

L'asino di B.

anno 8, numero 9  
luglio 2004

Trauben

Pubblicazione realizzata con il contributo del C.R.U.T.

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”.

W. Benjamin, *Conversazioni con Brecht. Appunti da Svendborg*, 24 luglio 1934.

**Direttore**

Gigi Livio

**Redazione**

Donatella Orecchia, Armando Petriani e Mariapaola Pierini

**Direzione e redazione**

Dipartimento di Discipline Artistiche Musicali e dello Spettacolo

Università di Torino

via S.Ottavio 20, 10124 Torino

tel. 011.6703509, fax 011.6703513

<http://hal9000.cisi.unito.it/L'asinodiB>

[Asinodib@cisi.unito.it](mailto:Asinodib@cisi.unito.it)

Progetto grafico

Piero Livio

Direttore responsabile

Piero de Gennaro

La rivista esce ogni dieci mesi

Registrazione Tribunale di Torino 15.2.99 n° 5236

© 2004 Trauben s.a.s.

via Plana,1, 10123 Torino

tel.011.835763, fax 011.7391042

ISSN 1593-988X

## Indice

Ancora Brecht e sempre novecento. A partire da <i>Dogville</i> .	7
Il Convegno sul teatro di contraddizione: Carla Tatò.	17
Il Convegno sul teatro di contraddizione: Riccardo Caporossi.	29
Lo spettacolo della razza di Franco Perrelli.	35
A proposito di antifascismo. Ancora sul <i>Sangue dei vinti</i> di Giampaolo Pansa di Armando Petrini.	69
Il teatro di contraddizione. Appunti sul Convegno di Silvia Iracà.	79



Ancora Brecht e sempre novecento.  
A partire da *Dogville*.

Non si sarà mai abbastanza grati a Lars von Trier per aver girato *Dogville*. Per molti motivi, ma anche per quello di essersi rifatto a Brecht.

Il caso dello scrittore tedesco è esemplare di questa nostra epoca: autentico rivoluzionario, profondamente marxista, il suo pensiero e la sua arte sono stati evirati in tutti i modi e poi dimenticati. La sua posizione –l'unica corretta per un comunista– decisamente antimoralistica e profondamente etica per cui un marxista, che nulla può avere a che fare col massimalismo, deve saper combattere senza inutili moralismi all'interno delle condizioni date, gli è stata rivolta contro. Il teatro borghese l'ha fagocitato e così la sua opera ha scontato la contraddittorietà implicita in tutti coloro che intendono combattere dall'interno di una determinata situazione: non è stato, e non ha voluto essere, fino in fondo, d'avanguardia perché era ben conscio cosa volesse dire esserlo.

In Italia ci ha pensato Strehler a ricondurlo all'ordine facendo divenire il dramma epico e, soprattutto, lo straniamento nella recitazione una questione di pura tecnica. Ma lo straniamento non è, o non è soltanto, un fatto tecnico poiché, al contrario, inerisce alla sfera dell'etica dal momento che si basa su un'intuizione formidabile, ereditata da tutta una tradizione di pensiero critico, iniziata dai formalisti russi, e di pratiche artistiche molto più antiche, e si propone come la linea di contraddizione alla cultura dominante nell'epoca della borghesia trionfante. Questa pratica, che è anche una teoria, consiste molto semplicemente nel saper uscire da se stessi per

vedersi vivere; ha il proprio fondamento, quindi, nel sapersi 'oggettivare', nell'essere in grado di divenire da soggetto, che riconduce il mondo alla propria individualità, in oggetto di un'osservazione impietosa e appassionata. Infatti lo straniamento è l'opposto dell'immedesimazione. Quest'ultima struttura, che è insieme linguistica e morale, non lascia spazio alla critica di sé dal momento che chi la pratica prende terribilmente sul serio sé e il proprio agire. Non è certo un caso che nell'*Acquisto dell'ottone* Hitler e Mussolini, se pure in modo diverso, vengano tolti a esempio di immedesimazione totale: il fascismo è anche e soprattutto questo: prendersi terribilmente sul serio e pretendere, con le armi della persuasione retorica prima che con quelle della repressione politico-sociale, che gli altri, il "popolo" o gli elettori, prendano altrettanto sul serio il capo e le sue direttive senza mai mettere in gioco né lui né se stessi, proprio come fanno gli spettatori che si identificano con un attore immedesimato nel personaggio e abbandonano così ogni possibilità di critica; e "la critica è la più grandiosa qualità umana" (è sempre Brecht che non si dimentica di Wilde).

Lo straniamento non esclude, però, la contraddizione. Viviamo tutti nella contraddizione: la differenza è tra quegli uomini che sono coscienti di viverla, e dunque la frequentano con strazio, e quelli che non ne sono affatto coscienti, o che intendono coscientemente ignorarla, e ballano la danza irrazionalistica del consumatore nel grande mercato borghese. Non c'è posto qui per l'orrida "coerenza" che è termine filisteo perché impossibile da praticare in un mondo lacerato nel suo tessuto sociale quanto nelle coscienze: il filisteo che proclama, alzando il dito in segno insieme di minaccia e di affermazione della propria personalità, "la coerenza innanzi tutto" denuncia solamente la propria impotenza e l'automistificazione che comporta la mistificazione della realtà nella sua essenza brutale e niente affatto consolatoria come vorrebbe, invece, la miserabile coscienza piccolo borghese. È l'ancora

una volta filisteo rifiuto del compromesso, come se in questo mondo fosse possibile vivere liberi da vincoli in un'aura pura là dove, al contrario, l'uomo alienato dei nostri tempi è costretto a scendere continuamente a compromessi con una realtà che non gli appartiene in quanto tutta strutturata sulla funzione, disumana, dello sfruttamento dell'uomo sull'uomo. E certamente non è un caso il fatto che il *leader* politico che più ha sperimentata e frequentata la dimensione etica della vita e dell'organizzazione sociale nel nostro secondo novecento, abbia proprio proposto una strategia basata sul "compromesso", se pure specificando il sostantivo con un aggettivo che lo legava, correttamente, alla particolare contingenza di quel momento storico. Brecht sapeva di essere uno scrittore che proveniva dall'alveo della cultura borghese e, anche se aveva tradito la propria classe di appartenenza, rimaneva pur sempre impregnato di quella cultura: "La coscienza della sua grandezza artistica, che spesso faceva capolino attraverso la sua umiltà [...] e si rifletteva in quel che di tirannico e di prevaricatorio che aleggia intorno alla sua vita e alla sua opera, era l'eredità necessaria di quel fardello borghese che respingeva" (Cases): e voleva che il suo nome fosse cancellato dalla storia. Quando finalmente ci sarà campo per la purezza perché dovremmo essere ricordati noi che siamo vissuti nell'impurità? E il fatto che ne fossimo coscienti, e che l'abbiamo vissuta con strazio questa impurità, vuol solo dire che non fummo filistei, che non ingannammo né noi stessi né gli altri e che così siamo risultati utili ai tempi futuri del riscatto mentre continuavamo a essere impuri; ma l'essere stati utili ai tempi futuri non vuol dire che dovremmo essere ricordati dal momento che i tempi a venire saranno quelli del riscatto anche contro di noi che li preconizzammo.

La dottrina e la teoria dello straniamento contengono, dunque, tutto ciò, oltre a molto altro: ecco perché risultano un fatto etico. Ed ecco perché non possono essere tollerate se non come tecnica dal teatro borghese. Strehler fa dire agli at-

tori le parole di Brecht, ma non li fa recitare in modo straniato bensì ‘modernizza’ un modo di recitare all’antica italiana che prevede un fraseggio della dizione particolare, di cui fu maestro sopra tutti Tòfano e grandi virtuosi Calindri e Cervi, che tende a estetizzare l’imitazione del parlato mostrando, fino a un certo punto, la finzione, ma che oggettiva assai poco: è questo che egli scambia, cosciente o incosciente che fosse, con lo straniamento e che spettatori e critici esaltarono perché non metteva in gioco la loro piccola coscienza e, anzi, li faceva sentire vivamente “progressisti” per i contenuti che quegli spettacoli veicolavano. Ma questi contenuti, recitati in modo distorto confronto al modo in cui erano stati concepiti dal loro autore, risultavano diversi: e così Brecht veniva relegato nel ghetto del teatro politico in cui pescherà a piene mani il ’68.

Quello del teatro politico –ma più corretto sarebbe definirlo teatro “di propaganda”– è un ghetto dal momento che tende a annullare la forma dell’agire artistico a favore di un contenuto preteso come immediatamente adatto alla diffusione di idee e pratiche politiche; ma così facendo veicola di fatto tematiche –che possono essere corrette da un punto di vista politico anche se di solito non lo sono– in una forma che non può che essere quella del teatro tradizionale borghese e cioè praticando la tecnica dell’immedesimazione che esclude la critica. Operando in questo modo si propone, è ovvio, l’evento teatrale come un rito che, in quanto tale, tende a escludere la facoltà critica: nessun contenuto alternativo al potere dominante può essere veicolato senza la critica; può solo servire a perpetuarlo. Perché la forma in una società lacerata è il contenuto dal momento che l’espressione non è libera ma condizionata dalla realtà sociale, economica e culturale: nessuno ‘parla’ dal momento che siamo tutti ‘parlati’ da un potere che è al di fuori e al di sopra di noi; solo la coscienza critica, ci permette di dire qualcosa che sia autenticamente nostro e cioè di esprimerci sapendo e, partendo da questa coscienza, di ri-

velare lo strazio per questa situazione di sudditanza che offende, fin dalle radici, la nostra aspirazione a essere liberi. È facile ipotizzare che in una società liberata le cose starebbero in ben altro modo e che l'espressione spontanea, finalmente spontanea, delle varie personalità, condizionate solamente dalla diseguaglianza imposta dalla natura, farebbe coincidere forma e contenuto, l'una e l'altra non più divaricate per mantenere l'uomo in stato di sudditanza, estraneo a se stesso.

L'aver ripreso Brecht in modo corretto è un pregio di *Dogville*: lì lo straniamento ha veramente la funzione di favorire la critica dello spettacolo, nel momento in cui si attua, mostrando la finzione: e ciò è più difficile da realizzare in cinema che in teatro. Non staremo qui a dilungarci sulla natura 'ontologicamente' naturalistica della ripresa cinematografica ("Il cinema ha le sue virtù. Ma mi dà l'impressione di inventare in mia vece quasi a malgrado mio. Ha del sogno –ma un sogno stranamente permeato di reale– come viziato dal reale...": è Valéry, 1945), ma ci serve semplicemente ricordarlo per ribattere a un'accusa ridicola portata a questo film che è poi quella di essere "teatrale". Ovviamente si tratta di una sciocchezza dal momento che ciascuna opera d'arte va giudicata, ce lo hanno insegnato i grandi critici di tutti i tempi, *iuxta propria principia*. Ecco un 'principio' di von Trier: "Il mio modesto ruolo in questa vita è arricchire il mezzo con cui lavoro. [Una] possibilità è abbassare il volume espressivo al minimo, seguire l'idea di un approccio teatrale, che è quello che ho fatto qui" (in "Duellanti", dicembre 2003, p.30). E dunque, e infatti, ciò che ci interessa in questo film è l'intenzione dell'autore che, stando al testo e al di là delle sue dichiarazioni di poetica esplicita, risulta evidentemente quella di sperimentare una struttura espressiva che mostra la finzione all'interno di un universo linguistico che ha sempre teso, e mai come ora, a essere una fabbrica di sogni: e quando si sogna, a occhi chiusi o a occhi aperti, non si è certo critici di ciò che il sogno ci propone.

E questa non è, per contrapporsi a un'altra critica altrettanto culturalmente miserabile, una cosa per cinefili. Il cinefilo è colui che tratta l'insieme dei film come un materiale da collezione in fondo non diverso dalle monete o dai francobolli, dai tappeti o dai manifesti, eccetera: un universo di cui impadronirsi conoscendolo e possedendolo il più vastamente possibile sul piano tassonomico, e cioè un piano puramente erudito che non prevede l'approfondimento metodologico: il collezionista è un appassionato non un critico. Il film di von Trier è, invece, un film per spettatori che non rifiutino di essere messi in crisi nei propri valori così formali come contenutistici che sono in questa pellicola, come sempre nell'opera d'arte riuscita, perfettamente correlati. Non certo cosa per cinefili, dunque: qui si tratta di un regista che iscrive nel suo testo, come spettatori ideali, gli spettatori critici, e cioè quel tipo di spettatori di cui si è persa, o forse mai trovata, la razza.

Rifarsi dunque a Brecht oggi dopo tutto il fango che è stato gettato su di lui e sulla sua opera da parte di intellettuali conformisti, e quindi ineluttabilmente, nella pratica, reazionari —la teoria, in questi casi, non conta— che finalmente pensano, non a torto dato il momento storico che stiamo vivendo, di poter rialzare la testa e di rozzi, per quanto furbi, pentiti che hanno fatto il salto della quaglia, è un atto di grande coraggio. Ma il coraggio, indispensabile per chi intende opporsi alla corrente conformistica che lo soffoca, non è sufficiente a sortire l'opera d'arte. In *Dogville* il brechtismo è tematico: c'è la struttura a episodi dichiaratamente epica con tanto di 'cartelli', c'è la voce narrante garanzia di epicità dal punto di vista strutturale, c'è la finzione palese di quella città da cani che non esiste e che si riconosce solamente per la sua pianta senza pareti, porte e finestre, c'è l'ambientazione anni ventitrenta chiaramente ispirata all'*Arturo Ui* e a *Puntilla*, la crudeltà profonda dell'indagine delle strutture psichiche dell'uomo contemporaneo che era propria dello scrittore tedesco e non solo di Artaud, come oggi si vorrebbe far credere ponen-

do l'accento sull'aspetto di psicologia individuale e mettendo da parte quello storico-sociologico, il solo che può rispondere all'esigenza primaria dell'arte nel mondo moderno, e tanto più nel tempo dell'emergenza, che è quello di rivelarsi come coscienza critica della società.

La scena della violenza, la prima che subisce Grace, risulta, da questo punto di vista, paradigmatica: il culo nudo del violentatore, che tutti gli abitanti della *ville* vedono –non ci sono pareti– ma che tutti fingono di non vedere –le pareti ci dovrebbero essere–, non è solo 'brutto' e cioè qualcosa che strania l'estetismo diffuso della società estetica, ma è anche simbolo della prevaricazione dell'uomo sull'uomo, dell'uomo sulla donna qui eletta a paradigma, proprio in quanto donna, di chi subisce tutte le violenze della società. E, infatti, la violenza sessuale è spia e conseguenza della violenza sociale: più lei si sottomette più gli altri la pretendono sottomessa: e si arriverà a quel pesante collare di ferro che la riduce a *dog* nella città che di quel cane porta il nome: "Noi/ che volevamo preparare il terreno per la gentilezza/ non potemmo essere gentili", ci ha insegnato Brecht; l'artista moderno non può essere 'gentile' perché è costretto a usare la crudeltà in funzione euristica (e su questo torneremo).

A differenza degli altri abitanti della cittadina, l'intellettuale, il coprotagonista Tom Jr., è 'gentile'. Prigioniero di sogni che egli crede 'poetici' –e qui per poesia s'intende il ciarpame tardo romantico e tardo decadente– frequenta l'amore ideale, spirituale: egli sta al gioco e lo rilancia: mentre tutti gli abitanti della cittadina fanno strame di Grace abusandone quanto loro pare, ella si nega a lui, trovandolo ovviamente consenziente. La crudeltà di Von Trier giunge qui al suo spassimo tanto più se si tiene conto che ha dichiarato di avere proiettato se stesso in quel personaggio: il conformismo lo avvolge, egli è parlato dal potere e non sa di esserlo, schiavo e non certo padrone delle proprie forze. Come tutti, d'altronde

de, i tranquilli abitanti di quella calma cittadina della provincia americana.

È stato detto, e da più parti, che si tratta di un film contro l'America. È solo in parte vero: è un film contro il conformismo della società globalizzata di cui gli Stati Uniti, è banale dirlo, sono il centro e il perno. La provincia americana funziona benissimo come emblema della situazione attuale del mondo. È un film contro questo mondo, quello a noi contemporaneo, che non risparmia niente e nessuno: e il cane del titolo, nella scena finale –dopo che si è compiuta la vendetta della gentilezza tradita altrettanto crudele quanto ciò che la precede– si materializza, ringhiando verso la cinepresa, a significare che quello che abbiamo visto è tutto vero come dichiarano le tremende fotografie che appaiono sullo schermo mentre scorrono i titoli di coda chiudendo uno spettacolo impietoso nei confronti della falsa coscienza dei nostri giorni. Ma proprio per questo perfettamente riuscito dal momento che nell'epoca che non sopporta la gentilezza solo la crudeltà, pur che rivolta anche contro chi la usa, può servire a capire, dal momento che si tratta di una crudeltà non certo fine a se stessa ma, al contrario, unico strumento, in quanto impugnata da chi ama e vagheggia l'uomo libero, atta a svelare ciò che l'ideologia pretende velare, coprire, soffocare: e in questo anelito alla libertà sta nascosta la grandezza di un'opera come questa e della poetica che la ispira.

Infine. È ora uscito *Le cinque variazioni* e si torna a parlare del sadismo dello pseudo-von (ma anche l'illustre capostipite era pur sempre pseudo): prima il collare di ferro (vero) assegnato alla Kidmann, ora le imposizioni al collega-maestro. Il sadismo è prima una pratica sessuale perversa, che comporta l'intenzione crudele di trarre piacere dalle sofferenze inflitte al partner, e poi una forma di conoscenza del mondo, che si giova proprio dello strumento della crudeltà per operare su e contro la subdola ideologia che permea tutta la cultura dell'epoca borghese. Buñuel è assai esplicito: parlan-

do delle *Centoventi giornate di Sodoma*, afferma che si tratta di un “libro straordinario, che esamina [...] la società sotto tutti i punti di vista, magistralmente, sistematicamente, e che per di più propone [...] una tabula rasa culturale”: e tutti sappiamo come il grande regista, nel praticare la sua arte, abbia saputo far tesoro di queste posizioni di poetica critica. Ma non basta: la psicanalisi ci ha insegnato che ogni sadico è anche un masochista in quanto, per dirla in modo ellittico, proietta il proprio io nella sua vittima. Il Marchese divino che diede il nome a questa perversione, come si sa, quando non era costretto in catene, indulgeva all’una pratica e all’altra. Questa caratteristica del sadismo, che potremmo definire dialettica, ci permette di capire perché l’atteggiamento sadico di von Trier –che egli strania, in quest’ultimo film di cui ci stiamo occupando, esibendolo come una ‘posa’– sia utile alla sua poetica artistica: egli è crudele con gli altri essendo, prima di tutto, crudele con se stesso. E ‘gli altri’ sono il mondo; ma non un mondo qualsiasi, ma questo mondo, proprio questo: il mondo di Sade e di Brecht. Il suo sguardo crudele anatomizza il fenomeno artistico e, opponendosi al mieloso sentimentalismo che copre e consola, svela e rivela il putridume: questi sono il metodo e l’oggetto insieme del suo lavoro. Ma bisogna stare attenti: il sadismo del regista non si indirizza nei confronti del suo collega e della Kindmann: qui la vivisezione del cortometraggio *L’uomo perfetto*, là il collare imposto all’attrice sono strumenti che servono a svelare, attraverso la crudeltà appunto, la miseria di un mondo, quello dell’arte e quello sociale, in cui l’uomo ben lungi dall’essere perfetto è invece miserabilmente assoggettato ai suoi istinti animali che sono frutto della natura e non della civiltà: mentre si gabella per civile un’organizzazione sociale che mistifica la realtà della natura, esaltandone la bontà, per poter perpetuare l’ingiustizia e, attraverso la forza brutale del dominio economico-culturale, dare a ciascuno secondo le gerarchie stabilite dalla casualità naturale; e non secondo i bisogni. Il riscatto

della vita comporterà anche un riscatto dell'arte nel momento in cui non ci sarà più bisogno di alcuna "variazione" perché, ci si passi la metafora, sarà sempre "buona la prima", in quanto non fraintendibile e impossibile da usare da parte di un uomo contro un altro uomo.

È questa la morale della favola: e chi non capisce l'antica sentenza di Orazio "satiro": *mutato nomine de te fabula narratur* continui pure a essere spettatore di eccezionali e mirabolanti effetti speciali hollywoodiani: la "fabbrica dei sogni" li ha inventati e continua a realizzarli per lui.

g.l.

## Il Convegno sul teatro di contraddizione: Carla Tatò

Le pagine che seguono sono la trascrizione dell'intervento tenuto la mattina del 5 marzo al Convegno sul teatro di contraddizione, svoltosi a Torino nel marzo del 2004.

Dopo un precoce esordio e un'esperienza molto significativa accanto a Carmelo Bene, Carla Tatò incontra Carlo Quartucci nei primi anni settanta e con Camion i due danno l'avvio a un sodalizio artistico fra i più fertili e duraturi che la scena italiana abbia conosciuto negli ultimi cinquant'anni. Da allora una teatralità vulcanica e irrefrenabile, un'infaticabile tensione alla ricerca e un profondo senso di disappartenenza al teatro contemporaneo hanno distinto con nettezza il loro percorso d'arte. Attrice dal temperamento quasi virile, la Tatò ha approfondito accanto al maestro Quartucci (come continua a indicarlo lei) una linea di ricerca che, nel rifiuto radicale della naturalezza stilistica così diffusa sulle nostre scene contemporanee e della drammaturgia propria della modernità borghese, ha sempre cercato il confronto con il tragico. Di qui fra l'altro l'incontro privilegiato con la tragedia classica di Eschilo, con il verso moderno di Kleist e con la *parola* di Beckett.

Per ovvie ragioni non è stato possibile dare conto qui dell'esibizione in forma di lettura con cui quella lunga e ricca testimonianza si concluse e che, insieme alle parole che l'avevano preceduta, diede a tutti i presenti un breve ma significativo saggio della sapienza con cui quest'attrice lavora sul proprio linguaggio artistico, della potenza e dell'intensità della sua presenza scenica e non da ultimo del peculiare lavoro sulla propria vocalità che da sempre caratterizza la sua ricerca attorica.

È una condizione permanente quella di avere tanti fogli, continuamente dovunque...

Incominciò col Camion questa storia. Perché fogli. Perché, poi, la pagina bianca. Ho cominciato a vivere con dei segni, parole o altro... beh poi fa parte di un processo sempre

in via, mai finito. È un po' un'ossessione terrificante, però è una condizione permanente. Per cui mi ritrovo sempre, all'ultimo, con questa massa di pensieri e di appunti: un momentino, non fate scattare l'ora, ancora il conto non parta...

Il pensiero è sempre esplosivo, quindi bisogna poi ricondurre questi frammenti alla possibilità di accedervi. Io stessa non riesco mai a ricomporli, se non in queste occasioni forzate.

Allora la prima cosa che volevo fare, rispetto al contesto e al viaggio con cui siamo approdati fino a qui, era la risposta a un quesito ben conosciuto da noi, e che il nostro Gigi Livio pone da tempo sul tavolo, nella giusta funzione di studioso e di storico... e dunque lui parla di questo "teatro di contraddizione". Ci siamo detti tante cose su questo termine e sul suo senso. Io credo che nel complesso la discussione vada, abbia un senso, naturalmente, in una concezione in cui il teatro è un'arte. Quindi la chiamerei l'arte del teatro di contraddizione, come ha già detto Carlo ieri; ma quello che mi ha colpito poi è una battuta di Livio. Anzi una precisazione alla quale volevo rispondere con una battuta di Pirandello nei *Giganti*. Quando Ilse arriva dice: "Se volete, ascoltare questa favola nuova". E poi c'è tutto il pezzo in cui ridono, ridono..."

"Ah recitano –dicono gli Scalognati–.

Sì, sì sicuro che recitano –dice Cotrone– che volete che facciano? Son teatranti.

Il conte. Per carità, non dica così davanti a mia moglie.

Ilse. Perché non dovrebbe dirlo? Lo dica anzi! Mi fa piacere!

Cotrone. Mi scusi, signora, io non ho inteso offendere...

Ilse. Teatrante, sì, teatrante! Lui no, ma io sì, nel sangue, di nascita!"

Ecco è una risposta che in realtà è vera: sì è teatranti nel sangue, di nascita. Quartucci ce l'ha raccontato nella sua performance del bambin Gesù, ed era precisa, questa, questa sua storia.

Il riconoscimento dell'essere teatrante per me non è avvenuto così; per me, quindi la storia è diversa.

Io ho proprio afferrato il senso del teatro attraverso il senso della musica, quindi ho fatto tutto un altro percorso per quel che mi riguarda. Soprattutto, sono arrivata a questo teatro attraverso una stratificazione di inquietudini; questa stratificazione di inquietudini ha poi portato nell'oceano del teatro la possibilità, non di acquietarsi, ma finalmente di coniugarsi, cioè di andare nell'uragano che è il processo di creazione artistica e che ha incominciato poi ad un certo punto a dare delle marche, quelle di teatrante non di altro, e questa è una prima cosa importante. "Se fossi non nata attrice", dice Ilse, "il mio schifo è questo".

Se fossi non nata attrice, invece è nata attrice, è teatrante.

Dal momento in cui ci riconosciamo in questo essere teatrante, di Ilse, ci possiamo trovare; parlo al plurale perché è una condizione possibile anche per altri, anche se le individualità sono molto diverse, ognuno ha la sua storia, quindi ognuno ha poi il suo percorso. Nel momento in cui tutta questa inquietudine approda in un incontro incredibile, che fu l'incontro con Quartucci e tutto il suo mondo... Cosa è successo? Che la teatralità ha preso la sua giusta collocazione di matrice, per cui ha coniugato, da quel momento in poi insieme, tutte le possibili espressioni artistiche di questo attore. Io non riesco mai a chiamarmi attrice. Cito Ilse che si chiama attrice, ma io non riesco proprio a chiamarmi attrice. Ieri ho sentito una parola che mi ha colpito, la "voce attrice", forse la voce è attrice, ma io personalmente non ci riesco. Io riesco a chiamarmi solo attore. Sinceramente non lo so perché, però è così. Allora, in questo processo creativo attoriale, dentro a questo mondo incredibile e straordinario che ho avuto un privilegio enorme di incontrare –lo ripeto, perché è così, ed è un mondo legato ad un personaggio come Carlo– in questo mondo la possibilità di espressione era davvero libera. Ecco quindi, dall'inquietudine alla libertà di espressione, e alla

possibilità di valutare l'espressione di questa libertà. Da questo momento il volo è stato enorme ed è stata veramente la capacità di volare che mi ha continuamente affascinata e per la quale ho cominciato a... incominciato a riconoscere dei dati... Cosa che da principio era impossibile perché l'inconsapevolezza è uno dei più importanti, come posso dire, patrimoni di questo periodo in cui uno si metteva in gioco totalmente, quindi non poteva stare a ragionare, ma faceva e basta... Io ho fatto seguendo un istinto, certamente non seguendo una ragione. E nella Borgata Romanina, con Carlo che professava la sua regia quotidiana, io trovai una condizione di attrice, senza ruolo, senza personaggi (i personaggi non mi sono mai interessati), ma nella condizione di quello che è stato il grande incontro, la parlazione di che, di quel linguaggio, di chi, di tutti noi.

Era la condizione del presente, il racconto continuo del presente... è lì che nasce la grande e incredibile condizione in cui, vita e arte, vita privata e espressione artistica si incontrano... quindi tra arte e vita non c'è, non c'è stato più nessun momento di differenza, e uno il sé lo ha vissuto nell'io, o viceversa l'io nel sé. Cioè era un continuo gioco. Ma per fare questo certamente la condizione... bisognava creare una condizione di rischio permanente. Quindi abbiamo continuamente creato un contesto e una condizione di rischio che permetteva la nostra stessa reazione, quella reazione, la gestione di quel momento continuo e riproposto, spiazzandoci noi stessi nella condizione e umana e di artisti.

Non ci sono maestri credo, ma c'è maestria, ecco la maestria nasce all'ombra di un'esperienza vissuta e provocata continuamente, ogni giorno. Messa in gioco e in una condizione, ripeto di rischio, rischio continuo.

In tutto questo, il racconto è molto più teorico e appare più intellettuale di quanto i fatti concreti, siano: il petrolio del camion che all'inizio faceva venire la laringite, il freddo che bloccava la voce, l'impossibilità di muoversi perché troppo

imbacuccati, condizioni oggettive, no? Ci si mette in gioco, ma si sa fino in fondo. Che cosa è il risultato? Questa incredibile avventura ha portato sempre a quello che oggi il nostro amico Rudi Fuchs considera l'arte corsara di questo teatro.

Effettivamente con questo, partendo dal Camion ed essendo ancora oggi dei corsari, questo teatro così detto rabbioso che ci accomuna, ha percorso molte strade e molte, molte strade.

Un primo momento che posso dire –ma la cosa è complicata ed è lunga... è estremamente importante in tutto questo meccanismo di viaggio e di indagini per far trasferire questo segreto, questo invisibile, questo indicibile– è trovare sempre una condizione di ispirazione che è estremamente imprevedibile, inscindibile dalla condizione che si vive, per riuscire ad esistere nell'espressione di una parola poetica che si fa carne cavalcando un verso. Condizione che sempre ci richiede Carlo quando dobbiamo esprimere tutte queste leggi... L'espressione di queste leggi del teatro, l'inquietudine, l'irrequietezza, il disordine, l'assoluta destabilizzazione permanente, chiedendo l'espressione di tutto questo. Non è semplice ricondurre a un atto scenico queste realtà che sono esplose nella vita quotidiana, di questi artisti che siamo.

Una delle chiavi importanti per rendere tutto questo possibile e poi arrivare a un livello di espressione, è vivere in uno stato di convivenza, cioè una volta che ci si è scelti; e ci si sceglie perché c'è una sintonia, un'armonia, quella che Carlo chiama uno stato di amicizia scenica, ed è qualcosa che incide continuamente, che ti cambia, perché l'amicizia si coltiva, nasce, prolifica, va avanti, cambia. In amicizia tu puoi avere dei sentimenti a livello istintuale irrefrenabili e che coniughi sulla scena come espressione: dire, recitare l'amicizia è qualcosa che implica la totalità del tuo essere attore nelle diversità.

Quindi questo grande mondo che Quartucci è sempre stato in grado di aprire a tutti quelli che lui ha intorno, dal tecnico

al pittore, dal musicista al camionista, all'ultimo inserviente di una realtà quotidiana che non è solo la scena, ma è anche la vita. Quindi questo concetto di convivenza e di dialogo necessario... Beh, la costruzione di questo attore, che poi sono stata io... per certo mi sono costruita in questo incredibile allenamento, come posso dire, giardino, che Carlo costruisce continuamente usandomi naturalmente, con tutte le mie... con tutto il mio patrimonio che si costruisce attraverso di me. Sono un emblema, credo, nel teatro di Carlo, e in questa elezione continua, tutto ciò che si esprime sulla scena diventa dopo, come posso dire, una drammaturgia. Si compone questa drammaturgia sempre in fieri, a cui io do un corpo scenico, un tempo scenico, una dimensione, una sonorità, un'immagine, un movimento, un ritmo: tutto questo è un'espressione, un'apparizione e un tempo e un'apparenza di qualcosa, che permette, che indica l'idea di questo teatro corsaro.

C'è una cosa, un'ultima piccola cosa, ed è il problema della faccia, che è legato al concetto di vecchiezza. Quando ho incontrato alla fine Beckett. Io, che non l'avevo incontrato prima, l'ho solo letto. L'ho fatto nel 1987, per tutta una serie di ragioni che non ho ancora detto ma poi dirò. La cosa che più mi osteggiava in questo incontro era questo senso di morte, di vecchiezza e di funerale che c'era dentro Beckett... no? che poi è legato, assolutamente legato alla voglia di vivere, ma che mi metteva appunto paura, per cui infatti poi ci sono arrivata attraverso il lutto, la morte. Già prima, nel 1982, noi avevamo attraversato questo concetto in un'azione scenica che si chiamava proprio *Funerale*, e che nasceva dalla necessità diversa di tanti che eravamo, prima di tutto di Carlo, di incontrare, con un'idea che proprio lui aveva di cosiddetto cabaret scenico, di voler incontrare Wedekind fino in fondo. Abbiamo parlato di tante cose, lo voleva incontrare e abbiamo incominciato a pensare a come incontrarlo, facendo sempre questo viaggio nel mistero di ogni atto che ci interessa, andando nel mistero Wedekind. C'era una storia pazzesca

che riguardava il funerale di Wedekind: quando lui morì c'era uno stuolo pazzesco di puttane da una parte, di borghesi, di intellettuali, quindi c'era uno zoo di persone al funerale di Wedekind.

Carlo era interessato a entrare all'interno di questi concetti, contemporaneamente ne parlavamo con Kounellis. Kounellis voleva parlare con il quadro di Boccioni "Lutto"... Ci trovammo a Genazzano, al castello Colonna su cui stava lo spazio scenico. Lericì investito di questa questione, pensava a tutti i grandi latini e greci a cui dare spazio con degli epitaffi.

Giovanna Marini ha pensato ad una sorta *Bolero* che dava il tempo, scandiva il tempo fatale di questo momento di funerale. Io cercavo invano la possibilità di parlare con lo spazio terrificante della sala Martino V in cui la voce non aveva alcuna possibilità di sonorità, quindi cercavo il suono di una voce dentro a quello spazio... e alla fine l'immagine ha preso forma, ha cominciato a decollare e poi è ritornata, non dentro la sala Martino V, ma nell'inferno del Bramante di Genazzano, dentro le colonne del Bramante rotte in alto, insieme a cavalli, carrozze, acrobati, danzatori. Di fronte a questo funerale che abbiamo vissuto, sono riuscita ad entrare dentro a Beckett, a questo concetto di morte con il senso della vita totale, e poi andando nella vita delle parole beckettiane, dopo aver vissuto... le parole beckettiane prendono corpo in questo modo. Il funerale di *Pezzo di monologo* a cui fa riferimento il parlatore continuamente, le parole continue, coniugate in un certo... con una certa drammatizzazione, nella loro sonorità e con una scansione musicale incredibile. Nel segreto di tutto questo ho poi trovato conforto nel capire che il senso del tragico era racchiuso in tutto questo e che finalmente mi apparteneva, non solo il senso del tragico da cui deriva l'arte, ma proprio la necessità di esprimerlo per poter andare oltre e trovare questo senso del comico e coniugarlo in questo grottesco. Cosa era che poteva darmi questa possibilità; erano, da una parte, la vibrazione sonora di questa, questa parola che la

voce coniugava nel suo spazio, nel suo tempo, nel suo ritmo, delle sue diverse possibilità di suono e dall'altra, era questa faccia, la faccia dell'attore.

Beckett ha fatto secondo me un'operazione straordinaria, che mi ha interessata molto e che era questo concetto di vecchiezza. Quando ha cominciato a coniugare questa parola, come per esorcizzarsi dal concetto di morte... La cosa affascinante è che i suoi personaggi parlano di trenta miliardi di secondi. *Pezzo di monologo* dice: "Sono trenta miliardi di secondi che io ho vissuto in questo stato". Trenta miliardi di secondi sono circa ottantacinque anni. Ognuna delle figure di Beckett non riesce a parlare se non ha almeno settant'anni. E questo è *Bocca*. Se no gli altri ne hanno tutti almeno ottanta... e quindi questi trenta miliardi di secondi... Mi ha affascinato questo stato di vecchiezza, nel quale, e solo in questo stato di vecchiezza, c'era l'autorevolezza della figura, sia di quella, diciamo, che dava luogo e vita alla parola, sia dell'altra che legittimava come nella tragedia greca la testimonianza pazzesca della figura parlante.

Per cui in *Ohio*, avendo questa coppia che lui coniuga, sempre i due, più due, più due, perfino appunto al pezzo di monologo... c'è sempre qualcuno che testimonia, quindi rende autorevole e rende l'epicità tragica della figura, ma fondamentalmente è la condizione in stato di vecchiezza.

E quindi oggi, e da tanto tempo, è dall'ottantasette devo dire, ho fatto questa scoperta attraverso il lutto vero, diciamo il lutto personale... Ed ecco che la forza della faccia, questa è una forza incredibile... è una delle cose che mi infastidiscono e mi addolorano proprio di questo mondo, di una società mediatica come oggi, in cui l'attore appare, appare, appare e non scompare, appare e vuole apparire, vuole apparire, vuole apparire secondo un dettato che è appunto quello della fotografia, e cioè di un'immagine ferma non di una vita di cui capti un attimo. Un'immagine ferma, stabilizzata che non si deve muovere. La vita scenica è fatta proprio di queste stratifica-

zioni e la tua autorevolezza è data, te la fornisce, la tua maestria. La tua maestria è la tua esperienza, quest'esperienza che ti permette di avere una motivazione di andare lì, di esistere, e di fare in modo che qualcuno partecipi con te e testimoni di questa tua esperienza, che sia il testimone... Questa esperienza da dove ti viene se non hai queste rughe?

La Magnani andava, si racconta che andava al cinema e diceva al suo truccatore: "Ah, oh nun me toccà 'na ruga, so' tutta la vita mia!".

È così in una società nella quale invece questo apparire è solo l'esibire la piattezza di questa faccia, ormai adesso non si capisce più che facce sono: tutti questi labbroni, seni siliconati, zigomi terrificanti... tutti quanti ci mettiamo di profilo... tutti uguali, tutti uguali e non è più possibile.

Quando io facevo cinema ricordo che Pontecorvo mi disse "Ma tu dove vai con quella faccia?". "Beh, dico, non lo so; che devo fare?"; "Ma con quella mascella... te la devi tagliare!". E invece rimasi così. Incominciai a capire che c'era qualcosa in questa faccia... Boh, dici. Non lo so; certo mi guardavo allo specchio e dicevo: "Ah, fosse un po' meno forte questa mascella", ma come si fa? Mi ricordo che leggevo di Marilyn Monroe che si era fatta questa terribile operazione alla mascella. Mi colpì fortemente quando Norman Mailer fece uscire quel libro e si lesse che lei si era sottoposta a questa operazione, perché aveva questo... se vedete *Una notte sui tetti* quando lei entra e dice "Non capisco perché mi seguono" -l'ho visto- fa una risata terrificante, bellissima, ecco in quel film lei non ha ancora fatto l'operazione e si vede, perché è una mascella più forte. Poi viene tutta assottigliata e a quel punto poi parte quell'immagine derelitta di Marilyn. Ma prima non è derelitta, prima è molto più forte.

Insomma, io dopo questo consiglio di tagliarmi la mascella, cominciai a riflettere che forse questa faccia aveva qualcosa. Il cinema così detto ufficiale l'ho fatto imponendo il non trucco, per esempio; ho fatto cinema senza assolutamente

farmi truccare né mettere il cerone. Volevo la mia pelle trasparente. Per fortuna i registi con cui l'ho fatto me l'hanno permesso... perché invece la legge del cinema è che devi avere tanto così di pancake, tanto di tutti i trucchi possibili... per cui si interviene su questa faccia e si crea un'immagine molto forte. Chiudo su questo concetto di faccia facendo ritorno a Beckett. Al fascino di Beckett... e di questo sono grata alla possibilità che ho avuto con Carlo di scoprirlo, perché evidentemente quello che ho scoperto io è diverso da quello che Carlo dal suo punto di vista voleva mettere e ha sempre voluto mettere in evidenza. Questa mia necessità è stata coltivata e seguita da Carlo, come sempre lui fa con chi ha una necessità di andare a fondo: lui crea una condizione straordinaria, e non per fare quello che vuole lui perché lui vuole seguirti... quindi tu devi avere una necessità. È questo il grande equilibrio di lavoro tra me e Carlo, perché io ho necessità diverse da lui e ciascuno affronta la necessità e le esigenze dell'altro con una totale dedizione. E quindi questa necessità di comprendere per una donna il problema della ruga, della vecchiezza, della faccia, è molto più forte che per l'uomo, anche perché è una legge spietata, quella che ti elimina a priori con la data anagrafica.

Io sono felice di cominciare adesso uno stato di vecchiezza, da adesso fino a che... C'è l'evoluzione naturale e non ci sarò più; però da adesso in poi vivo con questa idea che la vecchiezza è una forma d'arte e questa idea m'è nata da Beckett... iniziando da *Passi*, nel tempo di *Dondolo*, andando su e giù, avanti e indietro, e soprattutto, oltre che nella faccia, una sorta di catastrofe (credo), dove proprio è cancellato tutto fino al momento finale: il momento fondamentale è stato *Non io* dove, la faccia per eccellenza attoriale è data da una parte della faccia. Non si parla, non parlo di una parte del corpo; siamo al primo piano della faccia e un dettaglio la bocca. Questo è stato, la scoperta di questo è stato un momento fondamentale che esercita ancora un influsso determinante nella capacità di

vedere oltre, dentro, davanti, sotto, di dietro, buttare in aria qualcosa, farla ricadere. E che ha la possibilità di azione ancora oggi.



## Il Convegno sul teatro di contraddizione: Riccardo Caporossi

Le pagine che seguono sono la trascrizione, rivista dall'autore, dell'intervento tenuto nel pomeriggio del 4 marzo al Convegno sul teatro di contraddizione, svoltosi a Torino nel marzo 2004.

Riccardo Caporossi e Claudio Remondi, anch'egli presente al Convegno, formano una coppia teatrale che ha ormai trent'anni di vita artistica. Dai primi anni settanta fino ad oggi hanno dato vita a un teatro dai tratti lievi, scandito dal silenzio e segnato dall'invenzione di straordinarie macchine sceniche messe in movimento dal lavoro concreto degli attori. Caporossi, architetto di formazione, ha fatto del disegno il veicolo attraverso cui guardare la realtà trasfigurandola in un teatro che è certamente debitore al suo tratto grafico preciso e netto. Ritroso e schivo, ci ha offerto con le sue parole e con la sua presenza la testimonianza di una ricerca artistica ostinata e silenziosa che non ha mai smesso di essere di "contraddizione".

Fin dall'inizio, dai primi spettacoli con i quali siamo stati conosciuti, *Sacco*, *Richiamo* e altri ancora, la critica ha fatto riferimento a Beckett. Quando ho iniziato a fare teatro Beckett è stato tra le prime letture, letture teatrali, poi ho scoperto i romanzi e le novelle. Beckett mi ha sempre affascinato. Il fatto di attenerci ad una scrittura drammaturgia molto strutturata e anche al silenzio, alle pause che sono descritte o disegnate –perché c'è questa doppia versione (scrittura e disegno) in tutto quello che noi abbiamo fatto– ha portato a paragonare il nostro modo di essere autori agli *Atti senza parole* di Beckett.

Venendo al tema di questo Convegno sul teatro di contraddizione, già contraddico una cosa perché non ho preparato una relazione e quindi andrò a braccio; cercherò di combinare il prima e il dopo rispetto all'intervento che farà Maria-

paola Pierini, il quale prenderà in esame da *Sacco* a *Pozzo*, quindi alcuni anni della nostra attività. Lascero questo tratto di percorso alla sua descrizione. Allora si può fare un balzo in avanti, ad oggi, cercando di riassumere l'esperienza di questi trentacinque anni. Sul fatto della contraddizione –senza ripetere ora i presupposti di questo convegno, la scelta e l'abbinamento con i nomi citati– rispetto all'assetto teatrale e alle esperienze di quegli anni, ci trovavamo ad essere in contraddizione allora, ma ci ritroviamo ad essere in contraddizione anche oggi, almeno per ciò che cerchiamo e tentiamo di proporre, che è sempre la stessa cosa di allora. Per parlare dei primi anni, personalmente mi fa piacere ripensare che quando ci siamo conosciuti, Claudio ed io, non c'è stata una volontà precisa di iniziare questo lavoro, per una serie di motivi; sono stati circa due anni di lavoro segreto, e a mio avviso tutte le cose che abbiamo fatto e che probabilmente faremo anche in futuro, se ci sarà permesso, erano tutte lì in quei due anni, perché stava nascendo quell'intesa che ci ha permesso di sviluppare il lavoro fino ad oggi. Non abbiamo mai pensato che ciò che facevamo dovesse volontariamente porsi in contraddizione con quella che era la consuetudine del teatro. Certi principi erano nostri e nasceva tutto spontaneamente, in virtù dell'affinità che pian piano venivamo a scoprire. Questo periodo è stato di lavoro segreto, Claudio aveva un teatro. Allora non c'erano gli aiuti economici che ci sono oggi; da parte del ministero, e da parte di altri enti, per cui sosteneva sulle sue spalle la gestione del locale, l'agibilità da rispettare, tutte le normative ecc... poi si sono trovati degli escamotage per poter agire anche senza tutti questi permessi. Poiché l'esperienza che Claudio aveva fatto è risultata negativa, quel luogo era in attesa di essere affittato o di essere venduto. In questa attesa è diventato in effetti un vero e proprio luogo di studio, un cantiere. Invece di andare a perdere tempo da altre parti si andava lì e, quando lui era in tournée –perché poi prestava il suo lavoro di attore presso gli stabili, o altre compagnie– io ci

andavo a dipingere. Quando c'era anche lui realizzavamo insieme delle sculture, abbiamo preparato delle canzoni, tutto un materiale che abbiamo tenuto a disposizione negli anni, da inserire negli spettacoli. Un altro aspetto che mi interessa e che ho citato poco fa, è quello della drammaturgia. Partendo da quei primi anni di lavoro segreto, decidemmo di affrontare un testo di Beckett che, come dicevo prima, è stato tra le mie prime letture teatrali. Il testo è *Giorni felici*; lo sdoppiamento dell'essere umano in coppie, tipico di Beckett, veniva riassunto in un'unica presenza che era appunto quella di Claudio; l'intervento che facemmo fu soprattutto un intervento spaziale. Nel Teatro del Leopardò, così si chiamava, abbattemmo inizialmente le pareti divisorie, per restituirlo al suo spazio utile. Avevo scritto tutto il testo di *Giorni felici* sul soffitto, sulle pareti, sul pavimento, nei bagni, nei camerini, insomma dappertutto, con l'idea che il pubblico che fosse entrato per vedere lo spettacolo, avesse il testo come filo conduttore. Poteva leggere già tutto il testo, che era poi frazionato da questi episodi pittorici che rappresentavano Winnie, il personaggio principale; c'erano delle pitture murali, oppure delle sculture in cemento o in legno, oppure una parete che da lontano dava l'idea di un cratere di un vulcano, visto dall'alto, e man mano che ci si avvicinava si scopriva che era formato da un disegno di parole; erano le ultime battute, le ultime parole che diceva Winnie; i caratteri a formare un disegno che da lontano creava questa immagine. Solo qualche amico era stato a conoscenza di questa idea di rappresentazione, e quando decidemmo di poter aprire a tutti, al pubblico, abbiamo chiesto il permesso all'avente diritto in Italia del testo di Beckett, ma ci fu negato, adducendo il fatto che un uomo non poteva comprendere i problemi di una cinquantenne, come se Beckett avesse scritto questo testo cercando di capire i problemi di una cinquantenne, insomma di una donna ormai arrivata alla maturità. Ma il senso vero di questa negazione è che noi non eravamo nessuno. Poco tempo prima un'edizione di Laura Adani

era stata molto importante sul piano remunerativo, per cui noi non offrivamo nulla a questa signora. Ma tralasciamo anche questo, queste piccole descrizioni, per dire che in effetti questa negazione, questa impossibilità di rappresentare, ha fatto scattare in noi un'altra idea: bene, scriviamo noi per noi, e quindi penso che il lavoro che poi ci ha distinto sia proprio il fatto di poter scrivere per noi.

I primi lavori dopo *Giorni felici* furono *Terote* e poi *Sacco*; a mio avviso mantengono ancora l'aspetto teatrale, nel senso che noi assumiamo dei ruoli come presenze attoriali. Dallo spettacolo successivo, *Richiamo*, c'è la scelta che ci ha permesso di identificarci man mano sulla scena con noi stessi, fino a uno spettacolo di anni più lontani da queste prime esperienze, *Rem & Cap*. *Rem* e *Cap* sono poi diventati i nostri nomi. Dico questo perché forse l'aspetto della contraddizione che credo e spero ci distingua ancora, deriva anche da questo, ma senza nessuno sforzo e senza nessuna volontà... è nato tutto spontaneamente, spontaneamente ma con la necessità di agire, di agire e di continuare a fare questo lavoro. Mi era venuta prima in mente, sempre così, a sprazzi di ricordi, una frase che Renato Palazzi scrisse in un piccolo saggio, parlando delle esperienze fatte quando lui era direttore della scuola [Civica di Milano], e che si concludeva all'incirca così: "Remondi e Caporossi hanno troppo la necessità di continuare a descrivere attraverso il loro lavoro che non fermarsi a teorizzare quello che hanno fatto". L'ho trovato pertinente a noi, perché noi siamo poco teorici in quello che facciamo, lascio agli altri molto più competenti di noi di interpretare quello che facciamo; c'è la necessità invece di operare. Io non disgiungo la pratica dalla teoria, perché è chiaro che ogni nostra manifestazione, ma credo anche quella quotidiana di tutti noi, abbia un principio di per sé, base sulla quale si compie un atto, un'azione e non se ne fa un'altra; appunto questa necessità del fare prevarica quella di star lì a pensare la teoria.

Non voglio adesso, io devo rispettare un ruolo che mi sono non prefisso ma che è venuto spontaneo da *Sacco* – nei primi tre spettacoli ho un cerotto sulla bocca– adesso non vorrei smentire quello che mi sono un po’ costruito. Recentemente c’è stata una manifestazione a Parma, e ci sono state le rappresentazioni dei nostri spettacoli, e degli incontri: un giorno l’argomento di uno di questi incontri è stato il silenzio, che ci appartiene come tratto caratteristico, come ci appartengono altri aspetti quali il tempo... o il lavoro fisico... siamo stati forse due o tre ore a parlare del silenzio. È un paradosso e allora, adesso, non vorrei parlare troppo. Ho citato qualche cosa del periodo iniziale per chiarire la nostra affinità, come tutto quello che poteva essere nei pensieri di allora si sia sviluppato nel tempo, come l’aspetto della scrittura fatta su di noi proprio per quella negazione iniziale, siano fatti inerenti a questa contraddizione. Anche se non ce lo siamo detto, sono stati gli episodi di allora che poi ci hanno portato naturalmente a questa contraddizione. Dicevo prima di balzare ad oggi, quindi al futuro di allora, ancora in contraddizione, e si può sottolineare o quasi l’equivalente emarginazione, che da una parte è voluta e da una parte è subita; e in un piccolo resoconto di una decina d’anni –questo mi viene stimolato da quello che ho ascoltato in questa prima fase del convegno– in questi ultimi dieci anni c’è stato un nuovo indirizzo, che è quello di lavorare con dei giovani attori, dai venti fino ai trent’anni. In questi anni abbiamo realizzato dei progetti speciali, riconosciuti dallo stato, con diversi giovani. Allora, a tutt’oggi, facendo un bilancio di questa attività da un punto di vista artistico, credo sia stata un’esperienza eccezionale, per il lavoro che si è svolto, per il rapporto che si è avuto con i partecipanti ai progetti; non voglio parlare dei risultati, quelli li lascio a chi ha visto gli spettacoli. Fin dal primo progetto triennale, qui c’è testimone Antonio Attisani che ha favorito la nascita del primo progetto, abbiamo scoperto di avere la possibilità di comunicare, di trasmettere certi stimoli,

certe esigenze, certe necessità che hanno fatto sì che un gruppo, più numeroso di due, portasse avanti un lavoro. Da quella prima esperienza, avendo scoperto questa nostra possibilità, abbiamo cercato di radicare in maniera più lunga il lavoro e non solo in episodi temporanei, anche se duravano dai tre ai quattro mesi, come furono i primi tre anni del progetto, di poterlo svolgere quasi giornalmente. Questo, fino a ieri, non è stato possibile per quanto abbiamo cercato, abbiamo tentato di sensibilizzare anche le strutture; l'idea personale che prospettavo era quella di accogliere questo tipo di lavoro all'interno di una struttura pubblica, per una maggiore protezione non nostra –non volevamo essere protetti noi– volevamo proteggere questo tipo di progetto e il lavoro con i giovani. Non ci è stato permesso, il fallimento non è nostro ma io lo reputo un fallimento di quello che è l'assetto teatrale che purtroppo qui in Italia non permette un'apertura a questo tipo di progettazione; questo è un aspetto che reputo ancora di contraddizione, non solo nostra, ma di contraddizione anche delle strutture teatrali o dello stato che –ancora la contraddizione– adesso vieta di fumare dappertutto ma non smette di produrre sigarette. Ecco, questa è una proposta che lancia al signor Sirchia, che forse avrebbe fatto meglio a eliminare la produzione delle sigarette e non a limitarsi alla scritta terroristica “il fumo uccide”. Un'altra cosa che volevo aggiungere a proposito di *Sacco* e *Pozzo* è che questi due spettacoli sono di nuovo rappresentati e speriamo che viaggino anche con altre gambe, nel senso che questo lavoro con i giovani ha permesso di riprendere questi “vecchi” spettacoli. Sì, insomma, adesso tornano ad essere attuali, e noi non li facevamo più da tempo. Ora con due giovani che hanno lavorato con noi in questi progetti speciali, spero che possano avere una vita come l'hanno avuta con noi: quello che fa piacere è che questi giovani hanno l'età dello spettacolo.

Lo spettacolo della razza  
di Franco Perrelli

Dal 5 agosto 1938 fu pubblicata quindicinalmente «La Difesa della razza», diretta da Telesio Interlandi, già a capo del quotidiano fascista «Il Tevere». Sebbene non fosse l'unico organo del razzismo italiano, questa rivista, al di là della sua effettiva incidenza, è diventata un simbolo, forse per il nesso organico che aveva con il famigerato *Manifesto della razza* del luglio del '38 e per una certa contiguità con fonti germaniche, dalle quali talvolta ricavava il proprio materiale. Ciononostante, in un recente saggio, Valentina Pisanty notava: ««La Difesa della razza» non è stata ancora fatta oggetto di studi approfonditi. Non esiste una ricostruzione complessiva che riveli i meccanismi redazionali della rivista, i suoi rapporti con il potere, i conflitti tra vari collaboratori, il ruolo dei finanziatori (tra cui figurano i nomi di grandi industrie, banche e compagnie assicurative), l'effetto che la rivista ebbe sull'opinione pubblica, e così via»<sup>1</sup>. Qui, per quelle che sono le nostre competenze, vorremmo minimamente contribuire a tale approfondimento, cercando di delineare la trattazione dello spettacolo dal punto di vista della «Difesa della razza».

Alla «Difesa della razza» collaboravano intellettuali di qualche fama o giornalisti, spesso giovani, alcuni dei quali ben presenti sui principali fogli fascisti d'opinione e talora attivi, in campo politico e culturale, anche nel dopoguerra.

<sup>1</sup> V. Pisanty, *Educare all'odio. «La Difesa della razza»*, e-book Motta-On Line, 2003, p. 3.

Costoro confermano la tesi di Renzo De Felice ovvero che il razzismo in Italia trovò adesioni soprattutto negli ambienti della cultura e della gioventù fascista, la quale, talvolta, attraverso di esso, cercò, non senza ingenuità, «il modo per poter finalmente *capire e criticare* tutta la storia italiana, attaccando a fondo la “corruzione” borghese e per realizzare finalmente una “concezione religiosa della vita”»<sup>2</sup>.

La rivista si propose, fin dal primo numero, come un organo di «scienza, documentazione e polemica» (editoriale di T. Interlandi), muovendosi poi su un livello che, a parte qualche impennata accademica, fu largamente divulgativo. Se qualcuno (E. Fromm o T. W. Adorno) ha visto nel nazi-fascismo l'esaltazione di pulsioni sado-masochistiche, nel suo razzismo –e anche nella «Difesa della razza»– esse si fondono con un tratto paranoide: la rivista è infatti farcita del trito repertorio sul complotto ebraico che spingerebbe la pura razza ariana o ario-romana (verificandosi occasionali necessità d'orgoglio e di politica a distinguersi dai tedeschi) verso l'imbastardimento con i negrodi, provocandone la conseguente decadenza, ed è pertanto zeppa di esempi ovvero d'immagini e vignette a dir poco caricaturali, sia per le cosiddette *razze inferiori* sia, paradossalmente, per quelle ritenute *superiori*.

Per il resto, il livello della polemica fra i tre filoni del razzismo italiano (biologico, nazionale ed esoterico) resta da gazzetta, irrisolto, contraddittorio, persino sconnesso e, per la sua sostanziale miseria culturale e ossessiva rozzezza, farebbe penosamente sorridere se non lo si percepisse velenoso e pericolosissimo per l'esistenza di innumerevoli esseri umani.

<sup>2</sup> R. De Felice, *Storia degli ebrei italiani sotto il fascismo*, Torino, Einaudi, 1993<sup>4</sup>, pp. 387 ss.; 396. Sulla «grossa responsabilità» della classe intellettuale e, comunque, sull'antisemitismo come «una componente normale della cultura fascista e una voce routinaria nel curriculum degli intellettuali fascisti negli ultimi cinque anni del regime», cfr. R. Ben-Ghiat, *La cultura fascista*, Bologna, Il Mulino, 2004, pp. 198-9.

Quando, nei casi migliori, la rivista scambia per razzismo l'arroccamento su un nazionalismo al quadrato, l'approccio al problema della razza si blocca per lo più a schemi e linguaggio da atlante lombrosiano, che però non possono neanche essere dichiarati, essendovi il Lombroso attaccato (in buona compagnia con Marx e Freud) in quanto ebreo<sup>3</sup>. Infine, «La Difesa della razza» –come ogni altro organo fascista radicale– non riesce neppure a sviluppare in completa autonomia un proprio genuino discorso razzista, evidentemente condizionata dalle piroette politiche e militari del regime ovvero dai suoi più o meno riluttanti avvicinamenti e difficili distacchi nell'abbraccio mortale di ciò che Fredrick W. Deakin, in un classico della storiografia contemporanea, ha esemplarmente definito «*the brutal friendship*» con la Germania hitleriana.

Nonostante Telesio Interlandi in passato fosse stato occasionalmente impegnato nel dibattito e nella vita teatrale, su «La Difesa della razza», non appare mai primario l'interesse per lo spettacolo. L'arte (con la sua iconografia) e la musica (per le sue prospettive etniche e nazionali) trovano sulla rivista un trattamento più esteso, ora in chiave comparativa (arte e musica ariane o italiane contro manifestazioni estetiche primitive o decadenti, generalmente *giudaiche*, non senza qualche riferimento agli scritti antisemiti di Wagner)<sup>4</sup>, ora per dimostrare la purezza razziale o il vero e proprio razzismo dei principali geni italici<sup>5</sup>. Tuttavia è proprio sul primo nume-

<sup>3</sup> Cfr. «La Difesa della razza», n. 3 del 5 settembre 1938, p. 32.

<sup>4</sup> Vedi in merito, sul n. 17 del 5 luglio 1939 (pp. 9-10), l'articolo *Il giudaismo nella musica* di Carlo Barduzzi, esaltazione dell'omonimo scritto di Wagner del 1850, edito «solo» nel 1897 sulla «Rivista Musicale Italiana».

<sup>5</sup> Quasi tutti arruolati alla causa della razza anche i principali nomi della letteratura italiana, da Dante (indifferentemente sia per la *Divina Commedia* sia per il suo possente e aquilino naso etrusco) e Boccaccio al povero Leopardi (molto amato dai redattori delle prime annate della rivista; cfr., in particolare, F. Biondolillo, *Leopardi e gli ebrei*, sul n. 3 del 5 settembre

ro (p. 39), si parla di teatro, informando, in una ottimistica chiave di *apartheid*, sul *Controllo del movimento culturale ebraico in Germania* ovvero su *Quanto è stato fatto nel Reich per disciplinare l'attività artistica degli ebrei di Germania*.

La nota tratta della fondazione, il 3 luglio 1933, dell'«Organizzazione culturale per gli ebrei tedeschi», che, basandosi su artisti e personale *giudaico* (rigorosamente schedati), doveva rivolgersi a un pubblico esclusivamente *giudaico* (pubblicità e recensioni erano consentite solo sulla stampa ebraica, preventivamente censurata). Nonostante le restrizioni, l'iniziativa raccolse ben 13.000 iscritti e fu inaugurata al Berliner Theater in der Charlottenstrasse, il 1 ottobre, con *Nathan il Saggio* di Lessing, un dramma sulla tolleranza religiosa (sfumatura che «La Difesa della razza» non rileva). Nel 1935, l'organizzazione si rafforza e si riorganizza, diffondendosi anche in altre città tedesche con le sue sezioni di opera, conferenze e concerti. Il repertorio (che doveva ricevere il nulla osta dalle autorità tedesche) dimostra comunque non solo l'alto livello culturale, ma anche il radicamento della popolazione ebraica nella cultura germanica: nell'opera, infatti, dominano Mozart e Beethoven (con l'antiautoritario *Fidelio*); nel campo della prosa, tra gli autori allestiti, ci sono Goethe e, oltre a Shakespeare e Molière, i moderni Ibsen, Schnitzler, Shaw, Coward e Pirandello.

Il quadro presentato, nei limiti delle stringenti censure dell'occhuto stato totalitario, è relativamente idillico (attinente solo alla prima fase del nazismo al governo sino alle leggi di Norimberga) e vuole illustrare a suo modo la razionalizzazione di un problema, tacendo sulla progressiva stretta persecutoria che di lì a poco (novembre del '38) avrebbe

1938, pp. 42-3) fino a Giovanni Verga ammirato, sul n. 12 del 20 aprile 1940 da Enzo Cavallaro, per il suo «altero senso della razza» rispetto alle emigrazioni degli italiani all'estero (p. 36).

messo gli ebrei tedeschi sempre più fuori gioco<sup>6</sup>. Insomma, ci si muoveva d'esordio sulla linea del motto mussoliniano «discriminare non perseguire»<sup>7</sup> e, del resto, sulla «Difesa della razza», la soluzione del problema giudaico oscillerà a lungo fra la costituzione di uno stato sionista in Palestina o, meglio ancora, il confino degli ebrei nel remoto Madagascar, ma la tentazione di un'emarginazione che annienti o della vera e propria violenza fisica (peraltro inscritta nella mentalità dello squadristo fascista) e del pogrom –come rileveremo a tratti negli articoli che stiamo per esaminare– era sempre in agguato anche nel razzismo italiano

Nel primo pezzo che abbiamo preso in considerazione, prevale solo la *documentazione* di propaganda, non la cosiddetta *scienza* oppure la più insistita *polemica*, che, sulla «Difesa della razza», troviamo, se mai, in un diffuso modo indiretto di trattare lo spettacolo, servendosi del nome o del ritratto di famosi attori ebrei al fine di creare una specie di moderna gogna giornalistica. Emblematica in tal senso è l'esposizione in un articolo di Tancredi Gatti, sul n. 9 del 5 marzo 1939, dall'inequivocabile titolo *Libidine e cupidigia e l'odio di razza degli ebrei* (pp. 24-6), dei ritratti dell'attrice tedesca Ilse Bois (che, truccata, assume un'aria volutamente mostruosa) e della ungherese Gitta Ulpars (inevitabilmente graziosa,

<sup>6</sup> «La notte di cristalli del Reich [9-10 novembre 1938] segnò, per gli ebrei, il passaggio del Rubicone [...]. Anche se rimaneva qualche traccia di uno stato di diritto, gli ebrei erano ormai diventati dei “proscritti” e la loro presenza si era trasformata in un “problema sanitario”» (H. Mommsen, *La soluzione finale*, Bologna, Il Mulino, 2003, p. 91). Sulla progressiva discriminazione razziale in Italia, nel mondo dello spettacolo, fra il 1938 e il 1940 (allorché divenne cogente), cfr. invece E. Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, Firenze, La Nuova Italia, 1989, pp. 209 ss. Va notato che, almeno nella prima metà degli anni Trenta, i provvedimenti antisemiti dei nazisti a proposito della cultura avevano trovato molto tiepida la stampa italiana (*ibid.*, p. 210).

<sup>7</sup> Questa voleva essere la formula dei provvedimenti razziali italiani e la loro *originalità* (cfr. R. De Felice, *Storia degli ebrei* cit., p. 256 e *passim*).

ma, si capisce, vacua e scaltra)<sup>8</sup>. Per «La Difesa della razza» – osserveremo e verificheremo pure in seguito – l'«ambiente teatrale» era particolarmente esposto alla «corruzione ebraica» (cfr. il n. 22 del 5-20 settembre 1940, p. 47) e un esempio circostanziato di ciò è offerto, sul n. 2 del 20 novembre 1938, dall'articolo *Ebrei a Parigi* di Giorgio Piceno (pp. 40-2), che passa in rassegna il predominio della cultura ebraica sulla capitale francese anche attraverso direttori e critici di teatro<sup>9</sup>.

Costoro, infatti, tramite una subdola dittatura del gusto giudaico-massonico, imporrebbero autori come Bernstein, Bernard, Coolus ecc., mentre gli attori ebrei, «sono in primissima fila e a furia di gomiti tengono indietro gli altri. Forti del nome di Sarah Bernardt [*sic!*] (che pure a un certo punto non ne volle più sapere dell'ebraismo, con grande scandalo dei rabbini di tutto il mondo) e della Rachel», contribuiscono all'«ostracismo di certi lavori» e alla «valorizzazione di altri»<sup>10</sup>. Il carattere inquisitorio della polemica non può che far seguire una cospicua lista di attori ebrei presenti alla Comédie Française come nel *music-hall*, senza risparmiare Mistinguett del Moulin Rouge, la quale «se è figlia di padre belga è però ebrea da parte di madre». Ciò che più preoccupa l'articolaista è che nelle mani degli ebrei sia anche il cinema, che è «*l'arma più forte oggi*».

Nei suoi primi numeri, in effetti, sulla base di questa consapevolezza, che è poi una citazione mussoliniana<sup>11</sup>, «La Difesa della Razza» sembra più interessata al cinema che al teatro e imposta una polemica, dal punto di vista del fascismo

<sup>8</sup> Le immagini sono pure riprodotte in V. Pisanty, *Educare* cit., p. 101.

<sup>9</sup> Il fenomeno era stato più succintamente (ma con non minore indignazione) denunciato nell'articolo *L'ombra giudaica sulla Francia* di F. Scardoni, sul n. 3 del 5 settembre 1938 della rivista, pp. 33-4.

<sup>10</sup> Si noti incidentalmente che se la Bernhardt era morta almeno nel 1923, Rachel era defunta da un pezzo, nel 1858.

<sup>11</sup> Cfr. R. Ben-Ghiat, *La cultura* cit., p. 98.

radicale, con la disimpegnata produzione filmica italiana, che non dileguerà mai del tutto, quantomeno nella rubrica dei commenti dei lettori («Questionario»)<sup>12</sup>. Così, nel 1938-9, in un breve lasso di tempo, troviamo ben quattro lunghi articoli dedicati al cinema: i primi tre, *Antimilitarismo cinematografico* (n. 1 del 5 novembre 1938, pp. 40-2), *Madri sullo schermo* (n. 4 del 20 dicembre 1938, pp. 14-6) e *Incontri e scontri di razze sullo schermo* (n. 5 del 5 gennaio 1939, pp. 32-5) di Domenico Paolella sarebbero pure abbastanza informati, quantunque condizionati dal vero e proprio tic di far precedere dalla bollatura «ebreo» i tantissimi nomi di grandi artisti del cinematografo effettivamente appartenenti a quella razza; il quarto, di pura polemica, *Cinema* (n. 17 del 5 luglio 1939, pp. 28-9), è di Antonio Petrucci.

Costui, rifacendosi all'attacco di Louis-Ferdinand Céline (sul cui equilibrio mentale sembra tuttavia nutrire qualche retorico sospetto)<sup>13</sup> contro «l'armata delle panzane democratiche» diffuse dal cinema semita, arriva alla solita conclusione che tutto il cinema è nelle mani degli ebrei, «padroni dell'industria e del commercio della pellicola». Fra il 1930 e il 1936, il cinema italiano –con l'eccezione di Blasetti– si sarebbe crogiolato nello spirito internazionalista di ascendenza ebraica, imitandone gli schemi e soprattutto «l'invito al lusso,

<sup>12</sup> Nel «Questionario» del n. 15 del 5 giugno 1941, p. 30, per esempio, si inneggia alla costituzione di un autentico cinema razzista, davvero piegato alla propaganda antiggiudaica, tanto più che «il cinematografo è fra tutti gli strumenti di propaganda, il più persuasivo». Interessante per cogliere, in generale, il rapporto fra cinema e regime il cap. «Visioni della modernità» del cit. volume di Ruth Ben-Ghiat.

<sup>13</sup> L'articolo mette comunque in bel risalto grafico sia una citazione di Céline («Come hanno bene insegnato alle folle, gli ebrei della pellicola, l'oscenità sentimentale! Tutte le "carezze e le confessioni"!... La fogna dei lunghi baci... l'oltraggio... l'enorme vomito "d'amore!"») sia una serie di fotografie di vari artisti *giudei*, tra cui «Charlot l'"ebreo errante" del cinema».

alle facili fortune, ai successi immeritati e alla dissolutezza del costume». *Melodramma*, per esempio, è stato a malapena salvato da Elsa Merlini «in fregola di drammaticità», altrimenti avrebbe diffuso lungo tutta la penisola l'apologia dell'adulterio di squisita marca *giudea*. Effetti particolarmente «malefici» s'irradiavano sull'Italia (ma soprattutto sul suo più indifeso pubblico provinciale) dal cinema americano: «Che dietro a quest'orgia di pellicola negatrice di ogni valore spirituale ci sia una turba famelica di ebrei che vivono incitando e solleticando i più bassi istinti dell'umanità con un'abilità –è proprio il caso di dire– diabolica è superfluo dimostrare». Tramite il cinema, gli ebrei hanno la possibilità di «manomettere e falsare la storia, come hanno fatto decine e decine di volte, esaltare Israele (come hanno fatto, ad esempio, coi *Rothschild*), propinare agli idioti cristiani, che per di più pagano bene, il veleno della bestiale democrazia trionfante e il sonnifero della lussuria».

Veniamo piuttosto ai più articolati interventi di Paolella, che formano pure una sorta di trilogia tematica del razzismo italiano con la relativa distinta esaltazione del militarismo, della maternità e della lotta fra le stirpi. Infatti, in *Antimilitarismo cinematografico*, si analizzano i film che si sono occupati della prima guerra mondiale, per determinare, a partire da *1914* di Richard Oswald (regista dell'*Affare Dreyfus*), che esiste un ben preciso e disfattista «pensiero ebraico riguardo alla guerra e al destino dell'uomo», oltre che un suo organico «collegamento con le dottrine massoniche e comuniste». *Charlot soldato* è, in tal senso, un classico esempio del «pessimismo profondo, disperato degli israeliti che, con la trafila dell'arte chapliniana, vuole attaccare il mondo con la sua nefasta influenza». Anche in Italia si sviluppò un filone filmico antibellicista (*Gli orrori della guerra* di Baldassarre Negroni; *Il tank della morte* di Telemaco Ruggeri e *Preferisco l'inferno*), cui si opposero solo delle produzioni grondanti di retorica, tipo *Il sogno di Don Chisciotte* di Amleto Palermi (venato

d'imbarazzante antigermanismo), *Saluto italico* e *La patria chiama* di Ugo Bitetti o *I martiri d'Italia* di Domenico Gaido. Come non di rado sulla «Difesa della razza», il giudizio sul cinema italiano, accusato di scarso impegno nazionalista o fascista, è assai severo: «... insensibile alle maestose cifre del nostro sacrificio e della nostra vittoria, continuava a dormire il suo sonno nella produzione di roba che si chiamava film soltanto perché fissata su un nastro di celluloido». Condannabili per la mentalità «dannosissima nel tormentato periodo del dopo-guerra», cioè l'orrore per la violenza, i pur impressionanti *Quattro cavalieri dell'Apocalisse*, diretti da Rex Ingram (con Rodolfo Valentino) e *Femmine folli* di Erich von Stroheim; di «spirito chiaro, sereno, cristallino» è invece giudicata *La grande parata* di King Vidor.

Dal 1930 in poi, si acutizza la «campagna disfattista» cinematografica che arriva a offendere «la nostra fierezza di italiani»: *Niente di nuovo all'Ovest* di Lewis Milestone, dal romanzo di Erich Maria Remarque, è il film più emblematico di questa tendenza; anche l'amaro ritorno del reduce con il tradimento dei suoi affetti viene variamente trattato, ma trova «forma potente e quasi allucinante» in *Ninna-nanna spezzata* (o *L'uomo che uccisi*), che pure è opera di un ebreo, Ernst Lubitsch. Tuttavia, «la più bassa offesa che si possa fare all'orgoglio di una nazione, la più sporca impresa organizzata da antitaliani» resta *Addio alle armi* di Frank Borzage dal romanzo di Ernest Hemingway, «storia di un presunto giovane ufficiale italiano disertore», dove, per di più, «tutto è curato alla perfezione, l'ambiente della Milano d'allora, l'ospedale, il fronte, per dare un senso il più reale possibile al film».

Davanti alla «robusta invasione» della produzione statunitense di pellicole di guerra («che ha esaltato al paradosso l'esercito americano e denigrato quelli degli altri»), «il cinema europeo ha ben poco da opporre». Così, l'autore dimostra scarsa considerazione per *La grande illusione* di Jean Renoir o *J'accuse* dell'ebreo Abel Gance, ma, ancora una volta, non

spasima neanche per la nostra produzione, di cui salva appena *Cavalleria* di Goffredo Alessandrini e l'ingenuo *Le scarpe al sole* di Marco Elter, visto che «dall'avvento del sonoro, la cinematografia italiana continua il suo tranquillo sonno letargico».

Se, per «La Difesa della razza», le cose non vanno benissimo con il glorioso tema della guerra, non migliorano con quello della maternità, come leggiamo nel secondo pezzo, *Madri sullo schermo*. Eppure sarebbe un tema che il cinema è in grado di esaltare poeticamente, per esempio, nell'evocazione del parto, attraverso la sua tipica «narrazione indiretta» ossia tramite «la visione della reazione o del parallelo» e «l'allusione», ma anche rendere insidioso, illustrando non la «maternità di madri, ma di ragazze». Questo è il motivo per cui «il cinema deve essere sorvegliato» e chi lo fa deve anteporre a tutto la responsabilità morale, cosa che non accade in film come *Il caso di Lena X* e *Una tragedia americana* di Joseph von Sternberg, sicché «non è senza significato che proprio un ebreo si sia schierato tra i condannatori della maternità». Le pellicole di von Sternberg, infatti, avranno «tutti i motivi che possono fare andare in visibilio gli scienziati del film», ma non sono che manifestazioni della «cattiveria ebraica».

L'amore materno, come variazione sul tema della maternità, ha sollecitato una produzione cinematografica commerciale e passabilmente sentimentale, che il critico non si sente tuttavia di condannare, «per quanto indulga molto spesso a vieti e vecchi sistemi di commozione col suo dolciastro romanticume». La scomunica cade se mai su quei film, in genere americani, «piuttosto irriverenti verso la famiglia», pur non mancando, specie negli ultimi anni, opere come il modesto, ma efficace, *Cupo tramonto* o *La buona terra* e *Tre ragazze in gamba*, che magari «per vie lontanissime vogliono raggiungere lo stesso fine: l'equilibrio e la compattezza della famiglia sono alla base della serenità dell'individuo e dell'or-

dine sociale». Fra «i film che dimostrano il sacrificio materno», l'autore menziona stranamente *La madre* di Pudovkin<sup>14</sup> e, fra quelli «in cui sono analizzate le conseguenze della mancanza dell'affetto familiare», «un ricordo speciale» lo dedica a *La Maternelle*, che essendo però opera di ebrei, Jean Benoît Lévy e Marie Epstein, crea un'«atmosfera decadente e falsa attorno all'infanzia». Purtroppo, «in tutta la storia della cinematografia non c'è attacco più violento sferrato contro l'equilibrio familiare di quello degli ebrei. Il “Triangolo” – ossia lui, lei, l'altro o l'altra– è di pura marca ebraica ed è stato portato alle più alte vette della espressione cinematografica da ebrei. Basta per tutti ricordare i film *Variété* e *Salto mortale* dell'ebreo E. A. Dupont», ma anche le «cineoperette» piccanti di Ernst Lubitsch, che si sono diffuse in Francia, in Germania e persino in Italia, dove, in tal modo, «non ci si accorge che si contrasta visibilmente con la sanità morale istituita dal Fascismo»<sup>15</sup>.

*Incontri e scontri di razze sullo schermo* si avvia con una valutazione positiva del western, perché si colloca all'emblematica origine del cinema statunitense, in quanto colonialistica dimostrazione dello «scontro tra due razze», pionieri e indiani, «l'una anelante alla giusta ricchezza da strappare alla terra, l'altra barcollante sul suo piedestallo di crudeltà e di superstizione che impediva l'equo e leale sfruttamento di vaste contrade, fertilissime e ricche di materie prime». Si tratta di film che «possedevano una sincerità espressiva che molto

<sup>14</sup> Peggior sorte tocca, nelle illustrazioni (che nella «Difesa della razza» aggiungono sempre qualcosa ai testi), a *La linea generale* di Sergej Eizenštejn, tipico «esempio di cattivo gusto ebraico».

<sup>15</sup> Qui l'articolo adatta in chiave antisemita un tema del discorso di Mussolini, per il cinquantenario della SIAE, del 28 aprile 1933: «Basta con il famigerato “triangolo”, che ci ha ossessionato finora. Il numero delle complicazioni triangolari è oramai esaurito. Fate che le passioni collettive abbiano espressione drammatica, e voi vedrete allora le platee, affollarsi» (cit. in E. Scarpellini, *Organizzazione teatrale* cit., p. 247).

raramente si è ripetuta nella storia del cinema americano» e mostravano «una vitale espressione della razza bianca»; soprattutto quelli interpretati da William Hart (spesso guidato dal regista Thomas Ince), il cui capolavoro (si suppone fin dal titolo) sarebbe stato *Per salvare la sua razza*. Con la progressiva commercializzazione del genere, ne è almeno sopravvissuto «lo schema narrativo che contrapponeva le opposte forze di due razze, il dinamismo del cui contrasto aumentava fino al massimo possibile», risolvendosi «in favore dei bianchi», ed è infatti trapassato nei film di gangster o persino nella commedia americana.

Singularmente, l'autore non si entusiasma per David W. Griffith, che, in *Nascita di una Nazione*, dalla tendenza «palesamente antinegra», e in *Intolerance*, «con una farraginoso magniloquenza espositiva», pure imposta un «contrasto di razze», ripreso nel *Giglio infranto*, film «notevole per tecnica narrativa», in cui appunto «venivano opposte le razze bianca e gialla in una tragica storia del quartiere cinese». Il gusto griffithiano per «il gigantesco cinematografico», del resto, preoccupa un po' Paolella, poiché fa proseliti fra gli ebrei Abel Gance e Fritz Lang e culmina nelle «solenni pacchianate tipo *L'Arca di Noè* e *King Kong*, nei quali in realtà la razza bianca non ci fa bella figura sballottata e schiacciata da avvenimenti presentati come fatti mostruosi o, letteralmente, da mostri antidiluviani». Nonostante tutto, Griffith non sembra dimostrare una «piena coscienza» del problema negro, a differenza di King Vidor, che pure lo sviluppa «con comprensione» in *Alleluja*, in controtendenza con l'orientamento generalmente negativo del cinema americano<sup>16</sup>, mentre solo in

<sup>16</sup> «Qualche volta abbiamo visti [i negri] come pugilatori, come danzatori, il più delle volte come camerieri stupidi e paurosi, e altre volte derisi nella loro pretesa di imitazione delle abitudini e dei costumi della civiltà bianca. Qualche altra volta i negri sono stati accusati di atroci delitti, come nel re-

Francia si è arrivati a mostrare sullo schermo un negro che «vive e agisce alla pari e in confusione con i bianchi (*Escale*)».

Dopo aver ripreso, senza aggiungere molto, la sua polemica sul cinema di guerra americano, l'autore passa in rassegna i film in cui campeggiano i «contrasti tra il mondo ariano e quello ebraico», che nelle mani di interpreti e registi *giudei* (*Vita di Zola* di Dieterle o *Due mondi* di E. A. Dupont) finiscono naturalmente per costituire un'«apologia della razza ebraica», ma anche pellicole (per esempio, il documentario ebraico *La terra promessa* di Judah Lemann) che sviluppano il «contrasto tra il mondo ebraico e quello arabo», che già ruotava attorno alla «cessione della Palestina», contrappo- nendo «il modo di vivere arabo, presentato misero e primitivo, e quello ebraico, presentato febbrilmente moderno».

Le pellicole sui bianchi in terre lontane o in Africa non sarebbero sempre state oneste verso la nostra razza, soprattutto quelle del regista Van Dyke, ma «merita un ricordo particolare il film *Atlantide* di G. W. Pabst [...], dove si assiste al disfaccimento di alcuni bianchi a causa del fascino di una misteriosa donna, Antinea, figlia di un capo tribù tuareg e di una ballerina francese, e che vorrebbe simboleggiare il fascino di una Africa molto romanticizzata»<sup>17</sup>.

Il cinema italiano, purtroppo, non solo non pare interessato alla guerra, ma neppure al «contrasto tra le razze». Unica «gradita sorpresa», nell'ambito del genere coloniale, *Luciano Serra, pilota* di Goffredo Alessandrini, il cui «schema narrativo [...], col salvataggio del treno agli ultimi minuti, il dinamico progredire del racconto, fino al finale, non è affatto lontano da quello del migliore “western”, nato, come s'è det-

cente film *Vendetta*. Al contrario, altre volte c'è stata l'apologia della fedeltà, specialmente di donne negre (*Lo specchio della vita*)».

<sup>17</sup> La didascalia di un'illustrazione, al solito, sintetizza questo film più incisivamente: «L'uomo spinto al delitto a causa dello strano fascino di una bastarda».

to all'inizio, dall'urto di due razze e dalla naturale prevalenza pionieristica e guerriera del bianco»<sup>18</sup>.

Facendo auspici che da *Luciano Serra, pilota* nasca il nuovo cinema italiano, come dal western, a suo tempo, era sorto quello statunitense, Paoletta (che non mancava di occasionali imprevedibili aperture) arriva a concedere il massimo di credito alla civiltà americana che si possa concepire sugli spalti della «Difesa della razza». Anche prima dell'entrata in guerra degli Stati Uniti (dicembre 1941), l'America non era granché stimata sulla rivista di Interlandi: il jazz vi veniva addirittura indicato con la globale formula di «musica ebraico-negra» e denunciato come «pura manifestazione dell'istinto [che] non fa che eccitare i sensi con le sue note melense o infuriate» (vedi il «Questionario» dei nn. 22 del 20 settembre 1939, p. 34 e 24 del 20 ottobre s. a., p. 45)<sup>19</sup>. Peraltro, proprio il mondo dello spettacolo poteva dare la piena misura della decadenza intellettuale e morale americana; sul n. 11 del 5 aprile 1941 (pp. 15-6), con il titolo *Perversioni nord-americane. Shakespeare contraffatto dai negri*, si commentano severamente alcune fotografie:

In un teatro di Nuova-York, il regista ebreo Erich Charell ha messo in scena una scandalosa contraffazione del *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare, affidandone a ballerine negre l'interpretazione. Queste immagini riproducono alcuni momenti dello spettacolo e dimostrano come la poetica leggenda sia stata

<sup>18</sup> Nelle foto che accompagnano l'articolo, si esprime considerazione anche per il film di Alessandro Blasetti, *Ettore Fieramosca* (1938), interpretato da Gino Cervi, che «si lancia a difendere il prestigio della propria razza nella celebre cavalleresca disfida di Barletta».

<sup>19</sup> Più o meno in questo periodo, sul n. 3 del 5 dicembre 1939, il musicista Ennio Porrino, nell'articolo *La musica nella tradizione della nostra razza* (pp. 6 ss.), teorizzava, per contro, una musica come «arte nazionale che possa servire oggi, come per il passato d'esempio, agli altri paesi ed ammonire che solo dove è la voce dello spirito è la vita e l'eternità» (p. 14).

manomessa dalla sudicia fantasia del giudeo americano e dei suoi collaboratori negri. Al re Oberon della favola si è sostituito un suonatore di *jazz* e i “fiori della foresta delle fate” hanno ceduto il passo a queste ballerine negre. Così si sono realizzati i due fini del sovvertimento giudaico: la mescolanza degradante delle altre razze e l'avvilimento di ogni dignità spirituale e intellettuale.

Sul n. 7 del 5 febbraio 1942, si esibiranno altre fotografie di sfrenate danze americane, ma, per «La Difesa della razza», era particolarmente disdicevole il traffico promiscuo che, negli Stati Uniti, evidentemente prosperava attorno agli attori: in un articolo sul n. 14 del 20 maggio 1941, *Céline e il giudaismo* di Giovanni Savelli (p. 22)<sup>20</sup>, campeggia una foto, con John Barrymore, del «giudeo Einstein», che «non disdegna di frequentare gli ambienti cinematografici americani» e, sul n. 13 del 5 maggio 1942, si additano invece Eleonora Roosevelt e Fiorello La Guardia che recano omaggio a degli «istrioni neri» (p. 12). Anche una vecchia conferenza del 1933 di George Bernard Shaw di pungente satira della democrazia nordamericana (sempre sul n. 7 del 5 febbraio 1942, p. 38) viene chiamata in soccorso dei razzisti italiani per dimostrare l'iniquità sociale degli Stati Uniti.

Se era facile cogliere e stigmatizzare la corruttrice presenza ebraica e negra in America e nel mondo anglosassone in generale, «La Difesa della razza», pur avventurandosi talora a paragonare gli inglesi agli ebrei, ha, come s'è visto, simpatia almeno per Shakespeare, genio universale certo, ma soprattutto autore di *Otello* e del *Mercante di Venezia*, due testi il cui potenziale razzismo non può sfuggire all'analisi della rivista. Sul n. 24 del 20 ottobre 1940, troviamo così l'articolo siglato L. D., *Un'interpretazione razzista dell'Otello* (pp. 30-

<sup>20</sup> Il pezzo appoggia ancora una volta la pubblicistica antisemita di Louis-Ferdinand Céline e ne ostenta una citazione bene inquadrata: «Bisogna cacciare i giudei dal nostro paese».

3), nel quale soprattutto si riporta il dramma shakespeariano a una delle sue fonti italiane, gli *Ecatommiti* del 1565 di Giovan Battista Giraldi Cintio. Di tale opera si sottolinea il fondamentale «intento moralizzatore», che, quantunque non si sappia se attribuire a un sentimento spontaneo o alle esigenze della Controriforma, doveva essere per una certa parte sincero. Considerando allora la settima novella della terza deca, che Shakespeare ha utilizzato per l'*Otello*, possiamo ritenere che Giraldi Cintio intendesse effettivamente stigmatizzare il «matrimonio fra persone di razza diversa». Infatti, se anche in Shakespeare la passione di Desdemona per un moro resta difficile da giustificare, «nella novella del Giraldi c'è di più»:

Quando si avvede dell'improvviso mutamento di Otello, Desdemona si confida con la moglie dell'alfiere, e presentando la tempesta che si avvicina, le dice: "E temo molto di non essere io quella che dia esempio alle giovani, di non maritarsi contra il voler de' suoi; e che da me le donne italiane imparino di non si accompagnare con uomo, cui la natura e il cielo e il modo della vita disgiunge da noi". Il Giraldi, ripetiamolo, moraleggiava: e la novella del Moro e di Desdemona non sembra ad altro fine scritta che per venire alla conclusione riferita.

Sbagliava pertanto lo Schlegel a ritenere che Giraldi Cintio potesse parlare di un Otello originario dell'Africa settentrionale o saraceno battezzato, poi confuso da Shakespeare come moro, la fonte italiana parla proprio di «nerezza» della sua razza. Schlegel peraltro fa anche lui un'analisi razzista della tragedia, quantunque «un po' di maniera», enfatizzando la «natura primitiva» del personaggio e parlando di «tirannia del sangue sopra la sua volontà» al fine di giustificare il brusco passaggio dalla cieca fiducia in Desdemona alla più devastante gelosia. Infine, tutti questi conflitti, per L. D., si possono sintetizzare nella sbrigativa considerazione che «il barbaro e l'uomo civile non diventeranno mai [in Otello] un

uomo civile», una circostanza che si sottintende estensibile a tutti i negri.

Sul n. 6 del 20 gennaio 1941 della «Difesa della razza», Cesare Zumaglini firma invece *Gli ebrei in Inghilterra al tempo di Shakespeare* (pp. 20-1), nel quale, dopo aver attribuito al predominio giudaico il moderno declino della potenza inglese, si osserva che, almeno nel Cinquecento elisabetiano, gli ebrei non godevano di buona considerazione e «una eco non peritura del pericolo giudaico è rimasta nelle opere di Shakespeare, il massimo genio letterario che abbia saputo produrre la pallida terra d'Albione». Dopo aver messo strettamente in relazione *Il mercante di Venezia* con la congiura contro la regina Elisabetta del medico di corte ebreo, Roderigo Lopez, che fu torturato e mandato a morte nel 1594, scatenando un'ondata antisemita («... la folla, vedendo per molti giorni il corpo oscillare pendendo dalla corda ripeteva soddisfatta: "È un giudeo"»), l'articolo considera «un altro dramma, certo meno noto di quello shakespeariano, uscito verso il 1590», *L'ebreo di Malta* di Marlowe, addirittura come «un presagio della fine del Lopez»<sup>21</sup>.

Si prosegue quindi esaltando nel personaggio di Shylock una «rappresentazione insuperata del carattere e della morale del popolo ebreo» e riassumendo la trama dell'opera in termini così succinti e parziali da ridurla a uno scheletrico scontro fra cristianità e giudaismo, nella cui anima, ovviamente, «parla più forte di tutte la voce dell'interesse». Il pezzo, che in

<sup>21</sup> Gabriele Baldini discute la questione nel suo *Manualetto shakespeariano*, Torino, Einaudi, 1964<sup>5</sup>, p. 241, ricordando che, indubbiamente nel 1594, il testo di Marlowe fu ripreso «e s'ebbe non meno di quindici rappresentazioni» nel clima antisemita suscitato dall'esecuzione di Lopez, con la cui vicenda, peraltro piuttosto oscura, *Il mercante di Venezia* non può tuttavia essere posto in immediato rapporto: «Nel ritratto di Shylock non si può sentire, in effetti, nessun attacco al popolo ebraico».

precedenza aveva ricordato una lontana edizione veneziana del *Mercante di Venezia* nel 1935<sup>22</sup>, si conclude con un augurio:

In questi tempi in cui siamo in lotta contro l'Inghilterra che è sostenuta dalla finanza giudaica di tutto il mondo non sarebbe forse male riprendere la rappresentazione del *Mercante di Venezia*, oltre che per ragioni artistiche anche per una sana propaganda; è quindi da augurare che qualche intelligente iniziativa privata o l'intervento delle superiori autorità preposte alla Stampa ed alla Propaganda voglia far riprendere un'opera immortale di umana poesia e di nobile arte.

C'era proprio bisogno di suonare la grancassa della propaganda, perché il problema razziale o ebraico in Italia non aveva nessun carattere d'urgenza o attualità e lo sapeva benissimo lo stesso Mussolini. De Felice –che non sottovaluta affatto l'imponenza della persecuzione italiana degli ebrei e la responsabilità primaria del regime, come pure la passività e l'opportunismo di determinati settori della società– riconosce che, in fondo, senza dubbio «la grande maggioranza degli italiani rimase anche nel 1939-43 lontana e avversa al razzismo e all'antisemitismo»<sup>23</sup>. Certo, come ha rilevato Denis Mack Smith, «fin dagli esordi del fascismo [Mussolini] si era occasionalmente baloccato con l'idea che gli italiani appartenessero ad una razza ariana etnicamente omogenea e superiore alle altre»; d'altra parte, l'espansionistica politica imperia-

<sup>22</sup> Davvero singolare, ma si trattava della ripresa della regia, ambientata nel campo di San Trovaso, di Max Reinhardt (ebreo all'epoca già allontanato dalla Germania nazista), con Memo Benassi e Marta Abba nei ruoli di Shylock e Porzia e musiche di Victor De Sabata.

<sup>23</sup> R. De Felice, *Storia degli ebrei* cit., pp. 385 ss. Una riprova può esserne anche la circostanza che nel vasto materiale d'archivio relativo ai copioni di teatro militante prodotti durante il fascismo si riscontri la «quasi totale assenza di lavori incentrati sulla propaganda antisemita» (P. Cavallo, *Appunti per una "storia teatrale" della società italiana nel ventennio fascista*, in «Ariel», *Teatro e fascismo*, VIII, nn. 2-3, 1993, p. 15).

le del regime aveva contribuito a spingerlo verso atteggiamenti di discriminazione e superiorità nei confronti dei popoli assoggettati, ma la legislazione razziale, quantunque incubata almeno dal 1936<sup>24</sup>, fu sostanzialmente calata a freddo, «tra lo stupore generale», per un calcolo di opportunità politica complessiva, solo relativamente connesso all'alleanza con la Germania<sup>25</sup>, e soprattutto nell'ottica di un vacuo quanto «ambizioso progetto totalitario di rigenerazione dell'Italia e degli italiani al servizio di una visione utopica di egemonia internazionale»<sup>26</sup>.

Così bisognava convincere gli italiani che il razzismo e soprattutto l'antisemitismo avevano radici profonde e sentite nel nostro paese e ciò si poteva dimostrare solo scavando negli anfratti più bui dei secoli trascorsi nutriti dal cattolicesimo più retrico e intollerante o nel serbatoio delle antiche feste popolari<sup>27</sup>. L'articolo di Bruno Biancini, *Come si foggia la maschera popolare del giudeo* (pp. 37-39), sul n. 21 del 5 settembre 1939 della «Difesa della razza», riassume un po' i principali temi di questa tendenza, la dimostrazione cioè del «disprezzo» che, in Italia, dall'antichità «si nutriva comunemente contro i giudei».

L'articolo si occupa della formazione del «“tipo” del giudeo» nella narrativa, nel teatro, nella poesia popolare (*Novellino*, Boccaccio, Sacchetti, Giulio Cesare Croce, Orazio Vecchi), in particolare del XIV e XV secolo e quindi presso i

<sup>24</sup> Il clima mutato e in ulteriore progressiva mutazione si può pure cogliere nelle parole, pronunciate nel 1937 da un gerarca come Dino Alfieri a proposito della politica teatrale e culturale del regime, che avrebbe ormai dovuto ispirarsi, a suo avviso, alla «difesa ad ogni costo della sanità fisica e spirituale della razza» (cit. in E. Scarpellini, *Organizzazione teatrale* cit., p. 219).

<sup>25</sup> D. Mack Smith, *Mussolini*, Milano, Rizzoli, 1981, pp. 280 ss.

<sup>26</sup> R. Ben-Ghiat, *La cultura* cit., p. 13.

<sup>27</sup> Di tali feste offre un'egregia panoramica e interpretazione A. Fontana, *La scena*, in AA. VV., *Storia d'Italia Einaudi. I caratteri originali*, Torino, Einaudi, 1989<sup>2</sup>, II, pp. 826 ss.

Comici dell'Arte: «Il rapimento e sacrificio dei bambini, la cerimonia della circoncisione e i riti della sinagoga, l'esercizio dell'usura e quello del rivendugliolo e del rigattiere, furono le principali fra le caratteristiche del "tipo giudaico" che non tardò a divenire una vera e propria "maschera", munita di un dialetto o, meglio, di un gergo speciale». L'Aretino avrebbe pescato il personaggio nel repertorio degli scenari dei Comici per trasportarlo nelle sue commedie, la *Cortigiana* (1526) e il *Marescalco* (1526-7), per cui, uno studioso tedesco, il Klein, ha potuto sostenere che «il tipo ebraico usato dall'Aretino è il capostipite di tutti i giudei da commedia che vennero dopo: a patto naturalmente che s'intenda parlare del solo teatro regolare».

Si afferma quindi che la maschera teatrale del *giudeo* si è fissata nell'ultimo quarto del Cinquecento, in un'area territoriale fra Venezia e Ancona, che ospitava importanti centri ebraici, ma che fu pure la culla della Commedia dell'Arte. Se le commedie dell'Aretino rimandano a un'atmosfera romana, è pure a Roma, nel Seicento, che l'ebreo fa il suo ingresso nella *commedia ridicolosa* e «dà origine a una speciale e distinta composizione comica [...] collegata al periodo carnevalesco: la "giudiata"». Del resto, sempre in questa città, nella Commedia dell'Arte, «i giudei non sembrano entrare che per essere protagonisti di una scena determinata e sempre la stessa: una di quelle scene di fine atto che risolvono il nodo di un "imbroglio": e ciò fra un diluvio di busse, di smorfie e di confusione. Nel gergo dello scenario questa situazione si chiamava "*il lazzo della circoncisione*" ed era nome abbastanza espressivo».

Rifacendosi ai *Commentarj della volgar poesia* di Giovan Mario Crescimbeni, si rievocano infine le *giudiate*:

«... in esse non si tratta d'altro che contraffare e schernire gli ebrei in istranissime guise, ora impiccandone per la gola, ora strangolandone ed ora scempiandone ecc. Queste faccende sono composte in ogni sorta di versi e versetti tagliati tutti col roncio e d'ogni sorta di

linguaggi corrotti e storpiati e mescolati insieme, né hanno altro ordine che di condursi con lunghissima cantilena di molti sciocchi personaggi allo spettacolo, nella burla che si fa al supposto Ebreo”.

L'autore dell'articolo, che fin qui si sarebbe tenuto su un terreno, per dir così, informativo, sfiora infine incautamente l'intrinseca inumanità del razzismo, snocciolando qualche raggelante titolo di *giudiata*: *La zingara giudia arsa viva*, *L'Aquilano finto ebreo appiccato*, *Le sue rosette simili con Ragnetto schernito et il giudio frustato*, ricordando che il genere decadde, nella seconda metà del Seicento, pur perpetuandosi almeno fino al Settecento, al tempo in cui furono abolite anche «le “corse degli ebrei” che tanto diletta-vano i plebei di Trastevere»<sup>28</sup>.

Sul tema, caro appunto a un fascismo radical-popolare che vorrebbe stuzzicare i bassi istinti delle plebi, ritornerà più estesamente un tale Vega (lo stesso autore di cui sopra?) sul n. 3 del 5 dicembre 1940, in *Mascherate antiebraiche del '500* (pp. 16-8), articolo (questa volta prevalentemente illustrato dalle famose incisioni di Callot) dall'attacco trionfale: «Contraffare, schernire gli ebrei è stato sempre uno dei passatempi preferiti dei romani». Per il resto, il pezzo fa daccapo risalire la maschera dell'Ebreo agli albori della Commedia dell'Arte, indicando specialmente in Romagna il costituirsi della «macchietta dell'ebreo, stampata dapprima col marchio del rapinatore e seviziatore di fanciulli, come appare dal *Ragionamento fra due Ebrei* di Zuan Eritada», e determinandone la fissazione in termini di «maschera dell'usuraio».

<sup>28</sup> Il pezzo, come spesso sulla «Difesa della razza», viene aggravato dall'apparato iconografico peraltro abbastanza incongruo al tema: un'immagine buffonesca del «giudeo Jerry Bergen, attore popolare nord-americano»; la caricatura di un non meglio precisato «Tipo del ghetto»; alcune foto di attori del teatro ebraico di Habima, in pose che s'intendono volgarmente istrioniche.

Dopo aver ripetuto varie notizie dell'articolo precedente, Vega si sofferma ora sui due generi di base della *commedia ridicolosa*: le *zingaresche* e le *giudiate*, precisando che, se le prime consistevano di ameni dialoghetti fra zingari con oroscopo finale, le seconde «non altro erano che rappresentazioni (date dall'alto di un carro), di giudizi ed esecuzioni di ebrei, a divertimento dei fedeli. L'ebreo generalmente finiva impiccato, strangolato, scempiato come più suggeriva la fantasia. Un precedente a queste giudiate lo si ritrova anche nelle *Favole rappresentative* di Flaminio Scala» ovvero nel finale del III atto del *Pedante*, scenario cui basterebbe cambiare il titolo, immaginandolo improvvisato sulle piazze, su un carro con la sua scena urbana prospettica (fornita del tempio del ghetto), per ottenere una *giudiata*.

Del resto, pur avendo la *giudiata* un suo tratto peculiare, le chiusure convulse dei finali d'atto dell'Arte, come già detto, sarebbero una fonte essenziale d'ispirazione per questo genere e ciò, più dettagliatamente, verrebbe dimostrato dallo scenario della *Mula*, raccolto da Basilio Locatelli, fra le cui «Robbe» si rinviene un «coltello grande per la circoncisione»:

La circoncisione, come la cosa più buffa, ricorre in queste commedie. Nel *Finto principe*, scenario trovato dal Bartoli, alla scena decima del primo atto si legge: «Cola colla collana dice voler venderla, in questo un furbo fa lazzi con Cola, il quale lo prega li faccia vendere la collana, il furbo chiama gli Ebrei; si fa il lazzo della circoncisione, finisce il primo atto». Invece nel *Pantalone bullo* di Bonicelli, è messa alla berlina la classica vigliaccheria degli ebrei.

Esistono ben sei volumi di *giudiate* raccolte dal Bartoli, che sono «una vera miniera non solo per lo studio delle qualità negative degli ebrei, quanto per le forme che l'avversione di queste ha fatto immaginare al popolo romano, che non manca affatto di fantasia». Finita l'epoca delle *giudiate*, la figura dell'ebreo persiste nelle *commedie ridicolose*, «con un tipo meno fisso, osservato con più profondità ancora, e sor-

preso nella vita. Tale è la figura dello Sciamuel nelle *Zittelle canterine* di Loreto Vittori, e quella di Sciabadai nell'*Est Locanda* di Silvano Floridi». L'autore conclude con qualche rammarico: «Oggi la Giudiata è affatto dimenticata. Strano come le più mordaci satire dei tempi, e più ancora il riso non incidano gran che nella storia dell'umanità».

Gli illustri drammaturghi italiani arruolati alla causa del razzismo si riducono a questo punto –al di là del Tasso, assai incidentalmente citato con l'*Aminta*<sup>29</sup>, e dell'Alfieri, più che altro in quanto esponente di un orgoglioso nazionalismo *misogallico*<sup>30</sup>– al solo Pietro Aretino, cui puntualmente il n. 20 della «Difesa della razza» del 20 agosto 1941 dedica un fitto articolo di Mauro Stigliani: *Antigiudaismo di Pietro Aretino* (pp. 16-20). L'autore osserva preliminarmente:

La molteplice satira dell'Aretino non risparmiò gli ebrei. Nelle *Lettere*, nei *Ragionamenti*, nel *Dialogo delle carte*, non che in quelle sedicenti opere religiose, l'Aretino attaccò gli ebrei e più che per ortodossia, per istintiva avversione che rispecchiava del resto l'atteggiamento del popolo. Ma il suo antiggiudaismo si manifestò in forme di vita – e in un modo così scottante, che gli valse poi l'ostracismo da non pochi manuali di letteratura, compilati da ebrei o da filo-ebrei – nel *Marescalco* e nella *Cortigiana*.

L'ambigua personalità dell'Aretino assurge in breve a interprete del più sentito secolare antisemitismo italico, tanto

<sup>29</sup> A p. 26 del n. 4 del 20 dicembre 1938, «La Difesa della razza» introduce una mera citazione dell'Intermezzo dell'*Aminta*, atto II, con l'esaltazione delle «Sante leggi d'amore e di natura».

<sup>30</sup> «Vittorio Alfieri riepilogava il pensiero politico e letterario italiano, quale s'era rivelato con chiara precisione fin dai tempi di Dante. L'Italia è una Nazione e deve essere uno Stato, perché è un popolo ossia una razza geograficamente distinta dalle altre per il volere di Dio e per le naturali condizioni della Natura» (n. 2 del 20 agosto 1938, p. 42); «Oh, che differenza fra la libertà predicata dall'Alfieri, nelle tragedie, e la libertà messa in atto dalla rivoluzione francese!» (n. 24 del 20 ottobre 1939, p. 42) ecc.

più che le scene che, in queste commedie, prendono di punta gli ebrei, proprio perché secondarie rispetto all'intreccio principale, appaiono più spontanee e in immediata sintonia con la vita e i sentimenti popolari. L'Aretino sarebbe inoltre un innovatore: il suo ebreo non è più il furbastro del *Novellino* o del *Decamerone* che imbroglia gli ingenui cristiani, ma un tipo teatrale che si avvicina allo Shylock shakespeariano o si riscontra in *Tripes d'or* di Fernand Crommelynck, uno quindi che finalmente «subisce la burla»: «È l'eterno rivendugliolo di “bagattelle” come nel *Marescalco*, o di ferri vecchi come nella *Cortigiana*: è il berteggiato. Un ragazzo, uno staffiere gli fanno lo sgambetto: non è più un vincitore, ma un vinto, un vinto che dice: “Pazienza”». Il resto dell'articolo esamina minutamente le «burle» contro i *giudei* nel III atto del *Marescalco*, dove pure cogliamo, con «grandi sottigliezze psicologiche», «l'ebreo negli affari, come era, come è, come sempre sarà», e nel IV della *Cortigiana*, che molto alla lontana potrebbe richiamare *Il mercante di Venezia*.

Ma, al di là di questo eterogeneo approssimativo materiale folklorico, antropologico e letterario, è rintracciabile sulla «Difesa della razza» un articolato tentativo di teorizzazione di un teatro razzista? Non è lucidissimo e neppure originalissimo, ma c'è in un paio di articoli del 1940-1 a firma Ubaldo Nieddu, esponente di un razzismo insieme biologico e spirituale. Il primo s'intitola *Motivi razziali del teatro di poesia* (n. 16 del 20 giugno 1940, pp. 10-7). Il pezzo (commentato da un vario apparato iconografico di rappresentazioni moderne)<sup>31</sup>, cerca di riportare l'origine della «finzione scenica» stessa alla spesso dimenticata «coscienza delle masse razziali». Peraltro, la tendenza alla recitazione deriverebbe proprio

<sup>31</sup> L'*Edipo a Colono* e *Le Trachinie* di Sofocle e l'*Ippolito* di Euripide al teatro greco di Siracusa; *Giulio Cesare* di Shakespeare alla Basilica di Massenzio; *La figlia di Jorio* in due edizioni, al Teatro Nazionale Romeno e al Vittoriale.

«da un istinto di conservazione della vita comune o meglio da un'aspirazione a perpetuare la discendenza del sangue»:

Si pensi che, sin dai tempi remoti, le cerimonie religiose e i riti propiziatori per nozze, le danze, guerresche, erotiche o magiche, le pantomime, costituiscono forme spettacolari che presuppongono una specie di direttore di scena dalla cui perizia dipende il conseguimento di una esaltazione popolare proporzionata alla decisività degli avvenimenti stessi. L'efficacia e il significato delle rappresentazioni primordiali – come del resto di quelle moderne in quanto espressione di un teatro di poesia – si proiettano nel futuro mediante un intimismo razziale costituito dalla esaltazione della continuità della vita.

L'organizzazione sociale che dalla famiglia mette progressivamente capo alla nazione –più giù intesa «nel suo significato eminentemente biologico, non etnico o linguistico»– contribuisce all'emancipazione dello spettacolo dal primitivo contesto cerimoniale per approdare all'«invenzione» del teatro con Tespi. Il teatro, nelle sue «maggiori esperienze artistiche», viene così a rappresentare «i motivi dominanti della vita nazionale, rispecchiandone le direttive morali, la volontà di primato e concretandosi in situazioni ed anche in tipi umani conformi ai caratteri più nobili della discendenza di sangue». In tal modo, si costituisce quel «teatro di poesia» che, «sia come opera poetica in sé, sia come lavoro rappresentato, è ugualmente grande senza conoscere limiti di folle, di epoche o di Paesi» e, a questo punto, si può asserire che «solo il poeta è vero interprete, nell'arte che gli è propria, dei valori nazionali». Infatti: «Se poesia significa superamento della realtà comune, raggiunto in purità di spirito, purezza significa, a sua volta, fedeltà alle origini e all'ordine naturale conseguentemente sviluppatosi, epperò adesione completa ai fondamenti biopsichici della razza», sicché i capolavori drammatici sorgono proprio dall'adesione a tale «purezza»,

alla cui luce si può concepire una figura d'eroe «modello delle virtù tradizionali».

Hegel ha negato «legittimità artistica» alla drammaturgia non concepita per la rappresentazione e proprio l'implicita pulsione alla «vitalità drammatica è fondamentale nei rapporti fra il teatro e la razza, poiché ben riflette l'anelito del poeta a riprodurre tecnicamente fatti e tipi umani», naturalmente «nell'orbita delle norme morali della razza cui il poeta appartiene». Questo spiega il tratto peculiarmente nazionale dell'esperienza teatrale, condizionato da «un complesso di fattori biologici» che costituiscono la «tradizione» fondata appunto sull'«istinto nazionale», per cui «la grandezza universale del teatro di poesia dipende dal predominio dell'istinto nazionale sull'ispirazione creativa» e ciò trova la sua sintesi suprema nella tragedia, nella quale, a differenza della frammentaria commedia, «si avverte il senso del vivere completo» dell'umanità, ma più ancora, essenzialmente, della nazione. In particolare presso i greci, da Eschilo a Euripide, si giungerebbe alla consapevolezza che «ogni affermazione nazionale è frutto di una strenua tutela dei valori del sangue contro insidie esterne, materiali e morali».

Fin qui l'autore sviluppa una sua linea d'argomentazione che almeno si fa seguire, ma ora prosegue con argomenti a dir poco farraginosi. In seguito –afferma– non si assisterà sempre alla coincidenza fra teatro di poesia e floridezza nazionale, come dimostrerebbe Shakespeare, grandissimo poeta «quando l'Inghilterra era demograficamente e territorialmente modesta». Incurante della circostanza che si trattava pur sempre dell'epoca elisabettiana, Nieddu ribadisce a conferma della sua tesi che, nel Novecento, l'impero inglese non presenta di contro più drammaturghi di valore da esibire, a parte Shaw (che, osserviamo, era suddito britannico, ma irlandese) e, avventurandosi più oscuramente, sostiene quindi che almeno Ibsen, attraverso *Peer Gynt*, «espressione di un norvegismo inerte e dimentico delle origini», invocherebbe «in so-

stanza l'avvento dei principali attributi di ogni razza superiore: volontà "diretta ad uno scopo preciso" ed azione».

Si passa quindi a una complicatissima definizione del personaggio teatrale, che sarebbe condizionato da ben «due tipicità razziali (esteriore ed interiore), che coincidono quando il poeta crea veri e propri tipi della sua razza e che invece divergono quando i tipi si riferiscono a razze diverse da quella del poeta. In entrambi i casi peraltro i personaggi sono altrettante figure poetiche in virtù di un fondo umano derivato dalla personalità razziale dell'autore». Shakespeare, per esempio, godeva del «senso della realtà, proprio degli anglosassoni» e della «fantasia, derivata dal ramo celtico»; ciò gli consentiva di ricreare la figura del latino Giulio Cesare: «Poeta sommo e quindi profondamente legato allo spirito della razza, Shakespeare trasfonde nella figura di Cesare quel senso della realtà che gli derivava razzialmente, come inglese, ma che, in definitiva, "era anche prerogativa degli antichi romani"». Dopo tutto, Goethe aveva osservato che «il Cesare di Shakespeare ha l'anima di un grande signore inglese», ma, naturalmente, bisognava «affrettarsi ad aggiungere, alla luce degli ultimi avvenimenti politici, che l'affermazione di Goethe ha ormai perduto ogni valore di attualità: oggi infatti il "senso della realtà" non può più essere accolto come attributo razziale dell'Inghilterra».

Per concludere, solo il «fattore razziale» può conferire al teatro di poesia «una vitalità che, ardente di sostanza spirituale, duri nei secoli», anche perché «l'ideale di bellezza è mutevole» e proprio il teatro dannunziano manifesta più questa caduca bellezza che la vitalità, con l'eccezione della *Figlia di Jorio*, nella quale il poeta si ricongiunge «razzionalmente alla sua gente (e non come romantico del folklore), penetrandone la sofferenza umana». Liquidato il decadente D'Annunzio, anche il teatro sovietico, satirico e pedagogicamente politico, viene bocciato in blocco, non avendo la nazione come riferimento spirituale, bensì come pura teoria.

Più lineare, nella sua radicale polemica antiborghese, appare il secondo saggio di Nieddu, *Dignità razziale delle platee* (n. 12 del 20 aprile 1941, pp. 14-7), che potrebbe sembrare influenzato da qualche lontana suggestione fuchsiana, mentre, in buona sostanza, si limita a ricamare su idee che circolavano nell'ambito dei Littoriali, basate sul solito famoso discorso di Mussolini del 28 aprile 1933 (vedi la nota 15), nel quale si teorizzava un «teatro di masse»<sup>32</sup>, che, sulla rivista di Interlandi, si tenta di tradurre, con superficiale assonanza, in termini di *teatro di razze*. Com'è noto, l'intervento di Mussolini aveva sollecitato l'importante Convegno Volta del 1934, dove l'idea del «teatro di masse» era stato sviluppato, per esempio, da Massimo Bontempelli con il fine di «sborghesizzare la borghesia». Gli esiti dell'indicazione mussoliniana però, sul piano pratico, risultarono poco incisivi e l'articolo della «Difesa della razza», per certi versi, ne offre una prova<sup>33</sup>.

Il pezzo comincia, infatti, rievocando il tempo in cui il teatro delle «razze più forti» si poneva in parallelo al culto degli avi e alla venerazione per gli dèi e persino le donne, accompagnando mariti e genitori, potevano unirsi al suo pubblico, per sfoderare quindi una vera e propria utopia:

<sup>32</sup> «Bisogna preparare il teatro di masse», aveva detto Mussolini, «il teatro che possa contenere 15 o 20 mila persone [...] l'opera teatrale deve avere il largo respiro che il popolo le chiese. Essa deve agitare le grandi passioni collettive, essere ispirata ad un senso di viva e profonda umanità, portare sulla scena quel che veramente conta nella vita dello spirito e nelle ricerche degli uomini» (cit. in E. Scarpellini, *Organizzazione teatrale* cit., p. 247).

<sup>33</sup> Infatti, tutte le varie manifestazioni del «teatro di masse» organizzate dal regime segnarono «il fallimento dell'idea di una nuova forma di teatro drammatico. Dal punto di vista strettamente creativo l'idea di un teatro di massa non suscitò alcun risultato rilevante e innovativo, così che quella formula propagandistica fu trasferita altrove concentrandosi decisamente sull'idea di radunare grandi pubblici nelle arene all'aperto» (G. Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 195; 200 ss.; 206-7).

Praticamente si otterrebbe meglio l'agognata comunione di spiriti fra platea e palcoscenico se gli edifici destinati al teatro drammatico fossero attrezzati in modo tale che il pubblico vi potesse prendere posto sin dalla notte precedente, trascorrere la notte ed iniziare la giornata dello spettacolo mettendosi immediatamente a contatto con la finzione per poi staccarsene al sopravvenire dell'ora del riposo. Consumare i pasti nel teatro, adempiervi alle indispensabili esigenze della vita comune e vivere dell'opera rappresentata come di cosa necessaria alla nostra esistenza. Adattare insomma il senso del giorno e quello del teatro: godere il teatro nello stesso periodo di tempo in cui la luce nasce ed incalza all'esterno le tenebre, perviene man mano al suo massimo splendore ed infine declina. Tutto questo può far sorridere i lettori; ma, a pensarci bene, un regime teatrale siffatto presupporrebbe un'alta coscienza sociale.

Oggi invece il teatro è divenuto schiavo del giorno. Dal pasto sostanzioso che era per le coscienze dei nostri padri minaccia quasi di trasformarsi in una colazione alla svelta, tanto per non rimanere digiuni, una colazione che lascia negli uomini dabbene l'amarezza di aver dovuto sorbire in pillole un piacere indispensabile all'esistenza. Adesso, se il teatro tenta qualche rara volta di emanciparsi dal giorno, le lodi non vanno all'autore o al regista, ma al pubblico che ha saputo mandare giù il cosiddetto "mattone". Questo pubblico, chiamato a giudicare un capolavoro drammatico, pretende la palma del martirio, si autoesalta fino a crederci l'unico, vero, grande eroe del teatro, se la recita dura più del normale. Basti in proposito, per chi fu alla prima rappresentazione e seguì i commenti della critica l'esempio de *Il lutto si addice ad Elettra* di O'Neill, messo in scena quest'anno al Teatro delle Arti di Roma<sup>34</sup>.

Rifacendosi a un'asserzione di Cesare Giulio Viola ovvero che l'orologio sarebbe il più grande nemico di un dramma-

<sup>34</sup> Lo spettacolo, con la regia di Giulio Pacuvio e Diana Torrieri e Salvo Randone nelle parti principali, ebbe, nonostante le quasi sei ore di durata, un successo che Silvio D'Amico definì «confortante», tanto da far sperare che esistesse «un pubblico migliore di quello solito; un pubblico disposto a interessarsi di qualcosa che sia meno ignobile del teatro consueto» (S. D'Amico, *Cronache di teatro 1929-1955*, Bari, Laterza, 1964, II, pp. 358-9).

turgo, il quale in tre ore scarse deve riuscire a catturare e convincere il suo pubblico, l'autore conclude che ciò che manca al teatro è «l'adesione disinteressata delle coscienze, e soprattutto di coloro che stanno in platea», in larga parte attanagliati dal «male del secolo» della fretta o dello «spettro dell'urgenza [che] soppianta la conoscenza, il misticismo e l'estetismo», senza i quali il teatro scende «al livello di mero spettacolo». La conseguente progressiva decadenza del teatro si deve, in primo luogo, a quel pubblico utilitarista che considera «la vita come un affare di Borsa» (più giù si userà, per questo atteggiamento, addirittura l'espressione di «sopraffazione borghese» sulla cultura) e ai critici, che si dedicano al mero bozzettismo, causando «la mancanza di dignità razziale in gran parte delle novità drammatiche di questi ultimi anni». Andrebbero denunciati poi la promiscuità di attori che si barcamenano fra scena di prosa, rivista e cinema, nonché il disimpegno degli impresari, anche se costoro legano il proprio lavoro al pur reale carattere industriale del teatro, comunque tipico delle epoche carenti di geni drammatici. Ciò detto, però, quale giustificazione trovare per un pubblico che «intralcia col suo io economico la vita spirituale della Nazione»?

L'autore, pur ammettendo che se non si è abbienti ci si deve accontentare del loggione, magari volendolo, non può certo distruggere «la realtà dei sabati teatrali, dei Carri di Tespi, dei grandi spettacoli per masse che rifioriranno in maniera decisiva dopo la vittoria dell'Asse» ovvero la politica teatrale del fascismo. Certo «le platee sono ancora troppo eleganti», ma si è affacciato un pubblico di lavoratori «che ha dimostrato più volte in questi ultimi anni di saper recare al teatro un insospettato contributo di religiosità», in immediata sintonia «con l'eterna ingenuità del teatro di poesia». Lo si è contrastato questo nuovo pubblico, si è cercato di fare del teatro qualcosa solo per intellettuali o «bipedi buongustai», un «passatempo salottiero», consumato in spazi chiusi, ma tale atteggiamento va denunciato: «A ben misera cosa si ri-

durrebbe il teatro di poesia se non fosse esplosione spirituale di tutto un popolo, dominato nella sua ispirazione da un inconfondibile fattore razziale». In parte, l'autore può annettersi la protesta di Silvio D'Amico (su «La Tribuna» del 20 marzo 1941) contro l'insensibile pubblico di *Casa di bambola* di Ibsen all'Eliseo di Roma<sup>35</sup> («... l'arte non potrà far ritorno alla Scena, se non quando si sia trovato il modo di richiamare a teatro un pubblico nuovo») e conclude:

Se è vero che il teatro è di tutte le forme d'arte la più popolare, la sua sorte verrà decisa in questo secolo di masse non tanto sul palcoscenico quanto nella platea. Alle platee dove un ormai individuato pubblico segna egoisticamente il passo, un altro pubblico, quello che lavora sodo e rappresenta il volto della razza, restituirà una dignità nazionale, e tanto influirà col suo esempio sugli autori, sugli interpreti e sugli industriali sino a restituire una uguale dignità anche al teatro<sup>36</sup>.

Poco altro resterebbe, a questo punto, da ricordare, perché i già sporadici interessi per lo spettacolo della «Difesa della razza» tendono nel tempo sempre di più a scemare. Di qualche interesse forse solo un saggio su Eschilo, *Interpretazione razzista di un mito* di Paolo Nullo (n. 4 del 20 dicembre 1941, pp. 13-5)<sup>37</sup>, per il quale, il mito si presta spesso più a

<sup>35</sup> È l'edizione ridotta da E. Possenti, con Laura Adani nella parte di Nora. Anche Enrico Fulchignoni ne parla su «Il Dramma», n. 352 del 15 aprile 1941, p. 40, riconoscendo che «l'elegantissimo pubblico dell'Eliseo non si è lasciato eccessivamente commuovere» da uno spettacolo che, rappresentato «in abito moderno, dentro un appartamento scappato dai rotocalchi di "Domus" o di "Casabella"», aveva delle intenzioni sperimentali.

<sup>36</sup> L'articolo è illustrato da una immagine di teatro di massa dell'Estete Musicale Italiana al Castello Sforzesco di Milano e da inquadrature di volti, che non danno sempre infallibile testimonianza della perspicacia di un pubblico popolare alle prese con una rappresentazione dell'*Elettra*.

<sup>37</sup> Segnaliamo almeno una tarda noticina su *L'ebreo errante* di tale Encolpius (n. 10 del 20 marzo 1943, p. 20), nella quale appunto si segue, dalle

interpretazioni razziste che teologiche o cosmogoniche. Ciò, in particolar modo, per quanto attiene alla figura di Io, che amata da Zeus, fu trasformata in giovenca dalla tradita Era e, in seguito, avrebbe a lungo peregrinato fino in Egitto, dove, ridiventata donna, generò Epafo.

Nel *Prometeo* di Eschilo, il protagonista «lascia intravedere l'inizio di un nuovo ciclo economico-razzistico dell'umanità che coinciderebbe colla fine dell'età Saturnia e l'inizio dell'età di Giove». Non a caso, anche Virgilio, cantando, nell'egloga a Pollione, del ritorno dell'età saturnia parlerà di una nuova stirpe (*nova progenies*) a rimarcare che l'avvicendamento delle razze segna le grandi transizioni storiche. «In tutta la tragedia eschilea», comunque, «Prometeo annuncia un lungo periodo per l'umanità, oscuramente commisto al sorgere e al decadere di nuove stirpi, di cui Io sarà non secondaria protagonista, se non addirittura la madre e fondatrice» e la trasformazione di Io in giovenca appare, a questo punto, un esplicito simbolo della sua prolificità. Prometeo le profetizza il suo estenuante viaggio, nel corso del quale «l'assillata vacca» dovrà toccare

popoli, paesi, razze diverse [...] al solo scopo di dar vita a diverse stirpi quali la Libica, l'Egizia e, da ultimo, la Pelasgica che doveva avere tanta importanza per lo sviluppo della nostra civiltà tirreno-

radici bibliche, l'evoluzione della leggenda dell'Ebreo errante, da Malco a Cartofilo e da Cartofilo a Buttadeo, approdando a una specie di rivendicazione nazionalista: «È innegabile che l'Ebreo errante è uno dei principali miti, sia dell'antichità che dei tempi moderni, da alcuni accostato a Prometeo, e da noi appaiato col mito di Faust o Don Giovanni. Ebbene, quando Tirso del Molina, per citare l'esempio che ci offre la figura di Don Giovanni, ridusse la piccante cronaca di Siviglia nel suo dramma *El Burlador de Sevilla*, questo approdato in Italia, si trasformò subito da dramma in commedia. Vogliamo dire con ciò che la leggenda dell'Ebreo errante, come anche quella di Don Giovanni, e le altre, seppure non inventata in Italia, in Italia hanno preso lo spirito del mito. Con Buttadeo comincia la vera leggenda dell'Ebreo errante».

adriatica. Stirpi nuove, e ben distinte da quelle che Io incontrerà lungo il cammino, le quali viceversa sembrano appartenere alla precedente età saturnia proprio per la stranezza della loro struttura fisica, testimoni di generazioni mostruose ed imperfette quali le Amazzoni, i Calibi, le Forcidi, le Gorgoni, i Grifi e gli Arimaspi.

Insomma, il viaggio di Io adombra un completo ciclo antropobiologico, interessante tutto il bacino del Mediterraneo centro-orientale, che Eschilo, seguendo e rifacendo il mito a suo modo, pone nel *Prometeo legato* e continua nelle *Supplici*.

Nelle *Supplici*, si conclude, anche nella discendenza, il mito razzistico Inachio, cioè iniziato nell'Argolide da Inaco, padre di Io, e terminato nell'Argolide stessa, dopo il lungo periplo di cui abbiamo parlato, dalle Danaidi, denominate anche quinta generazione di Io.

Dall'insieme di miti e di leggende toccati nelle due tragedie si evincono almeno i seguenti punti essenziali: «primo, che Io nel suo viaggio espiatorio è venuta a contatto con stirpi razzialmente inferiori, a mescolarsi colle quali Prometeo l'ammonisce severamente di guardarsi. Secondo, che Io ha dato origine, mediante l'amplesso di Giove taurino, ad una razza meticcata: libici ed egizi. Terzo che accogliere nel proprio seno elementi meticci o di razza diversa comporta drammatici squilibri politici». La conclusione, del tutto analoga a quella per l'*Otello* shakespeariano, è affidata questa volta a un coro del *Prometeo* eschileo: saggio è chi sceglie «imenei a sua fortuna eguali». Più timido di altri, l'autore sembra scusarsi, infine, per il «cattivo gusto» di avere attribuito a Eschilo, poeta universale, «intenzioni razzistiche», il che non impedisce che il grande tragico abbia contribuito a mettere «in evidenza la tremenda fatica delle antiche generazioni per fermare e precisare nella storia dell'umanità i loro caratteri di razza e di genio».

L'ultimo numero della «Difesa della razza» uscì nel giugno del 1943. La rivista, che al principio aveva tirato anche 150.000 copie, languiva da tempo a quota 19.000, nell'austero ridotto formato dei giornali di guerra. Il conflitto volge-

va al peggio; il regime barcollava e il 25 luglio era alle porte. Gli orrori dell'Olocausto erano all'apice e, dall'estate del 1942, le deportazioni e lo sterminio erano divenuti massicci e sistematici.

Nell'ottica, pur molto settoriale, del nostro intervento –in un momento di diffuso facile revisionismo– anche la lettura degli articoli di spettacolo della «Difesa della razza» può riportarci a fare, con più lucidità e rigore, i conti con una fase buia della storia d'Europa e del nostro paese, che si tende troppo spesso ad attenuare, se non proprio a dimenticare, tanto più se si considera che quegli interventi, che sorprendono per l'approssimazione e la grossolanità o, in certi casi, per il loro cieco fanatismo, non furono neppure il peggio, non offrendo in fondo, a detta di autorevoli studiosi, che «un quadro sbiadito» di quel che in effetti fu la campagna fascista contro gli ebrei in Italia<sup>38</sup>.

<sup>38</sup> Paradossalmente, infatti, Renzo De Felice –che nell'approccio al tema bandisce ogni moralismo– ha puntualizzato che «“La Difesa della razza” è già ad un gradino più alto, anche se l'affermazione potrà sembrare un po' grossa, meno violenta: la sua polemica manca infatti di quel tanto di immediato e personale nei confronti degli ebrei italiani che invece caratterizza la stampa quotidiana» dell'epoca (R. De Felice, *Storia degli ebrei* cit., p. 273).

A proposito di antifascismo.  
Ancora sul *Sangue dei vinti* di Giampaolo Pansa.  
di Armando Petrini

Aveva ragione Pasolini quando chiedeva con forza, in polemica con una parte dei dirigenti del PCI, di abbandonare l'antifascismo "di maniera", in fondo probabilmente innocuo, invitando a far proprio un concetto di fascismo, e dunque di antifascismo, che sapesse cogliere le nuove forme di fascismo laddove esse si presentavano e cioè, secondo Pasolini, in seno alla "civiltà dei consumi":

Nessun centralismo fascista è riuscito a fare ciò che ha fatto il centralismo della civiltà dei consumi. Il fascismo proponeva un modello, reazionario e monumentale, che però restava lettera morta. [...] Oggi, al contrario, l'adesione ai modelli imposti dal Centro, è totale e incondizionata. I modelli culturali reali sono rinnegati. L'abiura è compiuta. Si può dunque affermare che la "tolleranza" della ideologia edonistica voluta dal nuovo potere, è la peggiore delle repressioni della storia umana<sup>1</sup>.

In un recente intervento sulla "teoria generale" del fascismo, Alberto Burgio ha esortato a contrastare l'idea che il fascismo coincida semplicemente con il fascismo storico, e cioè con il "regime" fascista, poiché il fascismo inteso come categoria idealtipica, sempre secondo l'ipotesi di Burgio, è qualcosa di perennemente in agguato, "è la 'verità' della mo-

<sup>1</sup> P.P. Pasolini, *Acculturazione e acculturazione* (1973), ora in *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1990, p.22.

dermità borghese” e costituisce perciò “una risposta al conflitto in certa misura *sempre attuale*”<sup>2</sup>.

Non è perciò in difesa di un’astratta eredità dell’antifascismo che scriviamo queste note al *Sangue dei vinti* di Giampaolo Pansa; piuttosto, nella convinzione che ciò che possiamo indicare oggi come una nuova sottile forma di fascismo si appoggi indirettamente proprio a operazioni culturali come questa. L’iniziativa di Pansa va dunque contrastata non soltanto per il suo attacco all’antifascismo storico (anche per questo, naturalmente), quanto, soprattutto, perché è essa stessa una delle espressioni di quella cultura, assai ampia e articolata, e di cui il libro in questione rappresenta soltanto una delle molte schegge, che rischia di alimentare oggi un nuovo pericolosissimo fascismo strisciante.

In questo senso il modo più interessante di leggere *Il sangue dei vinti* è quello di collocarlo in un quadro più ampio di ciò che il libro stesso, e le sue tesi più immediatamente evidenti, suggeriscono a tutta prima. Ciò che è stato messo in gioco con la pubblicazione del volume di Pansa non sembra essere tanto la ricostruzione delle vicende accadute nei giorni della Liberazione (anche se questo è certamente un obiettivo ben presente all’autore), piuttosto, come ha osservato Giuseppe Laterza all’indomani dell’uscita del libro, “una discussione totalmente politica che ruota intorno a una domanda: bisogna uscire dalla lunga fase di storia repubblicana fondata sull’antifascismo?”<sup>3</sup>. Più in generale il libro in questione si pone come un nuovo e importante tassello di quella cultura che guarda complessivamente al superamento della temperie novecentesca come a un passaggio indispensabile per realizzare la falsa emancipazione di una società *normalizzata*, pri-

<sup>2</sup> Vedi A. Burgio, *Guerra. Scenari della nuova “grande trasformazione”*, Roma, DeriveApprodi, 2004, rispettivamente pp.215 e 220.

<sup>3</sup> Vedi S. Fiori, *Se i vincitori riscrivono la storia*, in “La repubblica”, 25 ottobre 2003.

vata cioè della centralità nevralgica, al suo interno, del conflitto. Ciò che è, a ben vedere, e come suggeriva Pasolini, una nuova forma di fascismo.

Il tentativo di spegnere gli echi della ricca eredità dell'antifascismo trova ogni giorno qualche nuovo sostenitore: Giampaolo Pansa non è naturalmente l'unico e non sarà certamente l'ultimo. Eppure il suo caso si presenta con alcune particolarità che vale la pena di richiamare. Pansa infatti è, o dice di essere, un uomo "di sinistra": condirige "L'Espresso", periodico che insieme a "Repubblica" costituisce uno dei principali punti di riferimento di una parte significativa della sinistra cosiddetta "riformista" (termine che usiamo qui per comodità ma che, come è ben chiaro a chi non si accontenta di usare le parole come l'ideologia gli suggerisce implicitamente di utilizzare, rischia di non significare più alcunché, se non, addirittura, il contrario di ciò che storicamente ha indicato). Proprio la particolare biografia del suo autore rende il libro estremamente significativo ed emblematico di un sentire probabilmente più ampio. Forse, da questo punto di vista, *Il sangue dei vinti* può aiutarci a comprendere meglio alcuni aspetti dell'ideologia che finisce per informare e di cui rischia di nutrirsi proprio quella "sinistra" sedicente riformista. Proviamo perciò a prenderlo sul serio e a indagarlo nelle sue ragioni di fondo.

Luigi Pestalozza ha sottolineato con estrema sottigliezza l'importanza del ruolo svolto nel libro da Livia<sup>4</sup>, il personaggio fittizio della bibliotecaria che aiuta Pansa nella sua ricerca e che allo stesso tempo è aiutata da lui a fare i conti con il proprio passato (il padre di Livia era stato fra quei partigiani ora nel libro messi violentemente sotto accusa); Pansa scrive in realtà per lei e, in fondo, al suo posto. La trama, per quanto esile, è in questo senso illuminante: l'autore riesce finalmente

<sup>4</sup> L. Pestalozza, *Il maggiordomo Pansa "ammesso" alla corte del padrone*, in "L'Ernesto", novembre-dicembre 2003, pp.90-91.

a fare ciò che la quarantacinquenne Livia, da sola, non avrebbe presumibilmente potuto realizzare. Pansa insomma nel libro parla per sé, certamente, ma scrive anche, e forse soprattutto, per la generazione dei coetanei di Livia, i nuovi “adulti” a cui è affidato oggi il compito di costruire il futuro di una “nuova” società, ma che per poterlo fare devono liberarsi di un peso gravoso, del quale non riescono così facilmente a sbarazzarsi. *Il sangue dei vinti* non si presenta dunque semplicemente come un fatto personale, e cioè come il frutto della caparbia ricerca della “verità” condotta da un uomo solo, ma come un necessario momento di espiazione collettiva, una sorta di vera e propria catarsi sociale e psicologica (da qui forse anche il successo di vendite che il libro ha ottenuto: *Il sangue dei vinti* ha saputo rispondere con precisione a un’esigenza sociale e psicologica, oltre che culturale).

Dal punto di vista della ricostruzione delle vicende accadute nei giorni immediatamente precedenti e successivi alla Liberazione il libro oscilla fra la riproposizione di fatti ed episodi già noti e la falsificazione più spudorata e dunque, almeno fino a un certo punto, a propria volta facilmente falsificabile<sup>5</sup>. Il vero obiettivo del libro coincide in realtà con il tentativo di aprire “da sinistra” una breccia verso il definitivo superamento della complessa eredità dell’antifascismo. Superamento che mira per un verso a impoverire l’idea stessa di “eredità”, in sé contraddittoria e dunque poco maneggevole in tempi di così endemica superficialità, e nello stesso momento a colpire al cuore il nocciolo profondo di quella particolare eredità conservata nell’antifascismo, e cioè l’idea che sia proprio il conflitto, e in particolare il conflitto “di classe” motore di tutti i conflitti, lo strumento indispensabile per reagire al sopruso e alla sopraffazione.

<sup>5</sup> Vedi, fra le molte possibili, la recensione di Giovanni De Luna: *Pansa, il sangue dei vinti visto con gli occhiali della Rsi*, in “La stampa - tuttoLibri”, 25 ottobre 2003.

Non è un caso che il libro di Pansa costituisca il preciso *pendant* della idea cardine su cui sembra poggiare la sciagurata rotta politica del più grande partito della sinistra italiana e cioè la volontà di arrivare a recidere, nettamente e risolutamente, i residui legami con l'eredità della storia del movimento operaio. Il "paese normale" auspicato da quei *sinistri* frigidì trova corrispondenza nella "serenità" di giudizio continuamente richiamata da Pansa nel suo libro. L'orizzonte prospettato, o auspicato, è in questo senso molto chiaro: una cultura politica *serena e normale*, che sappia collocarsi senza tentennamenti "nostalgici" tutta all'interno delle condizioni e dei rapporti di forza dati, diventando così incapace di guardare alla possibilità di far saltare il *continuum* della storia, eventualità auspicabile soltanto da chi pensa il proprio tempo in termini conflittuali. Dal punto di vista dell'operazione culturale e politica complessiva la rimozione dell'antifascismo così come viene operata da Pansa è tutt'uno con l'affermazione che vuole Craxi essere stato più "moderno" di Berlinguer.

*Il sangue dei vinti* è scaltramente "ideologico" anche nella scelta del metodo con cui è presentata la ricostruzione storica delle vicende narrate. Il libro rinuncia infatti apertamente alla necessità del punto di vista (e incoraggia naturalmente i propri lettori a fare altrettanto) e dietro all'apparente, e soltanto retorico, appello alla ricerca della "verità" intende invece sbarazzarsi di quell'ansia tipicamente moderna e novecentesca del faticoso *cimento* della verità. Verità che non sta tanto nei "fatti" nudi e crudi, affastellati gli uni agli altri –come Pansa suggerisce implicitamente con il suo collazionare cronache (peraltro spesso false e falsate)–, quanto piuttosto *sotto* i fatti, o meglio sotto la loro qualità fenomenica, e va perciò piuttosto ricercata nell'essenza di quei fatti, nelle connessioni essenziali e nascoste che li legano l'uno all'altro, nella capacità di metterli in relazione fra loro. Walter Benjamin sosteneva che lo storico non può accontentarsi di una banale esat-

tezza letterale, poiché “articolare storicamente il passato non significa conoscerlo ‘come propriamente è stato’” ma “impadronirsi di un ricordo come esso balena nell’istante di un pericolo”, laddove il pericolo, al tempo di Benjamin come oggi, è “ridursi a strumento della classe dominante”<sup>6</sup>. Pansa invece lascia intendere che i fatti parlino da soli, e che perciò il senso dei fatti, e più complessivamente della storia, scaturisca dai fatti stessi, dalla loro semplice elencazione<sup>7</sup>. Ma l’idea che i fatti parlino da sé è appunto, come suggerisce Benjamin, pura ideologia; ne è, per certi versi, il sedimento più profondo, poiché comporta tanto la rinuncia allo sforzo di determinare il contesto in cui i fatti avvengono (e perciò la rinuncia a comprenderli nella loro realtà), quanto la rinuncia al punto di vista, senza il quale non si dà possibilità di elaborare alcuna autentica interpretazione del divenire storico. Privato dell’intelligenza del punto di vista lo sguardo di chi si interroga sul passato si riduce a una forma di rozzo impressionismo o di pseudo-erudita elencazione di dati che non possono fare altro che confermare l’esistente, e perciò ridursi a strumento di chi ha tutto il vantaggio a mantenere le cose così come stanno.

Un libro dunque, questo di Pansa, che veicola un’idea consapevolmente astratta e superficiale non solo dell’eredità dell’antifascismo ma addirittura, implicitamente –e non per

<sup>6</sup> È una delle celebri *Tesi di filosofia della storia* di Benjamin (in *Angelus novus*, Torino, Einaudi, 1962, pp. 77-78).

<sup>7</sup> Pansa tenta di evitare l’obiezione legata alla mancata articolazione del contesto in cui i fatti avvengono anticipandola per bocca di Livia: “Ho un dubbio da sottoporle [...] mi chiedo se riusciremo a restituire ai suoi lettori il clima del dopoguerra, l’aria fetida di quell’alba coperta di sangue”. Ecco la risposta che liquida qualsiasi problema di ‘punto di vista’: “Alzai le spalle: ‘È una domanda che evito di farmi quando comincio a scrivere una storia. Mi preoccupa soltanto di tre cose: di non incappare in troppi errori, di andare avanti e di essere chiaro. Il risultato lo valuteremo alla fine’” (G. Pansa, *Il sangue dei vinti*, Milano, Sperling & Kupfer, 2003, p.56).

questo meno pericolosamente– del modo di guardare alle vicende del passato *tout court*.

Sbaglieremmo però a ritenere che *Il sangue dei vinti* sia il frutto di un pensiero semplicemente *cinico*. Certamente Pansa è anche cinico, e in questo libro lo dimostra in modo inequivoco. Eppure il libro esprime soprattutto una cultura dal carattere fondamentale *frigido*, che comporta cioè l'abbandono della forza appassionata di ciò che si pone in termini conflittuali nei confronti del proprio tempo in favore di una resa all'esistente vissuto come unico orizzonte possibile. Con ciò non si vuole attenuare la gravità delle posizioni di Pansa, e delle loro conseguenze; al contrario, si vuole indicarne un sedimento ancora più grave e pericoloso, anche se forse meno immediatamente evidente.

Poche settimane prima che uscisse il libro di Pansa, nel settembre del 2003, Silvio Berlusconi si preoccupava di edulcorare, a modo suo, la memoria storica di Mussolini (il Duce non fu tanto cattivo quanto Saddam Hussein, il confino fascista era in fondo una specie di villeggiatura, eccetera). Quel che accomuna queste posizioni a quelle di Pansa è ai nostri occhi ben evidente (un'aria, un clima complessivo revisionistico nel senso più squallido e volgare); ma quel che le differenzia? Detto in estrema sintesi: mentre Berlusconi mostra qui tutto il proprio volto aggressivo e cinico, Pansa dà voce a un pensiero risolutamente *debole*, non conflittuale, frigido.

È Berlusconi, e tutto ciò che Berlusconi rappresenta, a incarnare uno dei modi più compiutamente *cinici* di guardare, e di operare, nel presente. Berlusconi, ne abbiamo prove continue, conosce molto bene l'attacco, la conflittualità, la sfida. In un certo senso Berlusconi è addirittura, a suo modo, "passionale". Nel senso che vive –o mostra di vivere– in prima persona una passione conflittuale con il proprio tempo, seppure nei modi tipicamente postmoderni che gli sono propri. Naturalmente tutto ciò avviene al solo scopo del più abietto e

appunto *cinico* interesse personale (anche laddove così non appaia a tutta prima, poiché il suo agire coincide sempre comunque con il precipitato di una logica personalistica di conduzione del potere), eppure a suo modo passionale, e cioè trascinato in un effettivo corpo a corpo con la realtà. Si ha spesso addirittura l'impressione che quelle che solo uno sguardo affrettato può davvero considerare *gaffe* rozze e incolte siano proprio strumenti di una strategia ben consapevole e studiata volta a rafforzare innanzi tutto questa immagine conflittuale che, pur se inizia a dare segni di cedimento, ha evidentemente una sua presa ben precisa sugli elettori.

La cultura che esprime Pansa ha ben poco a che fare con questa forma di cinismo. È piuttosto una cultura dal carattere frigido; una cultura cioè che, lasciandosi alle spalle la ricca complessità dell'eredità "passionale" del novecento, riesce solo più a essere rinunciataria, "debole", priva di qualsivoglia reale ambizione (che non sia la misera ambizione personale). *Subisce* la realtà, al massimo tenta di *amministrarla*, ma non si cimenta mai davvero in un autentico conflitto con essa. Abbandonando la dialettica della forza che ha caratterizzato così profondamente la temperie del novecento — e anzi mettendola ferocemente sotto accusa — si mostra fatalmente impotente nei confronti del divenire della storia, e appare "debole" perché privata della passione conflittuale di chi vive conflittualmente *nel* e *il* proprio tempo. Un pensiero che non è più in grado di sostenere la contraddittorietà della forza (che è anche la contraddittorietà di un pensiero forte sulla realtà) diventa fatalmente frigido, impotente, e consegna il campo al cinismo di chi si appropria della forza, come è nel caso di Berlusconi, maneggiandola naturalmente a proprio esclusivo uso e consumo.

La rinuncia al punto di vista, al conflitto, comporta insomma un'ulteriore cruciale rinuncia, la rinuncia alla possibilità del cambiamento. È soprattutto in questo senso, e al di là degli altri riferimenti più espliciti, che il libro di Pansa è for-

temente e intimamente anticomunista. La ribellione radicale al sopruso è sempre “vendetta”: questa è l’insidiosa tesi implicita del libro e questo è il vero motivo per cui Pansa, al termine della sua lunga disamina, chiede al proprio lettore di rinunciare all’eredità dell’antifascismo. Nell’ottica di Pansa infatti ogni tentativo dei partigiani di contrastare conflittualmente, con mezzi radicali, i soprusi e le terribili violenze perpetrate dai fascisti scivola e si trasforma ineluttabilmente in una forma di vendetta. La “lotta di classe” diventa, significativamente, nelle parole di Pansa, “odio di classe”, perché la lotta è qui subito odio e lottare è già odiare.

*Il sangue dei vinti* consegna insomma al suo lettore un’idea semplice, ben in linea con il senso comune così scientemente nutrito e amplificato dall’elettrodomestico cinquantenario. L’idea che, in fondo, solo nel nome dell’accettazione dello stato di cose vigenti e solo a partire della moderazione e di un malinteso concetto di *realpolitik* si possa guardare ai problemi complessi delle nostre società, rendendo così nei fatti sostanzialmente impossibile reagire al problema capitale, quello cioè della sopraffazione e dello sfruttamento dell’uomo sull’uomo. L’eredità dell’antifascismo, dal punto di vista di Pansa, va resa inservibile e lasciata alle spalle: laddove venisse accolta e autenticamente attualizzata (cioè resa viva per quel che può ancora consegnare al presente), avrebbe la capacità di riproporre la questione centrale che qui e ora per noi si pone: il problema di un approccio conflittuale alla cultura e alla società e ai rapporti di forza al loro interno.



## Il teatro di contraddizione. Appunti sul Convegno *di Silvia Iracà*

Oh Dante, Dante! / Gronda m. il paradiso.

[Tommaso Landolfi]

I funerali che il teatro di contraddizione inscena sempre ogni volta che fa uno spettacolo sono tali perché sa che c'è un cadavere e che il cadavere va seppellito se non puzza. E lo seppellisce, lo seppellisce facendo sempre degli spettacoli che sono delle sepolture, dei funerali. Ma proprio perché seppellisce il cadavere che c'è lì, di cui si parla, ecco che l'aria è straordinariamente pura, viverci dentro è bellissimo. Mentre invece l'altro teatro quello che, diciamo così, inscena la festa o dice di inscenare l'allegria, la festa... lì c'è l'aria che puzza perché fanno finta che il cadavere non ci sia, e invece c'è, e non lo seppelliscono, allora l'aria è mefitica.

[Dall'intervento di Valeriano Gialli  
registrato in video e presentato al Convegno]

Il mio teatro è nel sentimento della scomparsa del teatro.

[Rino Sudano citato da Mario Domenichelli  
nella sua relazione]

La Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università di Torino ha promosso il 4, 5 e 6 marzo 2004 un Convegno sul teatro di contraddizione grazie all'apporto del Centro regionale universitario per il teatro (CRUT), della regione Piemonte e del ministero per i Beni e le attività culturali con il sostegno della città di Torino.

Il Convegno è stato aperto dal saluto delle autorità: il rappresentante del Rettore, professor Claudio Della Valle; l'assessore alla Cultura e università della regione Piemonte, dottor Giampiero Leo; la preside della Facoltà, professoressa Annamaria Poggi e il presidente del corso di laurea in discipline dell'arte, della musica e dello spettacolo (DAMS), professor Roberto Alonge.

Questi gli studiosi che hanno partecipato, con relazioni, ai lavori: Silvia Sinisi, dell'Università di Salerno; Claudio Melolesi, dell'Università di Bologna; Ferruccio Marotti, dell'Università di Roma "La sapienza"; Mario Domenichelli, dell'Università di Firenze; Luigi Pestalozza, musicologo; Valeriano Gialli, attore; Guido Davico Bonino, Ruggero Bianchi, Antonio Attisani, Antonio Pizzo, Armando Petrini, Edoardo Fadini, dell'Università di Torino; Donatella Orecchia, dell'Università di Roma Tor Vergata; Mariapaola Pierini, dell'Università di Genova e Gigi Livio, dell'Università di Torino, che, con i suoi collaboratori universitari, ha organizzato il Convegno e che, nel pieghevole che riportava il programma, ha fatto stampare le parole riportate qui sotto per chiarire che cosa si debba intendere per "teatro di contraddizione", locuzione non certo accettata unanimemente dalla critica:

Il teatro di cui si occuperà questo Convegno è quello che viene correntemente rubricato come "teatro d'avanguardia" (o della neoavanguardia); ma questa 'etichetta'—usata per definirlo soprattutto a partire dalla fondazione del Gruppo '63 che sancisce la costituzione in schiera fortemente agguerrita di quei letterati che da tempo lavoravano in una direzione sperimentale— non rende ragione dell'essenza di quel momento del linguaggio della nostra scena—iniziato nel 1959 e vivo tuttora— per almeno due motivi. Il primo è che questi teatranti, per molti aspetti eccezionali, non si costituiscono mai in 'gruppo', non fecero manifesti e comunicarono assai poco fra di loro dal momento che la loro ricerca e il loro studio risultano spesso solitari e danno vita a espressioni artistiche molto diverse, unite solamente da un minimo comune denominatore definibile, appunto, come "teatro di contraddizione". Il secondo è che le operazioni di inserimento nel mercato portate avanti dalla neoavanguardia —è quello che venne definito da Sanguineti come il "momento cinico" di quel movimento— sono del tutto estranee al modo di comportarsi di questi teatranti che, al contrario, tendono a un completo rivoltamento del linguaggio della scena del tempo (mutamenti di rotta avverranno solo in seguito). A questi due motivi un altro, strettamente legato al secondo, è da aggiungere e cioè la necessità di distinguere

questi artefici della scena dalla pleora di quelli che –dopo il Convegno di Ivrea del '67– si presentarono sui palcoscenici nazionali a spartirsi le quote di mercato che l'opera dissodatrice e disperata di quegli straordinari precursori aveva, malgrado se stessi, aperto.

La locuzione “teatro di contraddizione” non serve però solamente a stabilire una differenza tra i teatranti di cui si occuperà questo Convegno e quelli “dell'avanguardia” ma, soprattutto, a definire in via ampia e programmatica una poetica comune che si basa su tre presupposti: contraddizione, innanzi tutto, all'idea stessa di teatro, quello moderno e contemporaneo ovviamente, espressione della borghesia trionfante; contraddizione al teatro di regia, quello che si basa sul “testo” e che di questo diviene, dopo una lunga storia iniziata alla fine dell'ottocento, la vestale; contraddizione al teatro di avanguardia, e neo- e post- e trans- e cioè opposizione alla freddezza del culto della forma fine a se stessa attraverso un forte sentire che non per questo non diviene forma eccezionale e straordinaria.

All'incontro, oltre agli studiosi citati, hanno partecipato inoltre quattro testimoni eccezionali di quel teatro: Riccardo Caporossi, Carlo Quartucci, Claudio Remondi e Carla Tatò, che hanno animato la discussione critica e l'approfondimento storico con l'apporto delle loro fondamentali esperienze.

Questo Convegno, dunque, non è risultato soltanto un confronto accademico per pochi. La riflessione su quel teatro e sugli artisti che lo animarono è una riflessione intorno a una vera e propria rivoluzione, fallita –come fallite sono le grandi utopie del ventesimo secolo– non per incapacità dei suoi protagonisti, ma per disparità di forze rispetto al nemico, la società dello spettacolo, così come la intese Guy Debord, ultima espressione culturale e non solo del dominio capitalistico. Nonostante la storia abbia appiattito e rimosso il valore di quelle esperienze, resta il fatto che quei teatranti furono in grado di problematizzare, sovvertendole, le certezze non solo teatrali, ma di tutta la cultura dominante del tempo, inserendosi a pieno diritto nell'alveo della modernità. Il teatro, giunto all'indomani di quella radicale esperienza, ha dovuto con

quella confrontarsi e il discrimine oggi sta tra coloro che perseguono la tensione verso l'autenticità con la piena coscienza dell'*impasse* storica, culturale ed etica dei nostri giorni, e coloro che cinicamente si sottraggono a questa responsabilità perpetrando un teatro consolatoriamente 'distratto' e 'gastro-nomico', anche quando, ma solo apparentemente, si presenta come 'impegnato' e di questo falso *engagement* si compiace.

Una nota a margine. Proprio nei giorni immediatamente precedenti a quelli del Convegno, docenti e ricercatori universitari si mobilitavano in una protesta contro la riforma Moratti contro, cioè, un'idea d'istruzione (e di società) di marchio aziendalistico nella sua versione più degradata: la precarizzazione e la flessibilità di ciò che per sua essenza è irriducibile, pena la perdita di libertà, alle logiche di mercato, se è vero, come crediamo, che lo studio e la ricerca debbano contribuire alla maturazione di una coscienza critica dell'individuo nella società, risorsa indispensabile alla comprensione feconda e costruttiva del reale e, conseguentemente, a una contrapposizione autenticamente dialettica all'esistente, inteso questo come pensiero unico, e "debole", del potere dominante in piena temperie postmoderna.

Questa coincidenza rende ancora più chiaro il valore del Convegno, dal momento che ha rappresentato una voce, forse solitaria ma certamente irriducibile, nel dilagante 'chiacchiericcio' postmoderno.

Si è parlato infatti di quel teatro, di quelle esperienze coraggiose e assolutamente eccezionali per la forza con cui quegli artisti intrapresero la lotta contro il teatro ufficiale, non certo per il gusto compiaciuto di essere contro, ma per l'urgenza di agire con la coscienza disperata e disperante di essere parte di quel sistema di cui il teatro degli stabili, e quello post- o neo- o trans-avanguardistico erano —e tutt'ora sono— consolatoria espressione: il rimando all'attualità è inevitabile, e tanto più doloroso, quanto abissale si è fatto lo scarto tra la

conflittualità e l'alta coscienza politica di allora e il ripiegamento individualistico e la deriva qualunquistica di oggi.

Merito del Convegno è stato anche quello, come si è già accennato, di ospitare alcuni dei protagonisti del teatro di contraddizione, e precisamente Claudio Remondi e Riccardo Caporossi, Carlo Quartucci e Carla Tatò. Il loro intervento ha contribuito a vivacizzare la riflessione, sollecitando relatori e pubblico a confrontarsi con la realtà delle loro esperienze ancora vive e profondamente attente al mutare dei tempi. La continuità della loro ricerca artistica (che dura ormai da più di un trentennio) e il loro collocarsi sempre ai margini estremi della grande 'fiera spettacolare' del teatro delle grandi sovvenzioni, è il segno del loro rigore formale, del rifiuto a congelarsi in una formula, e di un'inesausta –seppur messa a dura prova in questi decenni– tensione alla contrapposizione critica nei confronti dell'esistente. Critica che non è mai cinica, ma sempre e inevitabilmente rivolta anche verso il loro stesso operare e quindi autenticamente moderna.

I quattro protagonisti hanno tutti insistito sull'urgenza dalla quale è scaturita la spinta originaria della loro azione a fronte di una realtà che volevano mettere in discussione: il contesto culturale di allora (di certo non più di oggi permeabile ad un'autentica innovazione, tuttavia ancora compreso di un sentimento diffuso della conflittualità, ora del tutto, o quasi, perduto) che vide nascere le loro prime ricerche teatrali e l'irruenza tipica della giovane età, unita ad una rara sensibilità, favorirono l'incontro e il sodalizio artistico di Quartucci, De Berardinis, Sudano e Remondi, l'inizio di un comune lavoro durato circa un decennio e poi, negli anni, confluito nella ricerca autonoma di ciascuno di loro.

Un afflato unitario è rintracciabile nell'influenza di Beckett che, in modo più o meno diretto, ha segnato la ricerca dei teatranti della contraddizione dal momento che ha rappresentato il riferimento "alto" a cui la loro sperimentazione si è

rifatta e sulla base del quale si è dato quell'incontro di gusto, poetica e sensibilità di Quartucci e compagni.

Il primo protagonista intervenuto al Convegno è stato Riccardo Caporossi, il più giovane fra tutti, che ha infatti iniziato il suo cammino teatrale a partire dagli anni settanta, all'indomani dell'incontro con Claudio Remondi. Caporossi, con la grazia e il pudore che contraddistinguono lui e il suo compagno, entrambi «ritrosi nel parlare di sé, nel fare dichiarazioni di poetica, nell'esporsi fuori dalla scena» (Mariapaola Pierini), ha citato quel primo tentativo, fallito per una bega burocratica sul diritto d'autore negato, di inscenare il Beckett di *Giorni felici*. È da questa originaria contraddizione che, per Caporossi, prende avvio la loro idea di teatro, e cioè dall'impossibilità materiale di fare teatro in un contesto politico e culturale degradato, assolutamente sordo a qualsiasi spinta nella direzione di un autentico rinnovamento. Beckett vietato, i due compagni si convinsero a intraprendere la strada dell'autonomia creativa che fonderà negli anni la loro particolare ricerca artistica. Una spinta, quindi, che da Beckett prese le mosse e che nel suo evolversi in forme assolutamente originali, a quel *primo amore* avrebbe sempre guardato. «Insomma –dice Caporossi– sono stati gli episodi di allora [...] che poi ci hanno portato a questa contraddizione», la quale –aggiunge subito dopo– perdura tutt'oggi traducendosi in vera e propria «emarginazione, che da una parte è voluta e da una parte è subita».

La relazione di Mariapaola Pierini, seguita all'intervento di Caporossi, aiuta a capire ancora meglio i termini di quella emarginazione. La Pierini, infatti, ha insistito sugli aspetti della poetica di Remondi e Caporossi sfuggiti negli anni ad una critica, sì pronta a riconoscerne l'alterità, ma tuttavia incapace di indagarne fino in fondo la comune matrice con gli altri teatranti della contraddizione. Il loro è «un teatro che può richiedere molte parole per essere descritto, ma che nel momento in cui accade possiede una lievità particolarissima.

Leggero come un soffio, ma dotato di una pungente incisività, di una semplicità in grado di coniugare gioia e inquietudine, meraviglia e sgomento, ingenuità e disincanto, gioco e crudeltà». L'immagine felice di quel teatro come «satellite» orbitante intorno al «pianeta» teatro di contraddizione con un'«orbita tutta personale, lunare appunto, [una] sorta di militanza silenziosa, fatta di grazia, di ritrosia, di artigianalità, di costruzione e cura di cesello di ogni dettaglio» ben restituisce l'unicità della loro ricerca. La tensione che li guida «non ha l'irruenza tipica dei fenomeni di rottura che, come improvvise onde anomale, travolgono e sconvolgono i paesaggi, ma ha l'ostinazione silenziosa di una goccia che anno dopo anno scava la roccia»; e ancora «pur nella loro forte matrice di rottura e nella loro capacità di “togliere il velo e di far scorgere l'abisso” (parafrasando Fortini), nulla hanno di epigonale, ma anzi ricercano la possibilità di perdurare nel tempo [...]. Scorgere l'abisso vuol dire, nel teatro di Rem e Cap, sondarne il mistero, la vita che da esso può risorgere».

L'intervento di Claudio Remondi, il giorno successivo, ha chiarito la genesi di quella eccezionale vocazione di cui il sodalizio con Caporossi è stato volano di trasmissione. L'attore –oggi un bellissimo vecchio di oltre settant'anni ancora attivo sulla scena– ha letto con emozione un suo scritto di anni fa: le sue parole, prima ancora che un'esplicita dichiarazione di poetica, sono state una lucida, profonda, toccante cronaca autobiografica. Remondi era ragazzino negli anni del fascismo e, come tutte le giovani leve, fu chierichetto e balilla. La partecipazione ai sabati fascisti diviene nella sensibilità del piccolo Remondi il simbolo della brutalità di quel sistema, una «trappola» ben congegnata dalla quale dover sgusciar fuori. È allora che Remondi, frastornato e inebriato dal «gran teatro» dell'autocelebrazione fascista, matura la coscienza necessitante della sottrazione.

Ho capito –dice Remondi– dopo quarant'anni la lucidità intuitiva in mio possesso quando ero bambino: ero riuscito a scivolare via

da tutti quei personaggi e ruoli che mi si volevano imporre, come liberandomi da trappole delle quali conoscevo il congegno segreto. Lo facevo inquadrando tutto, e sempre, da un punto di vista teatrale. Una facoltà intuitiva del selvaggio, forse, che poi ho perduto nella prima gioventù, quando sono stato schiavizzato dalla teatralità, quella teatralità fascinosa nei confronti della quale non sentivo più quella sana repulsione.

Repulsione che in realtà, a dispetto delle sue parole, ha continuato a nutrire fino a oggi e in ragione della quale ha maturato, insieme al suo compagno Caporossi, quell'arte «aggraziata e lunare», ritrosa, nel senso di mai sfacciata e mai compiaciuta, che ha saputo fissare nelle movenze burattinesche dei due *clown* beckettiani Rem e Cap, in continua lotta funambolica contro il mondo delle cose (ricordando molto da vicino la grande maschera di Buster Keaton), quella rabbia e quella ribellione profonde germinate così lontano nel tempo. Un artista che si autodefinisce «omino», «fratello dei vermi», che guarda la realtà attraverso il guscio scarnificato di una tartaruga, simbolo per lui della vita che scaturisce dalla putrefazione e che ancora, e nonostante tutto, rende possibile «interrogarsi» e «interrogare il mondo» (sempre la Pierini), agire nel «pessimo presente» (un presente che si protrae da cinquant'anni, che sembra aver fagocitato ogni possibilità di futuro) per testimoniare la propria irriducibilità e gettare un ponte verso il futuro attraverso l'incontro con i giovani.

Di altro impasto si sostanzia il teatro di Carlo Quartucci. Il regista, in un caleidoscopico affabulare per immagini, ha voluto specificare la sua idea di «arte della contraddizione». Nella sua ricerca, infatti, confluiscono tutti i linguaggi artistici: teatro è infatti, secondo Quartucci, il viaggio continuo attraverso gli innumerevoli «paesaggi drammaturgici» che ciascuna arte è in grado di evocare. Si tratta, tuttavia, non di un'intersezione organica, quanto piuttosto di un cortocircuito che solo «l'estremismo della passione» può realizzare.

La vita, la poesia e il teatro –dice Quartucci– si incrociano solo in questo teatro estremo, ma [...] è una questione di visione o di stravedere, l'arte è un continuo stravedere e sognarsi sopra e perdersi e ubriacarsi veramente, stare tra le nuvole dal principio alla fine.

Quartucci, come Remondi e Caporossi, si professa debitore nei confronti di Beckett che, dice, ha indirizzato profondamente gli sviluppi della sua ricerca. Dichiarò infatti: «Non voglio limitarmi a ricavare un bel pezzo dal suo testo: esaltandone la parola, voglio guardare la sua catastrofe e la mia».

La teatralità «vulcanica e irrefrenabile» di Quartucci, ancora oggi vigorosa e inarrestabile, è germinata dal bisogno imprescindibile di sovvertire le convenzioni formali, ormai svuotate di qualsiasi senso possibile; un'urgenza che incontrò il materiale espressivo di Beckett, al quale guardò per ispirarsi e a cui rivolse i suoi primi progetti scenici.

Donatella Orecchia, ricostruendo le stazioni iniziali del percorso di Carlo Quartucci e compagni nella sua relazione, si è soffermata sull'esperienza romana del Festival di Prima Porta (1965) in cui l'allora giovane regista insieme a Rino Sudano, Leo De Berardinis e Cosimo Cinieri, che sostituiva l'infortunato Claudio Remondi, allestì *Aspettando Godot*, *Finale di partita* e *Atto senza Parole II*. Il nome stesso che i quattro (Quartucci, Sudano, De Berardinis, Remondi) si diedero, "Compagnia della ripresa", stava a significare –come spiega Donatella Orecchia– «non un teatro nuovo, né d'avanguardia [...] ma che intendeva riprendersi tutto il teatro, ripartire da zero laddove non c'era più un teatro [...], un'assunzione di responsabilità totale attraverso un lavoro radicale sul linguaggio [...], una ripresa che significò una tensione autentica alla sperimentazione su una linea altra da quella dell'ufficialità», quella «linea B» del teatro italiano del novecento partita dal Futurismo, da Petrolini e Palazzeschi e giunta, attraverso il dopoguerra, fino a Quartucci. Prima Porta fu «un'effimera stagione in cui nell'esprimere [il] paradosso

[dell'infrequentabilità di una forma], la forma manteneva ancora un tocco di fragile, ma intensissima grazia» pur nell'espressione di una «teatralità esasperata, rigida e dimostrativa, parossisticamente didascalica». Un paradosso giocato sulle forze di quattro straordinari compagni, una convergenza artistica di portata storica che di lì a poco si sarebbe, tuttavia, disgiunta per il «rifiuto di cristallizzarsi in una maniera; [...] per la consapevolezza, già allora, di un mercato che fagocita tutto, compreso il rifiuto del mercato», che degrada la forma a «formula» vendibile.

Con gli anni settanta Quartucci intraprese il viaggio di *Camion*, durante il quale conobbe Carla Tatò. Da allora i due costituiscono coppia nella vita e nell'arte, le due cose essendo assolutamente inscindibili, come indivisibile è, per Quartucci, l'amicizia dalla complicità artistica. Nei lunghi anni di vagabondaggio del loro «teatro corsaro», in una ricerca inesausta spinta sempre ai confini della teatralità, hanno di volta in volta incontrato e coinvolto numerosi «amici». Perché – dice Quartucci – «l'arte della contraddizione è un movimento continuo», e solo in questo tipo di teatro – spiega – «esiste un concetto poetico dell'amicizia che si fa recitazione». La sua «regia attoriale» presuppone l'attore «eroe della scena, ma solo quando questo è impregnato di tutto» e confessa, «da anni io ho Carla [Tatò] che è impregnata di tutto: immagini, suono, gesto, video».

E Carla Tatò, nel suo intervento a conclusione del Convegno, risponde con una «confessione d'attore» minuziosa e appassionata. Racconta, ad esempio, di come per lei l'incontro con Beckett sia giunto in un secondo tempo, dopo aver attraversato molteplici luoghi e tempi drammaturgici. Era necessario, ha spiegato, passare attraverso il sentimento della morte esplorandolo, prima teatralmente con il lavoro su *Funerale* (1982), poi attraverso un lutto personale, perché «la cosa che più mi osteggiava in questo incontro – dice Carla Ta-

tò– era questo senso di morte, di vecchiezza e di funerale che c’era dentro Beckett [...] che mi metteva appunto paura, per cui poi ci sono arrivata attraversando il lutto e la morte». Nell’87, quindi, l’approdo a Beckett, da una parte attraverso la «vibrazione sonora» della parola in *Pezzo di Monologo* «che la voce coniugava nel suo spazio, nel suo tempo, nel suo ritmo», dall’altra con «questa faccia, la faccia dell’attore». «Ho poi trovato conforto –spiega– nel capire che il senso del tragico era racchiuso in tutto questo e che finalmente era quello che mi apparteneva, non solo il senso del tragico da cui deriva l’arte, ma proprio la necessità di esprimerlo per poterci andare oltre e trovare questo senso del comico e coniugarlo in questo grottesco».

Il grottesco è una categoria molto cara, non solo alla Tatò, ma a tutti i teatranti della contraddizione. Segna forse il discrimine più netto e la cifra irrinunciabile di quel teatro: è il filtro tragicomico frapposto tra sé e il mondo, ma è anche l’atteggiamento di messa alla berlina di sé e del proprio lavoro, la denuncia lucida e a un tempo disperata dell’impraticabilità di un’arte autentica nel mondo che ha cancellato il sacro e che non conosce più il sublime se non nella sua forma degradata. Per l’attrice Beckett ha quindi significato la consapevolezza della necessità del distacco critico nella pratica della propria attorialità: le figure sineddotiche dei *Dramaticules* –la bocca in *Not I*, il viso di *That time*, il Parlatore in *Piece of Monologue*– hanno tutte, ha ricordato, «trenta miliardi di secondi» di vita, sono molto vecchie, raffigurate, cioè, in quel frattempo che le divide dalla morte. Questo confronto ha significato la presa di coscienza della propria «vecchiezza», dell’importanza di quella sua faccia solcata dalle rughe, che ha «una forza incredibile [...] [in] una società mediatica come oggi, in cui l’attore appare [...] e non scompare» e cioè nella società spettacolarizzata dove all’attore con la “a” minuscola importa immortalarsi in un’immagine fissa, sempre uguale nel tempo, quando invece il valore di una vita,

ancor più di una vita “scenica”, sta proprio nella stratificazione del tempo che passa, testimoniata dal sedimentarsi delle rughe nel volto che invecchia. Questa «autorevolezza, questa maestria che ti permett[ono] –conclude Carla Tatò– di esistere e di fare in modo che qualcuno, che è lo spettatore, partecipi con te e testimoni di questa tua esperienza, da dove ti [vengono] se non hai queste rughe?».

Per questa attrice d'eccezione la contraddizione, dunque, è tutt'uno con la sua particolare condizione di teatrante, in perenne confronto dialettico con l'«attore-regista» Quartucci con il quale ha imparato a convivere in uno stato di «rischio permanente e continuo», rischio che stimola la reazione necessaria alla creazione, all'elaborazione di un'espressione che per darsi ha bisogno di spiazarsi continuamente.

L'ultimo protagonista a parlare è stato l'attore Valeriano Gialli. Sebbene, per ovvi motivi anagrafici, non appartenga alla generazione del teatro di contraddizione, Gialli, tuttavia, è stato giovanissimo testimone del nascere di quel teatro e allievo a Genova di Quartucci. In una registrazione video, l'attore ha offerto una breve, ma molto incisiva testimonianza di quegli anni e di quel teatro, così come la sua sensibilità di giovane studente li ha assimilati, e di cui abbiamo riproposto un passaggio saliente in apertura di questa cronaca. A una domanda su quale fosse l'eredità lasciata dal teatro di contraddizione alla sua generazione e a quella più giovane, Valeriano Gialli risponde:

Credo che abbia lasciato un segno [...] che [...] si possa trovare, molto raramente, in pochissime persone. Non so se nelle giovanissime generazioni ci sia ancora qualcuno che possa essere riferito a questo segno. Credo che forse qualcuno ci sia, magari qualche allievo della scuola di Perla Peragallo, a Roma, chissà?, bisognerebbe seguirli con costanza. E nella nostra generazione, quella mia, diciamo così, [...] sicuramente qualcosa è rimasto nel modo di costruire gli spettacoli, da parte di qualcuno, di pochissimi, nel modo

anche di recitare, e anche nel modo di mettersi in rapporto con il pubblico, però le personalità sono completamente diverse, e comunque credo che noi abbiamo, non so se, la necessità o il difetto o il vizio di dover portare al pubblico un maggiore senso e quindi il senso spesso si perde.

Le relazioni di Mariapaola Pierini e Donatella Orecchia hanno fornito l'occasione a Claudio Meldolesi di parlare, nel corso della mattinata in cui ha presieduto ai lavori del Convegno, di una «scuola torinese». Gli studi sul teatro di contraddizione sono un capitolo della storiografia critica teatrale ancora tutto, o quasi, da scrivere. La scuola citata da Meldolesi, che fa capo a Gigi Livio e ai giovani studiosi di cui questa rivista è emanazione, non è l'unica scuola di studi teatrali che sia nata nell'Università di Torino, ma è certamente quella che più si è occupata di indagare il teatro di contraddizione. Il senso del Convegno va anche in questa direzione. Lo stimolo a parlarne deriva, appunto, dall'interesse che ha suscitato il confronto tra diverse scuole di pensiero, tanto più evidente tra quegli studiosi che hanno affrontato nello specifico la poetica di uno stesso artista. È il caso di Claudio Meldolesi e Gigi Livio i cui interventi si sono concentrati rispettivamente sulla dialettica arte/vita in Leo De Berardinis e sullo straordinario sodalizio artistico di Leo De Berardinis e Perla Peragallo nell'esempio di *Assoli*.

Per Meldolesi la categoria “contraddizione” risulta limitativa riferita all'arte di Leo De Berardinis, perché non pertinente all'ultima fase della sua attività sulle scene, quella della «risocializzazione teatrale» a Bologna, quando –sono parole di Meldolesi– «Leo fa scuola, diventa istituzione della sua differenza» e della sua «dimensione maledetta»: laddove è subito chiaro il punto di vista dello studioso. Secondo l'approccio che vede nella contraddizione la chiave di lettura e di interpretazione di questo teatro, l'“evoluzione” di Leo De Berardinis non può che risultare un cedimento nei confronti del sistema al quale egli si era violentemente contrapposto nelle

prime due fasi del suo operare artistico, fasi che Meldolesi definisce della «negazione» –riferendosi alle origini con Quartucci, Remondi e Sudano, ma poi anche all'esperienza con Carmelo Bene– e della «ricostruzione delle radici» a Margliano con Perla Peragallo. Questo è tanto vero che, a sostegno della sua tesi, Meldolesi si avvale di categorie di volta in volta psicanalitiche e esploranti spazi mentali tendenti all'«oltre». Infatti lo studioso parla di Leo De Berardinis come «presenza interiore agli attori» suoi allievi, di un suo «bisogno di andare oltre», del suo interesse per l'eterno «disequilibrio» tra «psiche e fisica» in un'«epoca di enorme potenza interiore ed esteriore», laddove essere attore significa agire «questa grande potenza, giunta a porsi in gara con la natura stessa». In questa visione gli anni con Perla Peragallo vengono sacrificati alla maturità di Leo De Berardinis, e cioè al periodo bolognese. Meldolesi, inoltre, affronta il senso in cui l'attore mirabile ha frequentato la regia, cogliendo un aspetto di straordinaria profondità nel riconnettere l'artista alla tradizione teatrale ottocentesca e in particolare a Eleonora Duse: lo studioso infatti parla dell'eredità in Leo De Berardinis della «regia attorale» iniziata dalla Duse, una regia che è «fattore di [auto-]identificazione» per l'attore che la pratica, tanto è vero che non si risolve in prove condivise con i compagni di scena, ma è strumento per «custodire la propria differenza», attraverso cui l'artista «collega i saperi contemporanei», una coscienza superiore del proprio operare che lo spinge a confrontarsi non solo con i propri mezzi, ma anche e soprattutto con la realtà in cui si muove. Questa connessione, riferita da Meldolesi al periodo bolognese di Leo De Berardinis, è ancora più evidente se si pensa al periodo con Perla Peragallo a Marigliano, come emerge dalla relazione di Gigi Livio.

Infatti Livio si concentra su un'analisi molto dettagliata di uno dei lavori più significativi del sodalizio di De Berardinis

e della Peragallo, *Assoli*, appunto. E per farlo contestualizza il lavoro collocandolo in un percorso culturale che affonda le sue radici nel teatro «grottesco» primonovecentesco passando attraverso la «sospensione tragica» della prassi e della teoria beckettiana, per giungere, appunto, a quella particolare declinazione tragica presente nell'arte scenica della coppia di attori. In *Assoli*, infatti, Leo De Berardinis e Perla Peragallo realizzano una sintesi raffinatissima dell'impossibilità del tragico (quello autentico che si contrappone al «drammatico» del teatro borghese) nell'epoca contemporanea, assumendo su se stessi i termini di questa dialettica negativa: in Perla Peragallo, attrice «calda», si incarna «il tragico nell'epoca dell'assenza del tragico, la sua recitazione è appassionata, tremenda e continuamente degrada[ta] in un rantolo, in un urlo, in una rabbia spaventosa». La sua poetica d'attore frequenta, sì, «l'enfasi tragica» ma per romperla e spezzarla continuamente. Leo De Berardinis è, invece, attore «freddo», «ritaglia per sé una parte di spalla», «attore casuale, tipo rivista: regista in scena, ideologo grottesco, esteta che si aggira in questa rovina totale del teatro e del mondo». I due compagni incarnano le due declinazioni della contraddizione: Perla Peragallo nell'antitesi al teatro *tout court*, «quello moderno e contemporaneo [...], espressione della borghesia trionfante»; Leo De Berardinis, invece, nell'antitesi al teatro ufficiale, cioè «al teatro di regia, quello che si basa sul “testo” e che di questo diviene [...] la vestale».

È appunto in questa straziata consapevolezza che, secondo Gigi Livio, è racchiusa la forza del teatro di De Berardinis e della Peragallo e nelle forme altissime in cui la loro sintonia artistica è riuscita a esprimerla.

Ancora di questi teatranti, e in particolare di Perla Peragallo, parla Ferruccio Marotti che, ammalato e costretto a letto, interviene al Convegno con una telefonata da Roma. E ricorda come la nascita del Centro teatrale universitario (CUT)

di Roma coincida, tra la fine degli anni cinquanta e l'inizio dei sessanta, con la nascita delle avanguardie e che al CUT fu data la possibilità di usare il teatro Ateneo anche perché “questo CUT era sponsorizzato da attori molto famosi che avevano accettato di farci da insegnanti, parlo di Giancarlo Sbragia, di Enrico Maria Salerno e della vecchia, famosa regista Tatiana Pavlova”. Dopo alcuni mesi di lavoro –è sempre Marotti che rievoca quel tempo– decisero di inscenare *I giusti* di Camus, con lo stesso Marotti consulente letterario e, tra gli attori, Gigi Proietti, Leo De Berardinis, Rino Sudano e altri. Tra questi Perla Peragallo che “si rivelò un'attrice straordinaria. Ricordo che rimanemmo commossi e sconvolti dal modo in cui lei recitò, in latino, un *Pianto della Madonna*, che fu qualcosa di singolare, di eccezionale; veramente dette la misura di una capacità straordinaria di attrice”. Marotti conclude poi la sua testimonianza con una nota di dolente nostalgia poiché, dopo questo “momento [che segnò] l'apice di questa esperienza” tutte quelle persone si rivolsero in altre direzioni, ciascuna per proprio conto, e non tornarono mai più insieme.

Un altro momento di confronto sulla poetica di uno stesso artista è quello che è scaturito dalle relazioni di Silvana Sinisi, Luigi Pestalozza e Armando Petrini: ciascuno di loro ha infatti preso in considerazione l'arte di Carmelo Bene. La Sinisi, concentrandosi sulla valenza simbolico-allegorica degli elementi iconografici della scena beniana; Pestalozza sulla ricerca sonora di Carmelo Bene che lo accomuna ai grandi sperimentatori del novecento; Armando Petrini su uno dei primi lavori scenici di Bene, in cui, *in nuce*, è racchiusa tutta la ricerca e la tensione critica degli anni a venire.

Silvana Sinisi ha passato in rassegna una sequenza di esempi tratti dai lavori scenici di Bene volti a rafforzare la tesi della sperimentazione radicale dell'attore anche nella direzione della drammaturgia scenica, ossia, del tratto iconogra-

fico portatore di senso, a cui, sovente, è affidata la chiave di lettura dell'intero suo lavoro. Ne è emerso un procedere dell'artista, almeno fino a un certo punto della sua attività – cioè fino a prima delle «sue ultime apparizioni, dedicate per lo più a *recitals* di poesia» quando, lavorando «sulla sottrazione, sulla riduzione delle emergenze fisiche [...] Carmelo [Bene] tende quasi ad occultarsi nell'ombra, a scomparire come corpo, per darsi solo come voce»–, per paradossi e sollecitazioni estreme, declinati in una sensibilità tutta particolare che la studiosa definisce «l'esplosione barocca delle possibilità vive». E chiarisce:

La scena beniana non si propone [...] di ricostruire un ambiente ispirato a criteri di verosimiglianza descrittiva né persegue intenti cosmetici di carattere estetico-formale, ma è un conglomerato di segni che interagiscono con la fisicità dell'attore tagliando i ponti con la realtà esterna per darsi come un sistema autoreferenziale che rinvia esclusivamente all'idea registica di base [...]. Qualunque sia la strategia adottata la scena acquista una valenza semantica che va ben oltre l'usuale funzione di sfondo dell'azione, fornendo attraverso la forza dell'immagine visiva la chiave di lettura dello spettacolo.

Nel curare i suoi personali riadattamenti dei classici, Carmelo Bene è sempre sorretto da una forte istanza mentale che lo porta a spostare i procedimenti dal piano immediatamente espressivo-rappresentativo ad un livello riflessivo di ordine metalinguistico [...]. In questa operazione che azzerà ogni norma precostituita a partire dalla reverenza nei confronti del testo, [Carmelo Bene] rinnega ogni forma di immedesimazione interpretativa e il concetto stesso di rappresentazione, viene di conseguenza meno ogni tradizionale forma di comunicazione, ogni possibilità di una decifrazione immediata [...]. In questo contesto è l'apparato scenico a farsi portatore di senso, restituendo attraverso la scelta degli elementi visivi il nucleo drammaturgico su cui si impernia la scrittura scenica.

Questa prospettiva, indagata con grande dovizia di particolari attraverso l'esempio di svariati e significativi allestimenti scenici beniani, ha avuto il merito di portare alla luce il

dettaglio iconografico nel lavoro dell'attore-*artifex* quale elemento assolutamente comprimario nell'economia dei codici del suo personale linguaggio della scena, aspetto che, nei molti saggi dedicati al teatro di Carmelo Bene, è raramente messo in evidenza.

La relazione di Armando Petrini su *Gregorio. Cabaret dell'ottocento*, lavoro del 1961 di un giovanissimo Bene, ha introdotto anch'essa un aspetto poco indagato: il richiamo ideale, finora solo presunto (anche per via delle dichiarazioni ambigue dello stesso Carmelo Bene a riguardo) dell'artista al grande maestro della modernità, Samuel Beckett, richiamo che, nel caso di *Gregorio*, non solo si dimostra fondato, ma anche esplicito. Beckett, infatti, ha sempre rappresentato il discrimine tra Bene e gli altri teatranti della contraddizione dal momento che questi (Quartucci e, più tardi, Carla Tatò, Remondi e Caporossi, Leo De Berardinis e Perla Peragallo, Rino Sudano e Anna D'Offizi; il caso di Carlo Cecchi è ancora diverso), almeno e certamente nella fase germinale del loro teatro, subirono in maniera pregnante l'influenza del drammaturgo e teorico (si vedano *Aspettando Godot* del 1964, ampiamente indagato nei precedenti numeri di questa rivista, e l'esperienza del Festival beckettiano di Prima Porta del 1965) riformulata attraverso la specificità e originalità delle rispettive poetiche.

L'approfondita analisi di Armando Petrini risulta importante e portatrice di quella novità che non è fine a se stessa, ma frutto dell'approfondimento degli studi; e si inserisce, quindi, in modo originale nel novero degli scritti sul teatro di contraddizione e su Carmelo Bene in particolare.

Luigi Pestalozza, da una prospettiva non teatrale, ma certamente ricca di riferimenti all'arte della modernità in senso lato, ha invece comparato la ricerca di Carmelo Bene sul suono e l'amplificazione –quella che nei risvolti più recenti

del suo percorso artistico l'ha condotto alla teorizzazione della *fonè* e alla realizzazione di "concerti", discostandosi sempre più dalla forma teatrale in senso stretto— alle esperienze più estreme e radicali della rivoluzione musicale del ventesimo secolo. Carmelo Bene e Luigi Nono, secondo Pestalozza, si apparentano nella sperimentazione linguistica in quanto entrambi problematizzano la sintassi, l'uno del testo letterario, l'altro della notazione musicale, alla ricerca di un'emancipazione autentica dalla dittatura logico-semantiche del codice scritto e parlato, e quindi, in senso lato, dal linguaggio come forma precostituita. Torna qui l'immagine dell'esplosione, della cortocircuitazione del parlato logico-comunicativo, definito da Pestalozza il «parlato corrente», attraverso la sua «fonetizzazione» nel presente, che lo affranca dal «ricatto della gerarchizzazione della storia».

Val la pena affidarsi alle parole dello studioso per meglio comprendere la ricchezza e la profondità dell'analisi. Pestalozza vede nella ricerca sonora di Carmelo Bene quell'atteggiamento diffuso di

rottura, nella cultura europea, con il razionalismo, con l'organizzazione [pre-formata] dei comportamenti umani [...]. C'è un'assunzione di responsabilità nel presente quando [Carmelo Bene] stesso dice che "il futuro è la possibilità". È proprio esattamente questo: è un esercizio del presente come ragione, ma non come affidamento a una razionalità che oggi si chiama, per esempio, fine della storia.

Quando Carmelo Bene affronta la questione dell'amplificazione e parla di «megafono» —desumendo il sostantivo «dottamente e giustamente» da Baudelaire il quale già nell'ottocento intuiva che gli attori dovessero parlare per mezzo di megafoni— si inserisce, per Pestalozza, nel contesto culturale più ampio della «rivoluzione del suono nella musica del ventesimo secolo» portando «nello scenico» questa problematica. Spiega ancora Pestalozza che questa intuizione di Carmelo Bene è

di estrema importanza perché l'approdo [...] elettro-acustico non è meccanico. L'approdo elettro-acustico è un bisogno, non tanto di darsi un altro linguaggio, ma di rompere una sintassi [giacché] la sintassi organizza aprioristicamente la comunicazione [...]. Nel dopoguerra era fondamentale essere dissonanti, in questa maniera si offendeva la cultura conformistica musicale e l'abitudine. Come mai oggi questa è una categoria che non ci riguarda più? Perché l'assuefazione in senso positivo al suono elettro-acustico, e cioè a un suono che occupa tutto lo spettro sonoro, in cui consonante e dissonante non esist[ono] più come categoria -ma non esiste più nemmeno l'idea di una musica ricondotta a dodici note, a dodici suoni- è ormai entrata nel senso comune musicale. Ma quando esplode questa cosa? [...] Non è a caso che Carmelo Bene userà l'amplificazione ben presto nel corso della sua vita -[che] si porrà il problema della tecnologia del suono, [della] rivoluzione musicale più dirompente del secolo, ed è una rivoluzione del pensiero, anzi del pensare musicale- lui se lo pone perché [...] si pone il problema di uno spazio acustico che non può essere più [...] abituale, rifiuta, non nel soggettivismo, ma nel proprio essere soggetto, qualsiasi dipendenza del soggetto da altri condizionamenti abitudinari.

Come per Luigi Nono e gli sperimentatori del ventesimo secolo il suono deve prevalere sulla nota, «emancipa[rsi] dalle logiche della modulazione», così «il meccanismo mentale di [...] Carmelo Bene [...] fa esplodere tutto il comportamento teatrale e di recitazione e a un certo punto [introduce il] “concerto” perché la parola teatro non gli funziona più, né come spazio, né come rapporto, né come scrittura». In questo processo «non c'è nessun rapporto meccanico, ma una interrelazione culturale di coscienza critica della storia, di compartecipazione alla rottura fondamentale del secolo». E ancora:

quei dieci giorni che [Carmelo Bene] ha passato in manicomio [...] li ha vissuti subito come un'esperienza di comunicazione priva di significato e di senso, ma di una grandissima importanza per quanto riguarda quella che musicalmente si chiama la dinamica, e cioè la forma sonora delle voci. [...] Sono gli anni in cui in Italia [...] c'è

una normalizzazione del manicomio, che non vuol dire una piattificazione, vuol dire una de-drammatizzazione della separazione, sono gli anni [...] anche di Basaglia: questa è la cultura italiana, cioè una cultura che rompe le abitudini mentali, prima ancora che quelle pratiche, che rompe la comunicazione [...]. Beh, non cambia anche la nostra idea e prassi di suono sia attivo che di ascolto di fronte a uno che ti [...] comunica sonoramente i classici come presenti, come se stesso, in maniera da farti sentire dentro la tua prassi normale di ascolto, però coscientemente presa?.

Pestalozza ha voluto quindi offrire gli stimoli per una riflessione che guardia alla ricerca di Carmelo Bene come a un'esperienza «trasversale» della cultura della modernità dal momento che l'artista concepisce il presente come fatto «reale e possibile» e in questo si fa portatore di un'istanza autenticamente rivoluzionaria in quanto utopica, perché, conclude Pestalozza, rifacendosi a Tommaso Moro, «l'utopia è il futuro reale».

Gli interventi di Antonio Pizzo e di Guido Davico Bonino hanno esaminato invece la poetica di Carlo Cecchi, il primo analizzando la cifra dialettale come strumento critico della «differenza» nell'esempio di uno degli ultimi lavori messi in scena da Cecchi, i *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello, il secondo offrendo un resoconto della messa in scena della *Serra* di Harold Pinter, sempre a opera di Cecchi, e prodotta dal Teatro Stabile di Torino nel '94, quando Davico Bonino era direttore artistico dell'ente.

Nella visione di Pizzo si instaura un forte legame tra la lezione di Antonio Petito e di Raffaele Viviani, quali maestri della napoletaneità assurta a strumento linguistico di critica del reale nel contesto storico e politico in cui i due grandi attori e capocomici praticarono il loro teatro (la Napoli sabauda della prima guerra mondiale), e l'operare artistico di Carlo Cecchi che di quella tradizione in parte è erede e che, nella sua particolare visione d'arte, diviene elemento su cui

giocare il rivoltamento dall'interno della forma drammatica e teatrale naturalistica.

Guido Davico Bonino ha offerto, invece, una testimonianza molto preziosa attraverso il racconto delle prove di Carlo Cecchi in occasione dell'allestimento della *Serra* pinteriana. Riportiamo gli appunti dallo stesso Davico Bonino raccolti in quell'occasione.

Seguire le prove di Cecchi è una grande esperienza. Cecchi insisteva con i suoi attori sull'idea di prosciugamento, sino al disseccamento della recitazione da una parte e, dall'altra parte, insisteva moltissimo sull'ambiguità della recitazione. Cito, da un appunto [di Cecchi]: “Dobbiamo restituire nella nostra recitazione un secco paradigma politico-burocratico. Chi manipola l'individuo fino a privarlo della sua identità e a persuaderlo a fare ciò che vuole, parla per formule neutre ed è il neutro che noi dobbiamo raggiungere nel nostro registro interpretativo. D'altro canto –è sempre Cecchi che parla– non possiamo ignorare che *questa neutralità è involontariamente grottesca, e dunque tragicomica. È l'espressione di una tragedia che contiene di per se stessa un potenziale di atroce, stridente comicità. Dobbiamo esprimere, dunque, come risultato finale una tragicomica neutralità* [corsivi nostri]. È un ossimoro? Può darsi, ma dobbiamo arrivarci lo stesso”.

Laddove si capisce molto bene quale sia il fondamento del procedere critico nella poetica dell'attore-regista: un antinaturalismo che si avvale delle forme del teatro convenzionale per rivoltarle dall'interno. Il grottesco –di cui l'arte di Cecchi è un esempio sublime– è, infatti, un registro che, pur mantenendo un legame formale con il linguaggio della scena che mette in discussione, arriva a scardinarne e stravolgerne il senso. Il silenzio come «sospensione dell'attesa»; le «asprezze foniche [...] inattese e fortemente perturbanti»; il distacco dal personaggio, ossia quei gustosissimi 'slittamenti' alla Petrolini di cui Cecchi è erede straordinario; le «venature dialettali» di pettitiana memoria, sono alcuni degli strumenti della «straordinaria attrezzeria retorica» che Cecchi utilizza nella

direzione di un capovolgimento critico del linguaggio della scena tradizionale.

La relazione di Edoardo Fadini è risultata un resoconto ‘informale’ sullo storico Convegno di Ivrea del 1967. Ivrea fu -nelle parole di Fadini- una «battaglia durissima contro il teatro di testo, [...] il teatro letterario, [...] l’interpretazione [...], contro le forze della stabilizzazione, del non progresso e dell’organizzazione ormai diventata commerciale in concorrenza alle compagnie private di giro da parte dei teatri stabili», una battaglia portata avanti da tutti i teatranti che allora iniziavano ad essere recepiti come “d’avanguardia”. A questo punto non si può non notare, però, che sotto questa etichetta venivano a trovarsi identità assolutamente distanti l’una dall’altra, di quella distanza che passa, per esempio e per citare solo uno dei tanti casi, tra Dario Fo e Carmelo Bene. Certamente si trattò di un evento importante per la storia del nostro teatro, tanto che una personalità come quella di Pier Paolo Pasolini sentì il dovere di manifestare pubblicamente il proprio dissenso. Fadini, raccontando un aneddoto molto significativo, ma purtroppo non approfondendone il senso, ricorda: «[Pasolini fu] il nemico più forte che si presentò sulla piazza a Torino [...], il quale, alla prima assoluta di *Orgia*-capolavoro incredibile, dato a un magazzino di corso Moncalieri [nella cintura di Torino], scoperto da Beppe Bartolucci, un capolavoro gigantesco: due soli personaggi, una scatola bianca, per terra solo un materasso, Laura Betti e Gigi Mezzanotte protagonisti- [all’ingresso del] magazzino dove si faceva questo lavoro, tappezzò le [...] pareti [...] con il suo manifesto che poi [venne] pubblicato su “Nuovi argomenti”: *Per un teatro di parola*».

Le relazioni di Antonio Attisani e Ruggero Bianchi, seppur molto distanti l’una dall’altra per i temi affrontati, hanno entrambe ridefinito alcuni termini chiave usati nella presenta-

zione del Convegno. Antonio Attisani ha voluto innanzitutto puntualizzare che, sebbene il programma del Convegno parli «di un'ampia e programmatica poetica comune» rintracciabile fra i teatranti della contraddizione, a suo avviso il termine «ideologia» sarebbe più appropriato, essendo la poetica «un dato più personale e irriducibile [...] ad un movimento che comprende più soggetti». Lo studioso, inoltre, introduce la locuzione «scrittura scenica» in sostituzione di quella usata nella presentazione, e cioè «linguaggio della scena». Questo perché, sostiene Attisani, la prima locuzione è quella che viene adottata dagli stessi protagonisti per definire il proprio lavoro, volendo distinguersi, per opposizione, dal *modus operandi* del teatro ufficiale che fa della scrittura drammatica e della sua traduzione scenica il fulcro dell'operazione teatrale. Il termine «scrittura scenica» viene introdotto, dunque, all'indomani del Convegno di Ivrea per merito di Giuseppe Bartolucci e Maurizio Grande e «nell'immediato [...] questa definizione serve ad alludere al codice visivo che connota [...] l'avanguardia di quegli anni», ma poi «in una sorta di evolucionismo e anche di passività culturale» negli anni finirà per definire «un segno della teatralità *tout court*», perdendo quella sua propria peculiarità «che [assunse] nel movimento di sviluppo e di differenziazione dell'avanguardia». Attisani conclude, poi, soffermandosi sulla «funzione [...] che il teatro di contraddizione e le migliori espressioni delle avanguardie italiane hanno incarnato» e spiega che si tratta di

una funzione che, diversamente dal teatro di regia, non consiste nella rappresentazione delle idee. Il vero salto è tra la rappresentazione delle idee che connota il grande teatro di regia [...] e una composizione in *performance*, se vogliamo usare una dizione provvisoria [...], un lavoro di composizione che non si fa attraverso [...] la vecchia realizzazione dei personaggi. Si fa attraverso delle figure di registi che conoscono il lavoro attoriale e che in molti casi sono anche protagonisti del lavoro attoriale e con attori appunto che sono [...] dei veri e propri *performers*, sono degli artisti-compositori

[...]; quello che si prefigurava in queste esperienze era proprio il superamento della modernità teatrale, l'opposizione all'idea della prosa [attraverso] una concezione implicita, che forse non è stata teorizzata in quanto tale, ma di una istanza poetica. Questa era la vera opposizione al teatro del tempo. Di un'istanza poetica, laddove la poesia non [...] è qualcosa che si realizza nello scritto, nella scrittura, ma dove la poesia è incarnata nel *performer*.

Al concetto di *performance* si rifà anche Ruggero Bianchi, nel suo intervento che ha voluto precisare come le esperienze rivoluzionarie degli anni '60 e '70 siano ormai da considerarsi –in vivace contrapposizione con la poetica critica portante del Convegno- definitivamente concluse. Dice Bianchi: «Quel teatro nuovo, che agli albori degli anni '60 chiamavamo sperimentale o di avanguardia, [...] solo vent'anni dopo era ormai morente, se non morto, sebbene ancora per un decennio ci illudessimo che potesse riprendersi [...] o almeno sopravvivere, magari con le neo-avanguardie o post-avanguardie o trans-avanguardie, o persino come post-moderno o post-spettacolare». Bianchi contesta la formula 'contraddizione' che ritiene impropria per definire quelle esperienze, preferendo ad essa quella di «contraddittorio». E spiega:

Un termine, per me, molto importante giacché definisce, quasi da solo e per buona misura, uno dei caratteri essenziali di un modo nuovo di porsi in scena, di rapportarsi con lo spazio scenico e con il pubblico. Un modo peculiare di un teatro di ricerca che è tale in quanto, in primo luogo, ricerca il teatro. Ricerca per sua natura costantemente *in progress*, in corso, in azione, [sul] lavoro nello spazio e nel tempo. Un progetto che non si cristallizza mai in oggetto. Ma anche e soprattutto per il medesimo vocabolo, inteso questa volta come aggettivo, [che] indica incertezza, autorizza e legittima una contraddizione, che non è un contraddire, ma un contraddirsi e che si esercita, dunque, non già nei confronti di un altro o di altri, bensì contro se stessi.

E per venire al concetto di *performance*, Bianchi, chiarisce in che modo questo sia pertinente alla ricerca di quei teatranti:

Carmelo [Bene] come Leo [De Berardinis], Remondi come Quartucci propongono semmai un teatro in-stabile, con un testo che coincide con lo spettacolo, anziché tradursi in spettacolo. Un testo che nasce dal lavoro sulla scena e non sulla sedia, un testo *in fieri* che è processo creativo e non sequenza di prove. Un testo che si genera contemporaneamente alla *performance* e che continua a generarsi o rigenerarsi ogni volta che si misura con il pubblico. È un teatro tutto giocato sul processo del suo farsi e del suo esporsi tra attori e attori e tra attori e spettatori, in spazi e tempi sempre reali ma mai identici. Un teatro, quindi, per sua natura, intimamente o tendenzialmente collettivo.

Ma per lo studioso quel teatro custodiva in sé i germi del fallimento, poiché, «evolvendosi in apparenza, ha finito per autonegarsi e autocancellarsi» e questa constatazione

suscita una certa tristezza, simile nel suo piccolo a quella di chi vede fallire, degenerare, corrompere, o semplicemente svanire, una rivoluzione nella quale ha creduto scoprendo le cause del suo fallimento, non tanto nei fattori ed ostacoli esterni, quanto in termini ad essa interni. In scelte incautamente condivise e forse temerariamente portate avanti senza percepirne le conseguenze, peraltro coerenti e necessarie.

L'ultimo contributo, dal nostro punto di vista assai prezioso, di cui daremo conto è quello di Mario Domenichelli, autorevole anglista e comparatista. Lo studioso si è soffermato sul teatro di Rino Sudano che, tra gli artisti della contraddizione, certamente è colui che incarna al limite del paradosso la «coscienza critica» di quell'esperienza, teorizzando e praticando un teatro «che si nega all'estetica in favore dell'etica», che iconoclasticamente si contrappone a quello del fare, in una visione di chiara impostazione marxista, in cui il fare

equivale alla «menzogna del potere». Un teatro dalla complessità «umbratile», come è emerso dalla riflessione di Domenichelli. Il suo discorso ha «antologizzato» con grande intuizione le tematiche care al pensiero di Sudano, e ne ha altresì svelato la modernità, nei termini di un legame profondo con la coscienza straziata dell'indefinitezza che è propria dell'individuo moderno, unica autenticità possibile in piena epoca capitalistica.

Ricostruendo uno dei lavori di Sudano, *Testo e Contesto* da *Finnegans Wake* di James Joyce, lo studioso ha parlato di «soglia di riflessione», intesa questa come «soglia fra essere e non-essere che è il teatro», lo stare dell'attore –in questo caso di Sudano– in *limen*, al limitare, cioè, di quella soglia. Un'ombra, un riflesso giacché il corpo, nel manifestarsi della rappresentazione, precipita inevitabilmente nella finzione del fare. La ribellione etico-politica di Sudano si scontra così con la scena –«poiché tenta, in un discorso di vera e forte utopia, di mettere in scena ciò che in scena non può essere, ma solo apparire»– e in un gioco di rimandi e rifrazioni giunge alla critica del mondo, che è teatro della vita inautentica.

E poi ancora l'esempio di *Tre recite*, lavoro del 1991, di cui Domenichelli vide la prima parte, intitolata *Recita*, già nel 1983, dove la poetica della contraddizione si svolge attraverso tre movimenti: quello della negazione, del gesto che si dà e a un tempo si nega, del silenzio «intonato» e del buio che si materializza nella luce; il secondo, quello della presenza dell'apparenza dove il corpo di Sudano si fa ombra e come tale denuncia la sua presenza come soglia tra essere e non essere: l'attore –dice Sudano– «non è che un'ombra che aspetta la voce per fingersi vivo»; e l'ultimo movimento, quello della presenza della scomparsa, della visione dell'ombra: il corpo proietta l'ombra e «nell'ombra si scorpora, scompare, svanisce, si fa parola, immagine», dice ancora Sudano, «il teatro, il mio teatro, è nel sentimento della scomparsa del teatro».

La necessità di sottrarsi, comune in varia misura a tutti i teatranti della contraddizione, è qui declinata in una poetica giunta al limite del paradosso e della negazione assoluta.

Lasciamo alle parole di Domenichelli la sintesi di questa indagine. Dice lo studioso: il teatro di Rino Sudano è

un teatro dell'esistere [...], un teatro politico, nel senso che vi si pone il problema politico più radicale, quello della verità, e cioè quello della libertà di essere oltre il condizionamento imposto dalle istituzioni, dalle leggi del mercato o quelle dell'apparire, del rivestire di ruoli un vuoto nucleare spaventoso [...]. Sudano pone il problema di "essere o fare", la contraddizione rimane patente, disperata, poiché Sudano stesso continua a coincidere nel suo essere attore con il suo fare, la sua *tèkhne*, la sua ricerca estetica ed etica della verità, attraverso le emozioni gelide di una forza come raggelata in un gesto che non sa, non vuole compiersi, né in fondo dirsi [...]. Sudano non ama gli espedienti, non ama i trucchi, ciò che fa l'inautenticità dell'arte. Per questo forse Sudano odia l'ironia, o la odiava. L'ironia è un'altra manifestazione di ipocrisia [...] ma che Sudano sfiori o affondi del tutto in un'ironia tragica è cosa certa poiché [...] Sudano non può, prendendosi sul serio, evitare di coincidere anche con il suo fare, con la sua *tèkhne* per la quale si attua la *poiesis*, con il suo essere attore e con ciò negare con la sua presenza umbratile, sfibrata dalla luce, dal buio, quell'assenza, quel vuoto dietro la maschera, intorno alla maschera che, interrompendo il buio della scena, pure, lo esalta. Egli non può che essere la cornice intorno a quel buio [...] circondat[o] dal buio e dal silenzio che pure rimangono come varchi non dicibili e impossibili [...], cornice intorno a un quadro in cui e per cui non v'è luce per vedere, né suono per udire l'essere nel rumore, nell'abbacinamento dell'apparire.

L'esperienza di Rino Sudano, certamente la più radicale e estrema di quel teatro, sta a dimostrare che tesi e antitesi nella dialettica della contraddizione, e coerentemente a essa, non conducono a una sintesi, se non, appunto, in senso negativo. Sudano, infatti, nel suo «contro-teatro», ha lucidamente programmato il fallimento.

Ma fallire oggi e in questa società, continuando disperatamente e stoicamente a combattere, equivale non certo a arrendersi, ma a sottrarsi alla logica dei vincitori e segna, invece, il valore etico, estetico e politico della contraddizione.

E qui il discorso non riguarda più il solo Sudano, ma tutti i teatranti che questo Convegno ha preso in considerazione. E Carmelo Bene, alla metà degli anni '70, e cioè quando esplosiva il suo successo nei teatri d'Italia e di Francia, non diceva con amaro orgoglio: "Io sono un fallito. A vent'anni mi ero detto che in dieci anni avrei fatto chiudere tutti i teatri tranne il mio; non ce l'ho fatta, sono un fallito"?

**L'asino di B., anno I, numero 1, novembre 1997**

Elogio del rigore.

“L'anima dell'uomo sotto il socialismo”. La filosofia politica di Oscar Wilde

di *Mario Domenichelli*.

“Artifex versus pontifex”, ovvero: dell'autenticità e della sincerità. Appunti su di un seminario di Jerzy Grotowski

di *Armando Petrini*.

Ejzenštejn-Stanislavskij; Majakovskij-Lunacarskij; e Zdanov

di *Gigi Livio*.

Straniamento e nostalgia. Esperienza della noia e linguaggio della modernità

di *Donatella Orecchia*.

Colloquio con Rino Sudano.

**L'asino di B., anno II, numero 2, settembre 1998**

Perché una rivista?

Mimesis e murales. Appunti sullo stile da Città del Messico

di *Giovanni Bottioli*.

Schegge benassiane. Esperimenti cinematografici: “Il caso Haller” (1933)

di *Gigi Livio*.

Il naturalismo a teatro: Emanuel e la rappresentazione dell’“Otello” (1886)

di *Armando Petrini*.

Sul grottesco in Rosso di San Secondo: Tatiana Pavlova e le prime rappresentazioni

di “Marionette, che passione!”

di *Donatella Orecchia*.

Una lettera inedita di Gustavo Modena.

Colloquio con Carlo Quartucci.

**L'asino di B., anno III, numero 3, luglio 1999**

Il postmoderno come restaurazione. Alcuni appunti sul naturalismo e sull'arte di contraddizione.

Un attore di contraddizione. Note sul teatro di Carlo Cecchi

di *Armando Petrini*.

“Ho posto fede in utopie lontane”: estetica, etica, economia e politica in Ezra Pound

di *Mario Domenichelli*.

Colloquio con Carla Benedetti.

**L'asino di B., anno IV, numero 4, maggio 2000**

“Caligola” di Carmelo Bene

di *Roberto Tessari*.

Eleonora Duse e Silvio d'Amico: dall'evento al ritratto

di *Donatella Orecchia*.

“A Streetcar Named Desire”. La singolare vicenda di Marlon Brando e del Metodo

di *Mariapaola Pierini*.

Colloquio con Claudio Remondi.

**L'asino di B., anno V, numero 5, marzo 2001**

L'assenza del testo.

Wilde e Beardsley: "Salomé"

di *Mario Domenichelli*.

Benassi e Amleto

di *Gigi Livio*.

Materiali per una storia del teatro italiano di contraddizione. "Aspettando Godot", Teatrustudio, Genova 1964 – parte prima

a cura di *Donatella Orecchia* e *Armando Petri*.

**L'asino di B., anno VI, numero 6, gennaio 2002**

Aspetti d'organizzazione e percorsi di poetica sulla scena: Virgilio Talli e la Compagnia del Teatro Argentina di Roma

di *Donatella Orecchia*.

La sconfitta dell'attore. Note su "The Misfits"

di *Mariapaola Pierini*.

Materiali per una storia del teatro italiano di contraddizione. "Aspettando Godot", Teatrustudio, Genova 1964 – parte seconda

a cura di *Donatella Orecchia* e *Armando Petri*.

**L'asino di B., anno VI, numero 7, novembre 2002**

I poeti dovrebbero essere sacri. Perla Peragallo.

Gramsci, la lingua, la musica: oggi

di *Luigi Pestalozza*.

Carmelo Bene tra espressione e contemplazione: appunti su un teatro della presenza e della crisi

di *Yuri Brunello*.

Colloquio con Claudio Morganti.

**L'asino di B., anno VII, numero 8, settembre 2004**

Il bacio cinematografico.

Le cause di una rimozione. Il teatro di Rino Sudano

di *Gigi Livio*.

Rino Sudano: appunti intorno a *Mors II* e altro

di *Donatella Orecchia*.

L'arte impossibile. Un discorso sul teatro di Rino Sudano

di *Armando Petri*.

Lo specchio del vuoto. L'ultima commedia di Oscar Wilde

di *Edoardo Giovanni Carlotti*.

Colloquio con Cosimo Cinieri e Irma Immacolata Palazzo.

Stampato a Torino presso *Maja*