenire) lo *hip* malvagio, pure la violenza nichilista



Considerazioni che, allargando il discorso a ciò che sta prima e dopo la performance, offrono un ulteriore tassello alla teoria schechneriana, evidenziando come il regista di *Dionysus in 69*, pur allontanandosi (anche bruscamente) dalla stagione degli spettacoli, di fatto ne abbia poi recuperato molte istanze costitutive.

Una continuità che non solo rivaluta l'interesse e l'originalità di quelle sperimentazioni, ma dimostra nello stesso tempo come la ricerca schechneriana, nel suo andamento a spirale e nella sua tensione centrifuga, sia in realtà sempre rimasta molto legata alla scena, o meglio al delicato confine delle relazioni teatrali tra arte e vita.

individualistica spontanea e non organizzata è un prezzo che vale la pena di pagare in cambio della libertà personale e dell'autenticità, perché la repressione di entrambe – legge e ordine, si chiama - porta a una violenza peggiore”» (ivi, p. 68).