

CARTE **(32)** SEGRETE TEATRALI di MEJERCHOL'D

LE RIVISTE del DOTTOR DAPPERTUTTO:

L'AMORE della 3
MELARANCE

CRONACHE
dello
«STUDIO»



e di Foreman: TRE TESTI INEDITI

Vasilić: NOTE DI REGIA E DI AUTORE

Artaud: L'ULTIMA LETTERA DA RODEZ

Mandoli: TEATRO LIMITE

Modugno, Ermini, Morandini, Cappi, Doplicher, ecc.

GIANGREGO illustra un racconto di MINCIO

SALVATORE

... MORETTI

APRILE GIUGNO 1976

LE DATE di **CARTE SEGRETE**

31	marzo 1976
32	giugno 1976
33	settembre 1976
34	dicembre 1976

I DATI di **CARTE SEGRETE**

	Italia	Estero
OGNI COPIA	L. 1.800	\$ 4
ABBONAMENTO	L. 7.000	\$ 18

Da versarsi sul c/c postale 1/51220 intestato a:
CARTE SEGRETE - Piazza d'Araceli, 6
00186 ROMA - Tel. 87.90.146

RIVISTA TRIMESTRALE DI LETTERE E ARTI

Redazione, amministrazione: Piazza d'Araceli, 6 - Tel. 87.90.146

Direttore: **Domenico Javarone** — Vice-Direttore: **Gianni Toti**

Redattore: **Filippo Maria Ferro**

Segreteria di Redazione: **Marina Javarone**

Le arti figurative sono dirette da **Franco Miele**

Le arti grafiche sono a cura di **Dante Ricci**

Impaginazione: **Stefano Maffei**

I manoscritti anche se non pubblicati non si restituiscono —
Registrazione presso il Tribunale di Roma n. 11255 in data
5 novembre 1985

Spedizione in abbonamento postale Gruppo IV — Stampa

L.E.R. - Roma — Direttore responsabile: **Marina Javarone**

Coeditori della Grafica di Roma

CARTE SEGRETE

Anno X — APRILE-GIUGNO 1976 — n. 32

rivista trimestrale di lettere e arti

Direttore DOMENICO JAVARONE

Edizioni di Carte Segrete

Vice Direttore GIANNI TOTI

Carte segrete

VSEVOLOD EMIL'EVICH MEJERCHOLD: Cronache dello «Studio» • «L'amore delle 3 melarance» • presentate: scelte e tradotte da *Carla Solivetti*, 8

GIULIANO VASILICO: L'Operazione sperimentale presentazione di *Giuliana Morandini*, 58

RICHARD FOREMAN: «Mobilità verticale» e «Far da mezzo alle masse un falso proposito» • presentazione di *Esler Carla De Miro d'Ajeta*, 75

PAOLO MODUGNO: 53+68 perché non fa 121 e invece fa 767, 115

ANTONIN ARTAUD: Ultima lettera a Rodez, 133

CORIOLANO MANDOLI: Il teatro-limite di Limite sull'Arno presenta: «imitazione di Artaud» • «Kasper» • «Auschwitz-Aktion» • 128

V. S. GAUDIO: Paradigmi sulla contrazione spazio-temporale di Artaud, 157

FABIO DOPLICHER: Cronache dell'avanguardia-teatrale, 167

FLAVIO ERMINE: Conferesteatro, 173

GIAN CARLO CALIDORE: Uno spazio irreflesso, 183

VINCENZO CERAMI: Quando cala sulla pagina il algerio del doca, 193

ALBERTO CAPP: Il chiuso, l'aperto, il centripetologo, 197

I sensuali cardoni di **ANNA SALVATORE** di *Domenico Jaretti*, 114

MORETTI o la poetica dell'illusione di *Mario Lunetta*, 181

Carte scoperte

« Un gatto all'hotel », un racconto di Benito Miró	208
Tra quadri per un racconto, pittore di Fina Glas- greco	208
Libidine: Antroposoma subculturale	223
Lo sconsigliere cinematografico segreto	225
Il consigliere letterario segreto	226
Il diavolo dell'avvocato: e la « vecchia talpa » e il teatròppo	227
ARCHIVIO D'ARTE CONTEMPORANEA	231
Gian Riccardo Zucchi, Giuseppe Marchetta, Armando Manfredi, Oretta Cassisi, Pier Luigi Acciari, Be- nedetto Taliento	

Illustrazioni

SALVATORE: 112, 114, 119, 120, 128, 131

MORETTI: 150, 161, 164, 172

ZUCCHI: 221, 233

MARCHETTA: 234, 235

MANFREDI: 235

CASSISI: 236, 237

ACCIARI: 237, 238

TALIENTO: 238, 239



i grandi premi
internazionali

Saint
VINCENT

cinema
giornalismo
letteratura
medicina
pittura
teatro

ORGANIZZAZIONE S.I.T.A.V.
ST. VINCENT

MEJERCHOLDIANA

la parola al DOTTOR
DAPERTUTTeatro

Vsevolod Emil'evic Mejerchol'd



Mejerchol'd
(da una pubblicazione sovietica
in occasione del centenario della nascita)

MEJERCHOLDIANA

RICERCA e RIVALUTAZIONE
DEL PATRIMONIO TEORICO
E ARTISTICO DI UN'EPOCA

CRONACHE

dello

“STUDIO”

L'AMORE

delle

3

MELARANCE

Presentazione, scelta e traduzione di

Carla SOLIVETTI

Le "trionfi" di Meyerhold, gli "studi" di Meyerhold, le "melanconie" di Meyerhold, il pensiero del dottor Dapertutto, dapertutto, certo, se ne leggeva e sentiva parlare. Citarlo e recitare, era tutto un recitare: per sentito dire, per visto leggere, per immaginato tentare. E adesso, le carte segrete ventrali sono scoperte, finalmente. Anche "Veste Segreta" è la Dottoressa Dapertutto (abbi verba inuirta).

Come material'edizionale di questo nostro numero dedicato alle "carte segrete del teatro", che cosa poteva più provocatoriamente presentarsi che Meyerhold? Dunque una retrospettiva, una disorientazione nuova: "un furorista di contrabbando sulle scene imperiali", per una recita delle "trionfi" meyerholdiane, gli Stasina famosi e felici. La rivista naturalmente è stata esaminata con la imprevedibile parzialità. Un'analisi esaltata e esaltante potrà essere fatta con un lavoro collettivo di équipes teatrali, attori, tecnici e spettatori, che forse solo un teatro stabilimento multiteatrale potrebbe portare fuori in fondo come opera di educazione degli adulti spettatori nelli. E sarebbe direzionamento interessante perché la rivista meyerholdiana riflette le vicende del periodo perestroichiano e fornisce un quadro cronologico e dettagliato dei procedimenti scenici che saranno poi alla base dei grandi spettacoli meyerholdiani postperestroichiani. E tuttavia, così ancora, possono fornire spunti e suggestioni, alcuni suggerimenti pratico-teorici a tutti coloro che oggi si occupano della nuova teatratura. Per questo, del resto, non si può privilegiare le "trionfi" della classe di Meyerhold?

Ma leggendo e meditando le "melanconie" scritte dal gusto asprigno che riguarda un giardiniere futuro di origami meyerholdiani, che non si finirà più di guardare perché sono ancora asprigno, il teatro moderno continua di sì, continua riavvicinando quell'ancora ridiventando le fine del "popolo teatrale" come "popolo di dio", un dio dell'immensamente immenso, che recita nella scena del mondo, fuori-palco, fuori-scena, fuori-teatro, fuori-cinema, fuori-teatro. Certo ancora, e sempre, Dottor Dapertutto.



Un futurista di contrabbando sulle scene imperiali

Benché sia universalmente accettata l'opinione che Mejerchol'd, insieme a Stanislavskij e a Bučik, sia da considerare uno dei fondatori del teatro moderno, il suo retaggio artistico è tuttora sottovalutato, in particolare in URSS dove viene ancor oggi contrapposto al « sistema » Stanislavskij. Discontinuità, eclettismo, mancanza di una linea di sviluppo coerente e sistematizzata sono gli appunti più frequenti mossi a Mejerchol'd: periodizzazioni e critiche generiche, inadeguate e riduttive, frutto di un recupero eterogeneo e parziale.

L'opera di ricerca e di rivalutazione del patrimonio artistico mejerchol'diano, iniziata in URSS nel 1957 (1), non ha ancora portato alla luce tutto l'immense materiale che avrebbe consentito una sistematizzazione integrale almeno della attività prerivoluzionaria del regista, di cui si posseggono fonti e documentazioni diverse: si è parlato di Mejerchol'd allievo di Stanislavskij, della sua attività registica al teatro della Kommissarčevskaja e nei teatri imperiali tracciando la sua attività sperimentale, che consentirebbe invece di seguire l'evoluzione delle ricerche teatrali del regista. È proprio su questa attività di Mejerchol'd che grava da sempre una « censura » variamente articolata a seconda dei tempi e contesti storici. Oggetto di aspre accuse e mordace ironia da parte della critica tradizionalista prerivoluzionaria (alle prese con un bersaglio apparentemente facile come un esteta tra il futurista e l'anatroide), l'attività sperimentale prerivoluzionaria di Mejerchol'd viene ancor oggi relegata tra i peccati di gioventù un po' come si fece per i versi futuristi di Majakovskij. Il Mejerchol'd di fama mondiale, conosciuto e riconosciuto. 11

entra in scena solo dopo la rivoluzione, quale regista dell'«Ottobre Teatrale», autore dei grandi spettacoli majakovskiani.

Senza sottovalutare gli anni della «magnifica utopia» in cui rivoluzione politica e artistica vollero fondersi in una ideale ricostruzione della società, si vuole qui sottolineare come l'autentica rivoluzione teatrale mejercholdiana abbia realmente avuto inizio ben prima del '17.

Già nel 1906, nella messinscena di *Balagančik* (la baracca dei saltimbanchi) di Blok, Mejerchol'd aveva scoperto «quei misteri del teatro che si nascondono nei suoi elementi primordiali: il proscenio e la maschera» (2), aveva «messo a nudo» strumenti, accessori, ingredienti della «cucina» teatrale, aveva utilizzato il proscenio quale mezzo per affermare la dicotomia attore-spettatore; aveva individuato i mezzi specifici del suo teatro metaforico nel gesto scenico, nel titino e nel trucco; era approdato alla commedia delle maschere quale vertice espressivo di tragico-comico, satirico-sentimentale, eccentrico-musicale tramite una recitazione ritmico-espressiva anziché illustrativa; vagheggiava un teatro popolare, totale, in cui la partecipazione dello spettatore fosse creativa. Dopo anni in cui questi elementi vengono sfiorati e di solito realizzati isolatamente, Mejerchol'd li approfondirà e sintetizzerà in un sistema organico e articolato: nel 1913 come pratica in uno dei suoi laboratori teatrali e nel 1914 come teoria della rivista *Ljubov' è trum apel' inam* (l'amore delle tre melarance).

La rivista, offrendo un approccio teorico all'uso corretto degli strumenti fondamentali del teatro mejercholdiano, permette di seguirne l'evoluzione fino alla vigilia del rivolgimento di Ottobre (3) e di sventare le accuse di eclettismo, tecnicismo e distacco dalla realtà che offuscherebbero l'attività prerivoluzionaria del regista. *L'amore delle tre melarance* riflette l'instancabile ricerca, da parte di Mejerchol'd, della teatralità autentica, di quelli che oggi si consi-

derano elementi essenziali dell'arte teatrale: la tecnica dell'attore, il teatro popolare, la fusione tra sala e scena.

Lavorando sulle maschere — considerate modello di recitazione convenzionale, improvvisata, indipendente dalla letteratura — e sull'attore quale segno fondamentale del gioco teatrale, Mejerchol'd pospone la parola alla « sceneggiatura dei movimenti » prefigurando quel tipo di recitazione che chiamerà « bioin meccanica ». A questa tecnica di recitazione arriverà dopo la rivoluzione, ma già dal 1914 Mejerchol'd la elabora e la teorizza ne *L'amore delle tre melarance* come « grammatica » del nuovo teatro.

Gli anni in cui viene pubblicata la rivista (1914-1916) sono sostanzialmente i più interessanti dell'attività mejercholdiana, sia come preparazione all'Ottobre teatrale — che sarà l'esplosione a ritmo e clamore rivoluzionari di elementi già assorbiti e teoricamente e praticamente sperimentati — sia perché, se c'è stato un momento formale in Mejerchol'd, è questo in cui si ha la prova di un suo spiccato interesse per il teatro come linguaggio e come tecnica nei suoi elementi espressivi primari e fondamentali. Sarà poi sull'ordito di questa tecnica, di questa forma, che Mejerchol'd intesserà i fili della propaganda rivoluzionaria e della satira alla Nep e alla burocrazia, contenuta nell'opera majakovskiana.

Non è esatto quindi parlare di « rivoluzione teatrale » in Mejerchol'd dopo il 1917. Il rivolgimento d'Ottobre è piuttosto il momento di esplicazione e verifica del suo linguaggio teatrale, delle sue forme e della sua adeguatezza: la possibilità per il regista di rendere concretamente operante la sua nozione di teatro, di tradurla in azione pratica, in attività culturalmente e politicamente impegnata (4).

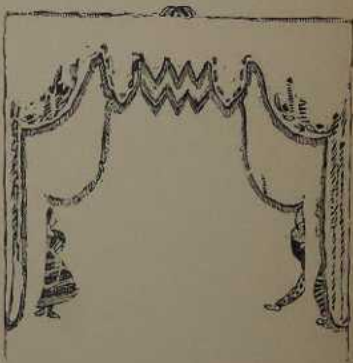
(1) Dopo un lungo periodo di silenzio che ha avvolto il nome e l'attività di Mejerchol'd, in seguito all'accusa di formalismo che aveva prima condotto alla chiusura del suo teatro nel 1936 e quindi all'arresto e alla fucilazione del regista, è cominciata in URSS un'opera di recupero del suo patrimonio artistico, resa possibile grazie alla riabilitazione del regista avvenuta dopo la morte di Stalin.

[2] V. Mejerchol'd *Sul teatro*, in *La rivoluzione teatrale*, Roma 1962, p. 8.

[3] La rivista uscì dal gennaio 1914 alla fine del 1916, il primo numero viene pubblicato a solo un anno di distanza dalla raccolta di articoli *O teatro*, Pietroburgo 1913, (in cui il regista aveva tracciato le tappe del suo processo evolutivo dal naturalismo fino al teatro della convenzione) dando quindi la possibilità di seguire l'attività di Mejerchol'd dagli inizi fino alla rivoluzione.

[4] Mejerchol'd stesso dirà: « Solo a partire dal 1917 è stato possibile impiegare gli interessanti procedimenti studiati fra il 1905 ed il 1917. Questi procedimenti sono validi ancor oggi in quanto il problema del cosiddetto "teatro della convenzione" si è dimostrato vitale perché con l'aiuto di questi procedimenti sono possibili le transizioni fra un teatro politico e un teatro apolitico », in V. Mejerchol'd, *La via del teatro*, op. cit., p. 210.

Carla Solivetti



Ljubov' k trëm apel'sinam- žurnal Doktor Dapertutto (*L'amore delle tre melarance - La rivista del Dottor Dapertutto*)

Tempo verrà che in un lontano paese del nord
un gruppo di uomini resusciterà il teatro.

(Gogol)

Pietroburgo. Gennaio 1914. Un quadernetto piuttosto sottile. Una copertina bizzarra stile liberty — un sipario di merletto disseminato di pistilli colorati. (1) Vergato a caratteri leziosi il titolo: « L'amore delle tre melarance - La rivista del Dottor Dapertutto ».

La veste tipografica e il titolo della nuova rivista teatrale rispecchiano l'atmosfera dell'epoca e l'elemento di *humour* e stravaganza di cui amava circondarsi il suo estroso redattore-editore.

Dietro l'hoffmanniano Dottor Dapertutto (2) si nasconde il regista Vsevolod Mejerchol'd, « mago » del teatro trasformatosi per l'occasione in teorico, critico e giornalista.

L'idea di pubblicare una rivista teatrale nasce dalla necessità avvertita da Mejerchol'd, in un periodo di profonda crisi del teatro, di intendere pratica e teoria come momenti dialettici di un teatro che non può restare chiuso in se stesso nel suo processo di rinnovamento. Nel 1913 Mejerchol'd riesce ad organizzare uno « Studio » (3) dove formare nuovi attori per un « teatro nuovo » e nel gennaio 1914 intraprende la pubblicazione di una rivista teatrale — proiezione dell'attività interna dello « Studio » — in cui intende condensare tutta la sua precedente esperienza teorica e continuare a elaborare teorie nuove che recuperino il teatro alla verginità

del suo significato prendendo posizione nei confronti della intera attività teatrale russa di quegli anni.

La rivista — oltre a offrire la possibilità a Mejerchol'd e ai suoi collaboratori di esporre e teorizzare i principi e le risultanze della loro attività didattica — rappresenta un centro d'attrazione, di potere e di pubblicità per lo « Studio » e di consolidamento della posizione dei suoi collaboratori; costituisce, inoltre, un momento d'affermazione di Mejerchol'd come Dottor Dapertutto fuori e contro le scene imperiali, anche se il regista applicherà molti dei procedimenti sperimentati nello « Studio » alla messinscena di *juéces* allestite sui palcoscenici dei teatri *Mariinskij* e *Aleksandrinskij* (4).

Nella rivista il Dottor Dapertutto porta tutta la sua carica di intesa polemica e di lucida provocazione, la sua coscienza di assertore, quasi di avverare la profeta gogoliana, di una *nuova teatralità*, liberata dal *byr* (quotidianità) e dallo psicologismo; e questa sua estetica teatrale vuole presentarla direttamente al pubblico e ai critici nella sua luce obiettiva mentre altre riviste teatrali si limitano a sottolinearne il « formalismo », le apparenti stravaganze e le relative rassomiglianze tra il gruppo di Mejerchol'd e la « genia decadente » dei futuristi.

In questo ruolo « L'amore delle tre melatance », quale specchio della vita poliedrica e multiforme dello « Studio », lunge da tramite tra quest'ultimo e il lettore-spettatore, da momento di verifica e di sistematizzazione del materiale teorico, da strumento di riflessione sui problemi del teatro mejercholdiano già da tempo in gestazione.

La rivista, che Mejerchol'd diresse dal gennaio 1914 fino alla fine del 1916, con l'uscita di nove numeri in tutto, ospitava un settore per la poesia, testi teatrali, articoli di carattere critico, teorico e storico-ricostruttivo, una rubrica « Hoffmanniana », recensioni di testi, di spettacoli teatrali e libri, un settore bibliografico, le cronache dello

«Studio» è una cronaca degli avvenimenti ritenuti di particolare interesse. In appendice, oltre alle pagine dedicate alla pubblicità di nuovi libri, riviste, dibattiti e necrologi, figurava un'ERRATA, eloquente dimostrazione del carattere virulentemente polemico di Mejerchol'd e dei suoi collaboratori: si riportavano infatti brani di articoli sul teatro apparsi in altre pubblicazioni con i quali si volevano sottolineare critiche e valutazioni ritenute erranee dalla redazione.

Una intenzionale, polemica tendenziosità caratterizza «L'amore delle tre melastince». In nome delle tecniche sceniche della commedia dell'arte e dell'opera di Gruz (5) — come risulta chiaramente dal titolo — di un teatro quindi «convenzionale» che non «deve imitare la vita poiché possiede i suoi propri mezzi espressivi: sue leggi spaziali e temporali», di un teatro «libero... indipendente dalla letteratura, che abbandona lo scenario alla libertà creativa dell'autore» (6), la rivista combatte il teatro psicologico e naturalista. Gli articoli, le recensioni di libri, i testi di *poèmes* sono in un modo o nell'altro legati alla commedia dell'arte, risalendo via via sino alla commedia antica per arrivare a mettere in risalto, in particolare modo, i rimasconi di antiche raccolte e di fiabe gotiche, i mitici scenari modellati sulla commedia improvvisata, l'elemento acrobatico e circense, e quindi il teatro di piazza, il teatro molieriano e shakespeariano, il teatro spagnolo del secolo d'oro, il teatro romantico e quello giapponese. Tutto ciò che è contrario a questa linea viene ignorato o polemicamente attaccato.

La tendenziosità della rivista, l'ostentata, giovanile, esuberante presunzione di Mejerchol'd e dei suoi collaboratori di sentirsi «gli uomini del nord che resusciteranno il teatro», la convinzione di dover propagandare gli elementi espressivi del «teatro nuovo» condannando tutto ciò che gli è estraneo, risponde a una caratteristica dell'epoca.

Il periodo 1912-14 si afferma nelle sue correnti avanguardistiche come una stagione di grandi fermenti, innova 17

Venezia - Enfilanti
Mozzochi

Mozzochi è un uo-
mo del nome. Venne
nacuto il 10. 12. 18
finito. Invenzione di
A. Tullio. Venne il
nome da Zofia de
alla di Tullio. D. 1814
nel 1834.

Venezia è un po-
lo di Piazza di la
venne del centro
finito il 10. 12. 18
finito in centro. D.
negli. Dal Tullio
della Venezia. Ven-
ne nel 1834.

Donna della spet-
toli. Un bella so-
venne. D. 18
venne per la regia
di Mozzochi. Ven-
ne. Alzochi. D. 18
1817.



Il film è un documentario
sulla vita di un uomo
che ha vissuto in
un'epoca di
guerra e di
difficoltà.
Il film è un
documentario
sulla vita di un
uomo che ha
vissuto in un
epoca di guerra
e di difficoltà.



Il film è un documentario
sulla vita di un uomo
che ha vissuto in
un'epoca di
guerra e di
difficoltà.
Il film è un
documentario
sulla vita di un
uomo che ha
vissuto in un
epoca di guerra
e di difficoltà.



Il film è un documentario
sulla vita di un uomo
che ha vissuto in
un'epoca di
guerra e di
difficoltà.
Il film è un
documentario
sulla vita di un
uomo che ha
vissuto in un
epoca di guerra
e di difficoltà.

Per un uomo
comunque tanto
intelligente
e sensibile,
l'arte di far
film è un'arte
che non si
impara mai
davvero. E
questo è il
problema.



Un'azione che si svolge in un'auto, con
un'azione che si svolge in un'auto, con
un'azione che si svolge in un'auto, con
un'azione che si svolge in un'auto, con



Un'azione che si svolge
in un'auto, con
un'azione che si svolge
in un'auto, con
un'azione che si svolge
in un'auto, con
un'azione che si svolge
in un'auto, con



Un'azione che si svolge
in un'auto, con
un'azione che si svolge
in un'auto, con
un'azione che si svolge
in un'auto, con
un'azione che si svolge
in un'auto, con

Un'azione che si svolge
in un'auto, con
un'azione che si svolge
in un'auto, con
un'azione che si svolge
in un'auto, con
un'azione che si svolge
in un'auto, con

Un'azione che si svolge
in un'auto, con
un'azione che si svolge
in un'auto, con
un'azione che si svolge
in un'auto, con
un'azione che si svolge
in un'auto, con

Un'azione che si svolge
in un'auto, con
un'azione che si svolge
in un'auto, con
un'azione che si svolge
in un'auto, con
un'azione che si svolge
in un'auto, con

Un'azione che si svolge
in un'auto, con
un'azione che si svolge
in un'auto, con
un'azione che si svolge
in un'auto, con
un'azione che si svolge
in un'auto, con

Un'azione che si svolge
in un'auto, con
un'azione che si svolge
in un'auto, con
un'azione che si svolge
in un'auto, con
un'azione che si svolge
in un'auto, con

zioni e audacie artistiche: in pittura Ljapunov crea il « raggismo »; il « suprematismo » di Malevič fa la sua apparizione nella messinscena di « Vittoria sul sole » del trasmentalista Krucenyč; i simbolisti arretrano diinnanzi all'assalto dei futuristi, nascono « l'acmeismo » e il gruppo « Centrifuga » con Pissernak; il formalismo russo celebra i suoi primi trionfi; arriva Marinetti in Russia.

E' la stagione più radicale e ribelle del futurismo e anche Mejerchol'd partecipa a quest'atmosfera di scapigliatura artistica e la sua rivista con le sue polemiche esasperate, il suo gusto estetizzante e simbolista da baraccone da fiera, la propensione per l'Art Nouveau, per una certa ricercatezza intellettuale e insieme popolare riflette pienamente quella vivissima temperie culturale influenzandola a sua volta e dando il tono a tutta un'epoca. Sua anima e struttura portante è infatti un gruppo d'artisti, esponenti del simbolismo e dell'avanguardia nei vari settori dell'arte, i cui nomi bastano a indicare la serietà e la profondità oltre che l'originalità e l'entusiasmo che animavano la vita dello « Studio » e quella della redazione della rivista.

Nello staff redazionale figuravano, oltre a Mejerchol'd, al regista e critico teatrale Vladimir Solov'ev, al musicista Gnesin, al critico teatrale Vogak, e ai fratelli Bondi (tutti insegnanti dello « Studio ») anche Aleksandr Blok e la moglie, Ljubov' Dmitrevna, i critici e storici teatrali E. N. Znosko-Borivskij e Ja. Bloch, il famoso storico della commedia dell'arte Konstantin Mědvedevskij, i simbolisti Vl. A. Pjast e V. H. Kupačnin per nominare solo i più noti. Collaboravano inoltre alla rivista alcuni « sostenitori » dello « Studio » tra i quali i poeti simbolisti V. Ivanov, M. Kuzmin, il futuro formalista V. Žirmovskij, il critico e storico di teatro K. Měčul'skij, i compositori A. L. Glazunov e A. H. Skrjabin, i pittori Ja. Golovin e Boris Grigor'ev, il critico K. Erberg ed altri. Un mondo vario e poliedrico, colto e bizzarro che fa della rivista del Dottor Dapertutto una pubblicazione dif-

ficile, d'impronta più chiaramente simbolista, destinata senz'altro a lettori con una solida preparazione storico-filosofica oltre che teatrale.

Scarsi sono i mezzi di cui Mejerchol'd dispone all'inizio della sua attività editoriale. Si cominciò con la modesta somma di 100 rubli. I collaboratori scrivevano gratis e gratis veniva disegnata la copertina. La sede redazionale trovò posto nell'appartamento di Mejerchol'd per poi trasferirsi nella sede dello « Studio »: ad abbonarsi furono indotti soprattutto parenti e intimi amici. La tiratura era molto ridotta, circa cento copie in tutto, di cui solo una piccola quantità fu messa in vendita (7). L'iniziale carattere familiare della pubblicazione aiuta forse a spiegare l'epigrafe che appare nel primo numero della rivista in cui si sostiene una completa « aprogrammaticità » (8), nonché l'assenza di una scadenza mensile o trimestrale. Mentre i primi tre numeri della rivista escono infatti in gennaio, febbraio e aprile del 1914, lo scoppio della guerra e la chiamata alle armi di alcuni collaboratori, la mancanza di un'adeguata organizzazione editoriale e lo spostamento dello « Studio » sulla via Borodinskaja ritardano la pubblicazione dei numeri successivi. Nel dicembre del 1914 uscirà il numero doppio 4-5 e nel febbraio del 1915 uscirà il numero doppio 6-7 sempre per il 1914. Nel giugno del 1915 uscirà il numero triplo 1-2-3 e più tardi quello quadruplo 4-5-6-7; quindi, il 25 febbraio 1916 il primo numero invernale e, verso la fine dell'anno, un numero doppio primaverile ed estivo.

La rubrica « Poesia » con la quale si apre di solito la rivista, ha un redattore d'eccezione: Aleksandr Blok. Dello stesso Blok vengono pubblicate per la prima volta la sua poesia *Alla Achmatova* (9), nonché il ciclo *Carmen* (10) e *Voce dal coro* (11); troviamo inoltre poesie dell'Achmatova e altre della generazione simbolista e acmeista (Z. Gippius, F. Sologub, Vl. Pjast, E. Bal'mont, M. Kuzmin, ecc.)

La rubrica «*Hoffmanniana*» — omaggio del Dottor Dapertutto al disvalimure di Gozzi, al maestro di quel mondo fantastico e grottesco che è alla base del teatro della «convenzione» — è interessante più che altro da un punto di vista bibliografico. Vi si sottolinea infatti l'influenza di Hoffmann sulla letteratura russa riportando citazioni, articoli e traduzioni apparsi in Russia su questo autore.

La cronaca degli avvenimenti letterari e le recensioni di libri e spettacoli, che riflettono la vita letteraria e teatrale di quel periodo, sottolineano ancora una volta la tendenza della rivista: vi trova spazio infatti tutto ciò che in un modo o nell'altro è sulla stessa linea del teatro della convenzione e di cui si lodano le peculiarità più aderenti a questo indirizzo.

Vengono recensiti infatti tre spettacoli rappresentati al Teatro da Camera diretto da Taitov: *Sakuntala* di Kalidasa, *La vita e roppo* di Calderon de la Barca (12) e *Il giorno pazzo o il matrimonio di Figaro* di Beaumarchais (13); la *Tarantola* di Gozzi al Teatro Nezlobin e Rejnek di Pietroburgo (14); *Les femmes savantes* e *Les fourberies de Scapin* di Molière al teatro Michajlovskij (15).

Si ignorano i tratti d'indirizzo tradizionalista e realista, mentre il Teatro d'Arte di Stanislavskij, quale teatro d'imitazione e illustrazione, costituisce il bersaglio preferito di Mejerchol'd. Il regista ne critica i principi artistici in due articoli della rivista: *Il grillo del focolare o dal buco della terratura* (16) e *Benart-regista* (17). Mentre il primo è un attacco polemico piuttosto sarcastico all'adattamento teatrale del racconto di Dickens al 1° Stadio del Teatro d'Arte, il secondo è una critica ben articolata dell'interpretazione registica dei piccoli drammi polonari (18) messi in scena da Benoit al Teatro d'Arte e serve anche a chiarire il concetto mejerchol'diano di «teatro popolare». Mejerchol'd rimprovera infatti al nostro critico russo di fare teatro solo per gli intellettuali vivendo

Андреас Пауэр
Григорьевич
Давидович
Бонди

(2)

1914
ИЗДАНИЕ

Il frontespizio della rivista

completamente la piattaforma estetica di Palkin per il quale « il teatro è popolare, è accessibile al popolo ed è precisamente questo popolo che teatro o tanti sarà il pubblico da noi auspicato » (19).

Dell'interesse di Mejerchol'd per il teatro popolare testimonia inoltre un articolo in polemica con *La negazione del teatro* di Ju. Ajchemol'd (20), *Le note del Dottor Daper tutto* (21), il cui tema centrale è l'affermazione dell'appartenenza del teatro alle masse e non alla sola intelligenza. Anche lo scenotto « Fuoco » ne è una prova (22). Nell'autunno del 1914, Mejerchol'd, Ju. Bondi e Solov'ev si

sforzano di dare forma teatrale agli avvenimenti in corso e alle sofferenze causate dalla guerra in uno scenario elaborato nelle forme tradizionali dei canovacci della commedia dell'arte. Questo copione, pur nella sua ingenuità, è importante in quanto sottolinea il passaggio dalla commedia dell'arte al teatro d'agitazione, al teatro-tribuna e anticipa procedimenti scenici caratteristici di spettacoli mejercholdiani postrivoluzionari (23). La guerra, che a prima vista sembra solo la causa della ritardata pubblicazione del quarto numero della rivista rivela l'acuito interesse di Mejerchol'd per ogni forma di fusione creativa dello spazio teatrale unito: nella guerra Mejerchol'd vede un'anticipazione della rivoluzione, la possibilità, in occasione di un avvenimento cui tragico e sconvolgente per la società russa, di influire sul suo cambiamento (24).

Oltre a *Furcio* vengono pubblicati nuovi scenari, sempre modellati su quelli della commedia dell'arte: *Il principe trasformato* di Zosko-Borovskij (25) e *Arlecchino pazzo per le carte* (26) di V. Solov'ev.

Quasi in ogni numero della rivista appare inoltre una pietra quale esempio di altre tradizioni teatrali. Vedono per la prima volta la luce in lingua russa *Il gioco della primavera* (27) e *La duo fratelli rivoli* (28) di Vasilio Locatello. *Le disgrazie di Pulcinella* di Annibale Servale di Casamarcone (29), si ripubblicano i vecchi scenari *L'imprenditore delle isole Caparie* e *L'innamorato di sé stesso o Narcisio* (30). Il *Gatto dagli stivali* di Tieck (31), una nuova traduzione dei *Menecmi* di Plauto (32). Di Goan, oltre all'adattamento dell'analisi riflessiva *L'amore delle tre melarance* ad opera di K. A. Vogak. Va. Mejerchol'd e V. Solov'ev (33), viene pubblicata la traduzione de *La donna-serpente* (34) e quella non completa del *Ragionamento ingenuo e storia sincera dell'origine delle mie dieci fiabe teatrali* (35).

Tra gli articoli critici e storico-ricostruttivi sul teatro spagnolo vengono pubblicati un articolo su *Tirso de Molina*

e il teatro spagnolo (36) e due articoli, di un certo interesse, dedicati al *Principe costante* di Calderon rappresentato da Mejerchol'd al Teatro Aleksandrinskij, in cui si offre un'interpretazione della *pièce* e si spiega l'idea generale dello spettacolo (37). Sempre su questa linea è un altro articolo *Ripresa della Tempesta di Ostrovskij al Teatro Aleksandrinskij - Discorso del regista agli attori* (38) in cui Mejerchol'd chiarisce la sua interpretazione del linguaggio teatrale di Ostrovskij agli attori prima di iniziare le prove dello spettacolo. Troviamo inoltre altri articoli dedicati al dramma poetico di Blok *La Rosa e la Croce* (39), alla *Commédia di Camoev* (40), alla *Mandragola* (41), a *Guy de Maupassant* (42), ai *Carichi provinciali* (43).

Sulla commedia dell'arte, oltre a una serie di articoli-conferenze che costituiscono la parte teorica del programma del primo anno della classe di Vl. Solov'ev (44), troviamo una serie di articoli critici e storico-ricostitutivi. Di V. Žirmunskij, che diventerà uno dei più noti teorici del formalismo, viene pubblicato l'articolo *Carlo Gozzi - politico o artista?* (45) in polemica con l'articolo di Gerasimov, *La satira sociale in Gozzi* (46), in cui l'antichista ribadisce l'artificialità e l'importanza di Gozzi quale antesignano del romanticismo. In un altro articolo, *La commedia della pura allegria* (47), lo stesso Žirmunskij sottolinea proprio l'affinità tra le fiabe giuziane e alcune commedie romantiche arrivando a dimostrare la vicinanza « spirituale e artistica » tra simbolismo e romanticismo, tra la *pièce* di Blok *Bohémien* e *Il Gatto degli stivali* di Tjock. L'articolo più interessante è quello di K. Mučul'skij, *La tecnica del comico in Gozzi* (48) in cui il critico esamina il ruolo formale del comico nelle fiabe « archetipiche » giuziane procedendo ad un accurato esame delle maschere e della loro funzione nelle differenti fiabe.

Del noto storico della commedia dell'arte K. Mikulaevskij vengono pubblicati i due articoli *I tipi fissi fondamentali della commedia dell'arte* (50) e *Gli elementi acro-* 25

batici nella tecnica dei comici dell'arte (51) che si presenta non come un'erudita ricostruzione storica basata sullo studio degli scenari originali. Alle maschere viene dedicato un altro articolo di K. V. Vogak, *Le maschere teatrali* (52), interessante ricerca del concetto di maschera e della sua evoluzione nella storia del teatro.

Le « cronache » dello « Studio », relative alle varie classi e materie di insegnamento nella scuola per attori di via Borodinskaja, costituiscono uno dei settori più interessanti della rivista. Attraverso l'esame delle cronache è possibile seguire i programmi delle differenti classi e delle materie insegnate, nonché degli spettacoli organizzati dallo « Studio » (53); queste cronache, unite agli articoli critici, recensioni e rubriche pubblicate nella rivista, offrono un quadro completo ed esauriente delle ricerche effettuate sui principi del teatro della « convenzione », attraverso l'analisi delle leggi sceniche elaborate dalle grandi culture teatrali del passato.

Non mancano caratteristiche di autentica provocazione nell'esposizione di queste ricerche per la stimolante apertura da « taccuino di laboratorio » che contraddistingue le pagine dedicate alle cronache. Situandosi nell'ambito di una serie di risultati concretamente sperimentati, esse non delineano un « sistema » ma suggeriscono una prassi-teoria che induce il lettore a individuare e ordinare i singoli messaggi del regista in una verifica della loro precocità e attualità e dell'evoluzione e apertura delle sue modalità teatrali che, contro ogni accusa di camaleontismo, formalismo e tecnicismo, hanno seguito o, meglio, anticipato il processo storico e culturale del loro tempo.

Se quindi la mancata sistematizzazione da parte di Mejerchol'd dei suoi metodi pedagogici e teatrali, operata invece da Stanislavskij, sembra svalutarlo come teorico, dobbiamo considerare questa asistematicità come rifiuto intenzionale di un'opera « chiusa ». Nel parlare delle differenze tra il suo metodo e quello di Stanislavskij, Mejerchol'd ster-

so afferma: « Io realizzo più sul piano pratico, lui sul piano teorico. Egli riesce a scrivere di più, io riesco a lavorare di più sulla scena » e, nel rivolgersi ai suoi ascoltatori, li invita ad assistere alle sue prove-lezioni, considerandole più esplicative e significative di qualsiasi teorizzazione scritta (53).

L'insegnamento di Mejerchol'd, quale ci appare dalla rivista, gli elementi teatrali da lui riscoperti e rivalutati, come la *clownery* e il rapporto attore-spettatore, sono diventati parti essenziali della problematica del teatro moderno. Il suo contributo teorico non è però ancora stato sufficientemente messo in luce. Questo mentre da ogni teatro sperimentale e non di tutto il mondo strattano e « riscoprono » il retaggio mejerchol'diano dell'antipsicologismo, del « puro » gesto, del « puro » movimento, del coinvolgimento del pubblico.

(1) Dal n. 1-3 del 1915 questa copertina, opera di Ju. Gur'k verrebbe sostituita da quella di A. Ia. Golovin il cui soggetto deriverebbe dalla pièce che dà il titolo alla rivista: le tre maschere della commedia dell'arte o le tre molarance.

(2) Dietro questo pseudonimo suggeritogli da Michael Kuzneč e tratto dal racconto di Hoffmann « Die Abenteuer der Sylvesters-Nacht », Mejerchol'd, regista dei teatri imperiali dal 1906, nasconde la sua attività sperimentale, registica e didattica, effettuata prima nei vari teatri e cabarets tanto diffusi nelle Russie degli inizi del secolo e quindi in « Studio » da lui stesso organizzato.

(3) Lo « Studio » di cui si parla è quello di via Troickaja che alla fine del '14 si sposterà sulla via Borjidskaja e scriverà anche da sede per la redazione della rivista.

(4) Chivich di Troickovskij, direttore dei teatri imperiali, a Mejerchol'd perché se diventasse regista, aveva suscitato molte polemiche, e Mejerchol'd trova opportuno precisare in una lettera *O teatro* (sul teatro) pubblicata in « Zolotoe Rum » (1906, n. 718) che la sua attività sperimentale si sarebbe svolta in uno « Studio » con una chiara distinzione, quindi, da quella di regista dei teatri imperiali dove avrebbe messo in scena per il « grande pubblico » un repertorio di tipo classico. In effetti il regista, nei limiti permessi dalla censura e dall'opinione pubblica, introdurrà audaci innovazioni registiche anche sul palcoscenico dei teatri imperiali. E in questa occasione che il critico tradizionalista Kugel lo chiama « futurista di contabbando sulle scene imperiali » e lo accusa di « sfruttare questi teatri per fare la propaganda al cubo-futurismo, trasformando il teatro accademico in un balagan futurista » (cfr. Kugel, *Zametki*, n. « Teatr i iskusstvo » n. 2, 1914, p. 40).

(5) Dobbiamo ricordare che l'infatuazione per Venezia e le sue maschere, per Gozzi e la commedia dell'arte non è solo una caratteristica di Mejerchol'd ma è tipica del simbolismo e dell'avanguardia russa in generale.

(6) Vx. Mejerchol'd, Ju. Bondi, Balagan, in « Ljubov' treni sov'skim », 1914, n. 2, pp. 24-33. L'articolo, sotto forma di racconto romanizzato e a un livello ben poco teorico, è considerato un po' il programma dello « Studio ».

(7) cfr. V. Vengina, *Po dorogam iskanij*, in *Vstreči s Mejerchol'dom*, Mosca 1967, p. 59; e A. Deic, *Vspominaja minuvšee*, in « Zvezda », 1968, n. 3, p. 170.

(8) « Apparendo in pubblico non diremo nulla dei nostri scopi e delle nostre intenzioni, non presenteremo alcun programma. Parleremo di noi stessi, di ciò che ci riguarda e di quello che, seppur estraneo a noi, ci sembrerà interessante » in « Ljubov' », 1914, n. 1, p. 2.

(9) A. Blok, *Achmatovoj*, in « Ljubov' », 1914, n. 1, p. 8.

(10) A. Blok, *Karmen*, in « Ljubov' », 1914, n. 43, pp. 5-16.

(11) A. Blok, *Golos iz chora*, in « Ljubov' », 1915, n. 1, pp. 68-9.

(12) S. Ignatov, *Moskovskie teatry, Kamernyj teatr*, in « Ljubov' », 1914, n. 67, p. 103-4.

(13) A. P. Bezumnyj den' ili ženit'ba Figaro, in « Ljubov' », 1915, n. 47, pp. 199-202.

(14) V. Solov'ev, *Turandot grafa K. Gocci na ruskoj scene*, in « Ljubov' », 1914, pp. 47-9.

(15) K. A. Vojak, *K postanovke komedii Mo'lera « Učenie Zen'ziny » i « Prodelki Škopena » na scene Michajolovskogo teatra*, in « Ljubov' », 1914, n. 2, pp. 50-3.

(16) Doktor Dapertutto, *Sverlov na peči ili u zamčnoj skrasiny*, in « Ljubov' », 1915, nn. 1-3, pp. 89-94.

(17) Vx. Mejerchol'd, *Benois-ražissar*, in « Ljubov' », 1915, nn. 1-3, pp. 95-126.

(18) I piccoli drammi di Puškin arano: *Il festino durante la peste. Il convitato di pietra e Mozart e Salieri*.

(19) Mejerchol'd prende a base della sua polemica il concetto di « teatro popolare » esposto da Puškin nel suo articolo *Sul dramma popolare*.

(20) Ju. Aichenval'd, *Otricanie teatra*, in *V sporach o teatre*, Mosca, 1914. Il volume è un esempio dei numerosi dibattiti sui problemi del teatro organizzati a Mosca, Leningrado e Kiev nella stagione 1913-14; nell'articolo l'autore sosteneva che il teatro non è arte e che quindi era ormai finito.

(21) Glossy Doktora Dapertutto k « Otricaniju teatra » Ju. Aichenval'da, in « Ljubov' », 1914, nn. 4-5, p. 67-80. Queste « note » sono presentate sotto forma di dialogo: Mejerchol'd riporta 85 citazioni dall'articolo di Aichenval'd alle quali contrappone le sue obiezioni. Interessante è l'aspetto polemico di queste « note » sottolineato da un articolo grafico: le stampe e caratteri diversi, mezzo più volte usato nella rivista. A caratteri più piccoli le citazioni dall'articolo di Aichenval'd e a caratteri più grandi le risposte di Mejerchol'd.

[22] Ju. Bondi, Vs. Mejerchol'd, VI. Solov'ev, Ogon', in «Ljubov'...» n. 6-7, 1914, pp. 19-35.

[23] Ci si riferisce in particolare allo spettacolo *Zemlja dybom* (Terra capovolta) tratto dalla *Notte di Martino* e adattato dal poeta futurista Sergej Irtjakov, messo in scena da Mejerchol'd nel 1911. Sottolinea il noto critico mejercholdiano N. Volkov, che la rappresentazione di *Terra capovolta* era suddivisa anch'essa in 8 episodi e aveva lo stesso scopo: «riavvolgere sentimenti eroici nello spettatore» (cfr. N. Volkov, Vs. Mejerchol'd, Mosca-Leningrado 1929, p. 346-7).

[24] Più o meno contemporaneamente allo scenario, Mejerchol'd scrive l'articolo *La guerra e il teatro* (Vojna i teatr, Rjazovye Vodomosti, 11.9.14) dove sostiene la necessità del teatro anche e specialmente in tempo di guerra: sia lo scenario che l'articolo dovrebbero avere le accuse di distacco dalla realtà a lui contemporaneo e di vedere la guerra «attraverso romantici occhiali rossi» (cfr. D. Rostockij, in V. E. Mejerchol'd, *Stat'i, pis'ma, issi, besedy*, I, Mosca p. 25).

[25] E. Zinov'ev-Rozovskij, *Obrazitsnyj princ*, in «Ljubov'...» n. 2, 1914, pp. 17-72.

[26] *Volniet Ljudimie* (sped. di Solov'ev), *Archiev, prikrasnyj k kartam*, in «Ljubov'...» n. 4-5, 1914, pp. 17-35. Lo scenario è frutto di una «convenzione» integrale operata alla maniera della commedia dell'arte con pantomime e intermezzi.

[27] Vasilio Locatello, *Igra v prima*, in «Ljubov'...» 1914, n. 3-6, pp. 66-9.

[28] *Brat'ja Soperniki*, in «Ljubov'...» no. 4 K, 1915, pp. 111-129; in effetti questo scenario, come è sostenuto nell'introduzione, è soltanto attribuito a Locatello.

[29] *Nekisatija Pul'cinelly - Komedijsa iz sbornika Anitjata Sersala di Kazemarciano*, in «Ljubov'...» n. 1-3, 1915, pp. 39-56.

[30] *Podražat'el'ki opěry v oštrivy kanarinskie*, in «Ljubov'...» n. 2, 1914, pp. 11-22; *Vpibivajija v saka samogo is Nardisa*, in «Ljubov'...» n. 1-3, 1915, pp. 23-36. I due scenari si trovano nella raccolta di V. N. Peroc, *Commedie ed intermezzi italiani rappresentati alla corte di Anna Joannevna negli anni 1733-1735 nella traduzione di V. K. Tredjakovskij*.

[31] L. Tieck, *Kot v sapogach*, in «Ljubov'...» n. 1, 1915, pp. 7-64.

[32] Tito Macro Flauto, *Bliznecy*, in «Ljubov'...» n. 4-6, 1915, pp. 17-116.

[33] Vs. Mejerchol'd, K. A. Vogak, VI. Solov'ev, *Ljubov' k trem opof'skiam* in «Ljubov'...» n. 1, 1914, p. 18-47.

[34] C. Gritti, *Ženitina Zmeja*, in «Ljubov'...» no. 1-2, 1916, pp. 11-82.

[35] C. Gritti, *Cistusevdeinoe razsuzdenie i podlinnaja istorija vuznikovenija molch desjati skazok*, in «Ljubov'...» n. 4-5 e 5-6, 1914, pp. 36-35, 56-45.

[36] Tirso da Molina i ispanckij teatr, in «Ljubov'...» n. 2, 1914, pp. 41-43.

[37] M. M. Žirmonskij, *Stojkij Princ Kal'derona na scene Alekxandrinskogo teatra* in «Ljubov'...» n. 1, 1916, pp. 70-7; V. Žirmonskij, in *Ljubov'...* no. 2-3, 1916, pp. 135-8.

- [38] Vs. Mejerchol'd, K vozobnovleniju « Grozy » A.N. Ostrovskogo na scene Aleksandrinskogo teatra, in « Ljubov'... » n. 2-3, 1915, pp. 137-116.
- [39] K. Vogak, Roza i Krest, in « Ljubov'... » n. 1, 1914, pp. 52-3.
- [40] M. M. Žirmunskij, Komediya Kamoensa, in « Ljubov'... » nn. 4-7, 1915, pp. 159-160.
- [41] B. C., Literaturnye zamečki, in « Ljubov'... » n. 1-3, 1915, pp. 127-8.
- [42] VI. Latinov, Gaspar Debjuro, K istorii teatra Funambules, in « Ljubov'... » nn. 4-7, 1915, pp. 119.
- [43] A. B. P., O provincial'nykh cirkach, in « Ljubov'... » n. 4-7, 1915, pp. 151-158.
- [44] VI. Solov'ev, K istorii sceničeskoi tekhniki « commedia dell'arte », in « Ljubov'... » n. 1-3, 1915, pp. 57-71; nn. 4-7, pp. 171-178. Si tratta di 7 conferenze che contengono un'analisi particolareggiata della tecnica della commedia dell'arte, degli schizzi dei canovacci, dei suoi personaggi principali e della loro disposizione geometrica nelle differenti scene.
- [45] V. Žirmunskij, K. Gocci - Poltik ili Chudožnik?, in « Ljubov'... » nn. 2-3, 1916, pp. 119-131.
- [46] A. Gvozdev, Obščestvennaja satira K. Gocci, in « Sazernye zapiski... » 1915, 10-10.
- [47] V. Žirmunskij, Komediya čistoj radości, in « Ljubov'... » n. 2-3, 1916, pp. 85-91.
- [48] K. Mošul'skij, Technika komičeskogo y Gocci, in « Ljubov'... » n. 2-3, 1916, pp. 83-106.
- [49] K. Miklatevskij, Osnovnye tipy v commedia dell'arte, in « Ljubov'... » n. 3, 1914, pp. 73-78.
- [50] K. Miklatevskij, Ob akrobatičeskikh elementach v tekhnike kumikov dell'arte, in « Ljubov'... » n. 3, pp. 77-79; i due articoli sono estratti dal libro *La commedia dell'arte*, già completata dal Miklatevskij e pubblicizzata nella rivista.
- [51] K. A. Vogak, O teatraľnykh maskach, in « Ljubov'... » n. 3, 1914, pp. 11-16.
- [52] La redazione della rivista organizzò un primo spettacolo il 14 aprile 1914 nel quale Mejerchol'd mise in scena *La sconosciuta di Bfoz* e riprese *La baracca dei saltimbanchi* (messa in scena già nel 1901 dello stesso autore. Il programma dello spettacolo succeduto, presentato al pubblico il 12 febbraio 1915 e riportato in una delle « cronache » dello studio qui tradotte. Ambedue gli spettacoli scatenarono molte polemiche.
- [53] Vs. Mejerchol'd, Le vie del teatro in *La rivoluzione teatrale*, Roma 1962, p. 236.

Carlo Solivetti



Cronache dello "studio", di Vs. Mejerchol'd

1) Classe di M.F. Gnesin: Lettura musicale del dramma.

2) Classe di Vl. N. Solov'ev: Procedimenti del gioco scenico degli attori della commedia dell'arte (1).

3) Classe di Vs. E. Mejerchol'd: movimenti scenici.

Esercizi *ex-improvviso*: il corpo umano nello spazio, il gesto come slancio verso la vita determinato dal solo movimento del corpo.

Correlazione tra i movimenti dell'attore nuovo e i movimenti degli attori della commedia dell'arte.

Principi di Guglielmo (2): partire dal terreno, capacità

(1) Nelle sue lezioni Solov'ev si serviva anche di grafici ricostruiti sugli schermi tradizionali della commedia dell'arte per lo studio delle posizioni e dei movimenti in scena dei personaggi nella parata, e nelle scene seguenti (cfr. nel testo pp. 37, 41, 43).

(2) Guglielmo era un maestro di danza italiano famoso per un suo trattato sulla coreografia (n.d.t.).

di adattarsi allo spazio scenico a disposizione dell'autore per il suo lavoro.

Movimenti in un cerchio, in un quadrato, in un triangolo.

Movimenti al chiuso e all'aperto.

Movimenti e sottofondo musicale. Differenza tra i sottofondi musicali: quelli della Fuller e della Duncan e delle loro seguaci (psicologizzazione dell'opera musicale) nel melodramma, al circo e al varietà, nel teatro cinese e giapponese. Il ritmo come base del movimento. La musica è sempre il rinnovaccio del movimento, sia quella realmente suonata in teatro che quella suggerita, quasi canticchiata dall'attore durante i suoi movimenti. Da una parte l'attore forma un tutto unico con il sottofondo musicale continuo, dall'altra, ha imparato a dominare il suo corpo nello spazio e a sottometterlo alla legge di Guglielmo; preso dal fascino del ritmo, l'attore desidera il gioco come nell'infanzia. L'attore non può vivere in una dimensione diversa da quella della vita, anche se sulla scena deve morire.

La fede dell'attore. Il suo innamoramento. Morte allo psicologismo. I confini tra il fantastico e il giorno. Fusione del passato e del presente. Come il grottesco aiuti l'attore a mostrare il reale in chiave simbolica e a sostituire la cantata con una parodia accentuata.

La mancanza di soggetto nello studio scelto per l'esercizio (scena muta) concentra l'attenzione sulla forma (disegno dei movimenti e dei gesti degli attori) come un valore scenico a sé stante.

Differenza tra un soggetto in senso tradizionale e un soggetto che si dipana davanti agli occhi dello spettatore non già mediante le allusioni dell'autore (testo di un'opera drammatica), bensì grazie a: 1) le improvvisazioni dei gesti e della mimica; 2) sempre nuove combinazioni di *mise en scène* (3).

32 (1) (in francese nel testo). In questo caso con il termine si intendono i giochi teatrali (n.d.r.)

3) una palese intesa tra gli attori con l'aiuto dei suggerimenti dell'attore-regista.

L'attore-pittore e la sua aspirazione a vivere nella forma del disegno. L'attore è lui stesso un pittore oppure riproduce il disegno di altri, come il pianista che legge le note di un altro.

Perché è importante studiare i procedimenti della commedia dell'arte e del teatro giapponese.

Perché lo studio dei primitivi è l'unico vero modo di penetrare il significato del disegno scenico.

(L'amore delle tre meleranze, n. 1, 1914, pp. 60-82)

1) Classe di M.F. Gnesin: Lettura musicale del dramma.

2) Classe di V. N. Solov'ev: Procedimenti scenici della commedia dell'arte.

3) Classe di Mejerchol'd: Movimenti scenici.

La classe è divisa in gruppi di cui fanno parte gli allievi dello « Studio » secondo l'affinità dei procedimenti tecnici e secondo l'inclinazione per l'uno e per l'altro genere di rappresentazione drammatica o per lo stile dei quadri scenici.

Coloro che hanno già recitato secondo i canoni della vecchia scuola sono raggruppati nella « classe degli attori ». Viene loro proposto di esercitarsi su *vaudevilles* degli anni '30 e '40, sul dramma spagnolo (Calderon, « Il medico del proprio onore »), in modo da assimilare i procedimenti tradizionali degli attori della commedia dell'arte e di altre antiche epoche teatrali. Gli attori si familiarizzeranno con i modelli di drammi che, sebbene messi al bando dal repertorio contemporaneo, costituiscono un solido baluardo del teatro (A. Blok, V. Brjusov, Vja. Ivanov, Annenskij, Remizov, Zinov'eva-Anibal, V. N. Solov'ev, Ev. Zinov'ko-Borovskij, M. Maeterlinck [primo periodo], Paul Claudel, Villier de l'Isle-Adam, e altri).

Il gruppo del grottesco non solo crea procedimenti di gioco scenico totalmente nuovi, ma anche proprie *pièces*. 33

opere dello « Studio » stesso (segue l'elenco delle commedie e pantomime finora presentate).

A una lezione del gruppo del grottesco era presente N. Zinetti. Ha proposto al gruppo che gli ha rappresentato « Cleopatra » (tre protagonisti e quattro servi di scena) il tema « Otello » per la rappresentazione ex-improvviso. Gli allievi, consultatisi per tre minuti (senza allontanarsi dal palcoscenico) sui passaggi fondamentali della tragedia, hanno recitato una scena che non durava più di tre minuti e rendeva l'essenziale della tragedia shakespeariana.

Presto cominceranno le lezioni dei gruppi: a) antichi e b) XVIII secolo.

Lavoro delle tre molarance, n. 2, 1914, pp. 60-62

Dal 1° ottobre 1914 lo *staff* degli insegnanti dello « Studio » è il seguente:

1) K. A. Vogak: Tecnica del linguaggio in poesia ed in prosa.

2) E. M. Golubëva: Correzione dei difetti di dizione, impostazione della voce e respirazione. Tecnica di esercizi declamatori.

3) V. N. Solov'ev: Principi fondamentali della tecnica della commedia italiana improvvisata.

La classe di M. F. Giesin: Lettura musicale del dramma è temporaneamente sospesa.

Quest'anno (1914-15) oltre alle classi individuali di Mejerchol'd e Solov'ev, è stata inaugurata una classe ad insegnamento collettivo.

4) Classe di Mejerchol'd e Solov'ev: Tecnica dei movimenti scenici; studio pratico degli elementi sostanziali dello spettacolo: impianto scenico, addobbi teatrali e illuminazione dello spazio scenico; abbigliamento dell'attore e oggetti nelle sue mani.

Dopo una serie di discussioni introduttive, effettuate nel mese di settembre, cominciano da ottobre le lezioni pratiche

il cui risultato è una serie di *pièces* composte dagli insegnanti e dagli studenti. (segue elenco delle *pièces* e dei loro autori).

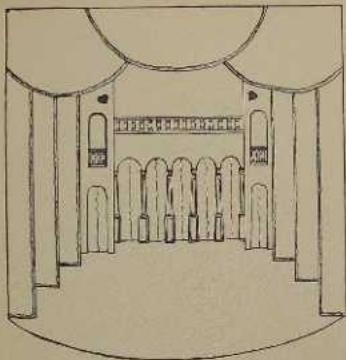
Mentre invitano gli allievi delle « Studio » a esercitarsi nelle *pièces* elencate, gli insegnanti della classe cercano soprattutto di sviluppare negli attori l'arte dei movimenti, armonizzarli con lo spazio in cui si svolge l'azione. La recitazione non è basata sul soggetto ma sull'alternarsi del numero pari e dispari dei personaggi sul palcoscenico e sui differenti *jeux de théâtre*. Importanza dell'*otkaz* (4) e differenti procedimenti di esasperazione della recitazione. Incisività e valore assoluto del gesto. Compacimento dell'azione nel processo di recitazione. Tecnica d'impiego dei due piani (scena e proscaeno). Ruolo del « grido » nel momento di tensione dell'azione. Il costume dell'attore inteso come abbellimento decorativo e non come necessità utilitaristica. Il copricapo inteso come pretesto per il saluto teatrale. Recitare: spade, tappetini, lampioni scuri, cappe, armi, furi, maschere, nasi e altri accessori intesi come materiale per esercitare l'abilità delle mani. Comparsa degli oggetti sulla scena e loro successiva utilizzazione nel corso dell'azione, impostata in funzione degli oggetti stessi. Piccoli e grandi sipari (fissi e mobili, sipari veri e propri e « vele ») come i più semplici procedimenti di metamorfosi. Paraventi e trasparenti come strumenti di espressività scenica. Il *tulle* tenuto in mano dai servi di proscaeno come modo per sottolineare differenti passaggi di movimenti e parole nella recitazione dei personaggi principali. La parata come parte necessaria e indipendente della rappresentazione. Diverse forme di parata accordate al carattere compositivo generale della *pièce*. Geometrizzazione del disegno della *mise en scène* creata anche ex-improvisum. Correlazione tra la parola ed il gesto nei testi esistenti e nel teatro a cui aspira lo « Studio ».

(4) *Otkaz* (rifiuto): movimento contrapposto a quello che si intende compiere e che precede immediatamente quest'ultimo per accentuare l'espressività (aut.).

51 Classe di Mejerchol di Tecnica dei movimenti scenici.

Il movimento come fenomeno soggetto alle leggi della forma dell'arte. Movimento come il mezzo più potente di espressione nella creazione di uno spettacolo teatrale. Il ruolo del movimento scenico è più importante di altri elementi teatrali. Tolti, la parola, il costume dell'attore, il palcoscenico, l'edificio teatrale e le quinte, lasciati solo l'attore e i movimenti a quali è stato allenato, rimarrà ugualmente il teatro: l'attore comunicherà il suo pensiero allo spettatore attraverso i suoi movimenti, i suoi gesti, la sua mimica. L'attore può organizzare, senza l'aiuto dell'edificio teatrale, il suo teatro come, dove vorrà e riuscirà adatto, fidandosi della propria abilità (Oggettare i testi sulle compagnie ambulanti cinesi).

La natura specifica dei gesti e dei giochi di fisionomia nel cinema e nella pantomima. Le vie dell'attore del cinema e di quello dello « Studio » si separano: sullo schermo, l'oggetto appare in ragione della sua utilità, mentre allo « Studio » (nella pantomima) serve a mostrare la virtuosità dell'attore allo scopo di rallegrare o intristire lo spettatore. Lo scopo principale del cinema è di continuare lo spettatore con il soggetto; nella pantomima, al contrario, lo spettatore si interessa ai procedimenti, forniti attraverso i quali l'impulso libero dello attore si manifesta nell'unico desiderio di *regnare* su quel palcoscenico che lui stesso ha creato, ornato, illuminato, affascinando il pubblico con trovate inaspettate anche per l'attore stesso. Differenza tra l'attore che incarna un personaggio dal quale si lascia assorbire e la dimostrazione che fa del suo io rifuggendo poi personaggi. Non è il soggetto della pantomima che continua lo spettatore ma il modo in cui l'attore l'esegue, il quadro nel quale lo spettatore percepisce le emozioni e la virtuosità del mimo. I movimenti si modificano in funzione del costume, degli accessori e del fondo decorativo. Il costume teatrale e il suo colore rivestono grandissima importanza. Relatività del *maquillage*. Esistono maschere e maschere. La maschera implica una forma ineluttabile.



1. Schema di scenografia per la « scena di notte » usata da Soto-v'iv nelle sue lezioni sulla commedia dell'arte.

I rapporti tra teatro e vita. Un teatro che riproduce la vita in modo fotografico (teatro naturalista) considera i movimenti dal punto di vista della loro utilità per chiarire allo spettatore il compito che s'è assegnato il drammaturgo (esposizione obbligatoria, idee della *pièce*, psicologia dei personaggi, le conversazioni di questi ultimi servono allo scopo dell'autore ma non alle esigenze dello spettatore; l'esistenza quotidiana sulla scena, ecc.)

Il teatro è arte, e conseguentemente tutto deve essere sottoposto alle leggi di quest'arte. Le leggi della vita e della arte non sono assolutamente identiche.

Proviamo a stabilire un'analogia tra le leggi del teatro e quelle delle arti plastiche. Solo un sistema molto raffinato può permettere di scoprire le leggi dell'arte teatrale (disposizione geometrica delle figure, ecc.). Fondamento dell'arte teatrale è il gioco. Persino nei casi in cui bisogna mostrare sulla scena precisi momenti della vita, il teatro ne ricostruisce i frammenti con l'aiuto di strumenti scenici contraddistinti da una grande abilità all'insegna del « gioco ». Mostrare la vita significa « giocare » questa vita e allora tutto ciò che è serio diventa divertente e il divertente tragico. L'enumerazione dei generi teatrali di Polonio mostra che, rappresentata da un attore, una semplice commedia diventa tragicomica e una serie di canzoncine connesse con le uscite di scena si trasformano in pastorale. L'attore del nuovo teatro deve elaborare un codice dei procedimenti tecnici che potrà dedurre dai principi di recitazione delle grandi epoche teatrali. Esiste una serie di assiomi obbligatori per ogni attore, indipendentemente dal tipo di teatro da lui creato. Per quel che riguarda lo studio dei teatri antichi, esso è un modo di *accumuler des trésors* non tanto per farne mostra quanto per ispirarsene dopo aver appreso a trasformarli e a conservarli e a vivere sulla scena in modo teatrale: salutare con un berretto come se fosse un'acconciatura di pelle, pettare sulla propria spalla un cappotto pieno di buchi con gesto da *bédouin*, battere un tamburello rotto non perché suoni ma per mostrare il gesto di una mano accuratamente esercitata in modo da far dimenticare che il tamburello è rotto. Ciò che noi intendiamo per trasferimento del tradizionale dal passato al presente. Non cerchiamo di ripetere semplicemente ciò che è già stato (la semplice ripetizione è compito del « Teatro Antico »). Differenza tra la semplice ricostruzione e lo studio e la scelta delle tradizioni teatrali per costruire liberamente uno spettacolo nuovo. Atteggiamento dell'attore nuovo nei confronti della scena, dello spazio scenico preparato per un'azione scenica incerta. Il nostro attore dirà: « quando io che, entrando in scena, lo sfondo decorativo non è occasionale,

che le tavole del palcoscenico si prolungano fino alla sala e che tutto è subordinato alla musica, io non posso ignorare ciò che devo essere quando entra in scena. Poiché lo spettatore capiterà il mio gioco contemporaneamente allo sfondo pittorico e musicale, il mio gioco non sarà che una componente di quella somma di elementi che agiscono nello spettacolo e che hanno un senso determinato». L'attore, sapendo per quale ragione ciò che lo circonda è stato concepito in un determinato modo, sapendo che è un prodotto dell'arte teatrale, si trasforma egli stesso in un prodotto dell'arte. Questo attore — nuovo padrone della scena — tradisce l'allegrezza della sua anima nel linguaggio musicale e nell'agilità del suo corpo. I suoi movimenti, che obbediscono alla legge di Guglielmo (partire dal terreno) gli impongono una virtuosità da acrobata (l'attore giapponese è anche acrobata e ballerino). La parola obbliga l'attore ad essere musico. La pausa gli ricorda che egli deve saper calcolare il ritmo, proprio come un poeta. Sul differente atteggiamento verso la musica: in J. Dalcroze, in Isadora Duncan e L. Fuller, nel circo, nel teatro-variété, nei teatri cinesi e giapponesi. Il ruolo della musica come corrente che accompagna le evoluzioni e i momenti statici del gioco dell'attore sulla scena. Il piano della musica e quello dei movimenti dell'attore possono non coincidere ma chiamati in vita simultaneamente rappresentano nel loro fluire un tipo particolare di polifonia. La nascita di una nuova pantomima, in cui la musica e i movimenti sciorrano parallelamente ma ognuno nella propria sfera. Non facendo percepire allo spettatore la struttura della musica e dei movimenti (nel conteggio metrico del tempo), gli attori, sostenuti dal metro, cercheranno di tessere direttamente la rete ritmica. Nella serie delle evoluzioni dell'attore drammatico, la pausa non significa assenza o interruzione dei movimenti ma, come nella musica, la pausa contiene in sé l'elemento del movimento. Se a un dato momento l'attore non agisce, ciò non significa che abbia abbandonato la sfera musicale. L'attore resta sempre sul

palcoscenico non perché in mancanza delle quinte non si
dove sparire ma perché, avendo assimilato il significato dell'
pausa, continua a prendere parte all'azione scenica. Questa
pausa definisce in modo particolarmente esatto tutto il si-
gnificato delle emozioni causate dalla luce, dalla musica, da
splendidi accessori e da elegantissimi costumi. Il significato
della coesistenza dei due piani, scena e proscenio, come non
interruzione della vita nella sfera della musica che non ri-
suona più (confrontare con l'espressione di Ibsen « ascol-
tare il silenzio »).

(L'autore della *tre melancol*, n. 4-5, 1914, pp. 90-91)

Venerdì 12 febbraio (1915) si è tenuta la I Serata dello
« Studio » nel cui programma sono stati inclusi un inter-
mezzo, studi e pantomime.

Attori: i commedianti dello « Studio ».

Maestri di scena: Vs. Mejerchol'd e Vl. Solov'ev.

Costumi di A.V. Ryskov.

Al pianoforte A.M. Malevinskij.

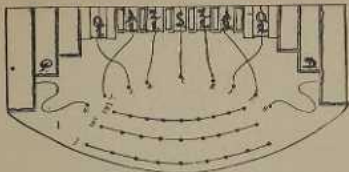
PROGRAMMA

I Parte

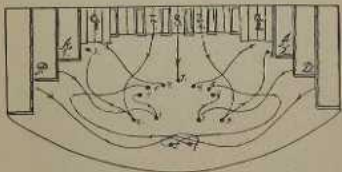
La grutta di Salamanca, intermezzo di Miguel Cervantes.

(Segue l'elenco degli attori protagonisti)

Nell'incenrare l'intermezzo, il regista tende ad applicare
i principi del *balagan* letterario. Considera mezzi adeguati,
nel campo della messinscena, la dislocazione dei personaggi
sulla piattaforma scenica secondo un determinato disegno
geometrico, con combinazioni fondate sui pari e dispari dei
personaggi che recitano. Quanto alla parola, un'immancabile
accentuazione del testo mediante esclamazioni peculiari,
niente « semiotori », improvvisazione verbale nei limiti dei
temi di Cervantes; per quel che riguarda i movimenti degli
attori, un continuo saltellare contento al commediante di outer-



2. Schema della « parata ». I personaggi sono numerati in ordine di apparizione: 5 = Smeraldina (1), Z = i due Zanni (2), A, e A. = i due innamorati (3), a e a. = le due Dame (4), P e D = i vecchi (4), 1, 2 e 3 = i tre inchini al pubblico.



3. Schema della scena « l'appuntamento ».

tare davanti al pubblico particolari contorsioni corporee e una netta scansione del peso (il zigzago conformata con la scenografia e i costumi, preparati immutabilmente alla maniera di Jacques Callot).

Scenografia: un sistema di paraventi con numero pari di elementi (lateralmente 3 e 3; in mezzo 4); 3 vele appese a canne di bambù; due barili che nella prima scena litigono da sgabelli, nella seconda da sostegno per un grande tavolo, coperto da una tovaglia.

Colori: un alternarsi di verde, azzurro, rosso e giallo.

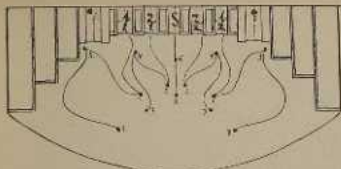
Accessori: un mantello in cui Leonarda e Cristina avvolgono Pancrazio sul punto di sparire nelle tenebre; la chitarra del sagrestano; un cesto con dentro un otre pieno di vino squisito, formaggio, pane, melograni maturi, banane, uva, arance; petto di pollo con riso, due capponi; un bastone, che serve a Pancrazio per far rumore dietro il paravento; due lanterne per Pancrazio e Cutma; un diploma di maturità di Salamanca per lo studente.

Elenco di trucchi, eseguiti secondo le norme sceniche tradizionali:

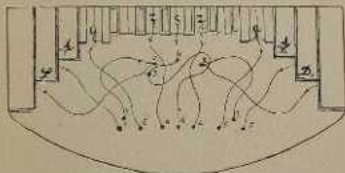
1) quando si apre il sipario (attaccato ai paraventi laterali mediante due anelli; la parte centrale viene sorretta da un servo di proscenio) i personaggi non cominciano ancora a recitare. Gli improvvisi violenti singhiozzi delle donne in lacrime sono di tipo parodistico con un alternarsi di pianto e di ammiccamento al pubblico (come a dire « ammirateci » mentre lo facciamo fesso). Il testo della prima scena dell'accompagnamento abbonda di scapellotti delle due donne a Pancrazio. I colpi delle due commedianti scatenate passano dalla schiena di Pancrazio a quella dello studente nella seconda scena (scena con lo studente);

2) Nella scena con lo studente, quest'ultimo persuade il pubblico della propria compiaciuta farabuttagine mediante una forma speciale di recitazione: sogguarda, spia da dietro i paraventi, passando dall'uno all'altro. La recitazione dello studente ricorda al pubblico la sua affinità con le maschere dinamiche della commedia dell'arte: *gli zanni*.

3) il compare, che si presenta per la prima volta in scena, interrompe il testo della propria parte rivolgendosi al pubblico: « Cari signori, buongiorno! ». Nell'uscire di scena, l'uno da una parte, il secondo dall'altra, il compare e Pancrazio ripetono le loro ultime parole e « addio » per quattro volte alzando sempre più la voce. L'ultimo « addio » lo pronuncia
42 no trovandosi già dietro i paraventi, quando il pubblico



4. Schema della scena « I servi aiutano gli innamorati ».



5. Schema della scena « Trionfo della virtù calpurniana ».

non si aspetta più niente da loro e pronunciando queste parole con un tono che mette fine a ogni cosa, «purgando il capo da dietro i paraventi e salutando coi copricapi».

4) Il banchetto (scena 3) viene interrotto dal rumore fatto da Pancrazio. Le figure dei commedianti in scena rimangono per un istante immobili e quindi a ogni rumore (che Pancrazio ripete 7 volte) si spostano a gran balzi alla maniera dei clowns.

5) Pancrazio, che compare (dopo le scene dei rumori e dei salti) da dietro il paravento, recita con gesti che parodiano le figure del teatro dei burattini.

6) La scena dell'evocazione dei diavoli da parte del- 43

lo studente viene risolta sul piano mimico: questa scena diventa una specie di intermezzo; vi vengono evocati gli atti bui delle tradizionali scene infernali.

7) L'apparizione dei diavoli viene accolta da Pancrazio, che si trova sotto il tavolo, con grida ripetute 3 volte.

8) La comparsa in scena del cesto con i « cibi freddi » costringe a creare una grossa scena di ghiottoneria, prediletta dagli attori del vecchio teatro.

9) La *roda* (in it. nel iesin) finale forma una specie di movimento circolare alla cui conclusione ogni figura si colloca dietro il paravento.

10) All'accordo finale, ogni figura balza da dietro il paravento (come un *deus ex machina*) solo per costringere il pubblico ad applaudire.

II Parte: Studi e pantomime

A) I giocolieri ambulanti

La pantomima viene organizzata alla maniera degli spettacoli popolari veneziani della fine del XVIII sec. anche se nello schizzo iniziale, preparato dalla Džubiskaja, una commediante dello « Stučka », somigliava piuttosto alle composizioni del '400.

La pantomima viene recitata su due piani: sul proscenio e sul palcoscenico che è sopraelevato. Qui si esibisce il giocoliere principale con il suo servo e un acrobata. Sul proscenio è disposto il popolo, venuto ad assistere all'esibizione e anche (per le esigenze dei commedianti dello « studio » destinati a essere i protagonisti della pantomima in questione) in qualità di claque, con il compito di muovere il pubblico dei nostri tempi. Sempre qui, sul proscenio si recitano le seguenti scene: l'appuntamento del Cavaliere con la Donna mascherata, il duello del Cavaliere con l'Acrobata e l'uscita finale che si conclude in alto, sul palcoscenico.

Accessori: un sipario sorretto da servi di scena e che funge da sfondo ai vari numeri dell'episodio, il tappeto da

acrobata, un cestino con gli attrezzi del giocoliere: la bacchetta magica, una farfalla volante, un arancio d'oro, un velo magico, un bastoncino che si rompe da solo: un sonaglio, un paio di piattini, un piccolo violino con un'anguichetta. Un altro paio di piattini, due spade, un ventaglio, una rosa, dei mamelli, un serpente, un mazzo di fiori, la tromba del commediante, un berrettino per la raccolta dei soldi.

Giochi che si addicono al teatro:

1) dopo il duetto, il musicista insegue l'acrobata che ha ucciso il suo rivale. L'episodio si svolge così: le due figure che corrono tenendosi a una distanza sempre uguale l'una dall'altra (circa mezzo metro) e come ritornassero sempre al medesimo posto, permettono allo spettatore di ammirare molto più il tintinnio dei loro sonagli e la bellezza dei loro sorrisi che di seguire la psicologia di quel dato momento della *pièce*.

2) il rivale ucciso non solo rivive ma trova persino la forza di mettere fuori combattimento quattro individui che hanno osato denunciarlo mentre giaceva immobile.

B) *La storia del pazzo (edie di suo padrone e altri avvenimenti degni di essere rappresentati).*

Questo studio viene interpretato nello stile di una storia sentimentale della fine del XVII sec. I commedianti lavorano in palcoscenico senza servirsi del proscenio.

Accessori di scena: 4 canne di bambù e un velo che forma una specie di baldacchino mobile. Il tulle di cui il servo di proscenio si serve per accentuare i momenti di tensione. Un bastoncino che serve da pugnale.

Fine che si propone lo studio: l'allenamento ai movimenti lenti.

C) *Le due Smeraldine*

Esperimento di soluzione scenica di uno scottario della commedia italiana della decadenza sul tema di come due Smeraldine imbrogliarono Pantalone.

Accessori: tre sgabelli, un tappeto, due mamelli e due berretti da dottore. Lo studio inizia con la tradizionale *pièce*. 45

D) *La tragedia di Amleto, principe di Danimarca*

a) La trappola per topi

b) Ofelia

Ogni opera drammatica, se dotata realmente del più indispensabile incantesimo della teatralità, può essere rappresentata nella sua più completa schematizzazione perfino abolendo completamente, sia pure in via provvisoria, le parole che debbelliscono lo scheletro dello scenario, un atto realmente teatrale, recitato così schematicamente e mimicamente, può non nonostante commuovere lo spettatore solo perché lo scenario di quest'opera drammatica è costituito dai fondamentali tradizionali del teatro come tale.

E) *Arlecchino, venditore di colpi di bastone*

Pinomima nello stile dell'arlecchinata francese del XIX secolo.

Accessori: un sipario che raffigura un palazzo reale, la barchetta di Arlecchino, un sacco pieno di bastoni, la goccia della vecchia, sonagli, un berrettino con ticchi e un sonaglio (per Arlecchino), lance, il proclama dell'araldo.

Giochi che si arbiccono al teatro

1) Il commediante che impersona Arlecchino getta il sacco alla vecchia dentro la porta del palazzo reale e lancia un urlo; il sacco vola attraverso tutto il proscenio.

2) Particolare forma di « uscita » finale, quando i commedianti che recitano sul proscenio si uniscono a quelli del palcoscenico formando un'unica schiera che Arlecchino sorregge nel portone accompagnando le fughe grottesche dei commedianti con il grido di: Olà!

III Parte. Studi e pantomime

A) *Le tre molarance, un telescopio, o dove può piovare l'amore per i maestri di scena*

Paghiacciata circense

Accessori: un telescopio, tre molarance, una testa, un
46 fiasco di sonagli, una lancia

Giochi che si addicono al teatro:

1) L'apparizione sul proscenio, senza che il pubblico lo noti, di tre maestri di scena. Smeraldina, senza che Arlecchino lo noti, consegna loro tre melarance e dice ad Arlecchino che le melarance sono volate in cielo: nel finale dello studio ogni maestro di scena consegna la melarancia alla propria bellissima Dama.

2) Il telescopio astrologico, mediante il quale si può vedere tutto quanto si svolge in cielo e non si può vedere ciò che accade sulla terra.

B) *Collin Maillard*

Studio preparato dai commedianti alla maniera pittorica di Lancret.

Accessori teatrali: un herrettino che segna il momento di trionfo di uno dei contendenti nel duello anonimo.

C) *Le due ceste e non si sa chi abbia ingannato l'altro*

Si tratta di uno dei primi studi, il più breve nel tempo, il più preciso nell'esecuzione.

Accessori: due ceste, due canne.

L'episodio si regge su soli giochi che si addicono al teatro.

D) Frammento di una pièce cinese: « *La donna, il gatto, l'uccello e il serpente* ».

Questo frammento non prescinde né alla stilizzazione né all'etnografia. La pantomima si avvicina a quella specie di rappresentazioni sceniche quali troviamo nella *Turandot* del conte Carlo Gozzi. La Cina come la vedevano i veneziani della fine del XVIII sec. L'intera pièce viene recitata dai commedianti sul proscenio a eccezione dell'ultima scena: quando il giovane principe cinese, seduto sulle spalle dei commedianti che impersonano i guerrieri, ma per il momento fanno invece da destriera, compie un lungo viaggio nel deserto, quando i commedianti dello spettacolo vanno in battaglia con lunghe picche in mano contro un nemico invisibile (effetto del gran numero di linee verticali che crea un inganno ottico in rap-

porto al numero di personaggi che si trovano in palcoscenico (vedi J. Callot e Velasquez) (4).

L'amore delle tre melarance, n. 6-7, 1914, pp. 105-110.

Classe di E. M. Golubeva: Correzione dei difetti di dizione, impostazione della voce e respirazione.

Classe di Vogak: Tecnica di declamazione in prosa e in poesia.

Classe di Solov'ev: Principi fondamentali della tecnica di improvvisazione della commedia dell'arte.

Classe di Mejerchol'd: Tecnica dei movimenti scenici.

Nella fase conclusiva delle lezioni lo « Studio » si è concentrato su esercitazioni pratiche. L'insegnante ha insistito sull'addestramento degli attori, da un lato, a sempre più complesse composizioni, dall'altro, all'esecuzione di compiti tecnici sempre più difficili. A questo scopo è stato proposto agli attori lo studio « La caccia ».

L'amore delle tre melarance, n. 1-2-3, 1915, pp. 149-150.

Cronache dello studio: settembre, ottobre novembre e dicembre 1915.

Classe di Solov'ev: Composizione scenica e tecnica scenica della commedia dell'arte.

Classe di Mejerchol'd: Tecnica dei movimenti scenici.

I - A — Tentativo di passare dagli esercizi di tecnica dei movimenti scenici al lavoro su frammenti drammatici con parole: scena della follia di Ofelia sulla quale l'anno passato abbiamo lavorato come su di uno scenario senza parole. L'interprete di Ofelia farà a meno dei giochi di scena pretenziosi e dei gesti affrettati (che l'anno passato le hanno

(4) Lo spettacolo suscitò molte polemiche e Mejerchol'd pubblicò nel settore « cronache dello studio » della rivista le recensioni della stampa con le proprie osservazioni. Questo articolo non è stato riportato in quanto è l'unica « cronaca » già pubblicata in Italia. (Cfr. V. Mejerchol'd, *La rivoluzione teatrale*, op. cit. pp. 270-282 (vedi p. 30) del testo).

cubo gli elogi dei critici teatrali in nome della semplicità da baraccone da fiera. Le canzoni non sono ancora state musicate. Ammettiamo provvisoriamente un accompagnamento: un colpo di bacchetta di bambù battuta su una tavoletta di legno (non dimenticate che si recitano versi e non si può quindi gioire della libertà dell'attore che aspira a essere senza sottomettersi alla forma; si vedrà che è possibile provare gioia nella sottomissione). Ciò che sembra facile a un attore musico resta inaccessibile a un attore la cui musicalità non si è ancora risvegliata.

Lavoreremo su questo frammento a due riprese: in settembre e in dicembre. Questo intervallo è intenzionale: gli insuccessi delle prime sedute si attenueranno grazie a questa interruzione. Nel frattempo l'immaginazione starà all'erta poiché avrà di che occuparsi. La tensione dei sentimenti detti « vissuti » farà posto al gioco dell'immaginazione, liberando la tecnica scenica che non sopporta alcun freno. Non si potrà giungere al successo se non quando, dopo aver superato la tendenza balleristica alla Duncan, l'attore si identificherà in un *jongleur*, dominerà la sua lingua così come il *jongleur* addezza le palle che lancia in aria e che tracciano al di sopra della sua testa una melodia punteggiata da lanci rutilanti (ritmo e rime). Si deve ricordare il termine teatrale « lanciare le parole »; ci si deve chiedere se si è veramente padroni della propria respirazione: i « sentimenti vissuti » non disturbano il senso della misura? Forse bisognerebbe domandare a un indù esperto ciò che sa sull'arte del respirare. È tempo di risolvere in modo conclusivo il problema dei « sentimenti vissuti ». Per gli ammiratori di Oscar Wilde il problema è già risolto dalle parole dell'antico nel « Ritratto di Dorian Gray »: « Ho potuto rappresentare passioni che non provavo, ma mi è impossibile rappresentare una passione che mi inflammi ».

Lo « Studio » si propone di rappresentare la tragedia di Amleto senza alcuna censura.

нужны театр. Но почему быстро улетает? Во время существования т.з. „Саламанкаской пещеры“ это были пантомимы, интермедии, ринушки итальянский народный театр XVIII века⁷⁷⁾. столько народная мажорность, столько мажорной безпретворности, столько неукротимой притворности, что всё эти бледные фаранговы⁷⁸⁾, яростный ужас, салтантальные фантазматории остаются безвредно далекими от чужих и собственных зрителей. Они не знают, понимают, что демонстрация эгоизма не выдержать никакого анализа и поэтому своей не оправдывает затраченного на него труда. Проще, оно есть моментально. Трансформация Гамлета в пантомиму прямо обязательна в смысле парадокса, пластичности отбрасываемой фигуры совершенно исключительная во всем мире, а единичные детали доносят до нас архаичные черты „театрального“ века. Но законченной работы театрального искусства из всех эти интермедии, эгоизм и пантомимы поставить все не удалось⁷⁹⁾. Молодые таланты были лишь карьеристскими моделями актрис и актеры, неопытные почти любители. Среди них выделялись г-же Дюбинская, иже-пластичная, с необычайными глубинами и трогательным драматизмом. Премьеры т. Мотыль теснее приятель.

Любовь Гуревич, 14 летняя студия Мейерхольда („Мол“, 15 февраля 1915 г.) В своих театрических и драматических исканиях особенно пятнадцатилетняя Мейерхольд стремилась держаться на краю ниспадающей, не позволяя быть реалистическим. Реалистический, даже натуралистический тонко-художественный театр Мейерхольд отвергал⁸⁰⁾ с упорством фанатика, впадая в ту же пантомимность, какую проявлял бы нагробный, в литературе любитель фантастической мысли, отвергший творчество Тис-

77) За исключением „Уличных фокусов“ (см. Журн. Зр. Делертутто, 1914, № 6-7, стр. 108 прил.) все следовало из „Саламанкаской пещеры“ эгоизм и пантомимы (низкий интермедий после „Саламанкаской пещеры“ не было ничего общего не было с итальянскими народными театрами XVIII века.

78) Фаранговы не было. Что разумеется г-же А. Ш.-х. под „блещущими фаранголами“?

79) Отъезжая проба Студия вообще охотно и отказывается; в особенности же отъезжая того „театрального искусства“, которое разумеется г-же А. Ш.-х.

80) В реалистическом театре отвергался его постоянный уклон в сторону

(1) Una particolare forma di utilizzo grafico usata spesso da Meyerhold nelle sue polemiche (vedi nota n. 4 p. 48 nel testo). A caratteri più piccoli le recensioni della stampa, a caratteri più grandi le rettifiche di Meyerhold.

Ciò si potrà realizzare se si troverà, lavorando su due o tre frammenti di questa pièce, rinducendone la forma e ricostituendone passo passo la composizione, la chiave della interpretazione delle tragedie shakspeariane.

Ricordiamo il racconto di uno studioso sul successo del *Cambray* di Thomas Preston sulle scene londinesi negli anni '50 del XVI sec. Notando il successo della pièce, « lamentabile tragedy mixed full of pleasant mirth », lo studioso indirizza il nostro pensiero verso il seguente ragionamento. Non si potrebbe considerare « Amleto » come una pièce in cui il pianto si può percepire attraverso gli allegri scherzi propri al teatro? Non si possono dimenticare una volta per sempre le varie discussioni degli studiosi sulla volontà o l'abulia d'Amleto e su tutte le « tendenze » che si vogliono imporre all'autore? C'è che caratterizzava il teatro pre-shakspeariano si è mantenuto anche al tempo di Shakspeare: « tutta la gamma di impressioni artistiche si incentrava soltanto sul triste e sull'allegra », inoltre, spesso il triste o arriva al tremendo, l'allegra al satirico; le rote intermedie, che esprimevano scintille più precise, destavano scottissimo interesse. Dalla musica, dalla canzone, dalla pira teatrale, ecc. il popolo esigeva o che lo corrispondesse profondamente o che lo divertesse fino alle lacrime, se questi risultati si potevano ottenere da una stessa canzone o pièce, ancora meglio. Nella tragedia d'Amleto è evidente l'alternarsi del patetico e del comico-vulgare non solo nell'azione ma anche nei diversi ruoli (in particolare nei ruoli principali). Riprodurre questa particolarità, come un effetto scenico originale, significa imitare l'unico edificio scenico nel quale l'attore « giocherà » con facilità e destrezza.

B — Secondo quadro del « Convitato di pietra » di Puskin.

Il lavoro è diviso in due fasi: 1) senza parole, costruzione del quadro nella forma della pantomima (preparazione 51

all'introduzione delle parole); 2) movimenti e parole coordinati. Il lavoro sulla *pièce* si trova ancora nella fase iniziale.

II - Due frammenti nella classe di composizioni complesse.

a) « La Caccia ».

b) Senza titolo (pièce persiana).

Ne « La Caccia » la Kuljabko-Koreckaja ha messo a nudo la maestria della tecnica scenica della scuola degli attori giapponesi, presentata in Russia dalla straordinaria attrice Ganako. Il realismo teatrale non è l'espressione di avvenimenti della vita trasferiti sulla scena davanti al pubblico. Il gioco della commediante si svolge al limite tra teatrale e naturale, ma l'attrice pur rasentandolo, non raggiunge mai questo limite e ignora l'equilibrio di compromesso tra le due sfere. La commediante articola tutto il suo gioco nella sola sfera della verità teatrale, e là, dove vuole conquistare il cuore del suo pubblico, ricorre a quegli effetti che mostra, illusoriamente (e solo per qualche secondo), come naturalistici per riportare subito lo spettatore nella sfera degli eventi squisitamente teatrali.

III - Addestramento nella tecnica dei movimenti scenici.

Tre studi: nei primi due studi le azioni dei commedianti sono intessute di elementi di autentico acrobatismo (cfr. sugli istrioni delle buracche da fiera nel n. 1-2-3 della rivista, 1915, p. 77). Il terzo studio non pretende di dare più di quanto non abbia dato lo studio Colin Maillard agli allievi dell'anno scorso.

L'amore della *tré melange*, 1915, n. 4-5-6-7, pp. 206-208.

« Studio » di Vs. Majerchol'd - Programma per il 1916-1917

Principali materie di studio:

I) Studio della tecnica dei movimenti scenici.

N.B. - Per coloro che lavorano nello studio è necessario

la pratica della danza, della musica, dell'atletica leggera e della scherma. Sport raccomandati: tennis, lancio del disco, vela.

II) Studio pratico degli elementi materiali dello spettacolo teatrale: impianto, addobbo teatrale, illuminazione del palcoscenico; il costume dell'attore e gli oggetti che manipola.

III) Principi fondamentali della tecnica della commedia italiana improvvisa (commedia dell'arte).

IV) Applicazione al teatro moderno dei procedimenti tradizionali dello spettacolo del XVII e XVIII sec.

N.B. (ai punti III e IV) - La ricerca di un canone formale non si fonda su uno studio di tipo scolastico-dogmatico delle forme tradizionali, ma di tipo genetico e ogni concessione a forme accademiche e prive di vita è considerata un fenomeno dannoso.

V) Lettura musicale del dramma.

N.B. - Data la partenza da Pietrigrado dell'insegnante, M. F. Griesin, la materia viene temporaneamente sospesa.

Temi di conversazione

Tutti i temi di conversazione si propongono un solo fine: chiarire il valore intrinseco degli elementi teatrali nell'arte del teatro.

— Mimetismo: il grado più basso è la semplice imitazione senza idealizzazione creativa; il grado superiore sono la maschera e i suoi ripentini shalzi: grottesco-comico, tragico e tragicomico.

— Analisi dei procedimenti del gioco legati alle caratteristiche dei grandi attori e approfondimento delle particolarità di quei periodi teatrali in cui tali attori hanno lavorato.

N.B. - Considerando necessaria sul piano estetico l'esigenza di ogni arte che il materiale dell'opera esprima per così dire il proprio consenso ad adeguarsi alle forme che gli conferisce l'artista, e postulando quale condizione imprescindibile della scena il fatto che l'attore riveli la sua arte solo nella tecnica, modellando la materia offertagli con pro-

cedimenti propri, conformi alle peculiarità del suo corpo e del suo spirito, facciamo presente che insieme all'elaborazione del materiale (in vista del perfezionamento dell'agilità corporale) l'attore deve prendere coscienza, il più rapidamente possibile, del proprio volto di artista-istrione. Per consentire all'insegnante di cogliere esattamente gli esiti più raffinati dell'attore che, nel creare sul palcoscenico, cerca di definire più che può il suo ruolo, tutti gli allievi dello studio sono invitati a redigere, già durante il primo mese di lavoro e non oltre, il loro *curriculum vitae*, dove registrino tutti gli avvenimenti e incidenti della loro attività come dilettanti e professionisti e descrivano la loro concezione del teatro di una volta e quella attuale.

— Analisi delle opere drammatiche del teatro russo degli anni '30-'40 del XIX secolo (Puskin, Gogol', Lermontov).

— Il ruolo del teatro da fiera (*balagan*) nei periodi di innovazioni teatrali (Molière, Shakespeare, Hoffmann, Tieck, Puskin, Gogol', Benizov, Blok).

— Il circo e il teatro.

— Carlo Gozzi e il suo teatro.

— Il teatro spagnolo.

— I procedimenti « convenzionali » nel dramma indiano (Kalidasa).

— Particolarità del palcoscenico e dei procedimenti di recitazione nei teatri giapponesi e cinesi.

— Analisi delle nuove teatrali moderne (Gordon Craig, V. Meyerhold, N. Evreinov, F. Kommissarjovskij, J. Dalcroze).

— Il ruolo del regista e lo scenografo.

— Programmi delle scuole teatrali (progetti di Ostrovskij e altri).

— Il teatro e la nave (a proposito della disciplina).

(Seguono una serie di norme riguardanti l'ammissione al corso e l'ordinamento interno dello « Studio »).

Una copertina affascinante



Всесоюзный институт культуры, Москва, ул. Горького, 10
Учебно-методический кабинет

СТУДИЯ В. З. МЕЙЕРХОЛЬДА

(1915—1917)

История теории сценических действий

Основные принципы сценической техники акробатизированной итальянской комедии (commedia dell'arte) и приемы ее в творчестве театров традиционных приемов сценической XVII и XVIII веков.

Практические упражнения: постановка элементов сценической устрочки, убрания и осваивания сценической площадки, методы актера и предпринимателя в его руках.

Занятия по предпринимательству, срадамь, паницизм и суббота
от 4—7 час. вч.

Для рассылки информации: 547.07 (Студия, 4-й этаж)
552-88 (Мейерхольд)

Книжка Студии является изданием при Студии журналь
„Любовь к театру“ издана Студией Дворца
Данертуго

ЗАНЯТИЯ СЪ 1-го СЕНТЯБРЯ ПО 1-ю МАЯ

Адрес Студии: Бородинская улица, 6.

Почтовый адрес: Мамаян. пр., Брета, д. 6, кв. 6.

L'amore delle tre melarance
La rivista del Dottor Dapertutto

1916 - Numero 1

Anno terzo

STUDIO DI VS. E. MEJERCHOL'D (1916-1917)

Studio della tecnica dei movimenti scenici.

I principi fondamentali della tecnica scenica della commedia italiana improvvisa (commedia dell'arte) e impiego dei procedimenti tradizionali degli spettacoli del XVII e XVIII sec. nel teatro nuovo.

Studio pratico degli elementi sostanziali dello spettacolo: impianto scenico, addebiato teatrale, illuminazione del palcoscenico, costume dell'attore e oggetti da maneggiare.

Lezioni: lunedì, mercoledì, venerdì e sabato, dalle 16 alle 19.

Per chiarimenti telefonate al numero: 647-07 (Studio, nelle ore di lezione) 552-88 (Mejerchol'd).

La Cronaca dello Studio è pubblicata nella rivista *L'amore delle tre Melarance* - La rivista del Dottor Dapertutto; la cui redazione è presso lo Studio.

LEZIONI DAL 1° SETTEMBRE AL 1° MAGGIO
Indirizzo dello « Studio »: Via Borodinskaja, 6.
Indirizzo durante l'estate: Viale Izmailovskij, 6, edil. B, interno 5.

Nella pagina accanto al manifesto (qui sopra la traduzione) con il programma.

L'ULTIMO NUMERO
DI QUEST'ANNO

SARÀ

SPECIALE POESIA

- POETIBILI E POETUTI
- MARGINANTI ed EMARGINATI
- QUARTA QUINTA SESTA GENERAZIONE
- LE ULTIME MITOPOIETICHE e LA
« DEMITIZZAZIONE »
- TESTI PREFESTI POSTESTI TESTURE
- POETORAMICA, di AL-MANÄKL,
CONTROSPEDCHIO...

**CARTE
SEGRETE**

DI POESIA

34

Per un'autocoscienza critica

IL DELITTO
E IL TEATRO

(ovvero "il delitto del teatro" e
"il teatro del delitto" e...)

GIULIANA MORANDINI presenta
GIULIANO VASILICO' che offre

le sue note di regia e di autore su

L'OPERAZIONE
SPERIMENTALE

Continuiamo a frequentare "il luogo del delirio", il teatro. Dopo le ante di teatro o note di regia di Franco Miele — uno dei nostri tentativi di ripresentare (rappresentare?) l'autocoscienza teatrale nel ripensamento del metalinguistico postulato come teatro — anche se difficile risulta questa proposta — ecco Giuliano Vasilicò che ripensa la sua Operazione sperimentale, presentato da Giuliano Morandini con la solita accezione.

E' poco, è molto, è qualcosa? Il teatro come le altre arti della rappresentazione vivono oggi una loro metacritica inquietante, come si dice e forse non si dovrebbe (transcend-quest-illness). E un modo di prenderla di petto è questo, appunto, di prenderla di petto.



Giuliano Vasilicò

Un trono di doratura sinistra e velenosa come il gorgoglio del giunquamo, in una cripta di nera opacità. Nella stessa cripta corrette lugubri e la cecità di sangue del Terrore, delle eiezioni e degli orgasmi. Poi, questa vola in una landa di futuribile siderica congelazione, bacheche con cadaveri di omicidi bianchi ammirati come pezzi di neofilica body-art. Da Elsinore a Sodoma a Babilonia, Giuliano Vasilicò tende con tenacia e dolore il suo discorso

sul Potere e sulla Violenza, sulla morsa dialettica che insorribile li stringe, e caparbiamente si lancia, con ostensione da scultore furente, alla forsennata felicità di supporti tragici, all'esplosivo magma di mistero e d'orrore che l'istituzione mostruosamente, e di continuo, genera, parto di morte.

Un discorso dunque di rivolta, di coraggiosa analisi, di patita verità che appartiene Vasiljò alla più consapevole avanguardia internazionale. Ma la distinzione sua, che va riconoscendosi (specie per le attente letture dei critici di Francia e d'Inghilterra), ha radici anche altrimenti profonde, più segrete e ambivalenti, in ogni caso più squisitamente drammatiche.

Per esplorare i penetrali di questa fervidissima poetica, per riconoscere i fondamenti e lo sviluppo di un mestiere scenico d'espressione sempre forte e compatta, va con attenzione meditato un percorso complesso e inquieto dall'adolescenza. Discendenza tra Veneto ed Emilia (non lontana forse dal sangue la lucida esasperazione dell'officina ferrarese) ritroviamo Vasiljò, terminati appena gli studi liceali, in Scandinavia dove rimarrà, salvo alcuni intervalli, per quasi otto anni.

Nella melanconia di una rinnovantesi mitica Elsinore, confluente, « dove anche il Sund ha trovato il modo di mandare a marcire la più torbida schiuma di rifiuti delle sue quotidiane e impersonali fatiche », tutta la congerie, l'infornale intrigo, lo spessore di passione degli eventi del mondo: sbocco primo di tutte le informazioni, notizie senza censura, prove di tutte le avanguardie, rifugio dei profughi di tutte le dittature.

In Svezia Vasiljò assiste per la prima volta a manifestazioni contro l'intervento americano nel Vietnam, vede di quella guerra i primi crudeli documenti filmati; assorbe nella coscienza turbata e divisa problemi fino a quel mo- 61

mento per lui confusi: il problema razziale, quello degli esuli politici; conosce di persona esponenti della rivolta del Terzo Mondo. Vede il nuovo teatro americano: il « Living », il « Cafe la Mama »; partecipa ai primi « happenings », « scopre » i films della Nouvelle Vague francese, frequenta i jazz-clubs dove assiste a concerti di Dizzie Gillespie, di Lionel Hampton; legge in originale Ginsberg, Kerouac e, paradossalmente nelle biblioteche di Malmö e Stoccolma, Pavese, Vittorini, Levi, Moravia, Parise...; frequenta « Lund corsi di letteratura nordica » e di teatro; organizza proiezioni di Antonioni e Fellini. Comincia a scrivere un romanzo, che sempre trasforma e interrompe.

Legge, oltre ai testi « scolastici » (Strindberg, Ibsen...) Cervantes e Rabelais. Comincia a riflettere su Proust. Del teatro moderno ama Beckett e i testi degli « angro-young-men », Wesker soprattutto. Un dramma di Allbee « Chi ha paura di Virginia Woolf? » lo stimola a scrivere il primo lavoro teatrale « Missione Psicopolitica » che costituirà, dopo il ritorno in Italia, la base per il suo primo spettacolo.

Nel '67 l'esaurimento dell'esperienza svedese, l'eccesso di spleen-nervosi lo inducono a riparare in Italia, a Roma, con la sua Ophelia Kate, Ingrid Enbom.

Vasilicò ritrova la sorella Lucia, che ha già una sua personale formazione d'attrice e puntigliosamente argue e letteratizza e teatro, e riannoda con lei il « gioco tragico dell'infanzia ». Con Lucia e Ingrid, Vasilicò articola il suo lavoro drammatico.

Vasilicò non riconosce quasi più il suo paese, o almeno quel paese che credeva di aver lasciato: la maturazione politica dei giovani, il fervore nel campo artistico, lo colpiscono in modo inaspettato.

Una situazione sociale caotica, grezza, contraddittoria eppure ricca di fermenti, avvenimenti, lotte, vengono da lui recepiti in modo diverso da prima, considerati da un

altro punto di vista. Li vive e li soffre. Si può dire che il periodo svedese ha rappresentato per lui l'educazione, la presa di coscienza.

Legge Marx, poi i filosofi della scuola di Francoforte. Fa esperienze nel cinema: con Fellini, con Tinto Brass. Collabora con Vittorio De Sisti per un film-documentario negli Stati Uniti sulla rivolta studentesca di Berkeley. L'incontro con il New American Cinema (Warhol, Mekas, Markopoulos, Brakage) risulta determinante. Il modo di aggredire le « storie », ma soprattutto il montaggio dei films di questi autori, tenendo sempre presenti quali principali punti di riferimento Beckett e Joyce, influenzano grandemente i suoi progetti teatrali.

Nel '68 conosce Giancarlo Nanni e Manuela Kustermann. Partecipa alla creazione di « Escorial » da Ghelderoode. Il Gruppo, denominato Space (Rev)action, annovera anche Valentino Orfeo. Allo spettacolo Vasilico partecipa anche come attore: si rende conto di possedere, nel suo corpo, nel suo essere, la capacità di esprimersi teatralmente attraverso una gestualità tutta personale che contagia e stimola i compagni di lavoro e il pubblico. Comincia a maturare in lui la certezza che presto metterà in scena un suo spettacolo.

Con Ingrid, lo studente Alberto Faenzi, la sorella Lucia, i pittori Carlo Tortisi e Gino del Cinque, riesce ad allestire « Missione psicopolitica », storia di una bambina che ambisce alla violenza di un maniaco, che pensa a questa morte come a una paradossale realizzazione d'esistenza. Un groviglio di altre vicende giornalistiche, di flash, di interviste, di frammenti documentari cresce in abnorme proliferazione attorno alla temine di questo nucleo morboso. Siamo già nella cripta oscura, al Beai 72 lasciato da Carmelo Bene. Ed è delineato il rapporto tra la vittima e il carnefice, la sua lucida folle esultazione. E la tragedia della psicologia individuale è compresa e risolta nel sociale. E l'oc-

chio implacabile del reporter, nuovamente compreso della esatta rubricazione dell'Enciclopedia, osserva con attenzione straordinariamente obbiettiva e inevitabilmente magica.

Più duramente politica è la storia successiva, « Occupazione » che sa raccogliere tutta la potenzialità drammatica della difficoltà privato/pubblico scavata dall'ondata di contestazione del '68. Vasilicò è attore totale, pienamente immedesimato, manifestaturo, in impressionante continuità tra vita e scena, l'arrivazione che lo sconvolge e lo accomuna alla crisi di una generazione.

L'ecatombe spaventosamente sacrificale di « Occupazione », il suo scandalo non componibile, esasperano le riflessioni sul senso stesso del teatro, sulla tortura contrapposta al suo tremendo rito, sull'orditura di sangue e di morte che forgia le sue parole-rose, sulla sua voce impossibile che ne articola e lacera e annulla e grida i deliranti onologhi.

Così Giuliano Vasilicò ritorna a Elsinore, lui stesso è il principe-attore che impazzisce nella dialettica tra delitto e teatro, tra dimensione intima e ostensione coram populo dello scandalo, dell'innominabile.

Il delitto allaga la scena, si fa assoluta despota della sua pratica di follia. Vasilicò stesso ci avvisa della predominanza del delitto: « Il carattere viscido, osceno di questo delitto è certo una delle molle che fa scattare il particolare tipo di comportamento di Amleto, nel timpano del principe, lungo tutto l'arco della vicenda, scivola, punge, gorgoglia quel liquido "esiziale, nemico al sangue dell'uomo" ». Quanto al teatro è lo strumento che amaschera il delitto, che ne incide lo spettro, che ne imprime la radiografia, che ne testimonia l'imponenza, che ne registra il gesto, che ne spera l'enigmatica catarsi.

Affrontando la « moralità leggendaria » Giuliano Vasilicò ripropone le sue personali dinamiche, con Lucia, con 64 Ingrid, con l'arcaica madre, con il negativo speculare di «

stesso nel giovane re, Fabio Gamma, già attore brechtiano e destinato ad essere il « regista interno » del ritmo scandito da Vasilicò (per sincronica capacità d'intuirne e affermarne il « momento teatrale »).

E non solo « Amleto » salda delitto e teatro e scopre nel delitto la caverna stessa del teatro. Introduce anche la natura quadruplica del rapporto, la duplicazione della coppia secondo Jacques Lacan, la satirica emblematicità del numero quattro, numero destinato a essere multiplo obbligato del confronto con il Marchese de Sade.

Su cassoni scuri che sembrano piedistalli da ghigliottina (perfetta equivalenza degli abissi della perversione con il secolo dei lumi, della Ragione ma anche del Terrore) i quadri esemplari di Vasilicò sfilano in un crescendo esplosivo.

Donne tremanti, di pallida cera, con gabbane nere e calze rosse, uomini con gli occhi iniettati di verde bile e di livida agonia, sodomiti, governanti depravate, servi e prosenseti; gusti sincopati, esibizioni, voci roche e sorde, narrazioni di passioni stupefacenti e scandalose. L'indisvolata sarabanda assume tutte le risorise figurati dei grandi esempi grotteschi, da Goya all'espressionismo di un Ensor e di un Munch, scavando con la forza maledetta della disperazione e del buio che annega dentro, con l'atrocità della solitudine e della misantropia, tutta la bestialità, scoprendo l'ambivalenza fatale della sessualità preedipica, creatività e distruttività a un tempo. E alla fine, nell'atmosfera della strage catartica, i volti della paura possono acquisire una smorfia dolorosa, una maschera che quasi dimostra un'embrionale possibilità di riparazione.

Sodoma rimane così drammaticamente inglobata nella coscienza dell'uomo moderno, si pone come base materialistica della consapevolezza.

Nelle « 120 giornate di Sodoma » Vasilicò non recita. E' spasmodicamente intento a registrare un'eccitazione mostruosamente esplosiva e tremendamente attuale nei « giro- 65

ni» della cultura europea, nelle involuzioni lanatizzate di ogni ambizione idealistica. La gestualità raggiunge una coerenza e insieme una misura incomparabili: senza tempo, in quanto fatta di essenze, è investita da una sostanza che, pur dimostrando di conoscere le ipocrisie, si attiene scrupolosamente alle leggi, alle regole, ai principi, alla moda, alla metrica dell'epoca prescelta. E allora quella gestualità che poteva apparire astratta diventa di colpo sorprendentemente la « gestualità dell'Epoca », evidenziando la sua caratteristica fondamentale di fondere insieme due « qualità » di solito incompatibili: il realismo del gesto e la sua novità.

Il saper lucidamente afferrare il proprio momento storico e il plesso delle sue contraddizioni fa scuola e si può dire che innumerevoli diventano nelle varie cantine le ripe-



Le 120 giornate di Sodoma
(da «le Sade»)

tizioni-ricerche (degli incubi di Maldoror o delle notti bizantine) della sua inimitabile perennità.

Lo sviluppo futuribile dell'intrigo sadomasochistico l'offre, nel giugno 1974, lo stesso Vasilicò con « l'uomo di Babilonia ».

La storia è quella, marcusiana, di un sistema che giunto al vertice della sua potenza, crolla, come un colosso d'argilla, come appunto il mitico impero di Babilonia e la sua torre blasfema. E ci viene analiticamente fornita la diagnosi del Sistema e denunciata l'incongruenza confusionale dei discorsi e delle lingue che lo sostengono. E sono accusate le contraddizioni che lo lacerano e frantumano.

Dopo il Messico (di Attaud), dopo Sodoma, vediamo dunque cadere anche Babel: e intanto qualcosa che è terribilmente parso di noi.

L'uomo di Babilonia è una voce, un inescandibile voce, un urlo, una profezia di « catastrofe », trascina dietro altre voci, altre grida in un crescendo epico. Attraverso la sua voce un'antichità solenne approda a un'utopia fantascientifica (e vera) a una società giocattolo apparentemente con democrazia e in realtà costruita sull'alienazione del Potere e sulla sua necessaria violenza.

Al vertice di questo Stato, di questo Neo Capitalismo assoluto sta un effeminato cieisbeo-playboy con una tunica bianca e occhiali da sole. Accanto c'è una Nirfomane vestita da marziana, una Messalida interplanetaria. Il capo della Polizia è un prete manganellatore, con relativa banda di mazzieri. Vi è poi una figura di donna emblematica di come una certa ubriacatura sessuale possa altire: con un rotolo di scotch suggella le labbra e lo lascia poi pendere tra le cosce come un'ambigua esca. Il legame tenace tra perversione e potere viene esplicitato con smozzicate citazioni di Freud e Reich.

Il segno di Vasilicò si è fatto ancora più duro, è aumentata la temperatura della sua evaspetazione.

Si inseguono, attraverso l'ossessiva ripetizione delle infernali luci e della musica elettronica, rappresentazioni di straordinaria plasticità e intensità. L'inaugurazione della mostra con i cadaveri degli omicidi bianchi ammantati come pezzi squisiti di pop-art. La processione pubblica organica che culmina con il coito di stato. Le torture godute con spumi di frenetici amplessi. Le crisi convulsive e i tantissimi gustati attraverso il distacco degli obiettivi fotografici. E tante altre « crudeltà » sublimi, flash di rovina, senza neppure lo spazio della morale, delle grandi assoluzioni. Azioni serrate, veloci, aggressive, lampeggianti come le svenagliate di mitraglia. Poi il silenzio e il crollo, non detto ma conosciuto. In attesa che le violente luci si dissolvano nel sottile malessere della memoria.

A questo punto del percorso Giuliano Vasilico si accorge che l'approfondimento drammatico di quest'arco che da Sale giunge alla sconvolta e imminente predizione del nostro destino trova in Proust (almeno per quanto riguarda la nostra crescita culturale) un crimine essenziale. Nel salotto dei Verdurin e alla corte dei Guermantes c'è una consumazione straordinaria di crudeltà. Vasilico allora legge e rilegge la « Recherche » e si conferma che la sua tragedia non è tanto nella narrazione instancabilmente accumulata quanto nella sua stessa struttura, nel rapporto con il fisico patimento dell'autore, nel battito oscillante come il respiro delle sue crisi d'asma, nella estenuante provocazione dei sensi, nella possibilità vissuta quasi come inesorabile della loro eccitazione.

Il problema della rappresentabilità di Proust si configura così come meditazione suprema e coerente per Vasilico del suo far teatro: lavoro su di una parola più di ogni altra incisa nel corpo, lavoro sul delitto di questa incisione, sul suo insoffocabile oggetto drammatico...

L'operazione sperimentale

Scelta del testo

Il testo, nel senso di tema di un romanzo o di un racconto o di un dramma, rappresenta nel mio teatro (quando sia stato scelto per un'operazione teatrale) l'esperienza artistica, culturale, umana con cui confrontarsi per creare lo spettacolo. Il testo scelto (e la scelta si farà sempre in base al grado di provocatorietà e di fascino) non sarà quindi come in altra avanguardia semplice pretesto « per dire certe cose », ma una realtà da cui non si può mai prescindere, in quanto motivo scatenante del nostro fare teatro. Questo atteggiamento nei confronti del testo presuppone un viaggio all'interno dell'universo del testo stesso, immergerci coi suoi elementi non sono da considerarsi solo la « storia » e le situazioni che propone, ma anche il contesto sociale, culturale politico in cui esse sono inquadrare, la vita dell'autore e la vita del testo stesso attraverso le varie epoche: reazione dei lettori, censure, equivoci, volgarizzazioni, strumentalizzazioni ecc. Da questo viaggio, che avremo fatto in piena ricettività, usciremo con opinioni personali, immagini, situazioni teatrali che verificheremo sul palcoscenico.

La scena e la nostra prova della realtà: farà il punto della nostra situazione sulla strada della realizzazione dell'opera, ci darà delle risposte. Attraverso questa verifica imposteremo la nostra operazione teatrale che determinerà tutto il lavoro da portare avanti.

Lavoro sugli attori - L'Amleto - Le 120 Giornate

Quando si sceglie un testo da fare rivivere in teatro lo si sceglie non solo in base alla sua attualità e contemporaneità (nei riguardi del pubblico), ma anche in base alle possibilità

che il testo (e le conseguenti operazioni) possiede di rappresentare un'occasione di arricchimento spirituale, di presa di coscienza di certi problemi, in una parola di « educazione » per gli attori, per il regista, e per tutti coloro che lavoreranno alla neutralizzazione del testo stesso.

A seconda del tipo d'indagine, di ricerca, di operazione che ci interessa fare sulla sostanza del testo scelto, varia l'impostazione del lavoro sull'attore. Non avremo quindi un metodo di lavoro comune per tutti gli spettacoli, ma agiremo sempre in modo diverso, a seconda dell'operazione teatrale, a seconda che si tratti di Shakespeare o di de Sade e a seconda del nostro particolare atteggiamento nei loro confronti. Se l'operazione, come è avvenuto per la stessa scena dell'Amleto, sarà, com'è stata, di *contesto politico*, il lavoro sugli attori avrà particolari caratteristiche.

La nostra Compagnia ha messo in scena « Amleto » nel l'estate 1971. Fino dalle prime riletture era apparsa evidente la necessità di un drastico sfoltimento dei personaggi (nel testo sono circa trenta) in modo da convogliare tutte le energie su quei quattro che ci sembravano i principali: Amleto, il Re, la Regina, Ofelia. E ciò non solo per la maggiore maturità e drammaticità di questi personaggi (dovute ai particolari rapporti che li legano, ai segreti che nascondono, alla influenza che ha su di loro la presenza vicinissima del Trono) ma anche e soprattutto per l'operazione di sintesi politica che mi interessava varare. La maggior parte dei personaggi in « Amleto » non sono infatti altro che prolungamenti o doppioni di quelli principali. Polonio, Rosencrantz, Guildenstern sono prolungamenti del potere del Re, fedeli esecutori dei suoi ordini e possono benissimo essere incarnati dal personaggio sovrano che li comanda. Orazio, Laerte, Fortinbraccio sono sfaccettature, possibilità del personaggio di Amleto, nel caso che questi non fosse non « figlio di re » o che fosse sopravvissuto all'ultimo duello.

70 Fortinbraccio è un Amleto che è riuscito a uccidere tutti e

che diventa re (ed è ovvio, fra l'altro, che anche con il pal-
lido erede sul trono niente sarebbe cambiato in Danimar-
ca): Amleto può così *non morire* alla fine della tragedia (che
non sarà quindi più tale nel senso classico) manovrare lui
stesso il fantasma del padre, sostituirsi a Laerte nella po-
sizione di fratello di Ofelia, che diverrà, di riflesso, sorella-
amante del principe e figlia della coppia regale. La Regina
può assorbire l'ipotesi di una sua connivenza nel regicidio,
partecipare all'avvelenamento del marito e nello stesso tem-
po piangerne sinceramente la perdita.

La riduzione dei personaggi e la conseguente dilata-
zione dello spazio drammatico dei prescelti, comporta un la-
voro sugli attori, che impersoneranno questa ultima, volta
alla conoscenza, sulla propria pelle, delle varie esperienze di
tutti i personaggi esclusi. La vita e la morte di essi dovran-
no quindi far parte dell'esperienza personale, come una va-
riazione possibile del proprio destino. I quattro attori do-
vranno lavorare in questa direzione, vivere e nello stesso
tempo assistere alle proprie vicende, da tutti i punti di vi-
sta, (e allora la straordinaria ricchezza e molteplicità della
sostanza shakespeariana non verrà intaccata, nonostante ap-
punto la riduzione). La conoscenza dei vari destini, sarà per
gli attori la consapevolezza di TUTTA la tragedia « Amle-
to », vissuta nel Centro Creativo dell'« Esperienza-William
Shakespeare », e del senso del nostro viaggio all'interno del
suo mondo.

Operazione completamente diversa, e quindi diverso
lavoro sull'attore, hanno caratterizzato le « 120 Giorni di
Sodoma », lo spettacolo tratto dal romanzo del Marchese
de Sade e che la Compagnia ha messo in scena nel novem-
bre 1972.

In questo caso l'ineluttabilità del Destino che marca
una parte, quella vittimale, del mondo sadico (parte che,
per impostazione e « regolamento », non può permettersi
neppure di sospettare l'esistenza per sé di possibilità diver- 71

se) esige un lavoro sull'attore diretto all'« incarnazione » di quell'unico destino.

De Sade divide le sue orgiastiche società in due grandi classi: quella dei libertini e quella delle vittime. La prima classe può permettersi tutto, dall'uccidere al filosofare. La seconda non può permettersi nulla se non mostrare i pochi segni che la caratterizzano: l'urlo, il lamento, il gesto di obbedienza (che in de Sade consiste quasi sempre nel porger il proprio « didietro »).

Questa ferrea chiusura alle variazioni, ai passaggi da una classe all'altra, impone all'attore che impersonerà sulla scena la vittima sadica, un'immedesimazione « cosmica » nella gestualità della propria classe, nel proprio urlo e nella propria fuga, fino a divenire Urlo e Fuga e niente altro, Vittima Meccanica che emette quei segni dopo essere stata caricata. Ma le vittime si muovono in formazione simmetriche, esteticamente irreprensibili (de Sade è un grande esteta) e la consapevolezza di offrire, nonostante tutto, uno splendido spettacolo, dà loro quella strana e a rigore di logica immotivata luce di orgoglio, anche nel momento dell'estremo sacrificio.

Ma di altre due realtà l'attore dovrà tenere conto, sia che impersoni la vittima, sia che impersoni il carnefice delle nostre « 120 Giornate »: la prima realtà è l'esistenza nel mondo sadico di una genia intermedia di « personale di servizio » che collabora con il potere. Questa sordida schiera (fruttiane, sicari, valletti, boia...) rappresenta, con la propria frenetica attività a pagamento, un materiale lubrificante che agevola il funzionamento della Micidiale Macchina. Questa genia non può essere considerata classe a sé (quando non servirà più ai libertini seguirà infatti il destino delle vittime) ma non possiamo dimenticarci i suoi segni: il ghigno, lo sguardo corvo, il maleodore. L'attore più predisposto dovrà permettersene e dimostrare di essere pronto, se po-

gato o anche in cambio di una provvisoria impunità, ad uccidere, sulla scena, i propri compagni di sventura.

La seconda realtà da tenere presente è quella di de Sade-uomo, della sua tragica esperienza. De Sade è stato spesso definito « un uomo oppresso da tutta una società per il fuoco che porta dentro ». Ma per i suoi lettori superficiali egli rimane il « pornografo gaudente », il « folle avventuriero » (e de Sade è stato anche tutto questo, almeno nei periodi in cui era libero). Quando io penso di lui lo vedo invece nella sua situazione più abituale, obbligata nella « posa » che ha caratterizzato gran parte della sua esistenza: rinchiuso nella sua cella, in catene, un corpo sfatto, due occhi disperatamente azzurri. Ma immagino anche che le porte della prigione vengano aperte, la domenica, a una folla di visitatori, di notabili, di cittadini venuta a vedere con i propri occhi il mostro catturato e rinchiuso nella Bastiglia, il propugnatore del crimine, della tortura, il teorico dell'onosmutualità, dell'incesto, l'esaltatore del torto, del sacrificio, dell'orgia, della bestemmia. Il « pubblico » sfila davanti alle sbarre « guarda inorridito, adirato, il sostenitore di tanta infamia, poi, alla spicciolata, ciascuno torna alle sue occupazioni quotidiane: l'assassino legalizzato, lo sfruttamento, la guerra...

Questo modo di giudicare i suoi immaginari visitatori è anche il modo con cui de Sade stesso giudica i suoi persecutori e i suoi lettori offesi — un atteggiamento che deve perciò essere considerato uno degli elementi della « sostanza » che lo riguarda. Gli attori quindi, che noi avremo teoricamente frammischiato alla folla di visitatori del prigioniere della Bastiglia e che, essendo gli unici a sapere, osservano di sottocchi, con piacere malvagio, le reazioni scandalizzate, dovranno ricordarsi di questo loro sguardo, di questo loro « giudizio », pensarci, crederci, al momento della rappresentazione, che sarà perciò il momento sadico, tragicamente compiaciuto, della vendetta.

Il lavoro sulla parola - L'uomo di Babilonia

Il lavoro sull'attore varia così di volta in volta a seconda del tema che si è deciso di affrontare. Il lavoro sulla parola invece segue una costante comune a tutti i miei spettacoli e questa costante è l'*ordine di inserimento*.

La parola, nel senso di dialogo, di battuta è una componente fondamentale del mio teatro; essa, in fase di creazione, affiora tuttavia sempre per ultima.

Prima ad essere creata è la situazione scenica (di solito un incontro-scontro, a livello mitico di forze, di tensioni: si dice che la scena funziona quando si è trovato il punto di equilibrio di queste forze e spesso l'equilibrio si raggiunge solo con la parola, e a volte la situazione è stata creata proprio perché essa affiori. La parola, nel mio teatro, costituisce la logica conseguenza della situazione scenica, scaturisce da essa e solo quando è necessaria. Questo metodo di lavoro si è particolarmente radicalizzato in occasione della messa in scena del mio ultimo spettacolo, « L'Uomo di Babilonia » (Roma, maggio '74).

L'Uomo di Babilonia costituisce per noi un impegno molto diverso dai precedenti. Obiettivo stavolta del nostro lavoro non era infatti la trasposizione scenica di un testo preesistente, ma la creazione ex-novo, in immagini e in situazioni significanti, di un evento teatrale che rispecchiasse il più fedelmente-evasperatamente possibile la nostra visione della realtà che ci circonda, il nostro modo di viverla, di odiarla, di respingerla. Il tema era pressoché incontrollabile: la coscienza che abbiamo della realtà (e che doveva far da base allo spettacolo) è un qualcosa in continua trasformazione, sia a causa della nostra maturazione interiore, sia perché soggetto alle influenze esterne: rivelazioni, previsioni, condizionamenti: un qualcosa cioè di estremamente complesso e che può essere rispecchiato con uguale fedeltà da un numero infinito di situazioni diverse: trovare per eliminazione le più significanti era l'andao che ci eravamo prefissi.

La violenza poliziesca, la strumentalizzazione, il dramma dell'artista impegnato, la « fame » di nuove proteste, tutto questo materiale scottante ha fatto da base all'efflorescenza delle scene, ma una contraddizione interna, insanabile, e tuttora prodottene, impediva la definizione, la « chiusura » dello spettacolo: esso maturava infatti giorno per giorno, di pari passo con l'evolversi della nostra coscienza e questa maturazione non aveva mai termine. Lo spettacolo veniva quindi sempre messo in discussione, le scene sempre cambiate e la parola rimandata al momento della definitiva chiarezza. Ma questo momento ultimo e ideale non veniva mai e la parola rimaneva provvisoria. Lo spettacolo è rimasto così aperto, ed è il primo dei suoi che continui ad evolversi, che abbia una sua via « critica » nel tempo.



L'azione di Babylonia

Il gestire critico

L'equivoco dell'inconsapevolezza: il rischio cioè di giudicare inconsapevole il mio teatro grava immancabile su di un certo tipo di critica. L'autenticità del momento espressivo ne fa esaltare la « fresca intuizione »: non ci si rende conto della spietata analisi a cui questa intuizione è stata sottoposta.

La prima intuizione è sì inconsapevole: un testo letto viene recepito in un certo modo ed il livello di ricezione è sensuale. Ma la fase successiva è subito però quella di un freddo esame di quegli impulsi, di un approfondimento storico, sociale, filosofico e politico. Viene studiata tutta la letteratura e la saggistica riguardante l'opera; durante le prove poi ciascun attore fa la sua critica e porta le sue personali intuizioni: un'idea della regia può venire bocciata e cancellata dall'elenco delle « idee valide ».

E' una fase laboriosa in cui si visionano film, si ascoltano registrazioni, ci si « riempie » di conoscenza del tema e delle varie interpretazioni di questo tema nel passato. Spesso tutto questo serve solo a confermare la giustezza dell'intuizione primitiva ed è a quella in questo caso che si ritorna al momento della messa in scena. L'analisi ci ha convinto che l'intuizione avuta comprendeva anche l'analisi stessa, che si tratta evidentemente di un'intuizione già critica. D'altro lato un'intuizione non critica viene subito bollata e scartata come non-intuizione.

Il gestire che caratterizza il mio teatro, emerso com'è da un'intuizione critica, è perciò un gestire critico, che non necessita di ulteriori chiarimenti di posizione.

Un teatro diretto dunque, ma rigorosamente inconsapevole, che concentra nel suo momento ideale, quello della espressione, tutti i suoi messaggi e motivi di essere.



L'uomo
di
Nabiona

I collaboratori

Agostino Raff, veneto, vive a Roma dal 1952. Ha studiato architettura. Collabora con Vasilich dal 1979 in qualità di costumista, scenografo, musicista. Si esprime attraverso una molteplicità di forme: teatro, pittura, poesia, musica, cinema, a lui tutte congeniali e che coltiva a turno e contemporaneamente, e sempre con amore esclusivo. La sua produzione va di pari passo: mostre di pittura (Galleria dei « Due Mondi » di Roma e la critica dice che « Viene fuori la figura dello sperimentatore fervido, inventivo e di assetto culturale solido »); pubblicazione di raccolte di poesie (libri titoli « O.N.A. », « I punti del diagramma » ecc.); messa in scena di opere liriche (un'opera del padre, Franco Sartori); regia cinematografica (spettacoli ecc.).

L'incidenza dei suoi interventi sul risultato visivo e sonoro del teatro di Vasilich è grande. La costante che attraversa tutta la « coesistenza » che provoca in lui l'incontro con la gestualità del regista (costanza che è costituita da una molteplicità di elementi: luci, suoni, scene, costumi, colori, oggetti) avvolge e scandisce tutta l'azione scenica.

Lucia Vasilich, sorella del regista, vive a Roma dal 1960. Ha studiato danza classica, recitazione, danza primitiva, mimo, ha fatto esperienze come attrice cinematografica (Fallaci, Wharol, ecc.) e come doppiatrice.

Divide i suoi interessi fra letteratura (ha pubblicato un romanzo: « Natale con i tuoi ») e teatro. Collabora dal 1966 con il fratello: partecipa alla creazione degli spettacoli e ne interpreta i ruoli fondamentali, di cui spesso inventa o adatta il testo.

Esprime una sua personale gestualità le cui radici a i cui contenuti sono da individuarsi nella sua particolare esperienza: la sua morbosa curiosità per tutto ciò che è « caratteristico » nell'individuo — vizii, atteggiamenti, reazioni e loro cause — e la sua passione per il « gioco »

tragico dell'infanzia» sono le forze che indirizzano e compongono il suo esprimersi.

Dal magazzino senza fondo del ricordo, del sogno, dell'incoscio, si trova senza sosta un materiale provocante che macera e rigenera, mettendo (quali autentici patrimoni «culturali») a disposizione della ricerca.

Fabio Gamma, figure, vive a Roma dal 1968, nasce come attore nel teatro tradizionale — finisce al Teatro Greco di Siracusa — L'Arena al Teatro Stabile dell'Aquila — la sua scelta sperimentale risale al 1970, coincide con il crescere del suo interesse alla creazione degli spettacoli. Affronta Brecht con Luciano Mondolei, un Brecht ancora una esperienza teatrale pertinente «per tentare l'evoluzione della coscienza dell'attore».

Nel 1971, dopo esperienze cinematografiche in films del regista ungherese Miklos Jancso, incontra Vasilloy, da quel momento sarà sempre uno dei protagonisti dei suoi spettacoli. Porter influirà, insieme al regista, tutto il lavoro della Compagnia, sulle sue scelte influirà in maniera determinante.

La sua capacità di intuire il «momento teatrale» scatta dalla spinta scenica, fa di lui il «regista intimo», e, in fase di decisione sulla validità delle scene, il passaggio obbligato di tutte le proposte.

Ingrid Isbom, svedese, studentessa universitaria di teatro, arriva a Roma nel 1968. Partecipa a tutti gli spettacoli di Vasilloy, fatta eccezione per «Libro di Ralidoma». È presente, intervenendo criticamente al nascere delle prime idee, al compiere delle prime ricerche, tendenti alla messa in scena di un nuovo spettacolo, alla sua realizzazione poi collabora.

La sua origine proletaria, la sua coscienza «femminista», ma anche la sua educazione di tipo «europeo», tipica della società da cui proviene, sono componenti che influiscono sulla impostazione «politica» degli spettacoli. La tendenza meglio impiegata (già esistente nel teatro di Vasilloy) è rifiutare l'identificazione fra espressione artistica e gratificazione borghese (che si induce convenientemente in complicità dalla «sfarziosità» private e provinciali) è continuamente tenuto presente, garantito dalla sua intelligenza.

Goffredo Bonanni, vive a Roma, dove studia architettura. Si unisce al gruppo nel '72 quale collaboratore artistico. Ha l'importante funzione di coordinare i vari elementi che si vanno formando durante le prove, scene, luci, trucco, costumi, gesti, e partecipa anche come attore.

misrappresentazione

L'AVVENTURA TEATRALE
di Richard FOREMAN

MOBILITA'
VERTICALE

e

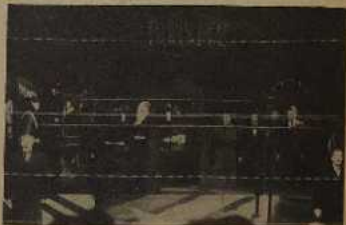
FAR DA MEZZANO
ALLE MASSE

:

UN FALSO PROPOSITO

Due famosi testi di Foreman
Presentati da
ESTER CARLA DE MIRO d'AJETA

Richard Foreman ha iniziato la sua carriera come scrittore di testi teatrali. Da più di sei anni lavora a New York, dove ha messo in scena nel '71 "Total Recall" (Rievocazione totale), nel '72 "HiObTiEnLa or HotelChina: part 1 and 2" (HiObTiEnLa o HotelChina: parte 1 e 2) e "Evidence" (Evidenza). Nel '72-73 ha realizzato "Sophia = [Wisdom], part 5: The Cliffs" (Sophia = [Sapere], parte 3: Le Vette) e "Particle Theory" (Teoria molecolare). Alla fine del '73 ha presentato per la prima volta un suo spettacolo in Europa, a Parigi, in occasione del "Festival d'Automne": "Une semaine sous l'influence de (ou) Therapie d'urgence" (Una settimana sotto l'influenza di (o) Terapia Clinica). Qui è stato pubblicato in francese il Primo Manifesto del suo "Tratto Isterico-ontologico". Nell'inverno 73-74 ha messo in scena "Pain(s)" che può essere tradotto molto approssimativamente (Cu $\longleftrightarrow$ Dolor e "Vertical Mobility" (Movimento verticale). Nel luglio del '74 ha scritto il Secondo Manifesto del Tratto Isterico-ontologico che è stato pubblicato nel numero di settembre di "The Drama Review", una delle più importanti riviste di teatro americano. Nel dicembre del '74 ha ideato, scritto e diretto una commedia musicale "Hotel for Criminals" (Albergo per criminali) in onore di Stanley Silverman. Nel gennaio del '75 ha messo in scena col suo gruppo teatrale "Pandering to the masses: a misrepresentation" (Far da mercato alle masse: un'alta proposta) ed è stato invitato all'Università di La Jolla in California per tenere corsi di teatro nel marzo '75.



80 Hotel for Criminals

Il compito dell'arte — dice pressappoco Foreman nel II Manifesto — è di mostrare la maggiore "densità" che il pensiero conferisce alle cose sintetizzandola nella semplice visione di esse, eliminando i legami logici e gli "intervalli" che servono abitualmente come collegamento del pensiero. Egli cita a questo proposito un'osservazione di Gertrude Stein: "Il problema del teatro è sempre stato il fatto che lo spettatore è proiettato un po' prima o un po' dopo il momento in cui assiste allo spettacolo, senza sincronizzarsi appieno col tempo della pièce". Ciò accade, secondo Foreman, perché il teatro pre-steiniano non aveva la tecnica indispensabile per esprimere la ricchezza e la densità della vita nel momento in cui si svolge, ma richiedeva sempre allo spettatore di pensare alle implicanze passate o future del momento rappresentato. "Sostituire la narrazione con una successione di relazioni può essere un modo di risolvere questo problema", conclude Foreman.

Certo la prima cosa che colpisce lo spettatore non abituato al tuo teatro è proprio la mancanza dei nessi, per cui la materia rappresentata, pur mostrando un'indiscutibile armonia del disegno formale e una ineccepibile esecuzione, appare come smentata e dispersa in una fluidità che impedisce di coglierne il senso compiuto. Si ha però, nello stesso tempo, la sicurezza di assistere a un evento teatrale che ha una sua coerenza interiore, anche se non la si comprende perché non ancora in possesso della chiave di lettura di questa particolare estetica. Al primo contatto, il teatro di Foreman appare come una interessante macchina che funziona perfettamente in base a leggi autonome, a meccanismi autarchici che non ci è dato di decifrare, ma che ci tengono inspiegabilmente attenti e tesi a captare certe vibrazioni, a godere intensamente certi momenti. Di ciò il regista è chiaramente consapevole — e del resto non trasalacia di indovinare il pubblico spiegando le sue intenzioni nei suoi volantini — "poiché proprio in questa apparente dispersione consiste il 81

particolare "spessore" della realtà da lui pensata ed esposta fedelmente, con tutti i particolari associativi che le sono connessi. A scandire la fluidità della rappresentazione intervengono poi "cesure" temporali che delimitano i diversi nuclei tramite elementi acustici come il suono di un campanello elettrico, musiche, ordini verbali o proiezioni di diapositive. Questi stacchi sono fondamentali in un'estetica che prevede la successione di azioni che non devono fondersi in una continuità narrativa e tantomeno temporale. Allo stesso modo i famosi fili di Foreman dividono materialmente lo spazio o scendono a indicare il fulcro dell'azione/pensiero a collegare i termini di un rapporto dal quale si irradiano le implicanze più illogiche, tutte contemporaneamente presenti nonché esposte sulla scena.

Facciamo un esempio: in "Pandering to the masses" Rhoda riceve a un certo punto lettere sigillate con un cuoricino rosso: sono in scena in quel momento Max, Ben (sua creatura), il mago, gli aiutanti, le poltrone di casa e il fondale che rappresenta la "giungla della conoscenza" alle spalle degli attori. La contemporanea presenza di tutti questi segni e la recitazione di battute che riguardano e non riguardano il senso centrale dell'azione sortisce un effetto di dispersione, poiché realizza, con un allineamento degli elementi significanti, esattamente il contrario della concatenazione logica e sintetica cui siamo abituati. Uno degli aiutanti attacca il capo di un filo a una delle lettere. Il gesto indica che è questo il centro dell'interesse: la lettera, cioè, che invita Rhoda a far parte della società di coloro che vogliono raggiungere la conoscenza.

Da questo "invito" — tipico di Foreman e salutato al ricorso a una specie di codice cavalleresco che lo collega alla tradizione favolistica e all'apologo rendendo stranamente esemplare il suo teatro — centrale si dipanano quindi gli elementi correlati già citati la cui dinamica si svolge in modo

82 non strettamente attinente al fulcro dell'azione.

Questo perché, come abbiamo visto, Foreman si sforza di tradurre sperimentalmente l'immaginazione senza operare selettivamente sul pensiero. Egli stesso afferma — sempre nel II° Manifesto — che quella che egli considera una "devoia" visione può apparire come confusione, discontinuità e persino inconsistenza poiché non assomiglia alla vita che normalmente si vive. La gente è troppo abituata all'uso mentale di tagliar fuori automaticamente ciò che non è utile e a percorrere un cammino precisamente finalizzato a uno scopo, tralasciando tutto ciò che non lo riguarda direttamente. Aspirare a qualcosa significa restringere la propria azione e seguire questa esigua traccia fino al suo compimento. Così, gettando via ciò che pare superfluo, si diventa sterili, efficienti. Ma in tal modo si butta via anche tutta quella parte di noi che è genuinamente creativa e umana.

Potremmo definire quella di Foreman una sorta di crisi-estetica che va "alla ricerca degli elementi perduti" con uno spirito ben diverso da quello proustiano. Invece di una rievocazione delle cose perdute in base a una tendenza affettiva che non ne mette in discussione l'originalità, Foreman ha in questo recupero un atteggiamento costruttivo, non decadente, liberato psicologicamente, in quanto sa che si tratta di un recupero di valori "diversi" da quelli convenuti che con attitudine scientifica egli ricolloca al loro posto nell'economia ontologica. Egli tenta in tal modo una ricostruzione dell'umano nella sua globalità feconda, ben sapendo che questa strada si oppone a quella dei "vincitori". Il vero uomo IRRADIA, poiché è in contatto con la (pre-conscia) densità, varietà e sfericità del suo essere. L'altro tipo di uomo è l'UN UOMO RISTRETTO, che non abbandona mai la / angusta strada e RESTRINGE / se stesso in modo da adattarsi meglio / alle sue dimensioni. IL MONDO E' SFERICO / LA STRADA E' ANGUSTA. / L'arte dovrebbe condurci verso il mondo. / L'arte dovrebbe ricordarci che l'uomo non è / UN 83

VETTORE / ma una sfera radiante, o / una successione di sfere che irradiano all'interno e all'esterno".

Qui possiamo vedere un allargamento in senso etico/politico dell'estetica di Foreman: la coscienza di essere vinti per il sistema non impedisce agli artisti che si muovono in questa direzione di esibirsi magnificamente e gioiosamente — nel qual caso l'essere vinti è difficilmente motivo di tristezza.

Gli attori di Foreman rispondono a questa legge di armonia interiore e esteriore presentandosi sempre nella loro integrità psico/fisica, senza cioè mai i segni dell'emozione che sempre turbano, sia in senso positivo che negativo l'equilibrio dell'essere nel suo pieno rigoglio: l'eliminazione della drammaticità, del suspense, della narrazione realistica li pone al di fuori dell'abituale arruolarsi di frustrazioni e compensazioni e fa sì che si mostrino sempre nella loro illusa vitalità.

Il teatro tradizionale gioca quasi sempre su una struttura di fondo che consiste nel mettere in crisi l'equilibrio di una situazione data e nel risolvere poi questo scompenso precipitando le cose o ristabilendo un equilibrio il cui valore è accresciuto dal prezzo pagato — in dolore, incertezza, frustrazione — durante la crisi. Lo schema si basa quindi su un meccanismo di sottrazione e addizione, di fascinazione dello spettatore che si fonda sull'imprevisto, di identificazione che fa leva sull'emozione e la simpatia — nel senso etimologico del "unire insieme".

Si assiste quindi sempre all'esplicitarsi di una dialettica facilmente riconducibile alle polarità giusto/singusto, gioia/dolore, positivo/negativo. Dialettica alla quale, in modo più o meno distaccato, risponde inevitabilmente ogni tipo di rappresentazione teatrale. Foreman si sottrae a tutto ciò perché avverte l'esistenza di un meccanismo dal quale lo spettatore ha imparato a difendersi. Per far breccia in queste difese 84 l'unica strada è l'adozione di uno stile dissociato e dissonan-



Painting in the masses

te, che si piega come l'incroci dell'andamento abituale della quotidianità, in cui la contrarietà e la coerenza sono state assunte come statici edonismi circolatori che permettono all'uomo di scostarsi a suo agio nel mondo.

Ciò significa attaccare questo infiniteso benessere a un livello in cui l'uomo non ha le difese che può avere nei confronti di una storia narrata dal meccanismo prevedibile, poiché in tal caso egli è tratto a "guardare" una storia in una contemporaneità coesistente che non gli dà tempo e modo di difendersi.

È chiaro che egli potrà anche rifiutare questo testo (come può rifiutare di mettere in circolazione il sterco) e ritornare in grembo alla sua sepolcrale vita animale per riaffermarsi tra le braccia materne, solo "apparentemente" cullato, inculcato, felice. L'importante sarà avergli proposto un'alternativa in cui la verità si sia scatenata con tutta la forza del pre-concilio, qualunque potrà essere la sua risposta.

Ciò conferisce al teatro di Foreman qualcosa di assoluto, perché non lo si può accettare con riserva, ci può essere un 85

primo momento di perplessità trascorso il quale o se ne diventa entusiasti o lo si rifiuta in blocco. Esso infatti sollecita perentoriamente una scelta che non è solo di tipo estetico: la literalità della sua operazione, con la quale egli distende senza riserve la sua reale vita pubblica sotto gli occhi del pubblico, svelando a volte persino con una certa ingenuità e sprovvedita il suo universo interiore — Ben, oggettivazione di Max che a sua volta rappresenta Foreman, in "Pandering to the masses..." ha paura della conoscenza e rotola giù dalla collina offerrandosi, in un gesto di regressione all'infanzia, ai giocattoli di quand'era bambino — richiede come contropartita una risposta che si allinei allo stesso livello di verità, in modo che l'eventuale adesione diventa una scelta di tipo etico/ideologico oltre che estetico.

L'ultimo spettacolo, che nel titolo ribadisce aggressivamente l'enunciato del primo Manifesto circa il ruolo dell'intellettuale, rappresenta la realizzazione più compiuta delle sue teorie e propone come ultimo sviluppo dell'iter conoscitivo dell'autore la conoscenza fisica. Questa, che si esprime attraverso i sensi, si rivela come alternativa molto più valida alla conoscenza logica, perché più aderente allo svolgersi articolato e stressante della vita, costellata di conflitti risolti e di profonde contraddizioni. Lo spazio scelto da Foreman per quest'ultima creazione è come sempre oscuro, e questa volta anche stretto e profondo, fiancheggiato da colonne metalliche e continuamente "tagliato" da divisioni che lo riducono o lo ampliano a seconda delle scene. Ritornano anche qui i colori smorti segnati dai lunghi fili sospesi o ravvivati da improvvise note floreali. Nello svolgersi pressoché impercettibile dei movimenti degli attori esplodono continue invenzioni sceniche, impreviste rivelazioni ottive che rendono questo spettacolo più "teatrale" dei precedenti. Si ha complessivamente l'impressione di una prova più matura e completa, agile sintesi di una ricerca teatrale che si è già imposta per la sua profonda originalità.

Mobilità verticale

MAX (scrive su un blocco)

Oh, oh, non voglio veder nulla.

(pausa)

Voglio dire, di ciò che ho scritto.

(Lo vede. Due ragazzi arrivano con asciugamani bagnati, li mettono sulla fronte di Max e sul foglio su cui Max ha appena scritto).

RHODA

La stoffa bagnata sta sciogliendo l'inchiostro, Max.

MAX

I miei occhi riposano, huh.

(pausa)

Vediamo se riesco a guardare attraverso la stoffa bagnata.

RHODA

Quale?

MAX (pausa)

Vediamo se riesco a muovermi così presto da raggiungerlo prima che vada via del tutto.

BUIO

LUCE

MAX

Oh, sono i miei piedi.

VOCE

Cosa?

MAX (pausa)

Pesi massimi.

VOCE

Non fate muovere il tappeto.

MAX

... Posso farlo se ci sto sopra.

(pausa)

Bene, non credo di poterlo fare.

(pausa)

Certo il mio corpo è abbastanza pesante.

VOCE

Forse sono solo i piedi.

MAX

Non so se sia anche la testa.

(pausa)

Ho detto tutte le cose importanti e non c'è voluto molto tempo per farlo. Gli scrittori... scompaiono... quando... hanno finito... il loro lavoro.

(MUSICA)

Didascalia: « Essi non scompaiono, ma smettono di scrivere se in loro c'è ancora qualcosa di buono ».

(Il muro sul fondo si apre. Appare l'isola/mausoleo)

MAX (in quel punto)

Tutto è stato già detto. Anzi, è già lì. Io certo mi sto godendo questa nuova (migliore) vita. Il sole. Il mare. Le rocce. Intuizioni fondamentali sono sparse dovunque.

BUIO

Qui inizia una fase sistematica in cui ogni parola è separata dall'altra da una pausa di cinque secondi. Anche le luci vengono accese e spente ogni tanti secondi.

MAX

ANCHE: In fondo a sinistra, dove si muove una parete, appare un piccolo palcoscenico bianco. E' come uno schermo per proiezioni che ha davanti una ribalta di una trentina di centimetri. Quando le luci si spengono, lo schermo rimane illuminato dal raggio bianco di un proiettore, salvo quando il testo dice « buio » o « luci abbassate ». Davanti a questo schermo di quando in quando gli attori, lasciata la scena, si fermano in piedi.

a volte bendati ed altre no. A volte in una tunica bianca

LUCE

Di nuovo la stanza

Max, seduto, gira un piede in modo da mostrare la suola della scarpa. E la dipinge di rosso.

Entra Rhoda con un guanto della palma rossa.

Mette la palma rossa sulla suola rossa mentre Max si stende a terra lasciando alto il piede che Rhoda tiene in mano mentre si siede.

Quindi slaccia la scarpa. Ancora con la scarpa in mano, Rhoda lascia cadere il bottone lungo il fianco.

RHODA (pensa)

Peso

(i piedi da un lato)

Rampo

(solleva una gamba)

Accioplano

(pensa)

Prezo

(pensa)

Ghiaccio

(piega la testa da un lato)

Piegato

(apre la bocca)

Grotta

(allarga le ginocchia)

Viale

(braccia fra le ginocchia)

Autocontrollo

(scarpa di traverso sul ginocchio)

Coloratissimo

(pensa)

Equilibrio

(pensa)

Dubbio

(si volta per guardarsi indietro)

Sifone

(Max, steso sul pavimento, si sposta a sinistra di due metri)

Viaggio

(pausa)

Scala

(Max si rotola una volta)

Avventuriero

(Lei lascia cadere la scarpa in un secchio)

Perduto

(pausa)

Meditare

(pausa)

Sifone Sifone Sifone

(ora Rhoda si muove, sempre seduta sulla sedia, verso la porta, trascinando la sedia)



sotto di sé. A metà strada si ferma e viene legata alla sedia).

Didascalie: « Non può andare (la mente) più lontano di così. Questo è l'ultimo modo in cui la mente può inventare »

Finisce, lei passa con la sedia attraverso la porta. Quindi la musica finisce.

Un'altra sedia viene preparata. Rhoda viene a sedersi. Va di nuovo a balzellone sulla sedia verso la porta. Viene fermata. Legata. Ripete quindi la stessa sequenza di movimenti alla meglio. Legata come

Le viene messo un cappello in testa. Pausa. Ghela si toglie.

Lei allarga le braccia partendo dai gomiti e appoggia le mani su due piccoli tavolini ai lati. Vengono quindi tesi dei fili dai tavolini ai rispettivi muri laterali.

Max, ancora a terra, solleva i piedi e li appoggia su un filo.

A Rhoda viene messo un nuovo cappello. Muove lentamente la testa da sinistra a destra. Pausa. Quindi da destra a sinistra.
RHODA

Forse era per farsi muovere meglio, ma ora non posso assolutamente muovermi.

TUTTI

Cosa?

RHODA (paura)

Era perché mi muovevo meglio.

TUTTI

Cos'era?

RHODA

La corda mi legava alla sedia, così nel muovermi potevo concentrarmi sul movimento e non sul fatto di tenerla su. 91

MAX

Se la corda fosse stata più alta...

RHODA

Non quella corda

MAX

... io non potrei fare questa associazione di idee

TUTTI

Non la stai facendo alla perfezione, Max.

(egli si rilassa. I ragazzi tendono il filo anni
i suoi piedi).

Nel fare un'associazione non si può andare più lontano di così

RHODA (pausa)

Non m'interessa ma lo faccio.

(gli aiutanti mettono della stoffa sotto le sue
mani. Poi sostituiscono i tavolini con piccole
piramidi, lasciando la stoffa in mezzo)

Le punte faranno male. Non succedeva muovendo la stoffa
ma muovendo i tavolini.

(pausa)

Ohi Rhoda, non sei mai stata così felice e non ne vuoi
parlare per molto tempo.

(pausa)

Metti più a fuoco la bocca per questa ragione, Rhoda

(Romizio. Piramidi in bocca e sedia spinta all'
indietro)

LE LUCI SI SPENGONO LENTAMENTE

LUCE

(Due esili piramidi sui tavolini, sottili e
tutto alte da toccare il soffitto)

TUTTI

Cos'è successo a Rhoda?

(Pausa. La porta si apre a metà)

Stai guardando gli oggetti che le facevano male.

(Avendo i piedi su dei sopporti, il suo corpo
pende, tenuto di dietro).

Niente le può far male ora, lei dice.

RHODA

Oh, Rhoda, sei invulnerabile.

(pausa)

La sua memoria, la sua memoria.

TUTTI

Oh, dice cosa è successo ai piedi rossi di Max.

RHODA

... Perché ora sto pensando a questo?

(pausa)

Quando i suoi piedi divennero rossi.

TUTTI

L'ha detto.

RHODA (pausa)

Sono sola.

VOCE

Oh, Rhoda, tu non sei sola. Inoltre hai anche i tuoi ricordi.

(Rhoda viene introdotta nella stanza nella

sua posizione inclinata, sofferita di dietro.

Ha sul capo un'acconciatura che striscia fin

sul pavimento)

Cammina lentamente, cammina lentamente, Rhoda. Non guardare dove stai andando perché altri ti guidano, solo cammina lentamente.

(lei esce)

UN COLPO

(Aperta sul mausoleo: entra Sophia con un grosso libro. Due appositi bastoni obliqui sostengono il libro aperto. Sophia ha la testa posata tra le pagine. Avanza sofferita dagli aiutanti. E' di nuovo vicina alla stanza).

SOPHIA

Come posso uscire di qui?

TUTTI

Perché vuoi farlo?

(Appaiono sulla porta Max e Rhoda. Le tende di un letto a baldacchino si aprono per mostrare Ben in camicia e berretto da notte).

SOPHIA

Al chiuso fa troppo caldo per il mio corpo.

MAX, BEN, RHODA

Oh Sophia, se tu non avessi sempre la testa dentro un libro.

TUTTI

Shhhhhhh

MAX, BEN, RHODA (pausa)

I libri non possono sostituire l'amicizia.

SOPHIA

Non posso averli.

MAX, BEN, RHODA

Cosa?

TUTTI (pausa)

E' una dea.

BEN

Non è così. Lei pensa d'essere una dea perché è timida.

(Colpo di gong. Ben mette i piedi fuori dal letto, che è di lato, nella stanza su trampoli. Max e Rhoda prendono ciascuno un trampolo, per un solo piede).

MAX, BEN, RHODA

Siamo tutti terribilmente timidi.

(Viene portato un piedistallo con tre teste che emergono al di sopra di Sophia. Tutto

insieme [il libro sui supporti, Sophia e il piedistallo] indietreggia verso il fondo. Pausa).

SOPHIA

Cosa è successo al...

TUTTI

SOPHIA (paura)

Stare osservando il mio goffo movimento.

BEN

...Vieni a letto.

SOPHIA

Preparamelo.

BEN

E' pronto

(pausa)

SOPHIA

Non è pronto.

BEN

Perché dici così quando non è vero?

(Rhoda e Max, ciascuno con un solo trampolo, si accalcano in fila dietro Sophia.

Suono di sirena da nebbia.

Le luci si abbassano, il fondale sparisce per far riapparire il manufatto. Ora un nuovo quadro utilizzato. La porta del mausoleo si apre, ne esce un corpo imbotito di stracci che viene trascinato verso gli altri in fila. Quindi un suono ronzante. Tutti i personaggi in fila mettono un piede all'indietro. Un tubo di gomma viene attaccato dal pene di Ben sotto tutti i vestiti e dentro le abbottonature dei pantaloni. Musica. Poi la stanza viene illuminata. Il ronzio e la musica cessano).

BEN

Cos'è quello? (pausa)

Un morto.

SOPHIA

Sono tornata dal regno dei morti.

TUTTI

Dea.

BEN

...E' riuscita a far sì che tutti ci credino.

(Tutti si arrampicano nel letto con l'aiuto di una scala)

TUTTI

Cosa ti preoccupa, Ben?

BEN

Potreste chiederlo a lei.

TUTTI

Le divinità non hanno problemi.

RHODA

E io?

MAX

E io?

(Le tende del letto si chiudono. Gli aiutanti escono. Il corpo imbottito viene quindi tirato fuori dal letto con una corda, in modo che rimanga in posizione orizzontale, teso a circa due metri dal pavimento.)

Paura. Rhoda entra dalla porta. Si sdraia sul pavimento con le braccia in alto in corrispondenza di quelle del fantoccio che pendono. Entra Ben con un libro e lo mette sulle mani di Rhoda, in modo che sia tenuto tra le sue dita e quelle del fantoccio.)

RHODA

Sei convinto che questo sia davvero un bene per la gente?

BEN

Convinto non è la parola, Rhoda.

(Mentre parla si sdraia su una tavola su cui è posata una mota. Ci mette dentro la testa mentre gli aiutanti cominciano a stringere; nel frattempo Rhoda si alza, fa uscire Sophia

dal letto e la mette nella stessa posizione in cui si trovava lei sotto il fantoccio. Le braccia di Sophia vengono unite a quelle del fantoccio con dei bastoncini e una corda. Una seconda testa viene fissata su quella di Ben. Appena egli la solleva, gli aiutanti colpiscono questa seconda testa con una mazza da baseball.

Il muro viene ora a chiudere il mausoleo, Rhoda e Ben. *Pausa. Quindi...*

Tonfo. Oh, eee-o, eee-o, eee-o, eee-o.

(Ripetere e continuare questa specie di canto, quindi aggiungere battute dopo la frase).

VCCF

Potevo restare più a lungo in quella stanza senza Rhoda?

Lei non mi ha detto nulla.

Non è venuta verso di me, né, si è scostata da me.

(entra Rhoda e va verso il muro)

Non mi ha detto nulla di ciò che ha scoperto.

(Rhoda va verso la sedia e la fa dondolare)

Ha cominciato a suonare il suo strumento.

(La fa dondolare, poi issa sopra la sedia una bandiera con l'asta. La fa marciamente dondolare poi esce)

Viene messo sul pavimento un pezzo di compensato. Dieci minuti di danza. Spostamento di oggetti. Prima la stanza, poi il mausoleo, compresa una barca a remi, quindi un campo da tennis. Tutti in tenuta sportiva vi giocano. Di nuovo la stanza.

Ben si siede, eretto, di profilo, con la testa all'indietro, le gambe in avanti e la racchetta appoggiata a un ginocchio. Gli aiutanti portano da bere. Ben tira fuori la lingua che viene collegata con un filo al bicchiere tra-

mettere un fermaglio. Il bicchiere è sul vassoio
e questo è in equilibrio su un altro vassoio.
Si vede quindi un oggetto con delle punte
che sporgono attraverso i fili della zattera.
Rhoda, prima con un piede sulla soglia,
l'attraversa e allunga l'altro piede fino a
toccare il piede di Ben allungato in avanti).
BEN

Lei lo mette in mostra.
(pausa)

Si vede.
RHODA

E' in mostra.
BEN

E' fermo.
RHODA

E' ancora in mostra.
(Tutti escono. Entra Sophia con il libro e i
suoi bastoni di sostegno e si ferma in piedi
sul foglio di compensato. Una lampada si
accende su un tavolino. Lei vi si dirige).
SOPHIA

Non riesco ad avere le pagine abbastanza illuminate.
TUTTI

Shhhhhhhhh
SOPHIA

Cosa?
(pausa)

Non posso leggere.
TUTTI

La tua faccia è abbastanza vicina al libro, Sophia.
(Entra Ben con un blocco di legno. Lo mette
tra il libro e la sua faccia).
BEN

SOPHIA

Oh, Ben, sono sempre stata sepolta da argomenti di lettura.

BEN

Lo vedo.

(pausa)

Sono entrato nella stanza.

SOPHIA

Non dimenticare, non dimenticare.

BEN

Dove sono?

SOPHIA

Non dimenticate.

BEN

Non dimenticare dice in mentre storce il piede per guardare più da vicino.

SOPHIA

Cosa?

BEN

Shhhhhhhhh

(gira il piede, guarda lontano e indica)

SOPHIA

Abbiamo lo stesso materiale di lettura.

BEN

Piede rosso.

(pausa)

Il piede rosso è entrato nella stanza con il suo materiale di lettura.

(Indietreggia nella posizione che aveva prima)

SOPHIA

Devo ancora occuparmi della lampada, ma ne sto trascurando una parte molto importante.

(pausa)

Oh, ho semplicemente dimenticato del tutto la lampada.

TUTTI

Hai dimenticato anche il libro Sophia?

SOPHIA (pausa)

Cosa?

TUTTI

Che libro?

(Il quadro sul muro scivola via, il libro cade all'indietro e dondola appeso a un filo)

Non riesco a ricordare cosa c'era nel quadro o se il libro avesse una relazione con esso.

TUTTI

Quale libro?

SOPHIA (pausa)

C'è solo un libro ed io vi sono immersa.

(Si attempica sul letto, le luci vacillano)

VOCE

Il libro non può vacillare. Il quadro potrebbe ritornare ma non ritornerà.

(Entrano gli aiutanti tenendo il libro in alto)

E' qui nel libro.

(Entra Rhoda con un grosso sacchetto di generi alimentari. Guarda dietro una spalla... i ragazzi le tolgono un cappotto che le è stato appena messo sulle spalle. Lei si stringe nelle spalle tre volte. Stringe la parte superiore del sacchetto che si rivela essere l'involucro di un sacco di velluto che è all'interno; mentre il sacchetto di carta cade a terra lei continua a tenere in cima quello di velluto che si srotola tutto fino a toccare quello che ora è sul pavimento).

RHODA

Ecco ciò che volevo far venir fuori dal libro.

(Sophia emerge dal letto, prima con la testa, ancora dentro il libro; quindi la testa nel libro sul pavimento mentre i piedi sono

ancora sul letto. Viene aiutata in questo dai ragazzi.

Le luci si spengono lentamente.

Un blocco su un piccolo tavolino al centro.
Sophia è andata via. Rhoda va verso il tavolo trascinando il sacchetto.

RHODA

Potrei aggiungerlo al mio sacchetto.

(pausa)

Scommetto che potrei trovare il modo per far aderire quel blocco di legno alla superficie di qualcosa.

TUTTI

Oh Rhoda, perché ti interessa tanto quel blocco.

(Pausa. Lei mette già il sacchetto e si tiene la testa fra le mani).

RHODA

Ho dimenticato di pensarci.

TUTTI

Shhhhhhhhh

(Max è per metà dentro e per metà fuori della porta).

Ora se lo sta ricordando.

MAX

Potrei avere...

RHODA

Shhhhhhhhh

MAX (pausa)

Ben.

RHODA

Non credo che lui possa aiutarmi a risolvere questo dilemma.

MAX

Quale dilemma?

(Pausa. Musica)

Oh Rhoda, ciò di cui hai bisogno dovrebbe essere attaccato alla testa, ma in cima ad essa.

(Pausa. Lei prende una seconda testa.)

Sono proprio tenuto.

RHODA

Cosa?

(Pausa. Quindi lui con una mazza da base ball fa saltare la testa supplementare. Pausa. Lei lo guarda. Lui le porge la mazza. Lei la prende e se la mette sotto il vestito appoggiandovisi sopra).

MAX

Non è comodo?

RHODA

Volevo sollevare i miei piedi da un po' del peso.

(Entra Ben con due grossi guanti da baseball, uno per mano).

BEN

Prima d'andare a dormire, vorrei sapere se qualcuno di voi ha della roba buona da leggere.

RHODA

Ho dimenticato cosa hai detto.

(Lui si tiene la testa con i guantoni. Max guarda e poi esce. Rhoda e Ben si avvicinano, entrambi guardano in basso, stando per 3/4 di profilo. Poi avanzano di tre passi e la mazza cade di sotto il vestito di Rhoda).

RHODA

Prendila tu per me.

BEN

Non posso Rhoda.

RHODA (pausa)

Maldestro.

TUTTI

Perché dice che è maldestro quando lui non ha cercato di
102 dimostrarle nulla?

(Max, di fuori, prende la mazza, la mette su una striscia di stoffa posta sul pavimento e si tira dietro la striscia facendo sparire la mazza. Poi mette il libro che pendeva nella sua scatola a muro. Quindi si mette davanti all'apertura in modo da nascondere il libro con la sua testa).

MAX

Notate nulla di diverso?

(Entra Sophia, immobile, poi comincia lentamente a indietreggiare).

TUTTI

Torna indietro, signora.

SOPHIA

Voglio andarmene via di qui al più presto.

(Pausa, va lentamente verso la porta. Quindi rientra con la faccia in un libro).

Pausa. Max si allontana dall'apertura).

MAX

Notate nulla di diverso?

(Nuovamente vengono posti dei bastoncini al libro di Sophia).

TUTTI

E' troppo timida per leggere il libro di qualcun'altro.

(Ben e Rhoda attraversano la scena il più lontano possibile, poi cadono lentamente in ginocchio).

MAX

Sei davvero una dea o sei soltanto timida?

(Gli aiutanti tolgono i quanti a Ben, Ben e Rhoda si chinano, la testa sul pavimento. Quindi anche Max. I ragazzi tolgono il libro dalla scatola a muro e lo mettono a terra, a circa un metro dalla testa di Max).

TUTTI

Quasi ma non ancora.

(Appare un piccolo blocco di legno su cui viene posto il libro; quindi Sophia solleva la testa dal suo libro).

SOPHIA

E' l'altro libro che cercavo.

MAX, BEN, RHODA

Che cosa c'è in quello, Sophia?

SOPHIA

Un'immagine di qualcosa.

TUTTI

Cosa?

(Apertura sul mausoleo... Sophia va alla soglia della porta e vi si ferma davanti. Fa cadere il libro).

SOPHIA

Mi riconoscete?

MAX, BEN, RHODA

Oh Sophia, è difficile riconoscerci senza un libro in mano.

(Lei torna indietro, prende il libro sul blocco, lo riporta al mausoleo... ancora legato con un filo all'apertura del muro. Stringe al petto il libro).

SOPHIA

Scommetto che se vi volete potete vedermi.

MAX, BEN, RHODA

Non possiamo voltarci. Perché non...

(Fischì. Due barche a remi con pescatori vengono spinte tramite lunghe perliche. Max, Rhoda e Ben vengono trascinati nelle barche. Tutti e tre siedono estatici, con una mano che pende come se fosse in acqua. Poi scodelle con acqua vengono sistemate sotto le loro mani. Sophia mette lentamente



Vertical mobility

per terra il libro calandolo lungo una fune. Quindi una trave cade a terra colpendo il libro di traverso.

BUJO

LUCI

Le barche e il mausoleo sono spariti. I tre sono ancora a terra con le mani nell'acqua.

BEN, RHODA, MAX

Cosa ne è di Sophia e del mausoleo?

(Apertura sul mausoleo. Sophia è ora in tenuta da tennis. Tutto trema. Le viene data una racchetta. Di nuovo la trave cade colpendo il libro. Sophia si volta per dirigersi verso il mausoleo ma trova una figura avvolta in panni bianchi che la ferma. Lei si nasconde gli occhi tenendo la racchetta con due dita e le braccia aperte scostate dal corpo).

LE LUCI SI SPENGONO

LUCI

Sophia si inginocchia davanti al libro rimasto sotto la trave. Ha ancora la racchetta. Le stoffe con l'acqua sono ancora sul posto, ma Max, Ben e Rhoda se ne sono andati. Sophia tenta di prendere il libro senza muovere la trave e ci riesce.

SOPHIA

Ho dimenticato cosa volevo fare con questo libro.
(Siede per terra con il libro accanto. Romori).
LE LUCI SI SPENGONO

LUCI

Rhoda siede ora accanto a Sophia nella stessa posizione.

RHODA E SOPHIA

Confrontatevi, confrontatevi accuratamente.
(Una voce canta « 1, 2, 3 » Al « 3 » entrambe si girano e guardano verso l'apertura col quadro. Pausa).

VOCE

Dieci punti per Rhoda.

LE LUCI SI SPENGONO LENTAMENTE

LUCI

Sia Sophia che Rhoda stanno in piedi contro il muro. Ognuna ha una gamba piegata in alto all'indietro, con un piede appoggiato piatto sul muro.

VOCE

1... 2... 3

(pausa)

Venti punti per Rhoda.

(Vengono date ad entrambe delle racchette; cui loro si appoggiano piegandosi in avanti).

LE LUCI SI SPENGONO LENTAMENTE

LUCI

Le racchette sono ora collegate alla base, tenute in piedi dalle due ragazze. Un bastone lungo circa un metro va da una racchetta all'altra. Esse escono dalla stanza. Pausa. Rhoda ritorna con un'altra racchetta e riprende posizione di nuovo con il piede contro il muro.

RHODA

Non riesco a ricordarmi cosa ho fatto dell'altra racchetta.
(Sophia appare nel riquadro sul muro)

SOPHIA

Non riesco a ricordare.

RHODA

Non era qualcun altro?

SOPHIA

Cosa?

SOPHIA E RHODA (pausa)

Siamo tutt'e due simile.

(pausa)

Ogni momento è una rivelazione.

(Nell'inserito entrano uccelli e fiori)

Ogni parola ha un suo peso.

MAX (sulla porta)

Oh Rhoda.

(Pausa. Attivano decorazioni floreali. Gli uccelli vengono incoronati)

Shhhhhhh. Non posso parlare apertamente.

(Pausa. Vengono poste delle vecchie radio)

Tutto è diventato bellissimo.

RHODA

Sei tu.

MAX

Shhhhhhh

(Sophia viene coperta di fiori)

RHODA (pausa)

Lui non può parlare apertamente, eh.

(pausa)

Oh Max, non riconosco...

MAX

Cosa?

RHODA

(pausa)

La stanza.

(Un uccello si toglie la testa ed appare Béc.)

MAX

Guarda.

(pausa)

E' diventato bellissimo.

(Viene eliminato il muro che sta dietro l'in-
terno... ora appare un muro con venti lan-
padi.)

Oh Rhoda

TUTTI

shhhhhhh

MAX

(pausa)

Ora siamo in paradiso.

RHODA

Lo so.

MAX

(pausa)

E' abbastanza bello?

RHODA

No.

FINE

Far da mezzano alle masse: un falso proposito

Prologo che stabilisce un contesto. (L'uomo sulla bicicletta è l'energia che dà principio a tutte le forme di comprensione mentale). Max (scrittore) spiega che il metodo di associazione del pensiero (illustrato dal peologo tramite esempi) che è il modo consueto di pensare, in realtà non fa capire nulla. Funziona in base alla convenzione, all'abitudine e al condizionamento culturale. Il prologo mostra Max che riflette sul suo compito di pensatore-scrittore, mentre considera i fini e le ragioni del suo funzionamento mentale.

Atto 1) L'inizio della pièce è scritto da Max che si oggettiva in Ben (così come io, Richard Foreman, mi oggettivo in Max, Ben, Rhoda, ecc., in tutte le mie commedie).

Mentre Ben e Rhoda sono a casa, le pareti svaniscono e la natura (la giungla) li tenta. Quindi appare un mago e « predice » il futuro con una filastrocca... Rhoda « penetrerà » la conoscenza e Ben (Max) userà l'esperienza di Rhoda per sapere qualcosa della conoscenza.

Atto 2) Ben si rifugia in un angolo e osserva attentamente una casa illuminata sulla collina... che egli non abita sebbene sia la sua casa. Rhoda viene attaccata da Eleanor — prima mossa nella « gara » per l'iniziazione alla conoscenza (palle da croquet rotolano giù dalla collina) e dopo che una breve lotta le conduce a un avvicinamento fisico, Rhoda ed Eleanor si « annusano » l'un l'altra (come gli animali che « conoscono » attraverso l'odore — un profondamente radicato, biologico modo di conoscere) e la gara riprende quando Rhoda colpisce un bersaglio — che è come « mangiare la mela della conoscenza », poiché la sua palla da croquet si trasforma in una mela.

Atto 3) Avendo fatto il primo passo nella lotta per la conoscenza, Rhoda adesso « sa » che le lettere che le sono 109

giunte sono inviti all'iniziazione nella società del conoscere. Ella si vanta di questa nuova acquisizione con un atto da contorsionista, che stabilisce una nuova prossimità tra il suo corpo e il conoscere (le lettere misteriose).

Ancora una volta la parete si apre e Sophia ed Eleonor la invitano a una più approfondita conoscenza, a spogliarsi (che è scoprire e rivelare). Anche Ben riceve lo stesso invito, ma ha paura di andare fino in fondo alla nudità.

Questa paura viene oggettivata (come tutto è troppo facile per uno scrittore!) nella piccola commedia « Fear » (paura) che viene rappresentata durante la pièce più importante.



Il volantino di RA-D-IO (Wisdom) che riproduciamo più forte dare un'idea dello stile grafico che contraddistingue questi tipi di pubblicazione e in genere le iniziative pubbliche di Foreman

Atto 4) Ritornato nella commedia reale, Ben si accorge che deve accettare l'« odorare » (modo corporale, fisico, di conoscere) alla stessa stregua di quello intellettuale. Appena egli capisce (almeno con l'intelligenza) che l'odorare è una traccia da seguire, una porta si apre nel « corpo » dalla sua casa e Rhoda, Sophia ed Eleanor gli mostrano i loro seni nudi. Non è ancora preparato all'impatto con ciò che vede, egli (Ben/Max) rotola giù dalla collina aggrappandosi ai suoi giocattoli.

Atto 5) Le donne vanno su e giù decidendolo, poi ritornano e cominciano a lottare tra di loro. Ben si accorge che il modo di conoscere da poco scoperto, insegnando forme di pensiero radicate più profondamente di quelle logiche o associative, si basa non su un distaccato, categorizzante metodo di conoscenza, ma piuttosto sull'espressione di una « volontà di potenza », ecc. (Questa è la ragione che conduce alla lotta). Questa « volontà di potenza » viene rappresentata con la scelta di un barchetto durante il quale si celebra la decisione di Ben di fare un primo passo verso il conoscere, scena che si trasforma in una battaglia a torte in faccia.

Atto 6) Ora le tre donne si pavoneggiano in cima alla collina, visto che sono giunte alla conoscenza (l'hanno penetrata lottando per essa una contro l'altra) mentre Ben ha lì lì per essa soltanto una visione approssimativa.

Atto 7) Così riappare la visione dell'« invito » per Ben a entrare nella conoscenza (la giungla) e il suo alter ego (il Mago Nero), nello stesso modo in cui Sophia e Eleanor hanno fatto con Rhoda, invita Ben a montare la sua tenda nella giungla (facendo apparire la tenda); quindi lo chiama fratello e lo invita a cavalcare lo stesso cavallo (facendo apparire il cavallo). Allora Ben osa salire sul cavallo e, come Rhoda nel II atto aveva accettato la prima sfida mordendo la mela della conoscenza, così ora appare il serpente che si avvolge stretto al cavallo. Ma Ben esita ancora a impegnarsi 111

completamente resiste al serpente, sebbene in contrasto con sé stesso.

Atto 8) Rhoda, Sophia ed Eleanor sono tutte a casa con il serpente, i loro corpi, la violenza, la volontà di potenza, incomincia qui una lotta/danza col serpente in cui Rhoda viene torturata e avvolta nelle sue spire, mentre combatte contro di lui (cosa che Ben aveva paura di fare) e soffre (cosa che Ben temeva) e viene uccisa («atto di provocazione» che Ben aveva avuto paura di compiere in quanto lo avrebbe portato dinanzi al plotone di esecuzione) e ritorna a vivere, resuscitata e durante questa sequenza...

Atto 9) Max stesso è, in un certo senso, ritratto. E riparte prendendo il posto della sua invenzione, Ben. Perché in realtà Max ha organizzato tutte queste avventure (immaginate e scritte come io, Richard Foreman, ho fatto) in modo che lui potesse IDENTIFICARSI nell'immaginazione con il processo di nascita, morte e rinascita di Rhoda, senza doverlo realmente vivere e soffrire lui stesso. (La fuga dalla vita che è implicita in ogni forma del produrre arte).

La battuta finale: «Oh, Max, sarai ricompensato se grane a questo potrai realizzare altre cose» significa (e chiede al pubblico): «Si può REALMENTE far esperienza attraverso l'arte? Senza viverla nella carne?»

E questa è la ragione per cui la pièce è frammentata, dissociata nello stile. Perché la lotta della vita che essa «imita» è lo sforzo che l'uomo deve fare per instaurare rapporti con il REALE modo in cui la sua mente opera (e l'arte è una maniera di compiere questo sforzo) — che implica il costruire fuori dell'abitudine a pensare che noi concepiamo in un logico, lineare, univoco modo — e imparare a essere lucidi e a nostro agio in un'atmosfera mentale che è fondamentalemente stress, rivolta conflittualità e profonda contraddizione.

I SENSUALI CANDORI
DI ANNA SALVATORE





Tutta la pittura di Anna Salvatore è un'esplosione di vita senza abizioni, una tana di immagini sensuali e di gesti suntuosi contratti al di là dei confini di qualsiasi, tocca misteriosa, senza via. Una discesa in paradiso ai limiti del mito.

Una ventata di tale esplosione dalla Salvatore recentemente alla galleria. Forse in piazza di Spagna — in Roma — e hanno costretto che ne certi temi non vengono mai alla pittura, il loro stesso si è fatto più attento, più denso di contenuti e migliori.

In natura che è un atto di coraggio e di coerenza con quelle copiose feste dei sensi, consumate nei ricami della periferia, con quei ragazzi degli occhi carichi di blu e di in solennità — una funera (insaporiti candori) — fuma e mangia (un dimenticabile). Il loro sudor rosso, l'ardore stesso, l'atto piaceri del desiderio, si concedono dunque nuovi costumi di un'intera lussuria di erigibile liturgia. Anche se questa tra l'aroma e il piacere che l'assorbe sotto il filo di un pre-saggio che richiama l'etereale compostezza dei modelli classici (l'immagine che se ancora esplode non è perciò meno ispirata, una cantica, una storia di grazie resa fra il stesso e il sognato).

Che cosa la vita come può e soprattutto dove sentirla un'artista — per esprimerla — non divaga, non sceglie e non, via a tanta e indovinare. Ma la vita la vive, magari la rievoca.

Domenico Jacurone

ELEMENTI DI COSTRUZIONE
PER UNO SPETTACOLO TEATRALE

53+68
PERCHE'
NON FA
121
E INVECE FA
76
?

LE NOTE DI LAVOR-AZIONE
di
PAOLO MODUGNO

Ante-fatum, post-fatum e poi facendum, post-facendum, post-facendum... Che cosa? Il pubblico, sì. È il teatro che non sa come sia teatrale, ecc.

facciamo parlare Paolo Modugno. Non di regola sulle sue esperienze di neo-regia? Note-declazioni, dicono meglio. Note di lancio-azione, ottimo. Tutto bene, tutto meglio, tutt'ottimo, in? Ma se "Mazabousky" non vive OGGI?

Hei, hei, bambini!

Arricchiamo, ma che cosa pre-tende? La pre-tendenza? In Italia, OGGI, si cerca, si cerca, si sperimenta la sperimentazione, ma come si sperimenta? e che cosa è la sperimentazione? Il nuovo, l'antico, il non uscito-sul-mercato? O tu che?

Paolo Modugno e i suoi compagni "fanno". Discutibili? Ma se lo fanno proprio per essere discussi, e per discutere, rievocare la discussione.

Certo è che infatti è il ritrovo, l'exteatro, l'extrateatro, il futurteatro, il teatrumbi, il teatropiù, i teatropiù, il teatropiùpiù, il teatropiùpiùpiù, il teatropiùpiùpiùpiù, la confusione delle funzioni (non diciamo più "ruoli") il pubblico ha da essere pubblico, o pubblico-più? Cuore-più come pubblico o come maiale? Autore, cuore, cuore ancora lì. Ad "avvenire" è nella direzione storica e sociale del lavoro, si è sì e sì, che non si supera anacronisticamente.

Grazie, Paolo, l'azione è già oltre l'azione, e le parole-attaccapanni in cui siamo mancati le parole-coniugali, perché no? e perché sì? Discutiamoci, a fondo. Teatrocenoso. E si continua... la teatropiùpiù forse è ancora da cominciare.

Ante-fatto — dal 1970, un gruppo di teatranti, provenienti dall'esperienza teatrale pubblica, cerca strade per un nuovo teatro, o — meglio — per un teatro di pubblico, nasce così l'esigenza di legarsi in modo diverso a coloro che dal teatro sono esclusi, per ragioni logistiche e/o pseudo culturali. Dibattiti e discussioni. Idee. Teatralizzazione della realtà contemporanea: il tanto viuperato « dramma della fionnella » o « della fermata del 45 ». Riscoperta degli strumenti del teatro da parte dei teatranti e scoperta da parte del nuovo pubblico. 1970: nasce « La talpa americana » alla Festa de

l'Unità a Largo Spartaco, Roma. Poi, fino ad oggi, molti spettacoli, non più su fontanelle e su autobus, ma sulla realtà sociale contemporanea, sino all'estate del '75, con « Ti ricordi/domani? » un viaggio nella memoria dal '43 ai giorni nostri.

Fatto — Torino, marzo.

Apporti di conoscenza. Elaborazione poetica per drammaturgia

Una città di cui conosco il centro,
una città dove il mio mestiere di
accademico mi porta talvolta a lavo-
rare. Oggi la vedo, la sento, mi sento
costretto a capirla

nessuna caratteristica omogenea

gli uomini del Sud hanno perso
— in misura relativa alla loro "accli-
matazione" — caratteristiche sinu-
tiche e linguistiche (bertiniano in
sottinteso)

gli « indiani » del ceto medio commer-
ciale parlano con il « miamino »

e la classe operaia

l'eterogeneità linguistica (o
glossa-corporale) è un'omogeneità di
classe?

l'operaio Caputo (Sud) è analfabeta
ma sa tutto sui tempi

Quale spettacolo?

No al solito antifaismo di maniera
e attira-applausi

no al solito padrone scemo e all'
operaio intelligente

si ai limiti oggettivi della classe
operaia

si alla fine del '68 (la ripetizione
degli slogan)

e poi?

OGGI non serve Majakovski: la
classe operaia non ha il potere, che
va conquistato

I rapporti della classe operaia col
teatro: nessuno, salvo che alle Feste
dell'Unità

serve allora il repertorio?

il limite fondamentale del teatro di
repertorio è lo stretto legame con
la sua epoca. Duplice « lettura »
della rappresentazione:

— non poteva andare che così. Con-
cezione fatalistica e quindi reazio-
naria

— leggiamo con la nostra ottica con-
temporanea. Tutti dobbiamo allora
sapere (quasi) tutto. Il che non è

E allora, perché trasporre?

Corteo FIAT Rivalta/Orbassano
per rinnovo contrattuale

« E' ora il potere a chi lavora »

« Vaffanculo governo Moro la clas-

118 se operaia grida in coro »



Anna Salvatore





John. B. B. B. B.

Antichità degli alogari: lo avevo detto, no?

Reale partecipazione. Dialogo tra
Pugno (che parla del contratto) e i
lavoratori. Parlano e si capiscono.
Non solo per i contenuti, ma anche
per la forma.

Il contratto è uno spettacolo. L'uomo
si esibisce, partecipando nella man-
iera: inventa, gioca (*jouer, to play*)

uno spettacolo del suo per il mo-
mento operato, un strumento di
questo, ha bisogno di tanti attori...
1928

da rendere risuscitabili i costi

Vale gli appunti del contratto di
Pugno

(Emilio Pugno, ex-brennero Fiat,
operaio)

preambolo

sviluppo del concetto in
due o tre punti

ulteriori sviluppi successivi a) b) c)
struttura dialettica
che obbliga chi legge a ricostruire
l'idea del pensiero di chi ha scritto

è questo il linguaggio

già in «Ti ricordi/domani?» abbiamo
usato il metodo analogico, il filo
conduttore della memoria

qui deve essere la ragione

lo stile delle « scalene » del sindacato va riportato nella struttura dello spettacolo

la « democraticità » di questa struttura, l'iter della ragione e della coscienza, è esattamente il principio brechtiano della partecipazione alla elaborazione teatrale

ma come si fa, se e quando il pubblico non conosce i fatti che vengono narrati?

Mi chiedono cosa penso della manifestazione e del comizio.

L'esame

può l'intellettuale essere veramente organico

e quindi utile

alla classe operaia?

Ritorno apparato FLM/Misofiori

superato primo esame

nel passato le crisi indebolivano il movimento, invece, nella più grossa crisi del dopoguerra, il mov. è sensibile, cosciente, dà un senso alla lotta

c'è un divario tra la potenzialità e un certo genericismo (appelli giusti, ma inutili)

il lavoratore non preparato bombar-
dato dalle informazioni deve veder
soddisfatto anche tutti gli interro-
gativi generali

bisogna « mettere la polpa » e
investimenti
occupazione
conversione.

sono propaganda
prezzi da pagare
condizioni da imporre?

condizioni da imporre
superare il primo momento di im-
patto con il loro codice
se in parlarsi di spettacolo nei ter-
mini specializzati
mi manderebbero a cagare
ma sono io a voler essere « orga-
co »... no?

Primi incontri con gli uomini degli
« anni duri »

superato secondo esame
dici, che diffidenza nei confronti di
chi la recita... o di me?

Uno ha fulcra. Ha pulito i vetri
della fiat per dieci anni. Era un
« fuocimane che fa i balli alle mo-
sche »

in un quadernetto ci sono tutti i
nomi dei licenziati

la paura
la grande paura

eppure:

portavano il giornale in fabbrica per
diffonderlo

il « guardiano » chiama uno

— Ora lo licenziano (dicono tutti)

il compagno torna

— E allora? Ti ha licenziato?

— No. Gli ho detto che l'ammaz-
zavo.

eppure:

Licenziamento del diffusore.

— E ora, chi lo diffonde il giornale?

Arriva il licenziato, accompagnato

dai guardoni a curare la sua roba.

Per lui sarà la farsa nella faTortina

— E ora, chi lo diffonde, il gior-
nale? (troviamo le compagini)

E tutti gli altri problemi

il momento della rivolta era vicino

poi muore Stalin

la legge-truffa

alle elezioni, la legge-truffa non passa

licenziamenti « pioggia

Incontri incontri

dibattuti riunioni

assemblee

ora nel '53 m'hanno detto tutto

quello che io potevo immagazzinare

il problema è trovare la sintesi.

Dominante, la paura
le campi della paura, il ricatto i
tessinoti

allora, la massa in scena?

no, il contrario

Uno solo. Uno che racconta, canta,
eroica, mima, analizza.

Una.

Qui, la donna, la donna/cattolico
compagna essere sociale non c'è

Il cinquantenni la sera alla moglie con
punto che lavora;

— Beh, non si stacca? m'hai levato
le mutande? m'hai strano la camicia?
Mi vedo la partita.

Una. La donna. Una donna che
racconta. La donna del '76. il punto
di vista.

La donna è
la condizione operaia

Io, io che mi ricordo del '33? Io,
di estrazione borghese, che Italia
avevo sotto gli occhi a 13 anni?

Santemo « vecchia scarpa » « ma
linconico autunno » nell'apizza non
autoflegano

Ecco i due termini antitetici: l'Italia
che sembra e quella che era



Anna Salvatore

Questo è il 1953. Ma a che serve,
che vuol dire?

Tra i ricordi:
tesi + antitesi → sintesi

allora, la trilogia:

In ogni incontro si è fatto rife-
mento al passato

dialettica marxista

« veniamo da lontano » eccetera

il contrario del '53, o — meglio —
il frutto del '53 è stato proprio
il '68, anno che ha prodotto la
firma dei contratti « famosi »

il '68 è già un momento storico:
anche perché da noi continua « stris-
ciante »

il « mio » '68 è stato la scoperta del
movimento operaio

ho cominciato tardi — e allora?

io me lo ricordo bene, il '68

quindi:

« 1953 — il ricatto
e la paura;
la resistenza e
i trasitori »

« 1968 — l'ambiguità della fantasia
e il trionfo della dialettica »

questo è il '68:

l'impatto tra due realtà diverse e
inassimilabili.

l'assimilazione

attraverso i contenuti
di classe.

questo è il '68:

ambiguità della fantasia e trionfo
della dialettica.

E la sintesi?

e il « 1976 »

E la sintesi?

E il '76

Si impone un nuovo metodo di lavoro: non
si tratta più di reterritorializzare con un'ottica più
o meno di parte il passato, bensì proprio par-
tendo da due stadi del passato stesso, lavorare
sull'attuale, su un futuro immediato, ma diffi-
cilmente ipotizzabile.

ma il 1976 è una data di confine

senza dubbio il nostro tempo

preferisce l'immagine alla cosa, la rappresentazione
alla realtà, l'apparenza all'essere.

per esso *sacro* è solo l'illusione, ma ciò che è
profano è la verità.

Meglio ancora, il sacro rappresenta « non occhi
in relazione al decrescere della verità e al
crescere dell'illusione, cosicché
il *colmo dell'illusione* è anche
il *colmo del sacro* »

(Feuerbach, pref. alla 2ª ediz.)

di « L'essenza del Cristianesimo »)

«Ciò che è consueto deve assumere il carattere di ciò che non è mai esistito; ciò che non è mai esistito deve assumere il carattere di ciò che è consueto» (Bertolt Brecht)

Torino, maggio

Più che frutto di incontri, la terza parte della trilogia è frutto di tutto questo lavoro è la sintesi
con un'ottica non — come dire — settoriale
da testrante
ma un'ottica di chi si è sforzato di « aderire »
al movimento
di superare le diffidenze e le distanze
di « costruire » un momento teatrale organico
al movimento dei lavoratori

così termina di nascere — sulla carta — la trilogia « '53 + '68 — '76 », una rappresentazione in forma di trilogia affidata a treatrici — donne — cittadine — lavoratrici
il teatro si sviluppò lentamente dal coro; quando dal coro si staccò un personaggio il teatro era già nato; quando ebbe due personaggi, un protagonista e un antagonista, era quasi giunto all'uso della ragione. Più tardi aggiunse nuovi intellocutori, e la sua prima grande liberazione fu la possibilità, non facilmente raggiunta, di fare parlare sulla scena quanti attori voleva
a me.

(mi) è piaciuto rifiutare le ricche risorse della scena moderna. Spontaneamente

costretto dall'argomento

ho scelto quelle condizioni di inferiorità entro
le quali si dibattevano la tragedia e la com-
media primitive.

Post-fatto — ora, lo scritto è scritto. Come tale, al massimo,
se va bene, può essere letteratura. E' sulla scena che diviene



Anna Sabatini

terro. E vediamo quello che succederà. Se i calcoli erano giusti, eccetera.

Post post factum — E' ovvio che in questi « elementi di costruzione » c'è solo il resto di tre mesi di incontri.

dibattiti

riunioni

assemblee.

L'interesse di tutte queste cose è su foglietti, su righe di foglietti, su righe della memoria. Tutto registrato dalla mia mano, da me. Niente di meccanico. E' più comodo. E' l'ambiguità della fantasia.

CARTE SEGRETE

34

=

POESIA

6 DICEMBRE 1945
ULTIMA LETTERA
 DI
ARTAUD A RODEZ



Antonin
 Artaud

Mentre l'Europa è travolta dalla confusione, Antonin Artaud, il poeta che della "condotta" vuole insegnare il corpo essere pastore e regina e impero latitante, da un marionnettista a Rodez. Non c'è casualità in questa coincidenza, ma la anima profonda sente come dimostra l'attenzione agli animali a questo periodo, si pensa al recente spettacolo di Charles Maroulet (presentato a Roma in novembre). In realtà Rodez regna forte su questo sistema, per intensità di testi monomani nel cammino di quest'uomo. Lo preferibilmente dichiara e accusa dal polverissimo la follia che è in tutti noi, e rivendica quale unica salvezza per l'uomo un orgoglioso coraggio a manifestare (e quindi elaborare) queste forme di peste e di sterminio. Non potrà essere allora che, terminata la guerra e finita la degenerazione monomani, la lettera che segue è scritta nell'innocenza del Mondo del '45). Artaud si rende, nella corrispondenza paroli indù ma lucida del delirio, di indicare con i suoi patti la strada spemosa di un colosso che la storia eternamente «si ripete e si ripete».

Non è forse inutile ricordare che se ho lasciato pubblica-
 care le Lettere da Rodez — che Antonin Artaud, ricoverato
 da dieci anni, mi inviò nel 1946 — fu per esplicita richiesta
 del poeta e malgrado la proibizione che me ne aveva fatta
 l'amministrazione dell'ospedale psichiatrico di quella città.
 Per una curiosa coincidenza, Artaud, benché dichiarato
 "incorreggibile, pericoloso a sé e agli altri", fu invitato a lasciare
 l'ospedale appena qualche giorno dopo l'uscita in libreria
 di queste lettere. Durante la visita che mi fece al suo ritorno
 a Parigi, Artaud, ringraziandomi con calore d'esser passato
 sopra quella proibizione che ho ricordato, tenne a dirmi che
 a suo parere esisteva un rapporto diretto tra i due fatti
 (la pubblicazione delle lettere e la brutta "uscita" dall'ospede-
 ale di Rodez). Il testo che segue doveva chiudere la serie
 delle famose lettere. È probabile scontento di quanti avevano
 ancora il controllo di Artaud quando fu scritta quest'ultima
 lettera può forse spiegare perché non giunse al destinatario
 e non fu pubblicata da Guy Lévy Mano. Quasi venticinque
 anni dopo, dei giovani ammiratori di Artaud poterono pren-
 dere copia (grazie, se ricordo bene, alla cortesia di un mer-
 cante di autografi) e comunicarmela.

Henri Parisot

Rodez, 6 dicembre 1943
 Signor Henri Parisot
 140, avenue d'Orléans
 Paris 14'

Caro amico,

La raccolta delle mie lettere da Rodez era chiusa con
 l'ultima, ma la storia della mia vita non vi era chiusa inte-
 ramente, ad eccezione il post-scriptum.

I ricordi della mia vita eterna non risalgono solo a
 questa ma anche ad altre esistenze. Se in questa vita sono
 stato a Marsiglia, Smirne, Lione, Lourdes, Roma, Berlino.

Parigi, Messico, Bruxelles, Dublino, Le Havre, Rodet e Rodet, duemila anni fa sono stato a Nazaret o Gerusalemme dove ho vissuto per anni. E ricordo di aver ritrovato a Nazaret, in una sera d'inverno, un uomo ed una donna di aspetto laico, una maga che insegnavo da tempo, e che fino ad allora m'erano sfuggiti; la donna si chiamava Maria e l'uomo Giuseppe ed il cognome era, credo, Nalpas. La donna aspettava un bambino che per niente al mondo avrei voluto veder nascere, perché sapevo che era e da dove veniva, di che ignobili manovre di affatturamento su di me, cioè, era frutto la sua calvizienza. Avevo giurato di impedire la nascita ad ogni costo. Vi fu tra me, quell'uomo e quella donna e tutti i neri maghi che da sempre obbedivano al loro richiamo una battaglia terribile ed inespugnabile, io per impedire la nascita ed essi per far nascere quel feto di vergogna che l'inferno e la terra erano d'accordo di dargli l'anima di quel giorno della gestazione.

La racconterò più tardi in un libro od in una lettera.

Il nominato profeta, il cui vero nome era, credo, Antonio, fu un mago come i miei genitori e molte volte dovetti lottare con lui. Perché naturalmente era un vigliacco matricolato e più di una volta l'ho sorpreso, come me ho visto l'ombra qui a Rodet, ad introdursi nel mio corpo in sogno per magnetizzarmi i testicoli ed affatturarmi gli escrementi. Non posso dilungarmi di più su tutto ciò perché il tempo stringe, ed è importante che questa raccolta di lettere sia pubblicata senza tardare ancora, ma ieri con orrore ho ritrovato un ultimo ricordo della mia vita a Gerusalemme, duemila anni fa.

So che mi chiamavo già signor Artual, che da tutti ero preso per ingenuo e scemo, ed ero accusato di avere delle voci, declamare e cantare ad alta voce, parlare da solo o, dato che scrivevo e declamavo poemi, d'essere un onoso ed un brutto a niente.

Per aver da mangiare, tentai un giorno di andare a la vorate come manovale nella bottega di un fabbro che però al vedermi parlar da solo e talere dei miei sogni, quel giorno stesso mi mise alla porta. In quel tempo non mangiavo tutti i giorni ed andavo per le strade alla ricerca di un alloggio di fortuna; una donna, una volta, mostrò di interessarsi a me, ma quando comparsi quel che voleva ed il prezzo di nullamaggior con cui dovevo pagare l'asilo ed il cibo che mi offriva, feci dietrofront e non entrai nella sua casa. La Giudea, e specialmente Gerusalemme, erano in quel tempo moltiplici da maghi e stregoni che sempre mi lasciavano per togliermi le ultime forze che mi restavano, mentre con senza domilio e mangiavo quando potevo, cioè quasi mai. Ormai tanto avevo limiti spaventosi che mi facevano bruciare forte al imponevano il silenzio alla muta che mi circondava. Ho adesso a Rodde la stessa muta, ma è da lontano che la colpisco e non da vicino come a Gerusalemme, perché ora si chiama l'umanità intera con rarissime eccezioni, quella degli amici delle mie opere, voglio dire gli amici veri delle mie opere il cui conto è presto fatto.

Comunque sia, la polizia ed i rabbini del tempo decisero un giorno di sbarazzarsi di me e mi fecero arrestare, una notte, in un campo di ulivi, dove dormivo all'aperto, non avendo nessun tetto dove riparami. Fui giudicato e benché un certo Ponzio Pilato mi avesse riconosciuto innocente d'ogni crimine, il popolo immenso dell'imbacillità si inferì per esigere che fossi crocifisso. Mi ricordo d'un locale dove, seduto su uno sgabello, mi fu piantata in testa una corona di spine e mi fu messa in mano una canna di giuncò al posto di quella che m'avevan tolta e che mi serviva con i suoi 200 milioni di fibre a schiacciare tutti i miei stragioni. E sulla soglia della porta aperta al sole del pomeriggio tutta la plebaglia passò a coprirmi di spuri, ad umiliarmi ed umiliarmi.

un luogo chiamato Golgetha ed il grido c'è rei si levò dalle viscere quando la croce fu sollevata e portata e tutto il mio corpo di colpo affondò verso la terra sotto i chiodi che lo trattenevano per le mani ed i piedi. La trafelavo tutti i particolari di quanto poi accadde fino a metà pomeriggio.

Ma, morto, il mio cadavere fu gettato nel letamaio e ricordo di avervi trascorso non so per quanti giorni od ore nell'attesa di risvegliarmi, perché non seppi schivo d'esser morto e dovetti decidermi a sopprimerlo per giungere a sollevarmi.

Alcuni amici allora che all'inizio mi avevano completamente abbandonato decisero il giorno ed imbarcare il mio cadavere e si stupirono senza gioia di risvegliarmi vivo.

C'è da credere che cessi loro fiducia.

Ma sentimmi le mani trafitte e angustianti. Il corpo latido, e il viso promangiato di stento sul mio cadavere che sopravviveva, mi dette un tale ottuso di quelle scote e delle cose da esser preso da un uomo di forza, un'ansia che mi fece sconvolgere tutta e più di un giorno durò lo spavento in Goudes. Questa volta, a Rodez, sarà lo stesso?

E dopo l'assassinio della signorina Seguin, partita da Parigi il maggio scorso per raggiungermi, il cui cadavere anche è rimasto diverse ore nel fondo d'un fossato, quale nuovo assassinio dovrò appiedare pochi... pochi anni che ancora ho a Parigi e sulla terra si decidano a venirmi a cercare per accompagnarmi fino al Tevere?

Bisogna pubblicare questa lettera alla fine delle altre e come conclusione storia della mia vita.

Anachevolutamente suo

Antonia Arnaud

P.S. - Ho saputo questa mattina anche dell'assassinio di Robert Denoel.

EDIZIONI D'ARTE

CARTE SEGRETE

Franco

VILLORESI

Diario di un pittore

prefazione di

Domenico JAVARONE

con tavole in bianco e nero

e a colori - pgg. 160 - L. 10.000

IL TEATRO - LIMITE DI LIMITE SULL'ARNO

IMITAZIONE DI ARTAUD

KASPAR

AUSCHWITZ - AKTION

**Coriolano MANDOLI e il suo gruppo
teatrale di base presentano le loro
esperienze-limite collettive e
local-regional-nazionali**

e poi c'è un teatro al margine, che opera sull'orlo, in quel de-centro che del de-centramento dovrebbe essere il riferimento, la stazione di arrivo, ma di cui poco si parla e meno si sa, di cui arrivano solo cronache solo, i giornali locali o regionali anche, ma sempre in una dimensione culturale che non si proietta come local-regional-nazionale. Per questo l'esperienza di Limite, e del suo Teatro-Limite (potenza del verbo) ma sì, Limite è Limite sull'Arno, e sono la biblioteca locale e l'amministrazione Comunale di Capraia e Limite che hanno consentito la crescita di questo laboratorio teatrale) è proprio un'esperienza limite che non vuole evitare limite, al limite, o neppure limitata.

Un gruppo teatrale, dunque, esemplare di quanti operano sul limitare del multiversamento per cui tutte operiamo in un modo o nell'altro (anche questo numero di "Corti Segrete"), che ha raggiun-

venuti i suoi esperimenti negli spazi limotropi e "regioni chiomate a lumiere oscillante alle guarnizioni di confine" che è sul limbo e chi nudi) di Ponte a Elba, Santa Croce sull'Arno e Firenze (allo Spazio Electronic), e allora oltre il limite per la storia, il matrimonio eterno.

Forse qualcuno toccherà le sue delicate piume teatrali, forse un Comunque il teatro è qui un invito a leggere e a fluttuare in questa limitazione: la Innazione di Ariand di Coriolano Mandoli (una degli animatori, o forse l', del gruppo limitetistico), Raspa e l'Invenzione-Azione, nonché le Letture agli ultimi scritte durante le prove di A-A nel tentativo di spiegare collettivamente l'azione teatrale.

E' questa sua « esperienza di base » — teatro da Casa del Popolo, eredità e ispirata — una di quelle con cui bisogna confrontarsi, che bisogna capire, capere, capire, per poter capire o per non capire, anticipare, non prendere semplicemente parte, per una partecipazione culturalistica estrema e super faciem, superfaciente. A 12 anni, i superfacienti li superfacienti sul non-polemicamente...



Daniela Di Bitonto in « Coriolano Piuma »

Imitazione di Artaud

« Se il teatro è un gioco, troppi gravi problemi ci assillano perché possiamo distrarre la sia pur minima parte della nostra attenzione a vantaggio di qualcosa di così aleatorio come questo gioco. Se il teatro non è un gioco, se è una realtà vera, il problema che abbiamo di fronte è quello dei mezzi attraverso i quali restituirci quest'ordine di realtà, forse di ogni spettacolo una sorta di avvenimento » (Antoine Artaud)

Il teatro esistenziale è l'utopia. Il luogo dove vorremmo essere e non siamo. La fine di una strada che con ostinazione percorriamo senza preoccuparci di scorgerne le mèe.

Il teatro esistenziale cessa di essere il luogo della frode per divenire un momento autentico di vita nel quale qualcosa — anche piccola — viene concretamente mutata. In ciò l'utopia diviene paradossalmente il contrario di sé. Diviene cioè luogo reale, concreto, nel quale, finalmente possiamo gettarci allo sbaraglio, andare oltre il limite senza pudori. Continuare quel sogno infantile che un tempo abbiamo interrotto.

E' in questo andare oltre il limite, sempre, senza i pudori della mente, in questo spingersi sempre più oltre nella strada dove non si scorge la mèa, è in ciò che avvertiamo la grandezza visionaria e la fragilità pazzoide, infantile quasi, di Antoine Artaud.

Artaud non possiede strategie, non sa e non può scegliere il minor male. Con ingenuità di bambino parla le parole della semplicità, le parole che non hanno perduto il loro originario significato.

Chi le ascolta e vive in un mondo dove il male rap- 141

porto con le cose necessarie non è perduto o è stato ristabilito, comprende ed ama Artaud, lo comprende e lo ama non per le necessità della mente, ma per il moto del cuore, unica ed autentica realtà.

Si è tentati in certi momenti di identificare Artaud in Cristo, in Giamci, in Guevara, nelle vesti di un biondo e mitico eroe. Ciò sarebbe irrimediabilmente riduttivo. Riduttiva sarebbe l'immagine stessa di Artaud-Artaud. Egli è invece la semplicità di un discorso *essenziale*: a livello finito — dovendolo rappresentare — si rappresenta con altrettanta semplicità. Non esistono poi mitici e potenti in questo sogno, e non sono certo le parole dell'intelletto a costituire l'*ideale che illumina*. Nel nostro sogno c'è posto solo per la semplicità, Artaud assume le sembianze di una giovinezza semplice, pudica, infantile, misurata nei gesti, ma con lo sguardo interrogativo e penetrante di chi ha la mente fuori del male, il sorriso gaio che illumina e porta con sé l'antico flauto della verità.

I luoghi, la situazione, sono quelli ipotizzati da Artaud: la grande epidemia di peste che sconvolge tutto, che tutto rimette in discussione. « Sotto l'azione del flagello, le strutture della società si disgregano. L'ordine crolla. Si assiste al totale sconvolgimento della morale, a tutte le distorsioni della psicologia ». Sono i luoghi preistorici — o dopistorici? — che hanno comunque avuto un passato che ora si cancella, si decompone.

La peste è vista come *malattia superiore*, come « entità psichica », come flagello divino che rende giustizia di un passato disumano. La peste come morbo, come distruzione imminente, come perdita di identità, come estrema rinuncia che mette in luce noi stessi quali veramente siamo e così facendo ci spinge a modificarci, ci impegna in una lotta di costruzione di un mondo finalmente umano dove la realtà e l'essenzialità delle cose sia riconquistata. La peste che ci

impegna a dare finalmente un senso alla vita se non vogliamo sprofondare negli oscuri meandri della decomposizione.

« Il teatro, come la peste, è una crisi che si risolve con la morte o con la guarigione (...) un formidabile appello a forze che riportano con l'esempio lo spirito alla fonte dei suoi conflitti (...) E se la peste è una malattia superiore perché è crisi totale dopo la quale non rimane altro che la morte o una purificazione assoluta, anche il teatro è una malattia, perché è l'equilibrio supremo, non raggiungibile senza distruzione (...) Non diversamente dalla peste, il teatro esiste per far scoppiare gli accessi collettivi ».

*« Dio fece quindi piangere il popolo
per la via del deserto » (Esodo, 13, 18)*

Arraud nei luoghi simbolici della peste I luoghi simbolici sono quelli del progresso, dello « sviluppo », dei fasti borghesi, della negazione della fede, del « laicismo laido », delle « Caneri di Gramsci », del potere del denaro, dello sfruttamento, dell'« omologazione antropologica e culturale », dell'« edonismo del consumo », della frivola che ormai ci impedisce di guardarci attorno. Sono i luoghi del possesso e della lotta per possedere. Il sesso, l'amore, i rapporti umani come possesso. Sono i luoghi nei quali ogni reale passione è perduta, dove è norma l'ipocrisia e dove chi cerca se stesso è ridotto in angoscia.

Nei fasti di queste piazze patrizie, di questi « viali borghesi », Arraud è solo. Il suo flauto, quello antico della verità, parla una lingua sconosciuta agli abitanti irati di questi luoghi. Il messaggio di Arraud ha a che fare con l'essenziale: qui l'essenziale è perduto!

*« Non bisogna certo mitizzare la rivoluzione per pensarla;
ma bisogna mitizzare la rivoluzione per farla »*

(da un'intervista a P. P. Pasolini)

Nel luogo dove Arraud pronuncerà le sue parole essenziali, nel suo « Regno dell'Utopia » non ci sono luci, non

ci sono le insegne e i fasti. L'*estetizzata* domina questo luogo che sembra appartenere a un mitico passato. Sulla sinistra della collina Arraud parla al popolo, agli appetenti, a una schiera ricorata barbara nella riacquistata coscienza delle proprie catene, una schiera che ha riconquistato finalmente la *frase di Marx*. E le parole del suo flauto sono quelle della semplicità:

*Il teatro orientale
è nella povertà
nel mito
nel tempo della necessità
perché nell'età dell'oro.
Il teatro entra
di essere essenziale
di costituire un atto di fede.
Parlo in teatro meno
ma non tutto merito io che in pugno*

Non è morto Arraud che risorge nella possibilità che ancora abbiamo di amarlo, di accettare come un bene la sua apparente assurdità, di tirare da esso gli stimoli necessari a disporre alla lotta, a impegnarsi nella battaglia per stabilire un concetto di teatro che « non bara con la vita, non la sdraialetta, non la illude » ma « rende » e « consuma », a essere una specie di *operazione magica*, suscettibile di un qualsiasi sviluppo ».

Lo scopo non è quello di piacere, di divertire, di dire cose giuste. Lo scopo è quello di porre domande nelle quali noi siamo profondamente impegnati.

In questo « Regno » il teatro è finalmente un luogo dove ognuno cerca se stesso, cerca di dare un senso alla propria esistenza. Non si tratta di dare facili soluzioni, di continuare a barare facendo « apparire tollerabile l'insolubile ». Qui, in questo antico e mitico luogo il teatro non *può più* ma *agire più*, è l'unica possibilità.

Ciò significa che il teatro rifiuta « i consueti limiti dell'uomo e delle sue facoltà » per « allargare infinitamente i confini della cosiddetta realtà ».

Per Artaud il teatro assume una dimensione che va oltre i confini stessi della vita come noi adesso la vediamo, la vita che si rinnova per tramite stesso del teatro, « dove l'uomo dica impavidamente signore di ciò che ancora non esiste ».

Un teatro che tende a colpire sensibilmente, emotivamente chi osserva e chi partecipa, qualunque non vi siano più attori e spettatori. Un teatro che non essendo più separato dalla vita, ed esponendo dubbi, annuì lo « spettatore » stesso ad agire uscendo in tal modo dalla sua veste per divenire egli stesso attore che cerca se stesso. Egli « sarà scosso e scosso dal dinamismo interno dello spettacolo, e questo dinamismo sarà in diretta relazione con le angosce » con le preoccupazioni di tutta la sua vita ».

« Nella città che in seguito non ci saranno più spettatori, ci saranno soltanto attori. Niente più cultura, quindi niente più pane che sta a guardare. Niente più scatto — perché il teatro comincia quando la scena e la sala vengono separate. Tutti saliranno sul palcoscenico nella mia città. Niente più pubblico. Niente più gente che guarda, quindi niente più azione falzata alle origini dal fatto di essere destinata a chi guarda ».

Si tratta ormai di immaginare un grande fatto collettivo, un autentico monico di vita nel quale ognuno riceve la sensazione che qualcosa di profondamente importante viene messo in gioco e che ciò che ci circonda, la nostra stessa vita è messa in discussione in questo atto collettivo. Si ha ormai la certezza che dipende da noi, dal nostro impegno, dal rito che collettivamente celebreremo la possibilità di mutare il mondo. « Viremo in comune la nostra vita, invece di guardarla scorrere in canali diversi, fra compromessi stagni ».

Un luogo impraticabile, dite voi? Impraticabili siete voi che lo dite, non questo luogo. E se alla fine della strada sembra adesso di non scorgere la meta, so dico che « non bisogna cedere, non bisogna obiettare che questa meta è irraggiungibile, il fatto che alla fine di ogni strada ci siano l'assurdo e l'impossibile non ha nessuna importanza. L'assurdo e l'impossibile sono alla fine di tutte le strade. Quello che conta è la direzione nella quale si va, è la condotta, l'atteggiamento. Di quello che ci sarà alla fine della strada, non dobbiamo preoccuparci. Le strade non hanno fine, è impossibile smettere di camminare ».

Il teatro è il luogo del sogno dove, rimanendo materialmente bambini, io immagino la mia città piena di colori e di suoni. Il luogo dove attomo sensitivo, dove ognuno cerca di vedersi quale è ma anche quale vorrebbe essere, dove ognuno fin da adesso, senza pudori, cerca di immaginarsi esattamente in quale modo vivremo la nostra *prestita*. Quanti obblighi ci siamo inventati per impedirci di vivere come diciamo di volere. Il risultato è che non viviamo, crediamo di vivere. « Non si muore, si è morti ».

Note per l'imitazione »

- L'originale rituale del teatro. Il rito come *corinto collettivo* dal quale ci si attende il *miracolo*.
- La staticità, la rigidità — e quindi la morte — come assenza di teatro.
- Il corpo si muove. Un primo movimento disarmonico eppure vi è in ciò la nascita del feto: il feto del teatro.
- Gioca per potersi muovere. I movimenti si fanno annuali. I movimenti si fanno significanti.
- Si compie il primo evento collettivo: il rito della pioggia. Il rumore dell'acqua che scroscia ed il rito è compiuto. Ci si aspettava il miracolo e il miracolo è avvenuto.

La cecità si è trasformata in fecondità. Il teatro è finalmente sorto.

- La fecondità dona cibo alla comunità. Si celebra il secondo rito: la nascita di un pasto primitivo dove ognuno riceve secondo quanto ha bisogno.
- I legami comunitari si fanno sempre più stretti: quindi più liberi. La gioia fa il suo ingresso e con essa i canti e i balli. Tutti cantano e ballano attorno al fuoco: già si spera in un nuovo miracolo.
- Il terzo rito: un duello con armi rudimentali. E' un duello primitivo, privo di cattiveria, quasi gioioso, uno di quei duelli che appartengono al tempo non ancora contaminato dalla « civiltà », quando i rapporti erano di una semplicità sconcertante. Non ci sarà la vittima: i due contendenti si scambiano l'anna. E' assurdo uccidere, è possibile solo trovarsi fratelli.
- Il Teatro è un incontro. E' il secondo miracolo che avviene: prima era la cecità. Ciechi si vagava per il mondo. Adesso l'incontro: per la prima volta il mondo compare in tutta la sua meraviglia, il suo stupore, il suo splendore. Scoprite il mondo, ciò che ci circonda, è scoprite se stessi, finalmente.
- La preghiera degli antichi come atto supremo di devozione al teatro. Ci si conosce ormai attraverso tutte le possibilità che ci è dato di avere: nel corpo, nella mente, nel cuore. Attraverso la musica, la vista, i colori, il tatto, l'olfatto. Ci si unisce: ognuno di noi ha un profumo, tutti insieme formano un altro profumo.
- Si compie il quarto rito: la terra — simbolo del teatro essenziale — viene scambiata ed offerta a chiunque. Tanti palmi di terra che formano un'unica grandiosa terra: la terra del teatro.

"Kaspar"

elaborazione collettiva di TEATRO LIMITE 1974-1975

da un testo di Ole Sarvig - adattamento teatrale e regia
di EUGENIO BARBA - produzione dell'ODIN TEATRET
di HØLSTEBRO 1966-1967

quattordici scene
nessun intervallo

«KASPAR» è la storia di un solitario che entra nella società, imitazione sociale, culturale e sessuale, scontro tra natura e civiltà, tra interiorità e strutture organizzate, tra primitività e storia, tra mistero e conoscenza, tra individuo e organizzazione.

Kaspar Børst, un uomo solo, un ragazzo nato nel 1812, diventa uomo, un grande, fino a essere ucciso, comparsa sulla scena di Nortimera (dove la società borghese sta già celebrando i suoi tanti) nel 1828, assassinio, tortura, ridotto ad uno stato cosiddetto «eclettico», inghiottito nella struttura organizzativa dello sfruttamento e della violenza generale, militarmente ucciso da uno sconosciuto cinque anni dopo.

Nel 1967 Eugenio Barba recita a Hølstebro, cittadina della Danimarca, uno spettacolo ispirato al mito di Kaspar. «KASPAR, RIFANZA» da un romanzo di Ole Sarvig, libera interpretazione collettiva degli attori dell'Odin Teatret, il gruppo teatrale di amministrazione da Barba in contatto con i poliziotti, seguendo le orme del suo racconto, il regista polacco Jerzy Grotowski.

«Teatro Limite» ha elaborato gli appunti per le quattordici sequenze dello spettacolo di Barba e dell'Odin Teatret: un'occasione per rievocare, testimoniare, il bilico tra sogno e ideologia, mistica e giudizio critico, angoscia e chiarezza, gioco e smascheramento del gioco, rifiuto e accettazione dello spettacolo, recupero di alcuni valori individuali e comuni e riaffermazione dei grandi valori collettivi e politici.

1. Entrano gli attori. Indossano i costumi. Si pongono domande sul proprio tempo. «E non pretenderemo di essere eterni».

Musiche: Vaclav Kocera: « LIDICE ».

2. Il pasto della comunità. Il Corifeo distribuisce il cibo e narra una storia oscura, di sapore profetico.

Musiche: Giovanni Pierluigi da Palestrina: « HODIE CHRISTUS ».

3. Grida soffocate fanno scoppiare un'adolescenza: Kaspar. Stupiti, spaventati, irritanti, essi spiano le sue prime reazioni, il suo tentativo di pronunciare qualche parola e di alzarsi in piedi. Si gettano su di lei come uccelli da preda: ma, alla fine, è per collare l'orfana e adottarla.

Musiche: Henry Cowell: « OSTINATO PIANISSIMO FOR PERCUSSION ORCHESTRA ».

4. La nascita sociale di Kaspar: riceve un nome, delle vesti: « Ti esiti to telos ».

Musiche: Carl Orff: « DE TEMPORUM LINE COMMOEDIA ».

5. La Caritea racconta a Kaspar la saga dell'uomo che sogna un figlio ed è a sua volta sognato. La saga sembra preannunciare esperienze che attanagliano Kaspar nella sua nuova vita.

Musiche: Vittorio Geminelli: « INTERSEZIONE III (IN MEMORIA DI EDGAR VARESE) ».

6. Kaspar impara a camminare. Entra nel mondo « umano, troppo umano ». Sfruttamento, cecità, solitudine, violenza: questa la società organizzata. Kaspar si ripercorre tra la folla dei ciechi.
7. Fa la sua apparizione la comunità come fattore educativo. Il Corifeo scelse le trame della congiura. La cultura è il « Credo » autoritario. La risposta deve essere la passività e l'obbedienza.
8. L'apparizione di un uomo-donna fa dimenticare Kaspar ai suoi degni maestri.
9. L'attenzione ritorna su Kaspar: è tempo che faccia vedere ciò che ha imparato. La si supplica di ricordare. 149

la si rinuncia, le si suggerisce ciò che deve dire. Quando Kaspar, alla fine, ripete qualche parola del «Credo», il Corifeo banchisce le danze per festeggiare l'avvenimento.

10. Il ballo è la rivelazione del fallimento e della crudeltà personale di ciascuno.

Musiche. Johann Strauss jr.: «KAISER-WAIZER» ed altro.

Vittorio Giletti: «L'OPERA ABBANDONATA
TACE E VOLGE LA SUA CAVITÀ VERSO
L'ESTERNO».

11. Kaspar è un sociale, dunque è malato. Le vengono trovati i sintomi delle malattie più aberranti. La cura ha bisogno di un uomo.

12. Il mezzogiorno delle vacche. Il matrimonio come istituzione sociale di sfoltimento e disparità. Kaspar, invece, sceglie come sposo non il maschio ma l'amato. Tra loro si stabilisce un fertile rapporto di amore: una nuova vita suggella la loro unione. E' ciò che gli «altri» non possono né ammettere né accettare. Il bambino nato dalla unione viene ucciso, lo sposo incarcerato. Kaspar è abbandonato e resta solo come una lebbrosa.

Musiche. Amintore: «ZUM GALI GALI» ed altro,
Giovanni Pierluigi da Palestrina: «HODIE
CHRISTUS».

13. Kaspar cerca rifugio nel Libro dei Libri (ma il Rabbino ci Nazzari dice: «Sono venuto qui con una spada...»). Kaspar deve ora combattere. Rimane solo davanti a un altro uomo. Il coheito omicida si alza per suggellare l'ultima esperienza di un essere.

Musiche. Orlando di Lasso: «REQUIEM».

4. «E non precluderemo di essere eterni». Gli amori si pongono domande sul proprio tempo. Si tolgono i costumi. Escono l'una e l'altro.

150 *Musiche.* Václav Kucera: «LIDICE».

TEATRO LIMITE

presso la Biblioteca Comunale « PABLO NERUDA » di
Capraia e Limite 50050 LIMITE SULL'ARNO (Firenze) -
Tel. 57373 Prefisso 0571

DANIELE ANTONINI - NILA BENIGNI - GIUSEPPE CAM-
PINOTI - PIER LUIGI CAMPINOTI - MILA CARBONCINI -
VALERIA CARBONCINI - LETIZIA CASTIGLIONI - CLAU-
DIO CINELLI - FAUSTO FERRINI - CARMINE FONTA-
NAROSA - ALESSANDRO GIGLI - NEMO LOTTI - CO-
RRIOLANO MANDOLI - IRINA MICHELUCCI - ROBERTO
PERUZZI - ALBERTO POZZOLINI - NICLA PUCCI - SIL-
VIA PUCCI - MARCO SALVADORI - PIERO SANTINI -
SILVIA VITI



Daniela Di Biase
in un'alta scena di « Corinto Pina »

“Auschwitz-Aktion”

- Quando gli spettatori entrano la scena è debolmente illuminata da due certi posti sul pavimento. Gli Häftling (cioè i prigionieri) sono già lì, assolutamente immobili, seduti o in piedi, nel silenzio più assoluto. Immobilità e silenzio per un tempo lunghissimo.
- ... finché, come provengono da un altro tempo e da un altro luogo, un canto oscuro, pieno di presagi, si aggiunge al silenzio iniziale ma non ancora all'immobilità.
- Mentre il canto comincia, fa il suo ingresso un nuovo Häftling: meravigliato, confuso, intimorito, cerca di rendersi conto del luogo nel quale è giunto: quella che fa è una scoperta terribile.
- Cerca aiuto, o forse conforto, oppure semplicemente una spiegazione, si rivolge agli altri Häftling: « Om sei, om sei... », ma non ottiene risposta, non può ottenerla, si abbandona allora a se stesso. Il canto si dissolve.
- L'arrivo del nuovo attizzatore riesce a scuotere qualcosa in quel luogo immutabile, senza tempo, senza speranza. E' un « vile accento di speranza » quello che sembra animare la scena.
« Om sei, om sei... » è la parola che pronunciano tutti, debolmente, timidamente, quasi con pudore, uscendo finalmente dalla immobilità. Ma un grido riporta tutto al silenzio e all'immobilità.
- Due Häftling lentamente, con gesti riuniti come se fosse una funzione che hanno compiuto mille volte, prendono i corpi dei morti e li gettano uno sopra all'altro formando una catasta.

- Un altro *Haftling* con parole terribili narra come da un sogno di un destino immutabile che conduce alla morte come unica salvezza. Buio.
- E nel buio più assoluto risuona musica ma dolce il suono di un flauto. Poi lentamente le voci e il suono degli oggetti di *Auschwitz* si sovrappongono al flauto fino a farlo cessare. Prende così vita un suono assurdo: il « suono in gabbia ».
- Una squallida luce si accende improvvisamente mentre la scena è immersa nel suono di due campanellini, un suono argentinissimo, limpido. Al centro della scena una fanciulla seduta per terra, col suo giocattolo (antico ricordo) e con lo sguardo patetico, infantile, indifeso. Più lontano una *Haftling*, ma terna, dolce, con un fiore bianco in mano. Con gesti e parole vuol donare quel fiore alla fanciulla, la chiama dolcemente: « *Om si, om si* » — ma la fanciulla, disubbidiente alla dolcezza, non alza neppure lo sguardo. La « madre » allora si avvicina, le offre nuovamente il fiore, la fanciulla alza finalmente gli occhi, gli sguardi si incontrano, la fanciulla prende il fiore. La « madre » compie ora gesti affettuosi come quelli di una madre per la figlia. Quasi un sorriso si disegna per un istante sul volto della fanciulla, poi la magia si rompe: cade il fiore, cessa di colpo il suono dei campanellini. Quelli che erano gesti e parole affettuosi, diventano gesti cattivi, parole crudeli, pieni di sensualità repressa, di morbosità. Buio.
- Dal buio provengono voci indistinte che dicono parole delle quali si distingue appena il senso. Ognuno racconta se stesso ed ogni racconto è eguale poiché eguali sono i destini ad *Auschwitz*, uguali le storie. Ma non si tenta ad intuire che siano parole terribili, che parlano di una condizione disumana.

Una parola poi si sente distintamente, più volte, una parola che riassume e comprende tutte le altre « Auschwitz ». Poi una voce lontana canta la stessa parola « Auschwitz ».

- Suona un campanellino da messa, due ceri vengono accesi: li tengono due internate che, immagini pietose, vegliano i cadaveri di due Haftling. Silenzio ed immobilità per una lunga contemplazione dei morti.
- Suona di nuovo il campanellino come ad annunciare la seconda parte del rito. Lentamente le due internate tolgono le scarpe ai morti e li abbandonano al loro destino. La scena viene invasa da centinaia di scarpe: le scarpe dei morti.
- Tutti gli Haftling disposti sulla scena per dar vita all'« oratorio alla memoria delle vittime di Auschwitz ». Poi l'uomo col campanellino aggrandendosi tra le scarpe spegne i ceri. Buio.
- Finalmente la violenza esplode in tutta la sua fisicità. Due pile azionate alternativamente scoprono i particolari di una interminabile scena di violenza e sopraffazione, di gesti, grida, corpi, parole sconnesse, che non risparmia niente e nessuno. Finché il buio e il silenzio (la morte) resteranno padroni assoluti di Auschwitz.

Lettere agli attori

A RINA,

Adesso hai il tuo giocattolo — lontano ricordo —
dove essere così, Rina,
il tuo cavellino bianco
io ti faccio donare il fiore

154 — anch'esso orrendamente bianco

e profumato — ma tutto ciò è falso
mi serve da preparazione alla crudeltà
tu non puoi — non devi — scambiarlo per dolcezza
tu lo ignori e insieme lo sai.
Ad Auschwitz hai imparato a dubitare, finalmente
se si tratta di dolcezza devi dubitare
poiché « non è di maggio questa impura aria ».
Per adesso — ti ancora per un po' —
sei la vittima. TU Rina,
non il personaggio
— fuori del personaggio quando sei Rina
tu non devi esserlo altrimenti, Ah!!!!,
quanto male avremmo fatto scrivendoti
nelle pagine del libro di Kaspar —
Adesso cerchi di capirti, di comprenderti
anche un po'. Tu non sai che il cavallino bianco
il fiore che Nicia ti dona — io glielo ho suggerito —
hanno un oscuro significato. Tu
accenni quasi un sorriso, come un
ricordo lontano. Sei debole, Rina
infantile indifesa sei
un fiore troppo profumato
ed io ti faccio cogliere, poiché
un po' d'emozione non basta ancora
ad allontanare da qui l'oscuro sentore di Auschwitz.
Vivi intensamente questo istante, Rina
questo mio volerti ambigua, in bilico
quando avrai il tuo giocattolo
il tuo fiore anch'esso bianco.
Non si ripeterà più questo attimo
poiché dopo — uscita dalla stanza di Auschwitz —
è nera, Rina, la stanza di Auschwitz —
tu rompi il cavallino bianco, ti accorgi
che il fiore non è profumato come festiamo di farti credere.
Tu neghi Kaspar e lo accogli
pronunciando la sua parola schiaggia. Poiché
fuori dalla stanza di Auschwitz, le pareti
possono essere ancora più nere.
Domanda, esigi, sii crudele verso di lui — il personaggio
mettilo in crisi, non chiuderti in lui — esso non esiste.
Noi non creiamo personaggi, cerchiamo noi stessi
tu adesso gridi, poi cercherai di dare un senso al tuo grido.
Si può essere Artaud, a patto di essere NOI STESSI:

Poi lasci cadere il fiore. Quel fiore che cade
 ottundamente bianco — rompe la magia e le pareti nere
 come fosse la prima volta — appaiono finalmente nere.
 Quel fiore che cade è un suono
 che grida ancora al cuore — quasi fosse
 orecchio e non più sentimento — di chi
 per un attimo ha operato in Lui.
 Fin qui ti abbiamo narrato bellissime storie
 nell'odio degli altri per Kasper
 trovavi il nostro amore. Paradossale NOI
 paradossale Kasper, paradossale amore. E la STORIA
 anch'essa paradossale poiché non esistono storie
 bellissime. Rima. Esistono solo storie che ci umiliano.
 E LORO non sanno quanta forza c'è in fondo
 all'umiliazione. Quanta antica rabbia risveglia in noi
 questo che non è più che un sentimento: LORO
 con il loro assurdo volere già vecchi — fratelli
 tristi della ragione.

A NICLA,

Dunque tu giungi ad Auschwitz, un luogo sconosciuto.
 Ripeto: TU giungi ad Auschwitz, nel cortile del Lager ci
 sei. TU, non il personaggio che vorresti creare e che non
 esiste.

Entri con fragore, il TUO è un ingresso "fisico", volendo io
 lo tocco — tu lo puoi. E' questo per adesso (per poco an-
 cora) che ti distingue dagli altri Haftling (cioè dagli altri
 detenuti).

L'itinerario è la scoperta — poco a poco — di ciò che ti
 circonda: il tuo nuovo mondo, la tua nuova casa. Terribile
 casa in vestiti!

Che cos'è che attira la TUA attenzione?

LE PARETI: le nere pareti dell'« stanza », le nere pareti del
 cortile di Auschwitz, le nere pareti del Block, le
 nere pareti del crematorio.

IL SUONO che vago nell'aria, imprevedibile ma mostruosamente
 presente, esso non ti abbandonerà mai.

LA LUCE: l'oscura luce di Auschwitz, una luce che è quasi
 tenebra.

GLI HAFTLING: uomini non più uomini, ricordo lontano di
 uomini, oggetti mostruosi, ricordi non più ricordi,
 ricordi parati unici, individuali, astratti.

LA SINCOPTOGRAFIA di V. S. GAUDIO

PARADIGMI

sulla contrazione
spazio-temporale
di ARTAUD

*... e anche questa, che pro-senzasens lo forse non sentiamo ma con-
sentiamo è una esperienza un po' lontana. V. S. Gaudio è un giovane
scrittore e saggista torinese che anche quando afferrato come è que-
stioni critiche ha bisogno di una cadenza, di una scansione, di una in-
corporazione mentale, di un ritmo sensorio scetticale. Per cui va a capo
anche in prosa, e abolisce la prosa crassa. Ad alcuni lettori potrà ap-
pare l'altroveverimento di un tal metalinguismo, come nel caso di altri
"lontani" seguiti in questo numero (in ogni occasione anche i testi, in
una loro trattata verbosintagmatica, è necessario esprimere anche la
conoscenza).*

1.

A tentare il femminile terribile è la tentazione che urla
dal fondo dell'abisso.

dal femminile terribile il corpo ritorna al suo occhio che
lo guarda, il silenzio è già per il ventre, dove il maschile per
far uscire il grido della forza dovrebbe far leva prima di tutto
sulla sede delle strazianti.

accanto al vuoto c'è la giustificazione della caduta,

accanto al neutro la pesantezza fissa la rimbombanza fem-
minile,

l'occhio è come il soffio che dicendo nel ventre a cre- 157

re il suo vuoto che lo rilancerà alla sommità dei polmoni:
il teatro di Séraphin.

È uno spazio che crede al segreto del suo doppio, lo si potrebbe localizzare nei punti del corpo che sono la base organica delle emozioni, l'apletica affettiva dell'attore ha dello spasmo la proiezione all'interno, la coscienza del respiro affettivo ha connessioni temporali che vengono a citarsi in espansione, equilibrio e attrazione.

carcelati rispettivamente al maschio, all'androgino, alla femmina, la presenza, dunque, dovrebbe conquistare l'attualità

con la grammatica di un nuovo linguaggio ancora da trovare, la cui materia ha per essenza il gesto (vedi Seconda Lettera - A J.P., Paris 28 settembre 1932)

Ma il gesto in che misura si declina al corpo per il tempo che le tre figure hanno?

Con i principi delle terne cabalistiche,

da ciò le combinazioni per armare nel teatro il luogo dove questa respirazione magica può essere riprodotta a volontà.

La condizione orientale della messa in scena attualizza la situazione del corpo,

la coniugazione dei segni, degli atteggiamenti, dei movimenti formata la sensibilità che urta il silenzio.

Allora,

in questo spazio che è la scena c'è il silenzio

che erige il linguaggio concreto del corpo, il corpo in ragione del suo equilibrio attua per la sua espansione, si espande per l'attrazione, la riflessione stessa viene a costituirne la realtà virtuale in cui l'identità illude.

La scena diventa il tema stesso del silenzio,

i motivi che Art, il percorre come messa a punto della sua correlazione tracciano lo spazio come rapporto psico-fisico che si eraclea dalla risposta sensoriale che il corpo resuscita dall'istante.



Mario Merz, *Alba a Fossano*.

La rappresentazione è lo specchio, dunque, della contrazione.

e la contrazione affettiva è il sintomo della trasgressione come è anche la fuga dell'ideologia.

da qui il corpo vive della possibilità che ne espande la economia che lo ferma.

Il locus si zovvescia dal suo stesso punto, si assume metaforicamente allo storico, per incontrare nell'angoscia la carenza che ritrova il mito.

Il teatro è la crudeltà.

per una azione che riconnetta la necessità, l'uso è il bisogno, la violenza è una condizione affettiva che estende la comprensione all'immobilità che l'inghiotte da fuori.

c'è ancora sensazione che moltiplica l'oggetto come 159

stessa proposta della mutilazione collettiva.

L'espansione della massa attrae per l'equilibrio che in genera con la proliferazione.

2.

La tentazione dell'oggetto è il vortice dell'idea metafisica, e l'idea metafisica da conciliare alla abitudine sarebbe, tra l'altro, lo stesso uso del simbolo che si estende dal locus da cui si tenta come presenza.

C'è questa illusione di continuità che si cita dal *primo manifesto* in ragione dello spettacolo, in cui si assume un elemento fisico e oggetto percepibile da tutti, da cui grida, lamenti, apparizioni, etc. verranno a rendere di questo silenzio del corpo

il clamore (le grida) che lo fa sofferenza e sottrazione.

Ma c'è da dire che la contrazione dell'affettivo (1) quale sintomo della transgressione, in effetti, non deve essere letto che come testimonianza e sacrificio del corpo,

viceversa in Georges Bataille lo stesso frangere della grossa compie, più che all'ombra dell'alter, al suo economico quale piano da trasgredire, di ritorno in Artaud.

L'uscita platonica finisce con l'inscrivere i *ganah* (2) (o il movimento ternario della Cabala) nella stessa presenza che fa dell'energia la ripetizione e la differenza della *durante*.

E qui, appunto, la *mimesis* va a svilupparsi nella negazione che la porta a impossibile resa tra identità di percezione e di pensiero.

L'ubiquità ha un *topos* ben preciso, in tal modo, si scinde alla linearità che ne avrebbe emulgato la trama alla forza della superficie.

Che è, la superficie, il luogo da cui la presenza seraccia i gesti che la compongono come maschera,

il luogo da cui, perciò, cresce la metafisica della parola, del gesto, dell'espressione, da cui l'attualità si raddoppia nel simbolo cui si abbandona.

Ecco.



Mario Montini, Foglio nella luce di Borgia

il corpo del simbolo con si scava meno a nudo esce dalla maschera, il teatro, come la peste, l'equilibrio che spinge all'esterno l'attrazione: i miti si riscuotono, i solchi e le eruzioni gonfiano la perversione, la rottura del confine (la deterritorializzazione).

È il bubbone del presente, il grido del corpo

Il confine, come *apoc.*, appartiene al parer.

la scena classica risponde dalla duranda dei ruoli da cui riesce a territorializzarsi, lo spostamento del parer non è la sua rimozione, è il vuoto che dilata l'ordine e il rischio, qui lo sguardo ha la distanza del tatto. (3)

3

La differenza tra proiezione paracomunista e proiezione. 161

paranoide (4) si ripete proprio dalla proprietà del simbolo: la differenza di livello è quella stessa asimmetria che aggiunge il caso al bisogno.

L'unità che la regge sta nello spazio dei frammenti, non come perdita ma come superamento.

La *distanza aurista*, quindi, viene a restringersi al fine di coartare il caso sulla contingenza, (cfr. il principio di *rétrécissement* di Minkowski (5))

cosicché

L'asimmetria di già lunga da spostamento dello spazio euclideo, l'equivalenza che dovrebbe reggere la successione e la simultaneità viene ad essere scissa nello spazio sensoriale.

L'identità che si legge nelle zone di tensione, *expansion* (espansione) e *rétrécissement* (restringimento) scade reversibile il tempo nello spazio cerebrale dei significati.

Le concezioni di Fischer (6) del tempo biologico ci mostra per la microscopia di trasformazione operata dallo investimento di Aulard l'iperbolismo geometrico scatenato nello spazio-tempo visivo da Laneberg (7) (cfr. la prospettiva iperbolica indotta dall'assunzione di farmaci psicotrofici), rifiuto della distanza

che si arena sulla contrazione dello spazio e su quella del tempo (cfr. l'induzione della pulcrobina), mentre l'immediato si espande a profondità dell'emergenza sensoriale (cfr. la « sintesi simultanea » di Lotfi)

La contrazione spazio-temporale

costituisce il tempo come istante, l'ordine che ne vuole continuare la durata è solamente frazione soggettiva che si toglie alla scena ma solamente per assumerla ai propri fantasmi.

L'attualità fa di concreto il simultaneo della presenza.

Il simultaneo dell'identità di percezione si ingenera dal pensiero de-reiuncto, la privazione cronica introiettata (subita) viene attesta (proiettata) come atto de-privante.

Vediamo che il gioco resta valido solo se implica dalla rigidità schizoidale il movimento del zomeroiale.

4

Come Copeau, che arriva all'abolizione del testo.

Artaud vorrebbe rendere l'incorrisivo come spettatura del doppio che toglia, appunto, all'identità, chiavi alla maschera, al ruolo, ma la riflessione della *figura*, del ruolo, pone come mimesi una differenza che rassomiglia all'alterazione, e altera l'esistenza, un altro termine che subiamo a Beaudry (8), proprio perché la si vuole condurre alla sua referenza.

D'altra parte,

Artaud, nella *racina* in scena, incide

la sospensione del ruolo nella traccia che rimane all'essere spoglio, il rimando è una decisione del solo.

L'esistente (nel senso di Derrida) ha un tempo di cui conserva la traccia come differenza degli altri, il significato si elabora dalla stessa funzione,

ad esempio ne *Il Ceneri*

il paradigma del padre neutralizza il senso come rottura dell'angelicità di procreanza dello stesso (Levinas o Derrida).

la *voce* ha una totalità di sorgenti che lo integra alla rottura della sua temporalità da cui erige l'invarianza delle frasi.

L'invarianza delle frasi appartiene alla connessione dell'economico.

Ma la necessità di una significanza viene ad insinuare il segno come presenza in quanto tale.

la crudeltà del senso non ha fugacità alcuna, ha una durata che si pone come giustificazione fisica dell'inganno tra identità di percezione e identità di pensiero (simultaneità integrale);

ciò che conta è testimoniare di questa mancanza d'essere.

Ne *Il Ceneri*

L'assunzione dello svolgimento esce dall'affastellamento 163

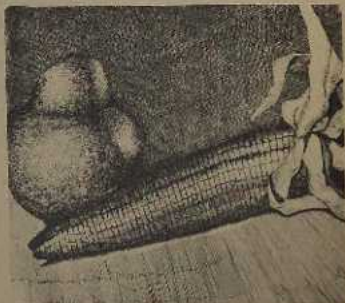
teoria di Arraud, ma, se non altro, lo traduce nel senso per una retorica di figure, ad espressione potenziale della distanza.

Il sistema che declina le figure è quello della famiglia e del corpo, il corpo, nella famiglia, si definisce come identità che ha un campo ben preciso, una sostanziale economia: lo fa crescere come differenza di senso all'altra corpo che incontra come segno.

E da qui si elabora la gerarchia delle figure.

Il potere della distanza sistematizza la forma e la economia dell'identità, per declinare la retorica.

In superficie, introduce la superficie del campo nella accensione anche il corpo, e lì che conta è la retorica dell'economia, cioè la testimonianza sulla propria assenza.



L'incesto ne è un esempio,

nel caso de *l'Œdipe* la funzione di coartura della distanza è di tipo *evacuativo*, nel caso di un movimento dalla piccola figura alla grande sarebbe stato di tipo *incorporante*.

A livello paradigmatico, la simultaneità integrale esige, a base del corpo, l'*Œros*, se non il consumo, delle altre figure. (cfr. il legame, il contatto, del *testo*ale di Minkowski)

V. S. Gaudio

(1) cfr. la differenza tra l'intellettiva e l'affettiva che Minkowski pone in *Psychiatrie et Métaphysique. Revue de Métaphysique et de Morale*, 1947, 52, n. 34.

(2) « I *gunah* sono la tra tendenza della *prakriti* (materiali) invece i tra fili che costituiscono il nudo (costato) della natura ». 15. Radha Krishna, il padre matto degli esseri. Bhagavad Gita, trad. di Vecchiotti. Ubaldini (1964). I *gunah* sono il *sattva*, che « porta a corrispondere al *neutro*, di cui al teatro di Sraghna, e nella stessa condizione di equilibrio riflette la luce della coscienza, i *rajas* che dirigono di un movimento verso l'esterno, e corrispondono con il *metichla*, e i *tamas*, caratterizzati dall'oscurità, quasi finiscono i *feministi*.

(3) Dalla parte, l'intellettiva come faragere somatopsichica, si situa il corpo come campo, mentre la *tra*za antropocentrica dell'affettiva risponde dal contatto del corpo (corpo) con l'ortopista.

Dalla stessa elaborazione di Minkowski sarà interessante notare come la *schizoidia* di Artaud venga ad agenzia il « *sincretismo* *istinto* » che la mette in scena dovrebbe dare come *metafisica* in atto.

In pratica, possiamo andare oltre, trattando - generi - il variante *ecmote-psichico*, di tipo psicologico, il variante *antropo-ecmote*, come *ecmote-metaphisica*, *regge* « *l'Œros* per essere composti di *gretes*, di *gretes*, d'*arditudes*, de *arditudes*, qui *tonetibus* » (« *l'Œros* de la *realisation* et de la *scène*, ce *langage* qui *developpe* toutes ses *consequences* *physiques* et *poétiques* sur tous les *plans* de la *conscience* et dans tous les *vers* » (vedi *La mise en scène et la métaphysique*), che a alla base del *teatro orientale*.

(4) cfr. Benedetti, *Neuropsicologia*, Feltrinelli 1969.

(5) vedi Minkowski, *Sur le champ d'une psychologie formelle*, in *Tijdschrift voor Philosophie*, 1950, 12, n. 2.

(6) vedi R. Fischer, *Time and Mechanics: A Logical Analysis*, in *Philosophical Problems of Time*, Symposium (ed. pubblicato in *Academia* The publishing House of the Academy, Praha).

(7) R. K. Lueburg, *Mathematical Analysis of Binocular Vision*, Princeton Univ. Press, 1947.

(8) Vatt (C. Braneli), *Teoria generale e della critica*, Tineadi 1974. 165



CASSA
DI
RISPARMIO
DI CALABRIA
E DI
LUCANIA



TRA I 50
SPORTELLI
CERTAMENTI

1

EVVINOATE
DOVE
VIVE
LAVORI

per alcuni
tutti in guerra, ma alcuni
e della spionaggio, nessuno
del nostro regime
di esempio e di organizzazione
e, contro l'istituto, del nostro
migliore e quello all'ingrosso,
sulla Spionaggio del Lavoro
di Lucania
di Policing alla Germania

CRONACHE DELL'
AVANGUARDIAVANTEATRALE
di Fabio DOPLICHER

OGGI LO SCANDALO E' NON SCANDALIZZARE



«Carmen» di Pippo Di Marca

CARMEN di Pippo Di Marca. Con Doriana Chierici, Jerry Di Giacomo, Patrizia Dattsey, Francesco Franchini, Marco Quesi, Enrico Luciani, Costas Maury, Pavone Mario, Rita Penna, Nadia Varil. Scene e costumi di Carlo Venturi. Regia, selezione musiche e testo di Pippo Di Marca. Teatro 167

Spaziatissimo, Roma. Questo nuovo spettacolo di Pippo Di Marco, che avevo apprezzato e segnalato in *Salomè* e *I canti di Maldoror* nelle scorse stagioni, è una ironica ridefinizione del mito, che la celebre opera lirica esprime. Nello spettacolo, abilmente scandito nelle luci e nei movimenti, la colonna sonora « originale » costituisce il vero riferimento testuale, è una letteratura confrontata con una letteratura teatrale d'avanguardia. Con questa doppia tradizione addosso, lo spettacolo risente anche di un certo peso. La metafora politica è interessante, anche se meno evidente di quanto l'autore-regista forse vorrebbe; si tratta di una « guerra civile » fra istanze libertarie e istituzioni repressive. Il voler esprimere, cioè descrivere, la Spagna, costituisce l'impegno e il limite dello spettacolo, perché difficilmente l'avanguardia può essere descrittiva in modo convincente. Forse, perché non ha ancora affinato certi strumenti espressivi, certamente perché ciò sta ai margini del suo ruolo culturale.

AMLETO di Carmelo Bene (da Shakespeare e Laforgue). Con Alfiero Vincenti, Luigi Merzanotte, Lydia Mancinelli, Franco Leo, Paolo Baroni, Benedetta Buccellato, M. Novella De Grisolario, Massimo Fedele, M. Agnes Nobecourt, M. Luisa Serena, Marija Tagliaferri, Vera Venturini. Regia, scene e costumi di Carmelo Bene. Teatro Quirino, Roma. Carmelo Bene non scandalizza più, perché la realtà, anche a livello di conoscenza media, costituisce oggi lo scandalo vero. Nel riproporre, con genialità e un pizzico di mal dissimulata malinconia, spettacoli vecchi di molti anni, speto voglia segnare una parva di alto livello, non metter insieme una antologia. Oltre al perduto, nelle dichiarazioni ma anche nei fatti teatrali di questo grande artista che rincorre un pubblico che è, in parte, quello contro cui ieri concepì i suoi capolavori, resta l'esemplare gusto della professione. In Carmelo Bene, ritorna nelle ramine come nei grandi teatri. Certo, Laforgue definisce Amleto come simbolo di un non



« Per esempio, Marquez »
di Lino Fonta

esistere, operativamente, del teatro, ma Bae ne fa, in questa edizione, una sorta di riflessione sul proprio paradigma personale d'artista, che esprime un teatro contemporaneo perennemente in via, il cui punto di arrivo resta irrisolto e disancorato, quanto quello di partenza. Così, alla finzione teatrale, alla finzione splendida delle luci e dei colori, alla ironia della recitazione, che è una continua autocritica, si contrappongono i lividi cassoni, che imballano gli oggetti di una compagnia, come tante nostre illusioni, reso-oggetti e affidate alla sorte di un impossibile viaggio.

PER ESEMPIO MARQUEZ! di Lino Fonta, libera riduzione da Gabriel Garcia Márquez. Con Fernanda De Salvador, Dorotea Tonda, Ermanno Veda, Mariana Paveja, Raffaele Manti, Nidia Tambori. Gruppo El Caravanzero. Teatro Spazioso, Roma. Una raffinata costruzione di teatro 169

d'immagine, patto di parentela (non di attivo) un racconto di Márquez. Non tornerò ancora una volta sulla questione del rapporto fra testo letterario e immagine teatrale. Più tosto, va rilevato — i registi più avvertiti hanno dimostrato, questa stagione, di essersene accorti — come si vada riducendo l'autonomia del dato visivo. Dai e dai, le soluzioni si ripetono, per quanto Pontis sia particolarmente felice nell'inventiva e costruisca uno spettacolo di tutto rispetto. Ma è un meccanismo collaudato in ogni dettaglio, è prevedibile come una bella automobile di serie. L'avanguardia non può essere « *in strada di produzione teatrale* », ma la ricerca costante di metodi nuovi. Questo di Pontis è uno spettacolo « giusto », ma, con tutte le critiche che posso le dover fargli, mi sembra allora molto più importante uno spettacolo per molti versi « sbagliato » come il *Barbuto* di Mario Rocc, che è un rischio su un tavolo nuovo. Il piatto pianger. Non ingerta, non viene mai per ridere soltanto, e, in ogni caso, la nostra cultura s'incrina di spingere dentro di noi qualche velleità in proposito.

EVVIVA MATA, spettacolo di gruppo della Cooperativa Teatrale Spazicentro, Teatro Circo Spazicentro, Roma. Sotto l'ormai celebre tendone di Teatraccio opera un gruppo di giovani seriamente impegnato in una attività di politica e di cultura. Il caso del potere, il « *doce* » si dicono certe cose e l'identificazione di « *ris* » le dice, rischia di passare in primo piano, rispetto agli stessi contenuti. Ma, teatri, scritti, critiche del genere finiscono per contraddire proprio la serietà e l'impegno di chi propone lo spettacolo. Da questo punto di vista, *Viva Mata!* è una azione simbolico-rituale che dura una quarantina di minuti. Accompagnato dal canto degli orecchini, si rifa al mito siciliano-arabo dello scontro fra Mata, divinità della terra e Tritone, proiezione mitologica dell'invasione ai tempi della dominazione araba. Gli sberleffi della provincia siciliana sono prestati in scena, dove si



«Evviva Mata»: Cooperativa Socioleone

muovono goffamente i due costumi papaveri di Mata e Trifone, sottolineati nei movimenti da canzoni tradizionali in dialetto. I riferimenti sono tanti, dal Boccad'and Puppet 171

Theatre a Leo De Bernardinis, a quella ripresa del folklore, inteso come elemento liberatorio, che ridona la dei buoni risultati formali in questa stagione. Purché si riesca, anche a livello espressivo, chiarire che la cultura subalterna deve diventare controcultura, altrimenti tutto resta nel girone assegnato dagli altri.

FRANTOIO E LATTE MATERNO, sesta, settima e regie di Marcello Sanbari. Con Marco Attanasio, Saturnino Primavera, Spartaco Buxari, Mapi Melchiorri, Marcello Sanbari. Cooperativa Gruppo teatro, Teatro Spaziozero, Roma. Una situazione scenica di breve durata (meno di un'ora), costruita partendo dai dati della cultura cittadina del nostro Meridione: Puglia, Calabria, Sicilia. L'azione è scandita da un duplice moto, quello di una grossa macina che destruttura la scena, il frantoio appunto, su uno spazio-pedana che potrebbe essere il castello, sede della vita comunitaria nelle campagne. L'altro motore, quello senza speranza dell'esistenza dell'uomo in una società chiusa, è rappresentato dal moto di un personaggio, mirino all'area scenica, come dinanzi dell'esistenza, dall'uomo, all'allattamento, alla morte, espressi con notevolissima naturalezza, in un convincente rapporto con la misura popolare « originaria », che costituisce uno degli elementi significativi dello spettacolo. Come il girare della ruota del frantoio, come i cicli della vita, come i sogni, ora rabbiosi, ora rassegnati, del lavoro, così le parole degli attori hanno la carica esemplare ed essenziale dei proverbi. Uno dei pochi spettacoli, questo, che del folklore non fa colore per la professione di teatro, ma vi coinvolge dentro un clima di intensa partecipazione.

Fabio Duplicher

Moretti



Giorgio de
Chirico, *L'assassino*

o la poetica dell'illusione

La mitezza, in arte, nasce non di rado più incisa dell'aggressività: soprattutto quando segna il ritmo di un respiro crescente e nutre un'occhiata capace di coglier lucidamente l'unico autentico sulla scena, *minima naturalis* o *minima moralis* che siano. Ove rifugi, come per esempio nel caso di Mario Moretti, qualsiasi possibilità crepuscolare, qualsiasi delicatezza garbatamente intimistica e pure piuttosto, con timida defezione, nazionale, a ritagliare un universo di immagini in coerenza culturale che «profeta» e consolatori anzi, per la speranza diavolo, perfino allentanti. Doppiezza della pittura: perché in realtà, anche la pelle di questi «paesaggi», di queste «malvini» estatiche, di questi fanciulli «adolescenti», vibra una tensione visionaria, un'impetuosità esultante, un'idea di ben visto e forse, ma insistente, e in termini «volgarmente» figurativi e rammentando perché chi guarda non possa perdersi fuori degli assi, da certe crepe ricche che rifanno i suoi e i deviazioni, da certe ombre blaugie, da una propria livida, che sono quasi l'altra faccia felice ed estetica di una natura ac-

[illegible]

04 March 2004

TEATRALTRO

MESS-IN-IMMAGINAZIONE-IN-PAGIN-AZIONE di

COEFORESTEATRO

di Flavio ERMINI

Un giovane autore alle prese con la scena-pagina

Quando abbiamo chiesto a Flavio Ermini alcune "note di stregua", a scopo antichiusura del lettore-già (che deve poter intuire, orientarsi tra i materiali che deve mettere in immaginazione), ci ha scritto queste poche parole: "COME ESCHILO STABILIVA (con tutte le ambiguità del caso) l'ossequio come il rituale che ESCHILO avesse stabilito?"

Misterioso? Misterico, diciamo. Siamo alla mitologizzazione, al "doppio" del "doppio", al quadruplo del tripartito, in questo caso da inferire anche, al teatro da immaginare (da immaginare-immaginare), irrealizzabile e irrepresentabile da altri che l'autore, e forse neppure da lui. E cattivo teatro, di una teatralità antica, sull'orlo del palcoscenico e dell'entusiasmo da un teatrinabile o da una cassa o più semplicemente da una pagina, dalla parola, dalla sillaba, dall'accento.

Ci sarà una volta anche questo che si non già stato, perché no, e dunque.

FLAVIO ERMINI VR. 15-52-1976 ha pubblicato: **SULLA TRAIETTORIA OPPOSTA ROSSA** (editore Minusculi) 1974 - a 4/mani con Giorgio Bellini; **o.d.m.** (editrice L'ACQUILONE) prefazione Alberto Cusi - 1974 - a 4/mani con Giorgio Bellini. Ha in corso di pubblicazione: **LA CAMERA STOMATOLOGICA** (editore Minusculi) prefazione Franco Venti - a 4/mani con Giorgio Bellini. E' nel collegio di redazione della rivista letteraria **APERTE IN SQUANCI** (Cultura e Lettera) - ANTI GRUPPO - CARTE SEGRETE - TECNICHE - GEIGER - TRALALA - AZIONE PROLETARIA - CONTROINFORMAZIONE - GAZZETTA DI MANTOVA - DIMENSIONE UOMO.

ESCHILO: coeloreste pilade con elettra portiere
diun'asta natice egito servo

SCENA : i versi mancanti

AZIONE : e l'abb. (voogliamo niente)

altri (aridiciale?) imposto Egitto

(correte) diagoni proporsi salento CLASS MC

FOND 1917

ADD 4

VEND 7 OM

DETTO PELLICHERIA IN GENERE apprendimento
per inschi Ret. Ranc. Credit = Ist. S. Paolo

ESCHILO L'ORESTEA

c/12/7

oreste elettra coro (triangolari)

nei frumenti sacchetti del paese

(elettra) primo-una perviene in formazione di sole e luna
di ogni suo particolare alla raffigurazione

ri-437 cad/cad parte quarta

(mudleptus gumbhaurprali)

la rigonosa fase dell'integrazione

doc'io di manutenzione e poi protrazione

(in «abbia» se vuoi ti accompagni sarà per la tua tomba
vedete: beasatura allervo fra carlumi

altri procedimenti di riscaldamento

brassatura

una lotta

elettra: declinige interno di grebbo

grobba si rigine

rifugi antichi

schermatura con diligenza alle palidi ogarniche

al suolo abituale

neecropoli

di un'aria

oreste: 1526 (due anni dopo) PIZARRO sulla ruota consente
dominante impulso (croci via, cioè incontro)

suggestiva (oggetti d'arte) poi riemerge
fortunabilestium (vi, progeniat controvertibile
monaco mobile ogni singolo punto

imbelli creativi
tratti essenziali

giacché ogni

difficile prova la fisiognomia congegna del passato o padre

elotre: il vecchio impedocle maggiorato appiada
per fotogrammi (incantesimo) spezza il pane il
giuoco per millenni solida di appartenenza
quattro passi tra le nuvole (le cicogne) poezianti in verbero
sinfonico

pregnante

dipendenza

una volta

ben aglio

preste: alquanto antagonismo

processi

nessi

pullulante

di

ipoteche

(capoforte)

decorativismo

intima

T. W. A.

indonesiano

conduce

spontanea

influenza

salute

punto nodale di passaggio sostanziale

(corni a portate questi 5 kg. di pane a quelli del padiglione
finlandese per l'esportazione di porci 1937)

Aalto

Aalto

Aalto

T. W. A.

i ceppi coi quali tu
fossi afferrato

elettra: disperibili strutture congetturate agli albori
mezzettine che le condizionano tavole a colori
rimali parallelismi rassegnano ordinate riduzioni
acetiche le popolazioni
del messico e del sudamerica per esauriente
tassegna autoola e reciprocamente
tendenze
plastiche
cenacolo
ascetico

(e tutti lì intorno a re-
schiare grissini) MANTI VOLUTI DA INSIDIA
oriste: Acromia

Apparentemente

Arquità

Erta

Esclusiva

le tappe dapprima

Complementari

Capra

Configurazione

Costante

erana

quantistica

stata

coming of age

178 maby dick e altri balenotieri oltraggiosi

Electra:

la ribalta incorona
esaurisce
improvvisi sessuali di
ribellione
ai ceppi del lavoro salariato
le sequenze pittoriche
con note
caritate
plastico
con tanta immediatezza
Humme percorso di storia
estraendo
spazialità dall'informale
dilettesimo capo

(oriste) LIMPIDO ICARO ESPLORA
VISIONI ALIMENTATE
(fiscapace centrema sul microscopio)
ACCORCIA FOLTE
INCISIONI
PERSIANE (marnello e tappeto)
inaugura bizzarra cadere
(globo di rame)

RIPERCORRI EUGENETICO
PROFICUO MILLENNIO
V I V A C I T T A'

Il m i c r o m a r i
sismografi della felicità

A T U S
V O L T A
I R O G
h e c i o

V O U I O N O

V I N C E R E

(lettra): doloren di carne di trevise dell' ile lingue in
tuetagga

(e le tue tombe ingelidiche sulle sole bretoni)

a C

(e il tuo mezzo gioco di noce lasciato libero in tutte)

IL TUTIOLACERATO in modo violento

(TANTO CRUDELE)

I DANNI MOLTO GRAVI PROVOCATI

e i cadaveri, quom!

(e le tue solite cucole)

disque ti prenda para

(morte): massa liquida

indulgenza

imprane oscillazioni

bioccolo all'apice di neve

poi per inettia

uniforme

vento d'uso

misogonia sempreverde

santissima (ma è proprio necessaria) e appunto

a somato

ent' tutto non sei

sebbene morto

(detto): thomas manzer 1524 (due anni prima)

politenia disvolante

mi vilicata

don chascotte

Qualificazione

cordone di lino

(scritte):

introdurre inferno

fonografici

proposizione
 suoi signori
 sventa
 inoltre il lascio
 (pazzo imbianchino apriti)
 condotta dei Linghi Comari
 puzza sistematica
 pervorre quintine
 all'ambino
 limitati
 (dove nac-
 rere le mani)
 al nostro appello
 darai
 il tuo sostegno
 (coro) tutti problem zero solidale (coro)
 maturazione disparte lungoservo
 arnaldo da brezia 1924
 (O zuppo fore 10)
 sacrazione: gabbia di vetro (forte telluriche Financo
 impotenti o posto prattusent
 lo occuperemo (coro)
 novo di strazio M.C.S.N.
 Ingiustamente
 secondo piano abbozzo (coro) spiegata
 generazione
 postuma
 RIVER bonariamente césar de carnaval torpido (coro)
 ambigamente torcendosi animale omonimo
 petri the painter
 ma l'informazione era falsa
 o soltanto inesatta
 riprensione sfidata TORTILE
 di semi d'arice

disgustato
 al di fuori dell'alternanza a catena di soluzioni senza virtù
 materia interstellare parassita (selenio) alla repulsione
 (coro) (selenio, evidentemente)

lunaresora
 map-pa-sai n. 3
 dall
 albero
 vacanza

comporremo di luce propria ancora
 drammi e melodrammi (coro)
 indigena groniseen giarché (olandese)
 che ne uscirà partecipato

ata-L-gama
 affi-L-ata

P. S. mettersi a fuoco
 macerazione

scileta ascendenze (coro)

eresiarca suscitato
 nothili esortativo
 infrato (coro)
 rancide circuito

tavvolio sfonda compiacenza
 (a decider l'azione)

h. ibsen fiori ed api e fica
 n° 637 daA(ds)

parte seconda
 si dipana
 origine
 interna

scogliera coralligena

182 (coro) h. ibsen fiori ed api (fienagione)
 affrontando la forza di un demone

NOTE DI UNO SPETTATORE - CRITICURGO

GIAN CARLO CALIDORI

UNO SPAZIO IRRIFLESSO

sul teatro di Franco MOLE

e in particolare
sulla messinscena de "La vergine Orsola"

"La vergine Orsola" (da "Le nozze della Peicara" di Gabriele D'Annunzio). Adattamento testual-teatrale di Franco Colenta. Scene e costumi di Iris Cantelli e Lorenzo D'Andrea. Musica di Pippo Franco. Messa in scena di Franco Mole. (Compagnia "Alla Kinghiera").

Premesse generiche

Chi scrive sente, innanzi tutto, il bisogno — anche, o forse soprattutto, fisico — di affidare alla « scrittura » due sensazioni, o stati d'animo, che, in qualche modo, potrei 183

bero « influenzate » l'atteggiamento e le riflessioni che seguiranno.

Il fatto di intrattenere « conoscenza verbale » con gli attori e il regista dello spettacolo in questione; e il non celato « interesse » per l'autore de « La pioggia nel pineto », costituiscono, sinceramente e sicuramente, due cose da dire subito, all'inizio, senza indugio.

La « scrittura » — il suo reale o soltanto presunto potere di oggettivazione, anche psicologica — sembra essere in grado di « neutralizzare » queste due verità.

Ma forse si tratta soltanto di un'« illusione ».

Premesse quasi metodologiche

C'era una volta l'« acutamente omogeneo » l'aspetto culturale e quello sociale che si unificano in una omogeneità ulcitrice: quella linguistica — la lingua intesa come « lessico familiare », qualcosa che aveva il « senso » di una mista superiore, data non solo dalle particolari condizioni storiche e sociali, ma anche da una diversa concezione « economica » della realtà, nel triplice senso di rapporti di produzione, di rapporti umani e di rapporti conoscitivi con il mondo.

E subito, però, va sgomberato il campo dal pericolo di un doppio equivoco.

In tanto non si vuole fare professione di storicismo, in quanto — al contrario — si crede che, per lo meno al solo livello dei rapporti conoscitivi (in altri termini, il modo, l'atteggiamento e gli strumenti conoscitivi di cui l'uomo si serve, di volta in volta per strutturare e organizzare la realtà) non è assolutamente vero che il nuovo annulla definitivamente il vecchio. In ogni nuova forma di conoscenza, permangono, seppur con un peso minimo, o, talvolta, irrilevante, e puramente rappresentativo, elementi pertinenti a una conoscenza — un modo di conoscere — anteriore.

E' ovvio, quindi, che, se le cose stanno così — e c'è
134 ragione per crederlo — sarà sempre possibile ricostruire

il vecchio nel nuovo e, se si vuole o si ritiene utile e necessario farlo, si può sempre reinvestire di senso nuovo aspetti conoscitivi ritenuti superati. Nel teatro in particolare, e nei fenomeni così detti artistici in generale, un'operazione del genere appare tanto legittima quanto, talvolta, utile.

L'altro equivoco consiste nell'iosana possibilità di essere confusi con coloro che, facendo della categoria « politica » l'unica forma di conoscenza, si affannano nel difficile compito di « negare » l'autore, l'autore, il regista, il pubblico ecc. per far rinascere il tutto nel nuovo (ma non tanto poi, e neanche molto funzionale, a dire il vero) concetto di « teatro popolare ». E' facile, a questo punto, essere accusati di professare fede reazionaria, ma le parole che seguiranno avranno anche il compito — implicito però, si badi — di dimostrare il contrario.

Dopo il « c'era una volta » è inevitabile l'analisi del « c'è oggi ».

Beh, oggi c'è molto e, tra l'altro (!), c'è Franco Mole. Il suo « fare teatro » sembra essere dicibile come il tentativo di arrestare un flusso esistenziale e di coscienza che è in tanto inarrestabile in quanto indipendente dalla nostra volontà. Un tentativo, tanto improbabile quanto inevitabile, di dire quello che, nel « testo » che fluisce come la vita, sembra debba restare non-detto, per la mancanza delle parole « giuste ». E le definizioni sono sempre inevitabili e necessarie, ma sempre « improbabili », dal punto di vista della soluzione totale dei problemi affrontati.

E questo, Mole lo sa. Di qui, dunque, i suoi sforzi sempre aperti, sempre pronti a ricevere una definizione ulteriore.

Parola, dizione, recitazione

Nell'adattare teatralmente la novella di D'Annunzio, le difficoltà non devono essere state poche, né di poco conto. 185

E' indubbio però che, e non solo a prima vista, due o tre elementi fanno spicco sugli altri.

Il primo che, e non solo strumentalmente, ci pare giusto affrontare, è una certa sottile e costante poeticità della parola che, tolta al suo originario contesto naturalistico, mantiene una delicata alternanza fra tempo breve e tempo lungo. Così — sembra essere — assistendo ai dialoghi fra Orsola (Marina Zanchi) e sua sorella Camilla (Lucella Mattei).

Due personalità completamente diverse, non solo nel modo di vivere l'esperienza religiosa, ma anche nel modo di calare nel tempo quotidiano, e di renderlo quindi umano, l'amore per Dio. Marina Zanchi (Orsola) vive il suo personaggio caricandolo fortemente di una « passione » per la vita che è totale, al di là dei limiti della « tradizione » e di quelli di una equivoca accettabilità dei sentimenti umani e del loro manifestarsi. A tratti — e la cosa è molto bella — il personaggio di Orsola rivela infinite sfumature che, sempre all'interno del concetto di amore, toccano gli estremi di un'infanzia. Il linguaggio, la prosa, la dizione, è leggero, tutto giocato sui toni brevi di una musicalità felice.

Per contro, Lucella Mattei (Camilla) investe il proprio personaggio con un taglio tutto contenuto in un costante tono di « analisi critica »: un personaggio sempre oscillante fra codimenti al « senso comune » e durezza di una religiosità bigotta. Il tutto, però, mantenuto omogeneamente stabile, in una dizione verbale contrassegnata dal tono « lungo » delle parole e delle frasi, in uno sforzo senza cadute. La recitazione è, allora, per dirla con Mukarovsky, « un dialogo liberato, intimamente ininterrotto (...) in ogni momento ugualmente finito e non finito (che) oltrepassa i confini del dramma, continua potenzialmente all'infinito (...) Il dialogo così concepito ha evidentemente un rapporto diretto con le esperienze di vita dello spettatore: questi non esce dal teatro col

l'impressione di essere stato presente a una vicenda che in seguito non lo riguarderà più. Il dialogo continua in lui stesso ».

E così, quando in scena, assieme a Orsola, ci sono Marcello (Pietro Egidi), ovvero l'amore impossibile, o Lindoro (Livio Galassi), la sua perdizione, le cose non cambiano. Con Marcello il dialogo è mantenuto sulla tonalità breve, proprio perché Marcello è qualcosa di assolutamente leggero, come l'aria di primavera, qualcosa che potrebbe assomigliare, pacificamente, ai colori di un sogno, bello quanto si vuole, ma proprio di una realtà che è « altra » cosa.

Con Lindoro, al contrario, si torna alla contrapposizione fra due concezioni della vita, anche se, talvolta, Lindoro mostra delle forti, seppur fugaci, somiglianze con la passione di vivere che brucia Orsola. Ma tutta questa forza che anima il linguaggio della scena, non resta isolata.

Ancora con Mukarovsky possiamo dire che « tra il linguaggio poetico e quello del palcoscenico così esiste una tensione continua, dove il linguaggio poetico ha il ruolo di criterio di misurazione delle deviazioni e degli accostamenti ».

Luce, gesto, musica

Le parole sono correlate dai gesti, e il movimento, contrappuntato, di tanto in tanto, da una musica polivalente, è investito costantemente da una luce che indaga, conosce, organizza la realtà.

Se i movimenti (il gesto) non sono altro che l'intervento interpretativo (nel tempo e nello spazio) del tempo e dello spazio del testo, è però grazie all'intervento della luce (ulteriore particolareizzazione dello spazio e del tempo) che il gesto acquista un senso nuovo, ulteriore (più pieno, si vorrebbe dire, se questa espressione riesce ad essere efficace).

In altri termini. Il gesto viaggia nel testo (sorta di flusso ininterrotto, sempre nuovamente interpretabile), con la precisa di attestare quei movimenti che, una volta espliciti 187



Loretta Surico.

olio: 1975

esposto a una mostra tenuta recentemente
al Museo del Folklore di Roma.
La Surico è stata presentata in catalogo da
Ennio Galabina e Elio Mercuri.

siti, in questo modo, avendo il senso di rendere, in qualche modo, comunicative le possibilità del testo.

Ora, però, senza togliere al gesto quel tanto di espressività che sicuramente ha, è l'intervento della luce (molteplice sia per qualità che per quantità) che determina l'interpretazione e la organizzazione del testo, in funzione della espressione, e non più soltanto della comunicazione. La luce interviene nello spazio e nel tempo, arrestando e modificando tutti quegli elementi che, poi, avranno il senso non solo di rendere leggibile l'intera operazione di interpretazione, ma anche di rendere evidenti gli aspetti della sua nuova « autonomia ».

La musica, infine, interviene in duplice senso, da una parte si limita a commentare ciò che accade in scena, mentre dall'altra offre al fruitore un particolare strumento interpretativo: la interiorizzazione dei sentimenti, delle sensazioni. Insomma, la possibilità di intervenire sulla rappresentazione in un modo tutto individuale.

Messa in scena e magia

Quanto detto finora, ha il senso della generalità teorica che in tutto mantiene vera la propria legalità in quanto, però, è riconducibile a qualsivoglia pratica messa in scena, per essere in essa e da essa confermata, ovvero per essere anche contraddetta.

In questa sezione, l'intento è di considerare la categoria di « messa in scena » e la sua funzione pratica che, di volta in volta, viene obbligatoriamente specificata dal contatto fisico con un testo.

Ma la categoria di « messa in scena » viene, questa volta, correlata da due riferimenti specifici: Franco Moli e la sua operazione registica a proposito de « La vergine Orsola ».

Resta inteso che quanto già scritto non è una semplice introduzione a quanto si dirà, ma anche il tentativo di 189

individuare alcune questioni (teoriche e pratiche) sulle quali sarà opportuno tornare.

La « costruzione » (organizzazione, strutturazione) dello spazio avviene secondo categorie quantitative e qualitative. In altri termini, un elemento materiale acquista senso formale attraverso un'operazione che tiene lo « spazio » (del testo originario, ma anche del nuovo testo: quello che sarà alla fine) in massima considerazione.

Per semplificare Orsola viene avvolta in un lenzuolo, girando su se stessa (movimento circolare « chiocciola: tipicamente arredano), mentre due diversi riflettori (diversi per posizione, quantità e qualità della luce) illuminano il lenzuolo, che prima si distende e poi si avvolge attorno al corpo di Orsola, con due colori diversi. E allora, dalla materialità di partenza — oggetti, gesti, illuminazione doppia — si giunge a una codificazione formale dell'avvenimento: ciò che accade in scena sfugge alla storia di uno spazio che si svolge lungo una linea orizzontale, da altri definita, per uscire lungo una nuova via di possibilità inaspettata, quindi anche conoscitiva.

Ancora, lo spazio dell'intera vicenda, si manifesta attraverso diagonali e cerchi concentrici. I protagonisti, cioè, compiono movimenti che, di volta in volta, li portano in primo piano, o li fanno regredire sul fondo della scena. Insomma, un movimento davvero di senso. Talvolta, poi, dal fondo riemergono attraverso un vero e proprio « spaccato », storia di scena nella scena, dalla quale compaiono, con l'aiuto di « maschere sacre desacralizzate », un ulteriore commento critico a quanto comincia a « svolgersi » in primo piano.

Ma all'apice dell'invenzione registica troviamo la presenza di un personaggio chiave: il « narratore delatore ». Il suo senso, duplice, è quello di mantenere una certa oggettività della scrittura e permettere un intervento che sia costruttivo. I critici di cui si parlava, allora, hanno un dop-

pio centro. Orsola, l'unico personaggio che resta intatto in sé, e il narratore (ma tutti gli altri personaggi, a un certo punto, si assumono questo compito) che, alla fine, compie il gesto della « salvezza » del nuovo testo.

Precedendo con ordine, si possono individuare *tre momenti* nei quali la funzione del narratore assume il suo senso assolutamente essenziale.

Il primo momento, individuale, consiste nel fermare lo svolgimento narrativo e nel compiere, dall'esterno, un intervento che ha il compito di « cominciare » la vicenda di Orsola, svelando (operazione delatoria, quindi) particolari psicologici del « carattere » della protagonista.

Il secondo momento, collettivo, avviene all'interno del la più alta situazione drammatica: tutti i protagonisti purtutto, urlano quasi, il tutto intorno a Orsola, che è travolta dal dolore fisico e « spirituale » della sua solitaria condizione. Ed è proprio a questo punto critico (il rischio, infatti, è quello di rimanere prigionieri di un pathos inarrestabile e incontrollabile) che il narratore delatore (Franco Mole) compie il gesto risolutore. Restando solo accanto al corpo sfinito di Orsola, restando cioè, assieme a lei, il doppio centro dei cerchi di cui si parlava poc'anzi, dice, enumerandoli, i vari momenti di una sorta di tabella che produce l'effetto, magari, di presentare la vicenda fuori della sua originaria unità, per collocarla in una nuova inferiore unità, fatta di scandalo, volontà di conoscere, possibilità di inventare e costruire uno spazio che non sia soffocante cerchio, ma fuga per una tangente, sempre verso la vita.

Lo spazio di Mole, dunque, non si riflette in se stesso, non resta chiuso nelle invenzioni registiche, ma trova sempre il modo per uscire dagli schemi di una narrazione tutta orizzontale, fino a « proporre » come segno di una nuova possibile interpretazione della realtà. Una proposta, dunque, che è magia utopica.

Alla ricerca di una qualche possibile unità

Periamo, comunque, nel « fare teatro » di Molière, una contraddizione tanto drammatica quanto, forse, inevitabile. Lo scontro, sempre in atto, fra due concezioni del concetto di « religiosità ». Da una parte una religiosità intesa in un senso tutto storicamente cattolico. D'altra parte, invece, la religiosità è soltanto pieno e costante amore per le cose della vita. E lo scontro fra queste due concezioni si rinnova senza esito.

Ma addentrarsi in questo tipo di analisi significherebbe corere il grosso rischio di fare della biografia e non soltanto, però, che questa se pure classica la cosa è quindi, in qualche modo, banale, non possiede certo la capacità di compiere quello sforzo stilistico che solo può darci una rievocazione delle cose.

Gian Carlo Calchi



NOTE DI LAVORO
TEATRALETTERARIO
DI UN GIOVANE AUTORE

QUANDO CALA

SULLA PAGINA

IL SIPARIO DEL DUCA

di Vincenzo CERAMI

Vincenzo Cerami è un giovane autore. È membro del nuovo sindacato, in una corporazione di Autori Attori Tecnici Attocciati (AATA). Ha appena pubblicato la sua opera prima letteraria, il romanzo "Un borghese prende parola" - presso Garzanti. E si è parlato di "postmoderno", di struttura della scrittura, di meta-narrativa, di forneria linguistica (pizza buona, fresca e calda), di medio piacere della lettura (la tautologia, finalmente). Poi ha varato la trasposizione di "Il sipario duale" di Volponi in teatroscrittura. E adesso ci ha scritto le sue "note di lavoro", il tentativo di spiegarci, di uscire dalle pieghe, dalla complessità teatraleletteraria. Un tentativo, per la verità, in cui tutto resta implicito, ma interessante proprio per questo. Siamo "homines de theatrum", come dice la bella canzone latinoverdiana...

Leggo un romanzo con la stessa disposizione d'animo di un bambino che ascolta una favola: un bambino che non sa ancora leggere, che non sa ancora scrivere. Alla fine se la lettura mi ha catturato, mi ha divertito — anche se mi ha spaventato — posso scriverne l'impressione di avere imparato a leggere e a scrivere, a leggere e a scrivere quel romanzo, non un altro. E proprio come farebbero i bambini immagino i personaggi che più mi hanno colpito e li faccio rivivere nella mia mente in nuove situazioni fantastiche.

La mia fantasia non ha gli spazi di un analfabeta, cioè di qualcuno che non ha letto quel romanzo, ma a questo punto mi accorgo di avere un estro limitato, ridotto all'interno di un mondo preciso, di un linguaggio obbligato: i personaggi che così bene credo di conoscere, fuori dal linguaggio, dal particolare recinto sintattico del romanzo, non esistono più, diventano altro, muiono.

Nel caso di « Il partito d'azione » — in modo esempla-



re — il Subissoni, il Giocondini — non esistono che dentro le mura di Urbino, sotto « quella pioggia quasi galaverna che poteva essere solo di Urbino ».

In questa città, rivisitata per intero, ricostruita con le quinte e i fondali di un teatrino, l'autore imprigiona i suoi attori e, lentamente, nella prigione, li fa impazzire. Vivès, italiana per forza come gli altri, più degli altri, la uccide: la fa morire di un male tanto imprecisato quanto implacabile, impietoso; l'arma del delitto, l'eco lontana delle bombe di piazza Fontana e, « complice », la scrittura stilizzata, martorizzata di Paolo Volponi.

Ho letto questo romanzo — per ovvii motivi — decine di volte. L'ho scucito, smontato, diviso nelle situazioni, nella cronologia dei fatti, l'ho torturato con la penna rossa, quella blu, ho cancellato, ho messo in evidenza, ho dubitato, ho avuto delle certezze. E sempre mi sono sentito un ladro o un pettegolo, o un polimorto. Talvolta mi esaltavo, e subito dopo mi presi da un senso di colpa... la mia fantasia di « analizzata » era tagliata fuori, il viaggio attraverso il linguaggio del romanzo — unico e sempre insostituibile — era un vuoto ritornare sul mio passo, in un circolo chiuso.

Il modo « tuo » di far parlare i personaggi, l'architettura particolare della sintassi « raccontavano » qualcosa di più rispetto agli avvenimenti descritti. Le due storie parallele di Oddino e di Subissoni avevano in comune la penna di Volponi prima ancora che la fatal Urbino e ogni altro elemento anche ideologico. Come non sentire nel romanzo l'eco della demenza di Subissoni in un gesto qualsiasi di Oddino, per esempio, o nei muti innocenti di Vivès? Come non sentire la terra (la terra di Urbino) che trema ancora per le esplosioni del 12 dicembre sotto i piedi di Subissoni, e dopo e attraverso i suoi delitti, sotto i piedi di tutti, di tutti gli italiani dell'« Italia unita »?

Ma il linguaggio del romanzo non è lo stesso del palcoscenico, anche se Urbino, ne « Il sipario ducale » è un palco. 195

scenico. Nel romanzo i personaggi sono attori loro malgrado, sul palcoscenico invece gli attori sono personaggi. La « teatralità » propria del libro, i più elementari e i principali motivi dell'adattamento, hanno subito rappresentato l'ostacolo più grande da superare: il sipario che si alza su un altro sipario. Quello di Enriquez e quello di Volponi sarebbero quindi due teatri in uno, o il medesimo, riflesso su due specchi diversamente deformati. In comune — così come le due storie parallele del romanzo — i due teatri (o le due facce della stessa teatro) avrebbero le parole pronunciate dagli « attori ». Le parole, quelle dei dialoghi abbacinati, dei monologhi sgombrati, ripetute all'infinito... dovrebbero essere una possibilità concreta per superare la difficoltà dello adattamento. Un teatro soprattutto di parole, quindi, di molte, forse troppe parole. Sono pronunciate da vittime impotenti, recitate nel silenzio attento, agghiacciato che ha seguito il fragore delle bombe di Milano.

Ma alle spalle degli attori si vedrà una Urbino più muta che nel romanzo, già morta... Milano è lontana, una altra provincia, un altro Stato, un altro popolo. Un'onda invisibile e scura lega le due città: è la televisione, una finestrella meschina sul mondo, sui banchi abbeverati e le vetture frantumate della Banca Nazionale dell'Agricoltura di piazza Fontana.

Sabasoni, all'inizio del primo atto, indica un apparecchio televisivo a uno studente: « I cittadini — dice — hanno la loro città. Una città di cannone, di disorsi civili, e di così tante brutte facce ». Ma lo studente ha fretta di andarsene, scriba che non Tancolo, il professore lo annoia.

Già dai primi momenti Sabasoni pur parlando agli altri, in realtà parla al vuoto... è il vuoto che c'è intorno è reale, bruto, assorto.

Le « parole » si trascinano dentro, le sue e quelle degli altri... le parole: le prime strisciò de « Il sipario ducale ».

TEATRLOGIA

IL CHIUSO L'APERTO IL CENTRIPETOFUGO

Nel saggio di Umberto Arnioli sulla
drammaturgia futurista le suggestioni
delle "novelle cristiane" per una rivisitazione
inedita dell'intero movimento

di Alberto CAPPI

Con Teoria della Scena dal Naturalismo al Surrealismo Umberto Arnioli, mentre fondava l'ipotesi di una lettura strutturale, poneva l'intento della scientificizzazione o della teatralogia e la proponeva d'autonomia del fatto teatrale. Alla duplice volontà risponde, ampiamente realizzandola, la scena e la dinamica. Ciò che a prima vista qui garantisce il termine "tecnica" sono l'omogeneità del materiale conservato, un "corpus" che soddisfa la contraddittorietà di essere delimitato al punto di evitare dispersioni e esteso abbastanza per far sorgere le induzioni, l'esistenza delle esigenze metodologiche. L'oggetto, circoscritto con cura, sta nel sottotitolo del libro stesso: omologazione e struttura nelle sintesi future. Ma: oggetto o metodo? La domanda non è affatto esterna al contesto, anzi, si risolve come cifra-chiave per po-

ter comprendere lo spessore del discorso che Attioli enuncia. Infatti gli strumenti che indagano l'area futurista sono le strutture dell'Immaginario (antropologico, psicoanalitico, simbolico ecc.), tese a percorrere un asse metaforico in cui le categorie di una logica aliena (appartenenti al metodo) fanno reagire ed emergere equivalenti o opposte categorie (dell'oggetto). Si avverte cioè ad un'architettura circolare nella quale la "scrittura" interroga se stessa, così che dai punti equidistanti del metodo e dell'oggetto l'uno informa e innova l'altro sino a che i termini non tornino a coincidere. C'è allora un altissimo gradiente di coerenza interna all'operazione che consiste nel perforare la soglia del significato per attingere i meccanismi dell'Immaginario: la dopo si rivelano i "campi" della lingua e della dinamica come materiali già strutturati. E poi nellaellazione delle strutture profonde che si richiudono a cerchio per il cammino a ritroso di un diretto processo della significazione futurista e per un differente senso dell'armatura culturale, linguistica, semiotica, prattica, che il piano critico dispiega. L'utile a questo punto relazionare al lettore alcuni dei più validi accertamenti che il tipo di lavoro in esame comporta, dati la dovizia e l'interesse del dettato e altrettanto necessario guidare il lettore su una pista mimetica (e speculare) prefatta dall'ordine d'indice.

1. Teatralità e presenza

Nell'impegno che definisce (attraverso le pagine più penetranti che ci siano state date a leggere) gli apporti della Scuola della Presenza e dell'Assenza — da McLuhan e Ong, da Derrida a Deleuze — l'esordio testuale, agitando pressi scritti di Marinetti e Boccioni, collaziona l'auto dei due modelli, o meglio, apre il trogito con il quale il Futurismo denuncia l'idea cartesiana della Separazione (mondo luminoso del pensiero/spazio sensitività) e la civiltà della scrittura gutenberghiana sista come il luogo del "dissanguamento" e

dell' "attualità". Da qui promanano, attraverso la sollecitazione della pagina-scena del campo parolibero e del "drammatico" boccioniano, i vettori futuristi della forza e dell'energia sottratti all'oggetto, le contrapposizioni dei divergenti "sen-
sori" e l'ablazione dei convolutori dell'Assenza. L'anticipo meluhiano dirige il rigetto del mondo del Supplemento e indica i valori assembleari e il ritorno all'Oggetto nelle sue dimensioni plastiche, tattili, scultorie. L'estetico si apre alla sensorialità. Il Futurismo, suggerisce Artoli, si sceglie contro gli spazi chiusi (gli emblemi del Contintor) e denota la freddezza del circuito-Gutenberg, riposta con il dinamismo (ubiquità e simultaneità) al dominio del gesto e del corpo, al gusto dissacrato della vita. Nascono in tal senso le opposizioni tra giornale e libro, tra arte futurista e rappresentazione teatrale della tradizione (della divagazione), dove la arte diventa l'epitaffio del Presente, del Vivente del coinvolgimento, del simultaneismo di azione/reazione. (Ecco quindi che la "scrittura" del critico, acceso di meccanismi dell'autore) Dall'interno delle forme stesse che l'immaginario autodetermina, coglie il metodo e svela il tema della arte quale a priori mentale del Futurismo - dell'Oggetto). Qui si osserva una percezione autorale nella quale si disegna l'adozione dell'apriori teatrale per schematizzare dell'intera progettazione futurista, da che la tradizione, per Artoli, riveste nel Movimento il ruolo di mediana privilegiata.

Vi si agganciano i propositi del potere della parola parlata, del teatro come negazione dello "spettacolo" la presentificazione in ordine del passato, la necessità di far corpo con l'universo e restituirne la domanda, l'uso del nome come meta-appellazione, il culto dell'elettrico come metafora del Vivente, a centrico, istantaneo, il corpo tipografico come attore, quando il sesso del parolibertismo, alla fine, nella solidarietà tra acustico e "visivo" apre con decisione alla dimensione teatrale. Subito, l'evanescente strutturale del teatro sintetico è riposta nella deflagrazione dello spazio 139

chiuso del Contenitore, che è perfetto analogon del Tempo inerte. E si ripropone l'equazione arte-vita negli spartiti dell'Aspetto, dell'unicità del gesto, dell'elettricità, nella mitizzazione dello spettacolo omologo alla spettacolarizzazione del Vitale, quando e dove il teatro si fa sintesi dell'atto, riumistico del dinamismo spirituale, ottimismo e gioia. L'arte diventa (e inventa) nuova realtà e nuovo oggetto.

2. Topografia dell'immaginario futuro

Intende il capitolo l'affermazione che l'immaginario futurista non ammette ambiguità, solo dualismi di valenze opposte. Come e perché siano strutturati, l'esplorazione di Artusi scopre immediatamente: il passaggio dell'architettura del Movimento distingue il tema del Vitale sul nastro della dinamica e dell'energia, contrapponendola all'Inerte che è femminilità e morte. Ne risulta secondo un codice anche prosaico, che ciò che spazia intorno al gesto accendendosi si connette positivamente, mentre ciò che ruota o viene recato da una ambiguità discrezionale è relegato alla Caduta. L'universo omologato l'etico e l'energetico, è fabbricato sull'ordine di due valori e l'immaginario che ne è matrice attua una transizione manichea nella quale l'aggressivo, il puntuto, il penetrante si rivolgono alla codificazione positiva, mentre la spudatura, l'ostinuità, il rotondo, abitano l'opposto negativo. La rigida partizione futurista è classificata dal critico entro il "complesso della spada" nel cui circuito colloca le successive "differenze": Rigidità, polemica, mancanza di autoironia (e qui sta una divergenza dal dadaismo) e quindi "irruzione" sottopinta dell'eroe solare nel mondo notturno e devastante. Di fronte al gesto presente dell'eroe futurista si stanziano le figurazioni della donna, della storia, della famiglia, predatrici per eccellenza, ministri della castrazione e dell'impedimento, valenze dell'angoscia e della Caduta. Nella è più utile allora dei verbi che evocano profondità e lo spirito chiuso-tranquillizzante. Pare la macchina è un

contenitore ma, attraverso l'ebbrezza del volo, dissolve l'ansietà del tempo e può essere amato come una donna. Ed è l'unico modo in cui il Femminino, smisurato, niente, secondo Attoli, nel cielo vide l'istinto. Per il resto si salva (ove si ricetti la lezione predilettiana della Saint Point) solo la xxxxxx, emblema di giovinezza, rubiamo all'erotismo facile e leggero, trasmesso dal Teatro di Varietà. Sentimentalismo e lussuria, predicati della costrizione e dello stimolo, sono ridotti dall'erotismo tuttora. La lentezza, emblema del tempo che erode, li accompagna.

Sotto il tutto, Attoli propone l'interpretazione di una stata d'angoscia del tempo e della morte, specie quando ricompa il delegare alla macchina (o forse potenzialità) l'emozione dei domini negativi, ai quali fa da contraltare un sistema di simboli aerei sdraiati in luce e in ombra. Uguali funzioni si ritrovano e trogloditi di Simulacra, Compensazione, lussuria citando. L'angoscia del divenire si dà in somma vista con l'illusione di una permanenza affidata alla velocità.

3. Morfologia e funzioni del personaggio futurista

La scoperta dichiarata dell'omaggiario Futurista costruita sulla "andromeda della spade" conduce il critico all'asserzione dell'omologo fondazione: in tropo dell'antitea si condano e questo punto i modelli di una lettura prestigiosa, nella quale metodo e oggetti sussistono reciprocamente le insorgenze illuminanti dello sfacciatto interno. La costruzione di un "teatro sintetico" in cui gli atti d'ingegno "attimi" viene infatti collocata nell'argomento di microscopizzazione dell'antitea, nella luce che uode lo spazio tecnico un campo di battaglia tra emblemi vitali e non. L'incanto maggiore è collocata nell'azione di brucia "emissione" dell'eroe, il manifestando gli atti il Vecchio (congelamento, impotenza, stereotizzato, ripetitivo, durevole, pre-

significativo) da parte del Giovane che incarna la Forza e il Desiderio. Tale modalità esecutiva, che capovolge il "centripeto" in "centrifugo", il "chiuso" in "aperto" segue tre regole: (a) l'artificio dell'imitazione: il Vitale è imitato nella stanza con esiti disastrosi; (b) il risoltamento: l'Assentito scopre il suo interno che è emblema del trucco e della Contraffazione; (c) l'ironizzazione iperbolica: la crisi supera il senso d'assurdo fino a farlo esplodere (imploedere) attraverso il rituale ossessivo della ripetizione. L'emblema vitale e il mondo del Fuori sono, in questa luce, legati sinchronicamente.

Il personaggio vitale futurista, idiomatizzato al Foro indicivo, che oppone alla psicologia la "fisicofilia" si ricorda ad una struttura gestuale in cui è ciò che appare, mentre dietro lui la scena sfarfalla lo spazio della pittura con incontri-scontri di oggetti corpi minori. Ma la negazione della letterarietà arriva alla degradazione se non all'eccezione della funzione poetica del linguaggio, che assicura e accelera la espressione del personaggio in termini spaziali, oggettività, nell'oggettualità, corporeità nella vita della materia. Di certo l'istituzione dell'arco concilio-vittoria rilancia il segno come grido e onomatopea, preconizzando gli interventi di Artaud.

4. I topoi antagonisti

Tutto il capitolo è rivolto alla precizzazione dei rapporti che esistono tra micro e macrostrutture. Viene dapprima interrogato il Contestatore nel suo emblema dello Fucile. La Storia è infatti il copon primario del teatro futurista, analogo del libro, luogo di emanazione, custodia del realismo e del principio di seriosità. L'aggettivazione che le si perpetua è quella diretta allo sterco di mentale e alla Controrivoluzione ottocentesca. Nell'altra direttrice si pronuncia il vapore del Boxerismo, analogo della Finestra, spiraglio di cui fluisce un compagno di vapore la platea creando una spazialità



G. Malle, Studio per la rappresentazione
di « Fuoco d'artificio » di I. Szawinski

precorribile in ogni direzione entro una relazione che restituisce alla dinamica della scena la presenza viva dello spettatore e prospettando l'happening a venire. Oppostamente al personaggio vitale che giace nella violenza dell'ingresso, il Sereno Dimostrico (il da sempre) si situa in uno spazio affidato con i caratteri della regressione al catatonico, dell'ottusa fatalità della tenione all'inghiottimento, del ritmo inerte del quotidiano, specularità d'un passato tardo, a morire, incrostato nella duplice polarità di "sovrappiante unitario" e d' "immagine di acqua triste". Di contro, sopra l'attrezzi scenici della Fucina dove il Vitale irrompe in eruzione e/o espulsione secondo la chiusura e l'apertura e i luoghi "altri", gli "altrove" del Sogno e del Desiderio che negano il quotidiano. Da ultimo, l'attenzione del critico attraversa il Boccaicena, luogo d'impatto, reversibilità dell'assedio-assediante, passaggio omni-percorribile nel segno dell'aggressività e dello scatenamento. E' chiaro, in sintesi, che i topoi antitetici non sono che la rifrazione più palese delle costellazioni antitetiche dell'immaginario futurista.

5. I tropi dell'insubordinazione

In uno studio tanto profondo non potevano mancare le modalità dell'irrompere e le collaterali partiture del contestato. Nella sezione di *Articoli d'irruzione*, figura futurista la più frequentata, è radicalmente imperniata nell'"exordium" di notoria nella "fenditura", nello "scardinamento" attivato dal *Lozatore Iperbolico*, in un moto dal Fuori al Dentro, sovversivo dell'ordine della Stanza, seguito dal l'uscita del Personaggio Vitale claustrale. Ma dove il movimento stesso si frantuma realmente in pluralità di azioni e Fuori e Dentro si affrontano ora a viso contemporaneamente, è nella *Coniugazione* e nella *Sinestesia Rivelata*. Qui si alzano i principali cardini della teatralità dell'Ottocento. Tempo duale e sempre serializzato all'archivismo della "insubordinazione" e poi il Ribaltamento, che fruisce di una situazione iniziale nella quale l'operazione finge di abitare la rete degli pseudo valori e fulmineamente la capovolge. Nell'*Analogo* e nella *Sinestesia*, invece, il Futurismo esplica tutta la sua intenzione antiandrica. Si riconosce appunto in margine a tale intenzione l'iter scitturale e astronomico di *Articoli*. Ultimo capitolo, infatti, crea il compimento di apertura verso il ribaltamento del Surrealismo.

6. Il meraviglioso futurista

Il Meraviglioso fa la sua apparizione nel Teatro di Varietà molto avanti prima della qualificante asunzione di Breton. Se per Breton è suprema categoria estetica, abolizione del limite, possesso pieno, spirito mortale nell'uniforme, spazio della naturalezza, gratuità, omogeneità, nel Futurismo recanta le citazioni dell'Immaginario come modo transgressivo. Il Meraviglioso di Marinetti, servendosi di materiali tecnologici, fenomeni e luce: svela la magia e lo stupore, precorre le ricchezze surreali e il teatro dell'Assurdo. In questo clima *Articoli* vede le categorie del Chiuso e dell'Aperto, del



Centripeto e del Centrifugo darò nuovamente battaglia. Qui il personaggio futurista "folle" o "bambino" nell'allucinante fantasmagoria del veloce penetra il regno del prodotto del medianico, dell'occulto.

E una delle applicazioni futuriste del magico sta nel Doppio, nel "meraviglioso del simulacro" che, in questa spontaneità del Medesimo e dell'Altro, si appresenta alla funzione analogica e sinestetica con la qualità additiva data dalla comparsa dell'Identico. Una ulteriore inquietudine Artoli riconosce nel Magico dove il mistero e l'intorpettato disceggono proprietà di merito centrale del Futurismo e dove il Meraviglioso, straniamento o magia, oggetto al centro del l'apirino, vive nel cuore stesso dello specifico teatrale. Ma la sequenza ricompilata non termina. L'Oggetto, o meglio la sua apparizione incontra l'affollamento della percezione aurale e visiva, lo spaziamiento in campo condanno all'Assurdo.

Tale è il percorso della scrittura assistita. Rimane al fruitore di la scena e la dynamis il privilegio di lasciarsi attraversare da un'esperienza disforme in cui le interrogazioni all'oggettivo si dilatano al destinatario consensuale, nella misura cioè che estende i meccanismi dell'Immaginario alla risposta della persona culturale toccata. La Differenza, la Ripetizione, l'Altro, l'Identico, il Medesimo, il Corpo Antitetico e l'organigramma categoriale, il Vacuum e il Plenum simbolici, credo abbiano, proprio qui, il valore e la scansione della costruzione di un Senso differente, in ogni caso della liberazione di significati più profondi e "distanti" di quanti abbiano potuto ribaltare gli altri tipi di analisi sull'oggetto sino ad ora apparsi. Il che testimonia ancora una volta la validità del discorso di Umberto Artoli e la pertinenza di questo per la teatologia.

Alberto Cappi



CARTE SCRITTE

Benito Mincio

Nato a Vittoria nel 1924, durante una breve permanenza della sua famiglia in quella città, Benito Mincio è poi vissuto sempre a Noto, singolare e geloso centro culturale del siracusano. In Sicilia. Qui, dal 1952 al 1978, ha tenuto salotto letterario. Come scrittore ha esordito tardi, col brano narrativo *Note di viaggio*, uscito nel n. 55/57 di «Letteratura», al quale faceva seguito, nel n. 94-95 della stessa rivista, *Macerie a Montevaga*, su un argomento tristemente tornato d'attualità in questi mesi sardi. Ha poi cominciato a pubblicare esclusivamente su rivista. Ricordiamo *Lento robato quasi improvvisato* («Persona», XII, 10-12), *Caro Fernando* («Prospetti», 28-29), *Barbara* («Valen», X, 33).

Tre quadri per un racconto

Pina Giangreco è nata a Roma nel 1921 e ha studiato a Palermo, dove si è diplomata presso quella Accademia di Belle Arti. Attualmente opera a Catania. A proposito della sua pittura si è parlato di «neoespressionismo». In effetti c'è la poetica dell'Espressionismo, però senza il ghigno espressionista. A quel ghigno è subentrato un etico tendere all'essenza delle cose.

Un gatto all'hotel

un racconto di Benito MINCIO

Stavamo in quattro allo stesso tavolo, io, l'ispettore, il regista, il ragazzo, nella hall dell'albergo, di fronte alla porta a vetri, al di là della quale si intravedeva il verde della campagna. Dai tendoni giallo-oro, a plafone, che sochiavano le vetrate, la luce filtrava attenuata. Fuori l'avevo accostato un lenbo della canapa gialla alle mie spalle, sulla piscina affollata di ragazzini biondi, nella spiaggia cosparza di ombrelloni, sul mare di un azzurro intenso, in cui galleggiava un canotto rosso. Il sole era implacabile.

L'assistente del personale, che ci aveva presentati, venne a sedersi anche lui. L'avevo educato, un po' untuoso, dal forte accento meridionale.

Ero arrivato in albergo da qualche ora. Non sapendo di chi parlare, dissi che mi avevano già raccontato del gatto. Il cameriere che mi aveva portato la valigia in camera si era affrettato a informarmi della presenza di un favoloso ancora bianco, che da una settimana era al centro dell'attenzione.

— Ho saputo — aggiunsi — che questo gatto non volevano prenderlo. Il direttore si era opposto recisamente, ma la padrona ha tanto insistito, protestando che è un animale perfetto, non sporca, non dà fastidio.

Mi accorsi che l'ispettore sorrideva in modo impercettibile.

— La signora di cui lei parla è la mia aiuto — disse il regista — Quella donna là.

Nella troupe, che occupava un tavolo poco distante, le donne erano due: una piuttosto bionda, quarantenne, ben messa, un gran casco di capelli fluenti, volto ovale, occhi bellissimi, e una brUNETTA vivace, dal nasino inso, che a prescindere da un mezzo reggisceno si sarebbe detta completamente nuda, perché portava pantaloni color carne aderentissimi. La padrona del gatto era la bionda.

— Secondo me, — intervenne l'assistente — la curiosità nasce dal fatto che quest'angora viene tenuto al guinzaglio come un piccolo cane: i camerieri lo portano a passeggio come se fosse un cane.

— Per quella bestia, Eliana travedel — sospirò il regista.

L'ispettore manteneva sulle labbra il suo sorriso ambiguo.

— Ma negli alberghi è proibito tenere animali? — chiese a questo punto il ragazzo, che fino ad allora non aveva aperto bocca.

Quel giovane era un amico dell'ispettore, venuto a chiedergli la raccomandazione per un impiego.

— Sì — fece l'assistente del personale — Questa è una vera occasione.

— Se negli alberghi si potessero tenere animali, — intervenne l'ispettore — io a quest'ora mi sarei portati i miei cani, invece di lasciarli immalinconire soli, in campagna.

Dimque, nonostante la larvata ironia che lasciava trapelare nei riguardi di quel gatto, lui amava gli animali, almeno i suoi. Dall'accenno, poi, alla malinconia, pure se riferita ai cani, si sarebbe potuto congetturare che fosse un uomo scontento.

Io ero venuto per visitare la cittadina a due passi dall'albergo, sul colle: un autentico scrigno barocco, scenografica, sorprendente. Più che a una città, somigliava a una impalcatura teatrale: piani degradanti, lordati, e quelle straordinarie facciate settecentesche inondate di luce. La gente diceva che spesso vi vengono girati dei film; i registi, ormai, si passano la voce.

Immaginavo, tra le chiese tardobarocche e le pizette umbertine, personaggi in costume, popolani del

seicento, garibaldini, gendarmi napoleonici. Le persone del luogo, ormai abituate, nemmeno ci badano.

In quel momento c'era una troupe che girava un documentario sul barocco in Sicilia. La troupe alloggiava nell'hotel a mare.

L'ispettore (di uffici finanziari, avevo appreso nel frattempo, ma a riposo) era del posto. Separato dalla moglie, si era stabilmente sistemato in albergo.

— Alla sua età — mi andava dicendo, mentre l'assistente e il regista chiacchieravano tra loro — avevo già fatto alcune pubblicazioni sulla psicologia dell'evasore fiscale, che mi meritavano l'elogio del ministro.

La cosa mi riusciva antipatica anche per quel riferimento alla mia età: mi sentivo quasi coinvolto.

La donna del tavolo accanto aveva posato il libro che fingeva di leggere; ora si dava il rossetto alle labbra. Doveva essere un'americana; una bellezza morbida, da film « high life »: occhi sereni, azzurri intensi, lineamenti regolari, capelli ben pettinati. Le nostre schermaglie duravano da un po'. Più di una volta lei si era lasciata sorprendere a guardarmi e aveva subito abbassato intenzionalmente gli occhi, lo mi mettevo a fissarla mentre fingeva di leggere, ma appena le vedevo sollevare le ciglia distoglievo lo sguardo.

— La carriera, da noi, — continuava l'ispettore, sorreggiando lentamente il suo Rag — non è una cosa facile. Bisogna avere polso fermo, nervi a posto, approfondita cultura finanziaria e soprattutto una intransigenza granitica.

— Sono affatto ignorante in materia — gli feci —. D'altra parte, non possiedo beni: vivo di stipendio; adesso non dichiaro neanche quello, grazie al fatto che finalmente si è vista l'idiozia del dichiarare allo stato ciò che lo stato ci dà.

Cominciavano a rientrare i bagnanti. L'albergo era pieno di turisti stranieri. Gruppi di ragazze col costume ancora gocciolante e i capelli inzuppati attraversavano la hall passandoci davanti; solivano in camera, ridiscendevano in prendisole. Le tedesche si riconoscevano, oltre che dalle gambe fatte alla perfezione, dal loro cicaliccio a base di *itz, utz, uoh, ein, sein*. Le inglesi, sbilenche come gazzelle, parlavano poco o niente, inconfondibili per il loro visetto scialbo e duro. C'erano poi delle francesine in

bikini che si divertivano a improvvisarsi bariste dal banco, portando bicchieri di bibite in gara coi due garzoni dalla giacca bianca; i due ragazzi si erano fatti euforici, e solo dopo vari richiami si decisero a portare un aperitivo anche a noi.

— Il fatto è — riprese l'ispettore — che voi profani vedete le cose in superficie, non badate alla complessità delle competenze.

— Per conto mio, — ribattei — sono felice di trovarmi lontano da competenze del genere. Non me ne importa e non mi immischio: se stesse a me tutta questa burocrazia la toglierei di mezzo.

Evidentemente lo contrariavo. Egli distolse da me l'attenzione e si rivolse al regista.

— Per tornare al gatto, — disse — lo sa che ho la strana impressione, non si offenda, si fa così per dire, che lei somigli un poco a quell'angora?

Il regista fece un largo sorriso.

— Può darsi — rispose — Del resto, giorni fa ho sognato di essere un gatto.

— Davvero? — domandò l'assistente.

— Sì. Lunedì scorso, quando, arrivato da solo, un giorno prima dei tecnici, per i sopralluoghi necessari, capilai in un alberghetto del centro. La notte, in quel posto, si sente una musica di gatti, con gnaffi, sbuffi, miagoli che non vi sto a descrivere.

— È il sogno? — insisteva l'altro.

— Eh! Bisogna raccontare tutta la storia. Era stata una giornata di orlosi andirivieni; alle undici di sera discutevamo ancora; erano sorte delle complicazioni. Andai a dormire a notte inoltrata. L'albergo è nascosto in mezzo a un groviglio di strade, vicoli, scalinate, cortili, sulla costa della collina. Non fu semplice trovarlo. Morito di sonno, mi misi subito a letto. Mi ero appena addormentato, che cominciarono i gatti. Comunque, non avrei sentito niente se non fosse stato che avevo i nervi a fior di pelle a causa di quella balorda giornata. Guardai l'orologio; avevo dormito sì e no mezz'ora. Ma non c'era che fare. Dalla mia stanza non riuscivo a vedere quei diavoli, se no avrei lanciato contro di loro la sveglia. Uscii nella saletta d'ingresso la luce era accesa; il cameriere, l'unico dell'albergo, mezzo insonnolito, sedeva dietro a un tavolo sfogliando giornali.

Mi aveva detto prima che da giovane era stato cameriere del **Circolo dei Nobili**: evidentemente un residuo di nobiltà lo obbligava ancora a indossare quel logoro smoking. Aveva un occhio fortemente strabico; l'altro era di vetro. Non si dava molto pensiero di parlare in lingua, ma io vengo spesso quaggiù, e capisco il dialetto.

Prese con filosofia la faccenda dei gatti. Mi disse di seguirlo; passammo in un corridoietto che aveva da un lato una vetrata a mezza altezza, con un lungo davanzale di marmo. La vetrata era aperta; sotto un bel lune di luna si vedeva una distesa di tetti. Grigi come le tegole, con cui si confondevano, c'erano alcuni gatti. La solitudine dei loro lamenti, nella quiete notturna, aveva qualcosa di tragico.

« Dove sei stato, traditore? », pareva si dicessero.

« Cogli amici! ».

L'uomo spiegava in siciliano, prolungando le parole a modo di miagolio.

— A femmina ci fa: « Un'ā statuuu? » — E il mascolo: « Camiciu! ».

Medex e Guspone.

— « Mascaratuuu! » — interpretava ancora il cameriere.

Questa era di nuovo la femmina, avvelenata dalla gelosia, dava del mascalzone al compagno.

Gli occhi mi si chiudevano dal sonno. Ai piedi della vetrata c'era una cassapanca ricoperta con una imbottitura nera seduta, collo braccia poggiate al davanzale. Mi pareva di essere un gatto, la mano vellutata di Eliana mi accarezzava sul dorso. Quel blandimento non riusciva a cancellare l'oscura stanchezza da cui mi sentivo pervaso.

Mi svegliai, con la nuca indolenzita per la scomoda posizione; che era quasi l'alba. Non c'erano gatti; non c'era neria; un fantasma di luna impallidiva nel cielo.

Il cameriere aveva preferito lasciarmi lì, visto che ero riuscito ad addormentarmi. Chissà quante notti trascorse in bianco, al **Circolo dei Nobili**, erano dietro quel sacro rispetto del sonno! Quante volte doveva aver lasciato dormire allo stesso modo, seduti in qualche angolo colla testa alla tappezzeria, baroni e cavalieri che si erano giocata la camicia!

A questo punto vennero a dire al regista che lo cercavano al telefono. Lui si allontanò.

— Vedi! — fece subito l'assistente all'ispettore — Questo sogno che il regista ha raccontato sembrerebbe confermare la tesi della medium.

— Che tesi? — intervenni incuriosito.

I due si guardarono, poi l'assistente spiegò.

— La tesi che quell'angora bianco sia lo stesso regista, il quale in certe ore del giorno assume l'aspetto felino, conservando però la sua coscienza di uomo.

— Ma che discorsi! — feci.

— Ha ragione! — si intromise l'ispettore — E' una tesi assurda. Per me, non si può trattare che di metamorfosi totale.

— In che senso? — domandai, sempre più strabbiato.

— Nel senso che il regista in certi momenti si trasforma totalmente in gatto.

— Questa trasformazione non la credo possibile — insisteva l'altro. — A mio avviso, la medium vedo chiaro: sotto entrambe le forme, quella umana e quella felina, la personalità del regista rimane identica.

Cadevo dalle nuvole.

— E chi è questa medium? — chiesi.

— Vuole vederla? — disse l'assistente. — Ecco, quella signora laggiù.

Volsi gli occhi dalla parte che lui indicava: nell'angolo in fondo, sedeva una donna dai capelli rosso Tiziano con lo sguardo fermo e assorto; da lontano sembrava quasi giovane. Ma l'assistente disse che aveva una certa età.

— Pare che il riflesso dei capelli — osservavo — sia diffuso sul volto.

— Ha le efelidi — spiegò.

In effetti non era giovane: piuttosto magra, con le guance infossate; gli occhi piccoli, enigmatici. Aveva un fascino da sfinge. Era sola, fumava. A un tratto si scorse dal mio sguardo, istintivamente abbassai le palpebre.

Tornato il regista, l'argomento della conversazione cambiò.

— Pensò sempre — disse l'ispettore — che su farei mettere una corsia, una striscia rossa, a partire dalla porta d'ingresso, per tutta la larghezza della hall, fino a quest'

214 altra porta che dà sulla spiaggia, e una seconda corsia, in



Per Giorgio

lunghezza, dalle scale di destra alle scale di sinistra.

— Darebbe un po' di tono — fece il giovane aspirante impiegato.

— Beh, — obiettò il regista — tono non direi: una corsa potrebbe riuscire fuori luogo su questo pavimento di cotto.

— Scusatemi, — fece l'ispettore con non so quale piglio modesto — ma state dicendo delle banalità. La cosa va intesa nel senso che il turista, entrando in albergo, dovrebbe avere l'impressione di camminare sopra un raggio di sole.

— E lei pensa che davvero ai turisti varrebbe in mente qualcosa di simile? — chiese.

Il regista, nei cui occhi cilestri avevo colto il lampo di un sorriso, volle resistere con garbo.

— Sì, certo: il richiamo al sole va bene: rimane tuttavia l'inconveniente dello stridore fra l'esibizionismo della

passatoia e la dimessità del cotto.

— A me non importa il pavimento — ribatte quello, aspro. — Potrebbe essere pure di cemento. Quello che conta è dare l'idea del raggio di sole.

Era inutile proseguire.

— Senta — feci al regista, per cambiare argomento — perché non ci parla della sua tomatoca?

— Beh! — disse lui. — La parola allude a un cliché un po' abusato. Non le pare?

— Capiisco — risposi. — Ci parli allora del suo graffiante. Il « graffiante » è di moda.

— Sì! — fece. — E dovrebbe andarvi anche bene. L'ispettore mi ha assimilato a un gatto!

— A un gatto di lusso. — si scusò quello — un gatto civilizzato.

— Civilizzato! — replicava il regista. — I gatti, è risaputo, si lasciano addomesticare solo a metà.

— Ed è perciò — insinuai — che il mondo ne affida!

— Già! — conformo. — Purtroppo, c'è sempre bisogno di qualcuno che garantisca per loro.

La hall si andava affollando. Alcuni rientravano dalla passeggiata; molti scendevano dalle camere, perché si avvicinava l'ora di pranzo. Il regista guardò l'orologio.

— Temo che si dovrà rimandare il nostro discorso — fece.

— Lei, al solito, — disse l'ispettore — non viene a pranzo con noi.

— No. A quest'ora prendo solo un bicchiere di latte, poi vado un poco a riposare.

Così detto, si allontanò.

Le belle ragazze continuavano ad affluire a ondate dalla spiaggia, portando dentro un profumo di salmastra, di epidermide bagnata.

— Non fanno pensare al sole tutte queste gambe dorate? — osservai sorridendo all'ispettore.

Le tre tedeschine del tavolo di fronte si erano alzate e si stavano avviando verso la porta che dava sulla spiaggia. Lasciarono nei sedili delle poltrone le impronte delle loro rotondità, che persistettero per un poco sul nero della vinilpelle.

L'ambiente era saturo. I tavoli, tutti occupati. Il bar,

216 zeppo di ragazze e ragazzi colla schiena screpolata dal

l'acqua marina. Per la sala gli snelli camerieri si andavano pavoneggiando nelle loro casacche a righe bianche e azzurre, in un gran via vai, dal ristorante al banco del segretario, dalle scale di destra alle scale di sinistra, facendosi gesti da lontano con eleganza di prestigitatori.

Le tre tedesche rientravano, vennero a riprendere il loro posto.

In tutta la hall, ormai, non c'era spazio dove l'occhio si potesse girare senza posarsi su nudità allettanti. I giovanotti in casacchina rigata, che andavano e venivano, pareva nuotassero in mezzo a quel mare.

Benché fosse l'ora di pranzo, nessuno si decideva a lasciare la sala.

— Aspettano il gatto — disse l'assistente.

In sostanza, spiegò, nell'albergo circolavano due tesi: quella dell'ispettore (metamorfosi totale) e quella della medium (identità di persona sotto entrambe le forme). Si faceva questione se aderire all'una o all'altra.

— Non credo però — osservai — che tutti questi stranieri si interessino molto a una simile problematica, in verità, campata in aria.

— Come! — esclamò l'ispettore. — Le sfugge la fondatezza della cosa?

— Spesso — gli feci — i più grossi problemi basta smontarli, e se ne vede l'inconsistenza.

— Ma non salta agli occhi che la presenza di questo gatto in albergo nasconde un'ingenuità?

— Io non ci trovo niente di misterioso.

Mi guardò fisso.

— Il gatto, mio caro, è il simbolo del mistero.

— Quanto ai turisti, — intervenne l'assistente — le dirò che sono proprio loro i più appassionati al dilemma. Quel gruppo di svedesi, ad esempio, ha organizzato addirittura delle sedute spiritiche, dirette dalla medium, per interrogare le forze occulte sull'argomento.

Il gruppo sedeva a un tavolo lontano, cinque o sei uomini anziani, e tre donne né belle né brutte, di tipo standard, anch'esse abbastanza mature.

— Mi dica — chiesi — Ma questo gatto quando si vede?

— Adesso! Appena il regista va a dormire, scende il gatto.

— Allora è chiaro! — replicai. — Quel due, il regista e la bionda, hanno la stessa camera?

— Sì.

— Bene! Si vede che il regista quando va a riposare non vuole quel gatto tra i piedi; lo manda giù col cameriere. Il buio in sala era salito improvvisamente. Ci voltammo a guardare: dalle scale di destra scendeva appunto il cameriere col gatto.

Tutti guardavano con curiosità: qualcuno si sollevava dalla poltroncina per osservare meglio.

Il gatto pareva uno di quei vistosi animali balocco che i pazzi regalano (una volta, nella vita), con la loro confezione di cioccolatini, all'innamorata che fa il compleanno. Tenuto al guinzaglio, veniva avanti con scioltezza attraverso la hall; gli occhi gli brillavano, come se fossero di cristallo azzurro.

L'ispettore, via via che l'animale si avvicinava, si vedeva turbare. Fissava il gatto come ipnotizzato.

L'assistente invece si manteneva apatico.

— Osservi quello sguardo assente, — faceva — quell'ombra di tristezza negli occhi. È chiaro che sotto l'apparenza di gatto c'è un uomo.

— Quella tristezza animale è irriflessa — risposi. — L'ho notata altre volte negli occhi dei felini. Ricordo un giovane leone prigioniero in una gabbia dalle sbarre otturate, al giardino zoologico di Roma: guardava fisso davanti a sé, ignorando i visitatori, e nei suoi occhi c'era una melanza simile, quasi umana. D'altronde, non vedo che gusto potrebbe provare una persona a trasformarsi in animale mantenendo la propria coscienza.

— Sono gli aspetti sconcertanti del mistero!

— Non capisco! — smaniava l'ispettore. — Possibile che non riusciate a penetrare il senso delle cose? Quel regista rifiuta in certi momenti la dimensione umana perché non sa più resistere al disagio che gli provoca la volgarità del mondo.

— Ma allora è una forma di alienazione! — fece l'assistente.

— Un rifiuto, le ho detto! — insisteva l'altro. — Un rifiuto di questa chetla aberrante.

— Perciò una forma di alienazione.

— No, amico mio: una forma di evasione.



Rosa Giorgi

— E c'è bisogno di queste assurde metamorfosi — fece io — per evadere?

Le due signore della troupe si erano alzate; venivano al tavolo dell'americana. La bionda, nonostante la pesantezza dei fianchi, che tradiva la mezza età, poteva dirsi una bella donna.

— Dalle telefonate che fa — sussurrò l'assistente — dalle chiamate che riceve, ho capito che quella signora del gatto è una persona molto importante. Un conto telefonico come il suo non si era mai visto!

Nel frattempo, il gatto ci passava vicino; il ragazzo che era con noi si sportò su un fianco, lo accarezzò.

— In questo momento, — faceva l'ispettore — l'uomo e del tutto scomparso. Della sua psiche, nell'animale, non è rimasta traccia, non ce n'è memoria.

— Ciò che lei dice — gli obiettò l'assistente — è fuori di ogni logica.

Adesso l'americana stava seguendo le amiche al tavolo della troupe. Passando, Eliana disse al cameriere di portare l'angora all'aperto.

Io mi sentivo spiato e intrufolarmi ancora nel drago di quei due.

— Ah, sì! — rinfacciai all'assistente. — Lei trova più logico il suo uomo-gatto?

— La prego di credere — replicò lui con pacatezza — che questa idea è la tesi di una medium!

— Oh! Come se si trattasse...

— Cosa! — interruppe. — Lei non crede nei poteri occulti?

— Ma non mi faccia ridere!

L'angora bianco era stato condotto fino all'ingresso; però non voleva uscire. Il cameriere tirava il guinzaglio: la bestiola sembrava aver fastidio della luce esterna, si dimenava, si ritraeva. Andò a finire tra i piedi di un fattorino che stava entrando, facendogli perdere l'equilibrio.

— Voglio invitarvi a ragionare — riprese l'ispettore, tornando più calmo. — Secondo voi perché il regista è sempre così sereno, così spiritoso? Eh? Perché sa che, quando vuole, può mollare la presa, può dimenticarsi di tutto e di tutti.

— Può alienarsi, vuole dire — precisava l'assistente.

— Ma lei è proprio fissato! — sbottò quello

— Sentite — feci io. — Quell'uomo sarà forse un gatto, ma non nel senso buffo, scusate, di cui si va parlando. Mi sembra che, a furia di fantasticare, qui ci si lasci sfuggire la realtà. Non avete badato a ciò che ha detto lui stesso? Che i gatti si lasciano addomesticare solo a mezzo?

— E allora? — domandò l'assistente.

— Ma sì, a chi alludeva? Per me, quel regista ha tutta l'aria di un gatto di lusso, al quinzaglio della sua amica influente. Però non penso che trovi disgiustato il mondo, ispettore. Forse non crede al gioco, ecco tutto: anche se ne rispetta le regole.

— Clinicamente, vorrebbe dire.

— Perché? Raccontando il sogno, mi pare invece che abbia parlato di stanchezza.

Un cameriere andava cercando il regista, con un telegramma per lui.

— Non era qui poco fa?

Aperai le braccia, in una tendenziosa espressione. Quello si allontanò verso il bar.

— A voler considerare la questione più socratica. — ricominciò l'assistente — la tesi della medam.

Le esclamazioni di stupore della gente truncarono quelle parole. Dal bar era venuto fuori il regista, col foglietto del telegramma in mano. Andava verso la troupe.

— Arriva Baldini! — feci da lontano.

Ci fu un attimo di smarrimento. Poi l'attenzione, però, venne polarizzata dalla troupe, che pureva in subbuglio.

La bionda, agitatissima, batteva i pugni sul tavolo; la ragazza brunetta e l'americana cercavano di calmarla; erano tutti in piedi. L'accompagnatore del gatto, fra loro, tendeva, tramortito, la nuca del quinzaglio, che gli era rimasta in mano. L'angora gli era sfuggito all'improvviso, gli era scomparso di sotto gli occhi.

— Visto! — esclamò l'ispettore, trionfante. — Comparse il regista, scomparve il gatto. La mia tesi!

Questa sì ch'era comica!

La bionda era in preda a un attacco isterico. Gli harle portarono in fretta un bicchiere d'acqua.

L'assistente manteneva un'ostinata espressione di scetticismo.

— E che vuol dire? — faceva all'ispettore. — La cosa 221

potrebbe deporre sia in favore dell'identità che in favore della totale metamorfosi.

Sicuramente da ogni parte per la hall, si andavano facendo discorsi dello stesso tipo.

Il cameriere, coi guinzaglio ancora in mano, cominciò ad aggirarsi, cercando sotto i tavoli, fra le gambe dei turisti. Alcuni si scostavano, lo lasciavano fare; ma con certi sorrisi da cui traspariva quanto essi (qualunque tesi accettassero) stimavano inutili quelle ricerche.

A un tratto il giovane aspirante impiegato mi accennò cogli occhi il regista, che si era avvicinato alla porta d'ingresso.

I battenti di vetro della porta erano ribaltati: il regista ne scostò uno.

— Vieni, Nabucodonosor! — disse forte.

La sua voce risuonò nel silenzio.

Sporai la testa: giù a terra, al di là del vetro, biancheggiava il pelame vaporoso del gatto.

Il regista si chinò, infilò l'indice nel collare, poi cominciò a condurre dolcemente la bestiola, camminando piegato. Passendoci davanti, strizzò l'occhio e accennò all'animale.

— Nabucco; per gli amici! — disse con un sorriso.

Io cercavo di non guardare né l'ispettore né l'assistente. E avrei giurato, pur se non mi voltavo, che anche il ragazzo si stava sforzando di non guardarli.

« Vedete cosa mi tocca fare? », pareva di leggere in volto al regista: « E avete il coraggio di imbastire fan donio! ».

Continuando a camminare in quell'atteggiamento, egli accompagnò l'angora fino al tavolo della troupe: lo depose in grembo a Eliana.

Per tutta la hall scoppiò una risata irrefrenabile.

Equivalleva a ridere di se stessi, è vero; ma i turisti non ci badavano. E a ragione. Si erano finalmente liberati da un problema.

Coi gatto, il regista non aveva niente a che vedere.

Che per suo conto quell'uomo si potesse sentire nel mondo davvero come un gatto in un hotel, non era idea da sticarli nemmeno. D'altra parte, quista era una faccenda che non li riguardava affatto.



Antroposemi pubblicaturali

Stessa pagina — la terza. Stessa impaginazione — taglio centrale basso. Stesso tipo, la lettera di Elsa Morante sulla censura post-mortem-dittatoria. Sul quotidiano del 14 maggio, verificato, nell'area giornalistica che aveva interesse ad occuparsi del Seminario aperto su « La cultura spagnola tra ieri e domani » organizzato dal Sindacato Nazionale Scrittori e dalla Federazione Unitaria Lavateriana Poligrafici e Cartai di Parco del Principe, dal 13 al 15 maggio. Naturalmente.

Ma quella stessa sera era quella in cui, mentre, alle selezio-

niste, Sessa telegiornale (si vuol dire della stessa fascia notturna), sulle due reti. Sessa collocazione. Sessa intervista. Ad Alfonso Sastre, naturalmente. Sulla rete "laica" condotto da Vanni Ronzoncelli a peregrinare puntando in giardino. Sulla rete "sacra", condotto da Achille Occhetto alla passeggiata locustea lungo le file della sodie, in un intervallo dei lavori. Sessa discorso, anche. Che cosa altro poteva fare, lo scrittore spagnolo, se lo domandate erano le stesse?

Su tutto il resto, il silenzio. Silenzio è il resto, shakespea-

rianamente. Ma non c'erano anche José Carbonell, José María Castellet, Alfonso Cornin, Manuel Vázquez Montalbán, Gregorio Pignatelli, Angel Moreno, Vicente Turrado, Eusebio González Rafael, Alberti, Giovanni Raboni, Elsa De Giorgi, Aldo de Luca, Rosa Rossi, Dario Puccini, Mario Socrate, Gianni Toni, Mario Luzzati, Giandomenico Piccoli, Fabio Delphic, e ancora Tavaré, Cifuentes, Grossi, Vasto, Minguzzi, e via, via, fermiamoci subito qui altrimenti la libidine diventa ipersensibilistica.

Ma poi, non si può

le altre d'insieme della « rappresentanza culturale dominante al "Indicador" Non delle "investimenti" del "razionalista" be- son corollari, alla- ga? Non della "ri- nunciato" dell'eco- nia culturale po- pulari?"

E non si attivò al- le formazioni di un proprio di iniziativa per la cooperazione culturale? Alla de- cisione di organa- zioni con centri in- nati, delle cul- ture spagnole, in- talia, e ad un'o- scurazio "Internacio- nali de España" nelle culture "espa- ñolas" spagnole e alla "cultura colo- rial" dell'America da "risorse".

E di bene alla "cultura" con- tra con spetti a nei illimitati "co- munitario", con- pienti con la fun- zionalità del "giu- ca" e della "civi- lizzazione", che gu- gnerebbero "inter- preti" in un "suo- cializzato" "avve- nimento". A noi- spetti solo regita- re questi "ocio- gnostici", spensio- lica che in "pa- rti" di "cultura" e non di "cultura" o

democratici "genui- ci", non una o due- due della televisio- ne c'è ancora un ac- cendo "sostanziale" circa "modi di pro- duzione" dell'atma- tra "politico-culturale" si parla solo delle cose che il pubbli- co in "pa", e solo degli "occhi" più "comunisti" soltanto di ciò che è stato già illuminato dal- l'aria all'elemento "cu- ri" della "pubblicità" ben più che gli "oc- ciali" e le "questioni" che vengono "suo- soltanto" quelle di cui non "prima" vi- sione, per "spogli" di "archivio" col- lettivo, di "civi- lizzazione" "inter- cettiva", di "tra- dizione" politica al- ranti e "civiltà" de- correnti, al "su- bano" livello della "fara" delle "trac- secondo" sistemi di "riservato" "socio- ti", *Antropologia*, co- munita, "civiltà" re- fetti di "spogli" di "scritto".

Gia, ma come ha- rano "corpi" questa- lica "ipotesi" "pro- pioni" "primi- perché" "persone- limate". Il "Sindaca- to Nazionale" "fara" con la "spiega" del- l'unità "suo" "opere- to". Poi, una "cul-

tura" "sostanziale" in- sua "sostanza" "suo- era" lo "statuto" della "organizzazione" e i "documenti" del suo XIII Congresso. Ed è appena "suo" il numero uno di "Riforma dell'educa- zione", la "nota" del- la "Industria" "Pa- rita" "Poligrafia" e "Carta" "GIL" "CIL- DIL" che "regia" un- "suo" "gesto" dal "Foco", e già una ri- sposta "L'Interno" "accidentale" del "so- minario" sulla "cul- tura" "spagnola" "suo- proprio" nel "fara" che gli "addi" "la- vato" della "profe- zione" "letteraria" — "scritti" "suo- poligrafici" — "ta- tal" "suo" "suo- ciano" "organizzazione" una "civiltà", ma- poi "sola" "suo" gli "suo" "letterali" e il "popolo" "spagnolo" ma "critica" e "so- un- piano" di "prima" co- spetante. E che "scritti" e "opere" "spagnoli" delle "Ar- tes" "Grifici" "suo- comunisti" "suo" a "suo" "suo", e "civi- lizzazione".

Giornali e televisio- ne non avevano co- pio "suo" "Cap- tivo" "civiltà" "suo- l'Industria" "suo- a "suo" "suo" "suo".

Lo sconsigliere cinematografico segreto

Edoardo Persi

TODD MOGO

da
Ludovico Secorini

Todd Persi
da: Jakes, Murnighan
sotto: Murnighan
sottile: Jakes

un pamphlet
pubblicato
da: e con la regia di Jakes

Alfredo Geronzi

R.S.I.

Testimonaggi

Alfredo Geronzi
Si vede: Valenza
ma non si vede: Jakes
Si vede: Murnighan e Jakes
e: Murnighan
UN FILM
COMPTON/DEUTSCHLAND

Yodanis Schindler

**IL CASO
KATHARINA DUCH**

da
Heinrich Döll

I TERROISTI
NEI POST-ROMANTICI
E LA LORO AMBIGUITÀ
anche il film
extrastrutturale
e: Murnighan
L'extrastrutturale

Vladimir Brumovskij

LA HOSTIA

Francesca Bolchini

Maria, Murnighan
da: Jakes, Murnighan
sotto: Murnighan
sottile: Jakes
e: Murnighan
e: Murnighan
e: Murnighan

Il consigliere letterario segreto

Manifestazioni
di
CINEMA
LA VITA
IN GIOCO
di
Gianfranco
Mangano
Cooperativa
Provez Ed.

Recensione
della "repagione"
indietro e
segreti rifugati
inoperativi
economici
Scopri
La sceneggiatura
di una film
ancora inedita

Andrea
Genovese

SEXANTROPUS

Laboratorio
della Arti

Socialismo
e nuovo politica
dilige la mia
DIMENSIONE
DOMO
un Poeta
straniero
e arrivato
ma Forte
della mia
in piedi.

Una nuova
rivista
che non è solo
nuova e rivista
ma è la copia
di tutte le
riviste
e di tutti
i libri.

RIFORMA
DELL'
EDITORIA

Rivista della
Editoria Italiana
Lanc. Poligrafici
e Cartai

L'analisi
di critica
cinematografica
di una scrittura
di cinema
filosofica
preziosa
di struttura.

Renzo Rinaldi

IL FASCISMO
INVENTATO
RDO

Cappelli

APERTI
IN
SQUARCI

1

Supplemento
al Laboratorio
della Arti

Allegri
Benedetti, Ferraro,
Mazzoni,
Vercelli
non da
ricordare,
giocati
letterari
con una rivista
mancante
attenti

Belloni
&
Enrico

LA CAMERA
STORATO-
GRAFICA

Mosca

uno è fatto
in una galleria
lavoro in
spazio
sulla sua
simbolo
potrebbe
potremmo

Il Diavolo



de l'Avvocato

e la "vecchia talpa" e il teatropo . . .

1
siet in scena omet in disceva
lo spettatore vede
daguer (gli) oipando
i fiori del peggio e del pene
coi poliziotti dapertotto
e il Dottor Dapernulla smejerchol'dato
tutto più di meno sempre più mai
niente meno di più mai sempre



Disegno di J. J. J. J.

2

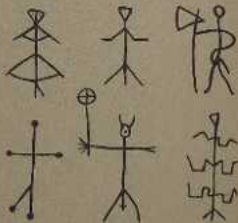
... e non è un pò grottesco
il festroppo?

3

... ma i finiti infiniscono psicopati
postopati per fino è la fine
gli infiniti stincono postantipati
testropàci

4

sull'oscura scena scava sinistra
i « mobili impossibili » sono mobili
e immobili i mobili patiti
sedie dal soffitto letti verticali
suscetti caffèi scribani obliquanti
n. di scimbando allora che altro
con pensieri ritorti l'elettronica
sfrontata senza fronte alla sfrontiera





impraticabili e praticati ora mai
nell'inabitabile la desabitata
inviat-set mort-ai supermortuaria

5

perché preni d'amore e d'odio
nei mistici gaudiosi contemplato
l'audiovidiografato

6

difficile sei e scrittore
ti manderanno vedrai che non vedrai
alla facitazione teptromai

7

tematica nota la terra
uomoto cielomoto linguamox
un paese si chiama Bulà
Tomba un altro
Romanzacco e Terzetto, come
si fa a non terranuovere?
abbusa la lingua
sull'italiamoteatrale

B

o te atropigraffio
sei un drammadario
agrammaturgente
con due gibbe clappe guffe
interino forse intente
interiudopprobriose
linguogo ma per
che cosa non stai piccitto
zizzo zittito
nella zizzattera tacinotturna
perche ti riciti
ti rimetti-in-o-sogna?

G

matricale? madricale madornale-maternale
vorrai dire madriale mandriale
madrigalante no madrigale ecco
baciata e la rima
che dicevami prima
villereccia « questo von
da la terra fasella »
non altri concetti di morto
cho pastorali mandre di rimo
« non sanno fare un picciol madrigale
senza che delle donne dicano male »
e dunque al tuon
d'un madrical
musica di violon.

TO

la « vecchia talpa » marxica è stanca
con le sue ciecochiante ha visto
anche troppo e chiama la giovane talpa
le affida il cunicolicolinfinito - avanti!
e già nata dietro le quinte la talpa bambina...

come teattraferma
il diavolo dell'avvocato

e p.c.c.



gianni neri

A

archivio d'arte contemporanea

GIAN RICCARDO ZUCCHI

Potremmo definire la più recente produttiva pittorica di Gian Riccardo Zucchi (dalla fine del 1974 ad oggi) come la ricerca di un precario equilibrio tra gli stimoli di una fantasia accessa ed inesauribile, che si esalta nell'investimento lirico della forma, ed una spingeva, autentica esigenza di obiettività razionalmente ed a volte ostentatamente prepotente, esigenza di obiettività come volontà di soppressione o di costruzione razionale di un contenuto reale, che non sempre e non necessariamente è un oggetto completo ma assai più spesso, invece, una sensazione, un modo dell'animo, in definitiva e nell'espressione più ampia, un'esplorazione che diviene racconto.

Abbiamo detto «equilibrio precario» e dobbiamo subito chiarire: equilibrio instabile, a volte a volta conquistato e subito rovinosamente spaccarsi in dubbio dell'ingenuità di una fantasia promettente che produce continue scoperte, «sollusando» i tempi della costruzione compositiva, ma tuttavia equilibrio, manifestamente cercato nelle opere migliori e recuperato attraverso l'opera continua e meticolosa, il guardarsi dai tentativi e delle verifiche sui risul-



Zucchi, *partenza*

tati raggiunti, il «metabolico» esplorare tutte serie eccezionali possibilità inside in non vana. E nel fare, nella sperimentazione paziente in tutto le sue componenti, anche materiali, che Zucchi trova il suo aggancio con la realtà.

Le pitture di Gian Riccardo Zucchi è insomma una pittura «difficile». Non perché difficilmente comprensibile, che anzi l'adesione, da parte di chi osserva i suoi quadri, è in genere immediata, attratta dalla festività dei colori, perché è tale nel suo farsi, nella propria volontà di Zucchi di non rifugiarsi nella di se stesso — della propria fantasia — nella dedizione di esplorare fino in fondo ogni diversa esperienza ed anche opposta: ed apparentemente opposta, in contras-

difficile rinunciare a queste
si preventive, eppure le
cala, che possa delimitare
cioè facilitare, ma anche in-
potente - e discorso chie-
vo, una pietra difficile, an-
che è non facile, come po-
rebbe far credere le orazio-
ni «bravura» di Quattrini
è il «ritorno» transito
facilità politica, non è ma-
fio e se stesso, ma lo stru-
mento attraverso il quale il
continuo può essere l'ador-
to nell'immagine beatifica.

[illegible]

raccoltura delle tachina (farfalle da macinazione analitica). Gli colleghi, nel frattempo, hanno fatto un esperimento della superficie opaca di materiali isolanti (tubo di resina vinilica ramificata) con intenzioni e risultati che vanno chiaramente al di là dei tentativi di rendere « preziosa » la pittura attraverso l'immersione in tinture acquatiche (rosso porpora, ecc. argento), già sperimentata anche prima del 1973 (conferenza al colossissimo FICURA CHIAVE che è di quell'epoca).

La "Metzema" precisa fra questi esperimenti tecnici: «L'immagine è dovuta dal contenuto da esprimere nel simbolo esaltato: basti pensare appunto alla DEDOSIZIONE (con la quale di Cristo profitta su una superficie di ramo paginata mediante un semplice procedimento chimico) o per altro verso il ritorno di Maria M. (1976), dove l'urto della tempesta con il disegno a penna garantisce alla figura un equilibrio rispetto tra estensione e concentrazione. D'altra parte una concettuale della relazione individuale si ha considerando il compito tutto diverso assunto, nei lavori più recenti della linea, che sempre più spesso si intersecano: si sceglie, si attua o si ridoppia o determiniamo la qualità del dipinto, affidata più esclusivamente al colore, si vuol, per esempio, IL FONDO D'ORO, in cui la composizione è « esplosa » determinando un vuoto centrale, che proprio in un segno grafico trova la sua rappresentazione».

Da questo processo di mutazione che ha partorito i Zucchi di oggi, ormai il



Zucchi, *Figura chiave*

piena dondola dei suoi mezzi espressivi, il momento chiave può essere probabilmente individuato in un piccolo, bellissimo quadro del 1973, quel *PARITIGIANA*, presentata anche alla mostra tenuta presso la Galleria Anichini dal 10 febbraio al 6 marzo di quest'anno, dove il commosso sentimento di partecipazione del pittore diviene forma ed immagine o nuova ed aperta, sebbene tutta risolta ancora con gli strumenti figurativi delle precedenti e contemporanee pitture astratte.

Ritornare da parlare infine dei maestri, che nella pittura di Zucchi a tratti emergono o si intravedono, i quali sono molti, come ognuno può constatare, perché Zucchi è un pittore colto, che ha studiato profondamente la pittura moderna (e quella antica, struacopieriana e tardobarocca); come pure l'architettura, dalla quale ha preso le mosse e verso cui conserva un incancellabile e dichiarato interesse. Ma ogni

ricordo, o pensiero, come sempre nel caso degli artisti Vari, e di Zucchi in particolare, è così lontanamente rivissuto e fatto proprio, e nello stesso tempo manifestamente ed onestamente dichiarato, che sarebbe forse impresa inutile darne conto in modo particolare in questa sede.

Corrado Bozzoni

GIUSEPPE MARCHETTA

Nelle composizioni di Giuseppe Marchetta — che ha recentemente esposto a Palermo e a Milano — rilevi una misura ed una economia d' dettato che ne rende compiuto, anche con pochi elementi, la trama. Una assolutezza di significati emblematici mai tuttavia immaginati. « In quel timbo nebbioso le immagini di Giuseppe Marchetta assumono — ne ha scritto Carlo Giaco-

mezzi — un riverbero di un mondo scuorante e patetico in silenzio, che non tradisce la sostanza della realtà cui il giovane artista delicatamente attinge. Nessi intendendo un'immagine calata entro vapori metalmeici, come assorbiti da invernal albori e sommersi da scintillii e silenzi selenici, non un'inscrizione di cielo al di là dell'immagine, ne pervenire di orizzonti o ipotesi d'altri vizi. C'era infatti, quello figura che sosteneva immobili sui solisti melmosi di queste « ultime tinte », certo disperato e disperante miraggio tutto quanto appare racchiuso

dentro la superficie di queste tele. Eppure l'artista non è un visionario e nemmeno ci sembra faccia appello alle solite citazioni della fantasia: dunque quando egli delinea con fermo e colorito non è che un frammento malinconico e crudele — non presuntivo — della realtà medesima in cui quotidianamente viviamo, talvolta in totale oscurità. In questa raffigurazione di paesaggi e situazioni si incontrano, si direbbe quasi fortuitamente (ma invece, scaturite in un movimento succedaneo e irreversibile), figure appunto emblematiche nella loro caratterizzazione popolare, forse, massale e meccanica di quei Colori terribili di grigio e azzurro che viscerano all'interno

Rob Benedetti



Marchetta



Marchetti

ARMANDA MANFREDI

Armanda Manfredi vive e opera a Nissa. Ha esposto recentemente alla Galleria « il Bazarino » la opera a olio e pastelli su rame che hanno dedicato grande interesse per la loro originalità e grama stilistica. Scrive di lei Renato Civella: « appartiene alla esi-

gna schiera di coloro che credono ancora nel motto come Manet di questa « continua quindi a ricevere senza esasperazioni programmatiche tutti gli stimoli del linguaggio creativo per filtrare contenuti e strutture fino alla conquista di una modalità dialogante, profondamente umanizzata » morale. L'aver scelto il rame per abbinare alle tintazioni



Armanda
Manfredi
Barca
e fichidindia

A

Oretta
Cassisi:
Valle
dell'Eden



dell'arte, accordando sullo stesso metro di schizofrenia la serietà dello sbale e quella del graffito, è già conferma di un temperamento di instabile sostanzialità e forza: questo esaltato, insieme duttile e tenace, difficilmente dissuadibile, impone, però, in rapporto al processo evocativo delle immagini un rapporto ignoto: un difetto insieme di fertilità e suggestioni di comodo. La sua non è una « poetica » di lavoro, ma un manierismo immediato e concreto nell'area della disponibilità oggettiva della materia, un incontro che potrebbe in più essere colorato, imitato e preclusione di un'ultima approdo al confine della favola, se non fosse sorretto da una robusta educazione stilistica e nella stessa misura dalle imprevedibili ostacoli del sogno. Così gli sbale e i disegni realizzati da questa bocca senza un metro denunciano la responsabilità di una materia che non si presta all'equivoco, esprime come di accidentalità e di supponi fatiscia

si, rendono tuttavia intera l'innocenza di un vitalismo fantastico ed appassionato ».

I. B.

ORETTA CASSISI

Oretta Cassisi ha seguito gli studi d'arte a Genova. Ha esposto recentemente alla Galleria « Piazza di Spagna » attirando per la prima volta il pubblico romano.

Frutto apparente di una scabrosa irreversibilità, le opere della Cassisi portano avanti un discorso che di volta in volta si rigenera, come dopo una stasi.

Questa impressione forse è dovuta alla forte carica emotiva, a una terrologia limpida e luminosa. A rimandare, però, una ad una, le composizioni denunciano una dinamicità panica e un rigore flessuoso, femminile. Un equilibrio tra elementi figurativi e astratti che fugano ogni sospetto di faciloneria.

Scrive di lei Guerrino Mat-
tali: «Nelle opere della Cassisi
si scorge chiaro un natura-
listico richiamo al colore, all'
immediatezza delle risoluzioni
formali, acuturite da rapide e
penetranti emozioni interpreta-
tive raccontabili in quel con-
tornoare le figure, isolandole dal
contesto in cui vivono, mutan-
do così la contemplazione del
miracolo della immaginazione
introdotta nel disegno, rinun-
ciando nel contempo al natu-
ralismo impressionista, evi-
tando quelle che Friesz chia-
mava poi "ombrazioni colo-
rate e trasposizioni passiona-
li". È difficile spiegare come
l'artista sia giunta alla sua si-
stemi grafico rappresentativa —
le opere sono eseguite in pre-
valenza con colore acrilico —
e quali insegnamenti abbia ri-
tenuti validi per scegliere
quella personalissima strada
che non priva di difficoltà di-
viene quasi surreale nella sua
introspettiva gestualità».

I. B.



Delfina Cassisi,
Anziana con Garzofola

PIER LUIGI ACCIARI



Pier Luigi Acciari,
Crepuscolo con cane

Pier Luigi Acciari da un do-
decennio a questa parte ha lavo-
rato con impegno ed unità
approfondendo una sua lince-
tica di paesaggi a-grafica. Ap-
parente, i due poli tra i quali
ha raggiunto un raro equili-
brio formale.

Nei paesaggi, marine con
gabbiani, o case e accenti in-
editi di vicoli, la sua pennella-
ta è corposa ma mai accanuta,
vibrante e spesso affusiva.
Una realtà naturale, pacifica,
l'uomo è lontano, nella marine
i gabbiani, proiettati lungo gli
orizzonti, danno la sensazione
di aerea fioritura, mentre il
suono del mare è affinato, in
una quiete d'incanto. Anche
nella tela «Crepuscolo con
cane» il pittore, usando colori
smorti e tutti calibrati in una
severa armonia nella destri-
zione riesce a dare allo sfon-
do una luminosità disperata
che si riflette emblematicamen-
te sul cane nero in prima



Pier Luigi Acciari,
Marina
con gabbiani

A

piano che amusa non si sa cosa, forse il cane è emblematico, una protezione quasi metafisica.

Se nelle campiture paesistiche la pittura di Acciari è sicuramente di derivazione post impressionista da un lato, dall'altro si rifa indubbiamente alle esperienze della « scuola romana ».

Nel dipinto « Piazza di Spagna » si nota un progresso stilistico notevole: l'artista ha reso la visione in modo obliquo: le case in primo piano squadrate in pochi piani ai colori sobri ma che fanno risaltare il movimento dei volumi in una sorta di cubismo rarefatto che si libera proiettandosi nella chiesa vista in una lontananza surreale.

Nella grafica, i soggetti rappresentano per lo più uomini, pagliacci, persone umili. Il ta-

glio di questi disegni è ardito, segni che si accumulano, grafiacano la pagina. È qui che più si sente la predisposizione di Acciari a temi che affrontano problematiche sociali, fino all'uso della linea più propriamente guttusiana, quel ricavare da una sola retta sinuosa tutta la fisicità e l'anima di un corpo.

1-8.



Benedetto Taliento



Benedetto Taliento

BENEDETTO TALIENTO

La pittura di Benedetto Taliento punta sulla rifrazione degli oggetti in una sorta di eclettica geometria onirica.

Dagli impasti dei suoi quadri, per un estroso gioco di incastri s'intravedono figurezioni le più diverse, immagini ancestrali e inedite, futuribili. Viene in mente l'iridescenza delle vetrate di moderne cattedrali. Ma la pittura di Benedetto Taliento rifugge da ogni misticismo, è pervasa, al contrario, di un orfismo greco che sublima e trasfigura la realtà. Densi e lucidi i colori, rifletto-

no vibrazioni e immagini che si fanno figura, per un attimo, e poi riplombano in un magma informe. Una pittura, nei suoi esiti migliori, prismatica, elaborata con un sottile senso di favola.

Benedetto Taliento, nato nel 1942 in Sicilia, è un giovane che ha messo a frutto le maggiori esperienze artistiche del novecento europeo: dal cubismo al futurismo, all'astrattismo.

« Bisogna essere assolutamente moderni », ha scritto Rimbaud. Taliento in sue carte lo sta giocando in questo senso.

I. B.



L. 1800

32

CALIF

SEN

GEORGE

FR

1976



«Cib che è consumo deve aversi non è mai estatico; ciò che non ha il carattere di ciò che è consumo».

Torino, maggio

Più che frutto di un'ideologia, è frutto di una vita, è la sintesi con un'ideologia non da trattare ma un'ottica di che al movimento di superare le difficoltà, a costruire a un al movimento del

col termine di nascita — sulla trilogia « 35 + 68 = 76 », una azione in forma di trilogia attitudinale — donne — cittadini — lavoro — il teatro si sviluppa lentamente quando dal coro si stacca un p teatro era già nato, quando ebbe luogo un protagonista è un avventurieri giunto all'uso della ragione, annesse nuovi intersezioni, e grande liberazione in la possibilità mente tagliente, di fare parlare quanti attori voleva, a me.

[ma] è piaciuto che
torino moderna. Sp

costretto dall'argomento
condizioni di inferiorità entro
avvenivano la tragedia e la con-

scritto. Come tale, al massimo,
tura. L' sulla scena che divide



