

# Il coinvolgimento drammaturgico e sensoriale dello spettatore negli spettacoli del Teatro del Lemming

di Chiara Rossini

[chiaraelisa.rossini@gmail.com](mailto:chiaraelisa.rossini@gmail.com)

---

*Teatro del Lemming* Company works since almost thirty years around the dramaturgical and sensorial involvement of the spectator. The first *sensorial dramaturgy* of *Teatro del Lemming* is *Oedipus. Tragedy of senses for one spectator*. The spectacle had its *première* in 1997. This piece breaks the mirror of the representation: the spectator sinks inside the dramaturgy with all his five senses. The spectator is blindfolded and has the protagonist's role. He is led to re-experience on his body all landmarks of Oedipus' myth. Certainly the condition of being blind creates a greater openness of the other senses. After *Oedipus*, the sensorial and dramaturgical involvement of the audience has become the particular sign of *Teatro del Lemming's* theatrical productions.

---

Il Teatro del Lemming nasce nel 1987 a Rovigo, una piccola città del nord est dell'Italia, nella pianura padana. Agli inizi degli anni Novanta, la Compagnia riceve i primi riconoscimenti ed emerge come uno dei gruppi di punta della cosiddetta generazione dei Teatri '90. A partire dal 1997 è finanziata dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali italiano.

La particolare cifra stilistica del Teatro del Lemming, oggi prossimo a festeggiare i suoi trent'anni di attività, è il *coinvolgimento drammaturgico e sensoriale* dello spettatore. La ricerca attorno alla prima dramaturgia dei sensi comincia nel 1996, anno in cui il gruppo intraprende un percorso attorno al mito greco ed in particolare attorno alla figura di Edipo.

Fin dagli esordi Massimo Munaro e i suoi collaboratori hanno lavorato a favore di un teatro che tornasse alle origini, che facesse appello all'istintualità di attori e spettatori, che parlasse all'inconscio e alla sfera emotiva prima che alla ragione: un teatro non narrativo, ma poetico, viscerale, visionario, trasformativo. L'idea di coinvolgere direttamente lo spettatore all'interno dell'opera giunge come un'illuminazione:

Rovigo, palcoscenico del Teatro Sociale, aprile 1995 (è stato prima o dopo la morte di mia madre?). Un laboratorio che ci avrebbe dovuto portare, così come in effetti è stato, a uno Studio sul Primo Canto dell'Inferno. Gli attori bendati

vagavano per lo spazio scenico. Era un esercizio che da un po' di tempo avevo introdotto per aumentare la fiducia negli altri, per dilatare le percezioni individuali e dell'intero gruppo. Ad un certo punto fisso un attore. Lo vedo, tutto vestito di nero, indugiare e barcollare a fatica. Ho pensato "Ecco, lui è Edipo!". L'ho pensato come si trattasse di una cosa certa, un'evidenza. E ho immaginato immediatamente, chissà perché, che lui sarebbe stato un Edipo spettatore. Poi, tutto quanto è rimasto lì a sopire ancora per qualche tempo<sup>1</sup>.

Da questo momento il Teatro del Lemming comincia un nuovo ed entusiasmante periodo di ricerca. *Edipo. Tragedia dei sensi per uno spettatore* va in scena per la prima volta nel 1997 all'interno della Torre di via Pighin a Rovigo. Questo lavoro e quelli che seguono nella produzione del Teatro del Lemming tendono a sconvolgere completamente le abitudini di frequentazione del teatro da parte del pubblico. Infatti se "il teatro è uno specchio posto davanti alla natura", con l'*Edipo* del Lemming lo specchio della rappresentazione s'infrange e lo spettatore è precipitato all'interno della drammaturgia.

Qui tutti i cinque sensi sono coinvolti, non solo l'udito e la vista, ma anche l'olfatto, il tatto e il gusto. Lo spettacolo non è di fronte, ma tutt'intorno, il suono proviene da ogni dove, è un sussurro nell'orecchio, una porta che si chiude in lontananza. L'opera si diffonde nella realtà che circonda lo spettatore, e la sua fruizione si fa esperienziale.

Dopo *Edipo* sono arrivati altri spettacoli dedicati al mito e al coinvolgimento drammaturgico e sensoriale dello spettatore: *Dioniso e Penteo. Tragedia del Teatro* per nove spettatori (1998); *Amore e Psiche. Una favola* per due spettatori dedicata ad un uomo e una donna (1999); *Odisseo. Viaggio nel Teatro* per trenta spettatori (2001). Tutti insieme questi spettacoli formano un ciclo denominato *Tetralogia sul mito e sullo spettatore*. Si tratta di un ciclo di lavori davvero fortunato, che ha ricevuto un grande successo di pubblico e di critica. In particolare *Edipo* fu uno dei pochi spettacoli degli ultimi decenni a ricevere una recensione sulla prima pagina di una testata nazionale come "La Stampa"<sup>2</sup>. Lo stesso spettacolo fu scelto per rappresentare l'Italia alle giornate del teatro italo-francesi Eti-Onda nel

---

<sup>1</sup> M. Munaro, *Edipo. Tragedia dei sensi per uno spettatore*, Titivillus Mostre Editoria, Corazzano (Pisa) 2010, p. 17.

<sup>2</sup> "La Stampa", 15 luglio 1997: Osvaldo Guerrieri, Spettatore, sarai tu Edipo. Il pubblico chiamato a vivere sul palco le emozioni della tragedia.

2001. La Tetralogia fu presentata in tutti i più grandi teatri italiani come il Duse, il Quirino, il Valle, il CRT, e nei più noti festival della ricerca come Santarcangelo, Dro, Volterra, Inteatro, ecc.

Credo che per spiegare in che cosa consista il coinvolgimento drammaturgico e sensoriale degli spettatori all'interno delle opere del Teatro del Lemming possa essere utile addentrarsi nella descrizione dell'*Edipo* messo in scena dalla compagnia. L'*Edipo* è infatti una drammaturgia "manifesto" della poetica del gruppo.

Lo spettacolo è agito da sei attori, la durata di ogni singola rappresentazione è di trenta minuti circa ed il lavoro può essere replicato fino ad un massimo di dieci volte al giorno. *Edipo* è nato e ha debuttato in una torre, ma è stato negli anni replicato in innumerevoli spazi diversi, teatrali e non. Le caratteristiche necessarie dello spazio sono la possibilità di creare un "percorso" in diversi ambienti, e la sua totale oscurabilità. *Edipo* si svolge infatti al buio, la sola illuminazione prevista è quella di qualche fioca candela. Sull'annuncio dello spettacolo si legge: "*Edipo. Tragedia dei sensi per uno spettatore!* PRENOTAZIONE OBBLIGATORIA/ n.b. lo spettatore verrà bendato". Per ciascuno spettatore lo spettacolo comincia dunque al momento della prenotazione che è obbligatoria. Come scrive Natalia Palomar, docente dell'Università di Barcellona, nel suo studio dedicato al lavoro<sup>3</sup>, più che una normale prenotazione, questa assomiglia piuttosto ad un appuntamento in cui siamo personalmente coinvolti. Ogni spettatore infatti sa che lo si aspetterà il giorno previsto, all'orario e nel luogo stabilito per lo svolgimento dello spettacolo. Egli sa che entrerà solo.

Dopo avere fatto il biglietto, si aspetta fuori dallo spazio dell'evento. La porta si apre. Una figura di nero vestita invita lo spettatore ad entrare. Egli si trova ora in una specie di antistanza, l'ambiente è scuro ed illuminato da una sola candela. Fin dall'inizio, lo spettacolo ha un carattere fortemente rituale. La figura gli domanda ieraticamente di sedersi sull'unica sedia presente, di lasciare la borsa e la giacca, togliersi i gioielli, sciogliersi i

---

<sup>3</sup> *L'Edipo dei mille (M. Munaro): atreverte a una iniciación misterica*, N. Palomar, Universitat de Barcelona, in Itaca. Quaderns Catalans de Cultura classica n. 30, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona 2015 <http://publicacions.iec.cat/repository/pdf/00000210/00000038.pdf>

capelli, levare l'orologio e infine anche le scarpe, perché tutti entrano a piedi scalzi. Tali richieste sono condizioni imprescindibili all'accesso allo spettacolo. Questo rituale di spoliatura si ritrova all'inizio di tutti gli spettacoli della *Tetralogia* e rappresenta un invito ad abbandonare la vita ordinaria. Compiendo questo piccolo sacrificio, lo spettatore si avvicina alla condizione dell'attore: anche se del tutto impreparato a ciò che sta per accadere, egli si spoglia infatti di oggetti simbolicamente legati alla propria identità e si avvicina a quella condizione di singolare/universale che, di norma, appartiene esclusivamente al ruolo dell'attore. Inoltre il piccolo rituale pone da subito lo spettatore nella posizione di dover rischiare qualcosa, mettersi in gioco: le regole del teatro sono, fin da principio, stravolte e, da qui in poi, non esiste nessun galateo a cui attenersi, nessuna regola di comportamento codificata alla quale fare riferimento.

La ritualità dell'evento protegge altresì attori e spettatori dal letteralismo dell'esperienza. Come scrive Schechner:

Dal momento che le performance sono di norma al modo congiuntivo, liminali, pericolose, e doppie, sono spesso racchiuse da "cornici" (frames) e limitate da convenzioni: modi per proteggere in qualche misura i luoghi, i partecipanti e gli eventi. In questi recinti relativamente sicuri delle finzioni le azioni possono essere spinte ai limiti<sup>4</sup>.

Da questo momento in poi lo spettacolo si sviluppa in due differenti versioni a seconda che lo spettatore sia uomo o donna<sup>5</sup>. Racconterò ciò che accade nella versione maschile. Lo spettatore entra. Non c'è che una candela ai piedi di una giovane donna vestita di bianco, lei lo guarda, gli sorride e lo invita ad avvicinarsi, a darle la mano. Uno sguardo, un momento di intesa, e poi i due camminano per mano nel buio per qualche istante. Nell'oscurità appare un uomo dagli occhi bendati, immobile. La giovane accompagna lo spettatore molto, molto vicino alla figura bendata. Questi alza lentamente le mani comincia e a toccare, a tastare il nuovo arrivato. Vuole riconoscerlo. Infine gli prende la testa fra le mani e parla. La sua bocca è vicinissima al viso

---

<sup>4</sup> R. Schechner, *Magnitudini della performance*, Bulzoni Editore, Roma 1999, p. 13.

<sup>5</sup> Le donne incontrano principalmente figure maschili (Antigone è in questo caso un figlio, non una figlia), mentre gli uomini un maggior numero di contatti femminili.

di Edipo. Parla in dialetto e il suo fiato ha l'odore dell'alcool. All'inizio parla con dolcezza, ma poi diventa sempre più aggressivo, le sue parole si fanno amare e infine spinge lo spettatore lontano da sé. Tace. Lentamente si sbenda: i suoi occhi sono immobili, ciechi. E la benda passa ora sugli occhi dello spettatore che, da questo momento non vede più. La candela si spegne. Antigone prende la mano del padre/spettatore, con dolcezza e determinazione e lo invita così a seguirla. Camminano qualche istante, un tempo indeterminato in cui lo spettatore comincia sempre più ad aggrapparsi alla sua guida. Poi improvvisamente la donna si arresta. Qualcuno prende la mano destra di Edipo. La apre. Qualcosa di appuntito tocca il suo palmo, poi la lama di un coltello vi scivola lentamente fino a che il manico non si stringe nella sua mano. Una forza ne solleva il braccio che si prepara a pugnalarlo. Un attimo di sospensione e poi rapidamente il coltello scende e penetra dentro a qualcosa, una cosa che ha la consistenza di un corpo umano. La sensazione è davvero quella di penetrare nella carne e di ammazzare qualcuno. Le reazioni degli spettatori sono, a questo punto, le più disparate: qualcuno grida, c'è chi resta immobile, qualcuno piange, c'è persino chi ha cercato di dare una seconda pugnatura. Per tutti è uno shock.

Non è il caso di raccontare tutta la drammaturgia dell'*Edipo*. *Tragedia dei sensi per uno spettatore*, un lavoro che dovrebbe essere vissuto più che raccontato. Tuttavia il breve racconto dell'*incipit* dello spettacolo aiuta nell'immaginare fino a che punto questo teatro diventi immersivo. Tutto, a partire dal rituale di svestizione iniziale, suggerisce allo spettatore la possibilità di sprofondare in un universo onirico. Queste drammaturgie sono studiate perché egli possa abbandonare le sue difese ed il bisogno di comprendere razionalmente; affinché possa fare esperienza del mito e riviverlo. Gli spettatori della *Tetralogia* dicono "ho fatto Edipo" o "ho fatto Dioniso" e non "ho visto...".

### **Il coinvolgimento drammaturgico e sensoriale dello spettatore**

Di norma, i sensi maggiormente sollecitati a teatro sono l'udito e la vista. Ed in particolare siamo abituati a visioni frontali e ad ascolti stereofonici. Ma il

Lemming ha preso alla lettera l'incitamento di Artaud ad una "poesia dei sensi" e, con la *Tetralogia sul mito e sullo spettatore*, ha cominciato a comporre drammaturgie dedicate a tutti i cinque sensi degli spettatori. Coinvolti nella percezione dell'opera sono così anche il tatto, l'olfatto ed il gusto, quando non sono addirittura predominanti rispetto alla vista e all'udito, come nel caso dell'*Edipo*.

Il fuoco della costruzione dell'opera è dunque la percezione dello spettatore. La drammaturgia dei sensi praticata dal Lemming introduce un altro elemento importante: l'opera è la realtà in cui siamo immersi, è tutto intorno il corpo dello spettatore, è nel suo corpo. Lo spazio dell'accadimento è spesso labirintico e polimorfo. La rappresentazione scompare per lasciar posto all'accadere di un evento che è insieme reale e metaforico: materico, nella semplicità e nella vicinanza fisica dei corpi, del tocco, del cibo e così via; metaforico perché nulla è letterale e ogni contatto porta con sé un significato altro che fa di attori e spettatori presenze del mito. Negli spettacoli della *Tetralogia* lo spettatore è letteralmente in balia dell'evento. Infatti, pur non perdendo mai la propria libertà di azione, di scelta o di reazione, egli è guidato, attraverso le suggestioni sensoriali, in un progressivo sprofondamento onirico.

Torniamo ancora al caso estremo dell'*Edipo*: durante gran parte dello spettacolo, lo spettatore è bendato. Questa particolare condizione di sospensione della vista apre il corpo-mente alla suggestione emotiva ed immaginativa. Ovvero, bendato, lo spettatore si trova facilitato ad abbandonarsi ad uno sguardo interiore: ricordi e fantasie diventano le "visioni" interne dello spettacolo. Il quale sarà sempre diverso per ogni spettatore che vi prenderà parte. Nella rievocazione delle tappe del mito di Edipo, lo spettatore non pensa in alcun modo all'eroe greco e alla sua tragedia, ma piuttosto a se stesso, ai suoi ricordi, al suo "essere Edipo". La percezione diventa come una porta, un ponte che congiunge i significati nascosti ed intrecciati nell'opera (nel suono della buccia di una mela morsa, nel suo sapore, nei contatti con gli attori, nell'odore di grappa del fiato dell'oracolo, nelle parole che ricordano il bacio della buonanotte, ecc) e l'immaginazione, i ricordi, il vissuto, l'emotività dello spettatore. Ciò

nonostante, la drammaturgia è costruita affinché le suggestioni e le reazioni provocate appartengano al mito a cui di volta in volta si fa riferimento.

Che cosa significa comporre una drammaturgia teatrale per i cinque sensi? E in cosa consiste questo tipo di drammaturgia? Nei lavori del Lemming, al contrario di ciò che accadeva in spettacoli di coinvolgimento del pubblico negli anni '70, come il celebre *Paradise now* del Living Theatre, la tessitura della partitura è molto stretta, precisa e altamente fedele alla trama del mito. Non c'è nulla di lasciato al caso. Sebbene gli spettacoli della *Tetralogia* siano delle esperienze fortemente emotive, percepite dai suoi fruitori come eventi unici e personali, la struttura di tali lavori è precisa e rigorosa. Non si tratta di una *performance* o di un *happening*, la partitura degli attori si ripete sempre uguale. Gli interpreti sono presenze o figure (la madre, la figlia, l'innamorato, la baccante) e le loro azioni sono costruite come coreografie. Se qualcuno potesse vedere ciò che accade nell'*Edipo* dall'esterno, vedrebbe sei attori muoversi e fermarsi in una sequenza di movimenti sempre uguale. La partitura degli attori è costruita in funzione di ciò che lo spettatore deve vivere ed è basata sul principio del dialogo e dell'azione/reazione con questi. Vale a dire, attraverso le microazioni degli attori viene costruita una trama di percezioni per lo spettatore volte a suscitare, momento per momento, pensieri e sensazioni, emozioni e reazioni. Tali reazioni sono tutte "drammaturgicamente previste". Anche lo spettatore è quindi iscritto all'interno dell'opera con una propria partitura. La tessitura drammaturgica è "scritta" in dialogo, come un botto e risposta fra le azioni degli attori e le reazioni dello/degli spettatore/i. La questione è: come suscitare, ad esempio, nello spettatore il senso di colpa? Come indurlo a pensare alla mamma o al papà quando andavano a dargli il "bacio della buonanotte" e ad associare a questo ricordo, come per Edipo, una sensazione di desiderio erotico? Il lavoro del regista è quello di indagare e prevedere le reazioni degli spettatori, di sapere come provarle, di fare in modo che esse siano sempre drammaturgicamente coerenti al mito che di volta in volta lo spettatore incontra. Il compito dell'attore è saper condurre le azioni in modo che siano "giuste", veritiere, in ascolto, adeguate e dedicate per ciascun spettatore. È proprio tale rigorosa partitura drammaturgica a garantire agli

attori la libertà di attualizzare e aprire lo spettacolo alla presenza unica di ciascun spettatore. Più la maglia del lavoro è stretta, maggiore sarà in realtà la libertà dell'attore nell'adeguare la partitura al qui e ora di ogni singolo evento. Infatti, nonostante il rigore formale, si può dire che queste drammaturgie funzionino solo quando “accadono”, ovvero quando sono dedicate a ciascun spettatore in maniera differente. Il compito difficile dell'attore è quello di ascoltare lo spettatore e di adeguare la propria partitura di conseguenza: un abbraccio più breve, un tono più aspro, una stretta più forte, un'attesa più lunga. Egli deve trovare il *kairòs*, il momento giusto per compiere le proprie azioni. Per i greci *kairòs* era l'espressione maggiormente utilizzata per indicare l'opportunità e, nel greco omerico, questo stesso vocabolo indicava un'apertura in cui si può penetrare<sup>6</sup>. James Hillman spiega che il termine *kairòs* era legato anche all'arte della tessitura:

Tessere, tempo e fato erano idee spesso collegate: un'apertura nella trama del fato può significare un varco nel tempo, un momento eterno in cui il disegno si fa più compatto o si allenta; il tessitore spinge la spola o la navetta attraverso l'apertura nei fili dell'ordito al momento critico, il momento giusto (*kairos*), perché *il varco nell'ordito ha un solo tempo limitato e il colpo va dato mentre il varco è aperto*<sup>7</sup>.

Se si prende la tessitura come metafora della partitura dell'attore, questi deve saper riconoscere il momento opportuno per “sferrare il suo colpo” e fare breccia nelle difese dello spettatore, trovare l'istante giusto per penetrare fino in fondo al significato di tale intreccio di azioni simboliche.

Massimo Munaro nasce, prima che come regista, come musicista e compositore. Si può dire che le sue drammaturgie siano come composizioni sensoriali in cui il profumo di una mela, o il tocco di una carezza si inscrivono nella partitura allo stesso modo di un testo poetico. Per gli spettacoli della *Tetralogia* non si può parlare di “testo” o di “composizione scenica”, ma piuttosto di “drammaturgia dei sensi”. A differenza di molto teatro sensoriale nato a partire dagli anni 2000, il Teatro del Lemming ha sempre pensato che solo attraverso la maschera del mito e del teatro, attori

---

<sup>6</sup> J. Hillman, *Saggi sul puer*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1988.

<sup>7</sup> Ivi, p. 63.



e spettatori possano incontrarsi in modo assolutamente più intimo che non raccontandosi reciprocamente fatti autobiografici. I miti ci riguardano intimamente e allo stesso tempo proteggono attori e spettatori dal letteralismo.

Esiste una differenza tra il “coinvolgimento” ed il “coinvolgimento drammaturgico”? Intendiamo il coinvolgimento drammaturgico dello spettatore quando la sua presenza, le sue reazioni ed il suo modo di partecipare sono iscritte nella tessitura drammaturgica dell’opera.

Com’è possibile dare “una parte” allo spettatore che evidentemente non si è preparato all’evento, che non sa che cosa deve accadere? E soprattutto come far sì, diversamente da ciò che accade mediamente ad un pubblico “coinvolto”, che non si senta “sfruttato”, o messo in ridicolo, come spesso accade negli spettacoli cosiddetti di “coinvolgimento”? Negli spettacoli della *Tetralogia*, allo spettatore è affidato un ruolo, quello del protagonista. Tuttavia lo spettatore del Lemming non si sente di dover “fare” qualcosa perché egli è semplicemente posto nella condizione di vivere degli accadimenti ai quali, inevitabilmente, come essere umano risponde e reagisce. Innanzitutto lo spettacolo si configura come una “messa in situazione” coerente al mito prestabilito. Come per esempio la scelta di far sì che lo spettatore di *Edipo* sia solo e bendato è giustificata da evidenti ragioni drammaturgiche: lo spettatore entra solo poiché *Edipo* è la tragedia della soggettività, viene bendato perché ciò palesa fin dall’inizio la cecità dell’eroe tragico.

### **L’importanza del mito nelle drammaturgie dei sensi del Lemming**

“La nostra vita segue figure mitiche: noi agiamo, pensiamo, sentiamo soltanto come ci è consentito nel mondo immaginale, la nostra vita psicologica è mimetica dei miti”<sup>8</sup>, scrisse James Hillman, rovesciando ogni nostro abituale pensiero. Non sono gli uomini ad inventare i miti, quanto piuttosto sono i miti a plasmare la vita degli uomini. L’idea dello psicanalista è che gli esseri umani siano in qualche modo sempre “agiti” dal mito: “I miti non sono più racconti di un libro illustrato: *noi* siamo quei

---

<sup>8</sup> Ivi, p. 2.

racconti e li illustriamo con le nostre vite.”<sup>9</sup>. Prima di Hillman, Jung sostenne che il mito e la favola sono espressioni simboliche del dramma interiore dell’anima, poiché essa contiene tutte quelle immagini dalle quali sono sorti i miti<sup>10</sup>. Così la prospettiva archetipica fornitaci da Jung, l’esistenza di un inconscio collettivo, offre l’opportunità di tenere insieme ciò che accade in ogni singola anima a quanto avviene in tutti gli individui in ogni luogo ed in ogni tempo.

Massimo Munaro ha sfruttato l’incredibile forza del mito per rendere ancor maggiormente efficaci le sue drammaturgie dei sensi: qualunque spettatore, persino colui che non ha mai sentito parlare di Edipo, nel momento in cui si trova a ripercorrere in maniera mimetica le tappe del mito, si sente chiamato in causa in prima persona. Egli è indotto a vivere qualcosa che segretamente già lo abita. Le figure che il teatro racconta, in particolare quello greco e shakespeariano, sono tutte riconducibili ad archetipi, ad aspetti dell’anima che ciascun individuo conosce intimamente. Ecco perché da sempre gli uomini raccontano queste storie e le mettono in scena a teatro, per potersi immedesimare, per poter soffrire e gioire con loro.

La poetica del Teatro del Lemming ha trovato nella psicologia archetipica, ed in particolare nel pensiero di James Hillman grande fonte di ispirazione. Il lavoro sul mito è diventato un vero e proprio *modus operandi*. Come se, attraverso la messa in scena del mito, le drammaturgie potessero portare ogni singolo spettatore in quella condizione di universale–singolare che gli è propria, in quanto uomo appartenente a qualcosa di più grande, che lo contiene. Tuttavia, come fa ben notare Antonin Artaud, per essere fruibile dallo spettatore di oggi, il mito deve essere riabitato, riportato a nuova vita:

Se [...] la folla contemporanea non capisce più *Edipo Re*, oserei dire che è di *Edipo Re* la colpa, non della folla. In *Edipo Re* c’è il tema dell’incesto, e l’idea che la natura si fa beffe della morale; che esistono in qualche luogo forze imprecisate dalle quali faremmo bene a guardarci, che le si chiami destino, o con qualunque altro nome.

Troviamo inoltre un’epidemia di peste, che è un’incarnazione fisica di queste forze. Ma tutto ciò in costumi e in linguaggio che hanno perduto qualsiasi contatto con il ritmo rozzo ed epilettico del nostro tempo. Sofocle dice forse cose sublimi, ma in un modo che non è del nostro tempo. Tuttavia, una folla [...] può

---

<sup>9</sup> J. Hillman, *Re-visione della Psicologia*, Adelphi, Milano 1992, p. 184.

<sup>10</sup> C.G. Jung, *Gli archetipi dell’inconscio collettivo*, Bollati Boringhieri, Torino 1977.

avvicinarsi a tutti questi sublimi concetti, e non chiede di meglio che prenderne coscienza, a condizione però che si parli nel suo linguaggio, e che la nozione di queste cose non le pervenga tramite costumi e discorsi sofisticati, appartenenti ad epoche estinte e destinate a non tornare mai più<sup>11</sup>.

Se il mito è qualcosa di così profondo e radicato in ciascuno, come è possibile farlo rivivere dentro di noi, in che modo è possibile riattivare la sua presenza e la sua potenza superando le difese che la ragione interpone? La strategia concepita dal Lemming è stata quella di mettere al centro del dialogo fra l'opera ed il suo fruitore tutti i cinque sensi di quest'ultimo.

### **Il coinvolgimento, i sensi ed il rigore etico e drammaturgico**

Gli spettacoli del Teatro del Lemming spingono la relazione attori/spettatori al limite. Ma per poter fare questo, la compagnia si è sempre data delle regole. La premessa fondamentale è che per portare lo spettatore a “rischiare” qualcosa, a mettersi in gioco, debbano innanzitutto essere gli attori a denudarsi metaforicamente; bisogna che siano loro prima di tutto a mettere in gioco le loro fragilità. Secondo: non si chiede mai allo spettatore di fare qualcosa che non si è disposti a fare in prima persona. Terzo: in scena non accade nulla che non sia riparabile: ad esempio non si uccidono animali e non si compiono atti sessuali. Non si giudica mai lo spettatore. Per quello che riguarda gli spettacoli della *Tetralogia*, non si incontrano mai gli spettatori prima o dopo le rappresentazioni. Attori e spettatori non possono intraprendere fra di loro relazioni sentimentali.

Il principio che guida questo tipo di lavoro è quello della crudeltà e della cura. Se il teatro vuole essere un luogo di trasformazioni e non di intrattenimento, è in territori scomodi e a volte dolorosi che deve addentrarsi. Tuttavia la crudeltà a cui aspirano le opere del Lemming, la crudeltà di cui tanto parlano i testi di Antonin Artaud, non può essere narcisistica, o fine a se stessa. La poetica del Teatro del Lemming, questo “Teatro dello Spettatore” è un luogo di stravolgimenti e tempeste emotive, sempre agite sotto il segno di un “prendersi cura”.

---

<sup>11</sup> A. Artaud, *Basta con i capolavori*, in *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 1972, pp. 191-192.

Se il fuoco della drammaturgia è lo spettatore, il suo incedere emotivo e le sue percezioni, va da sé che l'attore che può agire queste drammaturgie non è l'attore eccentrico del teatro degli applausi e della ribalta. L'attore è qui concepito come una guida, un mezzo, come il sacerdote di un rituale. Ecco perché in questi vent'anni la compagnia ha sviluppato una particolare metodo di formazione dell'attore chiamato *I Cinque sensi dell'attore*. Tale pedagogia si fonda sull'apprendimento dei principi di ascolto, adeguamento e dialogo. In particolare, a partire dall'*Edipo*, è nato un originale progetto pedagogico/spettacolare, chiamato *L'Edipo dei Mille* che ad oggi è stato realizzato in tre città italiane: Venezia, Bassano del Grappa e Vicenza. Si tratta di un progetto di formazione dedicato a trenta allievi che, divisi in cinque gruppi, ciascuno dei quali guidato da un attore del Teatro del Lemming, mettono in scena *Edipo. Tragedia dei sensi per uno spettatore* in cinque diversi luoghi contemporaneamente. Così uno spettacolo per un solo spettatore finisce in dieci giorni per essere vissuto da cinquecento spettatori. Gli allievi si confrontano con una drammaturgia unica e compiuta e che è stata replicata, fino ad oggi, più di cinquemila volte.

**apparato iconografico**



*Edipo dei Mille, Venezia 2011 ©Chiara Elisa Rossini*



*Edipo dei Mille, Venezia 2011* ©Chiara Elisa Rossini



*Edipo dei Mille, Venezia 2011 ©Chiara Elisa Rossini*