

Il bacio cinematografico.

Che cosa dunque si può imparare dal processo per l' *Opera da tre soldi*? Se avete acquistato un biglietto per un film sonoro, ora avete imparato e sapete che ciò che state per vedere è stato creato esclusivamente come merce in un mondo fatto esclusivamente di merci. Perché se col vostro biglietto volevate comprarvi arte, allora non avete imparato che l'arte che vi viene venduta nel film sonoro ha dovuto essere resa vendibile per poter essere venduta.

Bertolt Brecht, *A proposito della discussione sul film sonoro*, 1930.

Benassi bacia la Abba.

Su internet, sotto la rubrica *Cinema italiano durante il fascismo: bibliografia di Massimiliano Griner e Alessio Billi* si trova un fotogramma (figura) del perduto *Il caso Haller* di Blasetti del 1933 in cui Benassi bacia la rossa e bellissima Marta Abba con tutta l'intensità che è propria di questo attore straordinario, un'intensità nervosa e nevrotica (non è un'endiadi) che sta a significare tutta la voglia di spremere il succo della vita e di suggerlo dalle labbra di una donna, della Donna, da parte di quel giudice folle che la notte si trasforma in frequentatore di ambienti equivoci alla ricerca del sale della vita. La Abba non gli è certo da meno, da quella straordinaria attrice che è stata: poco di lei si vede nel fotogramma di cui stiamo parlando ma abbastanza per poter notare che non accetta poi così tranquillamente il ruolo passivo che la furia rapace benassiana le vorrebbe affibbiare: l'occhio, l'unico che si vede, è aperto e lo sguardo è freddo non senza manifestare, però, segnali di resa; le mani sono impostate sì a un atteggiamento passivo ma non senza che mostrino anche un desiderio di liberarsi dalla stretta violenta e decisa del partner. La didascalia, sempre di Griner e Billi, recita: *Bacio intenso (ma senza lingua). Memo Benassi e Marta Abba in Il caso Heller (sic), di A. Blasetti (1933)*. La dizione è corretta, anche se un po' volgare: si tratta di un bacio intenso, ma finto: il gusto dei due curatori della rubrica *on line*, che si possono immaginare giovani o comunque arresi all'esistente (di qui la volgarità), è in qualche modo offeso dal fatto che quel bacio "intenso" non sia più realistico, secondo i canoni della cinematografia dei nostri tempi. Ma, appunto, si tratta di un bacio finto tra due grandi attori che sanno bene cosa vuol dire recitare e cioè giocare (*jouer, to play, spielen...*) e il gioco, si sa, è sempre e comunque finzione. Ma la borghesia trionfante, con tutto il suo portato di volgarità, non ama il gioco: la finzione del gioco svela e lei vuole velare: è la classica ideologia e cioè la falsa coscienza di quella classe sociale che domina i nostri destini, e fino a un certo punto anche quelli dell'arte, da più di due secoli.

Sviluppo tecnologico e destino.

È giusto leggere lo sviluppo tecnologico secondo una sua *ratio*. Il cinema nasce (ufficialmente) nel 1895 con la proiezione da parte di Louis Lumière di alcuni cortissimimetraggi; tra questi c'è il giustamente famoso *Arrivée d'un train à La Ciotat*. Un aneddoto dice che gli spettatori, come investiti dall'irrompere della locomotiva sullo schermo, siano scappati terrorizzati. La notizia anche se non vera, o non vera del tutto, è bene inventata. Quel pubblico che il 28 dicembre di quell'anno affollava la sala del Grand Café sul Boulevard des Capucines si comportò come era ineluttabile si comportasse un pubblico borghese e parigino di fine ottocento: recepì positivamente (*non absit iniuria verbis*) quell'effetto di realtà che gli si voleva trasmettere e reagì di conseguenza. Da quel momento il destino del cinema era segnato: nato in epoca positivista, in pieno dominio del naturalismo in arte, dal seno della borghesia trionfante nella capitale d'Europa che più aveva contribuito a questo trionfo, il nuovo fenomeno tecnologico si presenta alla ribalta del mondo segnato dalle stigmate del realismo naturalistico. Non abbandonerà più questa strada.

E questo essere figlio del tempo, del suo tempo, viene di solito letto come un destino ineluttabile. Lo sviluppo della tecnologia, che già aveva conosciuto la nascita e l'affermarsi

della fotografia, è considerato un dato, appunto, positivo: chi la pensa in questo modo non tiene assolutamente conto che nello svolgersi della storia i fatti casuali non esistono se non per ciò che riguarda gli eventi naturali e che anche le invenzioni tecnologiche hanno, come dicevamo più sopra, una loro *ratio* che è poi dovuta al fatto che tutto succede sulla base di spinte socio-economiche e culturali che non sono ineluttabili ma volute dagli uomini. E questo è a dire che l'invenzione del cinema in epoca positivista, e in arte naturalistica, non è certo casuale né voluta dal destino, ma frutto di una ben precisa progettazione dello sviluppo di quella borghesia che, conquistato il teatro, intende ora ampliare la propria sfera di influenza sulle masse attraverso un mezzo che, confronto al teatro, risulti più facilmente fruibile da due punti di vista: il primo –è banale dirlo ma a volte bisogna avere il coraggio dell'ovvietà in un'epoca sorda– è quello di poter estendere il proprio modello culturale fino all'estrema periferia dei propri domini; il secondo è quello di segnare in una direzione che il mezzo stesso si vuole pretenda, quella naturalistica appunto, il tipo di cultura che la nuovissima invenzione è deputata a diffondere. La storia del cinema che conta dal punto di vista artistico è la storia della resistenza a questo marchio d'origine.

Se dunque le invenzioni tecnologiche non seguono uno sviluppo ineluttabile e quindi inevitabile, ma conoscono al contrario una storia che risulta evitabile se molteplicemente indagata come è indagabile, non si può, d'altra parte, tirare in ballo il destino come succede sempre più frequentemente di questi tempi in cui l'irrazionalismo strutturale al potere ha riscoperto ormai da tempo le "stelle su misura" che porterebbero inscritto il destino di ciascuno e di noi tutti. La cultura ormai non solo più cinematografica ha svolto il suo ruolo e la massa ("Questa massa aspirava a un ideale che fosse degno di lei e conforme alla sua natura... Un dio vendicatore ha ascoltato le sue preghiere, e Daguerre è stato il suo profeta": è Baudelaire citato da Benjamin) è tutta arresa al destino –aiutata in ciò da intellettuali che pretendono di parlare e che sono invece parlati dal potere– puntualmente decretato come 'ineluttabile'. Ma il destino non esiste se non nell'accezione, tutta letteraria, per cui fatti casuali dovuti alla natura apparentemente paiono legati: è il punto in cui la casualità si carica, appunto di destino: se Sade non fosse stato un sadico non avremmo mai avuto le *Centoventi giornate di Sodoma* (sempre ammesso che l'essere sadico sia un fatto di natura come voleva colui che a questa perversione diede il nome; e qui, proprio tra parentesi, sarà solo il caso di notare che non è compito di questi appunti discutere le varie declinazioni che ha assunto nel tempo il concetto di natura, ma che usufruiremo di quello che la cultura cristiano-occidentale ci ha trasmesso come struttura di pensiero consolidata), ma non le avremmo nemmeno avute se il loro autore non fosse stato incarcerato; e ciò non è certo dovuto al destino ma alla presidentessa di Montreuil.

Richard Gere e Sharon Stone si baciano.

Forse Richard Gere non ha mai baciato Sharon Stone, sullo schermo s'intende, ma i due possono benissimo essere presi a esempio del bacio cinematografico contemporaneo. Si tratta di un bacio altrettanto rapace di quello di Benassi ma decisamente più realistico, meno portato a una dimensione simbolica e allusiva: perché il bacio di Benassi e della Abba allude chiaramente al rapporto sessuale mentre quello di Gere e della Stone è quello che è, un bacio 'vero' dove quella lingua che manca al bacio dei due grandi attori degli anni trenta è molto usata e molto in evidenza, un bacio naturalistico che non rimanda più all'atto sessuale vero e proprio dal momento che quello ora è possibile mostrarlo sullo schermo quasi senza veli. Su questo "quasi" torneremo subito; ma prima urge un'altra osservazione: il bacio tra Benassi e la Abba è un bacio allusivo, quello tra Gere e Stone no. E qui si sconta tutto l'inabissarsi del cinema moderno nella poetica naturalistica il che poi vuol dire sottrarre poeticità al discorso. Sappiamo, infatti, che il naturalismo si realizza in arte attraverso due elementi forti e strettamente correlati: la *tranche de vie* e il tentativo di eliminare fino al limite del possibile la finzione il che vuol poi dire uscire dal gioco: i borghesi sono persone serie e non amano il gioco che è così presente nella Commedia dell'arte: a quel gioco, che dava piacere in quanto gioco, vogliono ora sostituire il piacere del rispecchiamento e pretendono che l'arte restituisca quella realtà sociale che ora possono dominare. Il gusto dei borghesi è un gusto greve come è greve tutto ciò che è 'adulto' e, in questo senso, nel suo essere legato allo sviluppo (l'"ineluttabile progresso") di quella classe sociale, il naturalismo, con tutte le sue radici in certo romanticismo, risulta essere la prima

avanguardia nella storia delle arti del mondo occidentale. A questo punto si rivela evidente quello che possiamo definire come il terzo forte elemento del discorso naturalistico: l'eliminare dall'espressione artistica ciò che di vago, di allusivo, di indefinito le è, o le era, proprio; e questo vuol dire eliminare l'elemento poetico di questa espressione come ben ci insegna Leopardi che nel 1828 scrive: "[...] il poetico, in uno o in altro modo, si trova sempre consistere nel lontano, nell'indefinito, nel vago": ma la poesia, si sa, si collega direttamente al gioco della finzione e gioco e poesia non sono cose per 'adulti' quali sono, appunto, i borghesi nelle loro varie declinazioni che esprimono culture non proprio identiche ma certo articolate intorno a punti cardinali comuni. Ora il bacio di Benassi e della Abba, benché si manifesti in piena epoca naturalistica, tiene ancora dell'indefinito e del vago e così risulta allusivo e si sottrae almeno in parte alla poetica naturalistica dei tempi e del mezzo certamente anche per la forza dei due attori che, in modo diverso l'uno dall'altro, naturalistici non furono mai. L'obiezione che si tratti di un fatto di censura non interessa queste note: è conosciuto il fatto che il "Codice di produzione di Hollywood (1934-66), [...] limitava a un massimo di trenta secondi il tempo consentito per mostrare un bacio (a labbra chiuse) sullo schermo" (E.J. Hobsbawm, *Il secolo breve*, Milano, Rizzoli, 1996, pp.388-389): i limiti, per una artista, si rivoltano in potenza.

Torniamo ora a quel "quasi" che servirebbe alla dicotomica coscienza borghese (avrebbe scritto Adorno) a separare il livello accettabile di rispecchiamento nelle cose del sesso dalla pornografia. Nei film che vengono proiettati nei locali 'normali', e cioè non in quelli a luci rosse, si usano vari accorgimenti per mascherare la brutalità animale dei rapporti sessuali: è l'estetizzazione del sesso voluta dalla società estetica. Perché il sesso è appunto brutale in quanto risulta uno dei punti—gli altri sono il mangiare, il cedere alla terra i propri escrementi e il morire— in cui l'uomo non si può distinguere dagli animali. L'etichetta serve a coprire la brutalità antiestetica dell'atto del mangiare: in questo senso, e alla faccia del progresso, i banchetti settecenteschi sono assai più umani, e cioè voluti da un uomo che con la sua cultura intende prendere le distanze dal suo fondo animalesco, del modo di mangiare dei nostri *fast foods*; per il secondo aspetto l'uomo ha inventato raffinate *toilettes* per cercare di rendere gradevole il contesto di un testo che gradevole non è affatto; d'altra parte, non potendo eliminare il violento e ripugnante antiestetismo del morire, la cultura umana ha creato i cimiteri che servono a estetizzare la morte dopo l'atto del morire: e, anche qui alla faccia del progresso, certi cimiteri ottocenteschi svolgono molto meglio il loro compito che gli attuali colombari. Ma per ciò che riguarda il sesso la dicotomica coscienza borghese intende mostrare, per ragioni di mercato, e contemporaneamente nascondere l'atto sessuale, per quella *pruderie* che è insita nella sua ideologia, ma non per renderlo così indefinito, e quindi poetico, ma per estetizzare ciò che estetico non è. L'estetizzazione del sesso si oppone alla pornografia. Il bacio può essere mostrato in tutta la sua 'realtà' perché è un atto umano per eccellenza e, quindi, in quanto tale estetico: gli animali non si baciano. Se lo spettacolo che si pretende 'artistico', e che di solito non ha nulla a che fare con l'arte ma si mette soltanto in relazione al mercato dell'industria culturale, vela, la pornografia s-vela. Lo spettacolo pornografico ha soltanto ragione d'essere se è vero: Mario Mieli, che era un coprofago e che viveva in scena questa sua perversione, era un autentico pornografo: ovviamente non c'era nulla di estetico in ciò che faceva poiché pretendeva di essere puro svelamento sociologico dell'ipocrisia borghese. Questo per ciò che riguarda la struttura del suo discorso spettacolare che, bisogna subito dirlo, nulla aveva a che fare con il teatro, con l'arte del teatro; né il suo autore pretendeva di averci a che fare. Molto fu scritto al tempo sulla trasgressività delle *performances* di questo mostratore di se stesso: ma non era un problema di trasgressione (termine che ha oggi perso il suo significato originario per essere stato troppo spesso usato in modo solo apparentemente non conformistico) bensì, come abbiamo appena scritto, di svelamento sociologico dell'ipocrisia del velare il sesso nello spettacolo borghese. Lo stesso discorso vale per i film a luci rosse: svolgono il loro ruolo, ancora una volta sociologico, solo se sono veri e cioè se l'atto sessuale, quale che sia, si attua veramente nella realtà filmata. La pornografia, quando è autentica, azzerà la metafora e non permette che il velare sia considerato sinonimo dell'indefinito leopardiano. Perché, dai tempi di Leopardi, la riduzione a merce dell'arte ha fatto sì che l'indefinito si sia trasformato nell'atto del velare e, per ignoranza o per malafede, questa seconda cosa è stata confusa con la prima: per dirla in modo estremamente ellittico e anche un po' apodittico la poesia si è trasformata in

“povesia” e la musica in “mosica” come ci insegna Totò, maestro di svelamento dell’ideologia del conformismo trionfante (e se poi il primo termine è dovuto a Macario la cosa non cambia). Da quel momento siamo stati invasi da fiumi di sentimentalismo lapposo puntualmente scambiato per poesia: lo sguardo non sentimentale ma pieno di sentimento sul e del mondo di Leopardi si è mutato in un sentimentalismo di maniera, vano e dolciastro, disperso in atmosfere umbratili e formalisticamente stemperate, che solo un semiologo potrebbe scambiare per poesia.

La perversione normalizzata.

Al processo di velamento e di normalizzazione, nonché di estetizzazione, del sesso non poteva sfuggire la perversione per eccellenza e cioè quella sadomasochistica. L’avvio, in questi anni, è dato da un film francese che ha una sua nobiltà: *La pianista* (2001). Questo film narra di una non più giovanissima maestra di pianoforte masochista (Isabelle Huppert) che si invaghisce di un allievo cui affida il compito di soddisfare le sue pulsioni sessuali. Ma il giovane non è affatto un sadico e reagisce male alle richieste della donna; alla fine la violenta costringendola al, da lei odiato e per lei ripugnante, coito. Il film si chiude con una scena in cui la protagonista rinuncia a suonare in un concerto e, dopo essersi ferita con un pugnale con cui avrebbe voluto colpire il suo giovane partner, fugge nella notte buia con tutta la sua solitudine e il suo tormento. Hollywood risponde a questo film con *Secretary* (2003). Anche qui si tratta di una ragazza masochista (M. Gyllenhaal), appena dimessa da una clinica psichiatrica, che incontra, rispondendo a un’offerta di lavoro, un giovane avvocato (James Spader) che invece, questa volta, guarda caso, è un sadico. Il meccanismo di rivelazione a lui della perversione di lei è banale e anche un po’ stupido: lei, alla sua scrivania di segretaria, si autoinferisce delle piccole ferite sulle cosce e lui la vede. Ovviamente ne approfitta: ne salta fuori una punizione –lei ha fatto in una lettera (volutamente?) alcuni errori di battitura– a suon di sonore sculacciate. Dopo un inutile tentativo di normalizzazione sessuale da parte di lei con un altro uomo, i due si mettono insieme anche se l’avvocato si pone problemi, ma lei glieli fa superare; addirittura si sposano. Questa volta il finale è lieto: si vede lei nella vasca da bagno e lui che la lava con estrema dolcezza: quando alla fine la macchina da presa inquadra il suo corpo nudo, che il marito asciuga con delicatezza, quel corpo mostra segni di cicatrici e di ferite sparse un po’ dappertutto. Nell’ultima sequenza si vede lei salutare il marito mentre questi si avvia al lavoro: l’ultimissima inquadratura è sul volto di lei sorridente e soddisfatta che prima segue con gli occhi lui che, in auto, si allontana e poi rivolge uno sguardo complice alla macchina da presa. *Amor omnia vincit*. L’industria culturale hollywoodiana mostra qui, per ciò che riguarda le cose del sesso, il suo volto più bieco. L’intento del film è chiaro: si tratta di normalizzare la perversione e di renderla nient’altro che un’espressione d’amore come un’altra che può benissimo convivere con un tranquillo *ménage* piccolo borghese. Ma la perversione, quando sia veramente tale e cioè risulti il rifiuto delle regole naturali e perciò si opponga a tutte le dottrine che su quelle si basano (e non si deve dimenticare che Sade non fu tanto perseguitato per i suoi eccessi sessuali che gli sarebbero stati facilmente perdonati –in fondo era un marchese con tutto ciò che questo vuole dire alla fine del settecento–, ma perché era un empio), non può assolutamente permettere di essere omologata semplicemente a un altro modo di fare l’amore. Hollywood ci ha mostrato in questi anni scene apparentemente molto hard con atti di irrumazione per esempio in *Pretty Woman* (1990) e in *Rivelazioni* (1994) velate, velatissime (spetta solamente a Douglas e Gere mostrare il piacere che provano e non a Demi Moore e a Julia Roberts far vedere ciò che stanno facendo): la tendenza politico-culturale è sempre la stessa: normalizzare la perversione. L’atto dell’irrumare è di per sé una perversione: non risponde a un’esigenza naturale (che si soddisfa ovviamente e solamente nel coito): gli animali non irrumano alcunché; e la solita dicotomica coscienza borghese che da una parte vela l’atto e dall’altra, evidenziandone i suoi effetti, per ragioni di mercato, lo mostra ha coniato per quell’operazione la definizione di “sesso orale”: si tratterebbe di un atto sessuale come un altro solo che si svolge attraverso la bocca e non utilizzando l’organo che a simile atto è, dalla natura, preposto.

La normalizzazione della perversione sessuale oltre che reale è fortemente simbolica. Di ben altra perversione è nemico il capitalismo: di quella sociale, ovviamente. Il potere

borghese pretende che il suo dominio sia riconosciuto come un atto di natura, un modo d'essere che segue le regole della natura: il pesce grosso mangia il pesce piccolo. L'antropomorfizzazione degli animali ha, tra gli altri, anche e soprattutto il significato di trasporre nella sfera sociale le regole della natura al di là e al di sopra dell'uomo e cioè di tutto ciò che questi, in possesso di una mente pensante e delle mani, ha creato per opporsi alla violenza, alla brutalità e alla irrazionalità della natura; opposizione che tende a umanizzare e perciò a rendere piacevole e bello ciò che non è né l'una né l'altra cosa: come accade anche per il piacere sessuale che risulta ancora una volta, realmente e simbolicamente, il nodo là dove l'uomo pretende di trarre dai sensi, e cioè dalla sua parte animale, ciò che solo è umano e non previsto dalla natura. Ed è poi quello che si suole definire come "perversione" il che, se pure così rubricato dalla morale borghese, è poi anche corretto visto che di "inversione", per rimanere all'etimo, si tratta nei confronti dei confini stabiliti dalla natura (sempre che si possa essere certi di quali siano questi confini).

E dunque, e in fine, la normalizzazione della perversione non può che ricondurre quest'ultima nel seno della famiglia, come abbiamo visto succedere in *Secretary*. Ma tutto ciò era stato previsto: non cantava, infatti, Carmelo Bene fin dal 1974 su arie petroliane desunte da Rossini –era il tempo del suo inarrivabile S.A.D.E.– “Vuol distrursi la famiglia/ o l'orgasmo non si dà”?

Le cause di una rimozione. Il teatro di Rino Sudano *di Gigi Livio*

Noi non siamo qui oggi per far giustizia di una rimozione ma per indagarne le cause. Per far giustizia ci vorrebbero ben altre forze che le nostre; e poi non sarebbe nemmeno utile dal momento che la rimozione c'è stata e nessuno può mutare il passato. Anche chi, come me, ha al suo attivo diversi scritti che prendono in considerazione l'attività teatrale di Sudano in anni ormai lontani deve ammettere di non aver avuto la forza di imporre determinate idee. D'altro canto chi va contro lo spirito del suo tempo deve anche essere disposto a subirne le conseguenze: il fallimento è ineluttabilmente iscritto all'interno di certe poetiche artistiche e, quindi, anche critiche.

Ma non basta andare contro lo spirito del proprio tempo per raggiungere alte vette artistiche. Una posizione del genere – spesso frequentata da chi non intende praticare la dialettica – porterebbe a accreditare ogni sorta di posizione eslege assunta acriticamente come buona in quanto non conformata ai canoni dell'estetica corrente. Per questo è importante indagare le cause di una rimozione, nel caso nostro di quella di Sudano nel panorama del teatro nella seconda parte del secondo novecento italiano: è chiarendo il motivo di questa rimozione che deve risultare la grandezza artistica di una determinata poetica dal momento che solo capendo perché è stata rimossa, e soffocata nel silenzio, ci si può rendere conto di quale sia stato il suo impatto nei confronti del teatro e della cultura contemporanei.

E, per incominciare dal principio, bisogna rifarsi al gruppo Quartucci, a quello che fu l'inizio dell'attività teatrale non solo di Sudano ma anche di Leo De Berardinis e, in un certo senso, di Claudio Remondi, la parte migliore del teatro italiano di quei tempi se si eccettuano Carmelo Bene e Carlo Cecchi che, l'uno prima e l'altro poco dopo per chiare ragioni anagrafiche, conducevano la

loro battaglia parallelamente e senza nessun collegamento col gruppo Quartucci. È importante iniziare di lì perché è proprio lì che già troviamo formati i caratteri che saranno propri dell'attività successiva di Sudano.

C'è ora un'interessante raccolta di materiali su *Aspettando Godot* del 1964, messo in scena a Genova proprio dal gruppo Quartucci. Tra questi materiali ci sono due colloqui uno con Quartucci e l'altro con Sudano che risultano, dal nostro punto di vista, particolarmente interessanti. Nel 1964 Sudano ha ventiquattro anni, ma la sua poetica è già chiara, acerba ma chiara. Dice Quartucci: "Per distinguere bene tutti e tre [Sudano, De Berardinis e Remondi], Rino è più razionale, molto razionale, per cui andava per razionalità, anzi portava una natura ideologica anche sulla recitazione, il fine era quello..."¹; e ancora: "Rino ci è arrivato [a possedere la parte], ed era splendido veramente, ma c'è arrivato sulla natura forte di un'ideologia nella quale credeva fortemente"². Ora non è chi non veda nell'affabulare spezzato e che procede per immagini di Carlo Quartucci il lucido insistere sull'impostazione ideologica di Sudano; perché il teatro di Sudano è già allora, e sempre più lo sarà nel tempo, un teatro fortemente intriso di ideologia, intesa quest'ultima nel senso positivo del termine ovviamente. È quello che Sudano ama definire come il teatro etico, un teatro in cui l'esigenza ideologica è molto forte e serve da motore per l'espressione artistica che tende a negare l'istanza estetica a favore, appunto, di quella etica. È chiaro che in questa poetica teatrale Beckett svolge una parte fondamentale. Ecco ora Sudano stesso che, sempre a proposito di quell'*Aspettando Godot* del 1964, enuclea con estrema chiarezza il problema a proposito dell'innovazione portata da quello spettacolo nel panorama teatrale italiano di quegli anni:

Mah, secondo me, se non incontravamo Beckett noi non avremmo scoperto nessuna forma teatrale nuova, assolutamente. È Beckett che ci ha fatto capire come, quale era e come poteva essere il nuovo modo di comportarsi in teatro, il modo di essere in teatro. È chiaro, Beckett in sé è

¹ Colloquio con Carlo Quartucci. *Materiali per una storia del teatro italiano di contraddizione. "Aspettando Godot"*, Teatrustudio, Genova 1964, a cura di Donatella Orecchia e Armando Petrini, in "L'asino di B.", gennaio 2002, p.163.

² *Op. cit.*, p.164.

muto, nel senso che se uno legge e poi non sa, non entra dentro a quello che secondo noi realmente voleva essere e dire Beckett, Beckett niente... non serve a niente insomma... Quindi, voglio dire, merito nostro è stato quello di leggere Beckett in maniera non dico esatta ma in una maniera molto forte, molto precisa. Immediatamente quindi Beckett più la nostra lettura ti poneva subito fuori, fuori nel senso che dicevi cos'è 'sta roba, cos'è 'sto teatro?³.

In queste parole c'è una fortissima e orgogliosa rivendicazione di aver saputo condurre una lettura di Beckett rigorosa che coglie a pieno lo spirito del testo e, soprattutto, enuclea attraverso il linguaggio della scena quel pensiero sul teatro e sul mondo che è proprio di Beckett. Perché Beckett costituisce uno di quei rarissimi casi in cui uno scrittore per teatro risulta qualcosa di più e qualcosa di diverso; e ciò è a dire uno scrittore che, attraverso la sua scrittura teatrale, esprime un pensiero sul teatro e, attraverso questo, sul mondo. È ciò che intende Sudano quando dice che Beckett, letto in modo corretto e cioè in “maniera molto forte, molto precisa”, pone chi compie questa lettura essendo un teatrante “fuori”, fuori dal teatro del tempo (“cos'è 'sta roba, cos'è 'sto teatro”) e con una visione etica sul teatro –su tutto il teatro non solo su quel teatro.

Nessuno di quegli eccezionali teatranti aveva potuto leggere il saggio di Adorno su *Finale di partita* che verrà tradotto solamente nel 1979⁴. Ma *Finale di partita* era già stato da loro recitato, con Sudano nella parte di Hamm e De Berardinis in quella di Clov, l'anno precedente; verrà poi ripreso l'anno dopo all'interno del Festival di Beckett a Prima Porta e resterà costantemente nel repertorio dell'attività successiva di Sudano quando, lasciato il gruppo, quest'ultimo costituirà la Compagnia Quattro Cantoni con Anna D'Offizi che sarà un inarrivabile Clov⁵. Ed è proprio il saggio di Adorno che ci aiuta a comprendere, tenuto conto ciò che abbiamo appena letto di Sudano, la poetica di quest'ultimo. Ci sono

³ *Colloquio con Rino Sudano. Materiali...*, cit., p.132.

⁴ T.W. Adorno, *Tentativo di capire il "Finale di partita"*, in *Note per la letteratura*, vol.I (1943-1961), Torino, Einaudi, 1979, pp.267-308.

⁵ Ecco ancora Sudano che denuncia, in negativo, la sua predilezione per *Finale di partita*: “[...] è stato Squarzina che ha proposto di continuare a fare un Beckett, siccome *Finale di partita* lo avevamo già fatto, di fare *Aspettando Godot*... perché no... Anche se in me, devo dire la verità, io non... a me *Aspettando Godot* non mi fa fare i salti di gioia, è un bellissimo testo ma...”; *Colloquio con Rino Sudano*, cit., p.133.

alcuni punti in cui il riscontro è testuale tra ciò che scrive Adorno e la concezione del teatro –che, lo abbiamo appena letto, è debitrice a Beckett della sua carica innovativa e di contraddizione– di Sudano; e lasciamo ora il gruppo e cerchiamo di addentrarci nell’analisi di ciò che ha costituito Sudano nella sua peculiarità, se pur non indipendentemente dalle sue origini di teatrante. Intanto: tutta la forte declinazione etica che il filosofo tedesco dà alla sua lettura beckettiana è proprio ciò che si incontra decisamente con la poetica teatrale di Sudano, quell’ideologia di cui ci parla Quartucci. Perché l’ideologia, per Sudano, non è un’ideologia immediatamente riconoscibile se non come “etica”; il suo è un teatro etico che, in quanto tale, si contrappone a quel teatro “estetico” (soprattutto estetico, ma pure quello anche etico) che meravigliosi frutti forniva e fornirà nel periodo storico in cui si svolge il racconto critico che stiamo imbastendo. Ecco uno dei punti in cui più forte risuona il sentire etico di Adorno:

Dopo la seconda guerra mondiale tutto è distrutto senza saperlo, anche la cultura risorta; l’umanità continua a vegetare strisciando dopo che sono accadute cose a cui in verità non possono sopravvivere nemmeno i sopravvissuti, e su un mucchio di macerie cui è negata anche la meditazione cosciente sulla propria frantumazione⁶.

Questa affermazione si ricollega a un’altra, che giunge poco dopo:

La storia della fine del soggetto acquista un valore tematico in un intermezzo che esso può ancora permettersi in maniera simbolica poiché fa vedere la propria caducità e di conseguenza la caducità del proprio senso. La *hybris* dell’idealismo, l’elevazione dell’uomo creatore su un trono posto al centro della creazione, si è trincerata in un “interno senza mobili” come un tiranno alla fine dei suoi giorni. Qui egli ripete, con una forza immaginativa ridotta ai minimi termini, quello che l’uomo voleva essere stato un tempo, quello che il processo sociale, al pari della nuova cosmologia, gli ha sottratto e da cui tuttavia non riesce a staccarsi⁷.

E la poetica teatrale di Sudano si fonda proprio su osservazioni analoghe, tanto che la si potrebbe definire una poetica dell’assenza,

⁶ T.W. Adorno, *Tentativo di capire il “Finale di partita”*, cit., p.271.

⁷ *Op. cit.*, p.303.

dell'assenza del soggetto nel mondo dei rapporti reificati e amministrati, là dove, "su un mucchio di macerie", "è negata anche la meditazione cosciente sulla propria frantumazione". E Sudano intende mostrare questa impossibilità, l'impossibilità, straziata e straziante, di consistere, di proporsi come soggetto cosciente e organizzato del proprio essere in un teatro –e in un mondo– cui tutto ciò non è più dato. L'assenza del soggetto, che pure continua ostinatamente a proporsi in quanto tale se pure rotto e frantumato, costituisce il *leitmotiv* di tutta l'attività teatrale di Sudano, un'attività che non può svolgersi nelle forme tradizionali per il semplice motivo che non è tradizionale, che non può essere facile e digestiva per il semplice motivo che è difficile, che veicola significati o l'assenza di un significato o, ancora, la coscienza critica di questa assenza: tutte cose che solo si rivolgono a chi sa capire e a chi soffre in simbiosi col teatrante la lacerazione di un teatro e di una storia.

Ed eccoci così giunti a comprendere un motivo di quella rimozione da cui abbiamo preso le mosse: è chiaro che di fronte a una posizione così dura e radicale chi non sente la consuomanza con un teatro etico si sottrae al confronto e abbandona il teatro come luogo fisico: e Rino Sudano, Anna D'Offizi e gli altri attori che di volta in volta partecipano ai loro spettacoli recitano per quei pochi tenaci che non hanno intenzione di piegarsi alle regole del mercato, un mercato che ineluttabilmente esclude chi lo contrasta.

E siamo giunti così a quella tematica del fallimento che è stata più volte pretesa da Sudano come propria. Egli rivendica, o me punto d'onore ovviamente, il fatto di aver non solo previsto ma anche pianificato il proprio fallimento, un fallimento ineluttabile in chi si pone in modo duro e inflessibile –ecco la moralità di Sudano– nei confronti di un teatro e di un mondo in cui contano solo il successo e la sopraffazione dell'uomo sull'uomo. Un fallimento, dunque, che è anche a sé attribuito con orgoglio luciferino come l'unico modo di porsi nei confronti di quel teatro e quel mondo. Perché, per fare un solo esempio, proporre in teatro la fine della comunicazione –e *Aspettando Godot* e *Finale di partita* si incentrano su questa tematica– in un mondo in cui la comunicazione è tutto e in cui chi più comunica più ha, è un modo ineluttabile per andare incontro al fallimento, per fare sì che pubblico e critica, concordi, rifiutino quell'operazione e la contrastino, ciascuno come sa e come può.

Contribuisce anche a questo fallimento la ricerca di forme nuove in cui si struttura la poetica teatrale di Sudano. Non è una caratteristica solo sua, in questo periodo storico; ma la sua particolarità sta proprio in quell'agire duro e inflessibile di cui abbiamo già detto. Perché il teatro di Sudano è un teatro fortemente parodico e, ancora una volta utilizziamo il saggio di Adorno, "parodia significa impiego delle forme nell'epoca della loro impossibilità. La parodia dimostra tale impossibilità e modifica così le forme"⁸. E, infatti, il modo in cui si concretizza il teatro di Sudano, il suo sentire etico, è ricco di un'innovazione formale che è propria della parodia. Questa si rivolge tanto contro il teatro di tradizione (così, impropriamente, si chiama) quanto contro il teatro cosiddetto d'avanguardia.

La contrapposizione al teatro di tradizione è implicita e non frequentata da Sudano programmaticamente; il semplice fare un teatro così, quale quello di Sudano, vuol dire contrapporsi al teatro commerciale (e qui il termine si fa più preciso), al linguaggio della scena da stabile e da compagnia 'privata'. Più sottile e raffinata — e tanto più pericolosa — la contrapposizione col teatro d'avanguardia. Qui la poetica di Sudano si rivela soprattutto nell'opporli al teatro politico e a quello estetico; e questa contrapposizione, che dà vita a un linguaggio della scena unico nel panorama teatrale di quegli anni, avviene, come è ovvio, contemporaneamente: le due cose fanno parte di un unico nucleo di ispirazione. Ancora una volta ci viene utile esemplificare su Beckett. Ricorriamo ora all'importante saggio che Paolo Bertinetti, curatore di tutto il teatro di Beckett, premette al volume. Dopo aver dato brevemente conto delle posizioni di Adorno su *Finale di partita*, scrive:

L'analisi di Adorno, ovviamente, non esaurisce tutte le possibilità di interpretazione del testo, ma meglio di ogni altra pone il dramma di Beckett in rapporto alla realtà culturale e storica della sua epoca. C'è però un punto del testo su cui Adorno non si sofferma e che merita invece di essere sottolineato. Dice Hamm: "Ho conosciuto un pazzo che credeva che la fine del mondo ci fosse già stata. Dipingeva. Gli volevo bene. Andavo a trovarlo, al manicomio. Lo prendevo per mano e lo tiravo davanti alla finestra. Ma guarda! Là. Tutto quel grano che spunta! E là! Guarda! Le vele dei pescherecci! tutta questa bellezza! (Pausa). Lui liberava la mano e tornava nel

⁸ *Op. cit.*, p.288.

suo angolo. Spaventato. Aveva visto solo ceneri. (Pausa). Lui solo era sopravvissuto”. Simile ai “pazzi” dei romanzi di Beckett, egli aveva visto solo ceneri perché il grano e i pescherecci non lo “ingannavano”. Così i segni esteriori di un mondo in cui le persone “normali” vedono ancora la bellezza non devono ingannarci su cosa si nasconde dietro la facciata: la realtà, come in fondo già dichiarava la leopardiana “infinita vanità del tutto”, è fatta soltanto di ceneri⁹.

Anche l’occhio di Sudano, “pazzo” del teatro, non vede che ceneri e non si fa ingannare da quella bellezza che, secondo lui, permane in forma residuale e che non è certo esclusa dal suo linguaggio della scena ma se non in forma residuale, appunto, e, per così dire, ineluttabile e ineluttabilmente accettata come un tipo di condanna che costringe a dare forma (estetica) anche a chi non intenderebbe formare se non dovesse presentarsi tutte le sere su quella gogna che è il palcoscenico: qui si condensa, sia detto *en passant*, tutta la migliore tradizione (e con ciò saremo giunti a capire le nostre perplessità di fronte a una definizione, perché questo, per noi, è il vero “teatro di tradizione”) del teatro italiano, da Modena alla Duse a Petrolini a Benassi. E così le scenografie ridotte all’essenziale di Sudano e la sua illuminotecnica saranno sempre estremamente suggestive: quanto valore estetico egli saprà trarre da una semplice lampada al mercurio che liquiderà, nella sua nuda bellezza, tanti tramonti e tante albe miliardarie di Strehler e dei suoi seguaci! Ma questo è vissuto da Sudano, come ineluttabile e, fino a un certo punto, non voluto: subito, appunto. E, per tornare agli elementi di contrapposizione, ecco che immediatamente si propone il discorso sul teatro politico e su quello “di festa”. Ancora una volta Beckett e il suo *Finale di partita* risultano perfetti, se così recitati e messi in scena, per questo discorso. Se così recitati, ovviamente, dal momento che Beckett l’hanno fatto un po’ tutti nel tentativo di anettere anche lui al grande mercato; tentativo, almeno in parte, riuscito. Infatti, se si recitano i testi di Beckett con linguaggio naturalistico, quei testi reggono anche questo tipo di recitazione, ma, come è ovvio, cambiano di segno. *Aspettando Godot*, per esempio, che non a caso è il testo più frequentato da un certo tipo di teatro, risulta una *clownerie* a pieno titolo, qualcosa di

⁹ P. Bertinetti, *Beckett, o la compressione della forma*, in S. Beckett, *Teatro completo*, a c. di P. Bertinetti, Torino, Einaudi-Gallimard, 1994, pp.XXX-XXXI.

molto simile e di molto vicino a una commedia di salotto borghese, modernizzato quanto basta, *en plein air*, se così si può dire del desolato paesaggio beckettiano. Ma Beckett, noi lo sappiamo, non è questo, anche se il teatro può tutto trasformare attraverso il linguaggio della scena. Beckett oltre a un pensiero sul teatro e sul mondo cela anche nella tessitura dei suoi testi un pensiero sulla recitazione; che non potrà essere né naturalistica né realistica ma, per così dire e così dire serve a chiarire, astratta. Un quadro di Burri o una scultura di Giacometti, come la musica di Schönberg servono, quali riferimenti ineluttabili, a chiarire meglio. E la messinscena sudaniana di *Finale di partita* rimanda proprio a quei modelli. In una scenografia spoglia e essenziale illuminata da luci, per così dire, 'glabre' la recitazione di Sudano (Hamm) e di Anna D'Offizi (Clov) svolge un contrappunto musicale estremamente significativo. Le due voci sono impostate in leggero falsetto: Sudano mantiene, nella sconsolatezza dell'espressione, un tono, in qualche modo, imperativo; stoicamente sofferto, invece, quello di Anna D'Offizi reso con una voce che conosce le morbidezze sonore del flauto. Il loro tono è senza speranza: essi non vedono che ceneri e non si lasciano ingannare dalla bellezza; semmai è nell'accettare stoicamente il proprio infame destino, il destino di tutti gli uomini nell'epoca che stiamo vivendo, il punto dove nasce la luce non della speranza ma della possibilità di continuare a esistere se pure con la ferma coscienza che ormai tutto è già stato consumato. E questa possibilità che si possa continuare a "andare avanti" accettando stoicamente il proprio destino si può realizzare solo a patto di fare piazza pulita di tutte le false consolazioni, in una parola dell'ideologia intesa questa volta nel significato marxiano di falsa coscienza. Di qui tante figurazioni del teatro di Sudano che mettono in parodia la "festa", tanto più se "di partito". Per fare due esempi: nel *Capitale di Carlo Marx* e in *Mors 2* è affidato a Anna D'Offizi il compito di recitare la parte della "militante comunista" e, nel secondo spettacolo, tutto il suo *pathos* è affogato in un friggere di bistecche di maiale che Sudano va a spiacciare su altrettanti chiodi posti sul fondale: è la critica che Sudano muove, ancora una volta netta e dura, nei confronti dei sogni di riscatto che affogano negli interstizi della società dello spettacolo.

A questo punto risulta chiaro che la posizione di Sudano, rigorosamente etica come s'è detto, non scende a compromessi.

Che si sia d'accordo o no bisogna riconoscere il rigore estremo di questa posizione; così come bisogna anche ammettere che non è difficile a questo punto rendersi conto della cause di questa rimozione da cui abbiamo preso le mosse. Non cedendo nulla a nessuno Sudano è riuscito a alienarsi tanto il pubblico e la critica del teatro di tradizione quanto quelli di chi intendeva ricercare qualche cosa di diverso nel teatro, ma che salvasse almeno il valore estetico. Quello di Sudano è un caso unico nel panorama del teatro italiano di questa epoca: la sua bravura d'attore non viene riconosciuta, tranne che in una ristretta cerchia di intenditori. Perché, indubbiamente, Sudano è un attore straordinario; un attore "di parola", purché si dia a questa definizione il carattere che, in questo caso, le pertiene e cioè non come lo si intende di solito e cioè di attore che mette in risalto un testo quanto, invece, di un attore che nel suo affabulare mette in risalto proprio la parola in quanto tale, che sia di Beckett o sua, dal momento che quasi tutta l'attività di Sudano si basa su testi suoi. E se si indagano questi testi ci si rende conto di come la lezione beckettiana sia stata recepita profondamente da Rino Sudano che, in un modo o nell'altro (e cioè recitando Beckett o se stesso), fa comunque e sempre Beckett.

Queste le cause di una rimozione. Ma, sul piano degli studi, oggi qualcosa si muove. Un giovane critico, Fabio Acca, ha dedicato una tesi di laurea al teatro di Rino Sudano; e questa tesi è all'origine di un bel saggio pubblicato su una rivista teatrale¹⁰. Due giovani studiosi, Donatella Orecchia e Armando Petrini, partecipano a questo convegno dedicato, con tutto il ritardo del caso ovviamente, a Sudano. Forse quel fallimento pianificato e così perentoriamente perseguito, di cui abbiamo detto, può anche conoscere, nel campo riparato degli studi che non dovrebbero –il condizionale è d'obbligo nell'epoca che stiamo vivendo– seguire il mercato quando fossero autenticamente tali, una sua diversa declinazione quale quello della registrazione di un fallimento, nel mercato, che va riscattata appunto sul piano degli studi. Sia questo anche un augurio di risarcimento a Sudano e alla memoria di Anna D'Offizi.

¹⁰ F. Acca, *Rino Sudano: un teatro "fuori scena"*, in "Culture teatrali", primavera-autunno 2000, pp.215-241.

Rino Sudano: appunti intorno a “Mors II” e altro
di Donatella Orecchia

“Il contegno adeguato dell’arte è forse quello di tenere gli occhi chiusi e i denti serrati”

(Adorno, *Teoria estetica*)

L’oggetto di questa relazione¹ avrebbe dovuto essere un breve frammento del percorso artistico di Sudano: circoscritto, lontano nel tempo, dimenticato e rimosso come tanti altri del suo teatro, scelto per la forza con cui, a distanza di vent’anni, ha ancora la capacità di penetrare con efficacia nella complessità di oggi². Eppure il contesto del convegno, la presenza di Rino Sudano, di alcuni importanti testimoni della sua vita artistica, ma anche di molti più giovani che poco o nulla sanno per esperienza diretta del suo teatro, impongono di fare un passo indietro e dire qualcosa circa il punto di vista a partire dal quale questo intervento è stato concepito: un punto di vista fra i tanti possibili che, nella parzialità a cui costringe la prospettiva d’indagine, ne garantisce la sua, prospettiva appunto, verità.

Parziale, innanzitutto, sarà il punto di vista qui assunto per un motivo storico e anagrafico in quanto muove dall’esperienza diret-

¹ Il testo della relazione tenuta il 4 dicembre 2002 nel corso del Convegno dedicato a Sudano dal titolo *La voce del silenzio. Un gigante (“nano”)*, sebbene parzialmente rivisto per queste note, è rimasto sostanzialmente inalterato nella sua struttura originaria.

² Se le opere d’arte sono “reali in quanto risposte alla concreta forma interrogativa di ciò che viene ad esse dall’esterno” e la “loro tensione è valida in relazione a quella esterna” e se “gli irrisolti antagonismi della realtà ritornano nelle opere d’arte come problemi immanenti della loro forma”, *reale* sarà un’opera anche in un periodo storico diverso da quello in cui fu concepita a patto che esprima ancora, quale problema immanente della propria forma, gli irrisolti antagonismi della realtà: T. W. Adorno, *Teoria estetica*, Torino, Einaudi, 1977 [1970], p.11.

ta, breve e tarda, del teatro di Sudano e in quanto del suo iniziale incontro porta ancora oggi profonde e nette le tracce.

Era il 12 marzo 1991: nella sala del “Cabaret Voltaire” di Torino Rino Sudano, da solo in scena, fece *Tre recite*.

Fu allora innanzitutto l’esperienza di una *diversità*: l’incontro con uno dei percorsi artistici che, fra quelli fino a quel momento conosciuti da chi vi parla, più radicalmente si opponeva al ‘teatro di rappresentazione’ (e vi tornerò in seguito) in una tensione che dal campo estetico si apriva a un discorso più ampio di lotta verso una realtà culturale, e insieme ineluttabilmente politica ed economica, “altra” (non riformisticamente alternativa)³.

Era una diversità che portava i segni della necessità (e insieme della necessaria distruzione⁴) e non quelli ambigui della scelta fra

³ A questo proposito si possono ricordare alcune parole di Pier Paolo Pasolini, per alcuni aspetti poeticamente vicino a Rino Sudano, pronunciate al Congresso del Partito Radicale nel 1975 che, se non affrontano direttamente alcuna questione estetica, colgono tuttavia efficacemente il nesso, questo sì centralissimo in arte, fra una lotta in nome dell’*alternativa* –anche apparentemente estremista–, che chiede in ultima istanza l’identificazione con ciò che è dato e con la logica che vi è sottesa, e una lotta in nome dell’*alterità* che chiede un’altra forma di vita, un’altra struttura economico-sociale, un’altra cultura (e un altro teatro): “L’estremista che insegna agli altri ad avere dei diritti, che cosa insegna? Insegna che chi serve ha gli *identici* diritti di chi comanda. L’estremista che insegna agli altri di lottare per ottenere i propri diritti, che cosa insegna? Insegna che bisogna usufruire degli *identici* diritti dei padroni. L’estremista che insegna agli altri che coloro che sono sfruttati dagli sfruttatori sono infelici, che cosa insegna? Insegna che bisogna pretendere l’*identica* felicità degli sfruttatori. Il risultato che in tal modo eventualmente è raggiunto è dunque una *identificazione*: cioè, nel caso migliore, una democratizzazione in senso borghese”; al contrario bisogna lottare in nome dell’*alterità*: “Alterità (non semplicemente alternativa) che per sua stessa natura esclude ogni possibile assimilazione degli sfruttati con gli sfruttatori. La lotta di classe è stata finora *anche* una lotta per la prevalenza di un’altra forma di vita [...] cioè di un’altra cultura”: P. P. Pasolini, *Intervento al congresso del Partito Radicale*, in Id., *Lettere Luterane*, Torino, Einaudi 1976, pp. 189-90.

⁴ “Distuggere è molto difficile, tanto difficile appunto quanto creare. Poiché non si tratta di distuggere cose materiali, si tratta di distuggere ‘rapporti’ invisibili, impalpabili, anche se si nascondono nelle cose materiali. È *distuttore-creatore* che distugge il vecchio per mettere alla luce, far affiorare il nuovo che è divenuto ‘necessario’ e urge implacabilmente al limitare della storia. Perciò si può dire che si distugge in quanto si crea”: A. Gramsci, *Quaderni dal carcere*, a cura di V. Gerratana, Torino, Einaudi, 1975, vol. II, p. 708; i corsivi sono nostri. Le parole di Gramsci colgono in profondità uno dei nodi della complessa questione relativa al “nuovo” nell’arte: sottratto alla logica propria di una certa modernità progressista che ha sospeso il confronto dialettico col passato e ricollocato entro la concreta

molteplici possibili alternative all'interno del medesimo universo di senso; diversità che ebbe i caratteri della necessità fin dai suoi esordi⁵, come possono confermare i primi anni di teatro di Sudano accanto a Carlo Quartucci, Claudio Remondi, Leo De Berardinis, Maria Grazia Grassini, Anna D'Offizi e poi ancor più negli anni successivi al 1967-68, quando la diversità/alternativa sarà divenuta un nuovo efficace attributo funzionale ad alimentare il mercato teatrale –a conquistarne cioè un particolare settore potenzialmente fruttuoso senza con questo mettere assolutamente in discussione le regole del gioco– e avrà segnata la fine di quella grande esperienza artistica che aveva animato la scena degli anni sessanta e la sua utopia rivoluzionaria, di cui Sudano era stato appunto uno fra i protagonisti. A partire da quel momento, la necessità di tener fede con rigore assoluto alla tensione etica ed estetica iniziale significò per Sudano continuare a testimoniare un fallimento, a riconfermare un lutto per quel fallimento e tradimento troppo presto consumati e insieme una lotta per affermare ancora che le ragioni di allora erano giuste.

Di qui, fra l'altro, l'insistere di Sudano caratteristico di tutto il suo percorso di ricerca su quell'aspetto catastrofico-agonico la cui rimozione era stata indicata da Franco Fortini quale uno degli elementi chiave dell'avanguardia letteraria degli anni sessanta e che, da allora, ha caratterizzato molte altre esperienze artistiche anche più recenti. Abbandonata ogni pretesa “di travalicare, di

dialettica della storia (e dei suoi processi di trasformazione) il nuovo dà forma, spesso contraddittoriamente, a quanto all'interno del contesto storico è divenuto necessario e preme per la distruzione di quanto fu necessario in altro tempo e contesto: nuovo in conseguenza di tale distruzione necessitata, valido come risposta a problemi di un contesto storico sociale e culturale mutato che assume forma prima inusitata.

⁵ “Certo lo spirito era innanzitutto politico, almeno per quanto mi riguarda. In Leo prevaleva più la spinta estetica, e forse anche in Carlo. Però poi tutto sommato le due cose combaciavano, si tenevano, i due atteggiamenti erano comunque atteggiamenti contro quel teatro. Quindi è chiaro che bisognava non solo trovare un atteggiamento, quello lo avevamo già, di teatro contro, quindi anche politicamente, in senso lato... è chiaro che bisognava trovare anche le forme nuove. Quindi il luogo dell'incontro era questo, dobbiamo fare un teatro diverso, perché noi sentiamo diversamente, tutto lì”: *Colloquio con Rino Sudano* (Torino, 28 novembre 2000), in *Materiali per una storia del teatro italiano di contraddizione. “Aspettando Godot”*, *Teatrostudio, Genova 1964*, in “L'Asino di B. Quaderni di ricerca sul teatro e altro”, gennaio 2002, p. 132.

andare oltre l'istituzione letterario artistica" e, soprattutto, rifiutata-
si di mettere in discussione radicale anche se stessa, la neo avan-
guardia avrebbe –secondo Fortini– perduto completamente la di-
mensione tragica, l'aspetto catastrofico-agonico "a favore del mo-
mento ironico (parodia, scherno, dissacrazione)", dell'"uso quasi
esclusivamente ironico e 'classiceggiante' del materiale icono-
grafico, verbale e psichico che nella maggiore avanguardia storica
era spesso ancora 'tragico' e di diretta discendenza romantica"⁶. In
questo senso l'esperienza di una diversità necessaria, di una
nostalgia stoica per l'antica diversità tradita dalla storia e di quel
tratto nero e cupo che si rifiuta alla consolazione⁷ e insieme al
cinismo di certa ironia fu ed è ancora una delle cifre caratterizzanti
del teatro di Sudano. Di qui, fra l'altro –ma non sono che dettagli
per quanto, crediamo, significativi– quella smorfia dolorosa ma
aspra del volto, la postura un poco piegata ma carica di una ten-
sione non rassegnata, lo sguardo fermo e il profondo tormento in
cui quello sguardo così netto è pur radicato, quel dire sempre stra-
niato (epico, a tratti duro e sferzante, a tratti gelido e monocorde, a
tratti ancora impastato di una profonda e lacerante nostalgia), quel
riso freddissimo (quasi un ghigno, che la fisionomia del suo volto e
la particolare conformazione dei larghi denti, insieme al timbro
della voce, rendono spesso agghiacciante), infine, quell'amara, o
"sorda"⁸, ironia che resta a sigillo delle sue recite.

Fu poi l'esperienza di un teatro *epico* che, rifiutata in modo
radicale la logica della rappresentazione, sottoponeva tutti i suoi
codici linguistici a un'opera di demolizione fino a giungere a un
punto limite: tolti i veli della forma-rappresentazione che ne pro-
teggono il vuoto, non ne rimaneva che lo scheletro, forma scarni-
ficata che con rigore rabbioso Sudano non poteva che frequentare
denunciando l'atto che compiva nel frequentarla (dire il proprio
dire, il modo del proprio dire, nel momento in cui si dice).

⁶ F. Fortini, *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie*, Torino, Einaudi 1989 [1° ed. 1965], p. 63.

⁷ "Dire oggi arte radicale è lo stesso che dire arte cupa, col nero come colore di fondo [...]. Ciononostante l'arte nera porta tratti che, se fossero la sua parola definitiva, sigillerebbero la disperazione storica; nella misura in cui le cose possono ancora cambiare, anche quei tratti possono essere effimeri": T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 69.

⁸ P. P. Pasolini, *Bestia da stile*, in *Teatro*, Garzanti, Milano, 1988, p. 672.

L'esperienza singolare che si accompagnava a quanto appena detto –propria credo del solo Sudano all'interno del panorama contemporaneo– era qualcosa che sembrava richiamare il modello dell'antico dialogo socratico e l'intenzione maieutica che lo informa. Come chi parla al proprio orecchio in pieno mercato, ma con tale forza e tale volontà di denuncia da farsi esempio per chi è disposto a guardare –anch'egli, come non potrebbe che essere, in pieno mercato–, Sudano costringeva maieuticamente lo spettatore a prendere consapevolezza non solo della falsità del teatro di rappresentazione, o meglio della rappresentazione in sé quale carattere della società contemporanea ma, all'interno di tutto ciò, anche del suo ruolo e della sua responsabilità di spettatore. Si realizzava così il paradosso di un narratore che, 'fuori chiave col suo tempo', in assenza di una narrazione collettiva di cui farsi portavoce, di un luogo deputato riconosciuto come legittimo da cui parlare e venire ascoltato, di un canone a cui attenersi, si espone e osa dire una verità scomoda e tanto più scomoda in quanto mette in discussione non solo il modo del dire ma anche il modo dell'ascoltare e, innanzitutto, del fare esperienza del tempo del teatro. Sterile come la levatrice, Sudano intendeva condurre maieuticamente, anche attraverso l'esperienza della noia, lo spettatore –quello che fosse disponibile (e gravido appunto)– a riconoscere in sé i segni di quanto egli andava a denunciare, a cogliere in sé la verità di quanto veniva espresso sul palco.

Fu allora, maieuticamente, l'esperienza della noia; e poi l'esperienza del tempo appreso (non 'sospeso'), il sentire, nella scansione del tempo, il tempo che passa⁹. Fu, ancora, l'esperienza di una peculiare forma di emozione che si potrebbe dire dell'intelligenza, quell'emozione cioè che una ragione riscaldata da una forte tensione etica suscita in chi è disposto a farsi muovere rischiando le proprie certezze: non distrazione bensì, "estrema tensione", non

⁹ Anni fa, sul primo numero di questa rivista, scrissi alcune pagine dedicate a Sudano contestualizzando il suo percorso artistico entro un discorso dedicato alla riflessione del rapporto fra il linguaggio della modernità e l'esperienza della noia intesa come esperienza estetica inscritta all'interno di un certo tipo di arte. Rimando a quel breve saggio per un approfondimento della questione qui accennata relativa al modo in cui Sudano intende il tempo e quanto questo concetto sia centrale nella sua poetica.

soddisfacimento dell'io, bensì ricordo della sua “liquidazione, che a quella scossa si avvede della propria limitatezza e finitezza”¹⁰.

Molto si potrebbe ancora aggiungere in relazione a quell'incontro e molto anche per chiarire la prospettiva secondo la quale quest'intervento è stato pensato; ma basti quanto detto fin qui.

Mors II.

Era il 1979.

Al teatro degli Infernotti di Torino dal 15 gennaio al 21 aprile la compagnia “Quattro Cantoni” diretta da Rino Sudano portava in scena *Mors II*, ripreso poi, a partire dal 23 di quel mese, al “Cabaret Voltaire” per 8 serate.

La sua particolare struttura prevedeva che giorno dopo giorno il pubblico assistesse alla presentazione di brevi azioni teatrali l'una diversa dall'altra, articolate lungo tre percorsi consecutivi, ciascuno di 20 serate e ciascuno con una sintesi finale per un totale di tre mesi di recite.

Già i titoli e gli autori di riferimento dei tre percorsi che il programma di sala denunciava apertamente indicavano alcuni dei principali nodi di riflessione dello spettacolo e la paradossale forma di affrontarli:

il primo *Il testo da scrivere* (sulla base di un racconto di Beckett si rivelava espressione dell'impossibilità di dare forma definitiva a una scrittura scenica),

il secondo *Il contesto da vivere: l'immaginario* (si proponeva come smascheramento dell'immaginario collettivo, attraverso Sade e Masoch)

e infine il terzo *La comunicazione da raccontare* (si faceva, attraverso il pensiero di Marx, denuncia dell'ideologia della comunicazione).

Ai quattro dichiarati punti di riferimento ideale del lavoro – come si è detto Beckett, Masoch, Sade e Marx–, corrispondevano nel numero di quattro i luoghi o concetti chiave, anch'essi dichiarati, in opposizione ai quali tutta l'operazione veniva costruita:

“Lo spettacolo”, recitava il programma di sala “si dovrebbe confrontare con i seguenti termini o slogan:

laboratorio,

¹⁰ T. W. Adorno, *Teoria Estetica*, cit., p. 409.

territorio,
comunicazione
tecniche”;

termini o “slogan” che erano a fondamento di gran parte di quel teatro che si autodefiniva di ricerca, la cui trasgressione era già pronta ad alimentare un settore preciso del mercato, quello, sono ancora parole del programma, “della rivoluzione che non si farà” e che, a distanza di anni si può affermare con certezza, non si è fatta.

Mors II si definiva innanzitutto come anti-laboratorio¹¹. Nessuna novità da formare a partire da un materiale supposto grezzo, nessuna meta finale a cui giungere in seguito a un percorso di collaborazione con un pubblico attivamente partecipe. Piuttosto –e per antitesi– lo smascheramento delle “forme” date, la negazione della comunicazione spettacolare, la critica incessante al teatro contemporaneo.

L’esperienza –non un laboratorio *in progress* bensì una maratona *in regress* come disse Sudano¹²– occupava tutti i 90 giorni nel corso dei quali gli attori proponevano frammenti che erano in sé già elaborati intorno a un’idea registica giornaliera precisa ed espressivamente autonoma che, se era decisa e definita di giorno in giorno dalla compagnia, non per questo si proponeva allo spettatore quale processo in formazione al quale egli avrebbe dovuto prendere parte.

I frammenti restavano frammenti dislocati di cui il pubblico era testimone e specchio, appunto. L’unità e la compattezza del discorso complessivo, non custodite dal criterio della continuità fra i vari momenti, erano date invece dal porre ciascun appuntamento a proprio modo, ciascuno nel tempo presente della propria recita, la medesima domanda cardine, quell’unica che il teatro di Sudano continua ancor oggi a porre con tanta radicalità: “che cosa significa essere attore qui e adesso in questa determinata situazione storica”:

¹¹ Ricordiamo che sono quegli anni in cui si diffonde con prepotenza in Italia l’idea e la pratica del laboratorio teatrale e quella parallela, ma non sempre concomitante, del radicamento territoriale. In particolare sono gli anni in cui il “terzo teatro” estende la propria influenza su molta parte della riflessione e la pratica del teatro in Italia, ma sono anche gli anni (a partire dal 1978) per esempio del Laboratorio di Progettazione teatrale di Prato e dei tanti tentativi per collegare strettamente la ricerca teatrale al territorio locale.

¹² s.i.a., *In scena per tre mesi. “Mors 2” di Sudano e Gigi Livio agli Infernotti*, in “Gazzetta del popolo”, 13 marzo 1979.

essere attore e non fare l'attore. Il come la domanda venisse posta e il tipo di forma che era costretta a prendere, pur nella tensione a negare la forma, è ciò che qui interessa, almeno in parte, recuperare alla memoria.

La domanda sull'attore non poteva che essere preceduta da un'altra fondamentale che ne definiva il contesto di azione: la domanda sul pubblico.

E così la prima serata fu dedicata al pubblico. Un articolo, comparso il giorno successivo su un giornale locale, ne fece una succinta sebbene non esatta cronaca:

Livio e Sudano si dividono gli spettatori in due gruppi, l'uno tradizionalmente seduto in platea, l'altro –fatto di amici e conoscenti– in file bene ordinate sulla scena. All'apertura del sipario, i due gruppi si fronteggiano; è il pubblico che si specchia in se stesso.

Dopo alquanto specchiarsi, a uno a uno i componenti del pubblico sulla scena si staccano dal gruppo e vanno a sistemarsi all'estremo opposto della sala, mentre i riflettori illuminano Gigi Livio e Rino Sudano in palcoscenico¹³ che si specchiano a loro volta. I preludi di Litz e la luce in sala annunciano che si è arrivati al primo traguardo di tappa¹⁴.

Non c'è comunicazione di contenuti o di messaggi fra platea e pubblico, non c'è compatibilità, non possibilità di coinvolgimento immediato. Piuttosto uno specchiarsi reciproco e, come recitava il programma di sala, un riflettere –consapevole¹⁵– il vuoto. Perché *Mors II* non finge una situazione o una realtà altra da ciò che è: il Teatro una sezione dello Spettacolo (e della società dello spettacolo), il Pubblico un fantasma del teatrante e perciò anch'egli una funzione dello spettacolo. Da qui si deve partire dunque e, per ciò che attiene al pubblico, non si può che richiedergli una ri-flessione

¹³ In realtà la cronaca esatta ricostruita attraverso testimoni diretti è la seguente: dopo aver fatto scendere a uno a uno dal palco gli spettatori, Rino Sudano si illuminava il volto per qualche secondo in silenzio; poi, dopo uno stacco di buio, un riflettore illuminava dal palcoscenico Gigi Livio seduto in platea anche in questo caso per qualche secondo; quindi il buio in sala e infine i *Preludi* di Litz chiudevano la serata.

¹⁴ a. o. g., *Una recita lunga tre mesi per spettatori e interpreti*, in "Stampa sera", 16 gennaio 1979.

¹⁵ Consapevole in quanto Gigi Livio, illuminato dal palco, era –non rappresentava, era proprio– lo spettatore critico (più che il critico nella parte dello spettatore).

su di sé in quanto pubblico, una coscienza del proprio necessitato ruolo all'interno del gioco spettacolare, una presa d'atto della posizione paradossale in cui si troverà. Il teatrante e lo spettatore (in quanto ruoli e funzioni dello Spettacolo) non riflettono che il vuoto reciproco. Se qualcosa di autentico accadrà –perché il teatro di Sudano prevede che qualcosa possa ancora accadere– nel presente della recita, sarà qualcosa che avrà fatto i conti con questa realtà e con il paradosso su cui la recita di conseguenza non potrà che fondarsi: la negazione totale della forma, così come dei ruoli che lo Spettacolo impone, pur necessaria, resta tensione utopica mai pienamente realizzata. Vivere fino in fondo quel paradosso è l'unica via percorribile non solo per l'attore, ma anche per lo spettatore.

Siccome non possiamo eliminare d'un colpo solo il linguaggio, dovremmo almeno non tralasciare nulla che possa farlo cadere in discredito. Farvi un foro dietro l'altro finché cominci a filtrare ciò che si cela oltre di esso, si tratti di qualcosa o di nulla; per uno scrittore, non posso immaginare oggi una meta più alta¹⁶.

Parole queste di Beckett che ci conducono al primo dei tre percorsi, *Il testo da scrivere*, dedicato al drammaturgo irlandese di cui Sudano leggeva di sera in sera brevi frammenti dal racconto *Da un'opera abbandonata*. Testo narrativo della maturità dell'autore, scritto dopo *l'Innominabile* e rimasto incompiuto, il racconto di Beckett pone in primo piano una voce che tenta inutilmente di evocare un passato, fare il punto di un'esistenza in attesa di una fine che non arriva mai: in un tempo e in un luogo indeterminati la voce dice la sua impossibilità a consistere, a conoscere, a ricostruire una memoria e persino a finire.

Selezionati alcuni frammenti e posti in un ordine che non corrisponde a quello originario, i brevi passi letti di sera in sera da Sudano, accompagnati da azioni che è difficile ricostruire, non narrano nulla; la voce –non personaggio, piuttosto traccia di personaggio– dice frammenti di esistenza sconnessi (più ancora che nel racconto di Beckett), brani che restano isolati nella loro tensione a significare, a organizzarsi lungo un percorso di senso che non trova conferma ed è costretto a interrompersi. Il percorso intitolato

¹⁶ S. Beckett, *Lettera tedesca del 1937*, in *Disiecta. Scritti sparsi e un frammento drammatico*, Milano, Egea, 1999 [1983], p. 69.

Il testo da scrivere si rivelava paradossalmente come il suo opposto: l'impossibile scrittura scenica.

Durante il secondo percorso, *Il contesto da vivere: l'immaginario*, dedicato a Masoch (definito ingegnere del disconoscimento del così detto reale) e Sade (inventore del linguaggio inutile), a serate di lettura di stralci da *Le 120 giornate di Sodoma* e da articoli di cronaca nera, ne seguivano altre sempre di lettura con brani per esempio dalla *Psychopathia sexualis* di Krafft-Ebing accompagnata dalla proiezione di immagini del repertorio masochista.

In una delle 20 tappe il pubblico assisteva alla creazione di un calco in gesso del volto di Sudano e, nell'ultima, la sintesi, al sovrapporsi straniante di tre scene: da un videoschermo in primo piano un annunciatore enumerava "con tono imperturbabile da notiziario una serie di perversioni sessuali" tratte da Sade; sullo sfondo Sudano leggeva e commentava cronache giornalistiche di episodi bellici, terroristici con tono impassibile; in un altro luogo del palco in vesti bianche tre persone scorrevano tranquillamente. Alla fatale inesorabilità con cui venivano lette di seguito le notizie di cronaca, corrispondeva l'oggettiva e pornografica inesorabilità delle descrizioni di Sade da cui non si sottraeva neppure il tranquillo discorrere al suono di una chitarra delle tre anime bianche, interrotto da improvvise impennate vocali. L'immaginario che la società dello spettacolo produce quale contesto da vivere, diventato anche attraverso la mediazione di Sade e Masoch oggetto di riflessione e di analisi dello spettacolo, si rivelava nella sua violenza e brutalità quale alienante macchina di potere.

Del terzo percorso ricordiamo qui solo uno dei suoi movimenti, per fare poi ritorno a quello conclusivo più avanti: Anna d'Offizi, moderno Sisifo delle cucine borghese, tentava inutilmente di riempire d'acqua un bidone di venti litri che, tramite un sistema idrico di scarico, non arrivava mai a colmarsi.

Alcuni elementi ricorrevano in questo come negli altri percorsi: l'uso del mezzo televisivo in funzione straniante (talvolta a schermo bianco, talaltra con la registrazione di scene avvenute in altre serate); la presenza contemporanea di più azioni, di più voci, che si sovrapponevano, si contaminavano, si straniavano a vicenda; un impiego molto sapiente delle luci che contribuivano anche a scandire i tempi della recita, il suo ritmo, a definire gli spazi, la dislocazione frammentata degli elementi, mai fusi da un'illuminazione a

tutto campo, interrotti invece da spazi bui; la voce di Rino Sudano che dava gli ordini di regia nel corso della recita.

Oltre a tutto ciò, o meglio, all'interno l'attore.

Ed è a questo punto importante soffermarsi qui, sull'attore e, ripercorrendo la sintesi ultima del lavoro –di cui è conservata una registrazione audio¹⁷–, concentrare l'attenzione su questo punto: il modo dell'attore di dare forma a una recitazione sulla soglia della sua dissoluzione. Di frequentare il paradosso.

Il modo di Rino Sudano innanzitutto e di Anna D'Offizi di essere (e non fare) l'attore.

In una scena illuminata solo dal televisore acceso ma senza immagine, una luce gradualmente più forte veniva proiettata su Rino Sudano in smoking, seduto su un trono, con un fascicolo di fogli –la partitura– in una mano e nell'altra il microfono. Dopo il primo comando di regia perché si accendesse il televisore con la registrazione della serata in cui era stato fatto il calco del suo volto, Sudano iniziava la lettura del primo frammento del racconto di Beckett.

Nessuna tensione rappresentativa; al contrario una lettura, asciutta, scandita, quasi sillabata, come a sentire il peso e il corpo della parola detta, mentre l'uso del microfono rendeva la voce metallica, stentorea. Sudano diceva e, in breve, iniziava anche la registrazione del medesimo pezzo in asincrono che sdoppiava la sua voce e procedeva inanellandosi alla prima con un effetto straniante e talvolta parodico. Alla sua voce si sovrapponevano ben presto anche quelle degli altri attori chiamati a entrare nell'azione scenica dai comandi di Sudano.

Il racconto di Beckett lasciato quasi inalterato nelle parole originarie, ma come si è detto montato a frammenti in un ordine differente, era privato ancor più che nell'originale di una struttura narrativa e, pur nella continuità della voce narrante di Rino Sudano, si capovolgeva nella frammentata e parodica enunciazione di elementi sconnessi. I dettagli si susseguivano nell'incalzare della

¹⁷ Della serata di cui conserviamo la registrazione audio fu successivamente steso da Sudano un copione; a questo faremo qui riferimento per tutto ciò che riguarda i movimenti di scena, le indicazioni sulle luci, i costumi e le scenografie, integrandolo con quanto si può inoltre dedurre dai documenti fotografici relativi alle recite svolte nell'arco dei tre mesi.

lettura ora irrilevanti ora, d'un tratto, pregnanti: allora la parola detta e l'eco che la ripeteva si soffermavano con una pausa più lunga, un'inflessione del tono, un accento o uno smorzamento improvviso, un diverso colore della voce; ma solo per un passaggio perché, orfani di qualunque sviluppo, venivano presto assorbiti in quel procedere immobile e circolare.

La domanda cardine già ricordata ritorna a questo punto a riproporsi con tutta la sua radicalità: che cosa significa essere attore qui e ora e la risposta non può che fare i conti –allora come oggi– con ciò che qui e ora si dà nel linguaggio della scena che è, bene o male, la lingua con cui l'attore deve confrontarsi. Ed ecco che:

alla relazione dialogica fra più soggetti, in *Mors II* si sostituiva una rapsodia di percorsi giustapposti;

all'espressività corposa dei sentimenti e alla mobile modulazione delle emozioni, Sudano in particolare opponeva il lento, talvolta monotono e netto scandirsi come di una salmodia, svuotata però dell'elemento sacrale che la sua cantilena avrebbe la funzione di custodire;

allo sviluppo organico –della vicenda, ma anche delle singole parti e delle battute– il movimento circolare, movimento che varia ma non progredisce e, soprattutto, non ha una fine;

all'esibizione del talento, un attore che al limite della dissoluzione della sua forma, a partire dallo svuotamento dei codici spettacolari, paradossalmente –per usare una definizione dello stesso Sudano– si nega;

all'intenzione comunicativa, l'ostinazione alla riflessione;

alla sospensione rappresentativa, il distacco straniante di una voce epica che non semplicemente narra, ma si fa parodia di se stessa mentre narra e parodia della narrazione;

contemporaneamente a una forma di straniamento superficiale – diffuso in tanto teatro di allora– che, riducendo l'elemento epico straniante a regola, una fra le tante, del gioco spettacolare, lo rendeva infine prevedibile e rassicurante tanto quanto il rispecchiamento mimetico, una parodia del falso straniamento.

E su questo punto è opportuno soffermarsi ancora. Il termine straniamento in riferimento alla recitazione veicola il senso di una presa di distanza da qualcosa che spesso viene identificato con il personaggio. Nel caso di Rino Sudano, in generale e qui in questo spettacolo in particolare, lo straniamento non investiva invece un

personaggio che non c'era –si è parlato di orma di personaggio, di voce narrante– e neppure la vicenda narrata, anch'essa assente, quanto piuttosto la narrazione in sé, il suo tempo e, ancora più radicalmente, la recitazione stessa e il suo tempo. Ecco come si esprimerà in seguito su questo punto Sudano:

L'attore etico è estraneo al teatro. L'attore etico non si immedesima. L'attore etico non fa vivere la metafora (il personaggio).

L'attore etico di-mostra allo spettatore la sua falsa illusione, e lo trasporta nella finta verità. Per fare questo, lo straniamento brechtiano non è sufficiente. Brecht, infatti, non considera il tempo reale: egli utilizza la trama, l'intreccio; i personaggi vivono ancora all'interno di una vicenda; lascia intatta l'essenza del testo. Il tempo della rappresentazione dell'attore brechtiano non è il medesimo dello spettatore che vi assiste. Lo svelamento è l'attraversamento di un tempo. Del tempo. Il tempo del dire dell'attore. Tutto avviene mentre l'attore dice [...]. L'attore fa sentire il tempo che passa mentre dice. L'attore fa coincidere il proprio tempo del dire con il tempo del sentire dello spettatore. Egli crea così il massimo dello straniamento: lo straniamento del tempo della rappresentazione, ovvero del teatro¹⁸.

In tutto questo, certamente, tanta parte aveva la parola di Beckett, una parola che, come svuotata dall'interno, tende già in sé al silenzio, dice "l'assurdo del teatro" e richiede all'attore, come scriverà anni dopo Sudano, più che di apparire interpretandola "di scomparire", di "escogitare cioè un tempo scenico che dando ritmo e canto alla parola la designa come spartito muto", "una musica che è contemporaneamente antimusica"¹⁹. Lo straniamento portava allora al sentimento del tempo (e non alla rappresentazione dello stesso) e, attraverso quel sentire, all'unica comunicazione possibile fra attore e spettatore: quella dello stare autenticamente di fronte nel reciproco isolamento e sentire che il tempo realmente passa.

Dopo una lunga proiezione video –25 minuti del viaggio agli inferi svolto nei camerini del teatro da Sudano Masoch– il percorso dedicato a Sade veniva sintetizzato in un'azione complessa che

¹⁸ R. Sudano, *L'attore tra etica ed estetica: al di là del talento – prima del talento*, 21 febbraio 1996, in "Archivio di Fabio Acca"; ora riportato nell' *Appendice* di F. Acca, *Rino Sudano. Un teatro contro*, Tesi di laurea, "Università degli Studi di Bologna", a.a. 1997-1998, relatore prof. M. De Marinis.

¹⁹ Parole di Sudano pronunciate al festival milanese "Omaggio a Samuel Beckett" nel gennaio del 1992: da R. Sudano, manoscritto originale, "Archivio di Fabio Acca"; riportato in *Appendice* di F. Acca, *cit.*

vedeva contemporaneamente in scena tutti gli attori, ciascuno intento a sviluppare il proprio spartito parallelamente agli altri con sovrapposizioni di voci mentre, a ulteriore controcanto straniante, il televisore proiettava una scena in cui Sudano seduto sul trono leggeva passi dalle *120 giornate*. Enumerazione dettagliata e ininterrotta, ripetizione ossessiva, assenza di emotività, distacco raggeggiante di Sudano-Sade, parossismo del monologo di Anna d'Offizi, moltiplicazione degli effetti attraverso la sovrapposizione di voci registrate e non, infine l'incalzare della voce di Rino Sudano che – impassibile regista in scena – interveniva a indicare i tempi della recita (luci, musiche, registrazioni video, entrata e uscita degli attori), tutto convergeva verso la resa di una tensione dimostrativa più ancora che descrittiva, la dimostrazione di ciò che è: la brutalità oggettiva del contesto – della società dello spettacolo di cui lo spettacolo teatrale non è che un settore.

L'urlo rabbioso e disperato di fallimento di Anna D'Offizi-militante comunista e del suo deluso amore per il partito che occupava l'ultima parte dello spettacolo, procedeva elencando stralci di storia vissuta, frammenti di una Storia più ampia, in una tensione vibrante a rompere la quarta parete e portare direttamente in scena una testimonianza di vita che non fosse immediatamente mercificata. Il monologo, tutto impostato sulla medesima corda esasperata, teso al limite del parossismo, carico di un' enfasi tragica e quasi allucinata, di una volontà di verità, era però contrappuntato ininterrottamente dal ritmo martellante degli ordini di Sudano che, imperturbabile regista, non solo indicava gli spostamenti di scena degli attori, ma anche i tempi delle loro emozioni (riso e pianto). Così la testimonianza disperata della militante comunista si capovolgeva in parodia di se stessa, mostrando insieme il dolore e il ridicolo del suo tentativo di essere vera, di essere libera cioè dalle mediazioni dello Spettacolo, ordini registici compresi. D'altra parte, dialetticamente, la parodia investiva anche il ruolo del regista demiurgo (Sudano) che, nel montare del pathos della recita, intensificava sempre più i suoi interventi nella volontà incalzante di controllo, ma poi si perdeva, si inceppava per essere infine redarguito dalla stessa Anna d'Offizi che, in seguito a un suo ordine incomprensibile, urlava esasperata un "fatti capire, perdio".

Sul finire della sua recita, con l'incalzare della musica del *Don Carlos* di Verdi, per ordine di Sudano, Anna iniziava a cuocere le

quattro bistecche pronte fin dall'inizio dello spettacolo in proscenio.

I 4 punti di riferimento –Beckett, Masoch, Sade e Marx–, cucinati e pronti a essere come tutto consumati, venivano presi dagli altri attori e consegnati a Sudano che con movimenti da balletto meccanico²⁰ li appendeva al cielo degli ideali, cielo stellato di cartone su panno nero al fondo del palco, mentre un odore di carne arrostita tipico delle feste dell'Unità si diffondeva per la sala e Anna d'Offizi ripeteva con il tono di un venditore di mercato o fiera, ma con un'inflessione disperata: “bistecche, bistecche...”.

Infine la D'Offizi in un palcoscenico buio, ai piedi del trono, illuminata dal *followspot*, assisteva alla lettura che gli altri attori facevano delle loro carte d'identità.

Il paradosso era ed è ancora tutto qui: di un attore, come aveva dichiarato qualche anno prima Sudano in occasione della recita del *Pellicano* di Strindberg, disposto a mangiare se stesso²¹.

Allora alla critica più attenta era sembrato di trovarsi di fronte a una rappresentazione posta su un tavolo operatorio: i vari momenti erano come reperti anatomici sui quali “il bisturi degli attori si accanisce con ogni tipo di recitazione” a sua volta “rallentata, accelerata e smembrata per favorirne l'analisi”. Anche in questo caso posto sul tavolo anatomico l'attore si divora, si smembra, si moltiplica, smaschera le sue possibili varie forme e, con ostinazione, ripropone la propria paradossale condizione e quella speculare dello spettatore: stare su quel tavolo e divorarsi, tendere –come la scrittura di Sade, come quella di Beckett – a negare ogni mediazione metaforica –ogni “forma”– e, insieme, paradossalmente non poter che frequentare una certa forma. Pur smontandola, pur rivelandone a struttura, lo scheletro, pur divorandola, pur al limite della sua dissoluzione non poter che frequentare una forma: vivere la contraddizione fino in fondo in una situazione limite e porvi anche lo spettatore, come si diceva da principio; sfondare l'autonomia della finzione scenica, il suo tempo sospeso, la sua intenzione rappresen-

²⁰ G. S. Brizio, *Pochi gesti e silenzio come ricerca teatrale*, in “Avanti!”, 21 aprile 1969.

²¹ p. per. *L'attore si divora*, in “Stampa sera”, 23 marzo 1977.

tativa; costringersi nel paradosso e mostrare così la propria contraddizione.

Profonde sono le opere che né celano il contraddittorio né lo lasciano stare non appianato. Costringendolo alla manifestazione che viene dedotta dal non appianato esse incarnano la possibilità di appianamento. Il dar forma agli antagonismi non li abolisce, non li concilia [...]. La contraddizione più interna delle opere d'arte, la più minacciosa e feconda, è che esse sono inconciliate perché conciliano, mentre invece la loro costitutiva inconciliatezza sbarra la conciliazione anche a loro stesse. Ma nella loro funzione sintetica, nel connettere il non connesso, esse si incontrano con la conoscenza²².

²² T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 319.

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

Si dirà che questo è voler complicare le cose. Io non posso che rispondere: le cose sono complicate.

Bertolt Brecht

I. Osservandolo retrospettivamente, il lungo e articolato percorso artistico di Rino Sudano mostra una continuità di fondo che racchiude in forma sedimentata il tratto forse più importante del suo teatro. Una continuità che va identificata con una poetica nel senso più pieno e ricco del termine, un modo di intendere e praticare il gesto artistico, un sentimento del teatro che coincide con ciò che egli stesso ha definito un "sentimento della scomparsa del Teatro"¹. Lungo il suo itinerario affiorano però anche, e allo stesso tempo, alcune discontinuità riguardanti soprattutto i modi diversi di lavorare nel e sullo stile: da un iniziale maggior interesse per un lavoro sul linguaggio e sulla forma a una successiva crescente insofferenza verso ogni discorso artistico impostato prioritariamente su questioni di ordine stilistico; mutano poi nel tempo le condizioni organizzative in cui Sudano si è trovato a lavorare, dalla compagnia "di giro" degli inizi alle poche "recite" sporadiche e solitarie degli ultimi dieci anni (e chi conosce il teatro sa bene quanto le questioni relative all'organizzazione si trasformino poi anche sempre in questioni riguardanti il "processo espressivo", per dirla con Gramsci²); infine la circostanza della morte nel 1994 della compagna d'arte e di vita di Sudano, Anna d'Offizi, la cui presenza aveva avuto fino a quel momento una grande importanza nel suo teatro, direttamente e indirettamente.

Eppure, nonostante il delinearsi all'interno del suo percorso di momenti e di periodi distinti, l'itinerario di Sudano si iscrive complessivamente nel segno di una coerenza di fondo che lascia affiorare un preciso filo rosso di poetica. La coerenza non è necessariamente una virtù per un artista (Cocteau ha scritto come contraddirsi sia un "lusso" indispensabile), nondimeno può essere il segno – e così è certamente nel caso di Sudano – di un'estrema lucidità poetica e stilistica. Proprio in forza di questa sua coerenza il teatro di Sudano ha riproposto nel corso del tempo, pur se in forme e in modi almeno fino a un certo punto distinti, uno stesso nodo poetico riassumibile nella tensione a dire *il dire dicendo*, e, per questa via, a dire in realtà *l'impossibilità del dire*, o meglio del libero dispiegamento del dire. Può forse sembrare un gioco di parole ma non lo è: si tratta piuttosto di un paradosso, che è l'unico modo in cui la realtà si lascia penetrare, qui e ora³. Sudano non esprime propriamente qualcosa, si concentra piuttosto a interrogare, verificare l'atto stesso dell'esprimere; e facendolo con profondità, rigore, autenticità, facendolo cioè da "attore-etico" (come egli stesso ama definirsi⁴), determina la verità del proprio gesto,

¹ R. Sudano, *RE-CITA*, dattiloscritto del testo detto da Sudano nella recita omonima, p.1 (Archivio privato di Fabio Acca; questo documento, come gli altri che citeremo in seguito dello stesso tipo, è riportato nell'appendice della tesi di laurea di Fabio Acca, *Rino Sudano. Un teatro contro*, discussa con il prof. Marco De Marinis all'Università di Bologna nell'Anno Accademico 1997/1998).

² A. Gramsci, *Emma Gramatica*, in "Avanti!", 1 luglio 1919 (ora in A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Roma, Editori Riuniti, 1987, p.449).

³ L'utilizzo del paradosso è d'altra parte programmatico in Sudano: "Una società di questo tipo [quella attuale] va affrontata con il paradosso, perché il paradosso indica il mondo rovesciato o la società rovesciata in cui viviamo, esattamente rovesciata e che quindi può essere vista in maniera giusta soltanto tramite l'arma del paradosso, perché il paradosso scardina e quindi rimette la testa al posto dei piedi e i piedi al posto della testa; perché noi viviamo in un mondo dove camminiamo a testa in giù e i piedi per aria, è assolutamente rovesciato"; e ancora: "L'attore etico è un architetto del paradosso. L'attore etico recita il paradosso. Il suo valore svelante è direttamente funzionale alla paradosalità del reale. L'essenza del reale è il simulacro. Il sistema capitalistico contemporaneo ha prodotto una voragine tra la realtà e la sua immagine. Il sistema capitalistico contemporaneo ha ricostruito l'essenza del barocco. Il barocco di oggi, come quello di ieri, ha la necessità di creare uno specchio che rifletta una realtà vuota. Solo il paradosso è in grado di rivelare l'intenzione barocca, il suo falso meraviglioso" (R. Sudano, [Trascrizione di una conversazione pubblica risalente al dicembre del 1992 tenutasi al teatro dell'Arco di Cagliari] e R. Sudano, *L'attore tra etica ed estetica: al di là del talento – prima del talento*, [Testo ricavato dalla registrazione dell'omonima conferenza tenuta il 21 febbraio 1996 presso la Sala Conferenze di Quartu Sant'Elena], entrambi in Archivio di Fabio Acca).

⁴ Si veda R. Sudano, *L'attore tra etica ed estetica: al di là del talento – prima del talento*, cit.

giungendo ad affermare l'impossibilità, oggi (e in quello "ieri" dei suoi inizi), di esprimere. L'arte, divenuta merce fra le merci e perduta perciò, come argomenta Adorno, la propria "ovvietà", non può più semplicemente concentrarsi sul contenuto dell'espressione, poiché piuttosto è segnata dalla necessità di riflettere sulla possibilità stessa dell'espressione. Fra l'una e l'altra cosa esiste una diversità radicale: la diversità che passa fra il gesto che si consegna semplicemente, e anche suo malgrado, al mercato delle forme (laddove la forma diventa null'altro che un indispensabile *medium* fra prodotto e mercato), e il gesto che fa proprio un contraddittorio sentimento della forma: nel secondo caso la forma non è la "veste" di un prodotto ma, con Adorno, "è la coerenza (per quanto antagonista e frammentaria) dei prodotti di artificio mediante la quale ogni artefatto riuscito si separa dal puramente esistente"⁵.

L'attore-etico –con le parole di Sudano– “sceglie di dire mentre dice, è contemporaneo; non recita la contemporaneità”⁶. Di qui il carattere autentico del suo gesto, che si sottrae continuamente alla propria *messa in scena* (l'attore etico “non recita la contemporaneità”) grazie a un'incessante scavo in profondità: più che una *mise en abîme*, un *être en abîme* (l'attore etico “è contemporaneo”). Non si tratta però di un'operazione semplicemente enunciativa, “concettuale” nel senso riduttivo e sterile di tanta arte concettuale. Potremmo formulare la questione così: la profondità è tutto (ce lo ricorda Oscar Wilde nel *De profundis*: “l'estremo vizio è la superficialità, tutto quanto conosciamo profondamente è giusto”); eppure il gesto teatrale appartiene ancora, e nonostante tutto, alla sfera dell'arte ed esprime perciò dei valori estetici legati alla forma e allo stile. Su questo punto ha probabilmente ragione Sudano: il bello non costituisce e non può più costituire qui e ora l'orizzonte di senso ultimo del gesto artistico (poiché è almeno parzialmente vero ciò che Carla Benedetti ha sostenuto riguardo a Pasolini, e cioè che il rifiuto di racchiudere il proprio gesto all'interno di un discorso sullo stile deriva dall'intuizione che lo stile stesse ormai diventando mero valore differenziale, vendibile e spendibile⁷). Ma se il bello non può più costituire, preso da sé solo, l'orizzonte di senso dell'arte, è però vero che ciò che è profondo, *dicendo* autenticamente il gesto che lo rende possibile, diventa anche “bello”, nel senso che risuona nella concretezza del suo farsi e nello sguardo che esso provoca come “bello”. Non perché appaghi di per sé (non è quindi questione di una di fatto ormai impossibile autonomia del valore estetico), piuttosto perché indica, suggerisce, proprio nel suo dire la verità, un grumo, un nocciolo, un sedimento di bellezza (e infatti, scrive Sudano, la “prospettiva” dell'attore etico “è l'osservazione dell'estetica *attraverso* l'etica”⁸). Anche in questo il gesto teatrale di Sudano si fa paradossale: dicendo l'impossibile “bellezza”, per un istante richiama pateticamente la bellezza, per negarla, per sgambettarla subito, eppure in quell'indicarla, richiamarla con dolore, e dolorosamente, c'è e si esprime una verità e una profondità del gesto che forse, con tutte queste premesse e cautele, potremmo dire *bella* (d'altra parte, parafrasando Brecht, anche la bellezza, come la verità, è concreta).

II. Nel proseguire il nostro discorso appunteremo l'attenzione in particolare su tre diversi lavori di Sudano, corrispondenti a tre differenti momenti del suo percorso: *I sette contro Tebe* (del 1974), *Turandot* (del 1977) e *Tre recite* (del 1991 ma preceduto da *Re-cita*

⁵ T.W. Adorno, *Teoria estetica*, trad.it., Torino, Einaudi, 1977 [1970], p.239.

⁶ R. Sudano, *RE-CITA* cit., p.2.

⁷ “Pasolini aveva intuito che questa che molti continuavano a chiamare ‘forma’ altro non era che stile, cioè mero valore differenziale, vendibile e spendibile nella comunicazione sociale estetizzata, non più portatrice di alterità e priva di peso. [...] Egli ha cercato di uscire fuori dal cerchio depotenziato dell'estetico, dalla sua finta autonomia, quasi ormai degradata in eteronomia. Il suo procedere, che nega in superficie l'autonomia formale dell'arte, è stato, in un senso più profondo, un modo di tener fede all'autonomia dell'arte: vale a dire alla possibilità che l'arte possa farsi portatrice di punti di vista ‘altri’ sul mondo” (C. Benedetti, *Il tradimento dei critici*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, pp.168-169). Come abbiamo già osservato altrove, tutto ciò non sembra però tradursi in una effettiva “fuoriuscita dallo stile”, quanto piuttosto in un rifiuto dello stile come “rifugio” tranquillizzante in grado di eludere la *damnazione* dello stile, che è il vero problema. L'arte che ha perduto la propria “ovvietà” non può che accettare di vivere l'appartenenza alla sfera estetica in modo scisso e lacerato: non riuscendo più a sentirsi fino in fondo parte del “bello” grida una impossibile e patetica nostalgia della bellezza: deve cioè avvertire il problema, ma deve avvertirlo come *problema* (rimandiamo a A. Petrini, *Un attore di contraddizione. Note sul teatro di Carlo Cacciari*, in “L'asino di B.”, n.3, luglio 1999, pp.75-79).

⁸ R. Sudano, *L'attore tra etica ed estetica*, cit.

nel 1983⁹). In tutti e tre i casi il vero oggetto del lavoro teatrale di Sudano è il teatro stesso: non nel senso del banale “metateatro” a cui tanto pirandellismo filtrato dal naturalismo degli stabili o dal falso “novismo” postavanguardistico ci ha abituati, piuttosto nell’accezione ben più complessa di cui discutevamo poco sopra: il dire, oggi, non può che coincidere con una riflessione e anzi con un’autentica messa in discussione del dire.

Una delle diversità più rilevanti fra due teatranti altrimenti così vicini come Rino Sudano e Carmelo Bene sta proprio qui: la riflessione sul dire in Carmelo Bene, pur fortemente presente (soprattutto nel Carmelo Bene più giovane), diventa nel suo teatro l’implicito precipitato di una poetica che non si pone programmaticamente il problema dell’impossibilità dell’espressione, ed è al contrario prevalentemente orientata verso una struttura formale in cui domina di fatto l’accumulazione (pur trattandosi di un procedimento d’accumulazione del tutto particolare, dalle forme dissonanti e, nel senso di Benjamin, “barocche”). La riflessione sul dire in Sudano si pone invece in modo più netto e radicale. Se è vero che la necessità di doversi di fatto misurare, implicitamente o esplicitamente, con un sentimento dell’impossibilità è l’ineluttabile compito assegnato all’artista del moderno, allora è vero che tanto l’opera di Bene quanto l’opera di Sudano non possono far altro che riflettere quel sentimento dell’arte. Eppure vi è una diversità tra i due approcci; una diversità che richiama quella riscontrabile –mutando tutto ciò che è da mutare nel passaggio– nell’operare di altri due artisti per molti versi simili come Beckett e Joyce. Anche in questo senso Sudano si rivela essere molto vicino a Beckett e Bene a Joyce. Beckett ebbe a dire che la differenza di fondo fra il proprio percorso e quello del peraltro amatissimo Joyce andava ricercata proprio nella precisa consapevolezza dell’ineluttabile erosione del concetto di possibilità meno immediatamente presente in Joyce (e nel nostro caso in Bene) almeno nella forma lucida e algida tipica di Beckett (e qui di Sudano). Così Beckett:

Il tipo di lavoro che faccio è uno in cui io non sono padrone del mio materiale. Più Joyce conosceva, più poteva. Lui tende verso l’onniscienza e l’onnipotenza come artista. Io lavoro con l’impotenza, l’ignoranza. Non penso che l’impotenza sia mai stata sfruttata in passato¹⁰.

III. Decidere di affrontare Eschilo, e l’Eschilo dei *Sette contro Tebe* in particolare, ha significato per Sudano scegliere di confrontarsi con il Teatro *tout court*, con la Parola per antonomasia. Fra gli scrittori drammatici classici Eschilo è il più niccianamente “antico”, il meno “moderno”; nei suoi testi non trovano posto la psicologia, la trama, il personaggio come “forma umana”: domina appunto la Parola, con la sua forza grandiosamente arcaica. L’opera di Eschilo si presenta a noi come le immagini sacre che Pasolini richiama nei suoi film, e cioè in modo “frontale”: da questo punto di vista *I sette contro Tebe*, fra i testi di Eschilo, è il più rigido, il più statico, il più “frontale” appunto. Il termine è ripreso dallo stesso Sudano in un breve scritto:

In Eschilo, a differenza che in Sofocle e in Euripide, troviamo un linguaggio teatrale frontale, non con personaggi abbozzati a tutto tondo ma con personaggi assolutamente piatti, giganteschi ma piatti come dei graffiti o delle pennellate di colore che non danno rilievo e profondità alla forma umana dei personaggi. *I sette contro Tebe* fra le tragedie di Eschilo è quella che più delle altre esaspera questo concetto di arcaicità di linguaggio e di rappresentazione dei sentimenti¹¹.

I sette contro Tebe di Eschilo filtrato e assimilato dal *sentimento del teatro* di Sudano si trasforma complessivamente in un confronto con la possibilità, qui e ora, del dire; il sottotitolo suona infatti, e significativamente, “l’eroe e la parola” laddove quest’ultima viene indagata piuttosto che nella sua capacità di dischiudere una *possibilità* nel suo prefigurare e alludere a una *impossibilità*. Scrive Sudano nel programma di sala:

⁹ *Re-cita* viene concepito come lavoro autonomo da Sudano appunto nel 1983; confluirà poi nel 1991 in *Tre recite* diventando la prima delle tre parti che lo compongono.

¹⁰ Citiamo da un’intervista a Beckett di Israel Schenker pubblicata sul “New York Times” nel 1966 e di cui Lawrence Shainberg riporta un brano senza ulteriori indicazioni in L. Shainberg, *Samuel Beckett*, Roma, Edizioni minimum fax, 1996 [1992], p.69.

¹¹ R. Sudano, “*I sette contro Tebe*”: *l’eroe e la parola*, in “Quarta parete”, n.2, p.89.

In essa e tramite essa [la parola] i personaggi rivelano la loro impotenza a ‘cambiare il mondo’, non rinunciando però a cambiare il linguaggio che esprime il mondo, e uno dei luoghi in cui è legittimo compiere questo atto è il Teatro.

(E qui, sia detto fra parentesi, viene enunciato qualcosa che Sudano negli anni successivi dirà di non cercare più, e cioè una tensione alla lotta sul piano estetico, della forma –tensione riscontrabile d’altronde nella costruzione complessiva dello spettacolo pur nel segno della sottrazione e dell’essenzialità così tipici del suo stile di teatrante); ma Sudano prosegue:

Il Reale, la Struttura si modifica fuori di qui. Qui si testimonia solo l’impossibilità di cambiare la vita. Se qualcuno vuole assistere a questo atto di impotenza, che rispecchia esattamente la sua quando cerca di cambiare le cose con strumenti artistici (prassi determinate significanti), sarà il benvenuto¹².

Misurarsi con la Parola, il Teatro, la Ragione, il Mito, significa per Sudano misurarsi con un “atto di impotenza”, anche se non di rinuncia (un atto in questo senso *stoico*, beckettianamente *stoico*). L’autenticità del gesto artistico investito fino in fondo della propria impotenza costituisce l’unica alternativa al silenzio della resa: e infatti non c’è solo Eschilo nel lavoro di Sudano ma anche Marx –la cui opera è qui l’emblema del tentativo per eccellenza di “cambiare il mondo” – un Marx però detto da Antigone a frammenti, spezzato, smorzato nell’efficacia e perciò depotenziato; e c’è anche Krafft-Ebing, la cui *Psychopathia sexualis* viene bisbigliata da Ismene come a voler evidenziare l’ineluttabile precipitare dei sentimenti, e dell’amore soprattutto, in forme di patologie sessuali minuziosamente, e positivisticamente, catalogate e descritte.

L’impotenza insomma si dice attraverso la sofferenza e in modo sofferto: di qui un tratto sottilmente grottesco che percorre l’intero lavoro di Sudano, pur se di un grottesco particolare, estremamente sorvegliato e come raggelato, di cui è traccia anche negli appunti di preparazione allo spettacolo laddove Sudano descrive alcune delle posture degli attori in scena come “tentativi di facce tragiche” e definisce la morte di Eteocle il “funerale di un funerale” a significare ancora, e contraddittoriamente, un tragico vissuto in scena come ormai impossibile¹³.

Alcuni dei cronisti teatrali che scrivono dei *Sette contro Tebe* riferiscono aspetti del lavoro di Sudano che risultano per noi particolarmente illuminanti. Scrive per esempio Franco Cordelli: “Rino Sudano usa la parola precisamente come fosse un intoppo insormontabile”; e più avanti, meglio (perché non si tratta propriamente di “intoppo”): “C’è una abilità eccezionale nella messa in scena dell’impotenza (anche le frasi di Marx qui citate si sbriciolano nel balbettio)”¹⁴. Il tema dell’impotenza è rafforzato anche dal fatto che nella costruzione scenica di Sudano tutto è già successo; dopo avere riassunto la trama delle vicende tebane, Gerardo Guerrieri scrive:

Questo, in Eschilo. Per Sudano, questi conflitti non esistono, o meglio sono già avvenuti. Il tema che egli ci rappresenta è un altro: l’impotenza della parola a cambiare il mondo. Ecco entra il re, annuncia il coro, ma il re sta lì da sempre, stravaccato nel suo trono di legno¹⁵.

E così è per gli schinieri di Eteocle, e cioè le armature agli stinchi, rivelati da Sudano sotto la coperta che li cela agli occhi del pubblico solo alla fine dello spettacolo ma che il re indossava sin dall’inizio; e allo stesso modo l’Eteocle di Sudano ha in realtà già rinunciato all’azione ancor prima di cominciare; scrive Sudano nei suoi appunti preparatori allo spettacolo riferendosi all’avvio dei *Sette contro Tebe*: “Eteocle parla alla folla ma è solo. C’è in lui lo scoramento e la rinuncia”¹⁶.

Ciò che gli attori recitano in questo lavoro non è propriamente una *azione drammatica*, bensì una sofferta e raffinata presa di coscienza *epica* della sua impossibilità resa attraverso

¹² *I sette contro Tebe (l’eroe e la parola)* programma di sala e note di regia [1974], in Archivio privato di Fabio Acca.

¹³ [*I sette contro Tebe*, appunti sparsi], in Archivio di Fabio Acca.

¹⁴ Fr.C., *Le parole confuse*, in “Paese sera”, 15 febbraio 1975.

¹⁵ G. Guerrieri, *Eschilo? È avanguardia*, in “Il giorno”, 2 marzo 1975.

¹⁶ [*I sette contro Tebe*, appunti sparsi], cit.

una aspra sottolineatura dell'impotenza del dire; non uno straniamento degli interpreti nei confronti dei personaggi ma uno straniamento dell'attore nei confronti del *teatro*¹⁷:

la storia dei 'sette contro Tebe', la resistenza al nemico (capeggiato da Polinice) del fratello Eteocle, il coro dei cittadini, le sorelle Antigone e Ismene, dello stesso ceppo di Edipo come i due fratelli rivali, tutto questo nel viluppo drammatico –generato soprattutto dall'incertezza delle fasi della battaglia e dall'esito incerto fino all'ultimo di essa– non paiono toccare gli interessi del gruppo, che incentra ogni suo sforzo alla dimostrazione della inanità della parola¹⁸.

E in questo *funerale dell'azione* c'è un richiamo chiarissimo e chiaramente evidenziato all'universo beckettiano: “Questa è la tragedia della fissità –scrive Sudano–, della staticità, del non movimento e, per analogia, ricorda il mondo di Beckett dove non succede niente”¹⁹. Nino Ferrero ha identificato correttamente nello spirito beckettiano dei *Sette contro Tebe* la tensione a significare quell'impossibilità di esprimere di cui abbiamo detto:

In un'atmosfera cupamente beckettiana, scanificata anche scenograficamente, immersa in una lugubre penombra dai riflessi violenti, un gruppo di cinque attori variamente e rigidamente disposti nello spazio scenico tenta faticosamente, dolorosamente a volte, come lottando contro degli ostacoli invisibili, di 'comunicare' al pubblico i rapporti politicamente conflittuali di un antico dramma greco [... Sudano si pone di fronte al testo in una dimensione] che nel tentativo teatralmente ostentato di recuperarne lo spirito, giun[g]a, sempre teatralmente, alla dimostrazione, appunto formale, dell'impossibilità oggi di un'operazione del genere²⁰.

Il richiamo a Beckett non indica solo che Beckett è antico ed Eschilo “moderno” (almeno tanto quanto il contrario), ma soprattutto che la modernità, intesa nelle sue espressioni più significative e pregnanti, ha in realtà un carattere contraddittoriamente antico e si distingue proprio per questo dalla “modernizzazione” che costituisce invece il volto più propriamente ideologico del moderno. L'essenza della modernità, sin dall'“antirinascimento” e dal manierismo, coincide con il paradossale e con la nostalgia; con un sentimento della contraddizione infine: mostrare la modernità come non naturale e quindi volgersi verso l'antico misurandone allo stesso tempo l'incolmabile distanza. “Per la modernità –osservava Benjamin– l'antichità è come un incubo che le è piombato addosso nel sogno”²¹.

IV. In *Turandot* Sudano recita una sorta di grottesco funerale del teatro in netta ed esplicita contrapposizione a quell'idea del teatro come festa molto in auge verso la metà degli anni settanta, soprattutto in Italia, grazie all'influenza esercitata dal “terzo teatro” di Eugenio Barba nonché dalle forme asceticamente povere, teatrali e para-teatrali, del suo maestro, Jerzy Grotowski²²; un'idea quest'ultima al contrario gioiosamente creativa e in fondo assai poco compresa di quell'impossibilità dell'espressione artistica di cui abbiamo detto e che non a caso troverà la via di una parziale egemonia nella scena di ricerca italiana a venire.

Turandot diventa così, con le parole dello stesso Sudano, una “festa andata a male” o, meglio ancora, una “festa funebre” costruita a partire da un contrappunto grottesco, stilisticamente estremamente raffinato, con tutti i *cliché* teatrali che la favola di Gozzi permette di evidenziare. *Turandot* è infatti, qui, anche la tradizione del teatro: la memoria della commedia dell'arte e insieme la rielaborazione che di quella memoria è stata fatta nel corso del novecento da molto teatro, di regia ma non solo di regia. Il palcoscenico si trasforma in una sorta di trovarobato dove vengono accumulati oggetti di scena di ogni genere:

¹⁷ Sul problema complesso del rapporto di Sudano con Brecht si veda G. Livio, *Minima theatralia. Un discorso sul teatro*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1984, in particolare pp.71-72.

¹⁸ MC.B., *Parole distorte a puro suono*, in “Avanti!”, 12 febbraio 1975.

¹⁹ R. Sudano, “*I sette contro Tebe*”: *l'eroe e la parola*, cit. Nei suoi appunti preparatori ai *Sette contro Tebe* ancora Sudano annota: “Tenere presente Beckett”; e a proposito della morte di Eteocle scrive: “Forse un trono (sedia di Hamm)”; in effetti quel trono ricorda lo stesso elemento scenico che Sudano allora usava, e continuerà ad usare anche in seguito, per Hamm in *Finale di partita* di Beckett ([*I sette contro Tebe*, appunti sparsi], cit.).

²⁰ N. Ferrero, “*Riletture*” di *Eschilo per le scuole a Torino*, in “L'unità”, 23 novembre 1974.

²¹ W. Benjamin, *I “passages” di Parigi*, Torino, Einaudi, 2000, p.413.

²² Proprio nel 1976, e cioè l'anno precedente alla *Turandot* di Sudano, Barba pubblicava *Il terzo teatro*, un libro da questo punto di vista estremamente significativo e destinato a segnare profondamente il contesto teatrale italiano.

La scena è una specie di ripostiglio dove si sono affastellate cose vecchie di secoli, ciarpami ormai, teatrini di velluto rosso e teatrini di carta che fanno capolino da armadi cadenti, o maschere della commedia dell'arte che dietro il tradizionale ghigno bonario manifestano un'intima cattiveria, e re decadenti e principi cialtroni, e schiave asiatiche come tirate fuori da I baule²³.

Un palcoscenico insidiosamente ingombrante, pieno di veri e propri ostacoli per gli attori i quali inciampano così anche materialmente nel teatro. Il testo stesso assume la forma dell'ingombro: i versi appesantiti di Gozzi ("indicibili" secondo Sudano) vengono "buttati via" come appunto un intralcio, un impiccio.

La recitazione si fa tendenzialmente cantilenante, quasi a voler richiamare i ritmi della filastrocca, e pur variando di registro nel corso dello spettacolo mantiene un sottile tratto di fondo grottesco²⁴; il cronista del "Corriere della sera" registra implicitamente questa modalità stilistica: "gli attori sono costretti a svolazzare tra il grottesco, il comico-marionettistico e l'estraniato brechtiano"²⁵. E sembra essere traccia qui di un parodiare implicito la tradizione delle "avanguardie", per esempio di Vachtangov (celebre la sua *Turandot* del '22); ma in realtà più che per Vachtangov la parodia è a ben vedere per il modo in cui è stato recepito più tardi Vachtangov da certo teatro di regia, in particolare modo italiano. Così Garrone su "Repubblica":

Mentre la *Turandot* di Vachtangov era un 'rigoglio fiabesco di abbigliamenti bislacchi, una girandola allegra di trovate, un'esplosione di giovinezza', quella di Sudano è un repertorio di buffi inciampi ed angosce enili²⁶.

In questa *Turandot*, ha ricordato Sudano, vi era la "continua frustrazione dell'evento spettacolare, che non avveniva mai": d'altra parte la costruzione di una scena dominata da inciampi e trappole contribuiva a evidenziare nel teatro il luogo di una impossibilità grottescamente vissuta. Savioli ha scritto a questo proposito di

un'aura sinistra dove sembrano offrirsi, e negarsi, tante possibilità (o impossibilità) di far teatro: ora un varietà degradato, un *night-club* perverso, ora un baraccone metafisico, in cui la protagonista assume parvenze e movenze di gelido manichino, ora un torbido gioco infantile, che miniat urizza la vicenda in termini burattineschi e mostra *Turandot* sotto specie di bambola piangente, riluttante al suo destino di donna e di sposa²⁷.

A sottolineare l'importanza della ricerca sul piano formale ogni elemento espressivo si presenta tendenzialmente rovesciato, parodisticamente rovesciato: *Turandot* assume le fattezze di un gelido manichino, "come una moderna *Barbarella* in tuta dorata aderentissima"²⁸, il contrario della bellezza seducente dell'*originale* rispetto al simulacro della copia (come è invece in Gozzi); Calaf è un "giovinastro"²⁹ senza fascino alcuno ("un giovane contestatore" con le parole di Sudano); Sudano stesso recita un padre che trasforma "il paternalismo e il patetismo in bizzie autoritarie o, ad ogni modo, oppressive"³⁰ e che a tratti addirittura ciruisce *Turandot*³¹; Anna d'Offizi, attrice la cui corda abituale non vibra così fortemente nel segno del grottesco, sottolinea nella serva innamorata alcuni tratti marcatamente ridicoli, spiazzandone il sentimentalismo di fondo nella direzione del tragicomico.

Un cupo sentimento della fine, amplificato dalle "luci avare" e dalle "ombre dense"³², pervade questa *Turandot* di Sudano. Scrive Franco Cordelli:

la fiaba di Gozzi appare violentemente immessa in un clima di cupezza, in un buio per niente malioso, in una densità di tenebre in cui tutto progressivamente si dissolve, ogni immagine, ogni parola [...] I

²³ M. Boggio, *Uno spettacolo che apre un discorso sul teatro*, in "Avanti!", 16 dicembre 1977.

²⁴ Devo un ringraziamento particolare a Caterina Livio che avendo visto *Turandot* più di una volta a teatro e conoscendo bene il percorso complessivo di Sudano mi è stata di prezioso aiuto nella ricostruzione di questo come di altri aspetti del suo lavoro.

²⁵ G.P., *Turandot con maschera alla Lauda*, in "Corriere della sera", 16 dicembre 1977.

²⁶ N. Garrone, *Dalla favola all'oltretomba*, in "La Repubblica", 10 gennaio 1978.

²⁷ ag.sa., *Turandot bambola*, in "L'unità", 17 dicembre 1977.

²⁸ M. Boggio, *Uno spettacolo che apre un discorso sul teatro*, cit.

²⁹ ag.sa., *Turandot bambola*, cit.

³⁰ *Ibidem*

³¹ M. Boggio, *Uno spettacolo che apre un discorso sul teatro*, cit.

³² *Ibidem*.

personaggi di contorno [...] sono figure che perdiamo ad ogni minuto nell'ombra sagome allucinate e a malapena riflesse da un lumicino più cimiteriale che magari carnevalesco.

E ancora:

gli oggetti di scena, quando un poco di luce riesce a lasciar intravedere una forma, costituiscono la parte determinante dell'allestimento quasi che, poi, il regista Sudano volesse punire gli spettatori, oltre che se stesso, di quel tanto di vita che egli ancora concede e ammette nel suo teatro. Non a caso gli oggetti sono accatastati l'uno sopra l'altro, alla rinfusa: e si avvinghiano [...] e si pietrificano nel loro costituire un metafisico trovarobato [...] una favola (la favola teatrale) in cui più nessuno ha fede, una favola che Sudano vuole raccontare al solo scopo di assaporarne fino in fondo l'inconsistenza, il ridicolo³³.

Al teatro vissuto come "festa", momento gioioso e creativo di un'espressività intesa infine come pienamente possibile, Sudano contrappone qui una scena "cimiteriale", in cui dominano oggetti senza vita, protagonisti di una favola "cattiva", "amara" che racconta ormai soltanto più la propria impossibilità di essere appunto, e davvero, "favola".

V. Nel Sudano più recente si assiste a una progressiva radicalizzazione del discorso. Sin da *Re-cita* nell'83 e poi con *Trerecitate* nel 1991 il "sentimento della scomparsa del Teatro" di cui abbiamo detto si identifica con una tensione ad azzerare il teatro (e non più soltanto lo spettacolo). L'attore etico "de-finisce la metafora mentre la dice. Compie un metaforicidio"³⁴. Il "Teatro" diventa autenticamente impossibile; meglio: del Teatro, qui e ora, può dirsi esclusivamente la sua impossibilità.

Il dire, che nel teatro di Sudano è propriamente un fare, dicendosi, incontra l'ostacolo della propria impossibilità di diventare "immediato". L'attore etico, perciò, "pensa la parola come limite mentre la dice"³⁵: sceglie di essere una contraddizione, non semplicemente di enunciarela, e indica così, incarnandola, la forma di una tensione mai risolta e continuamente rinnovata nel corso della recita. Lo ha bene sintetizzato Mario Domenichelli a proposito di *Re-cita*:

teatro dell'essere e non del fare; teatro etico e non estetico; teatro immediato e non mediante; un teatro paradossale in cui si mette in scena proprio ciò che in scena non può apparire. Un teatro impossibile e non dell'impossibile...

e ancora, riferendosi alla discussione dopo la recita:

la discussione si è stremata battendo e ribattendo contro questo incomprensibile nucleo di base: si può vedere il buio? Si può parlare il silenzio? Si può praticare l'impossibile? Si può giungere a un luogo che non è?³⁶

Sudano in *Re-cita* giunge a un punto limite di sottrazione interrogando il gesto teatrale nel suo farsi: dice il suo dire, dice il suo ripetere, dice il suo scomparire... La sottrazione non è qui "povertà", nel senso grotowskiano, ma essenzialità, rigore: la capacità di penetrare con intelligenza poetica ma anche con raffinata intensità stilistica il cuore del problema del dire e della sua stessa possibilità. Sudano d'altra parte lo spiega molto bene per esempio in un'intervista in cui parla di Bataille, autore a lui molto caro:

Bataille non è un autore teatrale, ma compie con la scrittura quell'operazione che io cerco di fare in teatro: cioè l'operazione di evocare "il frattempo". "Frattempo" significa per lui la distanza che c'è tra il pensiero che pensa di scrivere e il momento di scriverlo; che è quel "buco nero", in sostanza, che io misuro da teatrante. I problemi di Bataille sono relativi alla "scrittura", non alla teatralità, ma coincidono col mio tentativo di mettere in scena il "frattempo" che, come tu sai, io da anni chiamo "tempo ob-sceno", cioè tempo che non si vive in scena. Ecco, a me interessa il tempo che non si riesce a cogliere nel momento in cui si recita: il che è un'impresa impossibile. Infatti, Bataille lavora sull'impossibile. [...] È una vera e propria "esperienza interiore" quella che Bataille compie scrivendo

³³ Fr.C., *La bella Turandot è solo un manichino*, in "Passe sera", 31 dicembre 1977.

³⁴ R. Sudano, *RE-CITA*, cit., p.2.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ M. Domenichelli, *Essere o fare, questo è il problema: Rino Sudano "dimostra" il teatro*, in "L'unione sarda", 27 dicembre 1983.

e tentando di riflettere su quello che scrive nel momento in cui lo fa. Un'esperienza con un centro vuoto, di cui lui descrive i margini. Ecco, il mio teatro è la stessa cosa: io cerco di tracciare i confini di questo "buco" perché il buco si veda. Se non tracci i limiti del vuoto non lo vedi; ed io cerco di "circoscrivere" questo silenzio, di disegnare il profilo di quello che non c'è³⁷.

Evocare "il frattempo", dirsi dicendo, parlare il silenzio: il teatro di Sudano vive nella e della contraddizione di un "sentimento del teatro" frequentato sino ai limiti della sua stessa possibilità. Eppure, e anzi precisamente per questo motivo, ciò che egli realizza in scena è e resta *teatro*, nel senso che, ovviamente (e in base a quanto detto sin qui), non si tratta semplicemente di un pensiero sul teatro letto, o di una dichiarazione di intenti. Resta del teatro quel dire il tempo nella consapevolezza che il dire si dice nel tempo (e che perciò il tempo comunque si direbbe); resta quel dire nel tempo *del teatro*, cercando di eludere il teatro (la metafora) ma dovendo nuovamente cercare di eluderlo a ogni momento, non appena lo si è schivato, e quindi appartenendo continuamente al teatro. In realtà Sudano non *uccide* la metafora dicendola, piuttosto la spiazza continuamente, si sottrae continuamente, teatralmente, al suo dominio mettendo in atto un movimento incessante, forsennato: in un teatro così apparentemente immobile e fermo, si realizza un movimento vorticoso che coincide con il movimento del sottrarsi continuamente alla metafora.

Ciò che Sudano fa in scena è, insomma, *teatro*; dunque anche forma. La forma, d'altra parte, e almeno fino a un certo punto, è un dato dal quale non si può sfuggire (non si danno qui vie d'uscita, argomenterebbe Kierkegaard, ma solo vie d'entrata). Adorno, che forse per primo ha cercato di penetrare il buio della perdita di "ovvietà" del gesto artistico, ha scritto come le opere d'arte "diveng[ano] belle in forza del loro movimento contro la pura e semplice esistenza"³⁸. Il movimento contro la pura e semplice esistenza dell'arte che ha perso la propria "ovvietà" è certamente un movimento particolare e la bellezza tipica di questa arte è, perciò, una bellezza particolare, poiché in fondo nega se stessa, si dà solo nel momento in cui si nega: ma di questa contraddizione (come delle altre di cui abbiamo detto sin qui) l'opera d'arte non si può sbarazzare, proprio perché l'autenticità dell'arte di cui abbiamo detto sin'ora risiede nel suo lasciarsi investire fino in fondo, e senza eluderle (in modo autentico appunto), dalle contraddizioni che la attraversano. La forma diviene allora una forma agonizzante (è la forma di Beckett, ma anche di Pound) nel senso che è dall'interno della forma che ne viene detta l'agonia grazie a un profondissimo "sentimento della forma"³⁹. È lo stesso Sudano a precisare i termini del problema:

La forma è staccata... c'è un distacco: però la devo fare... la faccio. Non per dissacrare la forma, non per prendere in giro la forma, non per... niente. Perché alla fine poi ci ritorno dentro con una... con una nostalgia della forma, perché ciò che importa è il sentimento della forma, non la forma. Ritorno alla forma con la nostalgia della forma⁴⁰.

Ci troviamo ancora, da questo punto di vista e nonostante tutto, sotto l'egida del moderno: il gesto artistico è autentico tanto più dice, vive, mostra questa che è la contraddizione fondante, qui e ora: dire l'impossibilità del dire, dare forma, attraverso un "sentimento della forma", a una forma del cui autentico appagamento siamo stati ormai privati, una forma che può darsi quindi soltanto negandosi e rifiutando la propria compiutezza estetica. Ancora Sudano, con la consueta lucidità:

Ma la parola c'è sempre. La parola è tutto, è il teatro. Solo che io non considero la parola come "mezzo" di comunicazione, almeno in arte, bensì come un ostacolo, un muro, un limite, un habitat... E l'attore è colui che misura, in un tempo x per giocare un po' allo scienziato, la distanza che lo separa

³⁷ M. Zanasi, *Intervista a Rino Sudano*, in "Sardegna oltre", gennaio 1987, p.35

³⁸ T.W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p.88.

³⁹ Una biografia di Beckett, Deirdre Bair, racconta un episodio relativo a un colloquio fra Beckett e Pinter molto illuminante per comprendere cosa intendeva Beckett parlando di "forma": "Quando arrivarono a parlare della sua opera, Beckett ribadì più volte che nessuno dei suoi testi possedeva una forma, quasi volesse indurre Pinter a contestare le sue affermazioni. Pinter, in disaccordo con questa teoria, replicò che i suoi scritti gli apparivano un tentativo continuo e coraggioso di imporre ordine e forma sull'indescrivibile caos in cui l'uomo aveva trasformato il mondo. 'Se vuoi proprio trovarci una qualche forma, te la descriverò', rispose Beckett. 'Una volta che ero in ospedale avevo vicino, in un'altra camerata, un uomo che stava morendo per un tumore alla gola, e nel silenzio potevo udire in continuazione i suoi gemiti. Ecco, questo è l'unico tipo di forma che ha la mia opera'" (D. Bair, *Samuel Beckett. Una biografia*, trad. it., Milano, Garzanti, 1990, p.592).

⁴⁰ *Colloquio con Rino Sudano*, in "L'asino di B.", n.1, p.126.

inevitabilmente dal testo. Per me il teatro non è metafora di qualcosa che sta altrove; no, è un avvenimento che sta lì, davanti all'attore che ne misura la distanza attraverso il tempo e lo spazio della battuta. Questo per me è "essere" attore oggi: comunicazione di qualcosa che non riusciamo più a percepire cioè l'"immediato"⁴¹.

Questa comunicazione dell'immediato, o meglio della distanza che separa l'attore in ogni momento dall'immediato, è teatro; forse è *il* teatro.

⁴¹ M. Zanasi, *Intervista a Rino Sudano*, in "Sardegna oltre", gennaio 1987, p.34.

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

We should treat all trivial things very seriously, and all the serious things of life with sincere and studied triviality¹.

Oscar Wilde

The Importance of Being Earnest, andata in scena al St. James's Theatre di Londra il 14 febbraio 1895², secondo (ed ultimo) episodio della proficua associazione con l'*actor-manager* George Alexander, si situa in un momento cruciale dell'esistenza di Oscar Wilde: di lì a poco, come è noto, avrà inizio contro di lui il processo per sodomia che segnerà irrimediabilmente il resto dei suoi anni³. Ad un mese circa dal successo allo Haymarket di *An Ideal Husband* (3 gennaio), affidata a Herbert Beerbohm-Tree, il nuovo allestimento sembra affermare definitivamente lo scrittore irlandese come drammaturgo, con una commedia che peraltro si differenzia sensibilmente dalla sua produzione precedente, incluse quelle stesse *society comedies* che, improntate alla *pièce bien faite* e adattate alla sensibilità vittoriana, gli avevano aperto le porte delle sale del West End.

Lady Windermere's Fan (20 febbraio 1892, St. James's), *A Woman of No Importance* (Haymarket, 19 aprile 1893) e, appena poche settimane prima, *An Ideal Husband* avevano raccolto il favore del pubblico insieme a recensioni che, in ultima analisi, sospendevano il giudizio sull'autore, elogiando la solidità della struttura drammatica e la caratterizzazione dei personaggi ma evidenziando – spesso anche a ragione – l'influenza sulla composizione di modelli d'Oltremania, e dunque quel difetto di originalità che, ormai da decenni, connotava invariabilmente gran parte della recente drammaturgia britannica (nelle occasioni ove riusciva a liberarsi dalla pratica dell'adattamento) e alimentava una sorta di complesso di inferiorità la cui fondatezza il pubblico, regolarmente, provvedeva a confermare nell'occasione delle *tournées* delle compagnie francesi a Londra.

Nel caso di Wilde, inoltre, la peculiarità della sua figura di personaggio pubblico, le sue prese di posizione anticonformistiche e provocatorie, presumibilmente stimolavano la critica a sottolineare implicitamente come, in realtà, all'eccentricità di tanti assunti non corrispondeva, a livello ad esempio di pratica drammaturgica, un conseguente rifiuto deciso di forme e stili consolidati, in un periodo in cui il dibattito sul *new theatre*, con la questione ibseniana, la recente affermazione di G. B. Shaw ed il moltiplicarsi di iniziative indipendenti⁴, proseguiva su toni decisamente accalorati.

L'accoglienza della critica a *The Importance of Being Earnest* – che, secondo un corrispondente del "New York Times" aveva consentito al suo autore di "have at last, and by a single stroke, put his enemies under his feet"⁵ – denota, anche in termini non troppo celati,

¹ "Dovremmo trattare tutte le cose futili con molta serietà, e tutte le cose serie della vita con sincera e studiata superficialità".

² La commedia, originariamente in quattro atti, era stata ridotta a tre dall'autore su richiesta di Alexander. Si riporta che Wilde abbia commentato, dopo aver assistito ad una delle ultime prove dello spettacolo: "Yes, it is quite a good play. I remember I wrote one very like it myself, but it was even more brilliant than this" ("Sì, è proprio una bella *pièce*. Mi ricordo di averne scritta io stesso una molto simile, ma era anche più brillante di questa"; Hesketh Pearson, *The Life of Oscar Wilde*, London, 1946, cit. in Richard Ellmann, *Oscar Wilde*, Harmondsworth, Penguin, 1988, p. 406). Il giorno di San Valentino come data della prima era stata, ovviamente, una scelta provocatoria.

³ Il Marchese di Queensberry, padre di Lord Alfred Douglas e avversario di Wilde nella causa che portò alla condanna per sodomia, era intenzionato ad una denuncia pubblica la sera del debutto; risaputa la cosa, la direzione del teatro gli aveva negato l'accesso, e l'aristocratico si era contentato di lasciare un mazzo di verdure all'ingresso di servizio (Cfr. Richard Ellmann, *Oscar Wilde*, cit., pp. 406 ss.).

⁴ Negli anni Novanta, sia le stagioni promosse prima dall'Independent Theatre di J.T. Grein e poi dalla Stage Society (sorrette da sottoscrizioni annuali), sia occasionali iniziative autofinanziate avrebbero proposto al pubblico londinese la drammaturgia contemporanea (naturalismo, simbolismo, scuola scandinava, i drammi di G.B. Shaw) ostracizzata dai teatri commerciali del West End.

⁵ "Essersi messo finalmente, con un colpo solo, i nemici sotto i piedi"; H.F. [Hamilton Fyfe], in "The New York Times", 17 feb. 1895 (recensione raccolta in *Wilde: The Critical Heritage*, ed. by Karl Beckson, London, Routledge and Kegan Paul, 1970, p. 188).

una sensazione di spiazzamento che costringe talvolta il recensore, anziché al compito consueto di trattare della specifica rappresentazione, a discutere intorno alla natura stessa del dramma rappresentato, alla sua appartenenza o meno ad un qualche genere noto e codificato.

La “Trivial Comedy for Serious People” –come Wilde l’aveva sottotitolata– diventa così, per il “New York Times”, “a pure farce of Gilbertian parentage”⁶; per G. B. Shaw – allora critico drammatico della “Saturday Review” – “a farcical comedy dating from the seventies”⁷; A. B. Walkley la giudica “a farce”⁸ *tout court*, premurandosi però di avvertire il lettore che il termine non dev’essere inteso negativamente; l’anonimo recensore di “Truth”, senza nascondere il proprio dispetto per il successo ottenuto dalla *pièce*, vi individua un’incoerente commistione di “elements of farce, comedy and burlesque”⁹. Ma è senza dubbio William Archer, in “World”, a esprimere in tutta franchezza il proprio disappunto professionale:

The dramatic critic is not only a philosopher, moralist, æsthetician and stylist, but also a labourer working for his hire. In this last capacity he cares nothing for the classifications of Aristotle, Polonius, or any other theorist, but instinctively makes a fourfold division of the works which come within his ken. These are his categories: (1) Plays which are good to see. (2) Plays which are good to write about. (3) Plays which are both. (4) Plays which are neither. Class 4 is naturally the largest; Class 3 the smallest; Classes 1 and 2 balance each other pretty evenly. Mr. Oscar Wilde’s new comedy, *The Importance of Being Earnest*, belongs indubitably to the first class. It is delightful to see, it sends wave after wave of laughter curling and foaming round the theatre; but as a text for criticism it is barren and delusive. It is like a mirage-oasis in the desert, grateful and comforting to the weary eye—but when you come close to it, behold! it is intangible, it eludes your grasp. What can a poor critic do with a play which raises no principle, whether of art or moral, creates its own canons and conventions, and is nothing but an absolutely wilful expression of an irrepressibly witty personality?¹⁰

Se per Archer l’ostacolo principale che si erge dinanzi al critico consiste soprattutto nell’assenza di convenzioni e canoni consolidati ai quali ricondurre la commedia wildiana, c’è chi invece, come H. G. Wells, vi individua proprio nel gioco con le convenzioni la novità saliente, e quindi una rara opportunità per il recensore (“More humorous dealing with theatrical conventions it would be difficult to imagine. To the dramatic critic especially who leads a dismal life, it came with a flavour of rare holiday”¹¹).

Su questo punto, Wells sembra fotografare con maggiore nitidezza di Archer la qualità essenziale della *pièce* wildiana, che sfrutta appunto le convenzioni teatrali, o almeno le situazioni convenzionali coagulatesi nella pratica teatrale britannica della seconda metà dell’Ottocento: “la borsa che racchiude il segreto della nascita di Worthing, lo scambio d’identità, la rivelazione finale per cui il borghese Worthing risulta essere nipote dell’aristo-

⁶ *Ibidem* (“una mera farsa di ascendenza gilbertiana”); il riferimento è alla produzione di William Schwenck Gilbert che, prima dell’ampio successo delle *Savoy Operas* musicate da Arthur Sullivan, si era affermato sul finire degli anni Settanta con alcune commedie farsesche, in particolare *Engaged* (“Fidanzati”), analoga in certi aspetti dell’intreccio a *The Importance of Being Earnest*.

⁷ G.B.S., in “The Saturday Review”, 23 feb. 1895 (*op. cit.*, p. 195): “una commedia farsesca datata agli anni Settanta”.

⁸ A.B.W., in “The Speaker”, 23 feb. 1895 (*op. cit.*, p. 196).

⁹ Anon., in “Truth”, 21 feb. 1895 (*op. cit.*, p. 191): “elementi di farsa, commedia e *burlesque*”. Nella tradizione britannica, il *burlesque* costituisce un genere a sé, contraddistinto dal trattamento parodistico di intrecci tratti dalla produzione ‘seria’.

¹⁰ William Archer, in “The World”, 20 feb. 1895 (*op. cit.*, pp. 189-190): “Il critico teatrale non è solo un filosofo, un moralista, un esteta e uno stilista, ma anche un manovale che lavora per la paga. Nello svolgimento di quest’ultima funzione non gli importa nulla delle classificazioni di Aristotele, di Polonio, o di ogni altro teorico, ma opera d’istinto una quadruplici divisione delle opere che pervengono nell’ambito della sua conoscenza. Ecco le sue categorie: (1) *Pièces* che sono belle da vedere. (2) *Pièces* che sono belle per scriverci sopra. (3) *Pièces* che sono entrambe le cose. (4) *Pièces* che non sono né l’una né l’altra cosa. Naturalmente la Classe 4 è la più ampia; la Classe 3 la più ristretta; la Classe 1 e la 2 si controbilanciano con una discreta esattezza. La nuova commedia di Oscar Wilde, *The Importance of Being Earnest*, appartiene senza dubbio alla prima classe. È deliziosa a vedersi, e fa sollevare e schiumare un’onda di risate dietro l’altra in tutto il teatro; ma come base di una ecensione è povera e illusoria. È come il miraggio di un’oasi nel deserto, gradito e confortante all’occhio stanco – ma quando ci si avvicina, to’!, è intangibile, sfugge alla presa. Ma che cosa può fare un povero critico di una *pièce* che non evoca principi, né artistici né morali, si crea i propri canoni e le proprie convenzioni, e non è altro che un’espressione assolutamente premeditata di una personalità d’irreprimibile arguzia?”.

¹¹ Anon. [H. G. Wells], in “The Pall Mall Gazette”, 15 feb. 1895 (*op. cit.*, p. 187): “Sarebbe difficile immaginare un trattamento delle convenzioni teatrali più ricco di *humour*. Specialmente per il critico teatrale, che fa una vita triste, è giunto con l’aroma di una vacanza rara”.

critica Lady Bracknell. [...] Wilde li usa come meri ingredienti e al tempo stesso fa la parodia dei generi di cui essi stessi sono sostanza”¹², ma non solo, perché nell’ambito del *society drama*, che proprio negli anni Novanta si andava rivelando, con H. A. Jones e A. W. Pinero, come il prodotto drammaturgico britannico più in sintonia con le nuove tendenze di riforma teatrale, votato cioè alla raffigurazione di ambienti e circostanze reali (per quanto limitate all’esistenza delle classi elevate), *The Importance of Being Earnest* rivela –nella sua deliberata inverosimiglianza– l’improbabilità o comunque l’estrema artificiosità delle situazioni su cui i *plots* di quelle opere s’imperniavano.

Il risultato dell’operazione di Wilde è ben descritto nella recensione compilata da A. B. Walkley su “The Speaker”:

You see that the conduct of the people in itself is rational enough; it is exquisitely irrational in the circumstances. Their motives, too, are quite rational in themselves; they are only irrational as being fitted to the wrong set of actions. And the result is that you have something like real life in detail, yet, in sum, absolutely unlike it; the familiar materials of life shaken up, as it were, and rearranged in a strange, unreal pattern. [...] You are in a world that is real yet fantastic; the most commonsense actions of daily life take place, with the one important difference that the common sense has been left out; you have fallen among amiable, gay, and witty lunatics¹³.

La sensazione di realtà che emana dalle situazioni e –si può supporre– dallo stile stesso dell’allestimento, in quel St. James’s che aveva acquisito la fama di “established home of polite comedy” (“sede istituzionale della commedia elegante”, potremmo tradurre), è contestualmente negata dai moventi sottesi alle diverse fasi dello sviluppo drammatico: in altre parole, se nei dettagli la realtà delle relazioni interpersonali nell’alta società sembra essere riprodotta in modo convincente, la rete di *nonsense* su cui si reggono queste relazioni ribalta la riproduzione del reale in una sorta di rappresentazione di un universo parallelo dove a identici effetti corrispondono cause dissimili, se non addirittura opposte. Ovvero, se quanto è esibito sulle assi del palcoscenico si dimostra perfettamente congruente a quanto si ritiene sia l’effettiva immagine di una (alta) società alle vette della civiltà moderna, ne consegue che il risultato può essere ottenuto anche sottendendo ai modi delle relazioni interpersonali motivi improntati alla più assoluta irrazionalità, quand’anche non decisamente demenziali.

Nella sala londinese che, dall’inizio degli anni Novanta, si era distinta come il tempio dell’eleganza, sulla scena come tra il pubblico, dove appena due anni prima il *society drama* si era affermato con *The Second Mrs. Tanqueray* (27 maggio 1893) di Pinero, e che in definitiva si proponeva, per lo stile e per diretta discendenza, come la sede deputata a raccogliere il retaggio della riforma avviata circa un trentennio prima dai Bancroft insieme a Tom Robertson, e a sviluppare in nuove forme l’accuratezza scenica ed il gusto della *cup-and-saucer comedy*, Wilde ingombra il palcoscenico con una congrega di personaggi ai quali, benché sia concessa la prerogativa di rispondere perfettamente ai requisiti della moda e di essere educati alle più avanzate norme del galateo corrente, viene sottratta ogni minima particola di credibilità, dal momento che gli atti da loro compiuti sono una contraddizione con i motivi che li determinano, ma nondimeno sono giustificati con estrema convinzione.

Le stesse parodie dell’immancabile rituale del tè pomeridiano, assurdo a tradizione scenica con *Caste* di Robertson (Prince of Wales’s Theatre, aprile 1867), che vedono i due protagonisti irresistibilmente attratti da improbabili (e presumibilmente disgustosi, ma *dernier cri*) sandwich al cetriolo o da più presentabili tartine (*muffins*, –senz’altro da preferire alla più volgare *cake*), oppure le loro controparti femminili scambiarsi frecciate indispettite prendendo a pretesto il tema dell’appropriato servizio della bevanda nazionale, sono innanzitutto momenti di una satira che si appunta sulla cerimonia principale della

¹² Paolo Bertinetti, *Storia del teatro inglese dalla Restaurazione all’Ottocento (1660-1895)*, Torino, Einaudi, 1997, p. 271.

¹³ A.B.W., cit. (in Wilde. *The Critical Heritage*, cit., p. 199): “Si nota che la condotta dei personaggi è in sé abbastanza razionale; è squisitamente irrazionale nelle circostanze. Anche i loro moventi sono, in sé, piuttosto razionali: sono irrazionali solo in quanto adattati alla serie sbagliata di azioni. E il risultato è che si ha dinanzi qualcosa simile nel dettaglio alla vita reale ma, nel complesso, assolutamente dissimile: i materiali noti della vita diciamo scossi tutti insieme e ricomposti secondo un disegno strano, irreal. [...] Ci si trova in un mondo reale ma fantastico; vi avvengono le azioni più comunemente sentate della vita quotidiana, con la sola importante differenza che è stato eliminato il senso comune; si è capitati tra amabili, allegri e arguti alienati”.

society vittoriana, introdotta peraltro durante gli intervalli da alcuni teatri negli anni Sessanta a beneficio dei titolari degli ordini di posti eccellenti.

L'intento di Wilde sembra essere quello di spingersi all'interno delle convenzioni sceniche vittoriane, utilizzando i *tópoi* nei quali si specchiava in teatro l'immagine rassicurante ed elegante delle classi agiate –guida culturale della società britannica– per rivelare il vuoto che essa rivestiva, e disperdendo nell'apparente *nonsense* del dialogo un saggio per epigrammi di critica di costume, condotto tuttavia con una levità quasi esasperante. Lo sguardo attento e l'osservazione arguta sulla vita dell'*upper class* britannica, che nelle precedenti commedie erano declinati sull'aderenza ad una struttura drammatica accolta come convincente (perché modellata su schemi consolidati), in *The Importance of Being Earnest* vanno a costruire una sorta di realtà virtuale in cui le convenzioni sociali non sono più viste al controluce di una definita situazione socio-economica, ma si fanno leggi assolute di un universo che, plasmandosi su di esse, perde qualsiasi aspetto di verosimiglianza.

Non sembra, però, che per questo Wilde divenga qui meno pungente che altrove, o che – come riteneva G. B. Shaw – la sua commedia, per quanto “extremely funny” (“sommamente divertente”), risulti datata proprio per l'abbondanza di situazioni farsesche riconducibili a modelli usati nel passato, e si allontani, per la sua mancanza di caratterizzazioni credibili, dalle moderne tendenze drammatiche; è, anzi, forse proprio la mancanza di *umanità* nel trattamento dei personaggi e della vicenda –stigmatizzata ancora da Shaw¹⁴– a costituire un passo ulteriore nella critica della società vittoriana, perché il quadro generale di un'umanità apparentemente impegnata, per la gran parte dell'esistenza, non solo a gestire, ma anche a chiosare con sussiego conseguenze ed effetti di comportamenti affatto destituiti d'ogni fondamento razionale, si propone in tutta la sua eloquenza.

Resta difficile, perciò, riuscire a penetrare le circostanze per cui la ricezione della critica londinese dell'epoca –da Archer a Shaw, da Walkley a Wells, nessuno escluso–, sia concordemente benevola sulle qualità umoristiche della pièce, ma non tenga conto –in un periodo di notevole sensibilità sul tema (cfr. il caso Ibsen)– di eventuali implicazioni offensive nella raffigurazione della società da essa offerta. Walkley, ad esempio, reputa più amaro il riso suscitato da alcune commedie di W. S. Gilbert che l'ilarità che ha accomunato il pubblico di *The Importance of Being Earnest*, a suo parere “absolutely free from bitter after-thought”¹⁵. E per Shaw, come sopra accennato, quest'ultima commedia wildiana è un'involuzione, poiché persegue la risata gratuita secondo un meccanismo simile a quello del solletico, senza dimostrarne alcun intento di riferirsi alla realtà. Ma ancora più significativo è il passo in cui Archer, nel precisare il proprio imbarazzo nella recensione della commedia, dichiara:

Mr. Pater, I think (or is it some one else?), has an essay on the tendency of all art to verge towards, and merge in, the absolute art—music. He might have found an example in *The Importance of Being Earnest*, which imitates nothing, represents nothing, means nothing, is no thing, except a sort of *rondo capriccioso*, in which the artist's finger run with crisp irresponsibility up and down the keyboard of life. Why attempt to analyse and class such a play?¹⁶

Ed è forse qui che il critico di “World”, non si sa quanto volontariamente, lascia trapelare alcuni indizi di un'altra possibile valutazione, sottolineando con il paragone musicale l'inconsistenza, l'impalpabilità, se non la vacuità della *pièce* wildiana. Quanto com'è sulla scena, quantunque sufficientemente ben articolato sul piano drammaturgico e presumibilmente allestito con puntigliosa cura (quindi in possesso dei requisiti essenziali del teatro britannico tardo-ottocentesco), è recepito come una sorta di composizione fantastica senza alcun rapporto con la realtà, e per questo accostato alla levità di un rondò. Dovremmo però chiederci se il vuoto che il pirotecnico intreccio riveste, e la sensazione di vuoto che la rappresentazione lascia allo spegnersi degli ultimi accessi di ilarità, non siano

¹⁴ Cfr. G. B. S., cit. (*op. cit.*, pp. 194-195).

¹⁵ A.B.W., cit. (*op. cit.*, p. 197): “assolutamente libera da spunti per amare riflessioni”.

¹⁶ William Archer, cit. , 20 feb. 1895 (*op. cit.*, p. 190): “Walter Pater, mi pare (o qualcun altro?), ha scritto un saggio sulla tendenza di tutta l'arte a volgere, e amalgamarsi, all'arte assoluta – la musica. Avrebbe potuto trovarne un esempio in *The Importance of Being Earnest*, che non imita nulla, non rappresenta nulla, non significa nulla, non è nulla, eccetto una sorta di rondò capriccioso, in cui le dita dell'artista scorrono con incisiva irresponsabilità su tutta la tastiera della vita. Perché tentare di analizzare e classificare una *pièce* del genere?”.

poi strettamente correlati alla raffigurazione di una società ove il profluvio di formalismi, di norme e di cura –quasi teatrale– di ciò che è appropriato nell’esistenza maschera l’assenza della vita¹⁷.

Per questo, nonostante la fortuna che continua a godere sulle scene, anche in Italia, per le innegabili qualità del suo umorismo paradossale, *The Importance of Being Earnest* è sostanzialmente un’opera che è improbabile apprezzare pienamente al di fuori del contesto storico e sociale dell’Inghilterra vittoriana, dove il suo autore, per poche settimane, raccolse con essa il meritato successo. Per poche settimane, giacché all’inizio dell’aprile 1895, come per una strana nemesi del caso, con il processo ed il conseguente arresto di Wilde, la *pièce* –che, come *An Ideal Husband* allo Haymarket, stava ancora affollando la sala al St. James’s– venne ritirata dal cartellone. Il resto è storia nota.

¹⁷ “In Inghilterra la cultura non si afferma come sfera separata dallo spirito oggettivo, come partecipazione all’arte o alla filosofia, ma come forma dell’esistenza empirica. Lo *high life* vuol essere la bella vita [L’espressione italiana non è, in questo caso, equivalente alla tedesca. Das schöne Leben non è la vita piacevole e comoda, ma la vita armoniosa, illuminata dalla bellezza. N.d.T.]. Essa procura, a coloro che vi partecipano, un piacere tutto ideologico. Perché la configurazione dell’esistenza diventa un compito in cui occorre seguire determinate regole, conservare artificialmente uno stile, mantenere un delicato equilibrio di correttezza e indipendenza, l’esistenza stessa appare piena di significato e tranquillizza la coscienza dei socialmente superflui. L’obbligo costante di dire e di fare ciò che è esattamente conforme allo *status* e alla situazione, richiede una specie di sforzo morale. Ci si rende difficile essere chi si è, e si crede così di soddisfare al patriarcale *noblesse oblige*. Nello stesso tempo, il trasferimento della cultura dalle sue manifestazioni oggettive alla vita immediata elimina il rischio che la propria immediatezza possa essere scossa dallo spirito. Lo spirito viene respinto perché turberebbe la sicurezza dello stile, e perché privo di gusto, non però con la sgradevole rozzezza degli *Junker* prussiani, ma secondo un criterio –a sua volta– in qualche modo spirituale: l’estetizzazione della vita quotidiana. Sorge così la lusinghiera illusione di essere rimasti risparmiati dalla scissione in superstruttura e infrastruttura, cultura e realtà concreta. Ma il rituale degenera, nonostante ogni contegno aristocratico, nell’abitudine –propria della tarda società borghese– di ipostatizzare come significato l’esecuzione di un atto privo in sé di ogni significato, e di ridurre lo spirito alla duplicazione di ciò che è già. La norma che viene seguita è fittizia, i suoi presupposti sociali, come il suo modello, l’etichetta di corte, sono spariti da un pezzo, ed essa non è riconosciuta perché sia immediatamente imperativa, ma per legittimare l’ordine della cui illegittimità si godono i vantageggi” (Theodor W. Adorno, *Minima moralia*, tr. it. di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1974, pp. 182-183).

Colloquio con Cosimo Cinieri e Irma Immacolata Palazzo.

(I parte: Torino, 26 ottobre 2002; II parte: 28 giugno 2003)

Il colloquio che segue è stato realizzato in due momenti successivi: il primo a Torino mentre si svolgeva nella città il convegno dedicato a Carmelo Bene e il secondo, telefonico, circa sei mesi dopo.

I PARTE

Livio: Incominciamo con le origini e quindi partiamo, ovviamente, con Cosimo Cinieri che ha qualche anno in più di Immacolata.

Cinieri: Cosimo Cinieri... se sono mai esistito. Sono nato come sostituto; come... Cominciamo dal nome: il mio nome è Cosimo Cinieri che viene dal greco, e io sono proprio, se mi vedi in faccia, sono la Magna Grecia. Quando sono andato alla mostra della Magna Grecia a Palazzo Grassi a Venezia stavo girando un film, tutta la troupe mi chiamava di camera in camera e diceva: "Cosimo, Cosimo stai qua, Cosimo stai là", la mia faccia è proprio la Magna Grecia. Comunque, il mio nome è Cosimo Cinieri: Cosimo viene da cosmos, ordine perfetto, e questo non so quanto sia veritiero; l'altro viene da cun oros, Cinieri, guardiano di cani e quindi capocomico per destino. Quindi vengo di qua. Sono nato come sostituto, perché io sono nato come ottavo figlio, ma ho sostituito il primogenito che morì un anno prima della mia nascita. Quindi ho il nome di mio nonno, stranamente, per caso, il nome che aveva il primogenito e quindi, morto lui un anno prima, io sono venuto a sostituirlo. E sono un sostituto come nella lirica c'è il cantante in quinta no? Sono venuto a sostituirlo. Io nasco come attore attraverso la scuola, nel senso che ho sempre voluto fare questo, ci siamo sempre divertiti a fare... da ragazzini... Si nasce così: a dodici anni io e mia sorella scrivevamo i testi e mettevamo in scena, poi a sedici anni andai per caso in un teatro e mi divertii... Anche lì, salii per la prima volta in palcoscenico che avevo quindici anni e mezzo, sedici anni con una rivista fatta da amici di beneficenza –era molto ricca era finanziata anche molto bene– e c'era uno *sketch* in cui c'erano le madri che andavano a fare le donne al parlamento, per cui andavano con tutte le canzoni con le parole cambiate – degli anni cinquanta parlo io, cinquantaquattro cinquantacinque; e io facevo uno dei tre figli, che stavano nella carrozzina con la cuffietta in testa, e i padri stavano... Mi chiamò il truccatore in quinta e mi dette un barattolo di zignago (un borotalco a spruzzo). Per cui io rientrai in scena con questo e cominciai a quelli che cantavano, tum a spruzzarli... e feci tutto uno sketch, lo trasformai in uno sketch comico, alla Buster Keaton: ecco col pubblico... sentii... Ecco quella è stata forse la decisione della mia vita. Decisi che quella era casa mia, perché mi risentivo a casa, ero libero di fare, avevo i tempi per poterlo fare, almeno, l'intuizione era questa. Dopo di che volli fare l'attore... Feci la maturità classica e poi andai a studiare geologia.

Livio: A Lecce?

Cinieri: A Taranto. Dopo di che, insomma, decisi di fare l'attore a 22 anni, partii soldato. Me ne venni a Roma dopo soldato vendendo una lambretta e ancora con quei soldi sto. E andai da Fersen. Io ho cominciato da qua. Ho incontrato Fersen nel '61, nel marzo del '61. Il corso era cominciato a settembre e... niente... lui mi prese e alla fine dell'anno ero il migliore del corso. Fui l'unico ammesso al secondo anno. Poi feci gli altri due anni, poi cominciai a guardarmi, a lavorare. Subito avrei potuto lavorare molto bene perché appena finita la scuola potevo andare con Albertazzi a fare Fortebraccio... Ma stare quattro ore in camerino per uscire a fare Fortebraccio non era da me. Preferii stare al teatro Ateneo dove avevo fatto del teatro con dei professionisti.

Subito dopo feci un altro spettacolo, quando mi chiusi dentro il teatro, feci *La cortigiana* dell'Aretino; qui c'erano vari attori che ancora oggi lavorano, tipo Gianfranco Barra, c'era Paolo Graziosi che faceva il Rosso... Facevo queste cose qui e subito dopo andai a fare il coro a Siracusa. E lì fu l'incontro con Leo De Berardinis.

Livio: Il coro in?

Cinieri: Eracle. Eracle era Sergio Fantoni, poi c'erano la Fortunato, Arnoldo Foà... E poi c'era quel meraviglioso attore che si chiamava... Carlo... che era un dicitore meraviglioso... D'Angelo... era un dicitore spettacolare, era straordinario, diceva... era un valzer quel suo recitare. Comunque, andai a fare il coro e incontrai Leo, Leo De Berardinis: "Ma tu devi venire con noi, noi abbiamo il gruppo,

abbiamo fatto *Aspettando Godot* con il Teatro stabile di Genova...". Vieni, non vieni... eccetera eccetera; conobbi questo gruppo, conobbi Leo, feci amicizia con Leo, l'estate andai a fare teatro in piazza. E l'anno dopo, a ottobre, ci furono delle scelte precise: perché a ottobre io andai a casa di Gassman a inaugurare il teatrino privato di Gassman, attraverso un amico, eccetera eccetera perché volevano far inaugurare... dove c'è questa villa meravigliosa, spettacolosa all'A ventino, dove c'era il teatrino. Io fui quello che fondai la piccola compagnia con cinque attori del teatrino di Gassman; e lì, se avessi voluto fare l'attore scritturato, avrei trovato il più grande provino della storia, insomma, perché lì c'era dalla Compagnia dei giovani, a Visconti, Paolo Stoppa, questi erano quelli che trovavo in platea, capito? Il più grande provino e mi andò anche molto, molto bene, però non... Insomma dovevamo fare *Aspettando Godot* con... che poi non si fece e si fece l'estate successiva. E lì comincio la storia di un certo tipo, comincio la storia del Festival di Beckett a Prima Porta. Intanto nel frattempo avevo già fatto il mio primo spettacolo, perché avevo scritto sul giornale "Giovane attore, bella presenza, vista impossibilità a fare dell'arte nel teatro italiano e soprattutto con impresari italiani, offresi a domicilio, recita da Shake speare a Kurt Weill". E fui chiamato. Fui chiamato da un giornalista che mi fece un articolo grosso così, per cui andò su un altro giornale eccetera eccetera, e fui chiamato a fare uno spettacolo a Bari. E mi inventai uno spettacolo, diciamo un cabaret letterario, con un pianista, con Magda Mercatari, facevamo poesie... per la prima volta misi in scena qualcosa. Era il 1965, avevo iniziato da due anni, tre anni. Poi facemmo quel festival di Beckett con questo gruppo che sali al cielo, insomma, perché... È stata un'esperienza bella, molto bella, anche perché si lavorava tanto, noi quell'anno... *Aspettando Godot* era questo spettacolo con la regia di Carlo Quartucci che si ispirava tutto a Paul Klee, e quindi si recitava... Lui diceva: "Questa battuta deve essere una linea, un tondo e un quadrato"; balbettando balbettando riuscimmo a fare questa cosa. Fu un'estate straordinaria perché noi facemmo *Aspettando Godot* e andò benissimo. Venne tutto il teatro italiano... Sarah Ferrati addirittura, la più grande che c'è stata nel secondo dopoguerra venne e disse: "Ragazzi siete meravigliosi, peccato che vi dividerete presto". Poi Romolo Valli... Tutti... Critici importantissimi. "Questi giovani che stanno dando lezione al teatro ufficiale...": queste erano le critiche. Era il '65 e Beckett non era mai stato fatto in Italia. Beckett era stato fatto solo nel '54 da Caprioli, Marcello Moretti con la regia di Mondolfo, poi era stato fatto *Finale di Partita* nel '59 alla "Borsa di Arlecchino" con la regia di Trionfo, con Paolo Poli e non so chi fosse l'altro¹. Quindi da noi venne tutto il teatro italiano. E quell'anno fu molto bello capire come si poteva lavorare in una maniera diversa, con una recitazione completamente diversa... sperimentare... la felicità di sperimentare che a me era connaturata. Io mi ricordo a scuola di recitazione le mie liti con Giorgio Pressburger, che era l'assi stente di Fersen, ma usciva dall'Accademia. Per cui per esempio io feci un anno tutto uno studio sul monologo del *Giulio Cesare* di Shakespeare, il monologo di Bruto, non quello di Marcanonio, cercando tonalità diverse, allora lo facevo come se fosse su una montagna... in tutte le situazioni possibili e immaginabili per cercare di trovare altro da quello che potesse essere... E con lui era un vaffanculo continuo, perché lui era legato a tutti gli schemi, Pressburger, della recitazione classica, classica, del "teatrese", diciamo. Il "teatrese" è quella lingua che si parla solo in teatro "Cara, come stai? Adesso ti ammazzo" oppure "Adesso ti bacio...": uguale. Capito? Cioè, riferire il testo, invece di dare un po' di vita. Quindi, prima di iniziare la scuola di recitazione, vidi *Le sedie* di Ionesco di Carlo Quartucci con Claudio Remondi e dissi: "Questa è la cosa che voglio fare nella vita". Per cui mi ritrovai con loro, in effetti. E fu un'estate molto produttiva. Si viveva insieme nelle villette intorno al teatro, si parlava di teatro, si parlava continuamente di quello che si faceva, si parlava dell'attore, si studiava dizione, ognuno si allenava alla propria tecnica, si parlava di tecnica continuamente; Rino Sudano era fissato con la tecnica ed era molto utile... Si studiava il mestiere dell'attore, anche vivendo, a tavola, a pranzo. Pescando le carpe, mangiandole tutti insieme, non so se mi spiego. Non è che si faceva lo spontaneismo, per carità di dio. Era un fatto di trovare gli strumenti esatti e come usarli. Grande apprendistato e scuola artigianale, dopo la scuola naturalmente, perché ci eravamo preparati. E quindi entri subito a un certo livello di teatro. Avevamo superato il teatro ufficiale. Dopo di quello successe che io rimasi con Carlo Quartucci, mentre Leo andava da una parte, Rino dall'altra. Ci spaccammo proprio perché si crearono due fazioni: c'era un certo moralismo politico per cui no, il pubblico non deve venire, non si deve fare pubblicità, non si deve andare sui giornali", "Ma siete pazzi ...". Comunque, ci fu una rottura.

Pierini: Com'era il tuo Pozzo rispetto a quello di Claudio Remondi?

Cinieri: Non ho mai visto quello di Remondi. Io ho seguito l'impostazione di Carlo Quartucci, ma poi certamente gli ho dato... seguendo la regia, perché se andavo sotto un regista seguivo la regia, cercando di apportare. Quello di cui sono certo è che i mezzi vocali –non so come lo facesse Claudio– ma il mio era molto emozionale, sicuramente emozionale, con quella voce "Ah, sì, la notte..." Questo non era solo un fatto tecnico, ma diventava un fatto di grande apprensione per il pubblico. Vladimiro e Estragone erano clowns, Pozzo, Lucky. Con questi costumi molto belli, molto divertenti, Pozzo

¹ Vincenzo Ferro era Hamm, Teresita Zaffra Nell e Enrico Poggi Nagg.

aveva addirittura una pelliccia e portava dei sottoscarpe di circa 40 centimetri, per cui era un gigante, con la calotta in testa –un calore di quelli tremendi– la calotta da clown, no? quelle di gomma. Ebbene, venne un signore padrone del ristorante in cui andavamo a mangiare; e venne il giorno dopo, quando noi andammo a mangiare e disse: “Oh, ma io non c’ho capito niente. E voi che m’avete portato a vedere ‘sta cosa. Ma che è? Uno giallo, l’altro rosso. E che, s’è parla così? Che l’omini parlano così, parlano? Ma non mi fate il piacere. Mamma mia, ragazzi”. Dopo tre giorni tornammo a mangiare là: questo stava lavando i piatti, i bicchieri, me lo ricordo... lascio i bicchieri di corsa e: “Oh, lo sapete che siete forti. Io son tre notti che non dormo. Pozzo so’ io!”. Il discorso importante è questo: cioè, che non era stato colpito dal senso, ma dalla sensazione, l’hai colpito allo stomaco, gli hai dato anche fastidio, quel fastidio l’ha tramutato in coscienza. Cioè, non hai detto: sai, le cose stanno così. Il discorso se l’è fatto da solo. Questo è il compito. Il detonatore di emozioni di cui parlo... è lui che si deve fare il discorso, è lui che si deve leggere in quello che avviene in palcoscenico. È come se leggessimo un libro tutti e cinque e poi ci raccontiamo cinque libri diversi, perché tu ti sei letto in quel libro e anch’io mi sono letto. Quindi quel libro non è un fatto oggettivo, un fatto asettico, che sta lì, e noi tutti andiamo a imparare... No, noi ci impariamo nei libri che leggiamo, non so se mi spiego. Questo accade anche in teatro. Ancora un aneddoto. Una sera aprirono una diga a valle e il teatro crollò nel Tevere; arrivarono i pompieri, io naturalmente *public relations*: “Crollato il teatro. Crollato il teatro”. Vennero i giornalisti... il giorno dopo sui giornali grosso così: “Crolla il teatro, si apre la terra”. Lo rico struimmo e facemmo *Fin de partie*, l’*Atto senza parole II* di cui c’è un film girato da Carlo di Carlo, un regista che fu il braccio destro di Antonioni.

Orecchia: Senti, in un recente colloquio che abbiamo avuto con Rino prima e poi con Carlo, tutti e due hanno sottolineato che non sarebbero stati come furono allora in quegli anni di cui stavi parlando e poi ancora successivamente nei loro percorsi autonomi, se non avessero incontrato Beckett. Vale lo stesso per te?

Cinieri: Ma sai, loro hanno incontrato Beckett, io ho incontrato loro. Incontrare Beckett deve essere di una tristezza infinita... io ho incontrato loro che facevano Beckett. Io nel teatro ho sempre una paura terribile –e anche nel vedere come si sono poi sviluppati i fatti– di fermarsi o alla pagina scritta o alla teoria: teatro si fa con le mani, per cui ti devi sporcare le mani, metterle nel fango, spalmarti la faccia, fare quello che è necessario, ma non fissarti per dei livelli o non livelli, incontro o non incontro. Io ho incontrato... che ti devo dire? Shakespeare. Ma non è che ho incontrato Shakespeare: ho conosciuto Shakespeare, perché lui era là e non aveva nessuna voglia di incontrarmi. Ho incontrato... ma non Leopardi... il *Canto notturno di un pastore errante dell’Asia* che ancora io studio dopo quarant’anni, è dal ‘57 che io studio il *Canto notturno* e ho trovato all’interno di quello tante di quelle cose che è diventato, è diventato per chi lo ascolta una cosa di una novità assoluta, ma perché ho incontrato il *Canto notturno*, cioè ho incontrato me nel *Canto notturno* di Leopardi. E mi ci sto ancora capendo. Questo è il discorso... Sì, l’incontro con Beckett è chiaro, se incontri Beckett e fai Beckett ci sbatti il muso contro, non è che rimane sai... rimane un punto della vita. Io sono convinto che si cammina ogni giorno (noi da quando stiamo mangiando qua abbiamo già fatto 250.000 km) perché noi corriamo alla velocità di 108.000 km all’ora. Siamo partiti 50.000 km fa: capito? Adesso stiamo 50.000 km più avanti. Non so se mi spiego. Questo incontro fu bello, importante, eccetera eccetera, infatti mi venne voglia... e là partì proprio pum! fu... E poi incontrai Carmelo.

Livio: No, prima Carlo.

Cinieri: Carlo Quartucci. Con Carlo abbiamo fatto le *Libere stanze* di Lerici, poi degli *happenings* e poi basta, si è chiuso.

Livio: Degli *happenings*?

Cinieri: Degli *happenings* facemmo con Carlo; anche qui a Torino, c’era un posto dove ... Qui a Torino venimmo a fare *Libere stanze* al Gobetti, mi sembra, morendo di fame, perché mi ricordo Parodi che veniva la sera a mettermi mille lire in camerino per uno, per mangiare; allora, io e Roberto Vezzosi che avevamo più fisico andammo in un night club alle porte di Torino e ci mettemmo d’accordo con il padrone che a mezza notte saremmo andati a fare poesie d’amore e testi divertenti: lui faceva testi divertenti e io facevo poesie d’amore. E ci pagava 15 mila lire a sera! E facevamo questi happening a mille lire e poi io e Vezzosi prendevamo il taxi e andavamo a fare cabaret. Io facevo poesie bellissime, poesie d’amore, facevo anche Ginsberg facevo, addirittura facevo il *Leone* di Ginsberg, in questo night club, dove le signore ti guardavano con gli occhi dolci. Poi eravamo pure dei bei ragazzi.

Livio: Questo *happening* lo facevi a Torino?

Cinieri: Sì lo facemmo a Torino, lo facemmo non mi ricordo in che posto, in un posto strano.

Livio: All'Unione culturale?

Cinieri: No, in un altro posto, in una galleria d'arte se non mi sbaglio. All'Unione culturale facemmo *Fin de partie* anche lì con Carlo, nel '66. Non so se nel '65 o nel '66. In quegli anni noi eravamo a Genova, facemmo a Genova tutta la stagione: è lì che si ruppe tutto. Perché noi andammo a Genova a fare *Zip, Lip, Mam, Pap...* a Venezia,... una cosa orribile tanto che io tirai, in un dibattito, tirai una scarpa a Scabia perché era insopportabile l'ideologia di quell'uomo, insopportabile. Era impossibile: quei dialoghi di supponenza dal palcoscenico, ma vaffanculo... ma dai... siamo dei guitti... E lui "Il Teatro...!". Il teatro è teatro, il teatro deve dare emozioni, è come farsi una scopata, non rompete i coglioni.

Palazzo: Solo Apollo, niente Dioniso.

Cinieri: Loro. No, io sono dionisiaco. Il teatro è Dioniso, se non friggono i sensi in platea, non succede niente. Tutto deve passare attraverso quello, perché quello che passa... Per esempio Carmelo a me sino all'*Otello*...

Palazzo: Anche *Manfred*...

Cinieri: Anche *Manfred*, era molto bello, anche perché metà me l'ha fregato a me, la mia voce. Mi fregò la voce. Lo racconto. Io avevo litigato con Carmelo ... saltiamo vent'anni. Noi avevamo fatto questo lavoro di *Otello* che era durato un anno praticamente, perché ci incontrammo, cioè, lui venne a casa mia nel marzo.

Palazzo: Noi stavamo facendo l'*Otello*.

Cinieri: Perché io stavo pensando a un *Otello* o'gnuro, il nero, e doveva essere un *Otello*...io non avevo scritto ancora nulla, ma l'idea era quella di fare che a casa Iago, a Bari, arriva un telegramma: "Arrivo stasera. *Otello*". Mobilitazione totale, per cui i piatti non c'erano, "Allora chiamiamo quello del terzo piano che c'ha i piatti", quello porta i piatti "ma devo stare pure io". Hai capito? E quello che porta le tovaglie "ma devo stare pure io". Ecco radunano in questa casa tutte queste persone che sorvegliano il loro oggetto. Arriva *Otello* vestito da *Otello*, l'attore *Otello* arriva tutto truccato e vestito in casa Iago pensando di andare in sala prove. Per cui lui entra, sicuro di essere con Brabanzio... in prova, e quindi parla da *Otello*. E quelli per timore o per cos'altro, gli rispondono con le battute di Brabanzio e così, senza sapere cosa stanno dicendo. L'*Otello* succede in questa dimensione, con Desdemona che era quella che stava ai piatti. Ma questa ragazza gli fa pena e si innamora pure. Alla fine lui si accorge di questo estremo, come si dice, equivoco del teatro, si accorge di questo, e allora elimina *Otello*, levandosi il trucco. Questa era la mia idea, la nostra idea di fare *Otello*, e dovevamo ancora lavorarci sopra, però questa era l'intuizione: *Otello* si perde levandosi il cerone. Carmelo ha saputo da un amico questa faccenda che io volevo fare *Otello*. Venne a mezzanotte e mezza a casa mia. Bussa, che io abitavo a piazza del Popolo: "Ti devo parlare, ti devo parlare... Ma come vuoi fare *Otello*?", "Sì, sì"... "Ci avevo pensato anch'io" (ride) **Brutto infame!** "Ma no, lo facciamo insieme, lo produco io", eccetera eccetera. Lì è partito *Otello*. Dopo un anno di lavoro, cioè cinque mesi per scriverlo, quattro mesi di prove, debutto, all'inizio difficoltà, poi...

Livio: Tu facevi Iago?

Cinieri: Iago, certo. A scriverlo insieme, notti e notti perdute, eccetera eccetera —di cui non mi dette nessun diritto, naturalmente, perché Carmelo era questo, un accaparra tutto— l'ultima replica a Iesi, per dire come le vicende personali entrano poi nella storia, i conti Leopardi vennero a invitarci nella loro casa a Recanati, dopo lo spettacolo. Irma che aveva lavorato tantissimo durante tutto lo spettacolo, siccome faceva l'assistente e poi dava le musiche che erano difficilissime nell'*Otello*, perché erano tutti pezzettini... era lei che doveva occuparsi dei nastri... ecco, Irma aveva da fare. E io dico: "L'aspetto un attimo e vi raggiungo in albergo". Aspetto Irma, vado in albergo e erano spariti tutti, con le macchine erano andati e mi avevano lasciato solo, l'ultima replica. Questo mi fece incazzare come una belva, perché dopo un anno di lavoro, mi lasci appeso, così a Iesi, in albergo. Come ti permetti? Gli telefonai alle 2 di notte, a casa dei... trovai il telefono dei Leopardi e dissi: "Questo tu a me non me lo fai. Queste violenze non ti permettere di farcele più. Arrivederci". E non lo vollì vedere più. Lei [indica Irma] faceva l'assistente per il *Manfred*. E mi telefonava: "Ecco quello stronzo, quel pugliese permaloso, di merda, che cazzo! E vieni!", mi telefonava "Vieni, vieni"; "Non ci vengo". Insomma dopo tre o quattro volte, allora andai. Disse "Senti, c'è quest'Abate di Sant'Ignazio, ti piacerebbe leggerlo?". Ed io lessi. "Ma hai riconquistato la parola! Allora domani

continuuiamo!"; "Carmè scusa, eh? Con l'*Otello* ti son venuto incontro perché era un rischio tuo, ma qui prendi un sacco di soldi... mi paghi". Questo lui non lo sopportava. Il giorno dopo, vado a farlo, stabiliamo una cifra minimissima mi ricordo, tre o quattrecentomila lire, solo per principio. Poi, quando sta per andare in scena, questa cosa, a Santa Cecilia al debutto, lui dà ordine in tipografia di cancellare il mio nome dal manifesto.

Palazzo: Fino a Venezia, quando io andai da lui e gli dissi "Guarda che Cosimo ti fa causa". Allora lui nel pomeriggio registrò con la sua voce il ruolo.

Cinieri: Io potevo fargli una vertenza così, di brutto.

Palazzo: Girava lo spettacolo senza il nome di Cosimo.

Cinieri: E con la mia voce che passava invece per sua, creando anche dei malintesi fra l'altro. Perché poi ci son stati grandi malintesi fra la voce mia e quella di Carmelo, perché sono due voci completamente diverse fra l'altro. E si frecò la mia voce.

Livio: Ma perché?

Cinieri: Perché voleva stare solo lui, voleva che fosse una cosa tutta sua...

Palazzo: Ma mentre secondo me fino ad allora lui utilizzava tutti gli altri personaggi come proiezioni, infatti avevano fatto l'*Otello* e anche l'*Otello* che lui lascia come testamento spirituale lì si vede tutto il gioco delle proiezioni; con il *Manfred* cancella completamente gli attori, quelle proiezioni diventano un gioco di specchi così come al luna park, lui si riflette in se stesso in tremila variazioni sul tema. Però fino all'*Otello* quelle proiezioni erano incarnate da degli attori, appunto, in carne ed ossa. Col *Manfred* se li gioca tutti [15 secondi di registrazione rovinati]. Carmelo era il male ma anche il bene; era proteiforme, era un prisma, quindi aveva tutte le sfaccettature, era un Olimpo, per cui c'era di tutto. Quindi dal punto di vista pratico credo che piano piano, andando in scena, poi tolse Cosimo perché fece un passo avanti, capì che tutti quegli altri ruoli doveva riaprirli anche vocalmente lui. Diceva, lo facciamo lo facciamo dopodomani. Però, caspita, noi facevamo tutti i teatri lirici, io mi ricordo che in tournée giravamo in aereo. Nel senso che era la prima volta che abbandonava i teatri di prosa, che un suo spettacolo veniva prodotto dagli enti lirici e quindi giravamo solo teatri lirici. Allora appena ha potuto... lì ha fatto proprio un salto dal punto di vista estetico, di linguaggio. All'inizio parte come un torto, ma poi si rivela una necessità estetica.

Livio: Parliamo di S.A.D.E..

Cinieri: S.A.D.E. è del '74, io già avevo fatto il mio primo spettacolo a Nantes e poi ne ho fatto un altro nel suo teatro che si chiamava *Domenico del mare* e poi ne ho fatto ancora un altro che si chiamava *Chemignot*. Ed erano delle cose curiose, secondo me molto curiose, spettacoli miei... Nel suo teatro...

Livio: Il "Beat".

Cinieri: No, il "Beat" non era suo. Il teatro Carmelo Bene, lì feci *Domenico del mare* che a Carmelo non piacque, ma che vennero dei musicisti tipo Francesco Pennisi che disse: "Tu cosa fai? quello che noi cerchiamo di fare da anni in musica". C'erano queste diatribe fra noi. Ecco questa è una cosada sottolineare: in quell'epoca stavamo abbastanza insieme, però c'era una diatriba continua: tu fai questo, io faccio quest'altro, a te ti piace questo, a me... e non riuscimmo a creare –si poteva fare perché ce ne offrirono l'occasione– un teatro solo per Leo, Carmelo, Quartucci, Mario Ricci, si poteva fare un teatro per tutte queste persone, creare una struttura organizzativa che comprendesse tutti, ma l'individualismo...

Palazzo: Il delirio d'onnipotenza.

Cinieri: Il delirio di onnipotenza.

Livio: Di chi?

Palazzo: Leo e Carmelo.

Cinieri: Non si riuscì a fare; c'è stata l'occasione, quindi questo sparpagliamento invece di stare uniti come sarebbe stato il caso, a quest'ora saremmo potentissimi. Va bé. Irma dice la "generazione saltata".

Palazzo: Anche Carmelo, nonostante tutti i riconoscimenti, è stato sempre out, un po' per sua scelta...

Livio: Gli ultimi dieci anni di Carmelo no.

Palazzo: Ma dove stava? Ma per carità, è sempre stato out, io credo. Da Gassman, finito ai parrochiani, a quelli dentro il sistema, Barberio Corsetti, Martone. Ma dove stanno loro? Dove sono loro: nei teatri? Cosimo Cinieri che è uno dei migliori nostri attori di prosa, dove sta? Ci stanno i carcerati, gli handicappati al "Valle". Leo stesso, Leo aveva un teatrino a Bologna, una fatica immane, immensa...

Cinieri: Una vergogna. Siamo una generazione saltata perché non abbiamo accettato l'istituzione.

Palazzo: Ma a un certo punto l'istituzione doveva venire da voi, non scherziamo.

Cinieri: Certo; non abbiamo accettato quello e la qualità è caduta, ha lasciato un solco.

Livio: Qui forse c'è una spiegazione, perché voi eravate, come dire, irriducibilmente eversivi, mentre Barberio Corsetti... questi facevano finta...

Palazzo: Finta no...

Cinieri: Guarda, ci sono state tre fasi. Una degli intransigenti, proprio talebani. Dopo sono arrivati gli imitatori, che sono stati Nanni, Perlini, Vasilicò, che vedevano le stranezze. Me l'ha raccontato Nanni: lui veniva a spiare, quando facevamo Beckett, veniva a spiare come recitavamo e poi faceva le cose strane, ma non sapeva fare le cose giuste. Cioè, non è che... Noi facevamo le cose strane, ma facevamo a gara chi recitava meglio Shakespeare, Leopardi, chi diceva meglio l'endecasillabo, le dizioni, le articolazioni... eravamo fissati, erano esercizi continui. Questi no: facevano... spogliavano le femmine, facevano... Quello è stato un malinteso italiano, è stato un teatro di trovata, non un teatro di ricerca, quello di Nanni, Perlini, Vasilicò eccetera eccetera. Un teatro di trovata o di trovate. Dopo di che è arrivato... gli studentelli: cioè i Martone, i Barberio Corsetti tutti questi qua. Il salotto comunista. Che sono dei bravi ragazzi, studiosissimi, ma asettici, non possono aprire bocca perché non ce l'hanno. E se non hai bocca in palcoscenico, o sei Marcel Marceau, o è meglio che non ci stai, questo è il discorso.

Livio: Torniamo a S.A.D.E..

Cinieri: S.A.D.E. fu un incontro estremamente felice.

Livio: Anche perché hai incontrato lei.

Cinieri: Tra l'altro. È stato il mio angelo custode, o diavolo custode per 27 anni. Io ero nella sezione del Partito Comunista, perché volevo capire che cos'era il popolare. Mi ero iscritto in questa sezione di borgata per stare a contatto. E poi capii tutto l'errore della sinistra, io ho fatto un cortometraggio che racconta la storia del Partito Comunista in 59 secondi, il più breve cortometraggio del mondo, ma c'è tutta la storia della sinistra. Allora si parlava di popolare, popolare, popolare. Con Leo avevamo fatto la processione a Marigliano.

Livio: Allora c'eri anche tu a Marigliano?

Cinieri: Certo. Poi gli ho dato ancora una mano a andare in scena con *O' Zappatore* e poi me ne sono andato. Spiego subito perché, perché è molto importante. Appena andai a Marigliano la prima cosa che si fece fu questa processione nel giorno di San Rocco, che poi lui fece il film *Compromesso storico*: noi andammo a questa festa...

II PARTE

Livio: Stavi parlando di Marigliano: della processione...

Cinieri: Leo e Perla erano partiti per Marigliano per stare più tranquilli con i cani, probabilmente... Comunque, c'era la festa di San Rocco e io mi imposi un pochino in questa cosa... Questo fatto di andare nel popolare era una cosa... Cioè era il momento in cui tutti andavano per le campagne a strozzare i poveri contadini e a dire: tu hai la cultura popolare, tu sei la cultura popolare, tu sei quello che conserva le nostre tradizioni: canta! E quello cantava: "Azzurro, il pomeriggio è troppo azzurro...". No, non quella! La canzone di tuo padre, di tuo nonno: e quello non si ricordava un cazzo...

Livio: Sì, me lo ricordo questo momento, me lo ricordo molto bene, anche perché mi faceva rabbia il fatto che queste posizioni non fossero soltanto, come avrebbero dovuto essere, della destra populista...

Cinieri: Le canzoni popolari... Io scoprii poi cos'era il popolare, e infatti andai fino in borgata. Scoprii a Quaglietta, che era un paese del Cilento, andai lì a cercare. Dopo Marigliano scrissi uno spettacolo che si intitolava *Vita e miracoli passione e morte di tanti santi e dell'uomo nero* che volevo fare con 2.000 persone, mi serviva un intero paese. Utopia, utopia, andai a cercare un paesetto e capilai a Quaglietta. Una sera stavo lì, e c'era la festa dell'Annunziata, il 15 agosto: lì è una cosa particolare, fanno una piramide di candele che viene costruita in chiesa poi la sera viene portata verso le 8 a casa di uno che paga per avere in casa questa piramide e dopodiché si fa la veglia per tutta la notte e alle 5 del mattino si parte per il monastero e si porta questa cesta alla Madonna. Allora al tramonto ero a Quaglietta, passava questa processione lungo il Sele, questa processione di donne con questa cesta e pregavano la Madonna e cantavano "E la Madonna è bella...". Dall'altra parte io stavo in un baretto a prendere l'aperitivo e a guardare: in quel momento un ragazzo mette nel Juke box proprio "Azzurro" e così si mischiarono le canzoni... Ecco, il popolare era questo bastardume... È da lì che poi è nato tutto, il discorso delle bande sonore, la banda con la poesia... Allora, tornando a prima: alla ricerca di questo popolare insieme a Leo e Perla cominciammo a studiare qualcosa da fare. Era la festa di San Rocco, c'erano queste processioni... E lì successe un fatto straordinario: poi ti dico teoricamente cosa ne ho tratto perché non era una teoria che poi andava applicata alla realtà ma era vivere la realtà per poi trovarne una teoria. Allora, inventammo questa cosa: Perla assomigliava stranamente alla statua di San Sebastiano che era chiusa nella chiesa principale del paese, gli assomigliava proprio nei tratti somatici: era Perla. Partimmo con tre carri: sul tetto del primo camion c'era Perla attaccata a una colonna con le mani legate dietro, un grande cuore sul petto, un camicione bianco e tutte le frecce in questo cuore. Sul camion c'era Leo con gli appartenenti a un complesso napoletano vestiti da romani che cantavano: "Era de maggio...", con delle svisature elettroniche... Sul secondo camion c'ero io, il carnefice, ero sul tetto con una batteria, i capelli neri, sembravo Mangiafuoco, e dodici bambine più la mia ex compagna incinta sulla parte dietro del camion che era come una gabbia, fatta con delle cantinelle, e cantavano: "ntu nu bagno 'e sangue ci hanno incise, scannate, 'scurticate e mise in croce...", cantavano le bambine. E io: "Vi strappo i capelli...". E loro: "Sì, sì, sì" con un coro organizzato molto bene, anche vocalmente: "Vi stacco la lingua!"- "Sì, sì, sì". E dietro c'era l'altro camion dove c'erano i ragazzi del paese, che era il paganesimo; si truccavano, si profumavano, avevano gli incensi, si mettevano i vestiti bellissimi, con gli specchi... Arrivammo prima al convento, a circa 800 metri dal centro del paese; in questo convento si era riunito il coro della chiesa, femminile, e il coro del convento, maschile: per la prima volta nella loro storia cantavano insieme - sono quei miracoli del teatro... Quando tutte le istituzioni collaborano... E allora appena videro i carri aprirono i portoni del convento e uscirono coperti da un saio fatto con dei sacchi di iuta e con le troccole in mano -le troccole sono delle tavole di legno con sopra delle maniglie che fanno "tac, tac, tac"- poi le mani tutte fasciate e con una mano in alto e l'altra con la troccola cantavano: "E quando i santi vanno in ciel" in italiano (*When the saints*)... Perla-San Sebastiano buttava prima il cotone da sopra, e questi diventavano raccoglitori di cotone, e poi scendeva in mezzo a loro. Ripartivano i camion con Perla a piedi davanti seguita da questi coristi, strappandosi le frecce dal cuore e lanciandole in mezzo alla folla: c'erano 10.000 persone lungo il tragitto. Poi passavano gli altri camion, e parte del pubblico partecipava... Mi insultavano tutti: "Lassa sta' le bambine", "Delinquente, mascalzone..." Insulti da morire, mentre guardando Perla piangevano, facevano a botte per prendere le frecce che buttava... Era un miracolo... E tutto questo tragitto lunghissimo arrivò con la folla da una parte e dall'altra alla piazza. A quel punto si accesero le luminarie, come d'accordo, perché l'istituzione era d'accordo con noi, e arrivammo alla chiesa dove c'era il primicerio a riceverci sulla porta. A quel punto San Sebastiano entra con Diocleziano nel tempio, nella chiesa, va all'altare e bevendo del latte vomita l'anima. Mentre il carnefice faceva il circo e queste con le bambine nella piazza con l'amplificazione e con tutto il pubblico che mi insultava... Poi Perla usciva, si incontrava a metà strada con il carnefice che si aggregava al corteo, veniva issato sul camion e mentre veniva issato da una parte c'era il carnefice che staccava tutte le cantinelle della gabbia e le buttava in mezzo al pubblico, mentre

dall'altra parte usciva la statua di San Sebastiano, quella vera e si incontrava con il San Sebastiano fatto da Perla... E a quel punto, un attimo di tensione e poi i camion partivano e se ne andavano... Ecco questo era... Beh, poi avrai visto il film, no?

Livio: Ho visto il film che ovviamente è meno, come dire...?

Cinieri: Beh, sì... Si girava come si poteva... La cosa importante di questa cosa sono stati alcuni commenti. Uno della suora che mi aveva dato le bambine, perché io andavo a provare con le bambine in un convento, che quando mi ha visto mi ha detto: "Senta, mi è sembrato di fare tre giorni di ritiro spirituale", cioè non avevi toccato, sconosciuto, dissacrato, il loro tempio mentale... "E quando è uscita la statua del santo mi è sembrato un idolo pagano": ho pensato molto al significato di questa frase... Il discorso importante è questo: eravamo riusciti, secondo me, a entrare nella zolla, ed entrando nella zolla, cioè approfondendo la loro cultura, cioè quella cultura, la cultura contadina che appartiene a tutti noi, avevamo apportato una conoscenza... Non era un esperimento come quelli che sono venuti dopo, bellissimi sul piano estetico, *O Zappatore, King La Creme Lear*... Invece là avevamo preso la zolla proprio, entrati nella zolla: la gente si accorgeva improvvisamente di avere adorato un eroe pagano sino a quel giorno. È una cosa curiosa questa che mi è rimasta in mente moltissimo. E infatti tornando da Marigliano me ne andai in questa borgata, era il '72, dove feci uno spettacolo con 200 persone che si chiamava *Vietnam*. Andai in borgata e mi iscrissi al Partito Comunista, senza dire che ero un attore, perché dovevo capire quel tipo di popolare. E lì nacque questo spettacolo, era una processione di gente della borgata, con sacchi di iuta sopra i loro vestiti, cappelli di cartone zigrinato, facce dipinte di bianco: andavano su tre basi musicali che erano un urlo di guerra, una lamentazione delle prefiche del sud, un basso tono di accompagnamento, dopo di che avevano dei barattoli con della ghiaia e usciva una musica pazzesca da tutto questo e camminavano lungo tutta la borgata e dall'altra parte gli americani, che erano dei ragazzi di borgata, con jeans e con gli elmetti in testa scandendo "We must go in Vietnam...", marciando e battendo i piedi per terra... È molto lungo da raccontare... Arrivavano gli americani da una parte, questi altri dall'altra... Da quella cosa lì nacque poi un circolo culturale, lì sulla Cassia... Dopo di che mentre stavo alla sezione del Partito comunista mi telefonò un giorno Carmelo Bene.

Livio: Ecco, così arriviamo al tuo incontro con Carmelo Bene e a *S.A.D.E.*

Cinieri: Mi telefonò Carmelo e mi dice: Che cazzo ci fai là...? Lui era venuto a vedere il mio *Onan* nel '68... Ci eravamo conosciuti nel '66-'67 sul set del film *Tre nel mille* di Indovina, lo ricordo perfettamente come fosse oggi: ci guardammo in faccia –e avevamo neanche trent'anni: ne aveva 28 lui 27 io– ci guardammo in faccia, lui disse: io sono Carmelo e io: sono Cosimo e cominciammo una strana amicizia. Io andai a vedere la sua *Salomé* al Beat '72 nel '67 e rimasi colpitissimo e lui venne a vedere il mio *Onan* sempre al Beat '72 nel '68 e disse: finalmente in Italia c'è un altro attore, e comincio... Allora stavamo molto insieme: Leo, Carmelo, io, Piero Panza, Siniscalchi...

Livio: C'era già Lerici?

Cinieri: Qualche volta era con noi, perché era molto amico di Carmelo... Era un personaggio non molto inglobato in questa consorterìa... Che poi facemmo degli errori micidiali perché c'era sempre questo individualismo sfrenato che ci fregava: mi ricordo che Leo venne una volta da me e mi disse facciamo un teatro, lo dirigi tu però le scelte le facciamo noi... Insomma una cosa pazzesca, invece era il caso di metterci in quattro o cinque, prendere un teatro e dare vita a un'istituzione che oggi sarebbe grandiosa...

Livio: È il problema della "generazione saltata", come l'hai definito tu, no?

Cinieri: Sì, sì: facevamo saltarello...

Livio: Dunque, Carmelo aveva visto *Onan*...

Cinieri: Sì, poi era tornato al teatro, dopo il cinema, e doveva fare questo *S.A.D.E.* con Gigi Proietti, Proietti avrebbe fatto il servo e lui avrebbe fatto il padrone. A me successe questo: verso la fine di agosto mi telefonò in sezione, io andai a questo appuntamento a Piazza del Popolo da Rosati, e lui mi disse: faccio questo spettacolo, tu sei l'ideale, tu hai fatto *Onan*, l'attore che si recita addosso, io ho provato un sacco di attori e mi fanno tutti la macchietta, solo tu lo puoi fare, eccetera. Allora gli dissi, dammi il copione che ci penso 48 ore. E lui: no, no, adesso, come faccio, stasera... E io: no, dammi 48 ore, il tempo di leggerlo. E infatti mi dette 48 ore, io lessi questa cosa che era di un divertimento folle, era tutta da inventare in palcoscenico fra l'altro. Ci vedemmo a San Genesio, mi fece vedere con Vincenti che faceva il ruolo che dovevo fare io, il padrone, e salimmo in palcoscenico io e lui e

improvvisammo due scene, proprio a canovaccio. Ci guardammo in faccia e dicemmo: si può fare. Dovevamo debuttare 20 giorni dopo, a Milano al Manzoni. Cominciammo a lavorare e ci trovammo con un'intesa pazzesca, perché io portai questa cantilena, questa assenza del padrone, che era un po' il mio modo di recitare allora, e ci fu un accordo... Perché non c'erano dietrologie, c'era solo fare il teatro, non c'erano nevrosi, non c'era nulla di tutto questo. Forse per un fatto etnico, cioè nel senso che noi siamo pugliesi e ci capivamo, c'erano certi linguaggi non detti che appartengono alle razze...

Livio: Infatti nel titolo c'è il riferimento al Salento.

Cinieri: Ci capimmo al volo, lui era stato educato dagli scolopi e io ero stato educato dai gesuiti, quindi c'era un'affinità etnica, culturale, di crescita, insomma di... di sole, di ulivi... Questo c'era, e solo su questo ci si intendeva perché non c'era un discorso intellettualistico fra di noi, era un fatto dionisiaco, istintivo, soprattutto di gusti individuali, avendo sempre come scopo fare bene lo spettacolo. Questo era il discorso, non l'affermazione dell'attore, non ce ne fregava un cazzo. E si lavorò moltissimo finché andammo in scena al Manzoni. Alle 11 del mattino del debutto al Manzoni finalmente trovai la chiave, l'ultima chiave per il padrone, che era questa assenza, questa voce di testa, questo essere così... che dava poesia a quello che facevi, non diventava macchietta, questa masturbazione non diventava mai un fatto volgare, diventava un segno poetico... Infatti quando venne Fellini diceva: senta, è fantastico, a me veniva voglia di venire ad aiutarla in palcoscenico... [ride] Questo fare una cosa ilaro-tragica, come tarantino mi appartiene... Ci fu un'intesa straordinaria, tanto che c'era un monologo che lui aveva scritto per il padrone, che a me non andava ideologicamente giù, perché frequentavo i comunisti... E gli dissi: guarda, questa cosa non la recito. Questa libertà d'attore, straordinaria secondo me... E lui: no, ma come... Facciamola insieme... E diventò un duetto jazzistico straordinario, perché lui mi passava la battuta di soffiato, io la prendevo in soffiato e la restituivo da tenore, lui la prendeva da tenore e me la restituiva da basso, io la pigliavo da basso e la davo da baritono, lui la prendeva da baritono e me la restituiva da soprano... Non so se mi spiego... Era diventata una jam session, tutte le sere prendevamo degli applausi pazzeschi, perché era un duetto improvvisato sulla musica delle nostre voci... Dopo l'andata in scena ci furono anche delle denunce, venne il Procuratore della Repubblica per tre volte a vederci e poi chiuse l'inchiesta. In ogni teatro dove si andava succedevano dei casini inverosimili, nel senso che il pubblico si spaccava a metà, gente che gli pigliava delle crisi di nervi. Ricordo una sera dalla balconata: stronzi!!! E un altro da sotto: zitto!!! Insomma, si menavano... Girammo un po', molto poco perché l'ETI ci fece un ostracismo pazzesco, comunque girammo, finimmo a gennaio, figurati un po', era iniziato a settembre...

Livio: E quali sono le maggiori piazze che avete fatto?

Cinieri: Milano, Firenze, Roma, Bari, Torino, Bologna e poi mi sembra a Parma, Cesena, forse Ravenna...

Livio: Senti, ma tu c'eri a Parigi?

Cinieri: Sì certo...

Livio: Ecco, raccontaci un po' della contestazione femminista.

Cinieri: Quando comincia il secondo tempo, il padrone sta sul cesso con la donna nuda alle spalle... Secondo me si erano già preparate le femmiste, io comincio... e puh, un sacchetto di farina sul palcoscenico, io continuo in pochino con questa che era il cesso, era la doccia, era il tappetino, mi puliva i piedi... che poi era la Morante, Laura Morante... e comincia una pioggia di verdura, farina, uova, il palcoscenico diventò una cloaca, a questo punto chiudemmo. Chiudemmo e: che facciamo? Riaprimo e Carmelo in francese disse: mi dispiace che sia successo questo, se le signorine vengono a pulire possiamo riprendere lo spettacolo [ride]. Allora il pubblico se la prese con le signorine, gente che si levava le scarpe e le buttava contro quelle che stavano nei palchi. Carmelo, che ogni tanto è proprio cretino, dice: va bene, se le signorine non vogliono venire, io chiamo la polizia. La polizia in Francia è nemica di tutti e il pubblico si scatenò contro questa cosa, e quindi chiudemmo. Però come al solito questa cosa diventò un successone, perché il giorno dopo vennero in teatro quelli della sera prima e quelli del giorno dopo per cui c'era un teatro strapieno, un successo micidiale, di quelli mai visti... Quella sera conobbi fra l'altro Klossowski che stava con Carmelo nel bar dopo lo spettacolo, che mi venne incontro dicendo: *merveilleux*... Fu una delle cose più belle della mia vita.

Livio: Senti, ma tu c'eri anche nella ripresa di due anni dopo?

Cinieri: Fu proprio quella di Parigi la ripresa a cui ti riferisci. Facemmo una ripresa a Parigi e a Roma. E a Roma non andò bene, era al Teatro Tenda... Non funzionava...

Cinieri: Insomma fu una delle cose più belle della mia vita... Mettersi a confronto con Carmelo Bene era molto bello e diciamo che è stata una bella vittoria.

Livio: Poi, oltre al modo di recitare, anche il timbro delle voci, tue e di Carmelo, funzionavano molto bene, perché tu hai questo timbro profondo, che è tuo caratteristico, che è molto marcato... Poi anche lo sguardo...

Cinieri: Questa cosa dell'occhio sbarrato, Carmelo la notò e da allora lui recitò sempre con questi occhi sbarrati...

Livio: Sì, è vero, ogni tanto li sbarrava. Però avete tutti e due un antecedente in Alberto Lionello che sbarrava un occhio, ti ricordi?

Cinieri: Con il sopracciglio alzato.

Livio: Sì, e l'occhio fisso.

Cinieri: Sì, sì... Ancora oggi uso l'occhio fisso, un po' meno, ma lo uso. Guardare in prima balconata, cioè sotto la prima balconata, con l'occhio sbarrato: il pubblico non ti lascia un momento perché è impressionato da... da Minerva... E quella cosa Carmelo me la... Me lo disse anche...

Livio: Bisogna anche avere l'occhio giusto, Carmelo aveva anche lui gli occhi grossi come te...

Cinieri: Siamo meridionali...

Livio: Siete pugliesi...

Cinieri: È un fatto etnico, te l'ho detto. Il mio rapporto con Carmelo è prima di tutto un fatto etnico, di pelle, sentire degli effluvi lontani.

Livio: Pensa che mi ricordo che in quella occasione Carmelo mi disse: *post mortem* mi riconosceranno come cifra fondamentale quella di aver fatto un teatro etnico.

Cinieri: Io insistevo molto con Carmelo su questo, lui si scoccia molto... Anche quando facemmo l'*Otello*, io parlavo sempre di Puglia. Nei miei spettacoli c'è sempre la banda... Sono stato educato in un paese da uno a sette anni in cui la banda era l'accompagnamento della vita, dal battesimo al funerale...

Livio: C'è anche tutta una tradizione cinematografica, che è legata all'idea della banda, no? Per esempio nelle *Notti di Cabiria*, che a me non piace; ma c'è poi quella molto bella di Rossellini in *Viaggio in Italia*.

Cinieri: C'è anche quella di Germi in *Divorzio all'italiana*...

Livio: Sì, è vero. Anche quella è molto bella.

Cinieri: È un fatto nostro, il melodramma è stato diffuso con la banda...

Livio: Senti, potremmo a questo punto continuare con Irma, che hai incontrato facendo *S.A.D.E.*, no? Veniamo dunque al *S.A.D.E.* visto da una ragazza di 19 anni.

Palazzo: Sì, fra l'altro io prima del *S.A.D.E.* avevo visto pochissimo a teatro, due cose con la scuola... Ero in prima fila, rimasi talmente stravolta, sono una persona molto emotiva... Rimasi colpita soprattutto dalle scarpe, sembrava *Bianca* di Moretti. Poi non applaudii nemmeno, facendo quasi una gaffe, insomma ero incantata. Dopo lo spettacolo invece di colpo mi trovo catapultata nel *S.A.D.E.* Ho conosciuto quella stessa sera Carmelo e Cosimo. C'era questo mio amico che era proprietario del Purgatorio, un posto bellissimo che fu inaugurato da Milly, molto bello, che funzionava anche da dopo teatro, si faceva del cabaret... Carmelo e Cosimo vennero a mangiare lì, poi questo mio amico era anche un grande anfitrione, non era un posto dove si cenava e basta... Fra l'altro quella sera c'era stato Leopoldo Mastelloni, io stavo guardando lui che metteva tutti questi abiti bellissimi nel baule, vedo Cosimo da solo, facemmo immediatamente amicizia e quella sera siamo stati fin quasi all'alba insieme, poi il giorno dopo mi disse: vieni a teatro. Andai a teatro, prima dello spettacolo aggiunsero una sedia perché lo spettacolo era tutto esaurito, ero a metà platea. Prima dello spettacolo andai in

camerino e Cosimo mi disse: basta, non voglio più fare l'attore. Io pensai, pur non avendo esperienze, pensai a istinto: gli attori sono psicotabili [ride]. Venne Carmelo in camerino, mi fissò e mi dette un buffetto sulla guancia: io sentii un'energia pazzesca... Poi era truccato... Comincia lo spettacolo e io subito riconobbi Cosimo, che aveva la barba, la voce del padrone, era in frac... A metà spettacolo mi chiesi: ma Carmelo quando entra? Cioè io non riconobbi Carmelo, perché era un ragazzo in scena... poi faceva il servo, si svestiva, si spogliava, faceva tremila cose... Mi sconvolse non tanto lo spettacolo –perché c'erano donne nude, insomma loro passarono pure dei guai...–, quello che invece mi colpì, a me ragazza che non avevo mai visto il teatro, è che sentii una verità. Ogni tanto mi spaventavo perché pensavo che Carmelo stesse uscendo fuori dallo spettacolo e stesse improvvisando, per esempio quando trattava male... Cioè aveva questa capacità di far credere che in quel momento stava accadendo qualcosa... invece no, perché io poi l'ho visto una ventina di volte lo spettacolo, negli anni, quando sono andati a Parigi, eccetera... sì, c'era un canovaccio, qualcosa si improvvisava, ma quelle cose che quella sera io pensavo fossero improvvisate erano vere, facevano proprio parte del copione. Quindi Carmelo aveva proprio questa capacità di dare verità alla finzione. Perché, insomma, tanti hanno scritto sulla diversità fra la finzione e la menzogna, l'arte è finta e non mente perché attraverso quello si raggiunge una verità fra virgolette, c'è questa tensione nei confronti dell'assoluto, di una verità... E io quella cosa la percepii. Dopo, negli anni, leggendo cose, mi è venuta una consapevolezza maggiore e ho saputo dare un nome a quella consapevolezza: questa era la cosa più importante che mi diede quello spettacolo. Non mi sconvolse il fatto che c'erano nudi, oppure le parole di Sade, il teatrino brechtiano, niente...

Livio: Sì, c'era Carmelo che cantava...

Palazzo: Sì, veniva in scena con queste romanze, diciamo, delle cabalette... La sera poi uscimmo insieme, Carmelo era spesso tetrissimo quando finiva lo spettacolo, mi ricordo questo cappotto lunghissimo, silenziosissimo, tetro... Una cosa completamente diversa da quello che era in scena, per questo anche non l'avevo riconosciuto... E poi sembrava un impiegato del catasto [ride]. Però... Questo è successo nel '74, a novembre, poi fra me e Cosimo è stata una cosa velocissima perché il 2 gennaio praticamente l'ho raggiunto a Bologna, ho finito con loro, sono stata 15 giorni fino alla fine della tournée e poi il 17 febbraio abbiamo cominciato a vivere insieme. Sono venuta a Roma immediatamente, in quel momento loro facevano un sacco di lavori in radio, c'era *Salomé Pinocchio*... Carmelo, che amava coinvolgere soprattutto le forze giovani mi chiese di fare la piccola vedetta lombarda in barese... Perché un giorno andando in RAI con loro un funzionario mi disse: Chi è lei? Perché deve venire? E Carmelo disse: Io sono il regista, io posso decidere, ecco, adesso farà la piccola vedetta in barese... Dopodiché si lavorò su *Otello* perché tutti e due volevano farlo e allora decisero di farlo insieme: si andò a Forte dei Marmi, passammo l'estate lì, quindi Carmelo si mise a scrivere il testo con Cosimo e poi si andò in scena... E io... Lui era una persona molto cinica, purtroppo bisogna dirlo... Aveva un fonico da tanti anni: basta, adesso Irma farà il fonico! Mai fatto in vita mia... E quindi mi coinvolse in questa avventura dell'*Otello* fra l'altro dandomi dei compiti anche importanti perché per esempio la colonna sonora, che è fatta in studio con un'orchestra, credo fosse il maestro Zito... niente, non fece il missaggio... per fortuna io prendevo tremila appunti; lui diceva: certo che qui il violino deve venire più avanti, qui deve rimanere indietro... Dopodiché disse: domani vai in sala e fai il missaggio... Cioè ti buttava a mare, ti insegnava a nuotare così, era un maestro... se vedeva, se intuiva un talento, immediatamente ti buttava a mare, ti metteva alla prova, poi era una persona esigentissima, pignolissima, tutte cose che mi affascinavano. Il problema è questo, non è che lo dico con presunzione, ma a Bari ero additata come un bandito, una ribelle, quando ho conosciuto Carmelo, Leo, mi sono trovata immediatamente nella mia acqua: ecco, finalmente... Trovo questo mondo, incredibile, non mi sento più un alieno, c'è un posto anche per me... Questo mi ha salvato la vita... Era un gruppo di artisti grandissimi, c'era ancora questa cosa del poeta maledetto... Era tutto mischiato, anche io per quasi un anno e mezzo non ho visto il sole, vivevo di notte, era bellissimo. Poi c'era un equilibrio in questo, non era una trasgressione fine a se stessa, un modo di essere sballati. Io per esempio pur avendo vissuto il sessantotto, non sopportavo alcune cose del sessantotto, la promiscuità, lo sballo, fine a se stessi. Invece qui si trattava di cavalcare l'eccesso e non esserne vittima.

Livio: Beh, Carmelo c'è riuscito abbastanza bene.

Palazzo: Abbastanza, anche se era forte come un toro... Secondo me c'era una parte emotiva che lui aveva tralasciato, questa è una mia impressione, perché era una persona sensibilissima, però in qualche modo lui ha pensato dovesse fare delle scelte... Credo che una parte l'abbia repressa... Ricordo quando vidi un suo *Amlèto*, uno degli ultimi... Ebbi proprio questa impressione... Mi viene in mente Rilke, questa cosa che il sentimento è tenuto a distanza... Comunque, poi dopo l'*Otello* abbiamo fatto subito il *Manfred*. Sono rimasta la sua assistente. Non volli neppure essere pagata perché mi offrì pochissimo e mi sentii offesa... Mi feci tutto l'apprendistato grazie a Cosimo che nonostante... Perché poi Carmelo era terribile con i soldi: ti offriva una cena nel migliore ristorante

però non voleva pagare nessuno, solo i tecnici... Quindi devo veramente ringraziare Cosimo che mi permise questa cosa, cioè di lavorare gratis... Mi pagò l'apprendistato. Arrivata al fondo Carmelo mi premiò riconoscendomi la stessa paga di persone che avevano vent'anni di mestiere sulle spalle e mi dette anche un ruolo importantissimo, avevo dieci fonici dietro di me, insomma era... ti ripagava in altro modo, faceva un sacco di pasticci... Per esempio mi rimproverò in quell'occasione di non sapere gestire i rapporti con la stampa, ho imparato molto tardi a fare questa cosa però ho imparato benissimo... Ero molto attenta a quello che lui diceva, lui ascoltava pure l'ultima ruota del carro; l'amplificazione in qualche modo la deve a me, perché io a Bologna andai a sentire De Gregori e Dalla e lui aveva delle casse LEM... Potenti, perché lui ha avuto sempre a cuore questo problema, ma niente a che vedere con quelle che avevo sentito... E io feci questo discorso anche abbastanza provocatorio a tavola... Dopo due giorni comprò... non so cosa... e cominciò questo discorso... Ma non perché l'avessi detto io, era lui che era attento a tutto quello che gli altri dicevano, questa anche è un'altra lezione, ascoltare e poi prendere quello che ti serve. Poi Cosimo e Carmelo hanno continuato a lavorare insieme e io e Cosimo abbiamo continuato parallelamente il lavoro nostro, della nostra compagnia...

Livio: Dicci qualcosa di quello che state facendo adesso.

Palazzo: Abbiamo fatto degli spettacoli, dei concerti, poi il grande spettacolo era il *Macbeth*. Ci impiegai abbastanza tempo per scriverlo. Nessuno faceva *Macbeth* da molto tempo... Si misero a farlo Gassman, e poi Carmelo... Va beh... Continuiamo... Poi Gassman si ruppe una costola: no, questo *Macbeth* porta iella, non bisogna farlo, non bisogna farlo... Carmelo poi debuttò e noi fummo gli ultimi, anche perché era complessissimo e Carmelo disse: non lo fate, non lo fate, mi scoppiano le lampadine...! Mi sta succedendo di tutto. Fra l'altro era addirittura viola, quindi una sfida micidiale... Ed era immenso, era 20 metri per 20, non entrò manco all'Argentina... Andammo poi anche al Fabbricone, e lì finalmente entrò, e fu una cosa bellissima... i tecnici con le lacrime... il direttore del Metastasio disse che dei tre *Macbeth* quello era il più bello...

Livio: Chi c'era nel *Macbeth* oltre a Cosimo?

Palazzo: C'era una bambina di undici anni che si chiamava Barbara Amodio e poi tutti giovani attori. *Macbeth* era Cosimo. L'abbiamo poi rifatto a Erice, da Quartucci, bellissimo... Quando andammo all'Argentina fummo il secondo incasso fuori abbonamento. Incassammo pure più di Carmelo. Abbiamo fatto molti atti unici, concerti, anche particolari... Cosimo fa questo canzoniere italiano con la banda dell'arma dei Carabinieri con 101 elementi. Sicuramente c'è una matrice comune, Carmelo, Leo, Cosimo, ma anche Carlo Cecchi, un modo di recitare... Certo ciascuno con il proprio stile, poi ciascuno cresce, quindi matura come artista, sicuramente gli ultimi spettacoli di Carmelo hanno preso una certa piega, così come anche Leo, no? E anche Cosimo: Cosimo per esempio anziché lavorare sull'amplificazione della voce, ha lavorato a togliere, sempre, era un attore, anche nel *S.A.D.E.*, questo sguardo perso nella... Secondo me tra Cosimo e Carmelo si sono regalati delle cose, Carmelo non guardava in quel modo prima di lavorare con Cosimo... La fissità era propria di Cosimo, a parte che c'è uno sguardo chiaro, mentre Carmelo ha gli occhi neri, ma era proprio un fatto suo di stare in scena, di esserci e non esserci. E quindi di negarsi, e quindi di togliere continuamente, tanto è vero che –anche nel *S.A.D.E.*, mi ricordo– è un attore che non ha mai portato le battute, è un attore che ha fatto uno spettacolo completamente muto... questi sono i dettagli importanti. È un attore che ha continuato a lavorare sulla semplicità, anche adesso che fa televisione... Lui lavora sul togliere, ecco, ma non come toglieva di scena Carmelo, perché i suoi sono sempre atti intellettualistici...

Livio: Beh, il togliere di scena di Carmelo è anche un gioco di parole per opporsi alla messa in scena...

Palazzo: Carmelo è proprio diciamo barocco, Cosimo è invece più diciamo romanico, più semplice... Non so, tolgono in maniera diversa. Cosimo spoglia, asciuga: il togliere di Carmelo è un aggiungere... Nonostante ci sia una matrice comune, sono tutti pugliesi, anche Leo, e quindi anche una passionalità comune, giocata freddamente però, tutti e tre sono freddissimi... È strana questa cosa, Carmelo è un intellettuale, quindi molto cerebrale, Leo non ne parliamo, si è giocato pure il cervello, non a caso. E anche Cosimo: Cosimo è freddissimo, e io credo, essendo una persona molto emotiva, questa cosa l'ho un po' regalata io, di ritornare a lavorare sull'emozione... Adesso continuiamo a fare concerti, io faccio le mie cose, Cosimo lavora come attore, però allo stesso tempo continuiamo a mettere in piedi delle cose insieme.

