Elogio del rigore

La società dei consumi è nemica del rigore.
La filosofia postmoderna è nemica del rigore.
Il pensiero debole è nemico del rigore.
Infatti: il rigore si oppone al consumo;
il rigore è antico e moderno;
il rigore è tale perché affonda le sue radici in un pensiero forte; perché ci sia rigore debbono esistere dei valori riconosciuti e riconoscibili, dei valori su cui poggia il giudizio e non importa che questi valori siano utopici: anche l'utopia è una forma del rigore.

Rigore vuol dire accettare che il concetto e la pratica del *sacro* siano scomparsi da una società che ha del tutto abdicato a quei valori che si sono presentati in modo diverso nello svolgersi della storia e che avevano retto il consorzio umano dalle sue origini e che li ha sostituiti con un unico valore, quello di scambio, che è la cifra fondante e immediatamente riconoscibile per connotare i nostri tempi.

Rigore vuol dire sapere che *il sublime* ha definitivamente abbandonato il nostro mondo e che tutta l'arte moderna si inscrive sotto il segno di Sade che, primo, ha lanciato il suo urlo straziato sulla perdita del sublime nella società moderna.

Rigore vuol dire rendersi conto che della fenomenologia *della perversione* – non del suo concetto – si è definitivamente impadronita la società dei consumi tutto appiattendo e riducendo la trasgressione a norma, al punto tale per cui della prima non si può più parlare.

Rigore vuol dire sapere che nella società dello spreco non c'è più posto per lo *spreco* come lo intendeva Bataille e che se non c'è più posto per il *dono* in una società in cui tutto viene

scambiato e per cui l’unico valore è proprio costituito da quello stabilito dal mercato.

Rigore vuol dire sapere con precisa esattezza che *arte* e industria non possono in alcun modo coniugare sapere che, allo stesso modo, *cultura* e industria non possono stare insieme dal momento che d mondo dell’una nega quello dell’altra e viceversa e che la semplice espressione "industria culturale" è una bestemmia.

Rigore vuol dire sapere che *il teatro è morto* perché è venuta meno quella comunità etica cui da sempre ha fatto riferimento; perché sono venuti meno tutti i presupposti su cui si basa, che sono quelli elencati qui sopra: il sacro, il sublime, la perversione, lo spreco, il dono, l’arte e la cultura; a questi si può aggiungere ancora il *piacere* che, nella società del piacere diffuso, non ha più quel posto privilegiato che gli era proprio e che veniva demandato a luoghi e momenti particolari non della vita di tutti i giorni.

Rigore vuol dire sapere che *il teatro è stato sostituito dallo spettacolo,* che si offre come un prodotto da consumare e che non ha nulla a che fare con l’arte: lo spettacolo è la negazione del teatro in quanto rende tutto in superficie ciò à, dal momento che trasforma in teatro è sentire autentico, in quanto spettacolarizza ciò che invece nel teatro (moderno) è sofferenza profonda per l’impossibilità di frequentare A sacro e di "mostrare" il sublime.

Rigore vuol dire frequentare ancora le categorie, tipicamente moderne, di *naturalismo e antinaturalismo* e non danzare la danza della soddisfazione consumistica e postmoderna in cui tutto si appiattisce in un giudizio di valore privo di riferimenti "alti" che non siano la piacevolezza e la gradevolezza di un determinato prodotto; perché la lotta tra naturalismo e antinaturalismo appartiene alla nostra epoca e non tenerne conto vuol dire espropriare i giovani del loro passato (che è

anche il nostro): che è poi un modo di renderci complici dell'alienazione e della reificazione che stiamo vivendo.
Ma rigore vuol anche dire sapere che in questa pesante notte da cui siamo avvolti resta accesa una luce di speranza: e questa consiste nella *contraddizione*, in tutto ciò che si oppone all'ipertrofia del valore di scambio. Anche se nulla di consolatorio c'è ormai concesso: i valori perduti possono essere frequentati solamente nella loro dimensione rovesciata e un urlo straziato e straziante rimarrà lì a documentare una tensione verso quei valori ormai impraticabili, ma vivi sempre in quella dimensione utopica di cui si sostanzia l'arte pur così difficile di questi tempi tristi e bui.
E infine rigore vuol dire cercare nella contraddizione la *bellezza* che, nella sua essenza, si è occultata nell'epoca storica che stiamo vivendo per espandersi nelle sue forme volgari e superficiali – anche in teatro proprio attraverso l'estetismo diffuso dello spettacolo, che nulla ha a che fare con l'autentica estetica del teatro – consapevoli che oggi la bellezza non può che presentarsi in forma rovesciata, come negazione della sua possibilità, come "grottesco", come stravolgimento:
elementi che comunque non possono non mantenere un nucleo profondo di bellezza, nel senso di "tensione verso", che è poi l'unica forma di "contemplazione" estetica che è concessa ai nostri tempi.

"L’anima dell’uomo sotto il socialismo". La filosofia politica di Oscar Wilde
di Mario Domenichelli

The Soul of Man Under Socialism venne pubblicato su “The Fortnightly Review” nel febbraio del 1890. In quello stesso anno Wilde pubblicava anche *The Picture of Dorian Gray* (su “Lippincott’s Magazine”) e, ancora su “The Fortnightly Review”, in marzo, il *Preface* al romanzo che stava avendo un *succès de scandal.* Nel 1890 usciva, ancora su “Lippincott’s Magazine”, fra luglio e settembre, *The Critic as Artist*. In quell’anno, insomma, un *annus mirabilis*, Wilde segnava alcuni memorabili successi e dimostrava di essere assai più della figura eccentrica nel panorama culturale della Londra *fin de siècle*, del dandy, dello *zanni* di gran classe che si era imposto fino a quel momento per la sua elegante bizzarria di *poseur* anticonformista. La “nuova” stagione di Wilde, del resto, era già iniziata due anni prima, nel 1888, con la pubblicazione di *The Happy Prince and Other Tales* e, poi, nel 1889, con *The Decay of Lying* (su “The Nineteenth Century”, in gennaio). Il 1890, tuttavia, proprio con la pubblicazione di *The Picture* e di *The Soul of Man*, è l’anno forse più importante fra quelli che vanno dal 1888 al 1895, quando, con il processo e la condanna a due anni di lavori forzati per “acts of gross indecency between males”, la carriera letteraria, e la vita stessa dello scrittore vengono spezzate. Scrivendo all’amato e odiato Bosie, causa di tutte le sue sventure, la lunga,

dolentissima lettera che va sotto il titolo di *De Profundis*, dal carcere di Reading dove fu rinchiuso a scontare la pena, Wilde, non a caso, ricorda proprio, in particolare, il suo romanzo e *The Soul of Man* come le opere in cui egli si era per così dire "prescritto" il destino:

Naturalmente tutto questo è adombrato e prefigurato nella mia arte. C'è già nel *Principe felice* e c'è nel *Giovane re* (...), soprattutto è celato nella nota di destino che come un filo purpureo corre nell'aureo tessuto di *Dorian Gray*, e nel *Critico come artista* risalta nei più vividi colori. Ma è nell'*Anima dell'uomo* che è scritto in tutta semplicità e a lettere anche troppo chiare a leggersi[1].

Un destino simbolico, come ci viene precisato di seguito ("L'arte è simbolo, perché l'uomo è simbolo"[2]). Non c'è dubbio che Wilde interpreta la propria vita in *De Profundis* come una cifra dell'arte del moderno, e se stesso, in accordo con la sua poetica "moderna", come uno "zanni del dolore", e il suo destino, dunque, non tragico ma invece, assai modernamente, come grottesco. E il grottesco, di conseguenza, come contrappasso, come pena di contrappasso con cui la società volgare, del conformismo punisce il profeta dell'Individualismo.

In sorte mi è toccata la pubblica infamia (...). Ricordo che dicevo che avrei saputo sopportare la vera tragedia se mi fosse giunta in veste di porpora e la maschera del dolore nobile, ma se c'è qualcosa di tremendo nella modernità è che la tragedia si traveste da commedia, così quel che dovrebbe essere grande si fa banale, grottesco, e comunque manca di stile. Sì, è quel che capita sempre col moderno (…). Tutto nella mia tragedia è stato orrendo, meschino, repellente, e senza il minimo stile. Sono gli abiti che indossiamo a far di noi delle cose grottesche. Siamo gli "zanni" del dolore. Siamo dei clown con il cuore spezzato[3].

Dicevano di me che ero troppo individualista. Devo esserlo ben di più e far più conto su me stesso di quanto abbia mai fatto, e chiedere al mondo ancor meno di quanto abbia mai chiesto. In realtà la rovina non mi è giunta per essere stato troppo individualista, ma per esserlo stato troppo poco[4].

Wilde capisce bene, del resto, che la punizione non tanto gli è stata comminata per il suo individualismo, quanto per la sua filosofia dell'individualismo. E' come *demoralizer* della gioventù, come immoralista che egli, simbolicamente, è stato condannato, e come autore di slogan tanto fortunati quanto educativamente provocatori e pericolosi: "La cattiveria è un mito. L'ha inventato la gente per bene per spiegarsi la curiosa attrattiva esercitata dagli altri"; "Non si dovrebbe vivere che per il piacere. Non c'è nulla che invecchi quanto la felicità"; "L'unico modo di assicurarsi l'immortalità nella memoria delle classi mercantili è non saldare i debiti"; "Non c'è crimine che sia volgare, però non c'è volgarità che non sia criminale. La volgarità è il modo in cui si comportano gli altri"; "Nell'ozio sta la perfezione; scopo di ogni perfezione è la giovinezza"[5]. Così Wilde ricorda, ancora in *De Profundis,* come, grottescamente egli si rivolgesse alla società per averne aiuto e protezione contro il padre di Bosie, intentando contro di lui una causa per diffamazione, e ne rileva tutta la contraddittorietà, pagata a caro prezzo:

Ovviamente, una volta che avevo messo in moto le forze della Società, la Società mi si è rivoltata contro e mi ha detto: "Hai continuato a vivere per tutto questo tempo sfidando le mie leggi, e ora vieni ad appellarti a quelle stesse leggi per essere protetto. Le

applicheremo in pieno, le leggi, e così avrai quel che tu stesso hai chiesto". E sono finito in galera[6].

Wilde identifica nel proprio destino ad un tempo la marca artistica del moderno, dunque e, in quella marca, la punizione della società conformista nei confronti del reprobo, del filosofo, ed esteta, dell'Individualismo, dell'autore, insomma, di *The Soul of Man*.

È ancora moneta ben corrente l'opinione che l'arte di Wilde (scrittura, conversazione e vita) tragga tutto il suo fascino dal brillìo arguto di un paradosso continuato e sostenuto all'estremo, dal rutilare delle *inconsistencies* e dallo stupore, dalla meraviglia, dall'incanto magico che scaturisce da accostamenti sorprendenti. È ben poco comune perfino il sospetto che dietro il gioco delle contraddizioni, degli ossimori, vi sia un sistema a suo modo, nella *levitas*, ferreo, e che, insomma, in Wilde vi sia un'intenzione, tanto meno una vera capacità speculativa, e che il sistema, poi, coinvolga non solo un'estetica, ma, con essa, una filosofia, e una filosofia politica. Eppure *The Soul of Man* è proprio questo e a chiarissime lettere "perfino troppo facili a leggersi"; è una filosofia dell'individualismo, dell'individuo come autorealizzazione e come "superamento" del presente e del passato in una forma di "oltreuomo" di *Übermensch* che, come per Nietzsche, anche se certo in chiave diversa, e in diversa tonalità -nell'eccentrico darwinismo di Wilde l'Individualismo è la perfezione del processo evolutivo della natura-, comprende davvero la "transvalutazione" di ogni valore attraverso una "gaia scienza" che sappia far levitare sul piano dell'arte, per una strategia di leggerezza, la vita stessa

astraendola dallo stato di necessità. L'utopia di Wilde non prevede che il regno sia governato da filosofi, o critici, o artisti, prevede invece che nel regno d'utopia ognuno, divenuto individuo, sia filosofo, critico, artista, e la vita da brutta, povera e disperata si faccia invece bella, e autoconsapevole, e l'esistenza possa compiutamente realizzarvisi. Il socialismo, per Wilde, è un tramite di questo processo evolutivo verso l'individualismo; è dunque una tappa nell'avvenire di un *principium individuationis* che è inscritto nel destino dell'umanità, sicché ognuno possa divenire l'artefice di se stesso, l'artista del sé, "padrone e scultore di sé", come si legge nel Nietzsche del *Wille zur Macht*[7], l'artista del *self- shaping*.

Il progetto utopico contenuto in *The Soul of Man* giunge come un inserimento provocatorio nel dibattito politico inglese di quegli anni e apre la strada, volente o nolente, all'attualizzarsi di un nuovo dibattito politico che non tanto si avvia quanto prende vigore proprio a partire dagli anni Ottanta-Novanta e, in particolare, dopo la repressione violenta, a Trafalgar Square della dimostrazione in favore dei disoccupati (il cosiddetto "Black Monday") e, il 13 novembre del 1887, sempre a Trafalgar Square, di quella contro la politica governativa *Whig* non solo nei confronti dell'Irlanda ("Bloody Sunday"). Non si può capire bene il tratterello di Wilde, e l'ironia che ne taglia il disegno in fase *destruens*, se non si hanno presenti i suoi bersagli che sono essenzialmente tre, e cioè: la persistente ideologia neofeudale della *Young England* di Disraeli e John Manners che solo negli anni Ottanta viene

definitivamente sconfitta dal progetto liberista, industriale, utilitarista dei *Whigs* di Gladstone; lo stesso progetto politico del capitalismo borghese industriale che aveva vinto; il socialismo "autoritario", per usare le parole dello stesso Wilde, quello rappresentato dallo Hyndman della *Democratic Federation;* si discosta Wilde, pur non essendone lontanissimo, e partendo dagli stessi presupposti ("L'industria è radice di ogni bruttezza"[8]) dalla teorizzazione sociale del preraffaelitismo di John Ruskin, e anche dal medievalismo marxista di William Morris con particolare riferimento alle opere degli anni Ottanta, e cioè *A Dream of John Ball*, pubblicato fra il novembre del 1886 e il gennaio del 1887 su "The Commonweal" e in volume nel 1888 con un prezioso frontespizio illustrato da Burne-Jones, preceduto da vari articoli e conferenze raccolti in *Signs of Change* nel 1888, e seguito da *News from Nowhere* (su "The Commonweal" a puntate nel 1890, fra gennaio e ottobre, quasi in contemporanea con *The Soul of Man* e, in volume, nel 1891). Nel 1888 era anche uscito, nel frattempo, *Looking Backward* di Bellamy, un'utopia di socialismo autoritario, che è da considerare il punto di partenza polemico sia dell'utopia di Morris che di quella di Wilde[9]. Nessuno di questi progetti, per Wilde, riesce a esprimere l'anima dell'uomo che si realizza compiutamente solo in quello che viene definito come Individualismo, inteso da Wilde proprio come arte della costruzione di sé, o del divenire quel che si è. Ritorneremo su questo punto, facendo però prima notare che Wilde, in quel modo, si poneva bene all'interno di una linea di pensiero politico radicale anglosassone,

quella che, attraverso il suffragismo, la filosofia dell'amore del Carpenter di *Love's Coming of Age* (1896, preceduto da una serie di *pamphlets),* veramente indica la strada "radicale" della realizzazione individuale, e pone come primo problema politico quello della qualità della vita, poiché per Carpenter, nella logica di una vera e propria "rivoluzione" totale della mente, non c'è liberazione possibile senza liberazione dell'amore, e la giustizia sociale invocata a gran voce dai lavoratori non è che un aspetto di un problema che implica anche la liberazione delle donne e dell'omoerotismo[10]. Certo non è questo che scrive Wilde ma, come del resto Carpenter, anche Wilde capisce che il problema fondamentale, in ogni caso, è quello marxiano della proprietà privata, della società dell'avere e pertanto anche dell'illibertà.

Fin dall'esordio del suo saggio Wilde colpisce duro il primo dei suoi bersagli e cioè quello conservatore, *Tory*, e la filosofia "altruistica" del neofeudalesimo. Il *Radical Toryism,* come veniva chiamato, del resto, aveva costituito una sorta di ideologia ufficiale per tutto l'Ottocento[11]. Anche il Ruskin di *Munera Pulveris*[12] sosteneva che la struttura sociale stabile e armoniosa del feudalesimo riconciliava libertà e ordine e che l'ideale cavalleresco dava forma e direzione alla generosità spontanea dell'uomo sociale riequilibrando l'umana fragilità e facendo sì che i più forti difendessero i più deboli. Del resto, come ben si ricorderà, persino nel *Manifesto,* Marx ed Engels paragonano il relativo essere meglio del sistema feudale in confronto allo schiavismo capitalista:

La borghesia ha avuto nella storia una funzione sommamente rivoluzionaria. Dove è giunta al potere, essa ha distrutto tutte le condizioni di vita feudale, patriarcale, idilliache. Essa ha lacerato senza pietà i variopinti legami che nella società feudale avvincevano l'uomo ai suoi superiori naturali, e non ha lasciato tra uomo e uomo altro vincolo che il nudo interesse, lo spietato "pagamento in contanti". Essa ha affogato nell'acqua gelida del calcolo egoistico i santi fremiti dell'esaltazione religiosa, dell'entusiasmo cavalleresco (...)[13].

Così, in un discorso del 1843, Disraeli predicava che la proprietà è un privilegio, un beneficio che implica un servizio, e che non offrire il servizio implica che anche il privilegio non è legittimato:

Vi sono persistenze del sistema feudale? Mi spiace solo che ce ne siano rimaste così poche (...) e qual è, signori, il principio fondamentale del sistema feudale? E' quello secondo cui il godimento della proprietà è strettamente connesso a dei doveri. "Ne avrete il governo, ma dovrete nutrire i poveri, donare alla Chiesa, difendere il paese in caso di guerra, amministrare la giustizia, e difendere gli inermi, e senza compenso alcuno (…)". Il principio feudale era il più nobile, il più grande, ciò che di meglio fu mai concepito nella storia dell'umana società (…).
E voglio dire a certi gentiluomini che tanto tengono ad affermare che la proprietà implica diritti oltre che doveri, che anche la condizione dei lavoratori implica diritti oltre che doveri. E quando vedo che c'è gente che ha accumulato proprietà senza riconoscere un principio fondamentale, quando vedo che si accumulano fortune con un metodo che permette, nel giro di pochi anni, di appropriarsi delle terre della vecchia aristocrazia, devo far notare che quei capitali vengono accumulati senza che ne vengano riconosciuti anche gli obblighi: "donare alla Chiesa, nutrire i poveri, difendere il paese, amministrare senza compenso alcuno la giustizia"[14].

Certo viene in mente un passo dal Libro Primo del *Capitale*, laddove ci si dice che:

I cavalieri d'industria hanno soppiantato i cavalieri di spada (...). Il punto di partenza dello sviluppo che genera sia l'operaio salariato sia il capitalista è la servitù dei lavoratori. Essa si è perpetuata attraverso una modificazione di forma, trasformandosi da sfruttamento feudale in sfruttamento capitalistico[15].

Il vecchio saggio Carlyle, del resto, quasi in conclusione a *The French Revolution*, considerando il destino dell'aristocrazia *ancien régime* scriveva che era ora apparsa una nuova aristocrazia, quella del denaro; un'aristocrazia peggiore di quella precedente, e definita dal giuramento di fedeltà da essa prestato al potente diavolo Mammone, signore delle ricchezze[16].

Ed è cosa ben nota, del resto, che Disraeli per neofeudalesimo ne intendeva proprio anche, esattamente, la applicazione dei principi ai nuovi capitani d'industria, oltre che allo stesso Stato "neofeudale" e "assistenziale"[17], in una strategia elettorale evidentemente vincente, visto che, nelle elezioni del 1874, Disraeli avrebbe vinto e proprio in fondo, ancora con questo programma neofeudale. È solo nelle elezioni del 1880 che dalle urne sarebbe uscito il nuovo governo liberale di Gladstone e il varo conseguente della riforma elettorale (la terza) che prevedeva il suffragio universale maschile e che fu approvata nel 1884 siglando la sconfitta definitiva del progetto neofeudale e il trionfo della logica liberista e della società del profitto. Ecco, è alla luce di questo percorso, anche se assai sommario, che va vista l'ironia di Wilde nei confronti degli "altruisti".

Il socialismo ci libererebbe della necessità di vivere per gli altri, una necessità sordida (…). La maggior parte della gente si rovina la vita per via di un'esagerata, insana, inclinazione all'altruismo (…). Il fatto è che questi altruisti si trovano in mezzo a uno spettacolo degradato, di orrenda miseria, di orrenda bruttezza, di fame e, inevitabilmente, ne rimangono commossi (…). Ma i loro rimedi sono parte della stessa malattia. Non si può risolvere il problema della miseria tenendo vivi i poveri, o magari, nel caso di una scuola di pensiero più emancipata, tentando anche di divertirli[18].

John Manners, come del resto Disraeli, aveva molto puntato sull'assistenza ai poveri, sulla riduzione dell'orario di lavoro, e sugli sport praticati sul *green* dei villaggi[19]. Nella logica assistenzialista, come si direbbe oggi, dei *Tories*, il padrone, il proprietario del latifondo (perché di questo si tratta) è al servizio dei suoi fittavoli, e ha l'impegno di mantenerli, e assisterli, in cambio del loro lavoro, e a patto, ovviamente, che non avanzino richieste di diritti politici. Disraeli, come si è detto, tentò poi di applicare, alla ricerca di nuovi consensi, questa stessa logica anche ai "padroni delle ferriere", per così dire, dicendo loro che erano i nuovi nobili, i nuovi feudatari, e che dunque ereditavano, oltre i privilegi della vecchia aristocrazia, anche i doveri di cavalieri e gentiluomini, e difensori dei poveri. A Wilde non sfugge, molto finemente, dati i tempi e la sua classe sociale, che più si tenta di aiutarli, i poveri, in quanto poveri che devono dunque rimanere tali, tanto più gli si fa il torto di mantenerli esattamente nella stessa condizione per la quale essi hanno bisogno d'aiuto. Così l'aiuto è parte integrante del sistema che ha necessità intrinseca di avere l'orrore di quella miseria, e se quell'aiuto non ci fosse, prima i poveri giungerebbero alla conclusione che, di quel sistema, si devono liberare.

La carità –dice ancora Wilde– crea ogni peccato. E immorale usare la proprietà privata per alleviare gli orrendi mali che risultano proprio dall'istituzione della proprietà privata, Non solo è immorale –dice sempre Wilde– è anche *unfair*, sleale, è un gioco sporco, e in qualche modo certamente in mala fede. La conclusione di questo discorso è anche un avvertimento politico certamente di un qualche interesse: "Per il pensatore non è una tragedia la morte di Maria Antonietta sulla ghigliottina; la tragedia è che i contadini della Vandea siano andati a farsi massacrare per l'odiosa causa del feudalesimo!"[20].

Liquidata l'ideologia conservatrice, e la propaganda *Tory*, Wilde procede a far giustizia, assai brevemente - per lui i fatti parlano da soli– dell'ideologia liberista, o capitalista. Perché quell'ideologia è un'ideologia del brutto, in primo luogo. Se fosse solo mancante da un punto di vista etico, pazienza; il problema è che è mancante da un punto di vista estetico. E naturalmente bisogna intendersi. Il problema è che, in una società a logica liberista, di individui realizzati ce ne possono essere davvero pochi, gli altri, portando quella logica alle estreme conseguenze, sono tutti o schiavi o morti di fame, per i quali l'anima dell'uomo è semplicemente un lusso. Il risultato è una generale degradazione, e lo spettacolo orripilante degli *slums* e della miseria urbana. Ma il problema è anche che lo stesso possesso impedisce la realizzazione dell'anima in senso estetico (che vuol dire anche etico). "Alcuni anni fa" dice dunque Wilde, assestando un altro colpo ai *Tories*, ma in una logica diversa, con un altro vero bersaglio, quello

della filantropia “c’era gente che andava dicendo che la proprietà implica dei doveri, e lo dicevano così spesso e tanto tediosamente che, alla fine, anche la Chiesa ha cominciato a ripeterlo, e non si fa che sentirlo da ogni pulpito. Ed è assolutamente vero. La proprietà non solo ha doveri, ma ne ha tanti che, alla fine, qualsiasi proprietà di una qualche estensione diventa una noia (…) se la proprietà implicasse soltanto piaceri potremmo anche sopportarla, ma i doveri che essa implica la rendono insopportabile”[21]. Ma il punto vero è che la proprietà, il possesso, nella prospettiva liberista, è tutto, è in cima alla gerarchia dei valori. E la proprietà privata ha finito per confondere l’uomo con quello che ha, l’essere con l’avere. L’avere ingoia l’etica stessa (i doveri, per l’appunto, decisi esattamente su quella scala di valori) e snatura il disinteresse assoluto che è dell’estetica. L’avere lega chi ha in modo totale alla collettività e ne definisce l’identità stessa mentre “la vera perfezione dell’uomo non sta in quello che ha ma in quello che è”[22]. Wilde vede bene che questo rischia di essere un problema di secondo ordine, se si parte dal punto di vista che chi non ha, in quella società, nemmeno può essere. Tanto questo è vero che, dice sempre Wilde, “C’è solo una classe che pensa al denaro più dei ricchi, ed è quella dei poveri. I poveri non sanno pensare ad altro. È questa la vera miseria dei poveri”[23]. Dunque non solo chi ha non è, ma anche, a maggior ragione, chi non ha non è. E nessuno, o quasi, nella società liberista può essere, né realizzare la propria individualità. Ecco, per Wilde il socialismo è questo, la possibilità di realizzare l’individualismo, la libertà di essere. Con l’abolizione della proprietà privata si

realizza dunque la condizione per il *self-development* verso il perfetto individualismo che, nel regime capitalista, è impossibile o possibile soltanto a pochissimi. Il socialismo certo lo si può realizzare attraverso il Cristianesimo (ma non necessariamente tiene a specificare Wilde), perché il messaggio di Cristo è quello del più alto individualismo. Cristo spinge a cercare l'Essere contro l'avere.

Quel che dice Gesù è che l'uomo raggiunge la perfezione della vita non attraverso quel che ha, e nemmeno attraverso quel che fa, ma solo e interamente attraverso quel che è. Così il ricco giovane che va da Gesù ci viene rappresentato come un buon cittadino, che non ha infranto alcuna legge dello Stato, né alcun comandamento religioso. Uno rispettabile, nel senso ordinario di questa straordinaria parola. E Gesù gli dice: 'devi rinunciare alla proprietà privata. Ti impedisce di realizzarti perfettamente. È un freno, è un fardello. La tua personalità non ne ha bisogno. È dentro di te, e non fuori di te che devi cercare quello che veramente sei, e quello che veramente vuoi'[24].

"Divenire se stessi", dunque, è il messaggio della filosofia individualista come filosofia del destino. Un messaggio difficile e odiato dal mondo, perché il mondo, dall'individualista, viene semplicemente ignorato[25]. L'individualista è compreso di sé; egli è, come il Narciso descritto da Kierkegaard in *Aut-Aut*, innamorato di sé; e questo innamoramento è la condizione prima di una costruzione di sé come assoluto. Così è da vedere, io credo, l'ultima delle *Phrases and Philosophies for the Use of the Young*: "Innamorarsi di sé è l'inizio di un amore che dura per la vita intera"[26]. È nella perfezione individualista, come si diceva, anche la logica di dissoluzione della famiglia.

Wilde associa anche l'ideale socialista della morte della famiglia, della fine della "sacra famiglia", al messaggio cristiano. Il Socialismo liquida la famiglia, ed è questa – dice Wilde– cosa di libertà, che rende l'amore fra uomo e donna migliore e più bello. Anche Gesù dissolve i legami familiari: "'Chi è mia madre? Chi i miei fratelli?'" dice Gesù quando gli si comunica che essi gli vorrebbero parlare. E quando uno dei suoi seguaci gli chiede di andare a seppellire il padre, Gesù gli risponde terribilmente, nella filosofia del più perfetto individualismo, e della più compiuta libertà: 'Che i morti seppelliscano i morti'[27]. La logica di Wilde non ha tuttavia nulla in comune con il Cristianesimo socialista, per la forza radicale con cui egli getta la provocazione, e per il rifiuto stesso del concetto di carità, almeno della carità che viene praticata nella società dell'illibertà. Poiché, come si è visto, la carità viene a coincidere con una strategia attraverso la quale la società si riconferma nelle sue orrende divisioni indotte dall'avere, dalla distribuzione dell'avere. E anche il socialismo, del resto, stadio necessario all'evoluzione verso l'oltreumano dell'individualismo, ha in sé il germe di illibertà, poiché è nella teoria socialista l'autoritarismo di massa (ed è chiaro l'implicito riferimento a Bellamy). Qui Wilde scopre le carte e chiarisce il punto fondamentale e originale del suo discorso, che è la questione dei rapporti fra arte e società, e la funzione dell'arte a proposito dei processi sociali. C'è, qui, una sorta di iato logico nell'andamento del saggio; come se Wilde, improvvisamente, e arbitrariamente, passasse ad altro tema. Uno iato apparente, tuttavia, poiché, per Wilde, il superamento verso l'individualismo, è esattamente un

superamento verso l'arte intesa come il farsi anima del mondo (e qui Wilde, sia nell'idea di anima che in quella di *self-development e self-reliance* qualcosa deve a Emerson e al Trascendentalismo americano). E il perfetto individualista è il perfetto artista, la creatura della libertà dell'Essere. E la società che Wilde viene disegnando nel suo progetto, dinamicamente, come superamento e realizzazione, è una società in cui tutti siano artisti. Ma, esattamente nella logica wildiana, non tanto artisti tradizionali, della rappresentazione, quanto, per così dire, artisti *in performance,* artisti della vita stessa, della vita vera che deve divenire, nell'individualismo. È questa la suprema forma d'arte, una *better life* in-condizionata, ab-soluta, libera, una vita costruita come assoluto artistico: "Il vero artista è colui che crede in sé in modo assoluto, poiché egli è assolutamente se stesso"[28.]

Il problema, certo non risolto che nel modo paradossale di Wilde, viene impostato come segue: contrariamente, più nella formulazione che nella sostanza, a quanto sostenuto da Morris che l'arte è lavoro che deve essere utile e piacevole (*Useful Work versus Useless Toil* è il titolo di una conferenza di Morris del 1884), l'arte non deve essere utile, e cioè non deve farsi toccare dal concetto economico di utile, poiché l'arte non funziona in base alla *ratio œconomica* ed è radicalmente opposta, nella sua stessa filosofia, alla filosofia dell'utilitarismo. L'arte prodotta da una società brutta e alienata dall'avere, l'arte utile, non può che essere brutta e alienata, un prodotto di individualismo distorto, deforme, imperfetto. L'arte, tuttavia, veramente utopica

in questo, può suggerire una diversa vita, una vita bella e avviarne l'inveramento. La vita imita l'arte, per Wilde, e non viceversa; se ne desume che un'arte bella può indurre una *æmulatio* bella nella vita. La vita stessa dovrebbe divenire arte. Rimane, ovviamente, l'unico problema dell'origine alienata dell'arte in quella società brutta, un problema di difficile superamento come si capisce, poiché stringe un cerchio logico senza uscita. Se è la vita a imitare l'arte, l'arte può proporre un modello di vita migliore; ma, dato il peccato originale dell'arte, quella sua scaturigine in una società brutta e alienata, il modello da imitare è toccato *ab ovo*, condizionato da ciò che si propone di cambiare, se non altro in fase di ricezione, poiché il pubblico capisce solo quel che volgarmente è in grado di capire, sicché, alla fine, Shakespeare deve subire una ricezione volgare che ne degrada il messaggio. Per superare l'*impasse* Wilde adotta due strategie argomentative: da una parte per lui l'Individualismo è semplicemente un fatto inevitabile ("l'inevitabilità" è un'idea comune della teoria socialista), un fatto evolutivo, inscritto nel destino umano come avvenire, avvenire della vita come perfetta opera d'arte ("L'uomo svilupperà l'individualismo fuor da se stesso: l'uomo sta sviluppando l'individualismo. Domandarsi se l'Individualismo sia una cosa pratica è come domandarsi se l'Evoluzione sia una cosa pratica. L'Evoluzione è la legge della vita e l'evoluzione è solo verso l'individualismo"[29]). In questa logica si inserisce anche l'idea che gli schiavi necessari alla società edonistica degli elleni (che per Wilde rimane quanto di più vicino al modello si sia mai prodotto nella storia dell'umanità) vengano sostituiti dalle macchine che

facciano tutto il lavoro e dunque eliminino lo stato di necessità, lasciando il tempo libero per coltivare la qualità artistica e individuale della vita come autorealizzazione[30]. La seconda strategia, interlocutoria, è quella di individuare il paradosso e l'ironia come vie d'uscita, e strategie di occultamento e rivelazione nell'intendere qualcosa di diverso, se non il contrario, di quanto in apparenza si dice. *The Picture of Dorian Gray* è l'emblema vero e proprio di questa strategia. Se non vi fosse ironia, si tratterebbe di un volgare romanzo d'appendice, scritto per andare incontro ai gusti volgari del pubblico, e dunque toccato dalla logica della società dell'avere e dell'illibertà. Il romanzo, tuttavia, riesce a levitare attraverso i meccanismi ironici della *mise en abîme*. Così, in fondo, l'opera si rivolge contro se stessa e riesce a venire a capo di se stessa, e a negarsi proprio in quanto prodotto alienato. L'artista della vita alienata, Dorian, uccide dunque simbolicamente il proprio ritratto che esemplifica potentemente non tanto un banale caso di coscienza, o di cattiva coscienza, ma proprio quell'arte alienata *ab ovo* e dunque brutta. Brutta come l'anima alienata dello stesso artista, Dorian, che dunque vive la sua vita e alla fine la nega, e non solo in effigie, come una brutta opera d'arte, come costruzione distorta del sé. Brutta, quell'opera, come l'anima di Basil, l'autore del quadro che rappresenta Dorian e la sua vita come opera d'arte che però viene dinamicamente a disvelarsi per quel che è: il prodotto volgare, brutto, di quell'anima alienata.

Così, per Wilde, il problema fondamentale del socialismo autoritaristico è quello del pubblico, del

dominio del pubblico sull'arte. Il problema parrebbe circoscritto, abbastanza incongruamente, dato l'esordio del saggio, al problema artistico, ma, per quel che si è visto, da questa prospettiva, per Wilde la questione si allarga fino a investire la sfera sociale e quella esistenziale, e riguarda l'arte della vita, la "scultura di sé", il *self-shaping* individualista, più che i rapporti fra vita e rappresentazione artistica. Il pubblico, dunque, odia le novità, mentre la vitalità dell'arte dipende in massima parte dalla sua capacità di trovare il nuovo. Il pubblico odia il nuovo perché lo teme; perché il nuovo rappresenta proprio quella libertà e quell'individualismo che sono -come scrive Wilde- forze disintegranti e disturbanti[31]. Qui sta il valore immenso dell'arte. Se l'arte è asservita al pubblico questo valore si perde, l'arte è arte alienata. E il segno dell'alienazione è il potere della censura esercitata ad ogni livello, attraverso leggi scritte e non scritte, comunque espressioni del filisteismo volgare della collettività. Il giudizio del pubblico passa attraverso il criterio di sano e non sano, morboso o non morboso[32], e cioè di normale e anormale, e in modo catastrofico. L'autoritarismo, l'asservimento dell'arte al pubblico è il segno del disastro, poiché nell'arte dell'avvenire sta l'unica speranza: "Il passato è quello che l'uomo avrebbe dovuto essere e non è stato; il presente è come l'uomo dovrebbe essere e invece è; il futuro sono gli artisti"[33]. "Il futuro sono gli artisti": qui si identifica con forza inusitata la tensione utopica che determina il discorso stesso di Wilde, e che sottende con la forza tragica che lo stesso Wilde vi individuava in *De Profundis*, quel suo tono, quella sua nonchalance da dandy. Ma, nella

strategia che è solita a Wilde, attraverso l'ironia del dandy, attraverso quel suo non parere, passa un messaggio di una forza e di una novità sconvolgenti, quello della totale "transvalutazione" di ogni valore implicata nell'avvento del *principium individuationis*, nel neoellenismo e nella nuova vita dell'individualismo. E, in fondo, è proprio questo che Wilde dice chiaramente in una delle *Massime per l'istruzione dei sovreducati*: "il dandysmo è l'affermazione dell'assoluta modernità della Bellezza"[34]. Ed è per questo che, alla fine, "il Pubblico" riuscì a metterlo a tacere; non per quel che faceva, ma, molto semplicemente, e molto coerentemente con le idee stesse di Wilde, per quel che era, e grazie a quelle contraddizioni che Wilde, con grande sottigliezza di autoanalisi, individua in *De profundis.* Si pensi, ad esempio, all'idea che Wilde, teorico dell'arte come menzogna ("Lo stile, non la sincerità, è l'essenziale"[35]; "Menzogna e poesia sono arti -arti, come diceva Platone, non irrelate"[36]), sostiene in questo saggio: "Il risultato della tirannia del pubblico sull'arte è che le parole vengono distorte, e vanno a significare l'esatto contrario di quello che dovrebbero significare"[37]. Ezra Pound sosteneva esattamente la stessa cosa, che si può riassumere con un passo dell'*Asse che non vacilla.* Il primo compito dell'uomo di razza (l'artista, per Pound, come per Wilde) è la rettificazione dei nomi[38]**,** e cioè il farli tornare aderenti alla cosa; Wilde, insomma, se non si malintende il significato che ha per lui il "mentire dell'arte", guarda in direzione all'autenticità come marca del moderno, cosa che in lui pareva insospettabile. In *De Profundis* Wilde parla del mito di

Marsia come mito del modemo[39]. Il grido di dolore del fauno scuoiato da Apollo, tratto "della vagina de le membra sue"[40] (*Paradiso*, canto I, vv. 19-21), è mito di morte e rinascita, e vi si identifica, nel grottesco, la chiave autentica dell'arte contemporanea come nodo dolente di contraddizioni, ed è il grido del dionisiaco che viene a incrinare la "menzogna" apollinea. E, in un senso almeno, "l'arte della menzogna" dovrebbe essere interpretata come necessità della menzogna strumentale all'autenticità che non può dirsi perché il pubblico rifiuta il nuovo, e l'autenticità stessa deve dunque mentirsi se vuole comunicarsi: cosa, questa, che Wilde faceva con grande agio, e grande divertimento, in quel suo *punning* continuo che, strategicamente, sa aggirare la censura e svelarsi proprio nel momento in cui si occulta, ben consapevole, e tragicamente, nonostante il tono, del fatto che "se si dice la verità, prima o poi si sicuri di essere scoperti"[41]. È solo *Under Individualism*, sotto l'Individualismo -generato nel socialismo- che la gente sarà libera dell'egoismo, lo sarà naturalmente e assolutamente, e conoscerà il significato delle parole, e lo realizzerà in una vita libera e bella, la vita dell'arte liberata. *Sic Dixit*! E bisognerebbe tenerne conto nel giudizio che si dà su quel genio speculativo che fu Oscar Wilde, in cui la "superficialità" è tutto, certo, a patto però di sapere leggere la menzogna come sistema comunicativo e come assoluta verità, come autenticità[42]. Per Wilde, in quella sua leggerezza, in quel cinismo *leggero* che pare caratterizzarne costantemente la tonalità, vi sono due modi di compatire. Il primo modo è volgare, toccato d'egotismo, e d'egoismo (che sono il contrario alienato dell'individualismo)[43]. In una logica

simile a quella del Nietzsche della *Genealogia della morale*, questo modo di compatire indica nient'altro che la paura di finire come l'oggetto del compatimento, inferiore proprio perché compatito; sicché quel compatimento indica null'altro che la volontà egoistica di lasciare l'oggetto del compatimento esattamente nelle stesse condizioni che rassicurano chi, per l'appunto, compatisce. Nel secondo modo invece, nobile (il simpatizzare), si chiarisce anche, nell'individualismo, il superamento dell'egoismo nel "farsi anima" del mondo. Non tanto un compatire, dunque, quanto veramente simpatizzare, nel senso non di *patire* insieme, ma di *sentire* insieme, non solo il dolore, ma la gioia della vita[44]. Questo per Wilde è ciò che c'è di più difficile. Eliot, un altro grande moderno, identifica il secondo dei messaggi del Tuono nell'ultima sezione di *The Waste Land*, proprio con il "simpatizzare" *(Dayadwham)*, anche se non nel senso totale wildiano del sentire insieme agli altri, a tutti gli altri, la gioia e il dolore della vita, e la vita come liberata bellezza; poiché non pare essere esattamente nelle corde di Eliot l'avvenire dell'Individualismo nella gioia[45]. A Wilde, comunque il Modernismo deve molto, e il debito è sempre stato misconosciuto. Ma non è questo il torto più grave arrecatogli, né questo il suo merito maggiore.

Note

[1] O. Wilde, *De Profundis,* in *The Complete Works of Oscar Wílde,* London and Glasgow, Collins, 1984, p. 922. Tutte le traduzioni, a meno di diversa indicazione, sono mie.
[2] *Ibidem.*
[3] *Ivi,* p. 936.
[4] *Ivi,* p. 938.
[5] Oscar Wilde, *Phrases and Philosophies for the Use of tbe Young,* "Chameleon", dicembre 1894; in *The Complete Works,* cit., pp. 1205-1206.
[6] O. Wilde, *De Profundis,* cit., p. 938.
[7] Su questo aspetto in Nietzsche è recente il libro di Michel Onfray, *La sculpture de soi. La morale esthétique,* Paris, Grasset, 1993. È assai strano che Onfray tuttavia trascuri totalmente Wilde in un libro in cui Wilde avrebbe dovuto invece essere al centro dell'interesse.
[8] Cfr.O.Wilde, *Phrases and Philosophies for the Use of the Young,* cit., p. 1206.
[9] In *Looking Backward* i gravi problemi connessi allo sviluppo dei grandi monopoli americani (si ricordino gli scioperi e le violenze del 1886) vengono risolti con un'estremizzazione della tendenza e con un unico grande monopolio di Stato, e con il conseguente accentramento nello Stato di ogni potere e di ogni organizzazione. L'uso delle macchine risolve ogni problema connesso a lavori duri e poco gratificanti, la vita privata è regolata in modo rigidissimo. Morris, in una sua recensione su "The Commonweal" il 22 giugno del 1889, faceva rilevare come tutto questo configurasse una sorta di morte dell'immaginazione e della creatività. La risposta di Wilde è l'interpretazione del socialismo come stadio di sviluppo dell'Individualismo; una posizione che non pare incompatibile, fatto ogni dovuto distinguo, con quella espressa nell'utopia di Morris. Sullo sfondo della polemica rottura di Morris con il gruppo anarchico all'interno della *Socialist League* da lui fondata nel 1885, Morris interpreta il socialismo come transizione verso ciò che Engels (almeno all'inizio assai vicino alla *Socialist League)* definiva come estinzione dello Stato e verso la

realizzazione estetica dell'individualità in una società liberata (rinvio su tutto questo a P. Meier, *La pensée utopique de W. Morris*, Paris, Editions Sociales, 1972; su Morris lo stesso Wilde scrisse in *The Englísh Renaissance*, Boston, Luce, 1906).

[10] Su questi problemi rinvio al lavoro di S. Hynes, *The Edwardian Turn of Mind*, Princeton, Princeton U.P. & London, Oxford U.P., 1968. È interessante il lavoro di Hynes anche rispetto a un altro problema agitato in *The Soul of Man*, e cioè quello della censura.

[11] Rinvio a M. Girouard, *The Return to Camelot*, New Haven and London, Yale University Press, 1981, cap. 6; e ad A. Chandler, *A Dream of Order*, London, Routledge and Kegan, 1971. Si veda anche C. Whibley, *Lord John Manners and his Friends*, 2 voll., Edimburgh and London, Blackwood, 1925.

[12] 1860, volume XVII.

[13] K.Marx-F.Engels, *Il manifesto del partito comunista*, trad.it. di Palmiro Togliatti, Roma, Editori Riuniti, 1964, pp. 58-59.

[14] Cfr. *The Wisdom of Disraeli, or a Great Policy for a Great Party*, London, The National Review Office, 1920 (discorsi raccolti da T. Comyn-Platt).

[15] K. Marx, *Il capitale*, Roma, Newton Compton, 1970, p. 950, trad. it. di Eugenio Sbardella.

[16] T. Carlyle, *The French Revolution*, III.VII.7.

[17] Cfr. A. Chandler, *A Dream of Order*, cit., p. 168: 'Disraeli dice chiaramente che la proprietà implica automaticamente degli obblighi verso i poveri -verso coloro, cioè, che contribuiscono alla creazione della ricchezza senza tuttavia possederne. In questo modo Disraeli dà fondamento logico all'applicazione del principio feudale non solo ai signori ereditari e ai latifondisti, ma anche a chiunque abbia proprietà, incluso, in ultima analisi, lo stesso Stato".

[18] O. Wilde, *The Soul of Man Under Socialism*, in *The Complete Works of Oscar Wilde*, cit., p. 1079.

[19] J. Manners, *A Plea for National Holy-Days*, London, Painter, 1843, pp. 5-8.

[20] O. Wilde, *The Soul of man Under Socialism*, cit., p. 1082.

[21] *Ivi*, p. 1081.

[22] *Ivi*, p. 1083.

[23] *Ivi*, p. 1085.

[24] *Ivi*, pp. 1085-1086.

[25] *Ivi*, p. 1086.

[26] O.Wilde, *Phrases and Philosophies for the Use of the Young*, cit., p.1206.
[27] O. Wilde, *The Soul of Man Under Socialism*, cit., pp. 1086-1087.
[28] *Ivi*, p. 1092.
[29] *Ivi*, pp. 1100- 1101.
[30] *Ivi*, p. 1089. In questa modificazione sostanziale dell'idea contenuta in *Looking Backward* di Bellamy, Wilde è vicino a Morris che sotto *News from Nowhere* come *Epoca del riposo.* C. Wise in *Darkness and Dawn* pubblicato nel 1884 immagina che la rinuncia alla proprietà privata si verifichi volontariamente e le macchine vengano poste al servizio della felicità dell'uomo in una società così liberata. Del resto, l'idea del superamento del lavoro come necessità è comune a molto utopismo socialista, e si potrebbe riassumere nella formula contenuta in un titolo di Lafargue come *Droit à la paresse* (1880).
[31] *Ivi*, p. 1091.
[32] *Ivi*, p. 1093.
[33] *Ivi*, p. 1100.
[34] Cfr. *Complete Works of Oscar Wilde*, cit., p. 1204 (*A Few Maxims Instruction of the Over-educated* fu pubblicato nell'aprile del 1892 su "Saturday Review").
[35] O. Wilde, *Phrases and Philosophies for the Use of the Young*, cit., p. 1205.
[36] O. Wilde, *The Decay of Lying* in *The complete Works of Oscar Wilde*, cit., p. 972.
[37] O. Wilde, *The Soul of Man Under Socialism*, cit., p. 110l.
[38] Confucius, *The Unwobbling Pívot*, trad. di E. Pound, Washington, Square Dollar Series, 1945.
[39] O. Wilde, *De Profundis*, cit., pp. 936.
[40] *Ivi.*
[41] O. Wilde, *Phrases and Philosophies for the Use of the Young*, cit., p.1205.
[42] Su Wilde come "filosofo della superficie" rinvio a Donatella Velluti, *La filosofia della superficie*, tesi di dottorato in Anglistica, Università di Firenze, 1996. Un lavoro ricco di spunti originali che ha il merito di considerare la scrittura di Wilde, in un'ottica vicina alla nostra, come sistema filosofico in chiave di critica dell'ideologia.
[43] O. Wilde, *The Soul of Man Under Socialism*, cit., p.1101.

[44] Cfr. *Ibidem.*
[45] *Ivi*, 1102.

“Artifex versus pontifex”. Ovvero: dell’autenticità e della sincerità.
Appunti su di un seminario di Jerzy Grotowski

di Armando Petrini

L’argomento

Jerzy Grotowski non è, *stricto sensu,* un artista. Dal suo punto di vista sarebbe per esempio difficile poter separare nettamente l’*opera* (artificiale) dalla *vita* (naturale), come è invece per buona parte della tradizione artistica occidentale. A Grotowski, inoltre, non interessa in modo specifico il valore estetico di ciò che realizza, piuttosto, il suo significato antropologico[1]. Eppure, e lo vedremo più avanti, nelle sue argomentazioni tocca spesso questioni relative all’“arte” (significativa per esempio la definizione del rito nei termini di *"arte* come veicolo”) e frequentemente, nelle esemplificazioni via via svolte, indica nel lavoro di alcuni artisti dei precisi punti di riferimento (valga per tutti il nome di Stanislavskij). Il suo discorso, insomma, pur se non soltanto e non completamente artistico, *attraversa* comunque l’arte ed è perciò legittimo interrogarlo anche per quel tanto che dà vita, coscientemente o meno, a una vera e propria poetica d’artista.

L’occasione di questo scritto ci è stata offerta da un ciclo di lezioni tenute da Jerzy Grotowski nel febbraio del 1991 come professore a contratto di Storia del teatro

presso l'Università degli Studi di Torino. Ne daremo innanzi tutto un resoconto, discutendone poi gli esiti anche alla luce di considerazioni relative all'intero percorso artistico compiuto dal regista dal 1959 a oggi.

Un resoconto: le "performing arts"

Grotowski immagina di poter raggruppare alcuni eventi artistici ascrivibili allo stesso concetto di performance, evidenziando in questo modo il ruolo centrale svolto in essi da chi agisce (il *performer*) piuttosto che da chi assiste (gli spettatori o i testimoni). Si tratta idealmente di un'unica catena i cui anelli sono accomunati dal fatto di costituire forme spettacolari chiuse (un incontro sportivo, il cui risultato non è prevedibile e la cui struttura è perciò aperta, non può rientrare in questa tipologia, mentre ne fa parte a tutti gli effetti un concerto rock, che, pur mantenendo notevoli margini di imprevedibilità, segue comunque la falsariga di una partitura prestabilita e perciò chiusa) e che si differenziano a seconda del particolare tipo di relazione che si instaura fra i due termini della contraddizione che li anima, quella fra il "flusso della vita" nel *performer* (che Grotowski chiama anche la "spontaneità della vita") e il "rigore della struttura" entro cui tale flusso si deve esprimere.

Ai due estremi del sistema delle *performing arts*, Grotowski colloca l'"arte come presentazione" e l'"arte come veicolo": il teatro, così come viene tradizionalmente inteso nella cultura occidentale, deve essere ascritto alla prima tipologia; il vero rituale (e non

la sua forma occidentalizzata) fa parte invece della seconda. La distinzione viene delineata a partire dalla diversa funzione assunta dal montaggio all'interno di ciascuna di esse. Nel primo caso (il teatro) il regista pone in sequenza il materiale accumulato durante le prove (o una sua parte) in una struttura che mira a costruire lo spettacolo non in funzione di ciò che effettivamente accade sulla scena, ma di come questo agisce sulla percezione degli spettatori (il montaggio ha qui innanzi tutto un fine comunicativo: si tratta, appunto, di "arte come presentazione"); nel secondo caso (il rito), il montaggio avviene nelle "menti" stesse degli "attuanti", di coloro cioè che agiscono concretamente all'interno di quella struttura che hanno fatto propria in una fase precedente. Non ci sono qui *spettatori*, poiché lo spettatore è proprio quell'individuo per la cui percezione viene ideato lo spettacolo, ma, eventualmente, *testimoni*, così definiti perché assistono a degli "atti" (a qualcosa cioè che "avviene davvero") e non a gesti pensati per -o quanto meno "montati in vista di"- un pubblico. Nell'"atto", spiega Grotowski, "la morte è la morte, il sangue è il sangue"; circostanza che può essere ben esemplificata, secondo il regista, dal gesto del bonzo che si dà fuoco in segno di protesta contro la guerra del Vietnam: non un gesto spettacolare -argomenta Grotowski- pensato in funzione di un pubblico, ma un evento che avviene "veramente", il cui grado di finzione dovrebbe perciò essere nullo.

Grotowski propone una lettura retrospettiva del proprio lavoro trentennale nei termini di un graduale passaggio dall'"arte come presentazione" all'"arte come

veicolo” e spiega come sia stato proprio un originario interesse per questa seconda forma di performance a spingerlo inizialmente a confrontarsi con la prima. La pratica più propriamente teatrale costituisce infatti l’approccio ideale per chiunque voglia occuparsi di *performing arts*: permette non soltanto di verificare le proprie capacità, ma anche di acquisire quel bagaglio tecnico che risulta poi indispensabile per potersi dedicare ad altre forme spettacolari.

Il teatro. Nel corso delle prime lezioni Grotowski chiarisce il significato del training. Gli esercizi che servono ad allenare il *performer* sono indispensabili perché aiutano a individuare e a superare i limiti fisici e psichici di ciascun attore, ma si tratta semplicemente di “un’igiene personale del mestiere” che non può in alcun modo venire confusa con l’atto creativo. Gli esercizi non hanno in realtà altro scopo se non quello di rendere il corpo del *performer* “disponibile” allo stato creativo, ambito, quest’ultimo, che resta perciò sempre e comunque successivo.

Durante quella che più precisamente può considerarsi la preparazione dell’evento teatrale, l’attore viene inserito in una partitura che, dal punto di vista del pubblico (e del regista), lo costringe a un ruolo. È in questa prospettiva che si pone il problema della comunicazione delle emozioni. Grotowski, discutendone le possibili soluzioni, scarta l’impostazione di matrice diderottiana, che guarda alla possibilità per l’attore di distanziarsi dai sentimenti del personaggio, di mantenere una voluta freddezza nei confronti dell’emozione, e si richiama esplicitamente a colui che considera uno dei suoi maestri, e cioè a

Stanislavskij: il problema dell'emozione a teatro non può consistere per l'attore in un ipotetico confronto critico con essa, piuttosto, nel verificare *se* e *come* è capace di provarla in scena[2]. L'unica via percorribile risulta quella che parte dalle "azioni fisiche". La corporeità del *performer* viene cioè intesa come il luogo di un vero e proprio sedimentare della memoria; l'attore (come chiunque altro) possiede cioè un "corpo-memoria" che, se opportunamente stimolato, consente un'espressione "vera" dell'emozione cercata[3]. È soltanto per questa via che il regista può ottenere dagli attori ciò che è l'"essenziale di questa arte" e cioè la manifestazione sulla scena di una "vita reale", di una "sincerità che non nasconde nulla".

La partitura, dunque, dal punto di vista del pubblico, costringe l'attore a un ruolo. Questo non significa però, secondo Grotowski, che si debba necessariamente instaurare una corrispondenza diretta fra il lavoro dell'attore sul proprio flusso della vita (sul proprio corpo-memoria) e ciò che per lo spettatore avviene in scena. L'esperienza di Richard Cieslak nel *Principe costante* -argomenta Grotowski- ne è una riprova. Nello stesso momento in cui Cieslak, per esprimere le emozioni richiestegli dalla partitura, si concentrava in scena su alcuni particolari momenti della sua vita vissuta (secondo quanto lo stesso Grotowski ha riferito), il pubblico, per la cui percezione l'evento era pensato, vedeva di fronte a sé il protagonista dell'opera di Calderon de la Barca: vi era cioè un significativo scarto fra ciò che effettivamente Cieslak sentiva e ciò che lo spettatore credeva di poter vedere. In qualche caso eccezionale (per esempio in alcune delle repliche del

Principe costante) può però anche succedere che l'attore, liberatosi completamente dalle velature autocritiche che normalmente ne limitano l'espressione, svolga sul palcoscenico una vera e propria "confessione", superando le barriere del "ruolo" in cui è costretta la " spontaneità della vita" e compiendo, come l'"attuante" nel rituale, un vero e proprio "atto". Si raggiunge in questo caso un "contatto molto più intenso" fra attore e spettatore e quest'ultimo, se cosciente di ciò che sta avvenendo, può trasformarsi in testimone. È questo un nodo molto importante per il pensiero di Grotowski: ciò che accomuna il teatro al rituale è infatti proprio il concetto di "atto". Pur se l'"atto" non è condizione necessaria perché si possa parlare di teatro, mentre è indispensabile che si realizzi perché ci si trovi di fronte a un fenomeno rituale, ciò che interessa a Grotowski -in qualsiasi forma di *performing art* e perciò anche nel teatro- è poi proprio il momento in cui si realizza questa particolare forma di "sincerità": anche se "è piuttosto eccezionale", spiega Grotowski, "l'atto appare in certi casi a teatro giusto alla vetta dell'arte".

Il rito. Come si è visto, nel vero rituale le figure del regista e dello spettatore scompaiono per lasciare il proprio posto a quelle del *peformer* e del testimone. Il *peformer*, grazie a un allenamento estremamente rigoroso, veicola durante il rito un'energia "sottile", risultato di una trasformazione di quell'energia che in ambito quotidiano si manifesta in forme più grossolane, realizzando così un distacco netto da ogni contingenza culturale e sociale (e quindi anche da quella particolare convenzione per cui un pubblico assiste a qualcosa che

viene agito di fronte a lui). Le forme spettacolari che Grotowski indica invece come “falsi rituali” consistono in eventi il cui vero obiettivo non è la manifestazione di questa energia, ma la risoluzione di una crisi sociale presente all’interno di un gruppo, ottenuta mediante una messa in scena dei conflitti presenti nel gruppo stesso. Si tratta, secondo Grotowski, di un’impostazione tipicamente occidentale, legata alla centralità delle tematiche politiche e sociali (il riferimento evidente, ma mai esplicito, ci sembra sia qui soprattutto alle teorie dell’antropologo americano Victor Turner e alla sua lettura del rito come “dramma sociale”[4]), che risponde a un’idea di rituale secondo la quale quest’ultimo consisterebbe in un crescendo di eccitazione e di rumore (piuttosto che di concentrazione e di rigore) e si caratterizzerebbe per la sua discontinuità (piuttosto che per la sua fluidità). Il falso rituale, pur non avendo tendenzialmente nulla a che fare con fenomeni artistici ascrivibili alla tipologia dell’“arte veicolo”, può comunque avere una propria funzione, ad esempio informativa, se pensato all’interno di corrette operazioni di filologia rituale.

Una poetica

> La classificazione è una condizione della conoscenza, ma non la conoscenza stessa, e la conoscenza torna a dissolvere la classificazione.
>
> Theodor W. Adorno, Max Horkheimer

Il pensiero teatrale di Grotowski, alla luce di quanto detto, e d’altra parte come qualsiasi pensiero teatrale, va

inteso per quello che è: una particolare poetica d'artista, un modo (ovviamente) parziale di guardare all'arte rappresentativa. Per questo, anche, nell'accezione di Adorno e Horkheimer, classificabile.

Soltanto un pensiero critico metafisico, o comunque idealistico e non fenomenologico, può rifiutarsi di classificare una poetica. Una categoria, se usata correttamente non impoverisce né ordina, semplicemente spiega (è una "condizione della conoscenza"). Si può ovviamente non concordare con la spiegazione, ma più difficile, se non impossibile -stiamo sempre parlando del critico e non dell'artista, che ha tutto il diritto invece di considerare il proprio pensiero in qualche modo unico e definitivo- è rifiutare la legittimità stessa del processo conoscitivo messo in atto da una classificazione ("la conoscenza torna a dissolvere la classificazione"). Proprio del critico è porre domande; proprio di chi legge è confrontarsi e quindi valutare le risposte che man mano trova formulate.

Nelle pagine che seguono giustificheremo le due categorie estetiche che a nostro avviso meglio definiscono il teatro di Grotowski. Il suo essere un *teatro di regia* e il suo mettere in atto una poetica di tipo *naturalistico*. Cominciamo dal naturalismo.

Il naturalismo del "perfomer" grotowskiano

> Il contrasto fra arte e natura può essere reso fecondo qualora lo si risolva

nell’unità dell’opera d’arte, senza dissimularlo.

Bertolt Brecht

Chiameremo naturalistica non semplicemente l’opera che prevede nel proprio statuto il tentativo di realizzare un’imitazione fotografica della realtà, ma, più in generale, quella che intende prospettare come *naturali* i modi della sua rappresentazione (la prima non essendo che un caso particolare della seconda). Antinaturalistica, al contrario, quell’opera che in ciascun momento si propone di svelare l’artificialità piuttosto che la naturalità di ciò che viene presentato e dei modi in cui viene rappresentato. L’opera d’arte naturalistica tende a proporsi come l’esito ineludibile di un dato processo, insieme culturale e artistico, a mostrarsi cioè *naturalmente* così com’è, in qualche modo priva di un autore che l’ha voluta proprio come poi compare di fronte ai nostri occhi; quella antinaturalistica, invece, come il frutto di una particolare volontà e, perciò, di precise scelte artistiche compiute da un autore che rivendica implicitamente la non-naturalità della propria operazione artistica e che si vuole perciò a tutti gli effetti *artifex*[5].

Hanno scritto Adorno e Horkheimer: "Ciò che minaccia la prassi dominante e le sue alternative ineluttabili, non è certo la natura, con cui essa piuttosto coincide, ma che la natura venga ricordata”6. La “prassi dominante”, per mantenersi tale, deve implicitamente negare e misconoscere la caratteristica peculiare del nostro tempo: l’assenza di un qualche rapporto fra la vita dell’uomo e ciò che la trascende, diretta conseguenza dell’impossibilità tutta moderna dell’uomo

di *essere* (*essere* significa anzitutto poter assaporare -anche se per soffrirne- il mistero dell'amore e della morte: del sacro, in una parola) in un mondo che concepisce esclusivamente l'*avere* (*avere* significa vivere nell'immobile e vuoto tempo del consumo). La *naturalità*, quella particolare forma di naturalità che sostanzia il naturalismo in arte, viene scambiata -nel duplice senso di "confusa" e "venduta"- per una forma di trascendenza ancora possibile, mentre ne è in realtà soltanto una volgare mistificazione o, al più, un'agghiacciante caricatura.

Ciò che minaccia la prassi dominante, suggeriscono Adorno e Horkheimer, è "ricordare" la natura: mostrare, cioè, quanto poco naturale sia tutto ciò che appartiene all'uomo in quanto essere storico. In arte dunque, sottolineare l'artificialità, e perciò la non-naturalità, dell'opera. Scriveva Brecht: "Di nulla sia detto: è naturale / in questo tempo di anarchia e di sangue, / di ordinato disordine, di meditato arbitrio,/ di umanità disumanata, / così che nulla valga / come cosa immutabile"[7]. L'artista antinaturalistico, attraverso lo svelamento cosciente dell'artificio che sostanzia la propria arte non soltanto è *vero*, poiché rende manifesto il contesto entro cui agisce, un mondo ormai privato di un autentico rapporto con il sacro, ma, anche, esprime una rabbiosa nostalgia per un tempo in cui non poteva ancora avere ragione d'essere quella netta separazione fra trascendenza e immanenza, fra individuo e società, fra arte e natura che, conseguenza diretta della nascita del mercato borghese, è figlia di una vile e *laica* resa alla logica dell'ottimizzazione del profitto.

Grotowski, lo abbiamo visto, considera la “sincerità” sulla scena (una “sincerità che non nasconde nulla”) il vero obiettivo del *performer*. In una conferenza tenuta a New York nel 1978, Grotowski ha affermato: “Forse non c’è modo di rispondere verbalmente alla domanda - come essere se stessi? Ma senza dubbio un modo lo si può trovare nell’azione, se ci dimentichiamo di noi stessi. Se dimentichiamo tutti questi pensieri. Come l’albero. Ma perché un uomo possa dimenticarsi di se stesso, deve essere per intero qualcosa. In ciò che sta facendo, in ciò che desidera. O essere per intero con qualcuno che è presente. In altre parole, deve smettere di pensare a se stesso tutto il tempo”. E più avanti: “Quando arriviamo al punto in cui, in un certo spazio, qualcuno beve acqua perché ha sete, un secondo canta perché vuole veramente cantare, un terzo dorme perché vuole veramente dormire, un quarto corre perché qualcosa lo spinge a farlo e un quinto scherza perché è curioso degli altri - allora abbiamo a che fare col fenomeno del presente. Non ci si trova né davanti a sé, né dietro di sé. Si è dove si è. Questo è solo il primo passo, ma è il primo passo per essere ciò che si è realmente”[8]. Per raggiungere la sincerità, il *performer* deve “essere se stesso” (essere “ciò che si è realmente”). E per poterlo fare non può che “*dimenticarsi* di se stesso”. Le sue azioni devono essere *naturali* e *spontanee* come naturale e “spontanea” è la vita biologica di un albero. L’artificio, la finzione vengono qui espunti: ciò che conta non è il gesto autentico di chi *giuoca* con la finzione, rendendola manifesta, ma l’espressione sincera di chi vorrebbe poter svelare un sé decontestualizzato (“ciò che si è realmente”, appunto),

spogliato di tutto ciò che sarebbe, da questo punto di vista, “finto”. Lo si vede bene, siamo qui di fronte all’enunciazione di una poetica di tipo naturalistico. Il fatto che Grotowski, come abbiamo riferito più sopra, rifiuti l’approccio di Diderot all’arte dell’attore e accolga invece pienamente l’impostazione stanislavskijana, non è che una delle conseguenze della risoluta opzione naturalistica del suo pensiero artistico: il problema che deve risolvere un attore in scena, dal punto di vista di Grotowski (qui perfettamente coincidente con quello di Stanislavskij), si pone esclusivamente in questi termini: se e come potrà provare le emozioni che la partitura gli richiede (e non se e come potrà giocare artisticamente con quegli stati d’animo). La scelta di campo è qui già interamente compiuta: l’attore grotowskiano o è naturalistico o, semplicemente, non è[9].

Il *perfomer* non si propone di mostrare se stesso attraverso l’esplicitazione del contesto in cui si esprime (il che, dal nostro punto di vista, corrisponderebbe a una forma di autenticità); intende invece svelare agli occhi del pubblico un se stesso sganciato dai condizionamenti che quel contesto gli procura: condizionamenti negativi, evidentemente, perché ne impediscono lo sgorgare spontaneo di “ciò che [egli] è realmente” (il che equivarrebbe, secondo Grotowski, alla sincerità).

Ma, e qui è il nodo decisivo, ciò che conta in arte è realizzare un’espressione sublimata dell’autenticità, e cioè dell’uomo-artista per come è, nel contesto in cui è - e quindi, nel nostro caso, “gettato” in un mondo che non conosce più il sacro e che gli impedisce di essere “per-sé”- oppure la manifestazione di un supposto stato di

sincerità dal carattere evidentemente sovrastorico, e quindi metafisico, il cui significato e il cui valore, dati per ovvi, non sono chiari?

L'arte, a ben vedere, non trova altra ragione d'essere se non nel dire la verità attraverso la finzione, nel dire la verità, cioè, *della* finzione. Artificialità versus naturalità: autenticità versus sincerità[10].

La verità dell'arte consiste nell'esprimere la finzione in modo autentico e non in modo falso. Poiché la falsità elude il contesto entro cui avviene l'espressione, mentre l'autenticità *dice* quel contesto. La sincerità in arte è una forma di falsità. L'autenticità, al contrario, è l'unico modo in cui può manifestarsi la verità che è propria dell'arte.

Ma c'è dell'altro. La "sincerità", in Grotowski, viene anche implicitamente intesa come un modo per chi sta sulla scena di eludere la propria mercificazione, Una via, cioè, per scartare l'ineluttabile riduzione in epoca moderna di qualsiasi forma d'arte, e perciò anche dell'evento teatrale, indipendemente dal suo valore, a "prodotto", nel senso di "prodotto di scambio", merce. Vi è qui, ancora implicitamente, l'idea che sia possibile, per chi non vuole accettare il mercato e la sua logica, ripiegarsi interamente su di sé e, astendendosi da qualsiasi forma di lotta, comunque la si voglia intendere, raggiungere una effettiva pienezza dell'essere.

Eppure, a voler guardare le cose come stanno, andrà riconosciuto che nessuno -oggi ancora più di vent'anni fa e vent'anni fa ancora più di quell'inizio secolo impietosamente scandito dall'urlo straziato di Munch- può sfuggire al processo di mercificazione che porta

qualsiasi atto artistico a divenire *cosa.* E se questo vale per ogni forma d'arte, varrà a maggior ragione per il teatro, legato com'è, e come non può che essere, a esigenze materiali: produzione, distribuzione eccetera. Ecco dunque che, ancora una volta, la grotowskiana "sincerità" diviene sinonimo di "falsa coscienza" -di ideologia dunque- e, infine, di inautenticità. Le parole con cui Grotowski descrive ciò che egli stesso chiama il "fenomeno del presente" -"Non ci si trova né davanti a sé, né dietro di sé. Si è dove si è"- consuonano sinistramente con quelle attraverso cui l'ideologia della fine della storia, che è a tutti gli effetti la "grande narrazione" (questa sì!) del nostro tempo, proclama oggi a gran voce l'avvenuta trasformazione della storia (che è sempre sintesi dialettica di passato e di futuro in un presente che non si dà se non nella forma di nuova tesi) in. un unico immobile e non dialettica presente.

La sincerità, quindi, come ipotetico mezzo a disposizione del *performer* (e contemporaneamente del pubblico) per illudersi e illudere di poter vivere un presente sganciato dalla storia e, perciò, anche, non condizionato dal mercato. L'autenticità, invece, come testimonianza dell'*artifex* dell'impossibilità di vivere fuori dalla storia (i codici artistici sono codici storici) e, pur combattendolo, dal mercato.

Artifex versus pontifex

> Il *non-attore* è *artefice per eccellenza*: carisma a parte, la sua presenza in scena è poesia. Tutto il resto è "teatro".
>
> Carmelo Bene

In altre due conferenze, tenute l'una a Firenze e l'altra a Pontedera nel 1987 e trascritte poi in un unico testo, Grotowski ha affermato: "Il rituale è un momento di grande intensità. Intensità provocata. La vita diventa allora ritmica. Il *performer* sa legare l'impulso corporeo alla sonorità (...). I testimoni entrano allora in stati intensi perché, dicono, hanno sentito una presenza. E questo, grazie al *perfomer* che è un ponte tra il testimone e qualcosa. In questo senso, il *perfomer* è *pontifex*, facitore di ponti"[11].

L'attore naturalistico è sempre *pontifex*. Un attore che è e vuole essere un "ponte" per qualcosa che è altro da sé. Il vero scopo della sua esibizione risiede nel raggiungere una forma di "trasparenza" che ne annulli la presenza in scena in quanto opera compiuta e a sé stante, trasformandola semplicemente (almeno da questo punto di vista) in un indice di quel trascendente con il quale ritiene di poter venire in contatto: "I testimoni entrano allora in stati intensi perché, dicono, hanno sentito *una presenza*. E questo, grazie al *performer* che è un ponte *tra il testimone e qualcosa*"[12]. Questo tipo di arte non è *vera*: non dice il contesto entro cui si manifesta: vorrebbe esprimere una trascendenza in un mondo che, per contro, è stato ormai completamente privato della sua possibilità.

L'attore antinaturalistico (Carmelo Bene, Rino Sudano, Carlo Cecchi...) è, invece, sempre *artifex*. L'unica forma di sacralità che può ancora conoscere consiste proprio nella straziata denuncia del venire meno della possibilità del sacro. In questo l'*artifex* è *autentico*: dice il contesto entro cui si esprime. A differenza del *pontifex*, non sta per qualcos'altro, non

getta ponti, ma rappresenta e mostra se stesso in un contesto. Ciò che non può non esservi di osceno (nel senso di *ob-sceno*, fuori dalla scena) in qualsiasi opera d'arte -e quindi anche, e a maggior ragione, in quella antinaturalistica- non ne indebolisce il carattere di opera compiuta: l'attore-*artifex* è e rimane autore del proprio effettivo e autonomo divenire opera d'arte e non del proprio trasformarsi in un segno (o indice, o "ponte") per qualcosa che è altro da sé. L'*artifex*, per testimoniare la perdita del sacro che è del nostro tempo, si *indìa* ("io sono ormai l'unico Dio possibile" urla straziato al pubblico e a se stesso), il *pontifex* mistifica quella perdita facendosi segno di una presenza divina ormai tragicamente impossibile ("Attraverso me il divino è ancora attingibile" sussurra con composta saggezza). Il primo realizza un "prodotto" (l'*artifex* è poesia vivente - ed è anche ineluttabilmente merce) che trova la propria intima ragione d'essere nell'esprimere una tensione (utopica, verso l'"essere", verso un mondo privo di "merci"); il secondo mette in atto una tensione (il *pontifex* è "un ponte tra il testimone e qualcosa") che è in realtà un "prodotto" (si può effettivamente giungere alla "sincerità": questione di capacità e di tecnica - il *pontifex* è, per assurdo, *innanzitutto* merce).

Regia, rappresentazione, naturalismo

> Il segno artistico a differenza del segno comunicativo non è servile, cioè non è uno strumento. Esso non comunica delle cose ma esprime un determinato atteggiamento dell'uomo verso tutta la realtà che lo

circonda e non solo verso quella che è direttamente rappresentata nell'opera.

Jean Mukarovsky

E veniamo alla seconda parte del nostro discorso, quella relativa a Grotowski regista. Se lasciamo per un momento da parte il processo creativo del *performer* di cui abbiamo discusso sin qui, non è chi non veda che il teatro di Grotowski è un teatro di regia nell'accezione forte di "teatro di rappresentazione". Compito del regista, nelle parole di Grotowski, è montare le scene dello spettacolo accentuandone in modo pressoché esclusivo il valore segnico allo scopo di ottenere, cioè, il grado massimo di comunicazione della propria idea registica. Le emozioni che un attore prova, *dal punto di vista dello spettacolo* (e cioè, per Grotowski, del regista e del pubblico), vengono intese esclusivamente come segni, ossia come puri "strumenti" di quel processo di attualizzazione sulla scena del progetto del regista. Il *performer* è *pontífex* ("facitore di ponti") anche in questo: rappresenta sempre qualcos'altro: mai se stesso[13].

L'*artifex*, al contrario, non *rappresenta*, è. Esprime l'attore e non ciò che l'attore deve dire. Non dice qualcosa, ma dice il dire. Riferendosi alla poetica artistica di Rino Sudano, Gigi Livio ha scritto: "[Sudano] vuole divaricare il dire dal come dire; e cioè non il come si dice una determinata cosa ma come si dice e basta, distinto da un altro come si dice e basta"[14].

Possiamo ora riformulare quanto detto sin qui sul naturalismo del *performer* partendo dal nodo della regia. Nel teatro di Grotowski non c'è posto per un attore che si rappresenti, ma solo per un *pontifex* che rappresenti *altro*, anche, e forse soprattutto, perché il teatro di Grotowski è un teatro di regia, lo abbiamo visto, proprio nel senso che lo spettacolo viene concepito come una più o meno sapiente organizzazione di segni il cui fine è essenzialmente comunicare il progetto del regista. Il *performer* non è qui "opera d'arte" ma, più precisamente, un elemento che contribuisce, seppure in modo determinante, alla costruzione di un'opera non sua (ma del regista). Il *performer*, esattamente come l'attore-interprete nel teatro di rappresentazione, non costituisce quell'unità artistica che assume al proprio interno la dialettica fra espressione e critica dell'espressione (dopo Wilde, l'arte o è critica o non è) ma, al contrario, può, e di fatto deve, dal punto di vista di Grotowski, allontanarsi il più possibile dalla finzione e in ogni caso rifiutare qualsiasi forma di controllo critico, ricercando piuttosto quello stato di "sincerità" e di "spontaneità" che lo dovrebbe portare al minor grado possibile di interazione cosciente con il proprio agire artistico. Grotowski parla bensì della presenza di un conflitto nel suo teatro, quello fra partitura e flusso della vita del *performer*, ma, appunto, tale conflitto non investe mai direttamente e completamente il *performer*, poiché questi è in grado di eludere lo scacco della finzione e di superare quindi la contraddizione che anima il suo essere in scena. Il rapporto che Grotowski ha via via cercato di instaurare con il pubblico è, da questo punto di vista, emblematico: lo spettatore, sin

dagli esordi del “Teatro Laboratorio”, è sempre stato pensato o nei termini di possibile attore, oppure come una componente tendenzialmente da eliminare (per poi essere sostituita, dopo l’abbandono del teatro propriamente detto, dalla figura del testimone). Mai, in ogni caso, come indice del grado di finzione che ineluttabilmente la performance porta con sé. Significativa questa dichiarazione di Grotowski risalente al 1968: “Abbiamo gradualmente rinunciato a manipolare il pubblico e a tutti gli sforzi per suscitare una reazione nello spettatore, per fargli fare da cavia. Abbiamo preferito dimenticare lo spettatore, dimenticare la sua esistenza. Abbiamo iniziato a dedicare completamente la nostra attenzione soprattutto all’arte dell’attore”[15]. Parole che evidenziano con grande chiarezza la distanza che separa il *performer-pontifex*, che “dimentica” il pubblico perché convinto di potersi liberare dal contesto, di poter raggiungere la “sincerità” e, perciò, di poter *dire*, indicare qualcosa; dall’attore-*artifex*, per il quale, scriveva Gigi Livio, “è ben viva la coscienza che attraversare la palude putrida sporca non solo le mani ma proprio tutto: non per questo egli si illude che si possa volarci sopra”[16]; un attore “autentico” quindi, che, facendo di se stesso la propria opera d’arte, non dice *qualcosa*, ma dice il *dire*, non esprime, ma si esprime; non rappresenta, è.

Ancora sulla sincerità

Facciamo in chiusura un passo indietro e torniamo all’idea grotowskiana di “atto”, soffermandoci sulla sua

esemplificazione, riportata più sopra, nel gesto del bonzo che si dà fuoco in segno di protesta contro la guerra del Vietnam. Quell'evento -argomenta Grotowski- è propriamente un "atto", poiché non è pensato in funzione di un pubblico: avviene "veramente" e non è "finto". L'analogia è in realtà poco convincente. Dato infatti l'incontestabile intento di denuncia che quell'azione vuole esplicitamente assumere, risulta piuttosto evidente la sua agghiacciante e contraddittoria dimensione spettacolare (che è poi proprio quella che determina il forte shock che è in grado di trasmettere e sul quale d'altra parte si sofferma lo stesso Grotowski): quell'evento, per assurdo, è pensato *proprio* in funzione di un pubblico, o comunque è precisamente dall'avvenire di fronte a qualcuno che trae la sua reale efficacia (anche l'efficacia del suo essere "atto"). Ma non si tratta semplicemente, e per così dire, di una leggerezza da parte di Grotowski nella scelta dell'esempio. È piuttosto una spia di qualcosa di più significativo e profondo.

Per l'attore vale infatti qualcosa di molto simile. L'atto scenico, lo abbiamo, visto, è propriamente quello di chi si esibisce di fronte a un pubblico; di chi cioè non può eludere il carattere spettacolare assunto ineluttabilmente dal proprio gesto. L'attore, a ben vedere, e contrariamente a quanto sostiene Grotowski, non può che fare di questa consapevolezza la contraddizione su cui basare l'intera "arte sua"; un'arte che, proprio per questo -e a differenza ora di ciò che avviene per il bonzo- non gli può permettere di morire in scena: la sofferenza, lo strazio è qui nel non poter far altro che fingere di soffrire, nella consapevolezza che in questa

finzione risiede l'unica, autentica e autenticamente tragica espressione possibile della propria arte e, perciò, di sé.

Note

[1] La stessa notissima definizione di Grotowski secondo cui il teatro consisterebbe in "ciò che avviene fra lo spettatore e l'attore" indica anche, espressamente, un sostanziale disinteresse per l'opera esteticamente conclusa (per una riduzione del gesto teatrale al suo carattere di *opera*) e sottolinea invece l'attenzione al dato antropologico che affiora nel processo attraverso cui alcuni uomini, nelle circostanze specifiche della performance, entrano in contatto fra di loro. J. Grotowski, *Per un teatro povero,* (ed. or. 1968), Roma, Bulzoni, 1970, p. 41. Nella sua *Risposta a Stanislavskíj,* e riferendosi alla propria ricerca, Grotowski ha scritto: "Penso che questo *genere di ricerca sia esistito più frequentemente all'esterno del teatro,* benché talvolta sia esistito anche in certi teatri. Si tratta del cammino della vita e della conoscenza. E' molto antico. Si manifesta, viene formulato a seconda dell'epoca, del tempo, della società". J. Grotowski, *Risposta a Stanislavskíj,* in K. Stanislavskij, *L'attore creativo,* (ed. or. 1939-1947), Firenze, Usher, 1980, p. 196, (corsivo nostro).

[2] Scrive Grotowski nella sua *Risposta a Stanislavskij*: "Bisogna cercare in che modo rendere *libera la propria esistenza* che si rivolge verso qualcun altro", individuando così, e a ragione, il punto di contatto essenziale fra il proprio lavoro e quello di Stanislavskij. J. Grotowski, *Risposta a Stanislavskij*, cit., p. 189, corsivo nostro. Sul rapporto fra Grotowski e Stanislavskij, sulle affinità e le diversità, torneremo più avanti.

[3] Ancora nella *Risposta a Stanislavskij,* Grotowski chiarisce la diversità fra la propria idea di "corpo-memoria" e la stanislavskijana "memoria emotiva": nella fase precedente alla

“scoperta del metodo delle azioni fisiche”, Stanislavskij “cercava la famosa ‘memoria emotiva’. Riteneva ancora che il ricorso al ricordo di differenti sentimenti in fondo significasse la possibilità di tornare ai sentimenti stessi. In questo c’era un errore - la fede nel fatto che i sentimenti dipendono dalla volontà. Eppure nella vita si può appurare che i sentimenti sono indipendenti dalla volontà. (...) Quando lavoravo con l’attore” spiega Grotowski “non riflettevo né sul ‘sé’ né sulle ‘circostanze date’. Esistono pretesti o trampolini che creano l’evento dello spettacolo. L’attore fa appello alla propria vita, non cerca nel campo della ‘memoria emotiva’ né del sé. Si rivolge al corpo-memoria, non tanto alla memoria del corpo, ma appunto al corpo-memoria. E al corpo-vita. (...) Questi ricordi (del passato e del futuro) sono riconosciuti o scoperti da ciò che è tangibile nella natura, dal corpo e da tutto il resto, ovvero il corpo-vita. Lì è scritto tutto. Ma quando si fa, esiste quello che si fa, ciò che è diretto - oggi, hic et nunc. E in quel momento si libera sempre ciò che non è fissato consapevolmente, ciò che è meno afferrabile”. J. Grotowski, *Risposta a Stanislavskij*, cit., p. 187 e p. 192.

[4] Si veda almeno V. Turner, *Dal rito al teatro*, (ed. or. 1982), Bologna, Il Mulino, 1986.

[5] Questo modo di impostare il nodo teorico del rapporto fra naturalismo e antinaturalismo è già delineato per esempio in Lukács. Il vero problema dell’ideologia nell’arte è, secondo Lukács, proprio la naturalità della rappresentazione. In *Narrare o descrivere?* Lukács contrappone il metodo “descrittivo” di Zola - che attraverso una descrizione oggettiva presenta i processi sociali come *risultati*, dunque ineludibili, naturali- al metodo “narrativo” di Balzac -che, attraverso l’esplicitazione di un punto di vista, consegna al lettore quegli stessi processi *nel loro farsi*, come “non naturali” dunque: “È questo il punto debole - capitale sia agli effetti dell’ideologia che della letteratura - proprio degli scrittori che seguono il metodo descrittivo. Essi capitolano senza combattere dinanzi ai risultati finiti, alle forme costituite della realtà capitalistica, scorgendovi soltanto la risultante, ma non la lotta di opposte forze. E anche là dove essi apparentemente descrivono un processo, cioè nei romanzi della delusione, si anticipa la vittoria finale dell’inumanità capitalistica”. G. Lukács, *Narrare o descrivere?* (1936), in *Il marxismo e la critica letteraria*, (ed. or.

1953), Torino, Einaudi, 1964, p. 31l. In un nostro scritto precedente, abbiamo esposto in modo più articolato e preciso di quanto non sia possibile fare qui i motivi di questo particolare uso delle categorie di naturalismo e antinaturalismo (A. Petrini, *La "Signoria di madonna Finzione"*, Genova, Costa & Nolan, 1996, pp. 35-40).

[6] M. Horkheimer-T.W Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, (ed. or. 1947), Torino, Einaudi, 1966, p. 272.

[7] B. Brecht, *L'eccezione e la regola. Rappresentazione didattica*, in *Drammi didattici*, Torino, Einaudi, 1980, p.119.

[8] Interventi riportati in J. Kumiega, *Jerzy Grotowski*, (ed. or. 1985), Firenze, Usher, 1989, pp. 169-173.

[9] Il problema del rapporto fra Grotowski e Stanislavskíj è certamente complesso e non lo si può risolvere qui in poche righe. Ciò di cui siamo però convinti è che uno dei principali punti di contatto fra i due registi sia proprio il naturalismo. Quando Grotowski nella sua *Risposta a Stanislavskij* scrive: "ritengo che il metodo di Stanislavskij sia stato uno dei più grandi stimoli per il teatro europeo, in particolare nella formazione dell'attore; nello stesso tempo mi sento lontano dalla sua estetica" (p. 183), intende con "estetica" il particolare modo in cui il naturalismo di Stanislavskij si è dato storicamente (un teatro "del testo", in buona parte psicologistico, eccetera): "l'estetica di Stanislavskij era il prodotto dei suoi tempi, del suo paese e della sua persona" (*Ibidem*). E invece nel rapporto fra *attore che recita* ed *emozione da manifestare in scena* che si trovano i più profondi punti di contatto (pur nella diversità degli approcci) fra Stanislavskij e Grotowski; per entrambi, lo abbiamo scritto, il problema è esclusivamente se e come l'attore potrà esprimere in scena le emozioni che la partitura gli richiede (e non se e come possa, per esempio, distanziarsene). Dal punto di vista di Grotowski questo è un problema che non concerne l'estetica, bensì la tecnica (e può perciò scrivere che è la tecnica -e non appunto l'estetica- ciò che più lo ha interessato del metodo stanislavskijano). Quello che Grotowski dà per scontato (che si tratti di una questione puramente tecnica) è invece ciò che qui si vuole discutere. Vasilij O. Toporkov, un attore russo che per una certa parte della propria vita ha lavorato con Stanislavskij, scrive, citando lo stesso Stanislavskij, qualcosa che crediamo potrebbe essere sottoscritto per intero anche da Grotowski: "Ogni

forma d'arte manifesta chiaramente i propri elementi. Chi metterebbe in dubbio che l'elemento della musica è il suono; quello della pittura, il colore; l'elemento della pantomima, il gesto; quello della letteratura e della poesia, la parola. E nella nostra arte?... Provate a domandare a diversi addetti ai lavori e ognuno vi risponderà diversamente. Ma fra le loro risposte non troverete l'unica incontrovertibilmente esatta, nota già da mille anni: l'elemento fondamentale della nostra arte è l'azione, 'l'azione spontanea, organica, produttiva e opportuna', come diceva Stanislavskij". V.O. Toporkov, *Stanislavskij alle prove. Gli ultimi anni*, (ed. or. 1950), Milano, Ubulibri, 1991, p. 145. Ciò che più profondamente lega Grotowski a Stanislavskij è una poetica (non un'estetica e neppure semplicemente un comune sentire alcune questioni tecniche); quella particolare poetica che riconosce come elemento fondante dell'arte teatrale "l'azione spontanea, organica, produttiva e opportuna": si tratta appunto di un modo particolare di concepire l'evento teatrale, uno fra i possibili cioè, e diverso da altri.

[10] Adorno, in un prezioso saggio sull'"ideologia tedesca", svela con la consueta lucidità la falsa coscienza che si nasconde dietro a ciò che lui chiama "autenticità", ma che è, sulla base delle categorie qui proposte, propriamente il suo opposto, e cioè "sincerità": "La presunta vita 'integra' contrapposta a quella lesa (…) viene paragonata (…) ai rapporti agrari o quanto meno alla forma più elementare di economia mercantile: a una realtà indivisa, protettivamente chiusa, che scorre secondo stabiliti ritmi e con ininterrotta continuità. L'ambito di questa associazione non è che un cascame di romanticismo trasferito senza esitare nella situazione presente, con cui è in una contraddizione più aspra che mai. (…) L'uomo è l'ideologia mediante cui viene spodestato l'uomo stesso. In quelle categorie che richiamano rapporti sociali in certa misura naturali, nei quali le istituzioni dello scambio non avrebbero ancora tutto il potere sulle relazioni tra gli uomini, si legge tra le righe che il loro nucleo, l'uomo, sarebbe immediatamente presente negli uomini contemporanei e che il suo archetipo potrebbe essere realizzato. (…) Il motivo [kantiano] secondo cui solo passando attraverso l'antagonismo, in conseguenza della sua coercizione particolare e non dell'idea pura, si può produrre una condizione degna dell'uomo, è completamente rimosso. Per questo motivo i

discorsi sull'‘uomo’ sono così indegni: perché preparano ciò che vi è di più vero per la falsità più falsa”. T. W Adorno, *Il gergo dell’autenticità*, (ed. or. 1964), Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp. 44-45.

[11] J. Grotowski, *Il Performer,* in “Teatro e storia”, 1, 1988, p. 166. Grotowski sembrerebbe riferirsi qui esclusivamente al rito ma tratta in realtà, più in generale, di ciò che costituisce dal suo punto di vista il vero motivo di interesse tanto dei fenomeni rituali quanto di quelli più propriamente teatrali e cioè dell’”atto” (ricordiamo le parole di Grotowski già citate: “l’atto appare in certi casi a teatro giusto alla vetta dell’arte”).

[12] Non è certo questa l’unica tipologia di attore naturalistico possibile. Normalmente, anzi, l’attore naturalistico viene giustamente riconosciuto in colui che si fa segno di quell’entità astratta, ugualmente *altra da lui*, che è, nella sua accezione più lata, il personaggio così come viene concepito nel dramma borghese. L’attore diverrebbe in questo caso il ponte del (o il ponte per) il personaggio; il testo (la trama, lo psicologismo) diverrebbero la forma di trascendenza a cui l’attore si appella.

[13] Vi è poi un’altra caratteristica tipica del teatro di rappresentazione che si ritrova negli spettacoli di Grotowski: il valore e il significato attribuiti alla ripetizione. Nel corso di una delle sue lezioni, Grotowski ha mostrato una ripresa in video del *Principe costante* effettuata sovrapponendo a una banda visiva priva dell’audio, realizzata durante una replica romana dello spettacolo, una banda esclusivamente sonora ottenuta tre-quattro anni dopo nel corso di una replica a Oslo. Il fatto sorprendente è che la ripresa complessiva risulta molto buona, con sfasature fra immagini e suono poco rilevanti. Questo episodio, secondo Grotowski, dimostra un fatto estremamente positivo e cioè “fino a che punto la struttura e il tempo-ritmo dello spettacolo sono stati mantenuti”. Un discorso sulla ripetizione come cifra fondante dello spettacolo di regia ci porterebbe probabilmente troppo lontano e lasciamo quindi per ora in nota, e senza ulteriore articolazione, questa osservazione (si vedano comunque le lucide osservazioni svolte da Gigi Livio sulla questione, storicamente e tipologicamente più circoscritta, della nascita della regia in Italia nei primi decenni del Novecento: G. Livio, *La scena italiana*, Milano, Mursia, 1989).

[14] G. Livio, *Minima theatralia. Un discorso sul teatro,* Torino, Tirrenia Stampatori, 1984, p. 72.

[15] Riportata in J. Kumiega, *Jerzy Grotowski*, cit., p. 49.

[16] G. Livio, *Minima theatralia*, cit., p. 59.

Ejzenštejn-Stanislavskij; Majakovskij-Lunacarskij; e Zdanov

di Gigi Livio

Il problema dell'attore, nel grande fiorire del cinema sovietico, si pone tardi. Il cinema sovietico è tale - e, cioè appunto, sovietico - in quanto vede al suo centro le masse e non il personaggio singolo. Di qui la grande importanza della regìa: personalità come quelle di Ejzenštejn, Pudovkin e Dziga Vertov sono impensabili, così come si sono realizzate e come hanno realizzato le proprie opere, al di fuori del contesto storico che si è venuto creando dopo la rivoluzione dell'ottobre del 1917. Nel momento in cui nell'Occidente capitalistico si va verso la società di massa -una società che come contraddizione classica vede l'affermarsi sempre più deciso dell'individualismo- nell'appena nata Unione delle repubbliche socialiste sovietiche le masse sono per parte loro giunte al potere negando proprio l'individualismo e affermando, per contro, la necessità che sia una classe -quella del proletariato e dei contadini rivoluzionari- a dirigere lo Stato. Le opere dei registi cinematografici di questo periodo riflettono proprio questo pensiero, che è poi una ben precisa prassi rivoluzionaria. Ejzenštejn girerà *Sciopero* nel 1924, *La corazzata Potëmkin,* nel 1925, *Ottobre* e *Il vecchio e il nuovo,* contemporaneamente tra il 1926 e il 1929 (il primo è del 1927) -tutti film incentrati appunto sul movimenti delle masse- e dovrà poi aspettare fino al 1938 per poter realizzare un nuovo film, che non a caso sarà quell'*Alexandr Nevskij* basato questa volta sul rapporto tra il capo e le masse e in cui il problema della recitazione si porrà in modo determinante e fondamentale per la riuscita dell'opera. Nel frattempo, dopo il primo entusiastico sviluppo dell'arte di avanguardia seguito alla rivoluzione, si è passati, gradualmente e lentamente, a ben altra temperie storica e culturale che è quella, per ciò che qui ci interessa, del realismo socialista. La lotta contro il "formalismo", guidata da Zdanov, nuovo responsabile dell'organizzazione del partito, a favore di un'arte di educazione popolare che si basasse sulle grandi narrazioni ottocentesche e che rifiutasse tutte le conquiste artistiche dell'epoca decadente, porta a una nuova forma di naturalismo che,

se pure in parte giustificabile con le drammatiche condizioni storiche che l'Urss sta vivendo in preparazione della Seconda guerra mondiale, sono d'altra parte il sintomo, per ciò che riguarda il campo che ci interessa, di una decisa svolta sociale che vede, dopo la rivoluzione, una sorta di restaurazione. Non sarebbe il caso di citare le parole di Guevara, se non fossero di Guevara, cioè di un grande dirigente della lotta rivoluzionaria e antimperialistica, tanto certe cose sono ormai quasi senso comune nei discorsi su quell'epoca storica; ma pure sarà utile e opportuno soffermarsi un istante, a questo punto del nostro discorso, su queste righe. Guevara dice che dopo la presa del potere il problema sta nell'educare il popolo e così prosegue:

Si cerca allora di semplificare; di cercare ciò che tutti possono comprendere, che è poi quello che comprendono i funzionari. Si annulla l'autentica ricerca artistica e si riduce il problema della cultura generale a una pura e semplice acquisizione del presente socialista e del passato morto (e pertanto non più pericoloso). Così nasce il realismo socialista, sopra le basi dell'arte del secolo scorso[1].

Per chiarezza: qui non si intende affatto discutere, non sarebbe questa la sede, sulla legittimità di certe prese di posizione e di certe situazioni che si sono venute creando in Urss sotto la spinta dell'accerchiamento dei paesi capitalistici, prima, e dell'imminenza della Seconda guerra mondiale, poi, con tutti i problemi politici e strategici del caso: questo è argomento che lasciamo a approfonditi studi storici che, sia detto tra parentesi, sembrano oggi un po' difettare sotto la spinta di prese di posizioni superficiali e giornalistiche (e di quella particolare branca del giornalismo che è quello televisivo che semplifica e superficializza fino all'impossibile il già discutibile giornalismo delle gazzette). Qui si vuole solamente dire che quali che siano le ragioni che hanno portato a determinate scelte nel campo dell'arte -in un paese accerchiato e minacciato di guerra può essere lecito chiedere all'arte uno sforzo "bellico" e cioè di schierarsi tutta da una certa parte per facilitare ciò che nella vita politica e nella preparazione militare deve portare a un preciso risultato- queste scelte non riguardano l'arte ma, appunto, la propaganda. E arte e propaganda

non possono essere coniugate. Qui non si vuole affatto dire che l'opera d'arte non conosca nessi e rapporti sottilissimi col mondo in cui (e non che la) si produce: qui si vuol dire che l'autonomia dell'arte sta proprio nel suo essere libera e soluta da qualsiasi accoppiamento meccanico tra arte e società e ciò è a dire che l'arte ha con la società il rapporto che intende istituire e non quello che altri vorrebbero che essa istituisse. L'artista è tanto più libero quanto meglio riesce a fare sentire, nella nostra epoca, il suo dolore e il suo pianto straziato su tutto ciò che a questa epoca manca perché l'arte possa realizzarsi nella sua pienezza; ma altro è dire questo e altro è assegnare compiti precisi e specifici all'arte. E, infatti: chi assegnerà poi questi compiti specifici? Torniamo alle parole così sofferte di Guevara là dove dice che "ciò che tutti possono comprendere (...) è poi quello che comprendono i funzionari"; la conseguenza è che "[s]i annulla l'autentica ricerca artistica e si riduce il problema della cultura generale a una pura e semplice acquisizione del presente socialista e del passato morto (e pertanto non più pericoloso)": che è poi proprio quello che vogliono i "funzionari", filistei che intendono affermare lo stato delle cose esistente e per cui il maggior pericolo è dato proprio dalla "ricerca artistica" e cioè da ciò che di nuovo questa può comportare, di nuovo e di inquietante. Il rifugio a queste paure non può essere che l'acquisizione dell'esistente -come accade oggi per l'"industria culturale" che più nulla ha di culturale visto che serve solamente all'industria esistente- e il rifugio nel passato. Che poi, nel caso dell'Urss, che è quello che ora e qui ci interessa, è nient'altro che un ritorno al naturalismo: questo è Zdanov, la fonte più autorevole se si vuole parlare di realismo socialista:

Il compagno Stalin ha chiamato i nostri scrittori gli "ingegneri delle anime". Cosa significa ciò? Che obbligo vi impone questo titolo?
Ciò vuol dire, da subito, conoscere la vita del popolo per poterla rappresentare verosimilmente nelle opere d'arte, rappresentarla niente affatto in modo scolastico, morto, non semplicemente come la "realtà oggettiva", ma rappresentare la realtà nel suo sviluppo rivoluzionario. E qui la verità e il carattere storico concreto della rappresentazione artistica devono unirsi al compito di trasformazione ideologica e di educazione dei lavoratori nello spirito del socialismo. Questo metodo della letteratura e della

critica è quello che noi chiamiamo il metodo del *realismo socialista*[2] .

Si tratta del famoso discorso tenuto da Zdanov, nell'agosto del 1934, come introduzione al I Congresso dell'Associazione degli scrittori sovietici, associazione fondata due anni prima proprio per prevedere un intervento diretto dello Stato (e dei suoi "funzionari", quindi) nelle questioni dell'arte e per regolamentare il fecondissimo disordine che si era creato negli anni immediatamente seguenti la rivoluzione. In questo clima si collocano le meditazioni teoriche di Ejzenštejn che qui ci interessano. Tornato in patria dopo la rovinosa trasferta americana, Ejzenštejn viene nominato titolare della cattedra di Regìa al Gik (Istituto statale di cinematografia di Mosca) il primo ottobre del 1932. Ejzenštejn stupisce per la sua fecondissima attività di scrittore: non è esagerato dire che i suoi scritti -che si avvalgono degli stenogrammi delle lezioni che tiene al Gik- costituiscono un corpus di teoria estetica che è fra i più importanti del nostro Novecento, ovviamente e soprattutto per ciò che riguarda l'estetica del cinema. In questi scritti egli si occupa di tutto il fenomeno cinematografico nel suo complesso e del suo linguaggio: noi ci soffermeremo su ciò che riguarda l'attore, cinematografico e non solo (non bisogna dimenticare che prima di divenire regista di cinema Ejzenštejn lo fu di teatro), visto che questo è il campo che abbiamo assegnato al nostro studio.

Il primo libro su cui ci fermeremo è *La regìa. L'arte della messa in scena*, scritto da Ejzenštejn nel 1933-1934, rivisto fino al 1935, rivisto ancora nel 1948 e mai pubblicato perché interrotto dalla morte dell'autore avvenuta in quello stesso anno.

E proprio venendo a parlare dell'attore Ejzenštejn sente il bisogno di porre una premessa al discorso, che non è certo solamente frutto di cautela o di ossequio alle direttive del partito; una premessa che intende immediatamente fornire al lettore - che nel suo caso è poi in prima istanza uno studente e quindi un discepolo- una visione fenomenologicamente ampia e, appunto, come afferma egli stesso, dialettica del problema:

(...) le "teorie" teatrali si avvicendano nel tempo, con tutte le inevitabili esagerazioni polemiche, commettendo gli stessi peccati di parzialità e lo stesso errore meccanicistico della *pars pro toto* -

l'errore di voler imporre la propria parziale conoscenza della verità come una verità universale. Replicando sul piano cronologico la successione che conosciamo -dapprima la dittatura dell'irrazionale (prelogico), poi quella dell'ultrarazionale (logica formale)- solo ora, alla vigilia dell'avvento di una società senza classi e dell'affermazione definitiva del materialismo dialettico quale filosofia del proletariato vincente, si può arrivare alla sintesi dei due opposti orientamenti, in quanto l'elemento logico e quello prelogico sono confluiti inseparabilmente nell'arsenale operativo del metodo dialettico3.

È l'affermazione, a suo modo e come subito vedremo, del realismo socialista secondo Ejzenštejn: bando alle estetiche in favore delle poetiche, abbandoniamo le posizioni non dialettiche che prevedono un'unica soluzione e cerchiamo di andare verso qualcosa che tenga conto di ciò che c'è di buono nelle due posizioni che prenderà in esame, quella "costruttivista" e quella "inferiore" che sono poi le posizioni che dominano la scena in questo periodo storico nell'Urss. Tanto più tenendo conto che ora c'è il cinema:

Sono giunto alle mie convinzioni attuali lavorando su quest'ultimo fronte [quello "costruttivista" o della "forma esteriore"], al quale ho aderito per tutto il periodo in cui mi sono occupato di teatro. Con il mio lavoro, ritengo di aver portato alle estreme conseguenze molte delle problematiche e degli orientamenti di questo filone teatrale. Mi restava solo da oltrepassare questi confini entrando nell'ultimo stadio di sviluppo della cultura visiva: il cinema. Ma proprio il cinema oggi mi consente di mettere ordine nei principi e nei presupposti fondamentali di entrambi i metodi. Tanto più che essi vanno considerati sotto condizioni specifiche nuove, non comprese da nessuno dei "sistemi": le condizioni del cinema, che allo stesso tempo li comprende e li supera per il carattere medesimo del suo processo creativo[4].

È il cinema, dunque, che permette la sintesi degli opposti, che concede, anzi pretende, di regolare con la sua forma nuova le "vecchie" scuole teatrali nate ancora "dalle correnti del pensiero borghese"[5]. Queste scuole teatrali sono quelle che fanno capo, quella "anteriore" a Stanislavskij e quella della "forma esteriore" a

Mejerchol'd. Ora Ejzenštejn, che si prepara a fare film sonori dove gli attori risulteranno fondamentali per il risultato artistico dell'opera, sente il bisogno di costruirsi una poetica della recitazione che gli permetta di portare avanti la sua ricerca, che si inscrive anch'essa, come abbiamo detto, all'interno dell'ampia problematico del realismo socialista. Tanto *Aleksandr Nevskij* (1938) quanto *Ivan il Terribile* (1944 e 1946) si avvarranno di attori di grande interesse, protagonista di tutti e tre i film il grande Cerkasov, e svolgeranno una tematica ben radicata nella problematica del realismo socialista, se pure à *la maniere de* Ejzenštejn. E ciò è a dire che "[l]a capacità progettuale dell'autore investe necessariamente la materia, genera un processo, la trasforma. Ejzenštejn ha a lungo teorizzato su questo; il rifiuto di un cinema del rispecchiamento passa nei suoi scritti attraverso il materiale e le leggi differenziali che lo percorrono. La considerazione non strumentale del film a fini ideologici esige che la tecnica non sia solo mezzo di 'trasmissione' (...): 'Quel che ci interessa è la tecnica della creazione e l'aspetto tecnico della composizione delle opere poetiche'"[6]. Che vuol poi dire, come abbiamo appena visto, un certo tipo di realismo socialista che rifiuta il "rispecchiamento" a favore di qualcosa, il metodo di costruzione, che sia proprio dell'opera d'arte, quale sia il contenuto che si vuole veicolare. Perché se non c'è dubbio che sia il *Nevskij* che, soprattutto, *Ivan* rimandano a Stalin (ma non a lui solo, ovviamente; il "culto della personalità" non era poi così forte e radicato come a posteriori si vorrebbe far credere; semmai c'è in quelle opere tutto il problema della capacità della Russia di resistere ai nemici esterni, e la guerra o era alle porte o la si stava combattendo, oltre alla "contemplazione" storica della capacità di unificazione della Russia contro il nemico comune) non c'è anche dubbio che tutte e tre le opere siano poi delle grandi opere d'arte: una certa diffidenza delle gerarchie del partito nei confronti della seconda parte di *Ivan* si comprende anche da questo punto di vista: l'interesse di Ejzenštejn è più per l'opera d'arte che per l'opera di propaganda. Da questo punto di vista risulta decisamente sintomatico il famoso incontro al Cremlino fra Stalin, da una parte, e Ejzenštejn e Cerkasov, dall'altra; Stalin parla preferibilmente a quest'ultimo, all'attore che, se pure sotto diverse spoglie, lo ha "interpretato" evitando persino di guardare il regista. Regista,

infatti, che non è certo assolto dall'accusa di formalismo: oggi queste cose potrebbero far sorridere se non ci fosse il tragico destino di Mejerchol'd, e di tanti altri, a non permetterci di sorridere. Ma il formalismo da cui pure Ejzenštejn prende le distanze nei suoi saggi è pur sempre presente nei suoi film sotto la forma corretta di quell'attenzione alla forma che diventa stile: non è certo un caso che le sequenze più celebrate (e in tanti fotogrammi riprodotte) di *Ivan il Terribíle* siano proprio quelle in cui lo zar vede sfilare sotto il castello, in cui si è ritirato, la folla dei moscoviti che lo richiama in città, con quell'alternarsi di primo piano di Ivan e di sequenza sfumata della lunga processione serpentina di coloro che lo vengono a pregare, che costituisce una delle pagine più belle del cinema sonoro. In quella temperie storico-politica, quella soprattutto in cui vennero girate le due parti di *Ivan il Terribile*, l'attenzione allo stile di Ejzenštejn poteva essere scambiata con l'odiato formalismo, con qualcosa che ai contenuti rivoluzionari-educativi preferiva la contemplazione dell'arte: il che è poi probabilmente correttissimo, ovviamente per nostra fortuna.

Ma è proprio per evitare simili accuse che Ejzenštejn formula la sua teoria sull'attore; egli, che ha militato, quando era regista di teatro, sul fronte mejerchol'diano, ora vuole arrivare alla sintesi delle due posizioni ben convinto che "Stanislavskij, che è un maestro del teatro, è allo stesso livello di quell'altro maestro che è Mejerchol'd"[7] mentre "perdente è il mediocre 'talmudismo' di entrambi i sistemi"[8].

La sua argomentazione si pone proprio lo scopo di far piazza pulita del "mediocre 'talmudismo'" in favore di una visione articolata e complessa, *adatta al cinema* e ai nuovi tempi: "Il momento dell''interiorità' consumato 'a tavolino' non è commensurabile per la lunghezza e l'importanza che gli viene attribuita, con il periodo delle prove sulla piazza d'armi concreta della composizione dell'azione scenica: sulla scena"9 mentre il "secondo gruppo, dopo una serie di rapide annotazioni ed un comune scambio di opinioni attorno al tavolo, svolge tutto il lavoro di costruzione sul palcoscenico. Con una logica ferrea costruisce la situazione, le trova una forma plastica di realizzazione ecc."[10:]

Entrambi i sistemi hanno elementi di valore. Così si spiega la presenza di un atteggiamento oscillante nel giudizio su queste correnti e sui loro risultati.
In un determinato periodo, al centro dell'attenzione c'è il gruppo costruttivista, quello di sinistra. In un altro, quello di destra, il gruppo naturalistico. Ciò significa che in un determinato momento esiste la domanda di certi valori culturali, naturalmente riassimilati e rielaborati secondo nuovi criteri. E ciò significa anche che oggi stiamo entrando nel periodo in cui si fanno strada un desiderio e una necessità insopprimibili di istituire soluzioni realistiche originali, collegandole ai problemi di tecnica e di stile inerenti al lavoro dell'attore, alla composizione registica e alle relative "poetiche".
Una nuova qualità che non trascuri nessuno dei risultati ottenuti dalle vecchie "poetiche" dell'arte scenica, senza però farsi guidare da nessuna di esse[11].

La sintesi degli opposti, appunto: l'attore, secondo il regista Ejzenštejn, dovrà utilizzare tanto la tecnica "interiore" quanto quella della "forma esteriore" per giungere a quel realismo che il nuovo mezzo e che i tempi mutati richiedono. E il regista, il "maestro", sarà colui che guiderà questo processo creativo, sempre attento a non dimenticare che la "replica, il disaccordo, la variante dell'attore devono anch'essi esprimersi tramite un'esibizione: come egli vede e sente l'immagine in questione. Dal confronto, dal giudizio e dalla messa a punto nascerà la decisione che li soddisferà entrambi. E qui il regista deve agire anche da coadiutore tecnico: indicare all'attore mezzi e metodi per esprimere più facilmente quello che ha da dire"[12]. Il regista, quindi, come coadiutore tecnico dell'attore che è poi un modo, anche questo, di leggere il rapporto regista-attore nella creazione artistica; un modo ovviamente da regista, e che regista!, da regista demiurgo che tende a sottoporre a sé tutti i codici dello spettacolo filmico. Ejzenštejn torna sull'argomento che ci interessa pochi anni dopo, in *Teoria generale del montaggio* che è steso tra il 1935 e il 1937 e che porta la data, in calce alla *Prefazione* del "7 novembre 1937 nel XX anniversario della Rivoluzione d'Ottobre"[13]. Sono anni intensi nella sua vita e

nella storia della cinematografia (e non solo, ovviamente) dell'Urss. Dopo il rifiuto di alcuni progetti di film nel gennaio del 1935 si tiene la Conferenza costruttiva del Plenum dei lavoratori della cinematografia sovietica: Ejzenštejn, che pure è nominato presidente della Conferenza, viene attaccato da più parti, dai funzionari e da alcuni registi tra cui Pudovkin. Nei due anni successivi girerà *Il prato di BeZin* che verrà però boicottato e la cui lavorazione sarà fermata. Una nuova Conferenza che si apre subito dopo che sono state sospese le riprese del film denuncia l'isolamento di Ejzenštejn.

È in questo contesto che prende corpo il saggio qui pubblicato. Esso si configura, almeno ad una prima occhiata, come un'autodifesa, e cioè come un documento di risposta all'accusa di indifferenza nei confronti degli obbiettivi perseguiti dalla cinematografia sovietica - celebrare e promuovere l'"uomo vivo" - e di inclinazione invece al formalismo e al soggettivismo. Inclinazione al formalismo: Ejzenštejn avrebbe ecceduto nella sperimentazione, separando il cervello dal cuore, l'intelligenza dal sentimento; e si sarebbe fatto prender la mano da un interesse esclusivo per il funzionamento della macchina della rappresentazione, trascurando i contenuti rappresentati. Soggettivismo: egli si sarebbe altresì chiuso in se stesso, con la pretesa di definire da solo, "nella sua sgargiante vestaglia di seta" e dall'alto della sua erudizione, l'indirizzo e la valenza politica del proprio lavoro; e perso ogni contatto sia con la realtà delle cose che con l'operato degli altri registi sovietici, avrebbe ignorato il mandato che gli era stato affidato. Indifferenza per l'"uomo vivo": alla radice di tutto ciò ci sarebbe una vera e propria scollatura tra attività artistica e maturazione politica, tale da ripercuotersi direttamente sui risultati ottenuti; Ejzenštejn non sarebbe più in grado né di comprendere né di raffigurare il livello raggiunto dalla società sovietica, alla quale sostituirebbe una simbologia astratta. I segni di simili errori sarebbero del resto evidenti: l'uso oltranzistico di certi procedimenti come il montaggio intellettuale; la scarsa attenzione per delle storie attuali e immediatamente afferrabili; *il rifiuto dell'attore*.[14]

Abbiamo messo in corsivo ciò che ci interessa: “il rifiuto dell’attore”. Questa dunque una delle accuse cui Ejzenštejn risponderà nel suo libro, un libro sì di difesa ma anche di “contrattacco” come ancora nota finemente Casetti “Ejzenštejn scende sul terreno di quanti l’accusano per dimostrare la fondamentale correttezza del proprio operato anche dal loro punto di vista; anzi, le preoccupazioni che essi avanzano potranno trovare una soluzione solo se verranno accettate le proposte avanzate dal saggio; in caso contrario, le loro esigenze saranno destinate a rimanere insodisfatte”[15]. E questa impostazione è già decisamente evidente dalla *Prefazione* dove Ejzenštejn dice di aver sempre avuto più interesse al movimento di massa che all’uomo in sé (“Mi ritengo uno degli artisti meno ‘umani’. La rappresentazione dell’uomo non è mai stata né il problema centrale né il fondamento delle mie opere. Per il mio temperamento sono sempre stato piuttosto un interprete del *movimento* di massa, sociale, drammatico; la mia attenzione creativa si è sempre concentrata più intensamente sul *movimento* che non su *ciò che* si muove. Più sui gesti e le azioni che non su chi si muove e agisce”[16]) e, ciò non ostante, afferma che a ben intendere il suo lavoro si capisce che l’uomo è poi sempre al centro dell’interesse (“E (...) neppure un elemento della forma autenticamente viva e realistica, neppure un momento dell’immagine dell’opera - se questa è davvero viva - sono in grado di sorgere, di nascere, di fiorire al di fuori dell’uomo e se non provengono dall’uomo o da qualcosa di umano”[17]): affermazione, quest’ultima, generica e piuttosto banale (soprattutto per un pensatore come Ejzenštejn) ma, appunto, di autodifesa. Il contrattacco viene subito dopo:

Se con la mia opera sono, forse, debitore di qualche cosa alla rappresentazione dell’uomo - anche se non alla rappresentazione della collettività umana - possa allora questo mio lavoro sull’uomo e sull’umano nell’immagine dell’opera saldare, sia pure parzialmente, il debito. Infatti il tema principale e più profondo che percorre interamente questo studio riguarda l’uomo non solo nel contenuto e nel soggetto dell’opera, ma anche nell’immagine e nella forma dell’opera. Più esattamente, nell’ambito di quello stadio

del processo creativo in cui l'idea e il tema della cosa *(vešc)* diventano l'oggetto *(predmet)* dell'azione e della percezione artistica [18].

All'accusa di formalismo, probabilmente la più grave che gli viene rivolta (ma quella di soggettivismo strettamente si lega a questa), Ejzenštejn risponde da par suo: questo studio riguarderà l'uomo, certamente, per ciò che attiene al contenuto dell'opera, ma riguarderà anche l'uomo per come si esprime e realizza nella forma poiché l'azione e la percezione artistica si pongono in quel nesso estremamente delicato che sta tra il tema e l'oggetto realizzato e ciò è a dire tra il contenuto e la forma cui va sempre l'attenzione vigile dell'artista, in opposizione al rozzo contenutismo - e al conseguente attacco al formalismo - di certe posizioni del realismo socialista.

Si tratta perciò di un libro estremamente articolato, di difficile interpretazione, ricco inoltre di quell'ironia sottile che è propria di Ejzenštejn (d'altronde i suoi nemici non hanno tutti i torti a pensare che egli giudichi il mondo dall'alto della sua erudizione) e che qui gli serve egregiamente per depistare l'avversario, da fine indagatore com'è del grottesco19, e giungere alle proprie conclusioni che costituiscono poi una difesa ad oltranza nei confronti del proprio modo di concepire l'arte; come risulterà evidente quando, superate le difficoltà di questo momento anche grazie a un'autocritica, realizzerà il *Nevskij* prima e *Ivan il Terribile* poi.

Ma per ciò che ci riguarda non potrà passare inosservato il fatto che in *Abbozzi per un'introduzione* (che porta un'epigrafe di Puškin: "Lo sciocco solo non cambia, poiché il tempo non lo fa maturare, e l'esperienza non esiste per lui", anche questa guardinga e beffarda allo stesso tempo) l'autore senta il bisogno di scusarsi con "il 'circolo dei miei lettori fedeli'" per "la massa di citazioni che questo lavoro riserva... al sistema di Stanislavskij"[20]; e, ancora una volta, dopo aver dichiarato di aver lavorato fino a questo momento sul fronte opposto a quello di Stanislavskij spiega di aver ora trovato che in fondo si sono occupati della stessa cosa, il montaggio, appunto:

In realtà ciò non dovrebbe meravigliare, dal momento che questi o altri presupposti concettuali derivano in pari misura da un'unica

sfera comune, sicuramente decisiva per l'arte in tutti i suoi aspetti e particolarità.
Dalla sfera... Del resto, quale sia questa sfera per il sistema di Stanislavskij, lo sanno tutti. E che, in definitiva, la stessa sfera sia la fonte principale da cui trae origine la cultura della forma (e della forma cinematografica più di qualunque altra) cercheremo di dimostrarlo nel corso di questo lavoro (…)[21].

E stupisce la reticenza di Ejzenštejn: per due volte in due pagine troviamo dei puntini di sospensione che non sono affatto caratteristici della scrittura ejzenšteniana, una scrittura, al contrario, perentoria e che rifugge dall'indeterminatezza che portano con sé i puntini di sospensione e quell'"unica sfera" che lo scrittore si rifiuta di definire (ancora una volta andando contro il suo stile di scrittura che tende a tutto definire nei minimi particolari) quale sarà in fondo? Quella che "sanno tutti". E da questa "sfera" trae origine quella "cultura della forma" che sta tanto a cuore a Ejzenštejn e così poco a Stanislavskij, tanto che il primo ha sentito il bisogno di dichiarare, poche righe più sopra dell'ultima citazione, che "[n]el libro in cui Stanislavskij espone particolareggiatamente il sistema (...) ai problemi della forma sono dedicate letteralmente due righe"[22] . Ed ecco come è formulata, nel corso del lavoro -abbiamo abbandonato ora le prefazioni e siamo ormai nel pieno svolgimento della teoria del montaggio- l'"analogia" di "sfera":

Più avanti esamineremo dettagliatamente i modi per suscitare *correttamente* l'emozione e la capacità di rivivere nell'*attore.* Lo faremo analizzando il sistema di Stanislavskij e dimostreremo che il principio del montaggio poggia sulla stessa base. Abbiamo appena scoperto che questo principio è il fattore più importante o la condizione di una *percezione creativa* del fenomeno, lo strumento più adeguato, cioè, per suscitare nello *spettatore* emozione e capacità di rivivere. La natura di montaggio (*montaZnost'*) del metodo pone pertanto un segno di uguaglianza tra la tecnica delle emozioni nell'attore, nella sua scuola più perfezionata, e la tecnica delle emozioni nello spettatore23.

E, certo, in questo libro oscillante, non avremmo potuto trovare formulazione più precisa della prassi del realismo socialista (e, in

fondo, di qualsiasi tipo di realismo cui segua un aggettivo di qualificazione politica). Il problema che si pone Ejzenštejn è quello di suscitare emozioni nello spettatore in parallelo a quelle dell'attore: formulazione più precisa di quella che è ben nota come "identificazione" è difficile da trovare. Siamo di fronte a una posizione che è diametralmente opposta a quella che Brecht -ma anche tanti attori ignari di lui- portava avanti nello stesso periodo storico: suscitare nello spettatore "emozione e capacità di rivivere" vuol proprio dire sottrarre allo spettatore quello spazio "critico" che gli permette di giudicare la recitazione dell'attore e il testo o la parte cinematografica che va recitando e, al contrario, favorire quel processo che - spiace ammetterlo- è di tutti i regimi che tendono non alla critica ma alla propaganda, esattamente come è del regime consumistico in cui stiamo vivendo dove non c'è più spazio alcuno per la critica e dove tutto si appiattisce in un naturalismo banale, piatto e osceno. Majakovskij -come tutti coloro che nel Novecento, ciascuno a suo modo, hanno svolto una poetica antinaturalistica- ha evidentemente perso la sua battaglia già in questo libro di Ejzenštejn:

Com'era buffo al Teatro d'arte, ascoltare durante la rappresentazione dei *Bassifondi* di Gorki le gaie osservazioni degli spettatori: "È tutto vero, tutto come al mercato Chitrov; i registi e gli attori hanno studiato ogni cosa nei minimi particolari e ci forniscono la copia fedele di questo meraviglioso spettacolo".
È vero.
Ma la natura è solo il materiale che l'artista è libero di trattare come più gli piace, a patto soltanto di studiare il carattere della vita e di riversarla in forme assolutamente inedite.[24]

Tra ciò che scrive Majakovskij e ciò che scrive Ejzenštejn passano poco più di vent'anni ma ormai i due amici, che il suicidio di Majakovskij nel 1930 ha separato per sempre, sono decisamente lontani: Majakovskij, togliendosi di mezzo -i motivi del suicidio sono tuttora oscuri- ha evitato anche di dover fare i conti con i tempi mutati. D'altronde nella *Lettera aperta a Lunaciarski* del 1920 già si registra una temperie mutata da quella dei primi tempi della rivoluzione. Lunacarskij ha criticato la messa in scena di *Les aubes* di Emile Verhaeren per la regìa di Mejerchol'd e di Bebutov

e Majakovskij risponde prima con un intervento nel dibattito su quest'opera tenutosi nei locali del teatro RSFSR 1 e poi per scritto. Le obiezioni di Lunacarskij sono inquietanti dal momento che richiamano già qualcosa che prelude a ciò che verrà dopo; e a proposito dell'immedesimazione del pubblico troviamo queste parole di Majakovskij:

Lunaciarski esige che l'opera di teatro infiammi, ispiri, contagi. A questo rispondo che il colera e il tifo esantematico contagiano, ma sono forse una bella cosa[25]?

E, ancora, a proposito di ciò che pretende il pubblico dall'opera d'arte:

Egli [Lunacarskij] ha detto: a voialtri futuristi sono state offerte tutte le possibilità, ma il proletariato si è pronunciato contro di voi, chiedendo che fossero tolte di mezzo le vostre mostruosità[26].

E c'è ancora un altro punto inquietante di questa profetica polemica che il grande futurista svolge col commissario del popolo preposto alle arti -che, non lo si dimentichi, fu molto aperto e disponibile, come per altro dimostrano queste polemiche, al dibattito e al confronto-: ecco riassunte da Majakovskij le accuse di Lunacarskij:

Le vostre affermazioni: 1) il teatro-comizio è venuto a noia, 2) il teatro è un che di incantato, 3) il teatro deve immergere in un sogno (dal quale, per la verità, usciamo più rinfrancati), 4) il teatro dev'essere ricco di contenuto, 5) il teatro ha bisogno del profeta, 6) invece i futuristi sono incomprensibili, 8) invece i futuristi si assomigliano tutti tra loro e 9) la maniera futurista di abbellire le feste dei proletari suscita le proteste di questi ultimi.
Conclusioni: 1) il futurismo è un cadavere maleodorante; 2) quel che c'è di futurista nelle *Albe* può soltanto "compromettere"27 .

Dunque:

Anatoli Vasilievic! La vostra amata frase è: "Il proletariato è l'erede della cultura del passato, e non il suo distruttore... Il

proletariato rivedrà criticamente l'arte del passato e sceglierà esso stesso quel che gli è necessario". Se dal vostro punto di vista il futurismo è una specie di ghirlanda del passato borghese, allora "riesaminate", e "scegliete", mentre teoricamente coloro i quali sono morti prima, com'è naturale, devono puzzare di più.
In che cosa è migliore il fetore di Cechov-Stanislavski?
Oppure queste sono già reliquie?[28] .

Vediamo in questo scritto tutta la preoccupazione di Majakovskij per la svolta che sta avvenendo nell'Urss: quell'accenno al fatto che Cechov-Stanislavskij possano essere divenute ormai reliquie, e quindi non puzzare più come il cadavere futuristico, dopo tutta la lotta che egli in prima persona e i futuristi con lui hanno combattuto per il trionfo di un'arte antinaturalistica legata alla rivoluzione d'ottobre, è densa di futuro, e di un futuro non allegro.

Ma Ejzenštejn in questo futuro è ora pienamente immerso e ci deve fare i conti come li sta facendo col suo saggio: e già abbiamo visto come egli ora pretenda dall'attore e dallo spettatore, nel nome di Stanislavskij, una perfetta identificazione: egli, come Lunacarskij, pretende che lo spettatore sia "contagiato". Eppure, a una lettura attenta della pagine che in questo saggio il regista dedica alla recitazione ci si accorge che le cose non stanno poi esattamente così, che comunque una sua tenace e forte rivendicazione della forma dell'espressione è ancora una volta ribadita, se pure in termini assai cauti e sfumati.

Ed è curioso, infatti, l'accostamento tra la tecnica psichica degli esercizi spirituali di Ignazio di Loyola e quella di Stanislavskij. L'autore mette in campo tutta una serie di cautele, dopo aver scelto, come libro di confronto tra i due "sistemi", il *Manrèse, ou les Exercices Spirituels de Saint Ignace,* (Paris 1911)[29]: definisce il libro ("intitolato a Manresa - uno dei nomi più odiati dai nostri fratelli spagnoli –") "un'arma insidiosa (...) nelle mani del clero", che "ha reso più di un ottimo servizio agli interessi della reazione" e che "sfrutta i fenomeni psichici che ne scaturiscono per i suoi infami scopi"[30] e purtuttavia utile a illustrare come il fenomeno della reviviscenza sia già presente in quelle pagine:

Detto questo, possiamo tranquillamente dedicarci a esaminare la grande maestria e l'esperienza con cui nel *Manrèse* la realtà della

“reviviscenza” e dell’emozione nasce da presupposti immaginari, utilizzando opportunamente il materiale delle “circostanze proposte”, del “magico *if*”e della memoria emotiva mediante un’abile combinazione di *scene* inventate o ricostruite nella memoria tale da suscitare con un sistema di “montaggio” un’emozione reale[31].

Dopo una lunga disamina parallela tra il *Manrèse* e il libro di Stanislavskij, Ejzenštejn introduce improvvisamente la teoria psicologica di William James (che egli compendia nella frase “‘Noi non piangiamo perché siamo tristi, ma siamo tristi perché piangiamo’”[32]) e quella teatrale di Lessing (dove mette in corsivo la seguente affermazione: “’il principio per cui le modificazioni dell’anima, quando hanno come conseguenza delle modificazioni nel fisico, vengono a loro volta determinate da queste’”[33)] per arrivare alla solita sintesi, che già conosciamo dal libro sulla regìa, e poter dichiarare che “l’uno o l’altro principio - non sono contrapposti in generale, ma lo sono *in quanto fasi successive di uno sviluppo*. In altre parole, il sistema di Stanislavskij si trova in *connessione stadiale* rispetto al sistema James-Lessing”34.

Ed ecco le conclusioni:

Resta il fatto, comunque, che siamo costretti a togliere al sistema di Stanislavskij la corona dello stadio più alto del primato e dell’assenza di precedenti perché, come si è visto, esso ha un predecessore non meno sistematico sul piano della psicotecnica. Il quale, peraltro, precede storicamente anche James e Lessing. E per la sua metodica scrupolosità supera, forse, tutti quanti insieme. L’unico “ma” sta nel fatto che la sua connessione con una vita emotiva suscitata artificialmente non ha finalità teatrali e non presenta lo scopo di manifestare le emozioni prodotte35.

Tutto questo sfoggio di erudizione, dunque, solamente, alla fine, per poter togliere il primato della psicotecnica a Stanislavskij (di James e di Lessing non è il caso di parlare perché le loro formulazioni nulla hanno a che fare col *Manrèse*): sembra proprio che Ejzenštejn, nel momento in cui è costretto a far propria la teoria stanislavskijana intenda vendicarsi, dall’alto della sua erudizione, appunto, togliendo a questa il primato, la “novità” della scoperta: e

siamo in anni in cui *il nuovo* ha certamente un valore che oggi ha perduto, un valore proprio in quanto tale (valore, cioè); non senza aver premesso anche la possibilità che simili ricerche servano alla "reazione" e ai suoi "infami scopi", autodifesa, certo, nel momento in cui si citano testi mistici ma anche beffarda accusa nei confronti di funzionari che impongono la psicotecnica stanislavskijana e dicono di ispirarsi al materialismo dialettico. Ce n'è abbastanza per illuminare queste pagine che a una prima lettura si presentano così oscure e, apparentemente, contraddittorie; e ce n'è anche abbastanza per confermare che il saggio di cui ci siamo occupati è solo apparentemente uno scritto di difesa ma, al contrario, risulta proprio una riaffermazione del pensiero ejzenšteniano anche un po' beffarda, com'è nel carattere del grande regista.

Alla fine di quello stesso 1937 Ejzenštejn pronuncerà un'autocritica che gli aprirà le porte alla ripresa della sua attività di regista: e, infatti, poco dopo inizieranno le riprese di quell'*Aleksandr Nevskij* che finiranno nell'estate del 1938 e per cui, l'anno dopo, il regista riceverà l'Ordine di Lenin. poi la volta di *Ivan il Terribile*, di cui la prima parte sarà addirittura insignita del Premio Stalin, nel 1946, mentre la seconda (nota in Italia col titolo *La congiura dei boiardi)* sarà addirittura proibita e proiettata solamente nel 1958. Anche in questo caso Ejzenštejn, che aveva avuto un infarto, uscito dall'ospedale riconobbe in uno scritto i propri errori: solamente le sue cattive condizioni di salute e la morte, sopraggiunta l'l1 febbraio del 1948, gli impedirono di girare la terza parte e di rielaborare la seconda.

Cerkasov, che fece tanto Nevskij quanto Ivan, nelle sue *Note di un attore sovietico*, scrive:

Nel corso delle riprese... gli errori di sceneggiatura furono fortemente aggravati dalla raffigurazione storicamente scorretta del corpo progressivo degli *opricniki* e dalla deformazione della figura dello stesso Ivan IV, presentato come un uomo indeciso, di carattere debole e di scarsa volontà[36].

La cosa non poteva piacere a Stalin e tantomeno ai suoi funzionari. Šklovskij, nella sua straordinaria e particolarissima biografia di Ejzenštejn, formula un'ipotesi:

La seconda serie dell'*Ivan il Terribile* fu respinta, credo sotto il forte influsso dell'inquadratura [in effetti si tratta di una lunga sequenza] a colori, nella quale è mostrato il banchetto nel quartiere Aleksandrova. Con la sua risonanza questo pezzo travolgeva tutto, e influenzava il giudizio anche se non è un pezzo sublime. Lo zar vi appare minaccioso, astuto, e non isterico[37].

Šklovskij non ci dice perché, secondo lui, l'"inquadratura" non è un pezzo sublime; ma l'ipotesi che quella lunga sequenza, in cui si vedono gli *opricniki* danzare "tenendosi le mani sulle spalle reciprocamente"[38], e in cui avviene la falsa e grottesca vestizione del nuovo zar -Vladimir Starickij- da parte di Ivan che ottiene così di far pugnalare il giovane al suo posto, sia proprio quella che fa pendere l'ago della bilancia contro il film di Ejzenštejn è particolarmente suggestiva. Infatti, in quella lunga sequenza, assistiamo a un cambiamento di registro in confronto alla parte del film in bianco e nero: in questa, come nelle prima parte di *Ivan il Terribile,* tutto è mostrato secondo un registro drammatico che nulla concede al comico né, tantomeno, al grottesco: improvvisamente, col passaggio dal bianco e nero al colore muta la temperie stilistica del film. Ora ci troviamo di fronte al grottesco, così come lo aveva teorizzato lo stesso Ejzenštejn:

(…) l'unione di comico e patetico non come meccanica copresenza, ma *come conversione* dell'uno nell'altro, ne determina l'aspetto fondamentale: il grottesco che, pur rimanendo comico, lascia trasparire il suo carattere più proprio: il raccapriccio (…).
Se volete, si possono usare anche i termini della scuola di Mejerchol'd, che definisce il grottesco "la maniera di una parodia esagerata" (…). Sarà sufficiente riportare questa definizione nel contesto della saggia conclusione con cui termina lo scritto *Dostoevskij e Gogol'* di Jurij Tynianov: "Se parodia della tragedia è la commedia, allora parodia della commedia può essere la tragedia...". L'"esagerazione" della parodia e del comico può ricondurre allo spaventoso, al terribile, al raccapricciante39.

In effetti, nella falsa vestizione da zar di Vladimir Starickij i toni sono volutamente parodici pur nel clima tragico che sta maturando: siamo pertanto di fronte al grottesco. Cerkasov, parodiando il

proprio personaggio, compie gesti esagerati e magniloquenti; lo stesso assassinio del falso zar è una parodia dell'assassinio del vero zar. Ha ancora una volta ragione Šklovskij quando scrive che "Tutti i dubbi di Ivan il Terribile, la sua ironia, la sua indecisione, la sua perfidia furono mostrati nella scena della danza degli *opricniki*"[40]. Ciò non poteva piacere a Stalin, cui, giova ricordarlo, la figura di Ivan rimandava: e il film fu vietato. Ancora una volta Ejzenštejn aveva seguito la propria concezione del film e si era disinteressato delle direttive del partito: la morte, che lo colse a cinquant'anni, pose un suggello insuperabile a una storia assolutamente eccezionale e a una di quelle più intriganti di tutta la storia del cinema.

Note

1. E. Guevara, *Il socialismo e l'uomo a Cuba,* (ed. or. 1965), Varese, Baldini & Castoldi, 1996, p. 20.
2. A. Zdanov, *Sulla letteratura,* (ed. or. 1934) in *Arte e socialismo*, Zidido S. Giacomo, Cooperativa editrice "Nuova cultura", s.a., p. 69.
3. S.M. Ejzenštejn, *La regìa. L'arte della messa in scena,* a cura di P. Montani, Venezia, Marsilio, 1989, pp. 504-505.
4. *Ivi,* pp. 505-506.
5. *Ivi,* p. 508.
6. G. Tinazzi, *Critica e tecnica*, in *La copia originale. Cinema, critica, tecnica,* Venezia, Marsilio, 1983, p. 60; la citazione di Ejzenštejn è da *La natura non indifferente,* Venezia, Marsilio, 1981, p. 173.
7. S.M. Ejzenštejn, *La regìa. L'arte della messa in scena,* cit., p. 506.
8. *Ibidem.*
9. *Ivi,* p. 507.
10. *Ibidem.*
11. *Ivi,* p. 510.
12. *Ivi,* p. 512.

[13.] S.M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio,* a cura di P. Montani, Venezia, Marsilio, 1985, p. 4.
[14.] F. Casetti, *L'immagine del montaggio,* in S.M. Ejnzenštejn, *Teoria generale del montaggio,* cit., pp. XII-XIII; corsivo nostro.
[15.] *Ivi,* p. XIII.
[16.] S.M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio,* cit., p. 3.
[17.] *Ivi,* p. 4.
[18.] *Ibidem.*
[19.] S.M. Ejzenštejn, *Katerina lzmajlova e la signora delle camelie* (1933-1934), in *Stili di regìa,* a cura di P. Montani e A. Cioni, Venezia, Marsilio, 1993, pp. 13-16 e *passim.*
[20.] S.M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio,* cit., p.8. E' forse il caso di ricordare che quello stesso 7 novembre 1937 che costituisce la data della *Prefazione* al libro di cui ci stiamo occupando di Ejzenštejn, Stanislavskij, ormai divenuto il vate del realismo socialista per ciò che riguarda la recitazione, pronuncia un discorso di totale allineamento al regime: "Il compagno Stalin è il genuino e sollecito amico di tutto ciò che è vivente e progressivo; sempre prevede e anticipa ogni cosa. Oh quanto ha fatto per noi attori! Grazie a lui per tutto questo!"; cit. in N.A. Gorchakov, *The Theater in Soviet Russia,* New York, Columbia University Press, 1957, p. 361.
[21.] S.M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio,* cit., p. 9.
[22.] *Ibidem.*
[23.] *Ivi,* p. 157; corsivi dell'autore.
[24.] V. Majakovskij, *La posizione del teatro odierno e del cinematografo nei confronti dell'arte* (1913), in, *Opere,* a cura di I. Ambrogio, vol. VII, *Teatro e altri scritti,* Roma, Editori Riuniti, 1980, p. 347.
[25.] V. Majakovskij, *"Le albe" di Verhaeren,* in *Opere,* cit., vol. VIII, *Teatro e altri scritti,* p. 319.
[26.] *Ibidem.*
[27.] V. Majakovskij, *Lettera aperta a Lunaciarski,* in *Opere,* cit., vol.VII, p. 417; sulla messa in scena delle *Albe* si veda anche ciò che dice Mejerchol'd: *Per la messa in scena di "Albe" al teatro RSFSR-I. 1920,* in V.E. Mejerchol'd, *L'ottobre teatrale. 1918-1939,* a cura di F. Malcovati, Milano, Feltrinelli, 1977, pp. 189-192.

[28.] V. Majakovskij, *Lettera aperta a Lunaciarski*, cit., p. 418.

29 S.M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, cit., p. 181.

30 *Ivi*, pp. 181-182.

31 *Ivi*, p. 182; corsivi dell'autore.

32 *Ivi*, p. 195.

33 *Ivi*, p. 197.

34 *Ivi*, p. 199; corsivi dell'autore.

35 *Ibidem.*

36 N. Cercasov, *Note d'un attore sovietico*, "Iskusstvo", Mosca 1953, p. 138; cit. in V. Sklovskij, *Sua Maestà Eisensteín. Biografia di un protagonista*, Bari, De Donato, 1974, pp. 374-375; gli *opricniki* sono un corpo speciale di combattenti creato da Ivan la cui collocazione sociale e il cui compito storico, soprattutto nei confronti dei boiardi, non è chiaro ancora oggi.

37 V. Sklovskij, *Sua Maestà Eisenstein*, cit., p. 408.

38 *Ivi*, p. 407.

39 S.M. Ejzenštejn, *Katerina Izmajlova e la signora delle camelie*, cit., pp. 13-14.

40 V. Sklovskij, *op. cit.*, p. 407. Per ciò che riguarda la grafia dei nomi russi abbiamo utilizzato nel nostro testo quella oggi in corso, mentre abbiamo lasciato, nelle citazioni e nei titoli, quella che era in uso nel momento in cui il libro era stato pubblicato.

Straniamento e nostalgia. Esperienza della noia e linguaggio della modernità

di Donatella Orecchia

> Il borghese desidera un'arte voluttuosa e una vita ascetica; il contrario sarebbe meglio.
> T.W. Adorno

> L'indizio più infallibile che qualcosa non è arte o che qualcuno non si intende di arte è la noia. Essa è altrettanto grande quanto in caso contrario lo è il godimento. L'arte dovrebbe essere uno strumento educativo ma il suo scopo è il godimento.
> B. Brecht

Non interessa qui la noia come condizione psicologica o esistenziale e neppure come soggetto tematico, quanto piuttosto come *esperienza estetica* di fronte a un'opera d'arte.

Non la noia intesa come "noiosità" di fronte alla banalità e a tutto ciò che manca di rigore, ma piuttosto quella condizione a cui si viene costretti di fronte ad alcune opere d'arte della modernità, quel percepire lo scorrere "reale" del tempo, la sua lenta scansione (sempre più lenta) fino a percepirsi, nell'atto dell'esperienza estetica, come in una pausa capace di sospendere il fluire incessante di un tempo che, nella quotidianità, oggi, pare senza storia (o perché frammentato in attimi privi di continuità, o perché

immerso in ciò che altri definisce il sempre uguale della fine della storia).

Scrivere qualche appunto sulla noia intesa come esperienza estetica autentica di fronte a un'opera d'arte critica nella modernità significa affrontare un problema non periferico, ma che pertiene all'opera d'arte in se stessa, in quanto pertiene alla sua poetica e alla sua strategia testuale, ossia quella strategia di lettura interna al testo, che indica la direzione (senza definirne il percorso obbligato) del commento e dell'interpretazione. E significa anche affrontare il problema del piacere estetico in relazione a un'arte della modernità che diciamo "critica".

Un'arte che, proprio in quanto esprime il rifiuto di una conciliazione con il mondo, del quale invece instancabilmente vuole rivelare le contraddizioni, presuppone e instaura un particolare *piacere estetico* che non appaga, non conforta chi cerca la tranquilla conferma di sé e delle proprie categorie percettive, non si adegua all'esistente. Si tratta di un godimento che innanzi tutto spiazza, fa vacillare le assise culturali e psicologiche del lettore, i suoi gusti, i suoi valori, le sue aspettative.

Laddove, invece, un piacere che appaga immediatamente, che gemma dalla cultura e in essa si annida comodamente senza mai provocare rotture, che è legato a una pratica confortevole della lettura, non può che essere il presupposto dell'industria culturale del nostro tempo la quale, nel meccanismo circolare di bisogno indotto e incessante appagamento di quello mediante surrogati estetici, non può permettere che nel fruitore di un'opera d'arte si insinui il dubbio su sé, il

mondo, i valori su cui quel mondo è costruito, il linguaggio che lo esprime, il piacere confortante che da quei surrogati estetici deriva, pena incrinare le fondamenta su cui è costruito tutto il suo castello di plastica. Proprio per questo, la qualità essenziale di tale piacere sarà il suo apparire sempre, con disarmante e superficiale evidenza, assolutamente naturale. E così come, secondo l'ideologia della naturalità e immutabilità della storia umana, il linguaggio usato *non può che* essere uno (quello che già si usa), così anche il piacere provato *non può che* essere, a propria volta, uno e risultare dalla soddisfazione nel riconoscersi e riconoscere nell'opera d'arte ciò che ci è familiare: sentirsi giusti, nel posto giusto, in un mondo giusto (giusto perché *non può che essere così*, salvo qualche correzione, qualche riforma periferica).

L'arte che diciamo "critica" tende invece a minare innanzi tutto le convenzioni del linguaggio e, insieme, anche le categorie percettive del lettore (quel lettore modello che è già inscritto all'interno dell'opera). "Siccome non possiamo eliminare d'un colpo solo il linguaggio, dovremmo almeno non tralasciare nulla che possa farlo cadere in discredito. Farvi un foro dietro l'altro finché cominci a filtrare ciò che si cela oltre di esso, si tratti di qualcosa o di nulla; per uno scrittore non posso immaginare oggi una meta più alta"[1]. Né potrebbe lanciare sfida più ardita al proprio lettore di un godimento stridente, che mette in stato di perdita, che talvolta sconforta, che spesso, appunto, *annoia;* ma che non si fa mai cinica o autocompiaciuta disperazione. Laddove infatti, un'opera critica che comunica la perdita di senso e dibatte di questo, che nega attraverso

il proprio linguaggio artistico un senso positivo e dato, non per questo rinuncia a un proprio senso autentico, che consiste invece proprio nella denuncia di tale stato e non nella rassegnazione ad esso: "la soglia fra un'arte autentica che prende su di sé la crisi del senso, ed un'arte rinunciataria (...), è che in opere significative la negazione del senso si configura come cosa negativa, nelle altre si riproduce in maniera cocciutamente positiva. Tutto dipende da un'alternativa: o alla negazione del senso nell'opera d'arte è insito un senso oppure la negazione si adatta al dato di fatto; o la crisi del senso è riflettuta dal prodotto artistico oppure è immediata e perciò resta estranea al soggetto"[2]. Proprio in quest'istanza di denuncia sta la tensione etica (e insieme estetica) dell'opera, così come nella noia spiazzante di chi ne fa esperienza risiede sempre una possibilità di crisi e dunque un'istanza di cambiamento.

Ancora (e così entriamo più precisamente nel merito della questione), proprio perché un linguaggio presuppone, oltre che un certo grado di trasparenza nel rapporto fra significante e significato, anche un tacito accordo fra i parlanti sul modo in cui esso si organizza in discorsi e dunque sulle categorie fondamentali (spazio e tempo) attraverso le quali si percepisce il mondo, lo si interpreta, si agisce in esso e si comunica, proprio per questo la crisi e la critica del linguaggio non possono che coinvolgere anche queste categorie. Fare un foro dietro l'altro sul linguaggio artistico e sulle sue convenzioni significa ineluttabilmente procedere nel senso opposto alla tendenza odierna che vuole il tempo dell'esperienza estetica come costituito di frammenti di presente privo di memoria in un continuo succedersi di

novità da consumare rapidamente, e proporre invece un tempo di *attesa*. E nell'attesa l'uomo fa esperienza autenticamente umana di grandezza e di miseria, esprime quella tensione al cambiamento che osa rischiare il fallimento e non rinuncia alla possibilità di scrivere la storia. Se la noia, dunque, è anche la percezione sensibile dello scorrere del tempo (minuto dopo minuto), proprio dove *naturale* sarebbe invece lasciarsi andare immersi in un eterno presente che singhiozza in attimi che si affastellano uguali uno dietro l'altro appiattendo il passato e il futuro sul presente, ciò significa che la noia è in questo senso l'esperienza di un tempo che si può ancora scandire *artificialmente* perché è ancora dell'uomo e come tale, fra l'altro, suscettibile di cambiamento e di storia; contemporaneamente è l'esperienza straziante che tale scansione non corrisponde al ritmo del respiro di una comunità umana (comunità di uomini, di valori, di parole).

Quali itinerari paralleli seguirono Bloom e Stephen al ritorno?: "Itaca"

Sarebbero sufficienti pochi cenni su alcuni giudizi critici espressi all'indomani della pubblicazione del penultimo capitolo dell'*Ulisse*, "Itaca", per giustificare la nostra scelta di soffermarci proprio su quelle pagine: il testo venne definito "terribile", "noioso", "scialbo e tedioso", "un peso mortale"; la tecnica usata (domanda-risposta) "il modo più opaco e meno invitante che possa esistere"[3] «pieno zeppo di una noia che avvelena il piacere del lettore nelle altre parti dell'*Ulisse*"[4]. Ancor

oggi, nonostante gli studi fatti, quelle pagine continuano a suscitare reazioni di disagio o perfino di ostilità, date le difficoltà di comprensione e le barriere a una facile piacevolezza contro cui il lettore è costretto a scontrarsi.
Non è questo il luogo per dilungarsi su un'analisi dettagliata del testo. Saranno sufficienti solo alcune osservazioni.
Innanzitutto, è bene ricordare che la difficoltà che si riscontra nella lettura di queste pagine, come di tante altre dell'*Ulisse*, non risiede tanto in *ciò* che l'autore dice, quanto piuttosto in *come* lo dice, o meglio nel linguaggio, nello stile e nella tecnica con cui si esprime il senso profondo del suo messaggio. Il metodo interrogativo (domanda-e-risposta) che trova nei catechismi ottocenteschi[5] il suo modello; la forma descrittiva, ipernaturalistica, di incessante catalogazione e accumulazione dei minimi dettagli, scrupolosa fino all'esasperazione o perfino all'opprimente costipazione di dati; quella "matematico-astronomico-fisico-meccanico-geometrico-chimica sublimazione" dei due protagonisti per cui "tutti gli eventi sono risolti nei loro cosmici, fisici, psichici, etc., equivalenti"[6]; il ritmo frammentato, talvolta fluido e talaltra sincopato, in cui all'andamento musicale di alcuni passi segue la laconicità di una frase secca o la cadenza monotona di un lungo brano dove le frasi si accumulano in un crescendo di dati e di dettagli minuti; il così detto anticlimax, che d'un tratto fa avvizzire un'emozione, contrappone a un ampio periodo pregno di tensione drammatica una domanda brusca e spesso ridicola; tutto ciò, unito a un distacco e una freddezza quasi glaciale di scrittura e all'uso di un linguaggio scientifico o

pseudoscietifico da manuale, costituisce i caratteri stilistici essenziali di queste pagine, tanto ostiche da apparire noiose, tanto gelide da sembrare prive di tensione inquietante, espressione di una mente insensibile di fronte alla realtà. Al contrario invece, a una lettura più approfondita e paziente, il testo si rivela in tutta la sua complessità di opera critica, in tutto il suo pathos e la sua carica grottesca di fronte ai quali il lettore non può restare apatico.

E' necessario a questo punto ricordare all'interno di quale contesto si situano le pagine di cui stiamo parlando e fermare per un attimo l'attenzione sulla struttura complessiva dell'opera joyciana. Come ben si sa tutto l'*Ulisse*, secondo una definizione nota, può essere definito un poema eroicomico in prosa che, sul modello dell'epica classica, mira a rappresentare la realtà contemporanea mettendo in crisi, insieme, il concetto di eroismo e quello di romanzo narrativo ottocentesco (o sarebbe meglio dire di romanzo tout-court), all'interno di un impianto strutturale retorico e stilistico che, apparentemente, dovrebbe riflettere un cosmo ordinato (tipico dell'epica classica), ma in realtà è espressione dell'universo culturale contemporaneo che avverte il terrore del caos. L'immagine che ne deriva è quella di una realtà che si regge solo per miracolo su strutture portanti proprie del mondo antico (come il parallelo omerico o il modello trinitario, tutte simbologie che rimandano a un cosmo che porta in sé la sua ragione), accettate per il loro valore formale, ma non più rispondenti a quell'universo culturale ad essi omogeneo che li sostanziò: l'ordine classico si sovrappone al disordine caotico contemporaneo ma non

può riorganizzarlo in una rete di riferimenti simbolici che dia sostanza a un nuovo senso complessivo. Né la tradizione più recente è in grado di farlo: la questione non è più semplicemente la ricerca di un nuovo stile narrativo, ma la possibilità stessa del narrare o, ancor più, di esprimersi in modo autentico, ossia dire la verità del rapporto dell'uomo contemporaneo con la realtà e le sue contraddizioni. A questo proposito è particolarmente significativo l'episodio "Le mandrie del sole": qui, l'incontro dei due protagonisti nella clinica di maternità, le discussioni sul concepimento di una vita (umana e artistica) e sulla liceità dell'interruzione di una gravidanza, sono descritte all'interno di una struttura cosiddetta "embriologica", in cui il susseguirsi dei brani svolti in *pastiches* di stili diversi, ciascuno parodiando una delle forme stilistiche codificate della tradizione inglese (dalle antiche cronache e lo stile ecclesiastico a Defoe, Swift, Sterne, De Quincey, fino a Dickens, Newman e Carlyle), corrisponde ai vari stadi dello sviluppo del feto. E parallelo stretto fra il coito che porta al concepimento di un essere umano e quello fra la mente e la realtà che conduce al concepimento di un'opera d'arte, focalizza l'attenzione sulla creazione artistica che non può prescindere dal confronto con la tradizione stilistica, linguistica e insieme culturale in senso pieno; ma poiché lo stile non è mai neutro, è sempre espressione di un particolare modo di guardare il mondo e riorganizzarlo secondo uno scopo, l'imprescindibile confronto con la tradizione, i suoi linguaggi, il *come* dire prima ancora che il *cosa* dire, si fa riflessione sulla storicità dello stile e insieme parodia di quelle soluzioni formali ormai vuote perché incapaci

di cogliere le contraddizioni della realtà contemporanea e, infine, scrittura dell'impraticabilità di una scrittura che proponga un nuovo senso delle cose (il capitolo termina nel caos stilistico, con un linguaggio-slang da strada). Lo sviluppo dell'embrione non può che avvenire in un continuo confronto, ironico e straziante, con i modelli formali e il sistema di valori di riferimento di cui essi furono espressione, senza trovarvi però una risposta per sé, laddove la peculiarità di questo embrione è proprio il malessere di chi non può dire che l'incertezza del vuoto. "Partecipò Stephen al suo scoraggiamento? Affermò la sua importanza di animale razionale cosciente che procedeva per sillogismo dal noto all'ignoto e di reagente razionale cosciente fra un micro e un macrocosmo ineluttabilmente costruiti sull'incertezza del vuoto"[7]**.** Siamo nuovamente a "Itaca". Verso le due del pomeriggio del 17 giugno 1904, Leopold Bloom fa ritorno a casa accompagnato dallo "straordinario amico" Stephen Dedalus: sebbene i due si siano già incontrati in precedenza, è solo qui, in "Itaca" che il loro incontro si realizza veramente per culminare sotto il cielo stellato del giardino di Bloom. Più di seicento pagine hanno preparato questo episodio che tuttavia pare segnare sul piano della narrazione un fallimento, dato il rifiuto, gentile ma deciso, di Stephen all'invito di Bloom a trascorrere la notte in casa sua. "Fu accettata la proposta d'asilo? Prontamente, inesplicabilmente, con amabilità, gratamente fu declinata"[8]. C'è però qualcosa che va ben oltre ciò. Tutta la forza emotiva che avrebbe dovuto portare con sé questo episodio, così carico di aspettative, viene bloccata e congelata all'interno di una struttura narrativa

(interrogazione catechistica) e una forma stilistica ipernaturalistica, interrotta da continue digressioni scientifiche, tali da rendere assolutamente impossibile la drammatizzazione dell'incontro all'interno di una dinamica crescita delle due personalità nello scambio reciproco d'emozioni e pensieri, così caratteristico del romanzo tradizionale. Anche nel momento in cui la narrazione prevederebbe una particolare tensione emotiva, data la vicinanza dei due protagonisti, tutto viene vivisezionato con lucidità da biologo: nel giardino, ognuno assorto nei propri pensieri ("Tacquero poi ambedue? Tacquero, ciascuno contemplando l'altro in ambo gli specchi della reciproca carne delle loro sue non sue facce simili"[9]), uniti nel compiere la medesima azione ma in fondo soli ("nella penombra orinarono, i loro fianchi contigui, gli organi mintorii reciprocamente resi invisibili"[10]), poi per un attimo entrambi attratti da una stella cadente, infine colti nell'atto di separarsi" [r]imanendo perpendicolari alla stessa porta e su lati differenti della sua base, le linee delle loro braccia veledicenti incontrandosi ad un qualsiasi punto e formando un qualsiasi angolo minore della somma di due angoli retti"[11]. Rimasto solo Bloom sente il freddo del distacco, subito scientificamente e oggettivamente definito come il "freddo dello spazio interstellare migliaia di gradi sotto il punto di congelamento o zero assoluto Farenheit, Centigrado o Réaumur"[12]. Non c'è effusione verbale, non cedimento sentimentale che rendano ragione di un processo psicologico di avvicinamento, o di smacco nel rapporto fra i due: Bloom come Stephen emancipati da implicazioni psicologistiche, liberati del ruolo di personaggi "umani"

in cui sia possibile un’immedesimazione, non si incontrano così come non falliscono l’incontro, appaiono piuttosto i protagonisti del disperante e solitario vagabondare dell’uomo (e dell’artista) contemporaneo, in un microcosmo che non rispecchia più un macrocosmo ordinato, come nel passato, quanto piuttosto il vuoto, così come il cielo stellato non parla all’uomo ma è solo un’“utopia (...) un passato che probabilmente aveva cessato di esistere come presente prima che i suoi spettatori futuri fossero entrati nella loro attuale presente esistenza"[13].

È chiaro che qui il lettore viene costretto a fermarsi e mettersi in discussione proprio su ciò che costituisce la premessa indispensabile della comunicazione, il linguaggio e le sue convenzioni. Se, dunque, è vero che accettare una struttura narrativa e un sistema linguistico dato significa accettare tutto un sistema di valori di riferimento, rapporti sociali e culturali, un modo di vedere il mondo e di comunicare che di quel linguaggio sono la radice; viceversa, rifiutarlo significa rifiutare una certa persuasione dell’ordine della realtà, mettere in crisi l’idea di essere nel migliore dei mondi possibili o nell’unico possibile in quanto naturalmente determinato. Poiché lingua neutra non si dà, come non si dà espressione libera, un’opera d’arte che oggi prende su di sé la crisi di senso alla quale sa di non potersi sottrarre, non può denunciare il vuoto di valori di riferimento e l’impossibilità di "essere" pienamente, se non attraverso la denuncia dell’impossibilità di esprimersi: denuncia che ineluttabilmente passa attraverso il linguaggio (il come dire) e non il contenuto (il cosa dire), pena il

capovolgersi di tale denuncia in semplice eco ripetuta dell'ovvio e dell'esistente.

Ma proprio perché, invece, il linguaggio è per lo più percepito come semplice strumento neutro da usare per esprimere contenuti (questi sì, nuovi e profondi) che dovrebbero essere *altro* dal linguaggio, oppure, per converso, il linguaggio viene assolutizzato, considerato il *primum on*tologico del quale non viene considerata la natura sociale e la dimensione pragmatica[14], venir costretti a fermarsi su di esso e interrogarsi anche oltre di esso su ciò che l'ha sostanziato e che culturalmente e socialmente lo sostanze, e dunque, venire sorpresi, spiazzati radicalmente e "concretamente" nella nostra natura di esseri sociali, può apparire arido, inutilmente vacuo e, appunto, noioso così come i giudizi critici citati indicano.

Accettare la noia e la fatica di fronte a ciò che spiazza e non soddisfa immediatamente il nostro bisogno, non solo di conferme rassicuranti, ma anche di soluzioni alternative possibili e immediatamente praticabili, significa accettare di passare attraverso la paziente e rigorosa (e noiosa) critica del linguaggio, che non *produce utilità* (come tutto ciò che è essenziale nella vita), così come non può dare messaggi risolutivi: si potrebbe forse dire che significa accettare un tempo di autentico *spreco*. Spreco che osa rifiutare tutto ciò che si dice utile e, in primo luogo, quel tempo che il lettore, sperando in un risarcimento, investe (!) nella lettura e per il quale invece non può valere il gioco al risparmio di sé; spreco che rifiuta la pretesa di fare dell'arte un oggetto che si mira a possedere e che si teme in continuazione di perdere. Infine, spreco di energie, forze

e intelligenza per un divertimento che non distrae dalla realtà con simulacri di vita, ma diverte da ciò che pare naturale.

Rino Sudano. "Recita: prologo, dialogo, monologo, epilogo. Ovvero il fallimento della commedia degli equivoci".

Il 20 aprile 1995 nella chiesa di Santa Marta a Ivrea, durante il dibattito che seguì la proiezione video di alcune recite di Rino Sudano[15], una spettatrice, significativamente e un po' provocatoriamente, espresse il suo disagio e la sensazione di noia provate. Senza voler paragonare l'esperienza estetica di fronte alla riproduzione tecnica in video a quella vissuta di fronte allo spettacolo vero e proprio, fu certo quello un commento significativo e sintomatico di una tipica reazione di fronte a un teatro come quello di Sudano. E, se è vero che il video è solo un documento dell'evento, ma non l'evento in sé, e poco restituisce del calore, dell'odore, dell'intensità, dell'imprevedibilità e della vita di uno spettacolo, è d'altra parte vero che alcuni segni forti e alcune tracce di quella vita restano a chi pazientemente cerca di scoprirle. Così, in quell'occasione la sensazione di noia non fu semplicemente una casualità né un'inevitabile reazione di fronte a qualcosa (il video) che ha perduto tutta l'essenza della sua vita originaria. Al contrario la noia è "cosa prevista", quasi inscritta nel linguaggio della scena dell'attore, tanto in quelle recite pallidamente testimoniate nel video quanto nell'ultima, tenuta lo

scorso anno all’Università di Torino in un’aula "seminari" alla presenza di una ventina di spettatori. Partiamo di qui.
Sudano legge un testo da lui scritto per essere da lui detto, quasi "spartito musicale" che porta inscritto in sé, con una precisione e un rigore estremi, il linguaggio della scena dell’attore. Non c’è dramma che si svolga sulla scena, non personaggi, non una vicenda. Del dramma, spolpato, resta la struttura (prologo, dialogo, monologo, epilogo), della commedia borghese degli equivoci non resta nulla se non il suo fallimento; dello "spettacolo", cui ormai da tempo il teatro tradizionale ci ha abituati, resta solo il suo calco vuoto: un attore che legge un dialogo e un monologo sfondando gli argini del testo (testo spettacolare) e le sue convenzioni, per parlare del contesto (ciò che sta oltre il testo, dal linguaggio teatrale nel suo complesso al sistema culturale e sociale in cui quel linguaggio parla ed è parlato), svuotando completamente del loro significato tutti i codici teatrali tradizionali, innanzi tutto quelli di spazio e di tempo, per denunciare il vuoto di valori di riferimento nel contesto, l’impossibilità di essere nel senso pieno, la necessità di dire tale impossibilità di "vivere il vuoto”[16].

"Non c’è nulla da esprimere, nulla con cui esprimere, nulla da cui esprimere, nessun potere di esprimere, nessun desiderio di esprimere, insieme con l’obbligo di esprimere”[17]. L’obbligo di esprimere è la tensione etica, così come egli stesso la definisce, che anima il teatro di Sudano: l’obbligo di esprimere si fa denuncia del simulacro che ha fagocitato il teatro, le sue convenzioni, il suo linguaggio.

L’obbligo di "dire il dire dicendo il dire", parlare criticamente del linguaggio usato, significa contemporaneamente parlare del contesto, perché una "recita" è sempre *sineddoche* del contesto. Eliminati il personaggio, la trama, la scenografia, la musica, ridotto l’elemento spettacolare all’osso, resta Sudano-attore che si esprime in un tempo fittizio e convenzionale (sospeso), in uno spazio convenzionalmente riservato alla sua recita, di fronte a un pubblico. La convenzione teatrale cui l’attore fa riferimento e che vuole mettere in crisi (mirando con essa a colpire un intero modo di fare teatro) è quella del tempo così come viene rappresentato nel teatro naturalistico: tempo chiuso, che non ha passato, che non presuppone nulla prima di sé e nulla dopo, e soprattutto nulla "fuori", tempo arginato all’interno del testo spettacolare, che sospende il tempo della realtà, che mira ad essere assoluto, a scorrere fluido, senza incrinarsi mai e, occultando la sua artificialità, mira a provocare l’illusione di naturalezza. Mettere in crisi tale convenzione all’interno del proprio linguaggio della scena significa operare uno straniamento.

Sudano legge seduto su una sedia dietro un tavolo un testo da lui scritto per essere da lui detto e parla di sé, del suo essere attore, del tempo che deve necessariamente so*spendere,* dello spazio che inevitabilmente deve occupare e insieme della necessità di non dimenticare e non farci dimenticare il qui e l’ora, di non portarsi e portarci in un "altrove" per "passatempo" o per comodo "divertimento".

Ed ecco che, prima ancora di venire straniate, le convenzioni che scandiscono il tempo e lo definiscono

come tempo fittizio sono ridotte a un grado di essenzialità tale per cui è quasi il solo tono con cui l'attore "dice" che fa di quello un tempo fittizio, un tempo per dire domande retoriche ("La domanda è stata riproposta qui adesso in un tempo reale, ma forse anche adesso il tono con cui è stata pronunciata è servito a creare un tempo fittizio"[18]) il che significa che poi ad essere straniato sarà un tempo già di per sé prosciugato, quasi paralizzato, generato dal semplice domandare, il cui fluire è segnalato attimo dopo attimo, minuto dopo minuto, nel suo scorrere reale. Dunque, fare un foro dietro l'altro sulla convenzione teatrale del tempo significa per Sudano innanzi tutto ridurre il tempo all'essenzialità e poi straniere questo tempo sospeso-fittizio, che altrimenti finirebbe per proporsi illusoriamente come tempo concretamente praticabile in alternativa a quello reale.

E ciò avviene nel momento in cui l'attore ci dice le pause, scandisce ad alta voce i tempi, segna con la mano il ritmo delle parole; di più, egli "legge" le istruzioni della sua recita, i movimenti (pochissimi) che fa, le pause, i ritmi. Perché Sudano non recita a memoria, e non si tratta di un trucchetto di scena: l'attore non conosce veramente il testo a memoria. Il tempo sospeso (tempo fittizio della recita) è dunque programmaticamente ed esplicitamente "sospeso", straniato innanzi tutto semplicemente perché detto, poi perché rigidamente predefinito (e il tempo naturale non è predefinito, accade con naturalezza; non presuppone una mente che prima abbia impiegato del tempo per scrivere lo spartito che definisca lo svolgimento della sua sospensione).

In questo modo Sudano dice il dire, sospende il tempo raddoppiando la sospensione in modo da straniarla, strania la convenzione teatrale del tempo chiuso naturalistico, svela la maschera finta del tempo sospeso (inautentico) del contesto.

In tutto questo discorso non si è ancora insistito abbastanza su un aspetto, diremo fondamentale, che non può venire dimenticato pena non comprendere il tutto. E essenziale tenere sempre a mente che Sudano è un attore che lavora e crea in quanto attore, con il suo corpo, la sua voce, il suo calore, il suo fascino, la sua luce, e che tutto questo e altro ancora in una sintesi armonica fanno il suo linguaggio della scena: linguaggio dunque d'attore, per quanto ridotto all'essenzialità, e linguaggio di contraddizione. Espressione rigorosa e straziante di un artista che dice la verità su di sé in rapporto al mondo, attraverso uno stile che è solo suo e che non declina mai ad altri (regista, drammaturgo, scenografo o apparatore) ciò che non può che essere il *suo* modo di vedere, sentire, soffrire ed esprimere la realtà.

E torniamo alla noia. Esperienza estetica che sperimenta l'impossibilità di un'esperienza di pienezza e che non può non farsi penetrare dalla contraddizione di cui vive l'opera d'arte, la noia è già inscritta all'interno di quell'opera e del suo linguaggio, tanto spiazzante quanto carico di tensione patetica (nel senso alto di *pathos*) e di denuncia; "sentimento" previsto, al di là di ogni sentimentalismo, capace di rendere lo spettatore disponibile a godere, di un godimento amaro ma autentico. In particolare è l'esperienza della dimensione di frammentarietà, di disarticolazione del reale, di dissonanza, e, contemporaneamente, esperienza

di una temporalità non naturale e assoluta, ma scandita in un ritmo tutto artificiale e storico.

Proviamo a immaginare la noia come il calco vuoto di un momento di pienezza, laddove il calco porta in sé le tracce dell'oggetto perduto, la tangibile assenza di quello e il suo profumo straziante: la noia allora occuperà un tempo insieme di vuoto e d'attesa, di memoria e di spreco; allora spiazzerà l'aspettativa del lettore che desidera un facile appagamento, un conforto, una conferma di sé e del mondo che lo circonda e comunicherà invece un profondo senso di nostalgia di quell'immediato, sensoriale, empatico e intatto godimento dell'opera d'arte che, se fu proprio di altre epoche storiche, non lo è certo più di questa nostra.

---

[1] S. Beckett, *Lettera tedesca del 1937*, in *Disiecta. Scritti sparsi e un frammento drammatico,* (ed. or. 1983), Milano, Egea, 199, p. 69.

[2] W. T. Adorno, *Teoria estetica,* (ed. or. 1970), Torino, Einaudi, 1977, p. 260.

[3] E. Wilson, *Axel's castle,* New York, Charles Scribner's Sons, 1931, p. 216; citato in R.E. Madtes, *Tbe Itaca chapter of Joyce's Ulisses,* Michigan, UMI Research Press, 1983, p. 65.

[4] J. Prescott, *James Joyce: A Study ín Words,* in "Publications of the Modern Language Association", 1939, marzo, LIV, p. 313; citato in R.E. Madtes, *The "Itaca" cbapter of Joyce's Ulisses,* cit., p. 65.

[5] Probabilmente Joyce si ispirò all'*Historical and Míscellaneous Questions* di R. Mangnall, testo di tipico sapere enciclopedico ottocentesco.

[6] J. Joyce, *Letters of James Joyce,* New York, The Viking Press, 1957, vol. 1, pp. 159-60: "Sto scrivendo Itaca nella forma di un'equazíone matematica. Tutti i fatti sono risolti nei loro cosmici, fisici, psichici etc., equivalenti cosicché il lettore conoscerà ogni

cosa e lo farà nel modo più preciso e raggelato, eppure in tal modo Bloom e Stephen divengono figure celesti, erranti come le stelle a cui guardano fissi" (traduzione mia).

[7] J. Joyce, *Ulísse*, (ed. or. 1922), trad. it. di Giulio de Angelis, Milano, Mondadori, 1991, p. 656.

[8] *Ivi*, p. 655.

[9] *Ivi-*, p. 661.

[10] *Ivi*, p. 662.

[11] *Ivi-*, p. 663.

[12] *Ibidem.*

[13] *Ivi*, p. 660.

[14] È questa l'altra via, quella percorsa dall'ermeneutica, che assume il linguaggio come proprio oggetto privilegiato di studio, concependolo come un *primum* antologico, qualcosa di assoluto, originario e fondativo in cui viene risolto interamente il mondo, senza che del linguaggio venga colta la dimensione pragmatica, le ragioni pratiche e sociali della sua origine: "In realtà tutto avviene nel linguaggio e per il linguaggio, senza residuo alcuno, senza esteriorità fra io e mondo. E' il linguaggio che si interroga e si risponde in una ricerca sostanzialmente tautologica: il linguaggio può trovare sempre e soltanto se stesso" (R. Luperini, *L'allegoria del moderno*, Torino, Editori Riuniti, 1990, p.13).

[15] Il video comprendeva: Rino Sudano e Anna D'Offizi, *Finale di partita* di Samuel Beckett (1984); Rino Sudano, *Tre recíte* (prima recita 1983, ripresa video 199 l); Rino Sudano, *Note di notte* (1994).

[16] G. Livio, *Minima theatralia. Un discorso sul teatro*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1984, p. 198.

[17] S. Beckett, *Tre dialoghi'*, in *Disiecta*, cit., p. 197.

[18] R. Sudano, dal copione dello spettacolo.

Colloquio con Rino Sudano

L'incontro con Rino Sudano si è svolto a Torino, il 2 marzo del 1997. La sera precedente Sudano aveva detto la *Recita del rigore* all'Unione culturale Franco Antonicelli nell'ambito di un ciclo sul tema "Arte e politica".
Qualche volta abbiamo messo tra parentesi quadra dei suoni emessi da Sudano: infatti si tratta di un attore e la trascrizione non può dare ragione che in parte del suo modo di parlare, da attore, appunto; così la sua risata, secca e, per così dire, "atonale", è stata resa da noi con un semplice: "[ride]". Per lo stesso motivo abbiamo mantenuto il tono del parlato riducendo i nostri interventi al minimo (eliminazione di ripetizioni troppo evidenti, per esempio) perché rimanesse la freschezza e l'immediatezza di un dialogo che ha come protagonista un maestro del "dire" .

Livio Allora Rino, siamo qua riuniti per fare una chiacchierata con te da pubblicare su questi nuovi quaderni di ricerca sul teatro e altro dal titolo L'"Asino di B.": voglio spiegarti perché questo titolo. Nel *Diario di Svendborg* Benjamin, alla data 24 luglio, scrive: "Su una trave che regge il soffitto dello studio di Brecht sono dipinte le parole 'La verità è concreta'. Sul piano di una finestra c'è un asinello di legno che può assentire con la testa. Brecht gli ha appeso intorno al collo un cartellino, dove ha scritto: 'Devo capirlo anch'io'". Questa è l'epigrafe che compare nel primo quaderno e poi comparirà anche negli altri, ed è il motivo del titolo. L'"Asino di B." può essere l'asino di Brecht, l'asino di

Benjamin... l'asino di Beckett, ciascuno a propria scelta, comunque è da questo diario di Benjamin che mi è venuta l'idea di dare questo titolo. Hai qualche commento da fare su questo titolo, per incominciare la conversazione?

Sudano Dunque, no, non ho nessun commento perché il titolo è bello, ma cominciare da un titolo mi sembra cominciare dalla fine e quindi non... il titolo è bello, la spiegazione che tu hai dato del titolo mi pare indicare una strada, aggiungerei semmai, così, tanto per cominciare la strada, aggiungerei semmai che rispetto a "la verità è concreta", ci aggiungerei "la verità è concreta, devo capirlo anch'io ogni momento". Ci aggiungerei solo "ogni momento"... per adesso non mi viene altro.

Livio Va benissimo. Questo fatto della "verità è concreta" e del fatto "dobbiamo capirlo tutti ogni momento", anche lui, l'asino, deve capirlo, direi che c'è già qualcosa del tuo teatro, no, in questo dire? Tu ieri sera all'Unione culturale hai fatto una recita, che si inserisce nell'ultima fase del tuo teatro, inaugurata ormai una dozzina di anni fa, o anche quattordici, con *Recita*, la prima *Recita*...

Sudano La prima *Recita*... dunque se vogliamo storicizzare, se ci interessa farlo, *Recita 1*, cioè quella che si chiamava solo *Recita*, in realtà è stata estrapolata da quello spettacolo che credo tu non abbia visto perché l'ho fatto solo a Roma e basta... ah no, l'ho portato anche a Genova, ma era il periodo in cui l'ho fatto al Gobetti, di fianco allo Stabile, quindi tu non c'eri, che era *Su Bataille da Bataille*; all'interno di questo *Su Bataille da Bataille* a una certo punto io a sipario chiuso

uscivo fuori e dicevo questa cosa. Posso aggiungere per curiosità che alcuni critici, De Monticelli, i più intelligenti, anche se poi sbagliavano... ma, insomma... i meno stupidi... Garrone di "Repubblica" fece di questo pezzo il perno dello spettacolo, sbagliando poi la lettura, cioè per lui era uno strepitoso pezzo lacaniano, perché aveva letto intanto la complicatezza, queste parole che diventano illeggibili, quasi... d'accordo, sbagliò... questo per dire. *Recita* però poi nasce autonomamente... l'anno te lo devi ricordare tu...

Livio Mi pare il 1983.

Sudano Ecco, quando m'hai invitato tu a Cagliari all'Università l'ho estrapolato da questo spettacolo e lì... *Recita*, nell'83.

Livio Ecco allora siamo appunto nell'ultima fase del tuo teatro, che inizia nell'83, quest'anno siamo nel'97, quindi sono tredici-quattordici anni. Quest'ultima fase del tuo teatro è caratterizzata da alcuni elementi. Il primo elemento è un relativo e molto cauto abbandono dell'interruzione della comunicazione, che invece era il perno portante della fase precedente, quella appunto che culmina probabilmente con *Su Bataille da Bataille* che io non ho visto... Culmina comunque con i *Sei personaggi*, che io ho visto.

Sudano Il culmine massimo dell'interruzione della comunicazione...

Livio È i *Sei personaggi.*

Sudano Perché non c'era... Posso, per un minuto e mezzo tentare di spiegare perché i *Sei personaggi* non *ve*nivano messi in scena, perché io mi sono detto che i *Sei personaggi* non possono essere messi in scena. Li nasce tutto l'equivoco pirandelliano, affascinante

equivoco... quindi i *Sei personaggi* non possono essere messi in scena, quindi secondo me dei *Sei personaggi* se ne può solo parlare. Quindi io misi in scena, se ancora si può usare questo termine, non mettendo in scena, mi correggo, i *Sei personaggi*, misi in scena una critica dei *Sei personaggi*, era una critica in cui nessuno parlava, cioè non era una critica di parole. Siccome questo era stato preceduto da un laboratorio con gli studenti, intervennero gli studenti ognuno con una parte di registrazione e quindi loro hanno fatto i *Sei personaggi* e io e Anna e Vincenzo ci aggiravamo sul palcoscenico alla ricerca di qualcosa che non trovavamo mai. Basta, tutto qui, non c'era altro. Quindi, il culmine dell'interruzione della comunicazione. La non messa in scena dei *Sei personaggi*.

Livio Benissimo, allora, questo è il culmine dell'interruzione della comunicazione, dopodiché con *Recita* c'è un inizio di ripresa della comunicazione che ieri sera... come si chiama il pezzo di ieri sera?

Sudano *Recita del rigore*, e ha un sottotitolo... *ovvero, perché la parola adesso deve rimanere lettera morta*.

Livio Ecco, allora, tra *Recita* dell'83 e questa *Recita del rigore* c'è, come dire, una costante ricerca di una nuova forma di comunicazione, no?, anche se questo termine lascia tutti e quattro un po' perplessi, cioè non so quanto...

Sudano No, vai pure avanti, perché poi può darsi che... cioè... superiamo questa parola... ho capito quello che vuoi dire, sono d'accordo…

Livio Sì, ma non mi piace il modo come l'ho detto. Io mi ricordo che una volta all'Università quando io ti ho detto qui c'è troppa comunicazione, mi pare che fosse

Note di notte, se ricordo bene... sì, era *Note di notte* ... ‘93. Io mi ricordo che all’Università ti avevo detto, non mi ricordo come era venuta fuori la cosa, che trovavo che stranamente ti vedevo comunicare...

Sudano Questo me lo ricordo.

Livio E tu mi hai risposto “Devo essermi intenerito con l’età”. Ecco, vediamo di andare avanti su questo concetto.

Sudano Allora, riprendiamo i termini, chiariamo meglio il termine “comunicazione”. Dunque, quello che noi stiamo chiamando interruzione della comunicazione, è, in realtà... perché qui mettiamo in opera gli strumenti che ci sono tanto cari e che danno il significato al ragionamento, lo strumento dialettica. Però il mio strumento dialettica non è la dialettica hegeliana e neanche quella marxiana, cioè è la dialettica senza sintesi, è quella del paradosso, cioè una tesi e una antitesi che finisce... allora, per tornare da questo strumento al concetto di comunicazione: mentre io dicevo comunicazione, in realtà volevo indicare il suo opposto, cioè volevo indicare il massimo della comunicazione... la tensione... cercavo cioè di aprirmi e di aprire ferite, chiudendo la comunicazione, così solo si può aprire la comunicazione. Quindi, in questo senso la chiusura della comunicazione significava tensione, non verso una “nuova” comunicazione, perché a me la parola “nuovo” mi puzza di conserva di... di conservazione... L’asino di B. in qualche modo è lì a dire che la verità è concreta, per cui finché uno sente qualcosa di concreto è nella verità. In quel momento io sentivo che la concretezza della verità era nel fatto di cercare di aprire finalmente la comunicazione, quella che ci è stata

negata, insomma, che comunque, diciamo, tutto il dopoguerra in una maniera feroce ha negato, chiamandola comunicazione, cioè il contrario della comunicazione la chiamavano comunicazione - adesso non voglio dilungarmi troppo -... quindi, nel momento in cui tu mi fai questa osservazione della.... cioè io ti rispondo “con l’età mi sono un po’ intenerito”, certo apparentemente può sembrare una battuta, in realtà quello che io cerco di fare, ho cercato di fare, o di essere, da un certo momento in poi, è quello di cercare di pensare il meno possibile, perché tu sai benissimo che i miei testi non sono testi scritti e poi letti. Il mio procedimento di scrittura, se tale di può chiamare, è un procedimento di... io lo chiamerei segnografia, cioè mnemonica, nel senso che scrivo dei toni. Allora, questa era l’intenzione di partenza, fin dalla prima recita, ma dalla prima recita, la seconda, terza, monologo, eccetera eccetera, mi sono sempre più avvicinato a questo modo di scrivere senza pensare, ecco... scrivere senza pensare, cioè scrivere il tono, descrivere il tono, io descrivo toni... Se questo è il mio tono di adesso, e quindi è concreto, perché lo sento mio, lo scrivo, anche se può essere patetico... patetico. Quindi, non si tratta tanto di... sono più vicino adesso alle intenzioni che mi hanno spinto a scrivere *Recita*, che non *Recita 1, 2, 3*. Lì ancora pensavo... ero ancora troppo scrittore, non so se... meditavo troppo il senso, adesso, con l’andare del tempo, che era poi l’intenzione di *Recita*, adesso mi lascio andare sempre di più... non è che il cervello mi vola via e cado in stati di trance [ride], per carità, il cervello è sempre lì, ma viene tenuto sotto stretta sorveglianza, tento di escluderlo il più possibile, perché

mi affido al dire, e questo [emette suoni di testa] e lo scrivo, [idem] e lo scrivo, [idem] e lo scrivo, [emette un suono basso] e lo scrivo, ecco. Non riesco a spiegarmi meglio di così...

Livio Ma così va benissimo. Senti però a questo punto mi pare che sia il momento giusto per aprire il discorso sullo stile, che può essere anche chiamato forma, però io preferisco chiamarlo stile, in quanto stile è comunque una forma formata, mentre forma potrebbe essere qualsiasi forma anche pre-formata, quindi chiamiamolo stile. Dunque, conosco le tue posizioni sull'argomento. Tu sei violentemente contro lo stile, però questo che stai dicendo adesso denuncia uno stile molto preciso, cioè stai esprimendo un modo di scrivere per dire, o di dire scrivendo, forse è meglio dire questo, no?, o di scrivere dicendo e dire scrivendo, ecco forse così è meglio. Vuoi chiarire un momento questo punto. Cioè chiarire anche perché tu sei contro la forma.

Sudano Perché? No... Io cerco di usare parole che colgano sempre il segno e se si sposta anche una virgola... ecco, sono in queste condizioni... si cade nell'errore più... la parola che dico può essere imprecisa, ma non può essere neanche cambiata di una virgola, se no non si capisce più quello che esattamente io volevo dire. Io non sono contro la forma, non posso, l'ho detto anche ieri e lo dico da anni, io non posso essere contro la forma, mi proporrei un compito che è da alienato mentale, da uno che non sa che la verità è concreta. Io subisco la forma, è un'altra cosa, la subisco. Ci devo passare attraverso, ed è una lotta continua contro questa cosa, non perché penso di potermene liberare, ma perché questo cambi, è il rovescio, cambi, è un altro

atteggiamento, e siccome l'attore è atteggiarsi, se parliamo di attore, gli attori si atteggiano, no?, quelli di teatro, cioè gli attori...

Livio Ah, su questo, guarda, siamo di un d'accordo assoluto.

Sudano Non è che l'ho precisato perché non fossimo d'accordo...

Livio Certo... per chiarire, poi stiamo anche parlando per un lettore.

Sudano Allora, detto questo, se l'attore è corpo... anche questo mi pare che malgrado... tu, adesso faccio un breve inciso, ma brevissimo, hai avuto dei tentennamenti nei confronti del povero Antonin Artaud, tentennamenti che sono giustificati perché lo hanno crivellato di colpi in questi ultimi quindici anni, non hanno lasciato, come si diceva ieri sera, che i morti seppellissero i morti. Artaud ci ha fatto capire una cosa, basta, niente di più, però non è mica una cosa da niente, che l'attore è corpo. Poi c'è l'equivoco del corpo, ma di questo non ne parliamo perché siamo già d'accordo.

Livio No, no, ne parliamo per i nostri lettori.

Sudano Benissimo, parliamone per i nostri lettori. Allora, quando Artaud ci dice corpo non ci dice culturismo fisico, i salti, i balzi, la fisicità del corpo [ride]. È esattamente l'opposto, è esattamente l'opposto. L'equivoco nato, cioè gli artaudismi, che sono stati la rovina di Artaud, gli artaudismi che hanno provocato il livinghismo, i terziteatrismi, i brookismi, e chi più ne ha più ne metta.

Livio I grotowskismi...

Sudano I grotowskismi, dimenticavo. I barbismi... Va beh, insomma, andiamo avanti così. Sono nati su un

equivoco, un equivoco... non so, in buona fede o in mala fede poco ci interessa, ci interessano i risultati di questi equivoci. E cioè di prendere alla lettera [ride] questo concetto di corpo. Dimenticandosi che Artaud parla di corpo ferito, di corpo morto. Quando Artaud parla di corpo parla del cadavere, non parla del corpo vivo, non parla assolutamente del corpo vivo, parla del cadavere. Questo è il corpo dell'attore. Questi invece l'hanno preso dalla rovescia [ride], dal vitalismo del corpo, e cioè la fisicità del corpo, che è diversa dalla coscienza del corpo; e dal fatto che il corpo si situa in uno spazio e in un tempo e che quindi... anzi, deve stare il più fermo possibile e non caprioleggiare, volteggiare, contorcersi, agitarsi, non so, far vedere che c'è... perché più uno fa vedere che c'è, meno c'è. Trattasi di un equivoco che poi sconfina col balletto, arte degenerata e degenerante, secondo me [ride]. Ma comunque per il balletto, è il balletto, va bene, è l'equivoco del balletto, o del ballo, o della danza. No, non ci interessa. Il corpo è la parola morta. E proprio in quanto tale, in quanto è corpo, morto, finalmente può esplodere, esprimersi, e sfondare tutto quello che c'è da sfondare, davanti all'attore... Temo di aver perso un momento il filo.

Petrini Eravamo alla forma...

Sudano Quindi, dicevo, se, come abbiamo detto, di teatro si sta parlando, il teatro è l'attore, e lo ribadisco, e nient'altro che l'attore e se l'attore è il corpo, come ho detto adesso cos'è per me il corpo, ebbene, è evidente che a un certo punto l'atteggiarsi del corpo è condizionato dal rapporto che tu hai col concetto, dal rapporto fisico, cioè di atteggiamento, con la forma. Quindi, se il tuo rapporto nei confronti della forma, che

però è una parola che riferita al corpo è di difficile spiegazione... ma comunque, per usarla come metodo, come mezzo interpretativo, come convenzione... usiamo questa parola convenzionalmente, la forma; beh... se tu hai nei confronti di questa parola che contiene tutta una serie di... è una scatola cinese, insomma no?, contiene tante altre scatole, non si finisce mai. Ma comunque, diciamo, se tu hai un atteggiamento di favorire, di favore verso la forma, il tuo corpo si atteggerà in un modo, e quando dico corpo dico voce del corpo, stato della voce del corpo, interno del corpo, un atteggiarsi di un certo tipo. Se hai invece un atteggiamento di subire la forma, io adesso la chiamo forma accettata. E quindi cercherò di spiegarmi tramite un parola che può essere "vergogna" o "pudore". Sempre perché stiamo parlando di teatro e di attore. Allora, chi è favorevole... concedetemi questa licenza, "chi è favorevole alla forma" non è molto bello, non è quello che voglio dire, ma sennò poi... abbiamo stabilito appunto dei paletti convenzionali... quindi, chi è favorevole alla forma sicuramente pian piano cadrà nella spudoratezza, sarà un attore spudorato. Chi invece ha nei confronti della forma un atteggiamento per cui la forma viene subita sarà un attore in cui il pudore e la vergogna aumenteranno. Ma e allora? Niente, sono due atteggiamenti diversi e due modi di porsi in scena completamente opposti, in antitesi, che potrei legare diciamo a un concetto che chi è in favore della forma non fa altro che sempre più spudoratamente accrescere la sua mancanza di pudore, di vergogna eccetera eccetera e quindi esibisce sempre più il talento che quanto più viene esibito tanto più degrada l'attore che lo

esibisce. Viceversa chi invece subisce la forma, tanto meno mostra il suo talento e tanto meno viene esibito e mostrato tanto più innalza l'attore che non lo esibisce.

Livio Ecco, ma il non esibirlo non vuol dire che questo talento non ci sia, cioè alla base di una forte presenza attorica è comunque necessario il talento.

Orecchia Potresti unire a questo discorso il concetto che a parer mio è fondante del tuo modo di essere attore e che si lega anche al titolo della recita di ieri, che è il rigore, il concetto di spreco, in questo senso anche spreco del tuo talento. Spreco di te, spreco del tuo talento, se puoi parlare anche di questo collegando quello che ti chiedeva Gigi.

Sudano Dunque, non posso collegarlo anche se quello che tu hai detto è giustissimo, perfetto, ti risponderò dopo, però non riesco a collegarlo con quello che ha detto Gigi. Dunque, allora... Certo, il talento è come la forma, va dato per scontato, certo, appunto. Il talento c'è o non c'è. E come dire che uno... cioè, trovo perfettamente... uso la parola contraria, lo trovo troppo utile. Volgarmente utile continuare a parlare se uno ha talento, non ha talento, se il talento è importante... troppo utile, troppo utile. Ribadisco, troppo utile. Se ne ricava un utile, questo voglio dire con troppo utile. Se ne ricava un utile a continuare a dire il talento e basta, il talento quello ce l'ha, non ce l'ha... il talento c'è o non c'è. Se c'è si vede, per chi lo sa vedere, per chi lo vuol vedere, per chi è sano dentro... o non c'è. La forma non si può sfuggire. Ci deve essere la forma. Non puoi sfuggire alla forma. È, siamo sempre lì, il tuo modo di porti nei confronti del talento, che ci deve essere, e della forma, che devi attraversare.

Livio Che non può non esserci.

Sudano Che non può non esserci, certo. Rispondo a te. Dunque, detto questo... certo... questo è un argomento se vuoi anche batailliano, questo dello spreco, della *dépense*, sì... e che si ricollega, la tua domanda è molto importante, la tua osservazione... questa domanda poi si ricollega a quando si parlava di interruzione della comunicazione, di comunicazione... cioè... e si ricollega anche alla mia idea di sacro, che è un'idea di sacro non trascendente, un'idea di sacro immanente, che è un'idea marxista. Ma Bataille è marxista, ha una sua strada... ma è marxista... di sacro immanente. E Marx ci parla anche del sacro immanente quando dice, quando usa la parola alienazione parla di una perdita di che cosa... lui non specifica... la perdita dell'immanenza del sacro, cioè dell'interezza della persona, che invece è spaccata, divisa, frantumata. Il sacro è unità. Scusate questo breve excursus, ma è necessario per delineare i passaggi... E allora sprecare il talento significa comunicare. Sempre in questo meccanismo, sempre con una noia mortale, ma lo devo sempre dire, sempre qui, oggi, perché qui, oggi, io constato concretamente che la verità sta lì. Domani, dopodomani forse no. Ma qui e oggi... ed è un qui e oggi che dura da troppo, tuttavia [ride]... però noi siamo sempre qui e oggi... ebbene, la comunicazione attorale, e teatrale quindi, passa attraverso un atteggiamento che tu hai nei confronti del talento e nei confronti della forma, io personalmente ho scelto... non voglio dire che questa sia la verità del teatro oggi, ma comunque... io ho scelto per un atteggiamento di spreco del talento... questo lascia traccia, quindi è una forma di, se vuoi... possiamo usare

tanti termini... di autolesionismo, aprirsi una ferita perché finalmente si apra l'utopia, perché la gente oggi è avvolta sempre nell'ambito del progetto, del fine che giustifica i mezzi, del mezzo che giustifica il fine, di ciò che serve per fare una cosa, di ciò che non serve per fame un'altra, cioè nell'ambito di un libro mastro che registra perdite e ricavi. Si spreca talento, si deve sprecare il tempo, perché tanto il tempo passa, sia che tu non lo sprechi, sia che tu lo sprechi, tanto vale... questa è quella che io ritengo oggi la verità della comunicazione attorale. In realtà... questo presenta però una grande difficoltà... cioè la difficoltà che lo spreco lasci traccia, nel senso che se io butto via questo oggetto la gente deve sapere che prima lì c'era stato un oggetto, perché se no, se non sa che c'era un oggetto, non vede che c'è un talento sprecato, è difficile questo eh... cioè, mostrare il talento e negarlo allo stesso tempo è un'operazione molto difficile... questa è la mia cifra... lo stile [ride]. La parola stile è collegata per me a ben altri discorsi e che... o forse magari molto vicini... ma insomma... Se per stile si intende uno stile di vita, sì... sono molto più convinto in questo caso... perché stile di vita significa... significa cercare di essere comunista prima ancora che avvenga il comunismo, insomma... allora il mio stile di vita è uno stile di vita comunista. Allora, per quanto riguarda la vita la parola stile l'accetto, mi interessa, mi piace. Per quanto riguarda invece il teatro, anche se la differenza fra vita e teatro diventa sempre più sottile... ma comunque... no, non mi convince.

Livio Bene, allora con questo siamo già entrati in un altro nodo fondamentale del tuo teatro, che è l'eticità.

Però vorrei, prima di aprire il discorso sull'eticità, chiudere quello sullo spreco con un breve, se vuoi... o non breve, chiarimento di cosa vuol dire lo spreco, batailliano, nei confronti della società in cui stiamo vivendo, che è giustamente definita la società dello spreco, nell'altro senso, nel senso diametralmente opposto, no? Cioè, noi abbiamo tutta una serie di termini speculari, che indicano due cose assolutamente opposte. E ancora sullo spreco, poiché tu hai sottolineato che lo spreco deve essere anche uno stile di vita, io ti faccio una domanda che non è assolutamente personale perché tu sei un uomo pubblico come attore, come io come docente universitario sono un uomo pubblico. Quindi noi dobbiamo anche rendere conto, o comunque... non dobbiamo... è anche giusto che rendiamo conto di certe scelte di vita. Tu sei completamente emarginato dal teatro. E ho detto dal teatro... Non solo dal teatro ufficiale, ma anche dal teatro non ufficiale.

Sudano Che è diventato molto più ufficiale...

Livio Che è diventato molto ufficiale... Su questo siamo perfettamente d'accordo...

Sudano Nel senso di ufficiale... [ridono]. Cioè è diventato il poliziotto... E' la fine del finto rivoluzionario, poi diventa il poliziotto del padrone. Ma lo sapevo da tempo questo... la vocazione di poliziotti...

Livio Ecco, allora, come vivi... non dal punto di vista intimo, intimistico eccetera, ma come attore, a cui è in qualche modo inibito di esibirsi. Perché tu in questo momento lavori pochi giorni all'anno a Quartu, fai qualche cosa a Torino, per lo più nell'ambito universitario, però non fai più come hai fatto per tanti

anni, compagnia, poi i giri, eccetera eccetera, quando avevi la cooperativa Quattro Cantoni, no? Ecco, come vivi da attore, e anche da uomo, visto che hai parlato prima di stile di vita, questa emarginazione nella società dello spreco sprecandoti.

Sudano Dunque... è difficile cominciare... La mia difficoltà non sta nel fatto che non voglio fare uscire il mio personale, non è questo il problema... È difficile cominciare perché, per fare un ragionamento, o una mozione del cuore, che è la stessa cosa, rispetto a questa tua domanda bisogna cominciare da dove?...

Livio Dalla società dello spreco e dallo spreco.

Sudano No... perché la cosa riguarda me in confronto alla società, quindi è molto complessa... non è... quindi... direi che possiamo cominciare da questa frase... frase che tu ricordi benissimo che io pronunciai tanti anni fa... "Ho progettato il mio fallimento". Allora questa frase, non so quando la dissi, non so...

Livio No, cerchiamo di precisarlo, sempre per i nostri lettori... Tu questo a me... a me, non so a altri...

Sudano Tu poi l'hai scritto in *Minima theatralia*.

Livio lo l'ho scritto in *Minima theatralia*, che è dell'83, però quel pezzo l'avevo scritto un po' prima, diciamo che a me l'hai detto all'inizio degli anni Ottanta.

Sudano Allora, se a te l'ho detto all'inizio degli anni Ottanta, in realtà questa frase che tu magari non così "progettazione del fallimento", che mi pare un altro paradosso... si progetta un eventuale successo, non si progetta il fallimento... su questa frase, non su questa frase, su ciò che mi ha portato a questa frase, io già con Anna parlavo da alcuni anni. Quindi, progettare il

fallimento aveva in sé in quel tempo... ecco, perché adesso poi va corretta... negli anni che sono passati... in quel momento aveva una doppia... aveva in sé una carica di preveggenza come io rivendico in maniera totale per quanto riguarda la mia attoralità, cioè il mio teatro. Il mio teatro ha, di questo ne sono ormai assolutamente convinto.... il mio teatro è profetico, assolutamente profetico. Cioè è sempre molto più avanti di ciò che sta accadendo. Così deve essere, se ogni giorno guardi "L'asino di B.", se ogni momento segui la concretezza della verità... e quindi la verità è... la preveggenza di domani... Quindi la mia preveggenza mi diceva che il mio teatro sarebbe stato un fallimento, oggettivo e soggettivo. A quel punto o abbandonare quest'idea o invece portare quest'idea con fierezza. Dacché ne deriva anche tutto un teatro da negare, il talento che negava l'utilità, l'utilitarismo, il talento che negava l'esibizione del talento, e invece non lo spreco di talento eccetera. Tutto un atteggiamento attorale preso in negativo, come mi pare tu hai detto altre volte, per sottrazione. E si dà il caso che più passano i tempi, a meno che non passano, ma passano, più questa mia previsione prende corpo, si afferma... E qui posso collegarmi al discorso della società che viene chiamata dello spreco, ma che in realtà non ha nulla... ed è esattamente il contrario del mio concetto di spreco. Questa società non spreca niente. Finge di sprecare. Questa è la società del perenne riciclaggio. Tutto viene riciclato... cioè il discorso che facevo ieri sera sul passato che non passa: il passato non passa. Cioè, ci si nutre di morti, di cose morte. Che sembrano sprecate, ma in realtà vengono continuamente riutilizzate.

Continuamente. Perché? Perché il mercato, che è... questo leviatano - non è più lo Stato, è il mercato... o lo Stato è il mercato - questo leviatano ha dei bisogni, che sono diversi, cioè ha dei bisogni di nutrimento e di digestione sempre più velocizzati e quindi, naturalmente... però non è che la sua fame cessi, per niente, quindi deve però velocizzare tutto il processo nutritivo e tutto il processo digestivo, le sue feci però poi vengono rimangiate, se mi passate questa metafora della digestione, cioè del nutrimento e della digestione. Quindi noi ci nutriamo di feci, in realtà, non sprechiamo niente, sembra che sprechiamo, ma non sprechiamo niente. Questi non sprecano niente, tutto viene riutilizzato. Uno spreco è spreco... a perdere. Il mio concetto di spreco è proprio quello, non voglio che sia riutilizzato niente. Cioè nulla, capito? Scusate devo fare un giro... il ragionamento si contorce un momento, ma questo lo chiarisce. Io detesto in teatro la ripetibilità, che si può ricollegare a questo concetto di spreco. Di finto spreco. Cioè il replicare, la replica, il ripetere, per me è... [ride]... è, appunto, finto spreco, cioè è riutilizzazione di un tempo che è passato e tu lo stai riutilizzando, lo riproduci. Ora, se c'è già una macchina, se c'è già la macchina che lo riproduce, ma perché anche tu devi riprodurlo? Cosa devi riprodurre? E' già molto... Oggi non devi neanche più produrre, non solo non devi riprodurre, ma neanche produrre, devi solo mostrarti sprecato, cioè non produrre più niente, sprecare tutto. E' un gesto questo che non indica passività, indica un'altra forza, uguale e contraria, che tira esattamente dall'altra parte. Quindi, è una forza, sprecare, realmente sprecare... perdere tempo. Quando

dici “Ma non perdiamo tempo”... no, dipende… non si può fare altro, perdere tempo... ma farlo bene [ride] …bisogna perdere bene il tempo... se utilizzi il tuo tempo… faccio una breve parentesi, brevissima, non sto dando una lezione di vita, o di comportamento, che debba servire per... stiamo parlando sempre dell’attoralità e del teatro eh, no perché... mettiamo le cinte a questo discorso, perché se no... allora, entro questo recinto... perdi tempo, in teatro. Perché provi? Perché provi? Perché provi? Cosa provi in teatro? La prova in teatro è... non è tempo perso, è tempo guadagnato. Quando tu hai una parola da dire, che sia tua o di un altro... la dici e basta, cioè la sprechi, la butti lì, se hai questo atteggiamento. Provare significa cercare di prendere, rubare, prendere tempo prima di dire questa battuta, che guarda caso poi questa parola non è che cambia dal momento in cui tu l’hai dentro di te, o l’hai letta, è tua o di un altro, e poi la dici, no, no... è semplicemente la messa in scena della... [ride] è imitazione della fabbrica... Imitazione della fabbrica. Siccome io devo fare vedere che il teatro è un lavoro [ride], allora provo, riprovo, non riprovo, provo qui, provo là, metto, monto, rismonto, faccio... tutto tempo utilizzato, per riprodurre. Produrre e riprodurre [ride]. Dove l’attore è un operaio... Adesso, indipendentemente dal regista... E’ che questi discorsi trent’anni fa si sapevano. I poliziotti lo sapevano [ride]. Cioè era tutto molto chiaro. Ora fanno finta di non saperlo più. Provano, riprovano. Io invece ho portato all’estremo questo discorso, è molto semplice. Ecco perché sono escluso... escluso. Come mi sento in questa esclusione? In questa esclusione un giorno mi sento male, un giorno

mi sento bene, non è che sto sempre bene [ride]. Però una cosa sono... sì, di una cosa sono fiero. Più il tempo passa, anzi, più divento fiero. Su questo non c'è alcun dubbio. Perché so che quelle poche persone, che poi non sono tanto poche... ma comunque... sono poche, che mi sono vicine, intendo con questo vicine, vicine, non solo o non tanto a me care, ma anche con tanto di comprensione, e di colloquio, di dialogo, beh, insomma, per la miseria, non posso che essere fiero.

Livio No, ma c'era... scusa, ma c'era l'altra parte, il teatro etico. Cioè questo si collegava, ti ricordi la mia domanda...

Sudano Sì ma tu mi dicevi della società dello spreco...

Livio Sì, e hai risposto. Ecco, adesso tu dicendo quello che hai detto hai già dimostrato che il tuo è un teatro etico, però forse su questo hai ancora qualcosa da dire...

Sudano Beh, sì, certo... Devo fare solo maggiori precisazioni per quanto riguarda il concetto di teatro etico. Beh, innanzi tutto bisogna dire che cosa io intendo per etica. Dunque, io mi attengo, come dire, alla tradizione della parola etica, etica è pratica. Etica è una pratica, no? Fin dai tempi di Socrate, anche se Socrate non ha mai scritto, non ha sistematizzato il suo discorso filosofico, perché questo lo fa Platone... Ma, dico, fin dai tempi di Socrate, forse anche da prima, anzi da prima forse ancora di più, presocratici eccetera, si sa che il fine del pensiero è tradursi in pratica, quindi il fine della filosofia è questo concetto che va fino a Beckett... cioè la filosofia era, dico era perché non so se c'è ancora filosofia, ma questo è un altro discorso, era quella scienza, perché allora era l'unica scienza, anzi è la madre delle scienze, che attraverso il pensiero cercava la

pratica, ma il fine ultimo della filosofia era cosa è l'uomo nella vita. Come si deve comportare l'uomo nella realtà. Nella vita. Quindi per me etica e pratica sono la stessa cosa. Per Kant infatti critica della ragion pratica è l'etica, e via discorrendo. Quindi etica e pratica per me sono la stessa cosa. Quando ho detto questo mi pare di avere detto, di aver, in certo senso riassunto tutto quello che ho detto prima in una parola sola, cioè l'attoralità etica è solo pratica, è una pratica. E' una pratica... attenzione, che non può avere un fine, perché se no diventa una tecnica, e allora la tecnica porta a una mistica. La pratica, invece, si pratica. Per praticare la pratica occorre avere un metodo. E cioè a dire, del rigore. E' chiaro che oggi come oggi, tu sai benissimo che non puoi praticare immediatamente il rigore, devi decidere con la mente di fingere un sentimento che poi userai come maschera, fino a che questa maschera non la sentirai più come maschera, per praticare l'etica del rigore o il rigore dell'etica.

Petrini Vorrei tornare al discorso dello spreco e della forma. Per come tu hai parlato dello spreco, e ancora prima della forma, dello stile, apparentemente nel tuo teatro non ci sarebbe posto per, diciamo così, la provocazione linguistica. Credo che vada detto "apparentemente", poiché c'è credo una contraddizione, fra ciò che dici, adesso qui tra noi, fra ciò che ci diciamo e ciò che poi tu realizzi quando fai teatro. Mi piacerebbe anche discutere di questa contraddizione. E cioè appunto, per come tu hai parlato prima della forma, dello stile, dello spreco, come deduzione logica da quello che tu hai detto non ci sarebbe posto nel tuo teatro per il lavoro sul linguaggio inteso come, appunto,

una provocazione linguistica, oppure uno... stravolgimento del linguaggio dall'interno, che ricadrebbe in una forma formata, in uno stile. Ecco, questa che a me sembra una apparente contraddizione... tu cosa dici?

Sudano Dunque, la parola.... Quando io ho parlato adesso di assunzione di un sentimento in quanto finzione di un sentimento, decisione di assumere un sentimento... Io ieri non per niente ho ribadito, ho parlato di *homo istericus*, definizione rivelatami da Kundera [ride] ... il quale mi pare che attacchi... è molto intelligente questo Kundera, anche se è uno sporcaccione... ma è molto intelligente, sta capendo dove sono gli ultimi centri di resistenza... del marxismo, o del comunismo... o del sogno del comunismo. È un attacco preciso... scusa è una digressione, ma mi serve... Cioè Kundera adotta un metodo scorrettissimo, che è il metodo del senso comune, passando attraverso finti ragionamenti complicati, in realtà lui approda al buon senso, che è il nemico fondamentale di qualunque... il buon senso è l'orrore... le persone di buon senso sono... i criminali che oggi siamo costretti a frequentare quotidianamente. Il buon senso dice: il sentimento è spontaneo. Questo dice il buon senso. E Kundera dice: tutta l'Europa occidentale si pensava che vivesse sul concetto di raziocinio, ragione... no, il vero male dell'Europa non è l'eccesso di raziocinio, il vero male dell'Europa occidentale è stato sempre l'*homo istericus*. Chi è l'*homo istericus*? È colui che *decide* di amare, *decide* di odiare, *decide* di avere un sentimento, cioè *dà valore* al sentimento. Dando valore al sentimento, questo sentimento non è più spontaneo, quindi è una

finzione del sentimento. Siccome però Kundera, e lì cade, il problema è che Kundera nulla sa, pochissimi sanno di ciò che è attoralità, però siccome sa che li tocca il margine dell'attore, e allora ci ammannisce le solite quattro frasi: anche se ci sono alcuni uomini che per professione fingono, poi però escono... quando l'attore eccetera... cioè le quattro stupidaggini che sappiamo tutti. Ma attenzione, definisce *homo istericus*, con l'accento su *istericus*, cioè... che secondo lui offende l'*homo*, perché l'*homo* non può essere... è la donna che è isterica, *foemina isterica*, quindi *homo istericus*. Diviene comicissimo dire che l'*homo* è *istericus*. Kundera colpisce in centro una cosa, cioè la maschera. Se tu hai sentimento, lo hai perché lo hai deciso. Lo vuoi. Ami perché vuoi amare. Tanto per parlare del sentimento più... universale, di cui tutti parlano. Quando tu vai in una libreria, io ti amo, l'amore... diventa sempre più castrato, enigmatico. E certo, perché io non ho mai capito - ma questo non c'entra, è un altro inciso che faccio - né a livello femminile... va beh, lì non so, mi astengo, sulle donne io mi astengo. C'è una diversità di cui tengo sempre conto. Ma, diciamo, che gli uomini li conosco, insomma [ride]. Ma quando, cioè... "Eh! Mi sono preso una cotta per... non l'ho potuta... mi sono trovato invischiato..." . Ma che stai dicendo? L'hai voluto. Non esiste. Sta' cotta che te cade dall'alto, lì, che tu non puoi... che è più forte di te... se no, non vale. Sentimento finto [ride]. Ma che... Questo è un orrore [ride]. Non solo è un orrore, questo è socialmente terribile, negativo. Il sentimento è decisione di sentimento, valore del sentimento. Quindi... Don Chisciotte *decide* di amare Dulcinea, una contadina

zozza... e l’ama... e l’ama. Solo così si ama. Solo così si ha sentimento. Solo così si ama. Solo così i sentimenti sono maschere che producono rigore. È chiaro però, e passo così al tuo discorso, è chiaro che tutto questo gioco deve essere sempre sottolineato, cioè... io uso sempre il paradosso, la contraddizione per dire questo, e perché devo dire che mentre fingo dico la verità. E quindi non può che essere un linguaggio paradossale, contraddittorio. Ti ho risposto? Pensi che abbia capito la domanda?

Petrini Sì, in parte...

Sudano Dimmi allora.

Petrini Io alludevo anche a una contraddizione che c’è fra ciò che dici di fare, parlandone, e quello che fai quando reciti. Nel senso che quando tu parli, come stiamo parlando adesso, come prima, come quando parlavi dello spreco della forma, dello stile, non ti interessa parlare, ecco diciamo così, non ti interessa parlare, mettere in luce, il lavoro che tu compi, recitando, sul linguaggio teatrale.

Sudano Adesso, se ho capito bene, adesso non ho maschera. Come dire... in questo momento non ho maschera, o per lo meno, ce l’ho... sì forse... non ho detto che non mi interessi mettere in luce il lavoro che io faccio sul linguaggio teatrale. Fino adesso cos’ho fatto? Credo di avere fatto questo, no? Non so, questo mi porta indietro, mi pare fino adesso di avere parlato di questo, cioè del fatto che il mio linguaggio teatrale deriva da un atteggiamento in cui... se io mi metto a fare il discorso sul mio linguaggio teatrale entriamo nel discorso del favoreggiamento della forma.

Petrini È questo il punto.

Sudano Siccome io ho già detto prima che io la forma la subisco, allora mi pareva, dicendo questo, di avere chiarito che il mio linguaggio teatrale è la... non dimostrazione... mostrazione, la messa in mostra, del subire la forma. Ma con la forma, cioè con la maschera. Con la forma. Insomma, favoreggiare la forma, subire la forma, forma una deformazione della forma, la deforma la forma. Per formarsi la forma io la costringo a una deformazione, dal che se possiamo chiamare deformazione quello che una volta si chiamava *detour* linguistico, slittamento della parola, per cui la parola veniva usata contro la parola, ecco, siamo lì.

Livio Io credo di capire quello che voleva dire Armando. Armando sta dicendo che il tuo linguaggio di scena, o stile, è un linguaggio di contraddizione, nel senso che non è il linguaggio normale. Infatti mi è piaciuto molto quando tu iniziavi dicendo: io adesso sono qui senza maschera, cioè non senza maschera, sì o forse... comunque... mentre invece quando sono su di un palcoscenico ho una maschera, questo sottointendeva, no? Nel momento in cui sei sul palcoscenico, e hai la maschera, la maschera dell'attore che sta recitando, tu svolgi una funzione linguistica, o impianti una tua struttura linguistica che contraddice per esempio il teatro naturalistico. Per esempio. Ma contraddice, dicevamo ieri sera, anche il teatro della foné...

Sudano Non ho avuto tempo io, di chiedere, non so se sia il caso di andare avanti, se mi spieghi meglio cosa sia il teatro della fonè... Non è che faccio il finto ignorante..

Livio Semplifichiamo: per teatro della fonè intendo il teatro dove i toni di voce e gli sbalzi di voce, quelle

cose che tu spesso chiami le vocette, eccetera eccetera, diventano elemento stilistico fondante. Mentre nel caso tuo ci sono gli sbalzi di voce, ci sono i toni diversi, cioè ci sono queste cose, però non sono elemento fondante del tuo stile. Sono elemento ineluttabile, ma accessorio.

Sudano Questo è molto importante, quello che hai detto... Ineluttabile ma accessorio... Parliamo della fonè, perché questa potrebbe essere una chiave per chiarire ulteriormente a Armando il discorso. La mia fonè... posso leggere un pezzo.. perché questo spiega meglio...

Livio Certo...

Sudano Quando io dico: “un volto privo di espressione si guarda allo specchio, si riflette, riflette. Si riflettono. Lo specchio riflette il volto che riflette lo specchio che lo riflette”, cioè sragiono con la ragione, a forza di ragionare si arriva alla sragione, questo è l’eccesso del ragionare, è un procedimento banalissimo... se sragiono, ma dico “Ahimè! Le cose stanno così” e in pratica si strutturano, o meglio si ripete una lunga nota, così... dipende dall’intonazione: speculazione [con la "o" allungata]. Poi, è vero che “il volto aprì bocca per dire ciò su cui aveva riflettuto e nello stesso tempo, la bocca riflessa si aprì per riflettere il volto che aperse la bocca per dire il riflettuto”; e poi c’è “Giacomina / pastorella appennina / m’incontrava nell’ora vespertina / il luogo? Una stradina / Perché? Felicità / Tant’anni fa”. Ora, questo è la concessione a chi vuole la forma... ecco, ‘a forma è questa, la volete?, eccola... volete un po’ di forma? ho fatto la forma... Perché la devo fa’, ma la subisco... Dov’è la contraddizione?... E’ tutto qui, la forma è una presa in giro della forma, ormai, manco più la subisco...

Petrini Questo è il punto nevralgico. Quello che dici è vero, nel senso che il tuo teatro è questo, è vero nel senso che siamo certamente d'accordo con te, però è anche vero che poi il tuo dire quel testo, e cioè quello che hai fatto ieri sera, si traduce in una forma, cioè si manifesta a chi ti ascolta come una forma formata, quindi come uno stile.
Sudano Ma questo, Armando... cioè, io so benissimo che è difficile dare giudizi, perché tutti li diamo, è difficile, è difficile... perché malgrado tu possa toccare con mano che ciò... non ho detto che non è più forma, non è possibile... ma sono arrivato, non alla negazione della forma che è impossibile, e forse neanche più al subirla, come era nelle prime recite, no, ormai mi viene da ridere... e da piangere... perché, non so, appena uno parla è forma... sì... allora lo faccio apposta, la artificializzo la forma, la stacco, fino adesso ho detto delle cose ovvie, ma vere, ovviamente vere, innegabili. Cioè il ragionamento portato... continua fino alle sue estreme conseguenze per cui nel Rinascimento ci furono gli uomini che rinacquero, eccetera... Stupidaggini, che sono vere, a forza di ragionare. La parola la smonti... però è quella, è quella lì. E il resto invece, tutto il resto è semplicemente, come dire?, una... ah sì, è vero c'è la forma... Come c'è la forma? La forma è staccata... c'è un distacco. Però la devo fare... la faccio. Non per dissacrare la forma, non per prendere in giro la forma, non per... niente. Perché alla fine poi ci ritorno dentro con una... con una nostalgia della forma, perché ciò che importa è il sentimento della forma, non la forma. Ritorno alla forma con la nostalgia della forma. È il massimo, oggi è il massimo che la verità concreta mi

può permettere in quanto attore etico... Quando parlo del *rigor mortis* concludo dicendo: “Due maschere, una voluta e fintamente necessitata, l’altra non voluta, ma ineluttabilmente necessaria”. E allora Giacomina / pastorella appennina / incontrata su una stradina... ritorna come *nostos*. “Il rigore mascherato e fintamente necessitato ritorna sempre dov’è nato quando guarda il suo stesso volto smascherato”; la sua speranza percossa. Mah, è il massimo che io oggi, se... se sono, come ho detto prima, come sono, o tendo a essere, l’attore etico e concreto, il massimo che posso concedermi allora è la nostalgia della forma, una nostalgia patetica: non ho nulla contro il patetico, perché patetico salva la radice *pathos.*