

IL DRAMMA. RAPPRESENTARE ED ESPORRE ATTRAVERSO ENIGMI.
L'ESPERIENZA DEL TEATRO DEL LEMMING. IL TEATRO DELLO SPETTATORE

Maria Dolores Pesce

Abstract -The word enigma is the transposition of the Greek noun ainigma ainigmatos, the primary root of which is ainos (story). Two verbal forms derive from the noun ainos : aineo (I speak of) and ainissomai which instead indicates mysterious and allusive narration and precisely in which the word enigma finds its origin. Hence its prevalent sense of «theme entrusted to someone else's ability to interpret and foretell», or rather of «story offered up for someone else's interpretation». Starting from such an interpretation one identifies a place in theatre which because of its own nature is effective in welcoming the transit of mystery and the proposal to interpret it. The performance deals, consequently, with the enigma through a contemporary dramaturgic articulation of Oedipus the King, proposed by the Lemming Theatre, which intends to incorporate the structure itself of the enigma within the dramaturgic mechanism. In it, furthermore, the role of the spectator, who is seen as interpreter of the mystery is overturned and rehabilitated, because without interpreter (in its double dramaturgic meaning) enigma is not to be had.

Quando si viene posti di fronte ad una parola non si può, in via generale, evitare di fare i conti, anche inconsciamente o involontariamente, con le suggestioni che quella parola incorpora e comunica, con l'aura, come la definirebbe Walter Benjamin, che quella parola riverbera.

Sono suggestioni che promanano dalle progressive incrostazioni di senso che su di essa nel tempo si sono depositate e che si articolano intorno a quel nucleo significativo su cui la parola si fonda e da cui, in un certo senso la parola, sempre nell'interpretazione benjaminiana, si è come dire prodotta.

È generalmente noto come la parola enigma sia la trasposizione del sostantivo greco ainigma ainigmatos, a suo volta derivato dal verbo ainissomai che ha come radice fondativa ainos (racconto).

Dunque il nucleo significativo della parola enigma può essere rintracciato nel racconto, nelle sue diverse forme, dalla favola al proverbio, dal discorso alla sentenza, fino alle più moderne articolazioni della narrazione, quali il romanzo o il dramma.

Se, peraltro, dal sostantivo ainos derivano due forme verbali, aineo (parlo di, sentenzio nel senso anche di approvo, encomio e lodo) e ainissomai in cui il raccontare si fa coperto e misterioso (dico allusivamente e copertamente, faccio allusione), con sfumatura verso lo scherzo ed il motteggio (definizioni che ricavo dal Rocci)¹, è appunto in quest'ultima che hanno fondazione la parola enigma ed il suo nucleo significativo, giunto praticamente intatto fino a noi.

Nella più moderna accezione italiana della parola, in effetti, si consta il prevalente senso di 'tema affidato all'altrui capacità di interpretare ed indovinare' (prima definizione proposta dal Devoto Oli)² e quindi, ridefinendolo in base alla etimologia e derivazione originaria, 'di racconto offerto alla altrui interpretazione'.

Inoltre in 'enigma', o almeno nella sua aura percepita, pare, da una parte, convivere un senso per così dire chiuso, relativo al mistero che l'enigma porta con sé, e che pone l'accento sul soggetto che propone l'enigma, dall'altra un senso aperto o relazionale relativo alla offerta o proposta di

scioglimento o risoluzione, che pone invece l'accento sul soggetto chiamato appunto ad interpretare.

Se dunque nella percezione più corrente sembra prevalere il primo polo, cioè la percezione del 'misterioso e dell'oscuro', qui mi preme porre invece attenzione alla tensione relazionale del termine, alla finalità e alla richiesta di una interpretazione condivisa e collettiva.

Questa breve premessa ed incursione in un terreno che non mi appartiene in via preminente, ma che è stata, come dire, sollecitata dal contesto e dallo stesso committente, è necessaria, e spero sufficiente, per introdurre e correttamente fondare le argomentazioni che cercherò di sviluppare, a partire dalla suggestione che suscita il termine enigma, inteso, appunto, come mistero raccontato attraverso allusioni per essere interpretato e risolto.

Se una tale interpretazione si condivide, e credo si possa, quale luogo più efficace del teatro per accogliere il transito del mistero e l'offerta alla sua interpretazione?

In effetti il teatro, in base al principio di verosimiglianza definito del 'come se', non rispecchia ma allude, per sua stessa natura poiché, secondo l'efficace definizione di Edoardo Sanguineti, «chi sta in scena sta comunque per un altro, è in maschera, e questo luogo finge un altro, e questo tempo simula un diverso allora»³.

Quindi il teatro racconta allusivamente ed incorpora il mistero della significazione, affinché questo possa venire interpretato mentre transita sulla scena.

Luogo e tempo del teatro svolgono dunque una funzione catartica e socraticamente maieutica, nella quale, nel qui e ora della rappresentazione, la rilevanza del soggetto chiamato ad interpretare (il pubblico come rappresentante storico della collettività che 'propone' il dramma) è prevalente, anche rispetto alla intuizione creativa (il mistero) del drammaturgo.

È in scena, nella relazione con il pubblico, che il mistero si interpreta, che il racconto assume il suo pieno significato, e dunque è in scena che l'enigma si scioglie, assolvendo fino in fondo al suo mandato, per così dire, etimologico.

L'enigma dunque si inserisce, come elemento di catarsi soggettiva e collettiva, alla radice del teatro già a partire dalla sua forma più antica storicamente attestata (almeno in occidente): la tragedia greca.

In questo contesto, quasi spontaneamente, il pensiero si indirizza alla forse più nota tra le tragedie antiche, quell'Edipo Re o Tiranno che al centro di se stessa, quale motore drammaturgico da cui si dipana l'evento, pone appunto l'enigma della Sfinge ed il conseguente 'onere' della conoscenza.

La tragedia sofoclea in effetti ci pare portare al centro della scena, a partire dalla relazione tra Edipo e la Sfinge, il meccanismo stesso del teatro, cioè quel processo di esposizione (del mistero) ed interpretazione (dell'enigma) proprio del rapporto che si instaura, intrinsecamente, nel teatro tra autore, narrazione e pubblico.

È come se, attraverso l'Edipo Re, il teatro ci dicesse, già dalla sua nascita: io sono questo, sono un racconto allusivo e coperto che transito in scena e ho il fine ultimo di suscitare nel pubblico una interpretazione.

Quest'ultima può essere quella immaginata dell'autore ma anche un'altra, contingente, improvvisa ed inaspettata che nasce dalla dialettica tra mistero che interroga e pubblico che, da quel mistero, è interrogato.

Proprio per questa positiva e attiva transitorietà e contingenza, specifiche del teatro, vorrei trattare dell'enigma e dell'Edipo non a partire dal testo sofocleo, ma attraverso una sua articolazione contemporanea, quella proposta qualche anno fa dal Teatro del Lemming e che, nel contesto dell'evoluzione di quel gruppo, credo costituisca una tappa per una originale ridefinizione del senso del teatro, e dunque anche dell'enigma, nel contesto attuale.

Nel contempo, pur considerando che la fabula di Edipo, quale è narrata nella tragedia di Sofocle, è patrimonio condiviso, ho inteso altresì, a maggior approfondimento e per meglio evidenziarne le 'corrispondenze', affiancare ad alcuni luoghi della rivisitazione fatta dal Teatro del Lemming, brani del testo classico nella efficace traduzione di Edoardo Sanguineti⁴.

La drammaturgia di cui, dunque, mi occupo è del 1997, titolo completo EDIPO. Una tragedia dei Sensi, ed appare una vera e propria rappresentazione o articolazione dell'Enigma in forma di viaggio o peripezia, che in un certo qual modo è una sorta di trascrittura nello spazio, in senso verticale, del mito (anche qui ritorna il termine 'racconto') di Edipo.

Lo spettacolo, inoltre, è significativamente sviluppato in forma di evento drammaturgico che ribalta sullo spettatore/Edipo la responsabilità del procedere della fabula stessa.

Per questo non esiste un testo organizzato letterariamente ed editato, bensì un semplice brogliaccio o copione, messi cortesemente a disposizione da Massimo Munaro, fondatore e drammaturgo del Lemming, che riepiloga le tappe di questa peripezia, quasi una drammaturgia a stazioni.

Sin dalla lettera consegnata allo spettatore, sorta di foglio di scena, il drammaturgo-regista mette in evidenza come l'enigma sia il centro dell'avventura di Edipo, eroe della conoscenza, «archetipo della nostra cultura occidentale, e forse di ogni cultura, perché, come lui, siamo sospinti ancora oggi a decifrare l'Enigma»⁵.

Risulta così immediatamente enfatizzato il ruolo dello spettatore ed in effetti, affinché la sua importanza sia meglio sottolineata, lo spettacolo è organizzato ed articolato per un solo spettatore per volta, in modo che questo sia sottratto dall'essere parte anonima di un pubblico, da ciò in sostanza che possa sollecitare o giustificare ogni rimozione, difesa o pigrizia.

Inoltre la drammaturgia stessa assume esplicitamente la funzione di 'luogo dell'enigma', e lo spazio ideale ove sviluppare una tale funzione, secondo Massimo Munaro, è una Torre, per rendere evidente il movimento ascensionale che porta alla conoscenza.

È ora opportuno seguire più da vicino i momenti e gli snodi di un tale viaggio, di una tale peripezia.

Attraversata la porta principale ed introdottosi nell'atrio, lo spettatore è innanzitutto invitato a spogliarsi di anelli, catenine, orologi, oggetti di metallo e soprattutto a togliersi le scarpe, per cominciare a recuperare il contatto con i propri sensi.

Entrato nella prima stanza comincia a salire, in solitudine, le scale fino ad incontrare una figura femminile vestita di bianco (l'Angelo-Antigone) che lo accompagnerà di fronte all'oracolo bendato.

Lo spettatore è dunque posto subito di fronte al suo destino narrato dall'oracolo, e nel contempo la presenza dell'Angelo-Antigone anticipa la possibilità del riscatto finale, raggiungibile attraverso una conquistata consapevolezza del proprio percorso esistenziale (il riferimento qui è ovviamente all'Edipo a Colono).

Va detto che la drammaturgia prevede, all'interno della dialettica esplicitamente 'edipica', per lo spettatore maschio controparti femminili (per comodità così racconterò la drammaturgia) e per la spettatrice femmina controparti maschili.

Dunque l'oracolo/padre, in questo anche scaturigine e giustificazione della nostra esistenza, praticamente soffia in faccia allo spettatore Edipo il suo responso, pronunciandolo in dialetto polesano quasi a definire la contiguità esistenziale ed insieme l'estraneità 'mitica' della sua lingua:

Ah, generazion de mortai,
compagna a gnente me pare ea nostra vita.
Te te svei na matina e 'n'atimo dopo
fine, a non ghe xe più gnente.
Se penso a ti Edipo
a me pare impossibile ciamare feice la vita de 'n'omo.
Ti, che te avevi conquistà 'na fortuna cussì grande,
adeso che se poe dire più sfortunà de ti?
(accarezzandolo) Poro Edipo...
(gli prende la testa fra le mani quasi urlando)
Nel steso bus del leto a si stà:
pare, mare, mario e fiolo...
Che mai te ghavesse conosesto!
(torna a sussurrare togliendosi la benda)
Par ti a son rinato,
e par ti ghò sarà par sempre
(porge la benda allo spettatore)
i me oci!⁶

Si tratta in effetti di una rielaborazione delle invocazione del coro nell'ultimo periodo della tragedia sofoclea, che qui ripropongo, nella parte iniziale e finale, nella traduzione di Sanguineti:

Oh generazioni dei mortali,
come vi saluto uguali,
voi che vivete, e il niente!
Quale, infatti, quale uomo riporta
più felicità, di tanta
quanta ne crede,
che, dopo averla creduta, declina?
Con questo tuo paradigma,
con il tuo demone, il tuo,
o sventurato Piedone, tra i mortali
io niente penso felice.

...
Oh, figlio di Laio,
oh, se io non ti vedevo, se non ti vedevo mai!
Perché io gemo, come rovesciandolo, il mio grido,
troppo, da queste bocche. E, per dirti la verità,

è per te che io ho respirato,
è per te che io ho riposato il mio occhio.⁷

Terminata l'invocazione l'oracolo/padre trasferisce la benda dai suoi occhi agli occhi dello spettatore che, accecato, può cominciare il suo viaggio. La funzione della benda non è, peraltro, solo simbolica, ma induce anche ad ampliare ulteriormente la gamma delle proprie sensazioni (con il tatto e l'odorato ad esempio).

Un'altra rampa di scale attende ora lo spettatore che, giunto ad un pianerottolo, viene armato di un coltello e spinto, quasi costretto, al gesto dell'omicidio. Segnato da un forte rumore, il coltello cade subito dopo a terra. È questo l'inconsapevole omicidio del padre compiuto ritualmente e durante il quale lo spettatore continua ad essere assistito e confortato dall'accompagnatore.

Il parricidio è dunque consumato e lo spettatore/Edipo, ancora sostenuto dalla sua Antigone, viene fatto entrare in una nuova stanza, la Stanza dell'alcova.

In questo luogo la drammaturgia concentra e consuma gli eventi centrali della vicenda dello spettatore/Edipo.

Innanzitutto il confronto, da subito caratterizzato da evidenti suggestioni sessuali, con la sfinge e con l'enigma del nostro essere nel mondo:

Edipo avverte la presenza di un volto quasi sfigurato: occhi bocca, collo, nascosto da lunghi capelli. Le sue mani scivolano sulla pelle fino a giungere su un enorme seno⁸

Qual è quell'animale
che la mattina cammina con quattro zampe,
a mezzo giorno su due,
e alla sera su tre?⁹

Segue la sua proclamazione a Re sottolineata da voci avvolgenti. Il cammino della conoscenza è tracciato e la drammaturgia lo sottolinea proponendo una libera riscrittura di un brano dell'Edipo Re di Seneca:

Destino
che muove
ogni sforzo umano.
L'ultimo
giorno
riviene incontro al primo.
Tracciata la strada.
Per tutti esiste un nome
e dura
catena.
Nemmeno Dio rivolge
dal corso
gli eventi.
Tracciata la strada.
Temerlo è già sventura
eppure in molti
fuggendo

a lui si fanno incontro.¹⁰

La interpretazione dell'enigma e la successiva proclamazione a Re sono dunque la premessa e l'anticipazione della colpa. Colui che, grazie alla sua conoscenza e alla risoluzione dell'enigma, è chiamato a salvare Tebe dalla peste ne è in realtà, proprio a causa delle fatali premesse e conseguenze di quella stessa conoscenza, il principale responsabile. Le voci/coro della drammaturgia, a questo punto, invocano ed insieme svelano Edipo:

VOCI

Edipo, Signore di Tebe aiutaci!
Re di Tebe!
Figlio di Laio!
Tu che hai risolto l'enigma!

Tu che sei un Enigma!

Salvacì!
Tu che hai risposto alla Sfinge!
Salvacì dalla peste Edipo!
Ti prego, aiutaci!
Aiutaci!¹¹

Viene qui, in particolare, rielaborata l'invocazione del sacerdote che apre la tragedia sofoclea e con cui ha evidenti corrispondenze:

Avanti, ottimo tra i mortali, risollewa la città:
avanti, e in guardia: perché te, questa terra,
ti chiama il suo salvatore, per il tuo zelo di un tempo:
e del tuo regno non ci toccherà, così, di ricordarci, mai,
che stavamo su, diritti, e che siamo caduti, dopo:
ma risollevava nella sicurezza, questa città.
Con un felice uccello augurale, ci hai procurato la fortuna,
allora, e devi diventarci il medesimo uomo, tu adesso.
Perché, se governerai questa terra, come la domini,
è più bello dominarla con gli uomini, piuttosto che vuota.
Perché una torre non è niente, non è una nave
deserta, quando non ci abitano insieme, dentro, gli uomini.¹²

Ora lo spettatore/Edipo viene invitato a sdraiarsi sul materasso posto al centro della stanza e, accompagnato da carezze man mano più intense, viene indotto a rivivere metaforicamente l'incesto che è, come dire, inizialmente evocato e suggerito dal famoso brano della Recherche di Marcel Proust che descrive il bacio materno della buona notte:

La mia sola consolazione,
quando salivo per coricarmi,
era che la mamma venisse a darmi un bacio
non appena fossi a letto.
Ma quel «buona notte» era di così breve durata,
lei ridiscendeva così presto,
che il momento in cui la sentivo salire

era per me doloroso.¹³

Un movimento ondulatorio, come di culla e metafora di regressione, accompagna infine il compimento rituale dell'incesto. Lo spettatore/Edipo mangia dalle labbra di una presenza femminile al suo fianco, vero archetipo della femminilità, un pezzo di mela (la mela è ovviamente un frutto per così dire pluri-simbolico).

La colpa è consumata («Cosa hai fatto Edipo?»)¹⁴ ma non ancora elaborata («perché Edipo, perché?»)¹⁵, ed in un ultimo tentativo di regressione difensiva lo spettatore/Edipo si abbandona alla consolazione del canto di Giocasta, mentre due presenze misteriose lo abbracciano.

Dormi... dormi...
Non cercare di capire...
Edipo... Edipo...
È solo un sogno...
non svegliarti...
non cercare di capire...
dormi... dormi...
Edipo... Edipo...
Non cercare di capire...
è solo un sogno.¹⁶

Brano questo che riecheggia e traveste in ninna nanna il tentativo della Giocasta sofoclea, di dirottare i sospetti di Edipo:

E perché deve temere, un uomo? I casi della sorte lo dominano, e non c'è una chiara previsione, per lui, di niente.
Il meglio è vivere a caso, come si può.
Ma tu non temere per il matrimonio della tua madre:
perché molti, già, tra i mortali, nei sogni,
ci sono andati a letto insieme, con la madre. Ma uno, se queste cose
non sono niente, per quello molto facilmente si sopporta la vita.¹⁷

Ma il cammino verso la piena consapevolezza è ormai ineludibile ed è comunque, pur se doloroso, l'unico che porta alla elaborazione e alla salvezza. Occorre riprendere il cammino. Lo spettatore/Edipo è atteso da una nuova rampa di scale e soprattutto da un nuovo enigma, due volte riproposto e accompagnato da stimoli sensoriali contrastanti e anche contraddittori (il borotalco della regressione all'infanzia ed il vento e le piante che lo schiaffeggiano per non fargli dimenticare la sua colpa).

Di chi è lo sguardo
Che guarda con i tuoi occhi?
Quando pensi che vedi
Chi continua a vedere
Mentre stai pensando?¹⁸

Ora il nostro è lasciato solo in una nuova stanza, la stanza dello specchio, dopo essere stato accompagnato ad una sedia. Viene sbendato ed invitato a contare fino a 17 e poi ad aprire gli occhi. Si troverà davanti ad uno specchio e vedrà sé stesso. Molti faticano a riconoscersi e alcuni vedranno subito l'immagine di coloro in cui, nel corso del 'viaggio', si sono spontaneamente identificati e di cui faticano a liberarsi.

È la soluzione-interpretazione dell'enigma, che appartiene a ciascuno in modo specifico e singolare.

Si aprono ora due porte. È il momento della scelta che, come per Edipo, sarà inconsapevole, poiché nel momento in cui deve essere fatta non si è a conoscenza delle conseguenze.

Da una parte, più vicina, una figura nera, dall'altra più lontana una figura bianca. Entrambe invitano a seguirle.

La figura bianca condurrà subito lo spettatore all'uscita e alla fine del suo viaggio. La figura nera invece lo introdurrà nell'ultima stanza, la stanza della rivelazione.

Se lo spettatore/Edipo inconsapevole sceglierà invece la presenza nero-vestita, questa lo inviterà a salire l'ultima scala dicendogli:

Ti ricordi la mamma
quando ti dava il bacio della buonanotte?
Vai a vedere!¹⁹

In cima lo spettatore/Edipo sarà posto di fronte alla rivelazione dell'incesto e qui, per descrivere la situazione, è opportuno usare le parole del drammaturgo:

Edipo è sospinto dalla figura incappucciata verso quell'immagine che appare in cima alle scale. Faticherà a salire. In cima, finalmente, vede: un ragazzo è abbracciato ad una donna grassa. Sono entrambi completamente nudi. La donna lo sta allattando. Lentamente il ragazzo si volta. La donna rivela il suo seno enorme e il suo volto appare inebetito e in estasi. Sembra chiamare a sé lo spettatore. Il ragazzo fissa Edipo e gli sorride. Il sorriso si trasforma in una maschera orrenda e beffarda. Uno sberleffo e un rifiuto. Edipo viene stratonato e spinto a ridiscendere dall'incappucciato.²⁰

Ritrovatosi nella stanza dello specchio Edipo/spettatore è invitato a riprendere la strada verso l'uscita, mentre una figura maschile su un pianerottolo gli ricorda la sua colpa e la sua vergogna.

Finalmente, nel suo cammino a ritroso, incontra di nuovo l'Angelo-Antigone che lo abbraccia lungamente e lo conforta in un ultimo congedo. Giunto all'atrio è accolto dalla figura ieratica dell'inizio che lo invita a sedersi. Ora l'Edipo/spettatore torna spettatore rivestendosi di ciò che aveva abbandonato al principio della sua peripezia. Torna spettatore ma forse non è più lo stesso spettatore.

In proposito sono interessanti alcune considerazioni di Massimo Munaro:

la cerimonia della rivestizione avviene lentamente. Lo spettatore ha bisogno di questo momento come di una camera di decompressione prima di tornare alla realtà e al mondo di fuori. Molti sostano a lungo sulla sedia senza la forza di pronunciare parola. Alcuni piangono. Altri applaudono con entusiasmo. Altri ancora, come si accorgono della fine del percorso, vorrebbero tornare immediatamente indietro. Per lo più esitano ad uscire e ringraziano. Ma c'è anche chi fugge senza proferire parola.²¹

Tralasciando qui ogni altra considerazione più specificatamente drammaturgica, in ordine ad esempio ai complessi slittamenti sensoriali indotti per il tramite della narrazione, va sottolineato

come, a mio parere, Massimo Munaro ed il Lemming abbiano ideato e costruito il loro EDIPO in forma di vera e propria peripezia di conoscenza e, quindi, di interpretazione.

In sostanza hanno tentato, credo con successo, di incorporare all'interno del meccanismo drammaturgico la struttura stessa dell'enigma, facendo così della drammaturgia la sua (dell'enigma) rappresentazione, in senso propriamente teatrale.

Una tale ipotesi è per di più confortata proprio dal ribaltamento dei ruoli tra attore e drammaturgo, qui i presentatori del mistero, e spettatore, chiamato, indotto e guidato alla interpretazione dell'enigma incorporato nella narrazione.

L'Enigma dunque, inteso come 'racconto offerto alla altrui interpretazione', si fa esplicito e presente, nel qui e ora della rappresentazione, quale sua più intima natura.

Va detto, per portare a compimento questo nostro ragionare, che non si è trattato per il Lemming di un episodio, bensì di uno dei primi tasselli della costruzione di una concezione, nuova o rinnovata che sia, del teatro nel suo secolare rapporto con la collettività che esprime e che lo esprime.

Concezione che si riassume nella definizione, insieme estetica e operativamente poetica, del Teatro dello Spettatore.

Sotto la metafora del viaggio, metafora che è la cifra dell'esperienza del Lemming, da Edipo a Odisseo fino alla narrazione dantesca, si favorisce in effetti una trasformazione che va da un lato a riguardare il piano personale, psicologico e soggettivo dello spettatore, ma dall'altro va anche ad inerire il suo ruolo, la sua funzione per così dire pubblica.

La finalità di un tale procedimento è dunque, attraverso la sottolineatura del suo ruolo di 'interprete del mistero', la progressiva, spontanea integrazione dello spettatore all'interno del procedimento drammaturgico.

Qui si attiva il ribaltamento della prospettiva che fa dello spettatore non più il passivo fruitore della drammaturgia, bensì il motore della rappresentazione, non solo fine ma anche scaturigine dell'azione scenica, e soprattutto sua giustificazione poiché senza interprete, in senso letterale (da notare la duplice valenza del termine interprete nel contesto teatrale), non si dà 'enigma'.

Certamente vi è nella elaborazione del Lemming la necessità di rispondere in maniera innovativa all'involgersi su sé stesso di un teatro in crisi di committenza, cioè di capacità di elaborare in maniera corretta ed adeguata l'ancora urgente domanda collettiva e sociale di teatro, ma così facendo la sua elaborazione giunge ad esplicitare ed articolare quel meccanismo intimo del teatro che è appunto il 'racconto allusivo e coperto', che è l'enigma.

Lo spettatore dunque è visto come colui al quale il portatore del racconto, dell'enigma (il drammaturgo narratore e gli attori), si rivolge per stimolare ed ottenere una interpretazione.

In questo senso lo spettatore è il committente del lavoro drammaturgico, in quanto portavoce di istanze collettive, ma è contemporaneamente anche colui che attraverso il teatro, cioè il luogo in cui è rappresentata (esposta) e transita la narrazione/enigma, è chiamato a farsi portatore di risposte, elaborazioni e dunque di 'interpretazioni'.

Così le istanze rivolte dalla comunità, dalla collettività, al teatro, che sono il e a fondamento della drammaturgia occidentale sin dalla sua alba in Grecia, possono ancora essere portate direttamente dentro la drammaturgia dal singolo spettatore o da sue micro-comunità e attraverso questo e queste elaborate ed interpretate.

Il teatro, per il Lemming, va inteso, dunque, non solo come espressione di una collettività, ma anche come luogo che elabora e articola la percezione che ha di sé stessa questa medesima collettività, ne interpreta enigmi fondativi (in tutte le loro articolazioni mitiche, sociologiche, politiche e soggettive ovvero psicoanalitiche) e per questo può condizionarla, modificarla ed indirizzarla.

Per concludere l'esperienza del Lemming sembra pertanto aver rinnovato, chiarendolo ed interpretandolo, un meccanismo antico e fondante che, inevitabilmente evoluto nella sua contingente realizzazione, e per questo in un certo senso man mano a rischio di oblio, è apparso recuperato a partire dalla suggestione di un mito, di un racconto, anzi dalla suggestione di una parola.

Note

1. Lorenzo Rocci, Vocabolario Greco-Italiano, Roma, S.E. Dante Alighieri, 2002.
2. Giacomo Devoto e Giancarlo Oli, Il Dizionario della Lingua Italiana, Firenze, Le Monnier, 1995.
3. Edoardo Sanguineti, «Notizia», in Id., *Commedia dell'Inferno*, Genova, Costa & Nolan, 1989, p. 86.
4. Sofocle, *Edipo Re*, trad. di E. Sanguineti, in *Teatro Antico. Traduzioni e ricordi*, Milano, BUR, 2006, pp. 229-269.
5. Teatro del Lemming, «Lettera allo spettatore», in Id., *Edipo. Una tragedia dei sensi*, inedito.
6. Teatro del Lemming, *Edipo*.
7. Sofocle, *Edipo Tiranno*, trad. di E. Sanguineti in *Teatro Antico*, pp. 260-261.
8. Teatro del Lemming, *Edipo*.
9. *Ibidem*, è la rielaborazione del testo originale nella traduzione di Vico Faggi (Torino, Einaudi, 1972).
10. *Ibidem*.
11. *Ibidem*.
12. Sofocle, *Edipo Tiranno*, trad. di E. Sanguineti in *Teatro Antico*, p. 230.
13. Teatro del Lemming, *Edipo*; rimaneggiamento da Marcel Proust, *Alla ricerca del tempo perduto. La strada di Swann*, traduzione di Natalia Ginzburg, Torino, Einaudi, 1991.
14. *Ibidem*.
15. *Ibidem*.
16. *Ibidem*.
17. Sofocle, *Edipo Tiranno*, trad. di E. Sanguineti, in *Teatro Antico*, p. 254.
18. Teatro del Lemming, *Edipo*; si tratta di un frammento di una poesia di Fernando Pessoa.
19. *Ibidem*.
20. *Ibidem*. In nota al testo si precisa che «una spettatrice, naturalmente, vedrà la stessa immagine a parti invertite: un uomo grande con la barba abbraccia una ragazzina. Anche loro completamente nudi (in questo caso è suggerita l'erezione dell'attore). Per le donne il testo farà riferimento, naturalmente al bacio della buona notte del

papà».

21. Ibidem, note al testo.