

# Introduzione

Niccolò Scaffai

Il legame fra teatro e violenza è antico e forse connaturato al genere fin dalle sue origini. La tragedia classica mette in scena una violenza governata dalla forma del dramma; questo assume, ritualizza e scioglie nella catarsi le tensioni profonde che lo spettacolo rende manifeste e trasforma in esempi. Per Aristotele, la pietà e la paura sono i sentimenti più forti che il dramma suscita e che inducono alla purificazione finale; entrambe, pietà e paura, sono correlate alla violenza: la prima è suscitata da chi è vittima di atti violenti, la seconda da chi li compie. Ma non sempre la distinzione tra l'una e l'altra condizione è così netta, a maggior ragione nel teatro contemporaneo. Sia perché questo assume e riflette le categorie della psicologia moderna (nel libro si studierà per esempio il dialogo della drammaturga Angélica Liddell con gli scritti psicoanalitici di Erich Fromm); rispetto a queste, anzi, proprio la forma drammatica diventa strumento espressivo privilegiato, e perfino risorsa terapeutica. Sia perché il teatro, come altre forme artistiche, entra in contatto nel Novecento con il tema della violenza abissale nei campi di sterminio: si pensi all'*Istruttoria* di Weiss. Caratteristica di quel tipo di violenza, fisica e morale, era proprio la perversa capacità di indurre nella vittima il senso di colpa, come ha spiegato con chiarezza Primo Levi ne *I sommersi e i salvati*.

Proprio l'allestimento dell'«oratorio civile» di Weiss realizzato da Gigi Dall'Aglio per il Teatro Due di Parma nel 1983 (e da allora andato in scena regolarmente, in Italia e all'estero), che prevede il coinvolgimento diretto dello spettatore, intensifica la dinamica della fruizione da parte del pubblico, tenuta in conto già nel teatro antico. La funzione esemplare del dramma non riguardava infatti solo l'andamento del testo ma anche la modalità della sua ricezione, che

entra in rapporto con l'espressione e il contenimento della violenza. Lo spazio in cui il pubblico si riuniva e il tempo in cui si articolava lo spettacolo (esteso, nelle manifestazioni più solenni, fino a coprire diverse rappresentazioni: nelle Grandi Dionisie ateniesi si allestivano tre tragedie seguite da un dramma satiresco) definivano il cronotopo della comunità, che ricavava dall'esperienza condivisa anche i modelli e gli antimodelli della vita civile. Ad Atene, il teatro era per la cittadinanza, che poteva rispecchiarsi nel personaggio collettivo del coro. La dimensione della comunità entrava così nella stessa dinamica della drammaturgia, che assumeva un valore insieme morale e politico. Questo connotato resta un elemento di fondo del genere teatrale; pur nelle molte varianti storiche e formali, l'elemento politico è una costante, o almeno un elemento ricorrente, e caratteristico anche delle opere che verranno qui affrontate: per esempio nelle *pièces* ispirate dai conflitti civili e culturali del postcolonialismo.

La violenza tragica è presente attraverso gli attori in scena, che animano conflitti (di natura religiosa o civile, familiare o di genere, etnica o appunto politica) e compiono vendette consumate spesso sul corpo dei personaggi che incarnano il motivo del capro espiatorio: corpi contesi, offesi, mutilati, smembrati. Anche questo è un elemento costante che si rinnova nella storia del rapporto del teatro con la violenza: se ne discuterà a proposito, tra gli altri, dei testi di Agota Kristof.

Ma nel mondo antico quella stessa violenza è al tempo stesso distante, proiettata com'è nel tempo e nello spazio assoluto del mito (con l'importante eccezione della tragedia più antica, i *Persiani* di Eschilo) in cui vivono i personaggi ripresi o ispirati dalla tradizione epica, già noti al pubblico. Proprio la ricorsività dei protagonisti, di Edipo, di Elettra, di Medea e delle altre grandi figure tragiche, contiene un elemento di intertestualità e un tratto di metaletterarietà *in nuce* che avrà sviluppo e fortuna nel teatro successivo, fino alla contemporaneità, attraverso esiti compiutamente metateatrali. Una volta riconosciuti come ruoli, incatenati al fato che li destina a un esito rovinoso e atteso, i personaggi si rivelano strumenti della violenza, ne sono agiti, e la rendono in questo senso ancora più terribile, inesorabile. Quasi a conferma della forza e della durata del legame fra la rappresentazione della violenza e la tipicità dei personaggi, si ricorderà come le prime rappresentazioni delle opere metateatrali di Pirandello – in cui i conflitti familiari, sociali e di genere sono portati in primo piano con forza lacerante e assoluta – avessero suscitato reazioni di panico tra gli spettatori: come se la compiuta attuazione delle potenzialità metateatrali, con la proverbiale rottura della quarta parete, avesse infranto anche la barriera di contenimento che fino ad allora aveva permesso agli spettatori di partecipare al rito della violenza senza sentirsene fisicamente coinvolti.

Alcuni degli esempi discussi nel libro si collocano su questa linea, entrando in relazione anche con i precedenti classici e moderni: autrici e autori tra loro molto diversi per esperienze, poetiche e origini – da Hofmannsthal a Orson Welles, da Aurora Mateos a Griselda Gambaro – avranno in comune, oltre al tema della violenza, la propensione nei confronti della riscrittura o rielaborazione di modelli canonici del teatro e della letteratura. Nel mondo greco, la relativa convenzionalità delle figure (accentuata peraltro dall'uso delle maschere) e

la prevedibilità di trame ricalcate, con varianti e digressioni, sui ‘canovacci’ del mito e dell’*epos*, non diminuiva l’intensità del dramma; al contrario, ne sottolineava l’esemplarità. Lo stesso accade nel teatro contemporaneo. L’assorbimento di personaggi e situazioni ripresi dalla tradizione conferisce al modello un valore allegorico, rendendo cioè le figure note altrettanti emblemi: riconoscibili, trasmissibili, culturalmente condivisi anche per rovesciarli e decostruirli. In questo senso, le costanti che attraversano la tradizione teatrale hanno spesso un valore politico, che si esercita attraverso il richiamo, implicito o dichiarato, fra la rappresentazione e la realtà, fra la vicenda ispirata alla tradizione e le condizioni storico-sociali prossime all’esperienza degli autori e del loro pubblico.

Se la violenza, nelle diverse declinazioni e nelle diverse forme sociali a cui il termine può corrispondere, è dunque materia archetipica del teatro, la forma drammatica è strutturalmente e storicamente deputata alla configurazione del conflitto, di quello esterno come di quello interiore e morale. È appunto dalla *psychomachia*, dal cantico, dalla lauda dialogata, dai misteri che nasce la preo proto-drammaturgia medievale. Il percorso di questa tradizione para-teatrale s’incrocia, senza davvero fondersi, con quello del teatro rinascimentale e moderno, che si innesta sulla riscoperta dei modelli antichi; tuttavia, in epoca contemporanea, sarà oggetto di una consapevole rielaborazione proprio come allegoria dei rapporti di violenza e oppressione: si pensi al teatro di Dario Fo (premio Nobel nel 1997), i cui testi, tradotti in molte lingue, sono rappresentati da numerose compagnie nei vari continenti.

Il complesso di questioni fin qui sintetizzate costituisce la premessa dell’indagine plurale portata avanti in questo volume. Una delle domande che hanno ispirato il lavoro di autrici e autori dei saggi è stata appunto questa: in che modo il secolare, anzi millenario, connubio di teatro e violenza persiste e si configura nella cultura contemporanea? Su quali idee e forme di violenza si concentra, e perché? Con il volume *La violenza nel teatro contemporaneo. Lingue e linguaggi a confronto* ci siamo proposti di rispondere, attraverso alcuni casi specifici, a domande di questa natura, approfondendo il concetto di violenza e la rappresentazione che ne è stata data nei diversi generi teatrali, sia in opere originali sia in adattamenti scritti e messi in scena tra il XX e il XXI secolo, cioè tra il cosiddetto ‘secolo breve’, con i suoi orrori irrepresentabili, e il presente, quando ancora una volta la prepotenza, la coercizione e la brutalità diffuse suggeriscono una verità che il teatro ha sempre cercato di esprimere e governare: cioè che la violenza è parte connaturata della condizione umana. Il volume vuole offrire una riflessione ampia su questo tema (nei diversi aspetti: violenza politica, di genere, culturale, ma anche violenza in rapporto alla struttura e al linguaggio scenico) e sui meccanismi messi in atto nella scrittura teatrale per rappresentare le diverse forme e voci della violenza imposta e subita. La prospettiva è comparatistica, plurilinguistica e sovranazionale; le opere illustrate provengono infatti da diverse letterature, in lingua spagnola, portoghese, francese, inglese e tedesca. La portata internazionale dei contesti culturali si riflette nei temi stessi dei drammi analizzati; spesso, infatti, la violenza deriva da conflitti e disadattamenti provocati dall’attrito fra la dimensione globale e quella locale; o fra origini e appartenenze linguistiche, religiose, etniche diverse.

In questo senso, uno dei più tormentati teatri di guerra del nostro secolo è il Medio Oriente, richiamato nel saggio di Paola Bellomi, *La violencia obscena, la violencia en escena: los conflictos en el Oriente Medio en el teatro español contemporáneo*. Bellomi osserva come l'interesse del teatro spagnolo contemporaneo nei confronti dei conflitti recenti o attuali in Medio Oriente sia stato fin qui sporadico. Emergono perciò con particolare evidenza i casi più interessanti in cui l'attenzione è stata invece rivolta proprio verso quei contesti politici: *El suicidio del ángel* di Aurora Mateos (2007), *Bajo el cielo de Gaza* di Luis Matilla (2015), *Mare Nostrum, finis somnia vuestra* di Marco Magoa (2016). Bellomi esamina questi testi indagando le modalità espressive attraverso cui guerra, ferita, morte vengono portate in scena; tra queste c'è anche la riscrittura, a partire dal modello di *Romeo e Giulietta*, che è alla base di *El suicidio del ángel* e che conferma la funzione dell'intertestualità e dell'allusività nel sottolineare le relazioni 'archetipiche' attraverso cui si esercita la violenza.

Al contesto ispanofono si riferiscono anche il contributo di Maria Beatrice Lenzi, che scrive su *Odio y venganza en La persistencia de Griselda Gambaro*; e quello di Ewelina Topolska, intitolato *Entre la licentia poetica y la psicopatología. ¿Qué haré yo con esta espada? (Aproximación a la Ley y al problema de la Belleza) de Angélica Liddell en diálogo con Erich Fromm*. Gambaro, nata a Buenos Aires, narratrice e drammaturga, è una delle maggiori autrici argentine contemporanee; le sue opere (tra cui *Las paredes*, 1964; *El desatino*, 1965; *Ganarse la muerte*, 1976; fino alle più recenti 'riscritture' *Antígona furiosa*, 1986 e *La Señora Macbeth*, 2001) hanno spesso per tema proprio la condizione umana di fronte alla violenza del potere autoritario. *La persistencia* (2004) ha come sfondo il massacro di Beslan, nell'Ossezia del Nord, dove un commando di fondamentalisti islamici e separatisti ceceni presero in ostaggio le persone che si trovavano in una scuola. Più di trecento furono i morti, più della metà bambini. A partire da questa strage terroristica di matrice etnico-religioso-politica, Gambaro delinea i tratti dei personaggi coinvolti, alcuni dei quali, come Zaida, incarnano l'elemento doppiamente persecutorio della violenza: la vittima diventa a sua volta generatrice di un odio inestinguibile e ossessivo. Nel testo e sulla scena, la violenza-evento si trasforma così, anche attraverso il modello implicito della tragedia classica, in violenza-archetipo.

Il saggio di Topolska studia l'opera della scrittrice, regista e performer Angélica Liddell (pseudonimo di Angélica González), nata a Figueras, in Catalogna, e riconosciuta oggi come una delle artiste più originali nel panorama teatrale europeo. In particolare, il saggio esamina *¿Qué haré yo con esta espada?* (2016) attraverso gli scritti psicoanalitici di Erich Fromm, in particolare per il concetto di necrofilia, che fa parte dell'immaginario della violenza costruito da Liddell. Nelle sue opere, la visione cupa che viene offerta allo spettatore si afferma quale prospettiva per interpretare una realtà deformata, che aderisce al punto di vista del carnefice e ne fa emergere al tempo stesso la dimensione psicopatologica.

Il motivo del corpo e la dialettica fra vittima e carnefice caratterizza l'opera di Agota Kristof, scrittrice ungherese rifugiata nella Svizzera romanda dopo l'invasione del Paese d'origine da parte dell'URSS nel 1956. A partire dagli an-

ni Settanta, Kristof comincia a scrivere testi teatrali in francese, la lingua che da allora in poi adotterà, dando una consistenza espressiva alla violenza dello sradicamento e del disambientamento. A parlarne è qui Riccardo Benedettini, nel saggio dedicato a *Il teatro di violenze domestiche di Agota Kristof*. Tra le opere chiave di Kristof drammaturga ci sono *Un Rat qui passe* (1984, versione originale 1972) e *La Clé de l'ascenseur* (1977), in cui la violenza assume i tratti dell'atrocità, subita dal corpo menomato del personaggio femminile («la femme»), a opera delle tre figure che si muovono in un'atmosfera allucinante e surreale: «le mari», «le médecin» e «le garde-chasse». Anche qui, come se si trattasse di una moderna psychomachia riscritta alla luce degli orrori novecenteschi, la sostituzione dei nomi con i ruoli, e dei protagonisti con i 'tipi', accentua la dinamica della violenza, facendo emergere l'evidenza delle sue implicazioni di genere e sociali, e al tempo stesso calandola in una dimensione di insensatezza assoluta. L'opera di Kristof riporta al centro della scena, sia pure in forma allegorica, la natura politica della violenza.

Uno sfondo e insieme un movente storico-politico è quello che caratterizza il teatro dell'angolano Artur Carlos Pestana dos Santos, conosciuto con lo pseudonimo di 'Pepetela' (la parola significa 'ciglio' in lingua kimbundu ed era usata dallo scrittore come nome di battaglia all'interno del Movimento popolare di liberazione dell'Angola). Ne scrive qui Ada Milani, in un contributo dedicato al *Teatro angolano: Pepetela e i drammi della violenza (post)coloniale*. Milani prende in esame le sole due opere di genere teatrale dell'autore, composte alla fine degli anni Settanta: *A corda* (pubblicata nel 1978) e *A revolta da casa dos ídolos* (pubblicata nel 1980). Le due *pièces*, ispirate dal clima politico-civile instauratosi all'indomani dell'indipendenza, mettono in scena il rapporto tra dominatori e dominati, ricorrendo a situazioni allegoriche, con tratti intenzionalmente stereotipici, e dislocazioni temporali, in cui si risente il modello del teatro epico di Bertold Brecht e del *teatro do oprimido* del brasiliano Augusto Boal.

Al mondo postcoloniale si riferisce anche il contributo di Elena Spandri su *Performing the «miasma» of Indian Partition. Terror and romance in Howard Brenton's Drawing the Line*. L'opera del drammaturgo britannico, andata in scena all'Hampstead Theatre nel dicembre 2013 con la regia di Howard Davies, racconta la drammatica vicenda della partizione del subcontinente indiano nei due stati separati di India e Pakistan nel 1947 a opera del governo coloniale. Benton, famoso per le critiche taglienti nei confronti della società e della politica inglese (la sua prima notorietà è legata a *The Romans in Britain*, del 1980, in cui mette a confronto l'invasione romana nelle isole britanniche con il controllo militare imposto dall'Inghilterra sull'Irlanda), si concentra sulla figura di Cyril Radcliffe, il giudice inviato in India dal primo ministro britannico per tracciare confini politici e culturali in un territorio geograficamente e storicamente unito, che l'atto della Partizione trasformerà in un sanguinoso teatro di guerra. Il dramma storico contemporaneo diventa così spazio di denuncia della violenza dell'impero britannico e di demistificazione di vecchi e nuovi orientismi.

Di una *pièce* in lingua inglese si occupa anche Carla Francellini nel saggio su *Teatro e violenza in Moby Dick — Rehearsed di Orson Welles*. L'opera, messa in

scena al Duke of York's Theatre di Londra nel 1955 e diretta dallo stesso Welles, venne pubblicata dieci anni dopo da Samuel French. Il testo di Welles è un esempio di metateatro, che lavora al tempo stesso su un testo del canone occidentale; la storia è quella di una *troupe* americana di fine Ottocento, impegnata nell'allestimento di un testo tratto dal romanzo di Melville. Attori in maniche di camicia, nessuna attrezzatura di scena (come spiega la didascalia iniziale, «arpioni, remi, aste, monete, libri di preghiera, carte nautiche e telescopi verranno evocati a gesti»), nessuna scenografia: soltanto un palcoscenico «romanticamente decorato da tutto il legno di un vecchio teatro», aggiunge ancora la didascalia. L'idea di Welles, dichiarata nel celebre libro-intervista con Peter Bogdanovich – «Stare dentro una di quelle vecchie bomboniere buie, con gli attori e basta, a fare una cosa che solo più tardi esisterà» – è stata ripresa nella recente messin-scena per la regia di Elio De Capitani. Nel saggio, Francellini rilegge la *pièce* alla luce della violenza sul genere romanzo operata da Welles nel suo adattamento, ma anche nel teatro, lasciando emergere gli aspetti più significativi delle scelte del regista e della sua dissacrante e polemica lettura critica di un classico di inestinguibile vivacità come il *Moby-Dick* di Melville.

È in dialogo con la tradizione, anzi con uno dei personaggi archetipici della tradizione drammatica, anche il saggio di Linda Puccioni, *La codificazione della violenza: l'Elektra di Hugo von Hofmannsthal*. L'autore viennese compose il dramma in un momento di passaggio e di ricerca formale; l'idea attorno alla riscrittura del mito risale all'estate del 1901, durante la quale Hofmannsthal rilegge l'*Elettra* di Sofocle. Ma nonostante l'esplicito richiamo a Sofocle, l'*Elektra* di Hoffmansthal sembra avvicinarsi più all'*Elettra* euripidea, per la mancanza di un ordine religioso supremo che muova l'azione, che nasce invece soprattutto da pulsioni interiori e disordini della psiche. Il saggio analizza le caratteristiche della riscrittura hoffmansthaliana, che si discosta nettamente dalla relazione con l'antico istituita da Goethe, e mostra anche come lo stesso autore abbia attentamente studiato l'espressione stilistica e la rappresentazione scenica della violenza, attraverso i suoi simboli più marcati, come la presenza costante del sangue.

Un'altra grande eroina è protagonista del saggio di Andrea Ragusa, *Visioni di Salomè. L'orrore del sogno in un frammento teatrale di Pessoa*; è il personaggio di Salomè, già presente nell'opera di poeti portoghesi tra Otto e Novecento, che rivisitano la figura biblica alla luce delle *Erodiade* di Flaubert e Mallarmé e della *Salomé* di Wilde. I frammenti del dramma *Salomé* di Pessoa risalgono probabilmente al periodo 1917-1918; il contesto in cui si inseriscono è quello del teatro statico dello scrittore portoghese, nel quale rientrano quattordici testi incompiuti e un unico lavoro completo, *Il marinaio*. Nel saggio viene dato particolare rilievo al motivo del sogno, come condizione che lega un piano esteriore programmaticamente povero di azione e un piano interiore, in cui avviene la scomposizione e ricostruzione di una realtà che tende a perdere i suoi connotati oggettivi. È da questa soglia fra sogno e realtà che passa il mistero, a sua volta fonte di quel «sottile terrore intellettuale» che ispira il teatro di Pessoa.

L'inconsistenza dei confini tra il mondo diurno e quello onirico libera il personaggio dal vincolo di una relazione mimetica con il contesto e con la stessa

vicenda mitica o letteraria a cui s'ispira. L'unico legame che resta forte e necessario è quello con lo spettatore e la sua dimensione interiore, in cui si forma un sentimento di 'empatia negativa'. In un libro recente, Massimo Fusillo e Stefano Ercolino hanno definito questa categoria come «un'*empatizzazione catartica* di personaggi, figure, performance, oggetti, composizioni musicali, edifici e spazi connotati in maniera *negativa* e *seduttiva* in modo *disturbante*, o che evocano una *violenza primaria destabilizzante*, capaci di innescare una profonda angoscia empatica nel fruitore dell'opera d'arte, di chiedergli insistentemente di intraprendere una *riflessione morale*, e di spingerlo ad *assumere una posizione etica* (non sempre determinabile a priori, perché largamente dipendente dalle diverse e soggettive reazioni dei fruitori)» (*Empatia negativa. Il punto di vista del male*, Bompiani, Milano 2022, p. 70). Personaggi come Salomè o Elettra, ma anche figure come quelle immaginate da Kristof o da Liddell, esercitano un'«angoscia empatica» e insieme destabilizzante, al pari di altri esempi della drammaturgia classica e contemporanea: da *Medea* a *Macbeth*, da *Deafman Glance* di Robert Wilson, al *Teatro delle Orge e dei Misteri* di Hermann Nitsch. L'antico legame tra teatro e violenza si rinnova, così, incrociando le categorie dell'estetica contemporanea, anche alla luce di questioni – ad esempio il rapporto tra arte e morale – tra le più urgenti e controverse nell'ambito della riflessione umanistica.