# CULTURE TEATRALI

STUDI, INTERVENTI E SCRITTURE SULLO SPETTACOLO
4, primavera 2001

**Direzione** : Marco De Marinis.

**Redazione** : Insegnamenti di Storia del Teatro e dello Spettacolo e Semiologia dello Spettacolo della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna (Dipartimento di Musica e Spettacolo, via Barberia 4 , 40123 Bologna).

**Comitato di lettura** : Raimondo Guarino (Università di Bologna), Arnaldo Picchi (Università di Bologna), Nicola Savarese (Università di Roma III), Daniele Seragnoli (Università di Ferrara).

La rivista esce anche grazie all'apporto volontario e gratuito di un gruppo di laureati e ricercatori in discipline teatrali presso il DAMS di Bologna. Attualmente fanno parte di questo gruppo di lavoro: Fabio Acca, Roberto Anedda, Marco Consolini, Marta Porzio, Dario Turrini.

# S O M M A R I O

**FIGURE E PERCORSI DEL TEATRO FRANCESE NEL NOVECENTO**
a cura di Marco Consolini


7 *Presentazione*

11 Paul Claudel
*La seduzione di Hellerau*

15 Paul Claudel
*Il teatro giapponese*

27 Francesca Migliore
*Sylvain Itkine 1908-1944*

51 Marco Consolini
*"Théâtre Populaire": breve storia di una rivista teatrale*

87 Bernard Dort
*Roland Barthes spettatore teatrale*
Intervista a cura di M.C.

93 Lorenzo Mucci
Eleutheria*, prima pièce tragicomica di Samuel Beckett*

121 Patrice Pavis
*Sintesi prematura, ovvero: chiusura provvisoria per inventario di fine secolo*

133 Enzo Moscato
*Chi è e chi ha paura, oggi, di Antonin Artaud?*


**INTERVENTI**


135 Enzo Moscato
*Per esili ed epopee. Viviani-Joyce: un parallelo*

137 Vito Di Bernardi
*Il Nižinskij dei diari non censurati. Nuove prospettive*

165 Dario Turrini
Il vascello d'acciaio. *Appunti per una semiotica dell'attore teatrale*

# FIGURE E PERCORSI
# DEL TEATRO FRANCESE NEL NOVECENTO

a cura di Marco Consolini

## PRESENTAZIONE

La Francia ha giocato un ruolo di assoluto protagonismo nelle vicende che hanno segnato l'esuberante vita del Novecento teatrale, è persino pleonastico ricordarlo. Basterebbe procedere ad una semplice elencazione di personalità: André Antoine, Aurélien Lugné-Poe, Jacques Copeau… già questi primi nomi sono sufficienti ad evocare quel percorso di dimensione europea che, fra gli ultimi due decenni del XIX secolo e i primi tre decenni del XX secolo, ha fatto della regia un progetto di riforma totalizzante della "civiltà teatrale". Una centralità, quella francese, determinata innanzitutto dal fatto che la sua capitale, Parigi, aveva raggiunto nel corso dell'Ottocento una posizione di vero e proprio predominio culturale e industriale nel campo dell'*intrattenimento* teatrale. L'ansia di rinnovamento estetico, e ancor più di riscatto morale, che ha pervaso tutti i più disparati progetti dei cosiddetti "Padri Fondatori" non poteva dunque non attecchire rigogliosamente proprio laddove risiedeva stabilmente il nemico: il teatro commerciale, il *Théâtre de l'Argent*, come ancora negli anni Cinquanta lo definiva Roland Barthes.

Di fronte a questa possente istituzione, tuttavia, se per gli uomini di teatro è risultato agevole definire se stessi e il proprio lavoro in termini oppositivi, difficile è stato non subirne i condizionamenti, talvolta le lusinghe. Molta storiografia teatrale (in primo luogo proprio quella transalpina) ha a questo proposito insistito sul "moderatismo" degli uomini di teatro francesi, per esempio in confronto ai colleghi russi o tedeschi, e in particolare sulla questione del rispetto della "sovranità" di testo ed autore drammatici. Insieme a un'evidente parte di verità, in questa lettura vi è tuttavia l'ottica semplificata di uno sguardo che non si sforza di vedere i teatri del Novecento nella loro reale dimensione plurima, cioè non più definiti dal solo momento spettacolare, rappresentativo. Il caso di Jacques Copeau è assai esemplare: ridotto all'estetica del *tréteau nu* e della *souveraineté de l'auteur*, il suo lavoro ha finito con l'essere scambiato, in diverse letture storiche, per un percorso di retroguardia, quando al contrario sappiamo – grazie soprattutto ai fondamentali studi di Fabrizio Cruciani – che la "sommersa" attività pedagogica iniziata al Vieux-Colombier ha rappresentato un autentico paradigma della ricerca di una nuova dimensione teatrale nel Novecento.

Il dato incontestabile della presenza di una *tradition textocentrique* particolarmente ingombrante va assunto quindi con maggiore circospezione. Nella Francia degli autori-congegnatori d'intrecci, produttori in serie di meccanismi, ma anche della sempre presente eredità del classicismo, degli alessandrini e delle *règles*, la rivolta contro l'egemonia della letteratura drammatica è stata oggettivamente più complessa che altrove. Spesso chi è partito lancia in resta contro *Sire le Mot* (per usare la formula famosa di Gaston Baty) ha finito con lo smentire, nella pratica, i propri stessi proclami, e non pochi sono stati coloro i quali (letterati, per lo più) hanno preteso di demolire lo strapotere della parola a teatro "a colpi di letteratura", con i risultati deludenti che si possono immaginare. L'eccezione dell'irriducibile Antonin Artaud, la cui rivoluzione visionaria è stata vissuta e soffer-

ta in condizioni di quasi completo isolamento, è da questo punto di vista estremamente significativa. Dal progetto riformatore-moralizzatore di Copeau, partito dalle pagine della più che mai letteraria "Nouvelle Revue Française" con l'intento di riconciliare Teatro e Cultura (cultura letteraria, *in primis*) è scaturita invece la rincorsa ad una tradizione teatrale perduta che non ha tardato ad individuare nell'attore, nelle sue tecniche e nella sua educazione, il proprio centro vitale.

Il teatro francese del secolo che si è appena concluso può essere allora un terreno particolarmente fertile per una rilettura storiografica che continui ad andare in cerca degli scarti rispetto ai dati acquisiti, delle contraddizioni che mettono in crisi le certezze apparentemente più consolidate. Senza alcuna pretesa di esaustività, la scelta di figure e percorsi che qui presentiamo ha proprio l'intento di fornire materiali utili a tale scopo. Il caso di Paul Claudel assume una posizione affatto speciale in questo contesto. La figura del grande poeta cattolico è stata infatti a lungo offuscata da un certo pregiudizio ideologico, mentre la sua opera drammatica monumentale è in Italia ancor oggi largamente misconosciuta. Di Claudel proponiamo alcuni testi saggistici – non ancora tradotti o comunque poco noti – che mostrano invece quanto egli sia stato non solo il drammaturgo francese più originale e moderno della prima metà del secolo, ma un intellettuale dotato di straordinaria sensibilità teatrale. Diplomatico di professione, Claudel ebbe l'opportunità di conoscere da vicino e con largo anticipo rispetto ai suoi connazionali molte delle realtà teatrali (o para-teatrali) europee ed extraeuropee che hanno influenzato gli sviluppi più rivoluzionari del teatro del Novecento, in particolare attraverso la riscoperta della dimensione corporea del lavoro dell'attore. A contatto con l'esperienza pedagogica di Émile Jaques-Dalcroze, imperniata sul rapporto ritmo musicale-movimento corporeo, oppure con la grande tradizione giapponese (Bugaku, Bunraku, Kabuki e Nō), scopriamo un Claudel abilissimo nel descrivere con formule talora folgoranti ("Le drame, c'est quelque chose qui arrive, le Nō c'est quelqu'un qui arrive") l'"esotico" materiale teatrale che gli si presenta di fronte. Ma più ancora è importante notare come la lettura claudeliana si costruisca regolarmente contro le convenzioni mimetico-rappresentative della scena del suo tempo, alla costante ricerca di elementi che avvalorino il suo personalissimo disegno di teatro di poesia. Un disegno che proprio a partire da un profondo (ma consapevole) *textocentrisme*, da una visione che colloca cioè al centro del fatto teatrale una parola evocatrice, possente, ingombrante, magica, musicale, portò Claudel a immaginare un teatro radicalmente nuovo, non solo in termini letterario-drammatici, ma anche fisici, spaziali, corporei, perché al servizio di tale parola così ricca gli è sempre stato chiaro che occorreva mettere un attore non stereotipato, in grado di "jouer non seulement avec la langue et les yeux, mais avec tout le corps, se servir des ressources infinies d'expression que fournit le corps humain".

Personaggio leggendario ma pressoché sconosciuto è poi Sylvain Itkine, uomo di teatro attivo tra la fine degli Venti e il 1944, anno in cui cadde vittima della violenza nazista. La monografia che pubblichiamo è basata su documenti di primissima mano, e ne rico-

struisce la singolare carriera di attore, regista e teorico teatrale. Legato all'ambiente surrealista, amico di Jean-Louis Barrault e di Étienne Decroux, Itkine si situa all'incrocio di molte esperienze vitali del teatro francese dell'*entre-deux-guerres*: dall'eredità di Copeau che incontrò con l'esperienza nella Compagnie des Quinze diretta dall'ex *copiaus* Michel Saint-Denis, all'attività militante del teatro *agit-prop* che esercitò con il Groupe Mars, formazione parallela al più noto Groupe Octobre di Jacques Prévert.

Risale invece agli anni Cinquanta la vicenda storica di "Théâtre Populaire", una rivista militante protagonista di un periodo in cui il teatro fu in prima istanza luogo di scontro ideologico-culturale. Nata accanto al Théâtre National Populaire di Jean Vilar e in linea con il suo disegno di allargamento ed educazione del pubblico, "Théâtre Populaire" se ne staccò velocemente in seguito alla "scoperta" del Berliner Ensemble di Bertolt Brecht. Il *brechtisme* divenne, per Roland Barthes, Bernard Dort e gli altri redattori, un efficace strumento di lettura dell'intera realtà culturale francese ma anche e soprattutto un'arma, brandita con consapevole dogmatismo, con la quale scuotere l'istituzione teatrale parigina e immaginarne una vera e propria rivoluzione. L'intervista a Bernard Dort sul tema del controverso rapporto che ha legato Roland Barthes al teatro, rievoca in qualche modo il clima utopico e passionale di quegli anni, oltre a costituire un piccolo omaggio ad un autorevole critico e storico europeo scomparso da alcuni anni - Dort appunto - che tanto ha amato e frequentato il teatro italiano.

Ancora nell'immediato secondo dopoguerra si situa il significativo caso del primo testo teatrale di un altro gigante del Novecento: Samuel Beckett. *Eleutheria*, pièce rimasta inedita sino al 1995, fu infatti scritta in francese nel 1947, prima della stesura di *En Attendant Godot* e prima del pieno e consapevole ingresso dall'autore irlandese nella vita materiale del teatro francese e mondiale. Dall'analisi di questo testo, che Beckett volle caparbiamente tenere lontano dalle stampe e dalla scena, emerge il faticoso lavoro d'elaborazione di una forma drammaturgica che darà i primi frutti maturi con *Godot* e con *Fin de partie*, e sul cui portato di novità è forse superfluo dilungarsi. Vediamo cioè Beckett in una fase creativa di enorme interesse storico: quella in cui egli si "allena" corrodendo gli schemi *bien faits* della drammaturgia d'intreccio e *boulevardière*, tentando una prima sintesi di varie influenze e tradizioni, da quella pirandelliana a quella degli autori irlandesi del primo Novecento, dallo *slapstick* anglosassone, al *music-hall*, allo *humour noir* surrealista.

Riferito all'ultimo decennio è invece il contributo di Patrice Pavis, che traccia un bilancio provvisorio di fine secolo sulla base di un *corpus* di testi drammatici della più recente produzione francese. L'interesse di un simile esame risiede intanto nel fatto che la gran parte dei lavori a cui si riferisce è sconosciuta al pubblico italiano; in secondo luogo la natura stessa dell'oggetto d'analisi ci riporta al tema introdotto all'inizio: quel *textocentrisme* di cui la cultura teatrale francese sembra essere ancor oggi largamente permeata. La riflessione di Pavis induce quindi a riconsiderare il tema della scrittura, della parola scritta che cerca di farsi teatro, sotto una luce nuova: quella di un teatro che, non essendo più costretto a rivendicare la propria autonomia nei confronti di un tirannico autore (semmai

di un regista con queste caratteristiche…), può porre fra i propri obiettivi quello di reintegrare al suo interno con maggiore "serenità" sempre più stimoli e competenze che vengono da chi lavora manipolando il linguaggio, le voci, quel *Sire le Mot* contro cui tuonava Baty, per fare poesia. La rassegna dedicata al teatro francese è infine chiusa in modo suggestivo da un intervento "d'autore", il breve ma densissimo testo che Enzo Moscato dedica ad Antonin Artaud. Anche fra i contributi che esulano dal contesto francese si riscontrano inoltre importanti spunti di riflessione che a questo rimandano: in un secondo testo di Moscato su Raffaele Viviani e ancor più nell'articolo che Vito Di Bernardi ha consacrato ai *Diari* di Nizinskij. Oltre ai precisi riferimenti ai già citati Artaud e Jaques-Dalcroze che il lettore potrà trovare in quest'ultimo testo, vale la pena di ricordare che quei *Ballets russes* all'interno dei quali spiccò la figura del danzatore e coreografo Nizinskij, hanno rappresentato, fin dall'esordio parigino del 1909, un punto di riferimento imprescindibile per il teatro francese del Novecento.

M. C.

# Paul Claudel

## LA SEDUZIONE DI HELLERAU

**Nota di M.C.** Paul Claudel si è da poco stabilito in Germania per incarichi diplomatici quando, nel 1913, visita l'Istituto d'Arte di Hellerau, presso Dresda, dove si svolge l'esperienza pedagogica e di ricerca di Émile Jaques-Dalcroze. Colpito e entusiasmato da quella che subito gli appare un'opportunità di "renouvellement total de l'art dramatique", affida all'Istituto la realizzazione de *L'Annonce faite à Marie* e scrive due resoconti entusiasti (non firmati), pubblicati rispettivamente sul numero di settembre della "Nouvelle Revue Française" e su "Comœdia" del 4 ottobre. Oltre alle osservazioni sul perfetto accordo tra movimento e musica ottenuto dal metodo pedagogico di Jaques-Dalcroze – metodo che avrà un'influenza certa sul personalissimo ideale teatrale che ancora si sta elaborando nella mente di Claudel – in questi brevi testi va sottolineata l'attenzione rivolta dal poeta francese al tema dello spazio. Claudel cita a più riprese Alexandre de Salzmann, ma è importante ricordare che questi realizzò la disposizione spaziale della sala di Hellerau sulla base dei progetti di Adolphe Appia. Nell'accurata descrizione delle soluzioni spaziali modulabili di Hellerau non si può non scorgere una sorta di prefigurazione del pensiero di Jacques Copeau che, insensibile in un primo momento all'insistenza dell'amico sulle novità di Hellerau, fu poi influenzato in modo determinante dall'incontro nel 1915 con Appia e Jaques-Dalcroze. Fu infatti soprattutto sulla scorta delle idee a lui trasmesse da Appia che Copeau concepirà il suo famoso *dispositif fixe*, realizzato con Louis Jouvet al Garrick Theatre di New York nel 1917 e trasferito nella sua forma definitiva al Théâtre du Vieux-Colombier nel 1920. I due testi che qui riportiamo, attribuiti con certezza a Paul Claudel, sono apparsi nel volume postumo a cura di Jacques Petit e Pierre Kempf, *Mes idées sur le théâtre*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 40-44.

### Sul teatro di Hellerau

Dalla lettera che un nostro corrispondente ci invia dalla Germania estraiamo il passaggio che segue:

Si possono osservare due cose ad Hellerau:

1. La musica che si fa visibile e vivente nei corpi umani.

Fra corpo e musica vi è un elemento comune che è il movimento, una misura comune che è il tempo, un'espressione comune che è il ritmo. Jaques-Dalcroze non ha intenzione d'insegnare ai suoi allievi la danza o la ginnastica. Insegna loro ad ascoltare la musica, non già prestandovisi passivamente, ma partecipandovi con tutto il loro essere e con tutto il loro corpo. Per esempio, mentre essi seguono con la camminata il passo accelerato o rallentato della melodia, con il movimento delle braccia ne indicano il ritmo essenziale. È la frase musicale animante ed animata a sposare, regolare, ispirare, svolge-

re, sviluppare i gesti, gli atteggiamenti, le andature naturali del nostro corpo, a cui la vita abituale fornisce soltanto insufficienti occasioni, mezzi timidi, arbitrari e striminziti. Ho visto così delle giovinette dirigere un coro o un'orchestra non con la bacchetta del signore in abito nero, ma con tutto il loro corpo, cui ogni movimento segue e insieme conduce, ascolta, trasporta e distribuisce. Il corpo divenuto perfettamente docile alla musica dà talvolta persino l'impressione d'essere da questa suscitato e creato.

I vantaggi pedagogici di una simile formazione, che risponde senza dubbio a ciò che gli antichi indicavano col nome di *musica*, sono importanti e numerosi. Insegna l'attenzione, la misura, il possesso di se stessi, il controllo dei nostri impulsi, l'accordo con gli altri movimenti che ci circondano; il corpo ammorbidito diventa obbediente all'anima e questa a sua volta rispetta lo strumento che è chiamato a tradurla.

Non ho bisogno di insistere sulle conseguenze estetiche di questo metodo, in particolare dal punto di vista del teatro. I cori cessano di essere delle povere bande di figuranti inerti, si trasformano in ampi complessi intelligenti, interamente animati e penetrati dalla vita del dramma e della musica. Da questo punto di vista le rappresentazioni dell'*Orfeo* di Gluck a Hellerau sono state incomparabili. È la prima volta, dai giorni della Grecia, che si vede vera bellezza a teatro.

2. La sala.

La sala di Hellerau, costruita ed attrezzata da un artista di genio, de Salzmann (russo), non ha la pretesa di essere un salone, né un tempio come Bayreuth, ma un *atelier* che fornisce all'artista, con mezzi estremamente flessibili e plastici, il materiale di cui ha bisogno.

La sala è un vasto rettangolo e non comporta alcuna scena fissa. Le pareti e il soffitto sono fatti di stoffa bianca dietro alla quale sono regolarmente disposti gruppi di fari elettrici. Nessuna sorgente luminosa è visibile. Tutti i fari sono controllati dal fondo della sala da un tavolo di comando che permette ad una sola persona di dare tutte le variazioni, tutte le ripartizioni di luce e di sfumatura che gli sembrano necessarie. Il soffitto, diviso in schermi mobili, forma come una serie di proiettori. La luce, in mezzo a questo gioco di schermi, agisce dunque, a seconda di come lo si desideri, sia per trasparenza, sia per riflesso, e si presta a tutte le combinazioni d'intensità, di movimento e di direzione. Al posto della luce brutale della ribalta che appiattisce gli attori contro la tela di fondo e fa d'ogni quadro un'oleografia al tempo stesso scolorita e urtante, è una specie d'ambiente latteo, d'atmosfera elisia, che ridà alla terza dimensione il suo onore calpestato e fa d'ogni corpo una statua, i cui piani, ombre e rilievi risaltano e si modellano come sotto le dita di un perfetto artista. Anche in questo caso, come per la musica nel sistema di Dalcroze, la luce anima e fa vivere l'essere che avvolge e collabora con esso. È una creazione animata da una vita superiore e libera al posto del ritaglio insignificante, del vano simulacro imbellettato che vediamo sulle nostre scene abituali.

La *Scena* non è affatto fissa: è composta d'elementi mobili che hanno la forma di un triplo gradino, elementi che s'incastrano l'uno nell'altro in modo da formare un prisma rettangolare e che aggregandosi danno tutte le combinazioni possibili: terrazze, muri, co-

lonne, scale, etc. In qualche minuto si può avere una scena a più piani, come quella dei misteri antichi. Se ne può variare a piacimento la forma, l'altezza, la profondità, etc. Tutte le combinazioni sono possibili. Le tele dipinte, gli accessori, tutto il materiale ingombrante e ridicolo dei vecchi teatri è soppresso. Tutto ciò è sostituito da un'architettura che dà le linee essenziali dell'azione drammatica e fissa i piani e le direzioni lungo le quali essa dovrà svilupparsi. È un'armatura che le viene preparata in anticipo.

Si avverte subito quali risorse può fornire una concezione di questo genere per la rappresentazione dei drammi antichi, per esempio, per la quale le nostre scene moderne sono così mal appropriate.

## *L'Annonce faite à Marie* di Paul Claudel presso il teatro tedesco di Hellerau

*L'Annonce faite à Marie* , pièce di Paul Claudel che è stata rappresentata l'anno scorso a Parigi dalla compagnia dell'Œuvre con un successo che non è stato dimenticato, sarà recitata, sotto forma di *Festspiele*, il 5, 11 e 19 ottobre prossimi, in condizioni di messa in scena assolutamente nuove e curiose, prima di essere presentata al grande pubblico di Berlino da Max Reinhardt[1] . L'autore della traduzione, ci dicono, è Jacques Hegner.

I nostri lettori hanno forse già sentito parlare dell'opera ammirevole che è stata fondata nella piccola città di Hellerau, vicino Dresda, da un gruppo d'uomini eruditi, per lo sviluppo del sistema di musica vivente e plastica insegnato da Jaques-Dalcroze. Avremo forse occasione di tornare su questo argomento e di parlare ai nostri lettori delle stupefacenti rappresentazioni di *Orfeo*, che hanno avuto luogo nel luglio scorso. Per il momento, vogliamo soltanto descrivere l'installazione materiale della sala d'esercizi e di spettacolo che è dovuta ad un artista russo: Alexandre de Salzmann.

Essa si compone di un lungo rettangolo lungo 42 metri, largo 17, alto 12. Non c'è scena fissa. Si costruisce quella di cui si ha bisogno per mezzo di praticabili o elementi mobili, simili ai pezzi da costruzione con cui si divertono i bambini. Nessuna sorgente luminosa visibile. Le quattro pareti della stanza e il soffitto sono coperti da una stoffa bianca, trasparente, dietro la quale sono disposti gruppi di fari elettrici. Il soffitto è diviso in schermi che possono sollevarsi e servire da proiettori. Un tavolo di controllo permette ad un operatore di gestire a proprio piacimento questa vasta serie di possibilità. La luce agisce per riflesso o per trasparenza. Si ottengono così tutte le varietà di sfumature, d'intensità, di direzione. La luce segue con una scioltezza e una dolcezza stupefacenti tutte le peripezie dell'azione. Non è più l'imposizione brutale della ribalta e dei proiettori. È un'atmosfera deliziosa nella quale si animano degli esseri realmente modellati e vivi.

Per la messa in scena de *L'Annonce* si è ricorso esclusivamente a queste nuove risorse: luce e architettura. Niente accessori, né pitture, né cartoni. Nessuna ricerca del pittoresco. Tutto è subordinato all'interpretazione drammatica. La scena ha l'unico scopo di fornire all'azione la sua armatura e la costruzione organica dei piani e degli innalzamenti lungo i quali essa deve svilupparsi.

Osserviamo innanzitutto che grazie alla disposizione adottata, tutti i punti della scena senza eccezione sono visibili da tutti i punti della sala senza eccezione. Non c'è un solo posto perduto. Tutto è visibile, tutto è utile.

È noto qual è l'idea essenziale de *L'Annonce*, la glorificazione delle realtà più umili e la loro elevazione ad un regno eterno. Ciò che era focolare diviene fiamma sempre vigile; ciò che era tavolo diviene altare, ciò che era porta diviene porta del cielo. Servendosi degli elementi mobili i registi hanno dunque immaginato una costruzione per piani. Prendiamo per esempio il primo atto, che è quello dell'addio al Padre. Questo atto comporta tre *motivi* scenici o *attori permanenti* che abbiamo appena enumerato: il focolare, il tavolo, la porta. Tutti e tre devono essere disposti di fronte al pubblico, altrimenti rischiano d'essere per esso inesistenti. Su di una scena ordinaria si è dunque obbligati a sacrificarne due. Sulla scena di Hellerau, li si costruisce tutti e tre sovrapponendoli. In basso, in una rientranza, ha posto il focolare; è là che si svolgono le scene dell'inizio. Al di sopra, un secondo palco. È là che avverrà l'addio al Padre e si farà la divisione del pane. Al di sopra ancora, infine, una terza terrazza ove il Padre sale per dare la suprema benedizione al suo popolo. La Madre scende nello stesso momento per riprendere la sua postazione al focolare domestico. Quando il Padre alza le mani, la notte scende poco a poco sulla sala e finisce per inghiottirla, finché si vede soltanto la Madre seduta e pensosa alla debole luce del fuoco.

Si intuiscono le facilitazioni che fornisce questa disposizione per piani, la quale permette il susseguirsi di diverse azioni nello spazio senza alcuna soluzione di continuità e talvolta persino la loro presentazione simultanea alla vista dello spettatore. Nel secondo atto, quando il sipario si alza, si vede in basso la Madre, sempre immobile vicino al fuoco. Poi questa sale al secondo piano: scena con Jacques Hury. La Madre esce e in quel momento Violaine tutta dorata appare al terzo. Ella scende al secondo dove si svolge la grande scena della lebbra. Poi l'azione prosegue al primo, in cui si riuniscono i quattro personaggi per la scena degli addii.

L'illuminazione di de Salzmann permette di variare con una straordinaria leggerezza l'ambiente psicologico e materiale in cui si svolge ogni scena. Egli dà inoltre all'azione terrestre il coronamento soprannaturale e meraviglioso della luce. Sulla vasta tela bianca che forma il fondo e che ha la dolcezza piena di una vera atmosfera, si disegna in certi momenti – per esempio alla partenza del Padre, durante la scena del miracolo e durante l'epilogo musicale – un'alta ogiva colorata che indica al tempo stesso la consacrazione data alla preghiera umana e l'apertura di un mondo superiore.

[Traduzione di M.C.]

[1] Il progetto di messa in scena de *L'Annonce* da parte di Reinhardt, in realtà, non andò in porto. L'anno successivo, nel 1914, Claudel e il regista tedesco si accordarono per l'allestimento di *Protée*, ma questa volta fu lo scoppio della guerra ad impedirne la realizzazione [N.d.T.].

# Paul Claudel

## IL TEATRO GIAPPONESE

**Nota di M.C.** Nominato ambasciatore a Tokio nel 1921, Paul Claudel mantiene questa carica sino al 1927, anno del suo trasferimento negli Stati Uniti. Dei numerosi paesi da lui conosciuti in tutti i continenti, il Giappone è senza dubbio alcuno quello che più gli è rimasto nel cuore. Questi testi dedicati alle varie forme teatrali incontrate nell'Impero del Sol Levante ne forniscono una dimostrazione lampante: non si tratta di note e appunti vergati da un visitatore più o meno interessato, quanto piuttosto di prose ispirate e poetiche scritte da uno spettatore rapito. A maggior ragione, dunque, il loro valore documentario e filologico per lo studio dei teatri orientali è assai relativo. Il discorso si ribalta se l'interesse si focalizza invece sullo stesso Claudel: si potrebbe dire che il Giappone sta a Claudel come Bali sta ad Artaud, il teatro giapponese è cioè la scena in cui egli vede materializzarsi molti dei suoi sogni teatrali. Non a caso il suo capolavoro drammatico e opera-summa, *Le soulier de satin*, vede finalmente la luce nel '24, in pieno periodo giapponese. Eppure sarebbe fuorviante pensare a un Claudel che "impara" alla scuola del Nō, del Kabuki e del Bunraku: come tutti gli uomini di teatro del Novecento che con profitto hanno spinto ad Est il loro sguardo, l'Oriente è stato per lui un luogo di *riconoscimento* più che di scoperta. Come già segnalato per i testi dedicati all'esperienza di Hellerau, l'attenzione di Claudel si concentra sul mirabile intreccio di musica, gesto e parola nello spazio ordinato e ipercodificato delle varie forme teatrali giapponesi. Un intreccio che forse può essere sintetizzato con la sua definizione della marionetta Bunraku: "ce n'est pas un acteur qui parle, c'est une parole qui agit". Tranne il pezzo dedicato al Bunraku (composto probabilmente nel '24), tutti i brani sembrano risalire all'ultimo periodo giapponese, come se Claudel volesse in qualche modo prendere commiato da quel paese tramite un elogio del suo teatro, quel teatro che aveva frequentato con tanta assiduità. Essi furono pubblicati insieme per la prima volta nella raccolta di prose dedicate al Giappone, *L'oiseau noir dans le soleil levant*, Paris, Gallimard, 1929; ripresi poi nel volume della "Pléiade" *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, 1965 e infine, nella loro veste più organica che qui riportiamo, nel già citato *Mes idées sur le théâtre*, pp. 78-94. Una versione italiana di questi testi, anche se parziale, è già apparsa nel volume curato da Nicola Savarese, *Il teatro al di là del mare* , Torino, Studio Forma, 1980.

### Bugaku

La vecchia Cina è morta, ma un debole riflesso persiste ancora nei paesi circostanti che un tempo hanno ricevuto il suo colpo di luna: in Annam i costumi da cerimonia dei mandarini, che sono rimasti quelli dei Ming; in Corea l'orchestra confuciana di campane e di lamine di giada; in Giappone la compagnia di cantori e di danzatori che per via ereditaria mantiene alla corte imperiale le tradizioni dell'epoca dei Tang. Purtroppo, ho

avuto due volte soltanto l'occasione di studiarle, quando il Principe di Galles venne a restituire la visita da Sua Maestà. L'orchestra è composta di flauti e di organi a bocca con esili canne, qualche mandola, al centro un grosso tamburo e alle estremità dei piccoli gong. La musica qui non ha lo scopo, come altrove, di delineare il movimento, di associarci alle variazioni dell'espressione sonora in contraddizione col tempo che la guida, ma di rendere sensibile il continuo, questa presenza indivisibile fuori di noi. Suoni prolungati indefiniti e sovrapposti, simili agli "orizzonti" geologici e l'uno, interrompendosi, rende immediatamente sensibili gli altri. Lassù qualche nota pizzicata, un colpo profondo che tuona o che batte, un rumore di metallo, vengono a testimoniare per queste distese che fuggono.

Il primo dramma a cui assistiamo è una danza coreana, la battaglia del Dragone maschio e del Dragone femmina. Un'esaltazione di tessuti più che personaggi, l'uno rosso, l'altro bianco, acconciati con le maschere degli Elementi e dei Furori, essi tengono tra le dita delle corte bacchette d'argento, che sono il livello, la linea dell'acqua che brilla. Ecco tutti i giochi del vapore che lentamente si innalza, si sviluppa, si raccoglie o si sfilaccia o si abbassa e va a lambire il suolo come un'idra, l'irresolutezza tra la terra e il cielo di questi esseri immensi che non possono staccarsi dall'una e dall'altro, attirati verso l'una dal peso, e verso l'altro dalla luce, il multiforme equilibrio tra lo spirito e l'acqua, il dialogo della condensa e del fumo, quest'acqua che sale al cielo e ne ridiscende! Ma quattro personaggi, con grande solennità, sono avanzati l'uno dopo l'altro, ognuno esattamente dopo una pausa, con un'acconciatura e una statura che ripete quella di chi l'ha preceduto, e sono andati ad appostarsi ai quattro angoli della scena fittizia. Ricordano i Quattro Guardiani dei vecchi templi o più esattamente quei guerrieri di pietra che si allineano davanti alle tombe classiche. Sono i semidei, gli eroi del tempo della Terra Vuota, i conduttori di orde, i fondatori del regno, i sovrani decantati dallo *Shi King*. Il programma che mi è stato consegnato porta questa vaga indicazione: *Festa della Primavera* . Ma si tratta di ben altra cosa rispetto alla fresca fioritura dei ciliegi nel nostro piccolo giardino. La musica ha assunto una crudeltà che attacca l'anima come una tramontana intermittente che vi penetra fino all'osso, come quel sole corrosivo che scioglie il ghiaccio, una sorta di asprezza acida, un'agrezza di linfa, e ancora questi prolungamenti a perdita d'occhio della stessa nota! La visione della Terra Gialla all'uscita del deserto Oigour! Un altare dedicato a Dio nell'ansa dello Hoang-ho, quelle ampie valli disseminate di ossa della creazione fossile, raschiate e spianate dal trascinamento dei ghiacci. E cos'è adesso quest'evoluzione, alla quale si abbandonano, fronteggiandosi faccia a faccia, i quattro Uomini Dei? Ognuno di essi, con un largo movimento delle braccia attesta l'orizzonte, ha descritto il territorio, ne ha preso possesso, misurandolo col solenne sviluppo della sua ampiezza, afferma e consolida dinanzi al cielo il proprio diritto su questa terra che non era di nessuno, *res nullius*, niente. Altre danze imitano la caccia o il lavoro del fabbro: ho qui, davanti agli occhi, la cerimonia sacra dell'Agrimensura, un'operazione religiosa e geometrica. Niente è vano, né il numero dei passi, né il piede che si identifica con la sua propria orma, né quel gran colpo di tallone che prende possesso della superficie, né il cer-

chio descritto dalla gamba, né quella marcia simultanea verso il centro e quel ritorno verso i quattro punti cardinali, né il compimento dei calcoli che, in questo luogo propizio sotto l'occhio di Dio, rendono conto del pendio e del contorno, riuniscono gli angoli e i solchi. Non resta altro che immolare le vittime al canto del salmo di Cham.

## Bunraku

È il nome del teatro di marionette di Osaka, da cui è nato il dramma moderno, detto Kabuki.

La marionetta è la maschera integrale e animata, non più soltanto il viso, ma le membra e tutto il corpo. Un manichino autonomo, un uomo in miniatura fra le nostre mani, un centro di gesti. La marionetta non è come l'attore umano prigioniero del peso e dello sforzo: essa non poggia a terra, manovra con uguale facilità in tutte le dimensioni, fluttua in un elemento imponderabile come un disegno nel bianco, è grazie al centro che essa vive, e le quattro membra che ha disposte a stella intorno alla testa sono soltanto i suoi elementi d'espressione, è una stella parlante e sfavillante, proibita ad ogni contatto. I Giapponesi non hanno cercato di farla camminare, è impossibile, essa non ha rapporto con la terra, è come fissata su uno stelo invisibile e fa le boccacce in ogni direzione. La gamba e il piede non sono più semplicemente mezzi d'andatura e di sostegno, ma lo strumento e la molla di tutti gli atteggiamenti, movimenti e intrecci spirituali, ciò che sotto di noi esprime l'inquietudine, lo slancio, la resistenza, la sfida, la fatica, il risveglio, la voglia di partire o di restare. Guardate bene, è stato costruito perché voi vediate meglio! Guardate questo pupazzo, fa di tutto! Guardate questo signore e questa signora per aria, tutta la vita in cima a un bastone! E noi altri dietro: com'è divertente, ben nascosti, far esistere qualcuno; creare questa piccola bambola che attraverso le due pupille si dipinge nell'anima di ogni spettatore, che vi cammina e vi si dimena! La sola cosa che si muove in mezzo alle file una dietro l'altra di questi spettatori immobili e dei quali questo piccolo folletto è come l'anima indiavolata! In mezzo a tutta quest'attenzione infantile, la deflagrazione di questo diavolo di piccolo fuoco d'artificio!

La marionetta giapponese non è di quelle che per corpo e per anima non hanno nient'altro che la mano al termine del mio braccio. Nemmeno dondola fragilmente all'estremità di qualche filo, come qualcuno che solleva e di volta in volta lascia e riprende un destino incerto. L'animatore le manovra cuore a cuore, da molto vicino, ed esse saltano così forte che si direbbe gli stiano per scappare. Non c'è un solo animatore, ma due, talvolta tre. Essi non hanno corpo né figura, sono vestiti con un camicione nero, le mani e il viso velati di nero. La marionetta è l'anima collettiva di questo brandello d'ombra, di questo gruppo di cospiratori di cui si dimentica presto l'esistenza. Non si vede altro che, come un tratteggio intorno a un disegno, questa specie di sputo nero sul quale si staglia, nei suoi abiti rossi e bianchi o dorati, il piccolo signore maestoso o frenetico. Il dialogo è quello di due stelle, ognuna che trascina dietro di sé il suo gruppo agglutinato d'invisibili

ispiratori.

A destra, rannicchiati su una specie di tribuna tra due ceri, ci sono due uomini in costume speciale, quello che racconta e che parla, e quello preposto all'emozione. Il primo ha davanti a sé un leggio su cui è appoggiato il *libretto*[1], e gli attori di legno che in mezzo al loro ammasso nero obbediscono, non come da noi a mani e a dita, ma a un conciliabolo di cuori che si uniscono a ciò che egli dice; è qualcosa che si stacca dal libro e si appropria del suo linguaggio: non siamo più in presenza d'interpreti ma del testo stesso. Il secondo corista ha in mano la chitarra giapponese a manico lungo, lo *shamisen* di pelle bianca, da cui trae, di tanto in tanto, con un plettro d'avorio, dei suoni senza dubbio molto simili a quelli dell'antica lira. Ma in più egli costituisce, da solo, tutto un coro a bocca chiusa. Non ha diritto alla parola, ha diritto soltanto al gemito e all'esclamazione, e a quel rumore animale e senza lettere che viene direttamente dal petto e dall'opposizione al respiro delle nostre diverse ance e valvole. Interroga, è contento, è inquieto, soffre, desidera, è in collera, ha paura, riflette, mugugna, piange, schernisce, ingiuria, sospetta, insinua, s'infuria, ruggisce, accarezza. La sua funzione è quella di iniziare il pubblico. Da solo, egli è tutto il pubblico che fa oh! e ah![2] Gli manca soltanto la parola.

## Lettera al professor Miyajima

Tokio, 17 novembre 1926

Mio caro Miyajima,

ho letto con molto interesse gli studi da lei dedicati alla magnifica arte della marionetta giapponese, così come è praticata a Osaka nel teatro Bunraku. Lei sa quanta ammirazione mi è da esso ispirata e le sono riconoscente per avermi fornito l'occasione di esprimerla. L'attore vivo, quale che sia il suo talento, ci disturba sempre mescolando al dramma fittizio che incorpora un elemento intruso, qualcosa d'attuale e quotidiano, rimane sempre un *travestito*. Al contrario la marionetta ha soltanto la vita e il movimento che essa trae dall'azione. Essa si anima sotto il racconto, è come un'ombra che si resuscita raccontandole tutto ciò che ha fatto e che, poco a poco, da ricordo diventa presenza. Non è un attore che parla, è una parola che agisce. Il personaggio di legno incarna la prosopopea. Egli naviga su di una frontiera indecisa tra il fatto e il racconto. Il pubblico vede in lui tutto ciò che il narratore-cantante racconta dal suo leggio, sostenuto dallo *shamisen*, questo strumento che dà la vibrazione dei nervi pizzicati, e da quel compagno al suo fianco che con le sue grida inarticolate e i suoi borbottii traduce non soltanto l'emozione della scena, ma il desiderio d'esistere, lo sforzo per rivivere l'essere immaginario. La marionetta è come un fantasma. Essa non poggia i piedi a terra. Non la si tocca e non sa toccare. Tutta la sua vita, tutto il suo movimento le viene dal cuore e da quel misterioso conciliabolo dietro di lei di animatori mascherati o no, da quella fatalità collettiva di cui essa è espressione. La realtà è stata così abilmente divisa che la storia avviene

interamente nell'immaginazione e nel sogno, senza il supporto di alcuna fastidiosa materialità. Tramite altri mezzi il *Jōruri*[3] giunge allo stesso risultato del Nō.

Mi auguro che i miei compatrioti assistano i più numerosi possibili all'emozionante spettacolo del Bunraku.

**Nō**

Il dramma è qualcosa che arriva, il Nō è qualcuno che arriva. Un po' come quella porta, quando il teatro in Grecia era agli inizi e una comunicazione con l'invisibile era stata aperta attraverso il muro, nella quale vengono a inscriversi, uno dopo l'altro, i personaggi dell'*Orestea*. Qui, nel Nō, la scena si compone di due parti, il Cammino o Ponte e il Palco. Il Cammino è una lunga galleria coperta, affiancata alla parete di fondo e divisa da supporti verticali in tre parti uguali. Il Palco, inquadrato da quattro colonne sotto un tetto, è una piattaforma di legno lucida come uno specchio[4]: è posto sul lato destro della sala e fa angolo avanzando nella platea. È una disposizione essenziale. Perché qui lo spettacolo non ha luogo per quello spettatore che, ormai annichilito e oscuro, va a dedicare il suo tempo a questa azione in scena; non vi sono un dramma e un pubblico faccia a faccia che corrispondono da ogni lato a una fenditura di finzione e di fuoco. Entrano l'uno nell'altro, in modo tale che rispetto a noi gli attori camminano e si dispiegano lateralmente e su due piani, con i quali ogni spettatore forma una geometria personale a partire dal proprio posto, secondo l'angolo che corrisponde al proprio occhio e al proprio orecchio. Tutto avviene all'interno del pubblico, che non perde mai un'impressione al tempo stesso di avvolgimento e di distanza: simultaneamente con noi, accanto a noi. Anche impressione di evanescenza, tuttavia. Il Ponte, pure quando i simulacri solenni hanno cessato di avanzarvi, non perde le sue maestose possibilità di introduzione e di ritirata; né il Palco sotto il baldacchino che è il padiglione del sogno, simile a quei chioschi di cinabro e di corallo nelle pitture cinesi in cui dei beati vestiti di turchese e d'azzurro fanno festa tra le nuvole, nemmeno il Palco cessa di ostentare perennemente una presenza o un'assenza.

A destra e a sinistra, sul legno color di burro fresco sono stati dipinti dei verdi bambù e sul pannello di fondo un grande pino. Basta questo perché vi sia la natura.

Le cose avvengono in quest'ordine.

A piccoli passi scivolati arrivano prima i musicisti e gli uomini del Coro. I primi si piazzano in fondo al palco, in uno spazio per essi delimitato da un cambiamento di disegno del *parquet*, chiamato *Kōza*. C'è un flauto, due tamburelli doppi a forma di clessidra, uno piccolo che si tiene sulla spalla destra, uno più grande che si tiene sul ginocchio sinistro, e che percossi con forza dalle dita piatte producono una specie di detonazione secca; in più, per le apparizioni di dei, demoni e fantasmi, un tamburello a bacchette; è tutto. Gli strumenti a percussione sono presenti per dare il ritmo e il movimento, il flauto funebre è per il nostro orecchio la modulazione a intervalli dell'ora che passa, il dialogo

dietro gli attori fra l'ora e il momento. Al loro concerto vengono spesso ad aggiungersi dei lunghi ululati emessi dai musicisti su due note, una grave e l'altra acuta: *hiu-kiu*, *hiu-kiu*. Questo dà una strana e drammatica impressione di spazio e di lontananza, come le voci della campagna nella notte, i richiami informi della natura, o ancora il grido dell'animale che si sforza oscuramente verso la parola, la spinta sempre delusa della voce, uno sforzo disperato, una testimonianza dolorosa e vaga.

Il Coro non prende parte all'azione, vi aggiunge semplicemente un commento impersonale. Racconta il passato, descrive il luogo, sviluppa l'idea, spiega i personaggi, risponde e corrisponde attraverso la poesia e il canto, sogna e mormora accovacciato a fianco della Statua che parla.

Vi sono soltanto due personaggi nel Nō, il *Waki* e lo *Shite*, ciascuno accompagnato o meno da uno o più *Tzure*, confidenti, servitori, aiutanti, consiglio, ombra, lusso, ampliamento solenne dietro lo strascico.

Il *Waki* è colui che guarda e che aspetta, colui che viene ad aspettare. Non ha mai la maschera, è un uomo. Introdotto dalla musica, che ha steso in anticipo sotto i suoi piedi un tappeto sonoro, sollevatosi il pesante sipario di broccato lo si vede passare successivamente attraverso la triplice apertura della galleria, ed eccolo finalmente in scena, si volta lentamente verso di noi, ci mostra il viso. Per cominciare, il più delle volte recita due versi, il primo ripetuto due volte, e il Coro in sordina a sua volta ripete a se stesso tre volte di seguito la frase. Poi, in una lunga tirata in cui ogni passo, un verso di sette sillabe rinforzato su un verso di cinque, si fa per così dire notare, dichiara chi è e quale cammino ha percorso. È un monaco, per esempio, che per ritrovare la concubina defunta di un Imperatore disperato, ha esplorato le regioni dell'altro mondo. È una pazza che attraversa la campagna deserta in cerca di suo figlio morto. Perché non ha importanza il sesso del personaggio sommerso sotto il costume, ma soltanto la sua funzione. A questo punto il *Waki*, accompagnato o meno dalla scorta, va a sedersi ai piedi del pilastro anteriore di destra che gli è riservato e, con gli occhi fissi sul lato da cui si arriva, aspetta.

Aspetta e qualcuno appare.

Dio, eroe, eremita, fantasma, demone, lo *Shite* è sempre l'Ambasciatore dell'Ignoto e per questo motivo porta una maschera. Si tratta di qualcosa di segreto e di nascosto che viene a chiedere al *Waki* la sua rivelazione. Il suo incedere e i suoi movimenti sono funzioni di quello sguardo che l'ha attratto e che lo tiene prigioniero di questo terreno immaginario. Ecco la donna che ha subito oltraggio, il cui fantasma si avvicina passo dopo passo al suo assassino; lui, per un'interminabile ora, terrà l'occhio fisso su di lei, tutta la sala lo controlla, non deve batter ciglio. Ecco l'anima del bambino Atsumori sotto le spoglie di un mietitore e solo il flauto meraviglioso ha rivelato chi è. Il *Waki* interroga, lo *Shite* risponde, il Coro commenta, e intorno a questo visitatore patetico che sotto la maschera viene a portare il Nulla a colui che lo ha suscitato, costruisce con la musica una cerchia di immagini e di parole.

Quindi c'è l'intermezzo e, in tono di conversazione, giunge un passante che, come a bassa voce, con un racconto terra terra, chiede o dà spiegazioni al *Waki*.

E inizia la seconda parte del Nō. Il *Waki* ha terminato il suo ruolo, non è altro che un testimone. Lo *Shite* che si era ritirato per un momento, riappare. È uscito dalla morte, dall'informe o dall'oblio. Ha cambiato il costume, o qualche volta la forma. Talvolta è persino un personaggio differente di cui quello della prima parte era l'annuncio, l'involucro, una sorta di ombra preliminare. Ora tutta la scena è sua, ed ecco che se ne impadronisce con tutto ciò che vi si trova. Tutto un frammento di questa vita, di cui egli è stato il fondamento o l'espressione, s'è svegliato con lui e riempie del proprio volume immaginario il Padiglione che dorme nel mezzo del Lago dei Sogni. Con un gesto del suo ventaglio magico ha spazzato via il presente come un vapore e con il lento vento di quest'ala misteriosa ha ordinato a ciò che non era più di emergere intorno a lui. Attraverso il prestigio di una parola che si cancella nel momento in cui un'altra le succede, il giardino sotto il mondo a poco a poco si è disegnato nella cenere sonora. Lo *Shite* non parla più, si limita, con qualche parola o qualche intonazione, a fornire dei temi, degli inviti e degli slanci, ed è il Coro che al suo posto s'incarica di spiegare il luogo fisico e morale con una specie di salmodia impersonale. Lui si muove di traverso, afferma, attesta, sviluppa, agisce, e tramite dei cambiamenti di atteggiamento e di direzione indica tutte le vicissitudini del dramma sonnambolico. Per uno strano paradosso, non è più il sentimento che è interno all'attore, ma è l'attore che si mette all'interno del sentimento. Di fronte a noi, egli è davvero l'attore del proprio pensiero e il testimone della propria espressione.

Tutto l'insieme dà l'impressione di un sogno materializzato, che un movimento troppo brusco o estraneo alla convenzione distruggerebbe immediatamente. È essenziale che neppure un momento si allenti l'attenzione degli attori, che essi si muovano in una specie di *trance* e che, anche per piangere o uccidere, alzino soltanto un braccio intorpidito dal sonno[5]. Tutti i gesti sono dettati da una specie di patto ipnotico, in armonia con quella musica laggiù che è il nostro dolore, un flusso inesauribile inframmezzato di salti, e con quel coro che è la nostra memoria. L'attore non poggia sul terreno, con quel passo che è uno sforzo contro il peso; scivola su una superficie luminosa, e solo le dita dei piedi che si alzano e si abbassano registrano ogni suo progresso. Si direbbe che ogni gesto, con il peso e la piega dell'immensa veste, debba sormontare la Morte e che sia la lenta copia nell'eternità di una passione defunta. È la vita, riportata dal paese delle ombre, così come si raffigura a noi nello sguardo della meditazione: ci innalziamo davanti a noi stessi, nell'amaro movimento del nostro desiderio, del nostro dolore e della nostra follia. Vediamo ciascuno dei nostri atti nello stato d'immobilità, e del movimento non resta altro che il significato. Alla maniera di un maestro che ripete e che spiega, qualcuno riproduce lentamente davanti a noi ciò che abbiamo fatto, affinché comprendiamo di quale atteggiamento eterno ciascuno dei nostri poveri gesti casuali sia l'imitazione inconscia e improvvisa. Come una statua che per un attimo si costituisce davanti ai nostri occhi, che tenerezza in quel braccio posato dallo sposo sulla spalla di colei che ama, nel momento in cui le passa davanti senza guardarla, e questo gesto banale della sofferenza che si vede in tutti i nostri giornali illustrati, che significato assume quando lo vediamo eseguito lentamente e con cura! È un peso, il peso dell'infelicità che viene sollevato con pena, è

una coppa che si porta alle proprie labbra, è il desiderio di nascondersi, è lo specchio ove andiamo a guardarci con disperazione, è il decreto fatale che ci viene fatto leggere.

L'invenzione del Nō è pressappoco contemporanea a quella della Cerimonia del Tè e le due derivano dallo stesso spirito, l'idea d'una azione così esattamente regolata da essere perfetta. Il Nō, che è ancora praticato con passione fra le classi colte della società giapponese (ho visto un ingegnere civile, membro della Camera dei Pari, danzare con talento il ruolo dello spirito del Salice, e il Direttore della Scuola di Belle Arti mi ha detto che studiava da due anni l'arte del tamburello) come era ai tempi del *Bushidō*, non ha soltanto un valore artistico e un valore religioso, ha un valore educativo. Insegna all'artista e allo spettatore l'importanza del gesto, l'arte di controllare i propri pensieri, le proprie parole, i propri movimenti, la pazienza, l'attenzione, la dignità; perché il Nō, se lo si guarda da un certo lato, più che un dramma è una comparizione in un dato ruolo davanti ad un tribunale d'amatori esigenti che sorvegliano, carta alla mano, la performance. Se la mia conoscenza fosse sufficiente, sento che avrei molte più cose da dire sulla declamazione degli attori, su questo verso lungo seguito da un verso corto che sembra costituire tutta la prosodia del Nō e che dà al racconto questo carattere di deliberazione, di proposizione che si avanza incompleta e che viene conclusa soltanto in seguito, come se la parola si arrestasse per lasciare al pensiero il tempo di passare avanti[6]. La lingua giapponese inoltre permette queste lunghe ghirlande di frasi o piuttosto questa stoffa omogenea e senza punteggiatura del discorso, dove la medesima parola può servire al tempo stesso da complemento e da soggetto e che costituisce una sola cosa con le pieghe di tutto un quadro di immagini e di idee[7].

Mi resta da parlare del costume, e più specialmente della Manica, della Maschera e del Ventaglio.

Il ruolo estetico del costume è quello di sostituire le linee con delle superfici e di amplificare le proporzioni con dei volumi. Le due gambe, anche nell'antico costume giapponese di corte, hanno ciascuna la loro veste di seta e gli antichi signori avanzavano trascinando con entrambi i piedi alternativamente un lungo corteo di stoffe. Ciascuno costituiva da solo un corteo. Ma l'ampia manica alle due braccia dell'attore, sospende il mezzo, seguendo l'immagine che egli vuol produrre di se stesso, per edificare la propria architettura. Non è soltanto della parola che egli si serve, eccolo nel suo immenso piumaggio, egli picchia, esplode, gira, brilla, la luce gioca su di lui con ogni sorta di sfumatura e di colore; laggiù in fondo, attraverso la lunga galleria, fremendo, lo vediamo avanzare per parlarci in un linguaggio di peonia e di fuoco, di fogliame e di pietre preziose. La mano ha cento modi di uscire dalla manica per tendersi verso la vita o al contrario per opporre alla preghiera e alla curiosità il rifiuto del velo e dell'ostacolo. Al braccio che avanza, tutta l'azione che esso sta per compiere e che è già compiuta, è sospesa come un trofeo vuoto e pesante. Se Colui che è apparso davanti agli occhi del *Waki* si dilata e si dispiega in tutta la larghezza della sua apertura, in accordo con il raggio dorato del ventaglio abbagliante, è per risplendere; è come se, tutto avvolto di colore e di luce, egli si preparasse a sparire nella propria apoteosi, come se si ingrandisse davanti alla nostra

attenzione. O ancora, è come se con le sue due inevitabili braccia, a destra e a sinistra, manovrasse per inghiottirci nella rete fatale. E in quella splendida pièce, *Hagoromo*, che si rappresenta nel freddo chiaro di gennaio, si vede l'Angelo, riconquistata la sua santa veste e ripiegato sopra la testa un membro sublime, alzarsi letteralmente verso il Cielo in una colonna di neve e d'oro.

In questo stesso periodo, e con la funzione di una sorta di dedica all'anno nuovo, si esegue un altro Nō molto antico e molto curioso che si chiama *Okina*. Esso ha un carattere religioso: l'attore che interpreta il ruolo principale vi si prepara con una giornata di purificazione e di digiuno. La rappresentazione ha luogo al levar del sole e comincia con una specie di corteo, con il sacerdote, perché di questo si tratta, che porta tra le braccia con grande cerimoniale una scatola di lacca dorata, da cui, dopo la più magnifica prosternazione che io abbia mai visto compiere, trae una maschera da vecchio. (Quella che serviva quel giorno è proprio l'originale conservata da secoli presso una delle quattro grandi famiglie a cui sono affidate le tradizioni del Nō, la famiglia Hoshō). Una volta indossata la maschera, comincia il rito in sé, che per quello che posso comprendere è una specie di passeggiata sacra in mezzo alla natura purificata e rinnovata, una parata purificatrice, una specie di avviamento, così come io interpreto quelle mani ai due fianchi dell'uomo occupate in ogni genere di lavoro e quel piede che con un superbo orgoglio (due colpi leggeri e un colpo forte) batte la terra per prendere possesso delle acque e dei semi. E guardando l'attività, sulla scena, di questo personaggio che non è più un uomo e che il popolo ha delegato provvisoriamente al ruolo di dio o di angelo, mi domandavo se non vi fosse in questo costume e in questa maschera l'idea di una specie d'ingenua connivenza con la natura, come se l'uomo tale quale, con la sua intelligenza, intimidisse questa donna selvaggia, e come se per addomesticarla, per condurla a lavorare in tranquillo accordo con noi, occorresse travestirsi un po' come lei e imitare il cacciatore che, per raggiungere la sua preda, si fa animale e cespuglio. Ma ovunque nel Nō, la maschera ha la medesima funzione: mettere il personaggio al riparo dal tempo attuale, consolidarlo per sempre nella passione di cui egli è la forma, nell'età di cui è il simbolo, nell'avvenimento storico o fiabesco di cui fu l'artefice. Tra lui e noi, tra lo *Shite* e il *Waki* c'è questa maschera dura e inalterabile, il sigillo definitivo di ciò che non è più in grado di cambiare. L'espressione primitiva giapponese non era "scolpire" ma "battere" una maschera. È il passato o il sogno che per un momento si anima, che noi interroghiamo, ed esso parla, ma senza smettere di respirare l'aria d'oltretomba, senza lasciare questo viso fabbricato che è fatto per nasconderci la realtà di ciò che sta dietro, l'atto che nasconde l'attore. Più si mostra, più ci mostra ciò che lo nasconde.

Al di sopra della maschera, l'elmo, il copricapo, il cimiero che realizza al di sopra dell'individuo quotidiano il personaggio ufficiale, e gli dà proporzione con l'ampio costume di cui ha rivestito l'apparato cerimoniale. Il guardaroba del Nō comporta una prodigiosa varietà di copricapi, dal fiore, alla tiara, alla corona e al berretto, fino a quella tigre che sovrasta l'apparizione, o ancora un leone, una gru, un drago. È il segno arborizzato, il nome, la cosa in nome della quale si giunge, il titolo, l'investitura.

Le antiche statue cinesi o coreane, più tardi imitate dai giapponesi, tengono fra le loro mani una lama di legno che, come un testo sempre presente, serve a fissare lo sguardo e l'attenzione e a mantenere con l'attenzione l'onestà e la fermezza dell'intenzione. Essa era per l'uomo di pensiero ciò che la spada è per lo schermidore, che gli serve a prolungare fuori di sé questa linea di convergenza di tutte le sue forze dietro la quale egli si ritrova in stato di guardia e di sicurezza[8]. Più tardi questa linea rigida si è aperta ed è divenuta sia un angolo, sia una superficie: un angolo verso tutte le direzioni, che hanno la loro origine fra le dita della mano riunite e misurate; una superficie spirituale sempre pronta a stabilire la distinzione fra ciò che sta sopra e ciò che sta sotto, come l'ala che serve a salire e a scendere e il cui battito mostra tutte le esitazioni di uno spirito pronto a fermarsi o a fuggire. È il Ventaglio, al tempo stesso triangolo e semicerchio, nel senso dell'orizzonte come in quello della verticale, è il Ventaglio lo strumento di tutti i rapporti e di tutte le connessioni, visibili nel senso del campo, invisibili in quello dell'orlo[9]. Raggio a raggio, esso si apre e si richiude come un piano e come un pensiero che volta a volta si sviluppa, si lascia vedere a metà, si rinserra su se stesso o riprende la rigidità di un'ingiunzione. E il testo fittizio si è così dispiegato sullo stretto rettangolo, è divenuto tutto un panorama di scrittura o di colore. Così, nelle mani di questo magistrato del sogno in perpetuo stato di audizione o di comparizione che è l'attore del Nō, è naturale che noi vediamo sempre il Ventaglio sia come uno scettro, sia come un velo. Di questa statua è la sola cosa che trasale, esso costituisce da solo tutto il fogliame umano all'estremità del braccio e, come dicevo prima, imita come un'ala tutte le andature del pensiero che palpita, che cerca il terreno o che risale planando e volteggiando. È la macchia d'oro e di luce che trasforma l'edificio dei colori, che batte lentamente sul cuore e che freme al posto del viso immobile. È al tempo stesso un fiore sbocciato, una fiamma nella mano, un tratto acuto, l'orizzonte del pensiero, la vibrazione dell'anima. Quando il Tagliatore di Canne, nell'omonimo Nō, dopo una lunga separazione ritrova la sposa perduta, la loro emozione si traduce soltanto con un fremito dei loro ventagli che confondono per un istante i loro respiri.

## Kabuki

"Si piange troppo lassù!", mi dice l'uomo del sottopalco, "e io ho il cuore troppo sensibile. Anche nei drammi che cominciano nel modo più rassicurante si mescola a poco a poco non so quale impalpabile mostarda, è come quando qualcuno in una corrente d'aria si sente percorso da cima a fondo da una sensazione di disagio. Lo starnuto sta per arrivare. Ci siamo! Ecco un bambino che viene ucciso, una santa donna di *geisha* che viene abbandonata, il vecchio signore, che generalmente impersona giovani ragazze, che vende le sue grazie alla tenutaria di un bordello, il servitore generoso che si mette a pancia all'aria. Tutti singhiozzano in sala, i piccoli nasi affondano convulsamente nei piccoli fazzoletti, e sulla scena le grandi maniche sono da strizzare, gli occhi e le sopracciglia fun-

zionano in modo spaventoso, i signori-donna urlano con voci stridule e fanno scintille, gli eroici petti sono squassati da terrificanti brontolii! Per me era come un terremoto! Dovevo andarmene, le mie viscere non avrebbero resistito. Anche quando, immerso nel corpo di un cavallo di cartone, mi avevano incaricato di rappresentare le due zampe di dietro, mi sentivo trasalire, l'emozione mi prendeva dal basso verso l'alto e faceva scuotere il mio cavaliere come un albero da frutto. Anche soltanto vedere ciò che avveniva sulla faccia di quel tizio sul palco con il suo libro davanti a sé, nel quale si dipinge il pubblico, anche questo mi prendeva al basso ventre! Ho preferito scendere al piano di sotto. Qui godo di una tranquillità filosofica. Abitando questo confine che separa la finzione dalla realtà, mi sento confortevolmente al riparo dall'una e dall'altra. Lassù si scatena la tempesta e vedo passare come un fulmine, accanto a me, gli attori incaricati di alimentarla, ma nella profondità in cui mi trovo tutto è calmo e posso fumare la mia pipa. Agitatevi, amici miei! Il vecchio signore-donna lassù, che sta dando esempio di sottomissione alla suocera e dimostrazione di tutte le altre virtù, non sospetta affatto che a due metri sotto i suoi piedi c'è l'uomo che ha l'incombenza di tagliargli il collo. Per il momento questo strumento del destino è occupato a discorrere con me dello sciopero dei tram. Attenzione, fra poco comparirà in cima al ponte dell'*hanamichi* [10]! Io, però, ho un buon posto: sto dietro! Passano di tanto in tanto le comparse, gli attori tutti fumanti si ritirano, ma dietro le quinte e nei camerini regna una tranquillità da ambulanza. Il parrucchiere rimette a posto i crani blu con i loro codini di topo e le nere parrucche lucenti. Si mettono in ordine le scene, si accomodano i costumi, si fa della colla, si batte molto piano su qualcosa, si mette una tazza di tè vicino al musicista che, dalla sua gabbia, l'occhio su uno spettacolo invisibile e il mazzuolo levato, si prepara a fare *pum*[11].

Di tanto in tanto un grande ferito, ancora per metà in se stesso e metà nel suo ruolo, ci porta le notizie della battaglia. Ma io anche al posto dietro le quinte, preferisco la profondità. Si sta bene. Si sta da soli. Guardo attraverso gli incastri della struttura gli scorrevoli, ciascuno pronto nella sua guida verticale, che si apprestano a far girare la scena. Quante corde! Assisto alla radice e al rovescio di un dramma che non conoscerò mai".

[Traduzione di M.C.]

[1] In italiano nel testo [N.d.T.].

[2] Nella letteratura giapponese vi è un'espressione: conoscere la *ahità* delle cose (*mono no aware woshiru*), questo in tutte le cose, che fa AH!

[3] Claudel si riferisce qui, con ogni probabilità, all'antico nome del Bunraku: *Ningyōjōruri* [N.d.T.].

[4] Sotto questo palco alcune grandi giare di terracotta sono conficcate nel terreno, con l'apertura posta in alto, allo scopo di aumentare la sonorità delle assi (sempre sfiorate o urtate da piedi nudi). Per attirare fuori dalla caverna in cui si era rifugiata la dea del sole, Amaterasu, la terribile Femmina-del-cielo, Ame-no-uzume, danza su di una botte rovesciata.

[5] Un signore aveva ordinato al proprio maestro di scherma di osservare un certo famoso attore di Nō e di affondare su di lui la nuda spada se l'avesse visto un solo istante sorpreso dalla distrazione. Alla fine della pièce, il gladiatore rimasto confuso dichiarò tuttavia che per una frazione di

secondo si era prodotta una falla. Un granello di sabbia sullo specchio immacolato della scena ne era la causa.

[6] "È verosimile che a dispetto di un numero regolare di sillabe, la poesia del Nō si accontentasse della successione di ritmi lunghi e corti. Ammesso che le inflessioni del recitativo non ne fossero disturbate, gli autori, assecondati del resto dalla musica, sembrano aver goduto di una certa libertà in quanto al numero di sillabe" (Noël Péri, *Cinq Nô* [Paris, Bossard, 1921, N.d.T.]).

[7] "La parola *pivot* è una parola a due significati che svolge il ruolo di una specie di cardine sul quale girano due porte, in modo tale che la prima parte della frase poetica non ha logicamente fine e la seconda non ha logicamente inizio. Esse s'interpenetrano e la frase non ha costruzione possibile. Per l'europeo, è il colmo dell'ingegnosità perversa. Ma in realtà l'impressione prodotta da questi versi amalgamati è deliziosa; passano davanti al lettore come una serie di quadri che si fondono, vaghi, graziosi, suggestivi" ([Basil Hall] Chamberlain, *La Poésie classique des Japonais* [*The Classical poetry of the Japanese*, London, Trübner, 1880 (N.d.T.)]).

[8] Un ventaglio di ferro faceva parte della panoplia degli antichi guerrieri giapponesi.

[9] I termini campo (*champ*) e orlo (*tranche*) sono da intendersi qui come termini numismatici: campo si riferisce alla faccia, alla zona piatta della moneta, orlo si riferisce al bordo, allo spessore della stessa [N.d.T.].

[10] L'*hanamichi* , o ponte che attraversa tutta la sala (ce ne sono talvolta due), è, con la scena girevole, una delle migliori invenzioni del teatro giapponese. Permette effetti di sorpresa, l'attore tutto a un tratto prende il pubblico alle spalle; effetti di distanza, è qualcosa di esterno alla scena, lontano; permette processioni, arrivi e ritirate; permette l'effetto di una minaccia che si precisa. È un ponte al di sopra delle nostre teste fra il dramma e i profondi magazzini del possibile.

[11] Il teatro giapponese ha perfettamente risolto il problema della musica drammatica che mai deve fare concorrenza all'azione drammatica intercalandovisi come un "numero", ma prepararla ed accomodarla al cuore del pubblico. Qualche nota sullo *shamisen* che segna l'attenzione o il rilassamento, che punteggia di tanto in tanto il canto, che è la rivincita latente e necessaria del racconto contro il dramma, della durata contro la peripezia; alcuni colpi precipitosi di bacchetta per annunciare interventi violenti, o al contrario radi e solenni, il grande tuono quando è necessario, talvolta un flauto lamentoso, tutto ciò liberamente e quasi istintivamente manovrato.

Francesca Migliore

# SYLVAIN ITKINE 1908-1944

## Introduzione

Sylvain Itkine nasce nel 1908. Avviato in giovane età alla carriera di attore nella Parigi degli anni Trenta, si scava un posto significativo nel ricco scenario percorso di fermenti della vita teatrale dell'epoca. Amico di Decroux, di Barrault, di Prévert e di moltissimi altri personaggi di rilievo che animavano quel periodo, Itkine affianca alla carriera di attore teatrale e cinematografico, che porterà avanti per tutta la vita anche senza un reale interesse artistico, una significativa attività di regista, teorico teatrale e drammaturgo. Trozkista militante, affronta le prime prove di regia con una compagnia di attori-operai dilettanti, il Groupe Mars, per poi concentrarsi sulla messa in scena, con testi di Jarry, Vitrac, Montherlant, Shakespeare. All'attività di regia si affianca l'elaborazione teorica, con la compilazione di un certo numero di articoli che analizzano il ruolo del regista all'interno del processo di realizzazione di uno spettacolo. Nell'ultima parte della vita di Itkine si concentra invece il percorso drammaturgico (1938-1943), con la stesura di un certo numero di testi dei quali due pubblicati postumi.

Si tratta dunque di una figura eclettica, la cui crescita artistica è stata troncata dalla morte precoce, a trentasei anni, dovuta all'arresto e alle torture ordinate da Klaus Barbie.

## Gli anni della formazione

Nonostante i buoni risultati scolastici e la spiccata propensione per il teatro dimostrata in molte occasioni, nel 1922 il padre costringe Itkine ad abbandonare gli studi e a dedicarsi ad un mestiere manuale che possa garantirgli un avvenire. Entra così come apprendista nella bottega di un artigiano, nella quale lavorerà fino al 1926 per dieci ore al giorno. Intanto la sua passione per il teatro assume contorni sempre più precisi: trascorre la maggior parte delle sue serate alla Comédie-Française con l'amico Maxime Viallard[1], dove ammira la recitazione concentrata e ricca di sfumature di Georges Berr, e la giovane promessa riceve l'autorizzazione ad iscriversi al corso serale di dizione e recitazione diretto da René Simon. Siamo nel 1924, e Sylvain ha sedici anni e mezzo. Per quattro anni segue con impegno le lezioni e stringe con Simon un'amicizia profonda e duratura.

## Un attore eccentrico

Itkine manifesta dunque, sin dalle prime prove accademiche, una spiccata propensio-

ne per l'aspetto teorico del teatro, o meglio per una visione che coniughi l'esperienza pratica ad una riflessione approfondita e soprattutto creativa. A partire dal 1927, pur continuando a seguire il corso di Simon, inizia ad interpretare piccoli ruoli, fino ad essere in grado di mantenersi con l'attività di attore teatrale e cinematografico. Parallelamente però, la sua mente non cessa mai di elaborare nuove idee, di confrontarsi con gli amici attori e pittori, di riempire pagine e pagine di riflessioni che portano inevitabilmente la sua teorica teatrale a farsi discorso politico, e di conseguenza etico.

> Nella generazione che ha dato al Teatro le sue personalità più forti quali Jean Vilar, Raymond Rouleau, J.-L. Barrault, Jean Mercure, si inseriva come un cercatore, uno scopritore, senza rancore per i successi altrui, [...] in grado di vincere senza insolenza[2].

L'inizio degli anni Trenta è per Itkine un'epoca di grandi *tournées* teatrali: con una compagnia specializzata in un repertorio classico, percorre l'Europa e parte dell'Africa. Questo periodo è per noi alquanto nebuloso; probabilmente, data la sua giovane età, si può supporre che gli venissero affidati soltanto ruoli comprimari, dei quali non rimane alcuna traccia.

Intorno al 1931 lo troviamo tra gli attori di Jean Sarment, in una produzione che parte in *tournée* nel Mediterraneo. I viaggi di questi anni gli lasciano impressioni profonde, che rivive in una serie di poesie, raccolte successivamente con i titoli *Encre* e *Feu de tout bois*. Restano inedite[3], come tutta la produzione di carattere privato di Itkine[4], ma hanno il pregio di permettere all'autore di scandagliare le proprie capacità espressive in vista di una futura carriera di regista. Questo progetto si fa sempre più chiaro nella sua mente, ma i numerosi impegni di lavoro gli impediscono di concretizzarlo prima del 1933.

Alla fine del 1931 entra a far parte della Compagnie des Quinze diretta da Michel Saint-Denis. Nel mese di novembre partecipa, nel ruolo del venditore ambulante, all'allestimento di *Lanceur de graines* di Jean Giono, presentato al Théâtre de l'Atelier. Alfred Mortier, un critico influente, così commenta lo spettacolo:

> La pièce è elegantemente strutturata e recitata perfettamente da Louis Raymond (Aubert), A. Boverio (Antoine), Itkine (il venditore ambulante), dalle signore Monye Prad (Delphine), Marie Cavadavski, una deliziosa Catherine. Michel Saint-Denis, il direttore della Compagnie des Quinze, merita veramente che il pubblico si interessi alle sue realizzazioni[5].

Sono anni di attività febbrile che non possono essere ricostruiti se non per labili tracce. Stando alla testimonianza della figlia adottiva Reine[6], Itkine non sceglieva i ruoli da interpretare ma accettava tutte le occasioni che gli permettessero di raggranellare qualche risparmio. Il suo obiettivo era quello di concretizzare i numerosi progetti di regia che gli occupavano la mente.

Nel 1934 interpreta la parte di M. Peigne, il portinaio, in *Le Coup de Trafalgar* di Roger Vitrac, presentato dalla compagnia Le Rideau de Paris di Marcel Herrand e Jean Marchat.

> Non dimenticherò mai il personaggio a cui diede vita ne *Le Coup de Trafalgar.* Questo personaggio comico e poetico di portinaio, […] nel quale introdusse una punta d'angoscia gli valse un tale successo da riprendere più tardi la pièce agli *Ambassadeurs*[7].

Lo straordinario successo di pubblico e di critica gli fornisce quindi, dopo quattro anni, l'occasione di mettere in scena il lavoro firmandone la regia. Lo spettacolo andrà in scena il 20 agosto 1938 al Théâtre des Ambassadeurs.

## Il Groupe Mars e i primi rapporti con gli artisti surrealisti

Sorta di anticamera per l'esperienza della regia, l'attività di animazione di una compagnia di teatro operaio costituisce per Itkine un importante momento di crescita professionale.

L'attività inizia nel 1933, come testimoniano le memorie di Francis Lemarque, noto cantante francese[8]. Il gruppo amatoriale si pone come modello il più famoso Groupe Octobre, che riunisce giovani interessati alla promozione di una cultura popolare, oltre ad un buon numero di operai e artisti che saranno protagonisti del mondo culturale parigino d'anteguerra; è animato dai fratelli Jacques e Pierre Prévert.

Il Groupe Mars è invece una formazione più instabile, costituita da una quindicina di ragazzi e di ragazze in gran parte disoccupati, operai o nella migliore delle ipotesi impiegati. Ecco come Francis Lemarque descrive l'incontro con Itkine:

> Itkine ci ha fatto scoprire un mondo sconosciuto, ci ha aperto delle finestre su di un universo appassionante. Eppure il giorno del nostro primo incontro il suo aspetto fisico mi aveva deluso. Non corrispondeva all'immagine dell'attore che mi ero fatto. Era lontano dall'assomigliare ad un eroe, non aveva la macchina, si vestiva come tutti. Una calvizie precoce gli dava l'aria severa di un medico o di un professore. Avevo difficoltà ad immaginare che facesse del cinema. Poi cominciò a parlarci di cose che ci sembravano strane in bocca ad un attore, […] [delle] condizioni di vita dei diseredati di questo mondo, dell'ingiustizia che li manteneva ad un tale livello di soffocamento morale e materiale, che era necessario far loro sapere il più presto possibile che non erano soli, che altri si preoccupavano della loro sorte, si battevano con loro, che in questa lotta gli artisti dovevano combattere in prima linea[9].

Da queste pagine emerge un Itkine appassionato difensore della giustizia sociale, un artista per il quale arte e politica sono intimamente connesse. Lemarque, in un'altra testimonianza[10] sottolinea come Itkine sottoponesse i suoi giovani allievi-compagni ad una disciplina rigorosa, volta alla realizzazione di spettacoli da presentare nelle osterie di periferia o alle feste di quartiere.

Jacques Prévert aiuta il Groupe Mars a costituirsi un repertorio, cedendogli qualche coro. Il coro parlato, la *pièce courte* e la *saynète* (letteralmente "scenetta"), rappresentavano i tre generi normalmente praticati dalle compagnie di teatro operaio.

La *pièce courte* era strutturata in atti, uno o due generalmente, oppure in quadri. Comprendeva dai sette ai quindici personaggi parlanti e poteva contenere cori, canzoni, cartelli presentati dagli attori o articoli di giornale, soltanto letti o anche interpretati. Nonostante la tematica e gli elementi strutturali decisamente nuovi, non c'era una grande differenza con i canoni drammatici classici: in una situazione felice di partenza aveva luogo un conflitto, con lo scioglimento del quale si arrivava ad una soluzione.

La *saynète* era invece una formula a metà strada tra la *pièce courte* e il coro parlato. Conservava l'elemento teatrale di base, e cioè il personaggio; ma introduceva il coro parlato, che si trovava, rispetto alla vicenda, in una posizione centrale. Di durata inferiore rispetto alla *pièce courte*, la *saynète* era dotata di una struttura fortemente dialettica: vi venivano infatti accentuati tutti gli elementi di contraddizione fra classi sociali.

Infine il coro parlato era la formula privilegiata del teatro operaio: lapidario e funzionale, esprimeva con la massima economia di mezzi il messaggio che si desiderava far recepire al pubblico. Caratterizzato da una certa rarefazione degli elementi testuali, articolava la sua dialettica attraverso le voci singole (Prima e Seconda Voce) e di gruppo ("uomini", "donne", "tutti"), che si alternavano e si sovrapponevano secondo schemi preordinati. Di durata oscillante attorno ai dieci minuti, comprendeva dai tre ai venti attori.

Come osserva Philippe Ivernel[11], queste formule drammaturgiche postulano un nuovo tipo di attore, al quale corrisponde un nuovo tipo di spettatore. L'attore operaio non si fa portavoce del pensiero altrui come l'attore comune, ma è "agitatore, propagandista, tribuno e organizzatore delle masse"[12].

Alcuni ricordi degli "attori" che parteciparono a questa esperienza sono preziosi per inquadrare il metodo di lavoro di Itkine. Michel Roche-Varger lo ricorda come una figura autorevole ma vicina, sempre pronto ad affiancare alle spiegazioni teoriche le dimostrazioni pratiche[13]. Le prove si tenevano il lunedì sera alle nove e mezza, e rappresentavano un momento importante per i giovani operai diciottenni, che acquisivano lentamente presenza scenica ed efficacia nel presentare un messaggio politico che li coinvolgeva profondamente. Ma come osserva Etienne Decroux, che animava un altro dei numerosi gruppi di teatro operaio, Itkine non era affatto settario:

> Se per trozkismo si intende il desiderio di realizzare le tre idee di insurrezione, di organizzazione unitaria della produzione e di indipendenza del pensiero, lo praticò fino alla fine. Ma sapeva scegliere e si appassionò alla sua scelta senza che questo lo trascinasse ad indurire il suo cuore e la sua mente di fronte ai suoi avversari d'opinione[14].

Francis Lemarque ricorda[15] il momento particolarmente entusiasmante in cui Itkine chiede al gruppo di partecipare alle manifestazioni del Fronte Popolare, nel 1936[16]. Vengono

presentati numerosi spettacoli al giorno nelle fabbriche, nei negozi, negli uffici occupati da scioperanti. Lo spettacolo, con una larga parte di improvvisazione, terminava solitamente con alcune canzoni popolari intonate dalla compagnia al completo.

Non ci resta molto del repertorio del Groupe Mars. È possibile seguire indirettamente le attività del gruppo nel momento in cui si intersecano con quelle del Groupe Octobre[17]. Per esempio nel 1934 le due compagnie realizzano, insieme alla Chorale Populaire, una breve pièce dal titolo *Ah! Ah!*. Si trattava di uno spettacolo mimato con tre personaggi, una coppia e un dottore, che pronunciavano esclusivamente delle interiezioni con differenti intonazioni. Nello stesso anno viene vietata una manifestazione contro la guerra organizzata al Palais de la Mutualité. Come protesta, il Groupe Mars e il Groupe Octobre improvvisano una scena con la collaborazione della Chorale Populaire, in Avenue Mathurin-Moreau. Ma il contributo più significativo del Groupe Mars è *14 Juillet*, coro parlato di Jacques Prévert, presentato durante i festeggiamenti per l'anniversario della presa della Bastiglia. Gli interpreti sono Itkine e i fratelli Marc. Esiste invece una versione di *14 Juillet* di Romain Rolland, con annotazioni di Sylvain Itkine[18]. Gli appunti a margine non si possono considerare una vera e propria regia, ma riguardano esclusivamente i movimenti della folla e i rumori registrati da inserire quando la vicenda lo richiede. Probabilmente Itkine era uno degli interpreti della pièce che venne rappresentata il 14 luglio 1936 in una sala vicino a Place de la République, l'Alhambra, con il patrocinio della Maison de la Culture. Apoteosi del teatro d'anteguerra, questo evento riunisce le più importanti personalità della cultura agit-prop del momento: fondale dipinto da Picasso, trenta attori professionisti e centocinquanta attori operai che davano vita ad intense azioni di massa.

Il Groupe Mars era ben integrato all'interno dello scenario artistico parigino e fu una fucina di attori, tra i quali troviamo Roger Blin, che così enuncia gli obiettivi del gruppo:

> Presentare degli spettacoli "significanti", inscritti nella prospettiva del divenire dell'uomo, e insieme non tralasciare nulla dell'immaginazione poetica, dell'onirismo, e per quanto riguarda la forma, restare chiari senza impedirsi le sintesi, la stilizzazione più audace[19].

Emergono ben presto le personalità dei fratelli Marc, duettisti del gruppo, uno dei quali diventerà appunto Francis Lemarque. Per loro, Itkine comporrà anche due canzoni: *Chanson d'amour* e *La Chanson de la faim*, musicate da Maurice Marc e cantate dal futuro Francis Lemarque. Mentre della *Chanson d'amour* è rimasto soltanto il titolo, de *La Chanson de la faim* ci sono notizie più precise. Alla fine dell'esperienza con il Groupe Mars, questa canzone sul tema della disoccupazione viene "riciclata" per essere proposta in uno spettacolo, *Rêves sans provisions*, alla Comédie des Champs-Elysées, nel marzo 1937. Si trattava di un adattamento di Charlotte Neveu di *Love on the dole*, romanzo di Ronald Grow e Walter Greenwood sulla disoccupazione in Inghilterra nel 1848. Tra gli attori lo stesso Itkine, Abel O'Brady, Roger Blin, Guy Decomble, Henry Leduc, Fabien Loris, Bob Mathieu e Francis Lemarque con il fratello Maurice Marc.

Di questi anni datano anche i primi rapporti con gli artisti surrealisti, con i quali Itkine

redige numerosi manifesti[20] e partecipa ad alcune iniziative di natura politica.

## La stagione della regia

Nel 1935 Itkine è inserito in varie libere associazioni di artisti: oltre al gruppo dei surrealisti e a quello dei giovani attori del Groupe Mars, il nostro entra a far parte del Grenier des Augustins, sorta di associazione culturale fondata da Jean-Louis Barrault[21]. In questo spazio avranno luogo le prove delle tre regie più importanti di Itkine: *Ubu enchaîné, L'Objet aimé* e *Pasiphaé*. L'amicizia con Barrault lo porta l'anno successivo ad aderire all'iniziativa del Théâtre des Cinq, sorta di Cartel giovanile, insieme a Julien Bertheau, Raymond Rouleau e Jean Servais[22].

È nel 1937 che Itkine si risolve a mettere l'esperienza acquisita al servizio delle sue aspirazioni registiche: la fondazione della Compagnie du Diable Ecarlate, dal presunto nome di un *cabaret* di Londra dove Ben Jonson, Shakespeare e Marlowe avrebbero più volte discusso di poesia, sottolinea immediatamente l'interesse di Itkine per il teatro elisabettiano. I temi shakespeariani non sono però l'unica fonte di ispirazione per il giovane regista, che attinge molti spunti dagli scambi con gli amici surrealisti. L'interesse di Itkine per la pratica della regia sembra una naturale evoluzione della sua prima e più istintiva formulazione di teorie sulla natura dello spettacolo e sulla sua relazione con lo spettatore. Al di là delle prime esperienze giovanili con il Groupe Mars, che gli saranno servite come terreno di confronto con i grandi allestimenti che ammirava alla Comédie-Française, la sua riflessione si appunta essenzialmente sull'elaborazione di un nuovo linguaggio per la messa in scena. Sul versante teorico, il primo lavoro sul tema risale addirittura al 1929, quando Itkine aveva soltanto ventun anni. Di notevole maturità, questo articolo sottolinea l'importanza della figura del regista, che deve soprattutto "moltiplicare i contatti tra lo spettacolo e l'uditorio" in una modulata orchestrazione che neutralizzi "le luci della fiera"[23] per dare spazio a quelle dello spirito. Il regista come terzo elemento di un matrimonio a tre tra spettacolo e pubblico è una componente essenziale della filosofia di Itkine, al punto da venire riproposta in un successivo articolo del 1938[24]. Il maggiore disincanto dettato dall'esperienza attoriale e dai primi allestimenti[25] precisa l'analisi di Itkine, che vede la messa in scena di capolavori come un processo di restituzione di immagini ed emozioni "vive". Per questa ragione, è essenziale il rifiuto del dettaglio realistico in vista di un'attualizzazione dei contenuti dello spettacolo da rappresentare; lo sguardo dello spettatore si fa essenziale contrappunto all'azione. L'autore conclude affermando la volontà di non dare una ricetta che sia valida una volta per sempre; ogni capolavoro pone le sue domande, e non è possibile giungere a conclusioni unilaterali.

È in un lungo articolo del 1942[26], scritto per rispondere ad alcuni interrogativi sul ruolo del regista postigli da A. G. Gervais, che il percorso teorico di Itkine approda a conclusioni meno provvisorie. Le sue argomentazioni si pongono idealmente come momento conclusivo di un percorso artistico in se stesso compiuto, che di lì a due anni sarà

effettivamente troncato dalla morte dell'autore. Nel 1942 Itkine ha al suo attivo tre regie[27], alcuni progetti di messa in scena[28] oltre ad una significativa carriera di attore. Il concetto di dialettica tra spettacolo e pubblico è scomparso, per lasciare il posto ad un'analisi dettagliata e sistematica del ruolo del regista in generale e dell'esperienza di Itkine in particolare. L'articolo si divide in tre parti. Nella prima vengono escluse dall'analisi tutte le forme di spettacolo in cui il regista non abbia modo di esprimere la sua creatività: la cosiddetta *pièce à grand spectacle*, lavoro in cui gli effetti e i dispositivi scenici predominano sul testo e sul lavoro d'attore, le commedie di *boulevard*, e i *vaudevilles*, caratterizzati da uno stile "decorativo" per realizzare il quale il regista si trasforma in un servo del testo. In questa prima fase cogliamo il disprezzo di Itkine per tutte le forme del teatro commerciale in cui attori e regista siano al servizio di un vuoto virtuosismo. Viene isolato il cosiddetto *théâtre essentiel*, nucleo drammaturgico da cui possa partire una messa in scena intesa come ricerca. Tra gli autori che lo rappresentano sono citati i grandi classici di tutti i tempi (l'unico italiano del gruppo è Gozzi) ma anche Rosvita, il teatro Nō e le azioni drammatiche di Barrault tratte da Faulkner e Hamsun. Un teatro "uno e molteplice" che abbia come scopo fondante un apporto morale, intellettuale ed artistico all'umanità. Itkine respinge la suddivisione tra classici e contemporanei, osservando che spesso il cosiddetto teatro d'avanguardia compie le sue sperimentazioni soprattutto sui primi. Si rende necessario un superamento di queste convenzioni, nell'intento di unire le voci dei maestri e degli allievi.

Nella seconda parte viene analizzato in generale il lavoro del regista e quali debbano essere i mezzi impiegati per realizzare la sintesi di tutti gli elementi in gioco in uno spettacolo. Il regista deve avere assimilato in profondità il pensiero del drammaturgo, ma non necessariamente seguirne le indicazioni relative all'allestimento, che spesso si rivelano inadeguate. Tra i modelli di regista citati da Itkine, il più importante è sicuramente quello di Gordon Craig, visto non tanto alla luce delle sue convinzioni di teorica teatrale, quanto piuttosto dal punto di vista morale. Il regista deve essere animato da una profonda onestà intellettuale, dalla convinzione e dall'amore. La ricerca nei laboratori può essere anche fine a se stessa, senza dover necessariamente approdare al risultato pratico dello spettacolo; l'importante è rinnovare i propri mezzi attraverso qualsiasi esperienza, senza per questo rinunciare all'apporto del testo classico come base di partenza.

"I più audaci fra gli innovatori utilizzano le opere esistenti soltanto perché aspettano di suscitarne di nuove, appropriate alle loro ricerche"[29].

In seguito Itkine elenca un certo numero di registi, che hanno raggiunto nei loro spettacoli un'adesione alla figura ideale del creatore da lui tratteggiata. La messa in scena di Vachtangov de *Le Dibouk* vista per la prima volta nel 1926 al Théâtre Habima, risulta addirittura sublime, agli occhi del giovane allievo attore. Lo stesso evento spettacolare riproposto nel 1937 in un altro ambito, alla Salle Pleyel, non risponde alle aspettative dell'esigente Itkine. La scomparsa del regista, verificatasi ormai da molti anni (ricordiamo che Vachtangov è morto nel 1922) ha determinato nella compagnia un calo energetico ormai definitivo. Lo spettacolo, presentato in lingua russa, permette ad Itkine di fruire

soprattutto dell'aspetto figurativo della messa in scena, senza lasciarsi distrarre dalla parte testuale[30].

Lo stesso avviene per un altro spettacolo straniero, *Le Voyage de Benjamin III* per la regia di Granowski, nel 1928. Ricco di trovate poetiche, rappresenta un momento di crescita importante per Itkine, proprio perché racchiude in sé tutti i colori del grottesco e del sublime, della gioia e della crudeltà[31]. Vengono citati altri due spettacoli che esprimono un tentativo di rinnovamento drammaturgico: *Le Viol de Lucrèce* di André Obey, diretto da Michel Saint-Denis[32] e *Autour d'une mère* da Faulkner, diretto da Jean-Louis Barrault. Itkine non dimentica nella sua rassegna alcuni contemporanei, quali Dullin, Baty, Jouvet, Pitoëff. Ritiene interessanti anche alcuni passaggi de *La Faim* da Knut Hamsun, azione drammatica elaborata da Barrault. Non dimentica tuttavia di sottolineare il suo rammarico per non aver conosciuto il Vieux-Colombier di Jacques Copeau, né Lugné-Poe nei suoi anni migliori. Il teatro necessario è per Itkine fondato su solide basi accademiche ma non rifugge dall'attingere alle esperienze di ricerca dei grandi teorici del Novecento. Non manca di ricordare Artaud, "personaggio notevole" non tanto per la messa in scena de *I Cenci*, ma per la rappresentazione del *Sogno* di Strindberg e di *Victor ou les enfants au pouvoir* di Vitrac, e l'amico Decroux, che elabora la sua raffinatissima ricerca sul mimo che Barrault ha allargato ad un più vasto pubblico.

È importante il confronto con la diversità, con la molteplicità di un teatro che cerca spunti in ogni cultura, ma sempre con la consapevolezza dei limiti tecnici ed estetici che può incontrare lo studio di una pièce di teatro Nō o di un dramma indù.

Nella terza parte viene messa in luce l'esperienza pratica di Itkine, limitata dall'impossibilità di condurre le prove nel teatro dove lo spettacolo verrà rappresentato. Un altro limite fortemente sentito dal regista è quello di non poter realmente scegliere i propri collaboratori, ed eventualmente scartarli dopo qualche prova. La sua carriera di attore gli aveva permesso di conoscere un gran numero di interpreti da inserire nelle sue produzioni, inizialmente totalmente autofinanziate[33]. Le prove si svolgevano in un clima di amicizia ma anche di rigore, di attenta serietà[34].

L'approccio di Itkine al testo parte da una fase totalmente intuitiva, un'evocazione delle energie che muovono la tessitura drammaturgica intesa in termini di colori, movimenti, azioni e voci. Successivamente l'evento si definisce nella mente del regista con più chiarezza. "Bisogna porsi incessantemente delle domande, e incessantemente rispondervi"[35].

Forte della sua esperienza attoriale, Itkine affronta il testo per la prima volta interpretando tutti i ruoli, o immaginando degli attori-marionetta che propongano soluzioni sceniche efficaci nei momenti più significativi del testo. La prima versione della messa in scena viene annotata accuratamente, con tutti i dettagli relativi alla scenografia, alle luci, agli effetti sonori, alla combinazione dei colori nei costumi e nelle scene. Ogni progressione ritmica risulta registrata per poter essere riprodotta con il massimo della precisione[36]. Viene posto l'accento sull'importanza di eliminare gli effetti che fiaccano l'opera rendendola troppo elaborata, o quelli che spengono le trovate successive anticipandole. Dal punto di vista pratico, Itkine si ispira al metodo e alla terminologia di Michel Saint-

Denis, animatore della Compagnie des Quinze, il quale ha ricevuto le proprie conoscenze tecniche direttamente da Copeau[37]. Le battute sono accuratamente numerate in corrispondenza con la regia. Il lavoro con lo scenografo e con il musicista è anch'esso preventivamente pianificato. Per quanto concerne il rapporto con gli attori, esso passa inevitabilmente per una informazione dettagliata di tutte le intenzioni del regista, una sorta di ulteriore affermazione della propria onestà intellettuale. Dopo una prima lettura da parte del regista, seguita da alcune altre animate dagli interpreti, inizia il vero lavoro di messa in scena, che tiene conto della psicologia degli attori e del loro carattere. Il personaggio viene pertanto tratteggiato in stretta correlazione con l'emotività dell'interprete. Il lavoro individuale non deve offuscare però la resa d'insieme, in un processo accuratissimo in cui non è previsto nessuno spazio per l'improvvisazione. Un'altra abilità del regista dev'essere quella di mantenere la compagnia in un certo stato di tensione, di "incompletezza attiva":

> Essere pronti troppo presto è quasi altrettanto fatale alla rappresentazione – e a volte peggio – di precipitarsi poco prima di andare in scena. Tutto può diventare freddo e pesante perché lo si prova nel vuoto[38].

Il giorno della rappresentazione è un momento unico, dove tutte le forze che il regista ha animato entrano in circolo. Itkine sottolinea come ricoprendo questo ruolo sia importante affinare la propria capacità di ricevere suggestioni da tutti i membri della compagnia, ivi compresi i macchinisti, che hanno sempre soluzioni di grande concretezza per qualsiasi problema di loro competenza. L'autore aggiunge alcune interessanti riflessioni sull'importanza della scelta dello spazio adatto per il tipo di spettacolo, facendo riferimento all'allestimento de *Le Viol de Lucrèce* di Michel Saint-Denis, che presentato per la prima volta al Vieux-Colombier, soffrì terribilmente nelle repliche successive, tenute invece nella convenzionale sala dello Studio des Champs-Elysées.

Ultimo delle pubblicazioni di teorica teatrale di Itkine, questo articolo delinea con sufficiente chiarezza non solo le intenzioni artistiche dell'autore, ma anche le modalità pratiche con cui un testo veniva da lui affrontato.

Il primo allestimento del Diable Ecarlate è *Ubu enchaîné* di Alfred Jarry, preceduto dal breve atto unico dello stesso autore, *L'Objet aimé*[39]. La pièce viene rappresentata al Théâtre d'Essai de l'Exposition, nell'ambito dell'Esposizione delle Arti e delle Tecniche del 1937, dal 23 al 26 settembre[40].

Nel novembre 1937 Itkine fonda con André Frank, stretto collaboratore di Jean-Louis Barrault, la rivista "La Nouvelle Saison", che si propone di trattare temi culturali ma anche politici e morali. Nel primo numero appare l'articolo *Saluer le drapeau…(Intervention à propos de Jarry)*[41], nel quale Itkine riesamina le valenze politiche del messaggio di Jarry e mette in luce la necessità di far prevalere nella messa in scena del testo tutte le istanze di protesta, senza però affievolire gli aspetti comici dei personaggi[42]. De "La Nouvelle Saison" escono soltanto sette numeri, fino all'agosto del 1937. Pur continuando a lavorare in re-

dazione, Itkine vi pubblica solo un altro articolo[43] che non tocca argomenti teatrali, oltre naturalmente ad utilizzare la rivista per pubblicizzare uno dei suoi allestimenti successivi, *Pasiphaé* di Henry de Montherlant[44].

È il 1938 l'anno più promettente per il versatile Itkine. Gli si offre l'occasione di mettere in scena prima *Le Coup de Trafalgar* di Roger Vitrac, testo che aveva già interpretato nel 1934, e per la prima volta in Francia un breve testo di Henry de Montherlant, *Pasiphaé*.

Procedono nel frattempo parallelamente le attività di attore cinematografico e teatrale. Per ciò che concerne i ruoli teatrali, non è possibile ricostruire integralmente tutte le piccole parti sostenute, che nella maggior parte dei casi non hanno lasciato alcuna traccia nella stampa dell'epoca. Lo ritroviamo in *Baignoire B* di Maurice, Diomant e Berger, spettacolo presentato al Théâtre Marigny di Parigi nel 1939, per la regia di Jean Wall. Si tratta di un giallo tratto da un radiodramma di successo: ne rimangono due fotografie[45] che rappresentano la stessa scena presa da angolazioni diverse. Come avviene per tutte le immagini di Itkine, si resta ancora una volta sorpresi dalla forte caratterizzazione dei suoi personaggi che sono differenziati tra loro al punto da scadere a volte nella tipizzazione.

## La drammaturgia e il teatro di poesia

In un momento di sosta forzata, nel 1938, nasce nell'attore-regista l'aspirazione alla drammaturgia. Tale esigenza è dettata dall'impossibilità di realizzarsi nel teatro dal punto di vista pratico; l'attività drammaturgica si intensificherà infatti nel periodo compreso tra il 1940 e il 1943, fase in cui la guerra e l'attività nella Resistenza impediscono ad Itkine di partecipare a produzioni teatrali o cinematografiche. Nell'estate 1938 vengono quindi alla luce *La Drôlesse*[46] e l'adattamento di *The knight of the burning pestle* (*Il Cavaliere dal pestello ardente*) di Francis Beaumont e John Fletcher, con la collaborazione di Abel O'Brady[47]. Entrambi i lavori sono condizionati dal profondo interesse per il teatro elisabettiano.

Tra le due repliche di *Pasiphaé*, Itkine trova il tempo di organizzare, sotto l'egida dell'associazione culturale Le Proscenium d'Europe, una *matinée* poetica dove rimettere in gioco i canoni di questo genere di evento spettacolare, molto apprezzato dal pubblico dell'epoca: *Poésie involontaire et poésie intentionnelle*. Le poesie abbinate a *Pasiphaé* avevano posto ad Itkine una serie di problemi interpretativi ed organizzativi che gettavano le basi di un nuovo modo di affrontare la parola poetica in teatro. Sempre incline alla teorizzazione, il regista descrive la propria esperienza e trae alcune conclusioni in un saggio solo parzialmente edito, *Dramaturgie de la poésie*[48].

La *matinée*, alla quale è abbinata una conferenza di Paul Eluard, viene pubblicizzata con numerosi volantini che annunciano *auditions de textes, de poèmes, de chansons. Projections*[49]. Il programma di sala rende più esplicito l'alternarsi di testi molto diversi tra loro, poesie vere e proprie (intenzionali) e testi di altro tipo, che sprigionino scintille di poesia involontaria.

## Gli ultimi anni: i surrealisti e il teatro nella *zone libre*

Intorno alla fine del 1939, Itkine parte da soldato verso una destinazione imprecisata e si sposta continuamente. Pur inviando lettere e cartoline ai familiari, non gli è permesso indicare dove si trova. Nel giugno del 1940, dopo la smobilitazione, lo troviamo nel Limosino, tra Rochechouart e Vayres, in un campo di soldati che hanno perso il loro reggimento. Dalla fine di agosto si trova a Marsiglia, dove partecipa come attore all'allestimento di *Musique légère*, commedia musicale scritta e diretta da Louis Ducreux. Lo spettacolo va in scena a Aix-en-Provence, a Marsiglia, a Cannes, per un totale di sette repliche tra luglio e ottobre 1940.

Il 27 settembre il governo di Vichy vieta agli ebrei di superare la linea di demarcazione tra la zona occupata e la zona libera. Gli ebrei che abitano nella zona occupata devono sottoporsi al censimento. Itkine rimane a Marsiglia ed entra a far parte del gruppo surrealista che si riunisce nella Villa Air-Bel. Si organizzano attività culturali come vendita di quadri, invenzione di giochi surrealisti (tra i quali le famose carte del *Jeu de Marseille*), letture, rappresentazioni teatrali, tornei di scacchi. Alla fine di ottobre Itkine cerca di risolvere il problema delle dissestate condizioni in cui vive con i suoi amici, e fonda una fabbrica di dolcetti a base di frutta fresca e datteri. L'alimento, presto pubblicizzato come *Croquefruit*, è altamente nutririvo e non è soggetto a razionamento. L'impresa ha un tale successo che in breve tempo garantisce la sopravvivenza ad almeno un centinaio di persone, tra le quali artisti e membri della Resistenza[50].

Il 12, 17, 19 e 22 novembre 1940, Itkine interpreta all'Odéon di Marsiglia *Le Malade imaginaire* di Molière. Nel frattempo diventa operativo nella rete di informazioni della Resistenza, e scrive alcuni articoli politici con lo pseudonimo di Gerard Quatrefages.

In questo periodo ci lascia inoltre alcuni appunti relativi al progetto di messa in scena de *La Drôlesse* (*La Baldracca* ). Infatti l'impossibilità di svolgere l'attività di regia lo spinge a portare avanti quella drammaturgica e progettuale, che sarà particolarmente intensa nel 1943, con la stesura di *Don Juan satisfait* [51], *Théâtre d'ombres*[52] e *L'Eau trouble*[53] oltre a numerosi abbozzi e opere incompiute.

Nel 1941 progetta insieme al musicista André Roussin la messa in scena di *Escurial* di Michel de Ghelderode e di *Les Barbes Nobles*dello stesso Roussin. Verranno indette alcune prove a Montredon, presso la villa della contessa Pastré, ma non si perverrà ad alcun esito concreto.

L'attività attoriale di Itkine si orienta in questo momento verso spettacoli "classici": nel mese di aprile interpreta Arpagone ne *L'Avare* di Molière, per la regia di Jean Vernier, con la compagnia Jeune France. La pièce parte in *tournée* in Provenza e Linguadoca. In luglio partecipa a *Le Furbéries de Scapin* di Molière, per la regia di Louis Ducreux. Lo spettacolo avrà una breve *tournée* regionale.

Il 17 novembre 1941, in occasione del passaggio di Charles Dullin a Lyon e del cinquantenario di Arthur Rimbaud, Itkine cura la regia e l'interpretazione per una lettura pubblica in una piccola sala al numero 10 della Montée des Carmélites: si tratta de *Le*

*bateau ivre* e *Une saison en enfer* di Rimbaud. In quei giorni gli viene affidato il ruolo del padre di Regina in *Quando noi morti ci destiamo* di Ibsen. Lo spettacolo, diretto da Marcel Lupovici, va in scena a Marsiglia nel dicembre 1941-gennaio 1942.

Il 27 luglio 1942 a Montredon va in scena *Il Sogno di una notte di mezza estate* di William Shakespeare. Itkine cura la messa in scena all'interno di un collettivo di registi e probabilmente interpreta il ruolo di Lecoing. La pièce viene replicata il 13 e 14 settembre 1941 al Casino Municipale di Cannes.

Itkine si trova nell'impossibilità di portare avanti l'attività registica, scarsamente remunerativa, di fronte alla necessità di mantenere la sua nuova famiglia costituitasi stabilmente nel 1941. Pur provando uno scarso entusiasmo per il lato "impiegatizio" dell'attività di attore, deve arrendersi alle circostanze[54]. Dal 18 al 22 gennaio 1942 lo vediamo in due produzioni della compagnia del Rideau gris diretta da Louis Ducreux: in *Fantasio* di Alfred de Musset è il Principe di Mantova, mentre ne *La Carosse du Saint Sacrement* di Prosper Merimée interpreta il ruolo del vescovo. Per quanto concerne la sua ultima regia, non vi è dubbio sul fatto che possa trattarsi di *Chaînes* di Henri Michaux, con Pierre Pastré e Pat Solal, rappresentato nell'agosto di quell'anno a Montredon. Di questo evento teatrale non rimane nessun documento.

Nel 1943 le mansioni svolte all'interno del movimento di Resistenza si fanno sempre più impegnative, pur permettendo ad Itkine di rivolgere i suoi sforzi all'attività drammaturgica. Per evitare il più possibile il rischio di essere scoperto, si trasferisce con la famiglia prima nella Drôme e poi a Lione, sotto le mentite spoglie di Georges Sylvain Bollon. Una delazione ne causa l'arresto il 1° agosto del 1944; la morte sopravviene in seguito alle torture senza che mai gli venga strappato il suo vero nome o il nome dei compagni[55]. La testimonianza[56] che lo avrebbe visto ancora vivo a Auschwitz nel 1945 non è da ritenersi valida, poiché è stato appurato che si trattava del fratello Lucien Itkine[57].

### *Ubu enchaîné* di Alfred Jarry

Non ci sono dubbi sul fatto che l'apporto più significativo di una così variegata carriera artistica risieda nei materiali concernenti la regia di *Ubu enchaîné.* Questo allestimento lasciò tracce profonde nella vita teatrale dell'epoca, come ci testimonia la ricca rassegna stampa che mi è stato possibile raccogliere, e per questa ragione merita un'analisi più dettagliata.

Scritto nell'estate del 1899, *Ubu enchaîné* racchiude una serie di elementi che lo pongono in relazione con *Ubu roi* (1896), primo testo della serie che vede protagonista il personaggio grottesco di Padre Ubu[58], strumento di denuncia delle tirannidi del mondo moderno. Innanzitutto i due lavori sono collegati tra loro dal carattere di farsa satirica ed epica. Per quanto concerne la trama, hanno in comune la ricerca da parte di Padre Ubu di un bene che desidera ottenere. Nel primo caso (*Ubu roi*) si tratta dello statuto di re, nel secondo (*Ubu enchaîné*) della schiavitù. Pertanto i motivi relativi all'aggressività di

*Ubu roi*, corredati da oggetti tipici creati dall'autore, sono ribaltati nel secondo testo da un inventario altrettanto ricco di strumenti di sottomissione[59]. Il testo *Ubu enchaîné* fu pubblicato nel 1900 nelle edizioni della Revue Blanche. Durante la vita dell'autore non fu soggetto ad alcuna riedizione. Itkine utilizzò quindi per il suo allestimento la prima edizione, che non risulta in alcun modo diversa dalla versione oggi in circolazione.

La dettagliata messa in scena manoscritta da Itkine che ho consultato presso la Bibliothèque de l'Arsenal non è completa: si ferma infatti alla penultima battuta della scena quarta del quinto atto, tagliando le ultime tre scene del testo di Jarry. La messa in scena consta di venti pagine numerate a mano. La numerazione prosegue con la pagina ventuno che presenta alcune annotazioni relative ai personaggi, intitolate *Détails* [*sur la*] *mise en scène*. Risulta evidente che la numerazione di questo foglio e dei due successivi è stata vergata da un'altra mano, sia per la grafia che per la posizione del numero sul foglio. Rispetto alla questione delle tre scene mancanti ci sono due ipotesi: la prima, e la più improbabile, è che Itkine avesse deciso di terminare lo spettacolo con lo scambio di battute tra il carceriere e Père Ubu durante il viaggio attraverso la Sclavonia (V, 5); la seconda è che manchi effettivamente un foglio alla regia conservata dalla Bibliothèque de l'Arsenal. Questa eventualità è avvalorata dal fatto che in calce al foglio n. 20 che conclude la regia non è menzionata la chiusura del sipario, a differenza della fine degli altri atti. Inoltre nel breve saggio di Henri Béhar che tratta dell'allestimento di *Ubu enchaîné* la regia risulta di ventun pagine[60].

La documentazione diretta che pertiene al lavoro preparatorio di questo allestimento consiste in:

1. Venti fogli di *mise en scène* vergati con scrittura minutissima da Itkine e integrati da piccoli schemi sui movimenti dei personaggi;
2. Indicazioni sui personaggi: *Details* [*sur la*] *mise en scène* (due fogli numerati 21 e '22');
3. Note per Buisson, il realizzatore delle scenografie (due fogli numerati 23 e 24);
4. Cambiamenti di scenografia del terzo atto (un foglio non numerato);
5. Calcoli delle spese (un foglio);
6. Bozzetti di scenografia di Max Ernst (due lucidi, due tavole, un disegno)[61];
7. La partitura musicale della *Chanson du Decervelage*, di Claude Terrasse, autore degli altri frammenti musicali presenti nello spettacolo[62].

Oltre al programma di sala canonico, esiste anche un programma di sala illustrato di ventiquattro pagine con una tiratura di cinquecentotrenta esemplari, realizzato con l'aiuto di un grande numero di artisti surrealisti[63].

Con questo materiale è possibile tracciare un profilo sufficientemente esauriente della visione che Itkine aveva della resa spettacolare di questo testo. È necessario comunque ricordare che le note di regia sono precedenti alle prove. Nulla vieta di pensare che durante le prove potessero avvenire mutamenti anche sostanziali del progetto iniziale. Questi materiali rappresentano pertanto la prima fase di un processo di cui non abbiamo i momenti successivi. L'esito finale non può essere ricostruito se non attraverso gli articoli

di critica del periodo, ma sempre, ovviamente, in maniera parziale.

Il testo è stato utilizzato integralmente[64]. I cinque atti sono condensati in quattro: il primo e il secondo sono accorpati, mentre c'è un breve intervallo alla fine del secondo e del terzo atto. Nella rappresentazione finale, gli intervalli vennero eliminati[65].

Il carattere di adesione al movimento surrealista si riscontra in primo luogo nelle scenografie. Come osserva Henri Béhar[66], Itkine è affascinato soprattutto dalla possibilità di far sì che un personaggio come Ubu trasporti con sé la propria scenografia, creando quattordici luoghi differenti e modulando attorno a sé la presenza degli oggetti e delle atmosfere. Il lavoro di Max Ernst si concentra sulla realizzazione di sei scene assemblate con la tecnica del *collage*, tipica di questo artista:

1. Atto I (*Le Champ de Mars*) - Lo spazio è in prospettiva, con il punto di fuga in un'immagine della Tour Eiffel. Alcuni pannelli attraversano la scena tangenzialmente. Vi sono riprodotte alcune figure, quali un'immagine tratta da una celebre moneta in corso in quegli anni, un tandem, il ritratto di un fante in tenuta da battaglia;

2. Atto II, scena seconda (*Le vestibule de Pissembock*) - Un semplice muro al quale sono appesi due quadri. Uno di questi è un trofeo di caccia composto di teste di bestie feroci;

3. Atto II, scena terza (*La chambre d'Eleuthère*) - La scenografia è costituita molto semplicemente da un letto a baldacchino e da un tavolino con specchiera, ritagliati, come ipotizza Béhar[67], da un catalogo di mobili;

4. Atto III, scena prima (*La prison*) - Presenta in primo piano una porta collegata tramite catene a due cancellate laterali: è sormontata da una bandiera nazionale a destra, mentre a sinistra da un barile nel quale è infilata un'ascia;

5. Atto IV, scena ottava (*Le serail*) e atto V, scena sesta (*Le champ des turcs*) - Sono rappresentati dalla stessa scenografia: da un lato una bandiera verde con stella e spicchio di luna, dall'altro la sala dei devoti che ospita una lampada e un divano ornato di motivi religiosi;

6. Atto V, scena terza (*La Sclavonie*) - È rappresentata da una scena prospettica che ha come punto di fuga un'immagine dell'Arco di Trionfo. Una struttura di catene sorregge un tandem ed alcuni oggetti, tra cui una sedia e un ombrello.

Possiamo supporre che non vi fossero altre scenografie all'interno dello spettacolo, poiché nelle indicazioni fornite a Buisson[68], il realizzatore pratico delle scenografie, si fa riferimento ad elaborazioni delle idee di Ernst, senza introduzione di nuovi elementi scenici. Inoltre in questo unico foglio Itkine traccia un dettagliato schema, articolato in quindici punti, su come procedere ai cambi di scena con la presenza degli attori sul palcoscenico: è da ritenersi uno dei pochi documenti che sono stati effettivamente utilizzati le sere di spettacolo. Un elemento interessante, che probabilmente è stato aggiunto successivamente visto che nella regia non ve ne è traccia, è la presenza di danzatori nella scena del serraglio.

Veniamo ora ad esaminare la regia. È organizzata puntigliosamente, con le battute del testo numerate in corrispondenza dei movimenti ad esse relativi. Salta agli occhi l'estre-

ma scarsità di indicazioni relative ai toni e all'aspetto verbale dell'interpretazione del testo. Probabilmente questa parte del lavoro, preliminare al movimento scenico, era fissata durante le prime letture. Per quanto concerne il movimento, la caratteristica più significativa di questo allestimento sembra essere un estremo rigore. Non ci sono eccessi: l'azione risulta essenziale nella restituzione di tutte le sfumature del testo, anche nei punti in cui la resa della comicità potrebbe giustificare più invenzioni da parte del regista. Questo non significa tuttavia che non emerga la creatività di una messa in scena vivace, caratterizzata da un ritmo asciutto e indiavolato. Le scene significative sono numerose. L'ingresso degli Uomini Liberi, imbevuto di *gags* da teatro di *boulevard* (I, 2) e lo scambio di battute tra Eleuthère e Pissembock (I, 5) sono i due picchi più vivi del primo atto. Il personaggio di Eleuthère è delineato con grande efficacia, ed è a mio avviso il meglio riuscito: volutamente manierato, appartiene al mondo tinto di sognante comicità dei film muti, nel quale si muove con l'aggraziata ripetitività di una *poupée mécanique*[69].

Nel secondo atto il momento più interessante coinvolge sicuramente la settima scena, nella quale il motivo della danza sottende burlescamente tutti i movimenti d'insieme. Dopo l'intervallo, il terzo atto appare alquanto denso di trovate. Per esempio la quarta scena, dove le quattro zitelle lavorano a maglia a diverse velocità. Itkine introduce il personaggio della domestica, che non c'è nel testo. Quest'ultima rimane immobile presso la porta, con un'espressione idiota, senza pronunciare una sola parola. Alla fine della scena successiva avviene l'ingresso dei Poliziotti e dei Demolitori, che danno vita ad un passaggio grottesco inventato dal regista, dove viene simulata un'aggressione alla domestica accompagnata dalla controscena di una zitella che prega, che si conclude con il cambio di scena previsto da Jarry.

Un altro elemento originale è l'introduzione, alla fine della settima scena, ambientata in prigione, di un coro di numerose voci flebili, che investono lo spazio scenico dall'esterno fino allo spegnersi delle luci per l'intervallo. Nel quarto atto brilla di nuovo l'ingresso degli Uomini Liberi, con una scena molto ritmata. Nella quarta scena Itkine propone di far volteggiare il berretto verde di Ubu con un piccolo paracadute, anche se dichiara di non conoscere l'effettiva realizzabilità di quest'idea. Ma è certamente pieno di *verve* il passaggio in cui Mère Ubu, pronunciando la battuta "*Qu'est-ce que c'est tout ce monde encore?*" ruota su se stessa, e alla fine della rotazione si accendono le luci in sala e si fa partecipe il pubblico delle battute di gruppo, con un procedimento tipico del teatro operaio, che Itkine dimostra di utilizzare sempre come termine di riferimento.

Il quinto atto ci è arrivato lacunoso, e quindi non posso formulare considerazioni su come sia stato realizzato il finale.

È necessario mettere in luce l'attenzione con cui sono stati tratteggiati i movimenti su carta, senza tuttavia precludersi la possibilità di una rielaborazione durante le prove, con il contributo degli attori. L'allestimento ha potuto contare anche su di una grande accuratezza di indicazioni luministiche, curate dallo stesso regista; se non hanno subito variazioni dal progetto iniziale, sono state certo frutto di un grande impegno economico, tenuto conto del fatto che questo progetto è stato interamente autofinanziato da Itkine[70].

Un'altra componente a dir poco curiosa di questo allestimento è la sovrabbondanza di rumori fuori scena preregistrati: si tratta anche in questo caso di una contaminazione di suggestioni proprie del teatro operaio.

Come osserva Henri Béhar[71], si diffuse la voce erronea secondo cui i costumi erano anch'essi di Max Ernst: in realtà dovettero essere realizzati all'ultimo minuto, e per questa ragione risultarono alquanto convenzionali: costume da prete per Frère Tiberge, caffettano per il Sultano, abito di lana con spirale al centro del ventre per Père Ubu. E per quel che concerne gli altri personaggi, si tratta di costumi reperiti qua e là, appena un po' fuori moda. Quanto agli Uomini Liberi, sono in completo gessato con cappelli diversi a seconda delle scene e sono muniti di fucili per bambini. L'utilizzazione di oggetti insoliti per un uso diverso da quello che viene loro attribuito pare una cifra stilistica frequente in Itkine[72], e rimanda ad un procedimento tipico del surrealismo.

Gli interpreti, come recita il programma di sala[73], sono Jean Temerson (Père Ubu), Gabrielle Fontan (Mère Ubu), Mireille Séverine (Eleuthère), Gilbert Lély (Pissedoux), Abel O'Brady (Lord Catoblepas), Jean Daguerre (Jack), Pierre Asso (Frère Tiberge), Roger Blin, Guy Decomble, Emile Rosen (Uomini Liberi) e lo stesso Itkine nel ruolo di Pissembock. Le indicazioni sui personaggi[74] sono sintetiche ed incisive. Questo conferma l'intenzione di Itkine di lavorare in sinergia con gli attori per la costruzione del personaggio. Si tratta infatti soltanto di brevi notazioni sulla postura e su alcuni atteggiamenti (per esempio per Eleuthère si pone l'accento sulla vocetta acuta). È interessante la creazione di una maschera bifacciale oppure di due ombre divergenti per il personaggio di Pissembock, che ricorda la descrizione di Moll Cutpurse, l'eroina de *La Drôlesse*, testo a cui Itkine inizierà a lavorare quasi un anno dopo.

Considerando il carattere di esordio di questa regia è necessario sottolineare la consapevolezza stilistica con cui sono stati affrontati tutti i problemi connessi con l'allestimento. Al di là della frammentarietà di questa suddivisione in quattro atti, volta inizialmente a soddisfare la finalità pratica dei frequenti cambi di scena, e poi modificata, si può dire che il testo sia stato affrontato con un rigore creativo che diventerà una costante dell'approccio alla regia di Itkine.

La riflessione teorica non cessa mai il suo fermento, per un intellettuale per il quale l'esperienza pratica alimenta il pensiero in uno scambio continuo. Per questo il regista sente la necessità di affiancare al lavoro sul campo una ricerca teorica che culmina nella stesura di un programma di sala illustrato[75]. Questa *brochure* conteneva illustrazioni di Picasso, Man Ray, Mirò, Magritte, Tanguy, Paalen e altri, tutte consacrate alla figura di Père Ubu. Essa contiene anche un certo numero di testi, che Itkine si fece inviare manoscritti dagli autori, come testimoniano le numerose lettere di accompagnamento ai testi originali[76]. Gli autori delle brevi composizioni in versi o in prosa sono Paul Eluard, André Breton, Maurice Heine, Guy Rosey e molti altri. La realizzazione del programma ebbe qualche incidente di percorso che fino all'ultimo momento rese incerto l'esito dell'operazione[77].

Ponendo l'accento sull'eterogeneità dei testi presentati, Henri Béhar riscontra nella na-

tura di Padre Ubu la capacità di rivelare le ossessioni di ciascuno[78]. Molti tra questi autori insistono sul carattere liberatorio e dissacrante del riso, un riso "rivoluzionario": adottano questa visione Pierre Mabille, Maurice Heine e lo stesso Itkine, la cui *Intervention à propos de Jarry* occupa la parte centrale della *brochure*[79]. Si tratta solo di un frammento che verrà pubblicato *in extenso* ne "La Nouvelle Saison", con il titolo *Saluer le drapeau*[80]. "Con Jarry rifiutiamo di salutare le bandiere e gli uomini rappresentativi"[81] dichiara l'autore che con brevità ed efficacia mette in luce i motivi di una scelta testuale e stilistica non semplice. Lo sguardo sempre attento all'attualità da una parte, ai temi e alle lotte del teatro operaio dall'altra, Itkine fa di Jarry il portavoce ma anche lo strumento di un'arte rivoluzionaria, che ha il dovere di prendere posizione una volta per tutte contro le ipocrisie di una democrazia che veste solo le apparenze. La forza distruttiva di un personaggio come Père Ubu coinvolge in una caustica denuncia tutti i rituali della giustizia borghese, in una volontà di demolizione che per Jarry deve investire tutto, perfino le rovine[82]. Sono tutti i fantasmi della dittatura e dello schiavismo a popolare la scena, in un momento storico in cui i riflessi inquietanti del Terzo Reich rendono necessaria una reazione forte, senza tentennamenti.

Queste le motivazioni di una scelta testuale che ha ragioni più intellettuali che estetiche[83]. Il regista dichiara di essere interessato a due forme di teatro: quella che si indirizza semplicemente ad un pubblico, e quella del "teatro di massa", inteso non rispetto al numero di attori impiegati o di spettatori presenti, ma per i temi trattati, che coinvolgono le emozioni individuali trasformandole in energie collettive. *Ubu enchaîné*, così come *L'Objet aimé*, rappresenta questo tipo di teatro, che deve manifestare con irriverenza tutta la contraddittorietà di un'epoca di divisioni sociali e politiche.

Le quattro serate consacrate a *Ubu enchaîné* e a *L'Objet aimé* di Jarry, ebbero un grande successo di pubblico. La stampa aveva preparato l'evento artistico ma soprattutto letterario – la prima rappresentazione del seguito di *Ubu roi* nel trentennale della morte dell'autore – con un certo anticipo, tale da rendere l'evento uno dei pezzi forti delle manifestazioni teatrali dell'Esposizione. Già dal 16 settembre, André Frank, collaboratore di Barrault e osservatore delle prove di Itkine al Grenier des Augustins, compone un lungo articolo di presentazione[84]. Con l'avvicinarsi della data dello spettacolo, si moltiplicano le voci interessate alla prima rappresentazione pubblica di *Ubu enchaîné*: Léo Marches per "Le Journal"[85], Claude Hervin per "Paris Midi"[86], Maurice Rapin per "L'Epoque", dove si riporta un'intervista a Itkine nella quale il regista sottolinea come la scelta del nome Le Diable Ecarlate per la compagnia sia finalizzata a manifestare il proprio anticonformismo[87], André Frank per "Semaine à Paris"[88], e Hubert Gabailh, che su "Le Figaro" scrive un lungo articolo di riflessione sulla figura di Ubu e sul suo significato filosofico per la cultura francese[89]. L'evento stimola non poche riflessioni sui temi più disparati: un redattore si dedica a tracciare un cervellotico parallelismo tra Ubu e Greta Garbo[90]. Come si è visto, il clima è propizio a toccare le coscienze, con un allestimento che al di là dei contenuti letterari ha incontestate valenze politiche. La circostanza salta agli occhi quando leggia-

mo la descrizione del pubblico che fa Benjamin Cremieux[91]. Si tratta di un pubblico composto da "surrealisti, ex surrealisti, para-surrealisti" ma anche da giovani che pur non essendo schierati politicamente, sono tuttavia accesi dall'entusiasmo. Anche Claude Hervin parla di una sala "arcipiena"[92]. Secondo l'opinione di Henri Béhar[93], le critiche sono modellate in base all'opinione politica del giornale a cui fanno riferimento. Come rappresentante dell'estrema sinistra, il redattore de "L'Humanité"[94] sottolinea la povertà del testo rappresentato in confronto a *Ubu roi*, e al di là dell'apprezzata interpretazione di Jean Temerson, il protagonista, rileva una serie di difetti della messa in scena: mancanza di omogeneità, eccessivo linearismo delle scenografie, carenza di ritmo e imprecisione generale. Nessun altro articolo raggiunge la stessa velata aggressività se non quello di Lucien Dubech[95], che incarna l'opposta fazione politica. Dubech si abbandona ad una lunga disquisizione sullo spreco di finanziamenti pubblici per alimentare questo tipo di iniziative delle compagnie non riconosciute, e arriva a definire *Ubu enchaîné* "non molto ben recitato" e comunque "non recitabile"; al di là della densità di un personaggio che il redattore vede come "prefigurazione sorprendente del Fronte Popolare". Certo non erano queste le intenzioni di Itkine. Le altre critiche negative si appuntano su di un solo elemento: la voce inadeguata del protagonista[96] e il suo carattere troppo *vaudevillesque*[97]. A parte questo, tutte le voci ufficiali della critica sono concordi nell'affermare le qualità della regia di Itkine. "Un grande regista", lo definisce Pierre Damon[98], lodando anche la superiorità degli attori e l'efficacia delle scenografie. Per J.-L. Le Marois è "ingegnoso e originale"[99], mentre Pierre Audiat[100] sottolinea la qualità dell'allestimento di essere di un'agilità e di una comicità scintillanti; il suo apprezzamento va sopreattutto alle abbondanti trovate offerte dalla scenografia, e all'abilità degli interpreti nel dare vita ad un testo poco comodo. Calorosi elogi da Paul Reboux[101], dall'anonimo redattore di "Vendemiaire"[102], e da Paul Chauveau, che tesse le lodi degli interpreti: "perfetti, feroci, spirituali ed efficaci"[103]. André Frank parla di "capolavoro"[104]. In un altro articolo Paul Chauveau sottolinea le rispondenze profonde tra la regia, la scenografia e le parole del testo:

> Sylvain Itkine ha trasposto con precisione in gesti, atteggiamenti ed intenzioni, e Max Ernst in segni, oggetti e costumi [sic] la rumorosa poesia e l'enorme derisione […]. E si nota una delicata e doppia attenzione alla memoria di Jarry, ciclista [...], nel tandem scintillante munito di gomme gonfie appeso tra due pesanti catene al portico del paese degli Sclavoni[105].

André Frank a questo proposito parla addirittura di "uno scambio nel quale Jarry autore doveva forse di più a Itkine regista che Itkine a Jarry"[106].

La precisione e l'intelligenza della messa in scena viene sottolineata da Claude Hervin[107], da Anne Darbois[108], da André Warnod[109] e da Benjamin Cremieux[110]. Il redattore di "Beaux-Arts" parla di "unità di stile"[111], mentre Albert Cymboliste ritiene che alcuni passaggi non rispettino lo spirito di Jarry[112]; tuttavia loda proprio la scena dei Demolitori che assaltano la stanza delle zitelle devote, che come si è già detto è in gran parte invenzione del regista. In questa rassegna trova spazio anche un interessante articolo di Abel O'Brady[113],

dove si descrivono i momenti più significativi delle prove. La "tirannia mentale" di Itkine nei confronti degli attori, forte della sua volontà di superare il conformismo del teatro francese dell'epoca, dà vita ad un percorso artistico caratterizzato da un estremo rigore; questa situazione permette di creare uno spirito d'*équipe* che risulta evidente soprattutto nelle scene d'insieme[114]. L'articolo più entusiastico è sicuramente quello di André Rolland de Renéville[115], che Béhar ritiene influenzato da Antonin Artaud nella sua ricerca di un Oriente rigeneratore[116]. Renéville riscontra in questa messa in scena la tradizione del teatro asiatico, riaccesa dal genio di Jarry. Gli interpreti, data la loro giovane età, risultano al critico pieni di spirito mentre così non è per la coppia dei protagonisti, troppo legati a *clichés* interpretativi da accademia. Manifesta dunque un caloroso sostegno a questa giovane compagnia, che ha saputo dar vita al vero teatro permettendo ai personaggi di svilupparsi sulla scena sotto lo sguardo degli spettatori, senza eccessivo tecnicismo ma lasciando alla poesia lo spazio necessario.

Dagli articoli esaminati emerge un consenso quasi unanime nei confronti di questo lavoro che sicuramente ci appare una delle pagine più significative del teatro parigino degli anni Trenta, "il segno di una rottura definitiva"[117].

È interessante notare come in questa regia, la prima veramente autonoma, Itkine sia enormemente interessato all'aspetto "teorico" delle sue realizzazioni sceniche, e accompagni di pari passo l'attività pratica alle riflessioni ad essa collegate. Ne è dimostrazione la compilazione di un ricco programma di sala illustrato di ventiquattro pagine, contenente articoli, brevi composizioni, poesie, disegni e riflessioni del gruppo surrealista, coinvolto in gran parte nell'iniziativa[118]. Si tratta di un documento di grande interesse per inquadrare l'*entourage* culturale ma anche politico dal quale Itkine assorbiva stimoli culturali. Il successo del lavoro è notevole, e le critiche sono generalmente positive, con qualche riserva per il protagonista dell'*Ubu*, Jean Temerson.

## Conclusione

Itkine è certamente un personaggio che offre un quadro molto complesso da valutare: se consideriamo per esempio la brevità e l'efficacia degli articoli di teorica teatrale, non possiamo non considerarli tra i risultati più significativi. Ma anche le regie, tra le quali spiccano *Ubu enchaîné* e *Poésie involontaire et poésie intentionnelle* sono percorsi degni di nota, perché rivelano un tentativo, unico nel suo genere, di trasporre i climi tipici del movimento surrealista in linguaggio teatrale; questo intento si accompagna ad una ricerca sul ritmo che risulta di indubbio interesse.

Quanto alla drammaturgia, nella ricca messe di materiali rimasti poco si salva dalla prolissità e dall'insignificanza; tranne quel *Don Juan satisfait* pubblicato postumo, che è una raffinata architettura cerebrale intessuta di paradossale volontà di trasformazione.

Itkine attraversò come una meteora un periodo storico straordinariamente fertile lasciando un contributo che non può essere ignorato, anche se deve necessariamente esse-

re valutato con equilibrio, senza cedere alle lusinghe dell'agiografia. Certo non è possibile prescindere dalla considerazione che in Itkine il percorso estetico e quello etico procedono di pari passo, alimentandosi vicendevolmente, in un cammino votato all'autodistruzione, ma freddamente determinato a lasciarci delle tracce per sopravvivere all'oblio.

*Elaborato dalla tesi di laurea in Storia dello Spettacolo "Sylvain Itkine (1908-1944)", relatore prof. Marco De Marinis, Università di Bologna (Corso DAMS), A.A. 1997/1998.*

[1] Durante la Resistenza Itkine si farà chiamare "Maxime", in memoria di questo amico d'infanzia morto a vent'anni. Cfr. Georgette Gabey, *Mon frère*, in *Sylvain Itkine 1908-1944* , "Revue d'histoire du théâtre", 3, 1964, p. 230.

[2] Julien Bertheau, [testimonianza senza titolo], in Georgette Gabey, *Mon frère*, cit., p. 224.

[3] Fatta eccezione per la poesia dedicata al Marocco, ivi, p. 226.

[4] Mi riferisco al diario intitolato *Les rues du monde* e all'epistolario.

[5] Alfred Mortier, *Quinze ans de théâtre 1917-1932* , Paris, Albert Messein, 1933, p. 541. È importante notare che l'attrice Monye (o Monys) Prad sarà una delle interpreti di *Pasiphaé*, diretta dallo stesso Itkine nel 1938.

[6] Reine Caulet-Colbert, intervista a cura dell'autrice, 17 aprile 1998.

[7] Jean Marchat, [testimonianza senza titolo], in Georgette Gabey, *Mon frère*, cit., p. 227.

[8] Francis Lemarque, *J'ai la mémoire qui chante* , Paris, Les Presses de la Cité, 1971, pp. 130-136.

[9] Ivi, pp. 132-133.

[10] Francis Lemarque, [testimonianza senza titolo], in Georgette Gabey, *Mon frère*, cit., p. 226.

[11] Philippe Ivernel, *Ouverture historique 1936 et 1968* , in AA.VV., *Le théâtre d'intervention depuis 1968* , I, Lausanne, L'Age d'Homme, 1983, p. 12.

[12] "La Scène Ouvrière", novembre 1931. "La Scène Ouvrière" è l'organo mensile della FTOF (Fédération du Théâtre Ouvrier de France), nata nel gennaio 1931. Ne escono solo dodici numeri.

[13] Michel Roche-Varger, [testimonianza senza titolo], in *Sylvain Itkine 1908-1944* , cit., pp. 267-269.

[14] Etienne Decroux, [testimonianza senza titolo], ivi, pp. 259-261.

[15] Francis Lemarque, *J'ai la mémoire qui chante* , cit., pp. 134-137.

[16] Per una cronologia degli eventi che hanno visto protagonista il Fronte Popolare, cfr. Roger Bordier, *36 la fête*, Paris, Messidor, 1985, p. 125.

[17] Bernard Chardère, *Le Groupe Octobre*, "Cité-Panorama", 10, marzo-aprile 1960, pp. 4-6 e 8. Cfr. anche Bernard Chardère, *Jacques Prévert et le Groupe Octobre*, in *Jacques Prévert, "Premier Plan"* , 14, novembre 1960, pp. 71-91.

[18] Romain Rolland, *14 Juillet*, in *Théâtre de la Révolution*, Paris, Albin Michel, 1926 [1909], pp. 3-151, con annotazioni a matita di Sylvain Itkine, Coll. Irène Itkine.

[19] Roger Blin, *Qui était Sylvain Itkine* , in *Sylvain Itkine 1908-1944* , cit., p. 232. Sul rapporto tra Itkine e Blin, cfr. anche Odette Aslan, *Roger Blin, qui êtes vous?*, Paris, La Manufacture, 1990, pp. 34-39.

[20] Per una panoramica completa dei manifesti surrealisti firmati da Itkine, cfr. José Pierre (a cura di), *Tracts surréalistes et déclarations collectives (1922/1963)* , Paris, Le Terrain Vague, 1980. I manifesti firmati da Itkine sono: *Appel à la lutte* (1934), pp. 262-263; *Aux travailleurs* (1934), p. 264; *Enquête sur l'Unité d'Action* (1934), pp. 265-267; *Du temps où les surréalistes avaient raison* (1935), pp. 274-281; *A bas les lettres de cachet! A bas la terreur grise!* (1939), pp. 352-354.

[21] Come sappiamo, Itkine montava i suoi spettacoli al Grenier des Augustins. Questa circostanza è confermata da molte fonti: André Frank, *Jean-Louis Barrault parmi nous* , "La Nouvelle Saison", 7, luglio 1939, pp. 300-302; André Frank, *Du Grenier des Augustins à la Nouvelle Saison*, "La Revue Théâtrale", 23, 1953, pp. 21-28; André Frank, *Jean-Louis Barrault* , Paris, Seghers, 1971, pp. 9, 24-28; Guillaume Hanoteau, *Ces nuits qu'on fait Paris* , Paris, Fayard, 1971, pp. 603-604; Jean-Louis Barrault, *Souvenirs pour demain*, Paris, Seuil, 1972, pp. 98-102; Marcel Duhamel, *Raconte pas ta vie*, Paris, Mercure de France, 1972, p. 346; Jean-Louis Barrault, *Reflexions sur le théâtre*, Paris, Editions du Levant, 1996.

[22] AA.VV., *Le Théâtre des Cinq-Projet de constitution*, "La Revue Théâtrale", 23, 1953, pp. 11-14.

[23] Sylvain Itkine, *Théâtre et Philo*, "La Revue Théâtrale", 23, 1953, pp. 9-10.

[24] Sylvain Itkine, *La mise en scène, c'est le spectateur!*, "Micromegàs", 22, 10 luglio 1938, p. 8.

[25] Nel 1938 il nostro aveva al suo attivo *Ubu enchaîné* e *L'Objet aimé* (1937) oltre naturalmente agli spettacoli corali con la compagnia del Groupe Mars (1934-36). Stava inoltre curando l'allestimento de *Le Coup de Trafalgar* di Vitrac, che sarebbe andato in scena il 20 agosto 1938.

[26] Sylvain Itkine, *Propos sur la mise en scène*, in *Sylvain Itkine 1908-1944* , cit., pp. 235-244.

[27] Si tratta di *Ubu enchaîné/L'Objet aimé* di Alfred Jarry (1937), *Le Coup de Trafalgar* di Roger Vitrac (1938) e *Pasiphaé* di Henry de Montherlant (1939).

[28] *Les Barbes Nobles* di André Roussin e *Escurial* di Michel de Ghelderode, mai realizzati. Sta lavorando a *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare, e si accinge a montare *Chaînes* di Henri Michaux, la sua ultima regia.

[29] Sylvain Itkine, *Propos sur la mise en scène*, cit., p. 238.

[30] Itkine dimostra anche un particolare interesse per la biomeccanica di Mejerchol'd e il costruttivismo, cfr. ivi.

[31] L'esigenza di trovare un linguaggio che si articoli su diversi livelli si ripropone con l'interesse per il teatro elisabettiano, rispecchiato nella stesura del testo teatrale *La Drôlesse* nel 1938.

[32] Dal 1931 al 1933 Itkine fece parte della Compagnie des Quinze, diretta da Michel Saint-Denis. Partecipò in qualità di attore a questo allestimento.

[33] Esiste una lettera in cui Itkine chiede ad un anonimo signore un finanziamento per l'allestimento di *Ubu enchainé*, ma a quanto ne sappiamo il tentativo non ha avuto alcun esito. Sylvain Itkine, lettera a XXX, dattiloscritto non datato, Bibliothèque de l'Arsenal. Pubblicata in "La Revue Théâtrale", 23, 1953, pp. 15-17.

[34] Reine Caulet-Colbert, intervista a cura dell'autrice, 17 aprile 1998. Reine ha partecipato a due repliche del *Sogno* di Shakespeare (13-14 settembre 1942) nel ruolo dell'elfo "Grain de Moutarde".

[35] Sylvain Itkine, *Propos sur la mise en scène*, cit., p. 241.

[36] "Sylvain […] non lasciava mai un elemento imprevisto neanche nei minimi dettagli, […] stabiliva lucidamente su carta il movimento logico della sua regia, *prima della prima prova* " (Abel O'Brady,

[testimonianza senza titolo], in *Sylvain Itkine 1908-1944* , cit., p. 264).

[37] Itkine utilizza anche il termine *grommelot*, sorta di borbottio espressivo elaborato da Copeau.

[38] Sylvain Itkine, *Propos sur la mise en scène*, cit., p. 243.

[39] Secondo Henri Béhar l'allestimento di *Ubu enchaîné* mostra i tipici tratti di una regia "surrealista". Cfr. Henri Béhar, *La mise en scène surréaliste. Ubu enchaîné de Sylvain itkine* , "Revue d'Histoire du Théâtre", 1, 1972, pp. 7-26.

[40] Il 22 settembre ha invece luogo una prova generale ad inviti.

[41] Sylvain Itkine, *Saluer le drapeau…(Intervention à propos de Jarry* ), "La Nouvelle Saison", 1, novembre 1937, pp. 41-50.

[42] Sul potere dissacratorio del riso, cfr. Pierre Mabille, *Orages*, in AA.VV., *Ubu enchaîné*, programma di sala illustrato, 23-26 settembre 1937, Théâtre des Champs-Elysées, Bibliothèque de l'Arsenal.

[43] Sylvain Itkine, *Predilection pour l'honnêteté*, "La Nouvelle Saison", 3, luglio 1937, pp. 177-181.

[44] Cfr. "La Nouvelle Saison", 4, novembre 1938, p. 285; 5, gennaio 1939, p. 4.

[45] *Baignoire B*, due fotografie, Collection Sylvain Itkine, Bibliothèque de l'Arsenal.

[46] Sylvain Itkine, Pierre Fabre, *La Drôlesse*, Bourges, Presses de la Maison de la Culture, 1966.

[47] Sylvain Itkine, Abel O'Brady, *Le Chevalier au Pilon Flamboyant* , adattato da *The Knight of the burning pestle* di Francis Beaumont e John Fletcher, manoscritto inedito, Bibliothèque de l'Arsenal.

[48] Sylvain Itkine, *Dramaturgie de la poésie*, dattiloscritto inedito incompiuto (53 fogli). Collection Irène Itkine. Pubblicato in estratti in *Sylvain Itkine 1908-1944* , cit., pp. 248-258.

[49] "Interpretazione di testi, di poesie, di canzoni. Proiezioni" (*Poésie involontaire et poésie intentionnelle*, volantino pubblicitario, 21 febbraio 1939, Théâtre Pigalle. Bibliothèque de l'Arsenal).

[50] Le testimonianze di questo periodo sono molto numerose. Ricordiamo tra i partecipanti all'impresa: André Breton, Francis Lemarque, Marcel Duhamel, Gaston Ferdière, José Corti, Sylvia Bataille e Robine Bahloul, diventata poi compagna di Itkine.

[51] Sylvain Itkine, *Don Juan satisfait* , Paris, Corti, 1985.

[52] Sylvain Itkine, *Théâtre d'ombres*, manoscritto inedito, Bibliothèque de l'Arsenal.

[53] Sylvain itkine, *L'Eau trouble*, manoscritto inedito, Bibliothèque de l'Arsenal.

[54] Reine Caulet-Colbert, intervista a cura dell'autrice, 17 aprile 1998.

[55] AA.VV., *La vie et la mort d'Yves de Boton*, raccolta di testimonianze inedite, pp. 56-60, Coll. Reine Caulet-Colbert; Reine Caulet-Colbert, intervista cit.

[56] Se ne parla diffusamente nella trasmissione radiofonica *Souvenir de Sylvain Itkine*, Radio France Culture, 11 ottobre 1964.

[57] Circostanza confermatami da Irène Itkine il 7 gennaio 1998.

[58] A *Ubu enchaîné* seguiranno *Almanach illustré du Père Ubu* (1901), *Ubu sur la butte* (1906) e *Ubu cocu* (1944).

[59] Ho utilizzato per questa analisi: Alfred Jarry, *Ubu enchaîné*, in *Oeuvres complètes*, I, a cura di Michel Arrivé, Paris, Gallimard, 1972, pp. 425-463.

[60] Henri Béhar, *La mise en scène surréaliste*, cit., p. 14.

[61] Con Max Ernst vennero presi accordi definitivi nell'agosto 1936.

[62] La canzone, musicata da Claude Terrasse, è estratta da Alfred Jarry, *Ubu roi*, Paris, Mercure de France, 1898.

[63] AA.VV., *Ubu enchaîné*, programma di sala illustrato, cit.
[64] Alla Bibliothèque de l'Arsenal è conservato sia il copione del regista sia quello di Jean Temerson, l'interprete di Père Ubu.
[65] "…lo spettacolo che vedrete stasera sarà rappresentato senza intervallo – durerà un'ora e venti" (Claude Hervin, *Ubu enchaîné et L'Objet aimé seront présentés ce soir*, "Paris-Midi", 23 settembre 1937).
[66] Henri Béhar, *La mise en scène surréaliste*, cit., pp. 10-11.
[67] Ivi, p. 18.
[68] Sylvain Itkine, *Notes pour M. Buisson*, manoscritto inedito, Bibliothèque de l'Arsenal.
[69] Così viene definita nel testo. Alfred Jarry, *Ubu enchaîné*, cit., p. 4.
[70] Come si è già detto, la richiesta di finanziamento al misterioso signor XXX non ebbe alcun esito. Cfr. *supra*, nota 33.
[71] Henri Béhar, *La mise en scène surréaliste*, cit., p. 18. Sulla realizzazione dei costumi, cfr. anche Marcel Jean, *Histoire de la Peinture Surréaliste* , Paris, Seuil, 1959, p. 289.
[72] Per la scenografia di *Ubu enchaîné*, Itkine fece richiesta alla Kodak di una bobina di grande formato da utilizzare come panca, che però gli venne rifiutata. Cfr. A. Demy, lettera a Jean Ledrazac [amministratore de Le Diable Ecarlate], 7 settembre 1937, Bibliothèque de l'Arsenal.
[73] *L'Objet aimé, Ubu enchaîné*, programma di sala, cit.
[74] Sylvain Itkine, *Détails* [sur la] *mise en scène*, manoscritto inedito, Bibliothèque de l'Arsenal.
[75] AA.VV., *Ubu enchaîné*, programma di sala illustrato, cit.
[76] Maurice Heine, lettera a Sylvain Itkine, 14 settembre 1936; Paul Eluard, lettera a Sylvain Itkine, 13 novembre 1936; Guy Rosey, lettera a Sylvain Itkine, 16 giugno 1937; Guy Rosey, lettera a Sylvain Itkine, 20 giugno 1937. Tutte le lettere sono conservate alla Bibliothèque de l'Arsenal.
[77] Paul Eluard, *Lettera a Sylvain Itkine* , cit.
[78] Henri Béhar, *La mise en scène surréaliste*, cit., p. 12.
[79] Sylvain Itkine, *Intervention à propos de Jarry*, in AA.VV., *Ubu enchaîné*, cit., pp. 14-18.
[80] Sylvain Itkine, *Saluer le drapeau…* , cit., pp. 41-50.
[81] Ivi, p. 44.
[82] "Nous n'aurons point tout démoli si nous ne démolissons même les ruines!" (Alfred Jarry, *Ubu enchaîné*, cit., p. 2).
[83] Sylvain Itkine, intervista per il giornale "Ce Soir", dattiloscritto inedito, Bibliothèque de l'Arsenal.
[84] André Frank, *Trente ans après la mort du Père Ubu*, "L'Intransigeant", 16 settembre 1937.
[85] Léo Marches, *Les deux Ubu*, "Le Journal", 22 settembre 1937.
[86] Claude Hervin, "*Ubu enchaîné*" *et* "*L'Objet aimé*" *seront présentés ce soir*, "Paris-Midi", 23 settembre 1937.
[87] Maurice Rapin, *Ce soir la compagnie du Diable Ecarlate présentera* , "L'Epoque", 23 settembre 1937.
[88] André Frank, [senza titolo], "Semaine à Paris", 17 settembre 1937.
[89] Hubert Gabailh, *Voici le Père Ubu*, "Le Figaro", 21 settembre 1937.
[90] J.-F. Renaud, *Du Père Ubu à Greta Garbo ou les idoles asservies*, "Le Petit Journal", 25 settembre 1937.

[91] Benjamin Cremieux, *Ubu enchaîné*, "Vendredi", 31 settembre 1937.
[92] Claude Hervin, "*Ubu enchaîné*" *et "L'Objet aimé"*…, cit.
[93] Henri Béhar, *La mise en scène surréaliste*, cit., p. 20.
[94] G. S., *Ubu enchaîné*, "L'Humanité", 2 ottobre 1937.
[95] Lucien Dubech, *Ubu enchaîné*, "Candide", 7 ottobre 1937. Sullo scarso valore del testo concorda l'anonimo redattore di *Ubu enchaîné*, "La Flèche", 2 ottobre 1937, che però loda con moderazione la buona volontà della *troupe*.
[96] G. S., *L'Objet aimé, Ubu enchaîné*, "Marianne", 29 settembre 1937; Benjamin Cremieux, *Ubu enchaîné*, cit.; Paul Chauveau, *Ubu enchainé d'Alfred Jarry* , "Le Jour", 26 settembre 1937.
[97] Albert Cymboliste, *Le théâtre-Ubu enchaîné et L'Objet aimé*, "Courier Graphique", ottobre 1937.
[98] Pierre Damon, *Ubu enchaîné et L'Objet aimé, aimé d'Alfred Jarry* , "L'Epoque", 28 novembre 1937.
[99] J.-L. Le Marois, *Les premières représentations*, "Echo de Paris", 28 settembre 1937.
[100] Pierre Audiat, *Ubu enchaîné d'Alfred Jarry* , "Paris Soir", 28 settembre 1937.
[101] Paul Reboux, *Premières représentations*, "Le Petit Parisien", 25 settembre 1937.
[102] [Anonimo], [senza titolo], "Vendemiaire", 29 settembre 1937.
[103] Paul Chauveau, *Ubu enchainé d'Alfred Jarry* , cit.
[104] André Frank, *Au rideau* , "La Semaine à Paris", 24 novembre 1937.
[105] Paul Chauveau, *Réapparition du Père Ubu*, "Nouvelles Littéraires", 2 ottobre 1937). La scenografia della Sclavonia piace molto anche a Claude Hervin, *Quarante ans après, ou le retour du Père Ubu*, "Paris-Midi", 24 settembre 1937.
[106] André Frank, *Les premières*, "L'Intransigeant", 28 settembre 1937.
[107] Claude Hervin, *Ubu enchaîné et L'Objet aimé*, cit.
[108] Anne Darbois, *Deux spectacles*, "Nouvel Age", 6 ottobre 1937.
[109] André Warnod, *Ubu enchaîné*, "Le Figaro", 27 settembre 1937.
[110] Benjamin Cremieux, *Ubu enchaîné*, cit.
[111] J. L., *Le "Rideau Ecarlate"* [sic] *a créé Ubu enchaîné*, "Beaux-Arts", 1 ottobre 1937.
[112] Albert Cymboliste, *Le théâtre-Ubu enchaîné et L'Objet aimé*, cit.
[113] Abel O'Brady, *Ubu enchaîné presenté par Sylvain Itkine*, "La Griffe", 29 ottobre 1937.
[114] Per quanto concerne l'impegno richiesto da Itkine, è interessante esaminare una lettera che il regista scrive ad un attore, chiedendogli la massima puntualità e serietà per la prova generale di *Ubu*. Sylvain Itkine, lettera dattiloscritta a "Cher Camarade", 27 agosto 1937, Bibliothèque de l'Arsenal.
[115] André Rolland de Renéville, *Première représentation d'Ubu enchaîné*, "Nouvelle Revue Française", 1 novembre 1937.
[116] Henri Béhar, *La mise en scène surréaliste*, cit., p. 21.
[117] Henri Béhar, *La création d'Ubu enchaîné* , "La Quinzaine Littéraire", 16 ottobre 1971.
[118] AA.VV., *Ubu enchaîné*, programma di sala illustrato, cit.

Marco Consolini

# "THÉÂTRE POPULAIRE": BREVE STORIA DI UNA RIVISTA TEATRALE

*Jeunes encore, nous étions quelques uns, à* Théâtre Populaire, *à nous interroger moins sur ce qu'était le théâtre que sur ce qu'il pourrait être et sur la manière dont il pourrait nous aider à changer le monde.*

Bernard Dort

"Théâtre Populaire" [d'ora in poi TP] è una rivista ancor oggi molto nota e persino mitizzata dall'ambiente teatrale francese: il suo nome evoca un'epoca ormai perduta – gli anni Cinquanta – una sorta di *âge d'or* durante il quale il teatro svolgeva un ruolo centrale nella vita sociale, quando riflettere sull'arte drammatica significava assumere posizioni nette e perentorie, partecipare ad una lotta… in una parola: *s'engager*. In questa immagine vi è senza dubbio una parte di verità, ma al tempo stesso si nasconde una volontà di semplificazione, il desiderio di lasciare questa originale esperienza editoriale nella sua aura di purezza, e ciò forse spiega una certa indifferenza della storiografia teatrale nei suoi confronti.

Sta di fatto che il ritratto di TP resta ancor oggi intrappolato fra due identità stereotipate: quella che la riduce alla rivista del Théâtre National Populaire [d'ora in poi TNP] di Jean Vilar e quella che la definisce organo ufficiale del "brechtismo" francese. Si direbbe quasi che la rivista stessa abbia fatto di tutto per alimentare queste due visioni parziali. In effetti, dal primo numero (maggio-giugno 1953) fino alla sua ultima uscita (n. 54, 2° trimestre 1964), TP ha continuato ad ostentare orgogliosamente le due parole di un titolo che la collega anche graficamente[1] al teatro di Chaillot, e questo pur avendo quasi subito separato nettamente il proprio percorso da quello di Vilar. È quindi comprensibile che, specie fuori dalla Francia, si abbia la tendenza a considerarla una sorta di bollettino informativo del TNP. D'altra parte, un lettore più informato, che abbia letto gli scritti teatrali di due fra i collaboratori più importanti e celebri di TP, Roland Barthes e Bernard Dort, è per forza di cose spinto a considerare la rivista dalla quale tali testi sono estratti come lo strumento della loro comune battaglia in favore del teatro di Brecht. Anche in questo caso una prima lettura di TP sembra confermare tale ipotesi: pur molto tempo dopo aver perso una "linea brechtiana" unitaria (sempre che ne sia esistita una), la rivista non ha smesso di proclamare negli editoriali la propria fede in un teatro politico dell'avvenire.

Rileggere TP significa dunque innanzitutto rimettere in questione queste due idee; non per negarle, piuttosto per sottometterle ad una sorta d'interrogazione continua lungo tutta la sua storia. In questo modo, lo stretto legame quasi filiale Vilar-TP cambia natura: quello che verrebbe la tentazione di liquidare come equivoco provocato da una semplice

assonanza (TP-TNP), e presto contraddetto dall'evidenza già a partire dai primi numeri del 1955, diviene al contrario un luogo di verifica della natura stessa della rivista. La figura di Jean Vilar, sempre presente, talvolta imbarazzante per TP lungo tutta la sua esistenza, si trasforma in cartina di tornasole, in strumento di segnalazione dei suoi snodi, di misura delle sue tensioni e incertezze. Allo stesso modo la cosiddetta "ortodossia brechtiana" perde i suoi caratteri monolitici di orizzonte chiuso: si moltiplica, si contraddice e soprattutto rivela insospettabili caratteri libertari.

Questo scritto segue da vicino una lunga e voluminosa ricerca che ha tentato di estrarre dalla "microstoria" di TP una moltitudine di temi e contraddizioni: dati politici, estetici (non solo teatrali), economici e personali che s'intrecciano in un insieme sempre più nebuloso. Per descrivere tale intreccio, nel breve spazio di un articolo, l'unica alternativa è raccontare una storia, seguire il *racconto* di un gruppo, o piuttosto (poiché è assai difficile individuare un *gruppo TP*) di un'identità collettiva alla quale si sono legate via via diverse personalità, spesso molto diverse fra loro. Molti temi, teatrali ed extra-teatrali, ne resteranno ai margini, altri emergeranno secondo le esigenze di questo filo rosso: un racconto parziale ma non aneddotico, il tentativo di ricostruire un percorso al tempo stesso minoritario e centrale nella storia del teatro francese del Novecento.

## "Una rivista TNP"

Robert Voisin è il giovane responsabile di una piccola casa editrice fondata nel 1949, L'Arche. Grazie alla sua amicizia con Gérard Philipe e Henri Pichette (la cui pièce *Nucléa* è stata una delle prime creazioni al Palais de Chaillot) egli è divenuto l'editore più o meno ufficiale del TNP, per il quale pubblica fin dall'apertura del teatro i cosiddetti *livrets-programmes*: mezzi di "democratizzazione del teatro" che Vilar e il suo amministratore Jean Rouvet considerano importanti al pari dell'eliminazione delle mance o l'anticipo dell'orario degli spettacoli per favorire il rientro dei lavoratori. Inaugurato dunque con i testi delle pièces distribuiti a un prezzo quasi simbolico (100 Fr.) all'entrata del teatro, il legame Arche-TNP si rafforza grazie alla creazione dell'*Association des Amis du Théâtre National Populaire* , presto trasformata in *Association des Amis du Théâtre Populaire* [d'ora in poi ATP]: Voisin ne diventa il tesoriere e uno dei membri più attivi.

Siamo nel pieno della cosiddetta *Bataille de Chaillot* : Vilar è attaccato dalla stampa borghese che l'accusa d'utilizzare fondi pubblici per una politica teatrale partigiana, "criptocomunista", mentre Jeanne Laurent, a cui si deve la sua nomina alla testa del TNP, è appena stata rimossa dal suo incarico al Ministère de l'Education Nationale. Intorno a Vilar si raggruppano gli entusiasmi e le speranze di un pubblico nuovo, formato soprattutto da giovani, i quali riconoscono nella sua attività un mezzo efficace di rinnovamento, non solo dei costumi teatrali, ma della vita culturale e sociale *tout court*. Il circuito degli spettatori organizzato dall'ATP rappresenta il nucleo di questo fermento: pensare ad un luogo di riflessione e ad uno strumento d'informazione per questo pubblico è il

passo successivo e conseguente, quasi naturale.

Nel marzo del '53 Voisin presenta quindi un primo progetto per "una rivista TNP", rivolgendosi a Vilar e Rouvet più o meno come a dei committenti[2]. Tutto fa pensare alla nascita di un'emanazione editoriale del TNP, ma se da un lato Voisin vuole preservare l'autonomia dell'Arche, dall'altro Vilar è più propenso a creare una voce esterna alla sua struttura, ha bisogno di *compagnons de route* piuttosto che di *adhérents au parti*, per riprendere la terminologia ideologica dell'epoca. TP nasce dunque come pubblicazione assolutamente indipendente, dal TNP come dall'ATP; il suo primo numero si presenta in effetti molto meno concentrato sull'attività del Palais de Chaillot di quanto il primo progetto di Voisin non lasciasse prevedere.

La rivista che esce per la prima volta nella primavera 1953 è dunque una rivista *d'editore*: né l'espressione diretta di una esperienza teatrale (come sarà il caso dei "Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault", fondati nel medesimo periodo), né il risultato della volontà di un gruppo di intellettuali attorno ad un progetto culturale condiviso. Ecco un dato fondamentale per la comprensione dell'evoluzione futura di TP. Voisin si viene a trovare nella necessità di *cercare* dei collaboratori, sulla base di un criterio – l'"obbedienza al TNP" – che si rivelerà ben poco discriminante, con la conseguenza che il primo comitato di redazione che ne esce – Roland Barthes, Guy Dumur e Morvan Lebesque – è caratterizzato da un'assai scarsa omogeneità.

Morvan Lebesque è stato presidente della prima *Association des Amis du Théâtre National Populaire* (ne è uscito in occasione della sua trasformazione in ATP), è cronista del "Canard Enchaîné" e critico drammatico del settimanale ("di destra") "Carrefour"; Dumur scrive recensioni teatrali per "La Table Ronde"; Barthes, infine, ha appena pubblicato *Le Dégré zéro de l'écriture* e, soprattutto, il suo primo articolo dedicato al teatro, *Le Prince de Hombourg au TNP*, sulla nuova rivista di Maurice Nadeau, "Les Lettres Nouvelles". Si tratta di tre indubbi, entusiasti ammiratori del TNP, ma si può parlare di un'identità comune fra loro? L'unanimismo con cui Morvan Lebesque inneggia ad un teatro che unisca "gente felice di stare insieme" può accordarsi con il lirismo di Dumur, che s'infiamma per le serate magiche di Avignone. È tuttavia molto meno conciliabile con le analisi di Barthes, che hanno già isolato nella pratica di Vilar gli elementi di una critica radicale al teatro borghese, in cui i riferimenti al modello civico della tragedia greca contengono i germi di un programma di lotta per un teatro politico.

La mancanza di una reale comunione d'intenti in seno al comitato riunito da Voisin è del resto leggibile fra le righe del primo editoriale. Vi si riconoscono infatti propositi piuttosto vaghi che si limitano ad annunciare "il senso della grandezza" come criterio di giudizio, invocando un "ritorno del teatro alla sua dimensione originale", alle grandi epoche di Eschilo, dei Misteri Medioevali, di Shakespeare. Non sorprende il fatto che Vilar, secondo la testimonianza diretta di Dumur, trovi questo primo numero "non abbastanza violento"[3], confermando la sua volontà di spingere TP verso un'autonomia di "lotta"[4] che non mancherà in seguito, se così si può dire, di ritorcerglisi contro.

L'entusiasmo per la scelta vilariana degli spazi aperti – il *plein air* di Avignone, l'im-

mensa sala del Palais de Chaillot –, contro la *boîte à l'italienne* che divide il pubblico, sembra essere il solo e sicuro punto di convergenza, il che non è tuttavia sufficiente a creare un'équipe solida. I tre redattori, che sono remunerati con una cifra fissa per l'elaborazione della linea editoriale, si rivelano ben presto incapaci di assolvere a questo compito. A pochissimi mesi dall'inizio, Robert Voisin si rende conto che il lavoro per creare un vero comitato di redazione è tutt'altro che terminato.

### La prima svolta: contro il *Théâtre de l'Argent*

Jean Paris, che ha conosciuto Voisin qualche anno prima, viene contattato verso la fine del '53 dal direttore di TP. Gli viene proposto di occuparsi della redazione della rivista, dove il lavoro di programmazione collettiva si è rivelato troppo difficile. A partire dal n. 4 [novembre-dicembre 1953] con Paris entra a far parte del comitato anche Henri Laborde, il presidente dell'ATP. Se quest'ultima è in realtà una presenza formale (per marcare il legame fra la rivista e l'associazione degli spettatori), due altri collaboratori che hanno contribuito al primo numero, Jean Duvignaud e Bernard Dort, stringono dei rapporti più stretti. Il primo entra nel comitato a partire dal numero successivo; al secondo, che sarà integrato ufficialmente soltanto in occasione del n. 11 [gennaio-febbraio 1955], viene commissionato un importante articolo-inchiesta sulla sociologia del pubblico teatrale[5]. Insomma, tra la fine del '53 e l'inizio del '54 si va delineando la composizione della prima vera équipe di TP, di cui Paris sarà il solo "responsabile retribuito"[6].

Non si tratta di un semplice allargamento del gruppo, accompagnato da una modifica della formula organizzativa. Il vero e proprio cambiamento di velocità risulta evidente alla lettura dell'editoriale del n. 5 [gennaio-febbraio 1954], il primo ad essere interamente redatto da Barthes[7], il collaboratore su cui Voisin fa più affidamento. La vaghezza dei propositi che ha caratterizzato i primi numeri è completamente scomparsa e con essa la pacatezza dei toni usati fino ad allora. Adesso c'è un nemico preciso: il *Théâtre de l'Argent*, "un teatro vecchio, meschino, anacronistico, interamente modellato sulle forme dell'ideologia borghese tradizionale…"; non si tratta più di chiamare a raccolta un pubblico comunitario, occorre per prima cosa "ripulire il teatro dai suoi mercanti", colpire duro, senza preoccuparsi delle sfumature, perché "le diffuse complicità di cui gode attualmente il teatro borghese sono tali da far sì che il nostro compito debba essere per prima cosa distruttivo".

Accanto a questa dichiarazione di guerra, si legge chiaramente la volontà d'interrogare, a partire dalla nozione di Pubblico, la *struttura sociologica* di un sistema teatrale che drammaturgia, regia, tecnica interpretativa ed economia delle sale concorrono mutuamente a determinare. L'annunciato articolo del giovanissimo Bernard Dort (che ha già al suo attivo una collaborazione stabile con "Les Temps Modernes" e "L'Express") gioca un ruolo determinante a questo proposito: per disegnare i contorni di questo *théâtre populaire*, che si può definire soltanto per opposizione, ciò che serve è una *critica totale* del siste-

ma teatrale parigino nel suo complesso. I modelli estremi della "degenerazione teatrale" sono da un lato la mercificazione del *boulevard*, dall'altro la retorica museale della Comédie-Française (istituzione che è oggetto dei virulenti attacchi dell'editoriale n. 6 [marzo-aprile 1954], all'origine della prima importante polemica pubblica provocata da TP); ma ciò che sta per essere messo sul banco degli accusati è tutta la concezione letterario-filosofica che regna sul teatro del dopoguerra, ancora largamente influenzata da un'estetica riconducibile al teatro di autori come Giraudoux, Montherlant, Anouilh, etc.

È la definizione dei limiti di questo campo avverso a creare la prima spaccatura nella composizione del gruppo di TP. Morvan Lebesque si trova in effetti decisamente spiazzato da questa nuova prospettiva di lotta; lo stesso dicasi per Guy Dumur, il quale vi è talmente estraneo che dalla sua posizione decentrata, determinatasi già in questo inizio 1954, riuscirà a passare indenne attraverso le successive "battaglie" interne alla rivista, sempre preservando il suo punto di vista autonomo. Ma se la fisionomia critica che va imponendosi all'interno di TP, largamente determinata dalla presenza di Barthes, è condivisa dai nuovi componenti del gruppo, gli obiettivi sono tutt'altro che chiari. Comunque sia, TP comincia finalmente a funzionare in un clima di collegialità: presso L'Arche, sotto la salda direzione di Voisin, alla presenza stabile di Paris si aggiunge quella di Duvignaud, incaricato a partire dal marzo del '54 di organizzare la nuova collana dedicata ai *Grands Dramaturges* , mentre Barthes ufficializza il suo ruolo centrale divenendo consulente letterario della casa editrice, nell'ottobre dello stesso anno.

Vilar dovrebbe rallegrarsi di questa evoluzione che, secondo i suoi desideri, ha già trasformato TP in un vero "strumento di lotta". Ma di quale lotta si tratta? Dichiarato capofila di un fronte di rinnovamento assai eterogeneo, a fianco dei Centres Dramatiques Nationaux de Province e dei piccoli teatri "d'avanguardia" della *rive gauche*, Vilar si vede poco a poco investito dalla rivista di una "missione rivoluzionaria" che non gli appartiene e che lo supera. L'entusiasmo suscitato dal *Cid* o da *Don Juan*, liberati dall'accademismo polveroso e rappresentati davanti ad un pubblico "finalmente popolare", si trasforma ben presto in intransigenza: qualsiasi indecisione, qualsiasi concessione ad un facile repertorio, alla "pigrizia" del pubblico parigino, sarà sanzionata, poiché "ogni gesto di Jean Vilar, ogni momento del suo sforzo è l'episodio di una vera e propria lotta"[8].

A questa condizione di malinteso contribuisce anche il cambiamento del clima attorno al TNP. Si può dire anzi che la nascita di TP corrisponda alla fine della citata *Bataille de Chaillot*: nel marzo del '53 l'enorme successo di *Lorenzaccio* ha fatto tacere molti nemici e la direzione di Vilar, malgrado la persistenza di qualche polemica, non è più in discussione. Il TNP è ormai un'istituzione stabile che deve soprattutto far fronte alle difficoltà economiche, pur cercando di proseguire il suo disegno di allargamento del pubblico.

Dopo un anno di esistenza, la rivista ha dunque precisato la natura della sua azione e abbozzato un primo *identikit* del suo nemico ("ciò che possiamo definire con forza e costanza, è il teatro che non vogliamo"[9]): il teatro borghese. A questo punto, ciò che le occorre è un *modello*, poiché il TNP di Vilar, le sperimentazioni degli autori d'"avanguardia", accanto ai riferimenti ad un passato mitico, soprattutto alla *Tragédie*

*Antique* cara a Barthes, formano un tutto piuttosto incoerente, in ogni caso inadatto a divenire il vessillo in nome del quale condurre la battaglia che sogna TP.

## La scoperta di un *teatro capitale*

Il 29 giugno 1954, al Théâtre Sarah Bernhardt, in un'atmosfera che unisce diffidenza e indifferenza, giunge a Parigi la *Madre Courage* del Berliner Ensemble di Bertolt Brecht. Non si poteva immaginare momento più propizio: proprio mentre la rivista si sta sforzando di elaborare una coerente strategia d'attacco al *Théâtre de l'Argent*, sotto gli occhi dei redattori si materializza "quel teatro disalienato che postulavamo idealmente, e che si è presentato a noi da un giorno all'altro nella sua forma adulta e già perfetta"[10].

È un vero e proprio choc, per tutti i componenti di TP. Ma Roland Barthes, a cui già si deve il principale impulso per il cambio di velocità appena impresso alla rivista, è il primo a leggere dietro lo spettacolo ciò che più avanti chiamerà il *sistema coerente* di cui servirsi come detonatore da piazzare nel bel mezzo del teatro francese. Il suo atteggiamento è quello di chi ha appena letto i primi risultati di una rivoluzionaria scoperta scientifica che rimette tutto in questione: tecnica della messa in scena, arte dell'attore, relazione col pubblico. In pochi giorni egli dedica a *Madre Courage* ben tre articoli[11], ma è inutile cercarvi una descrizione dello spettacolo: Barthes è preso dall'urgenza dell'analisi, dalla necessità di definire ciò che già considera un *nuovo modello* teatrale.

È proprio questo atteggiamento a provocare un nuovo disaccordo in seno al comitato di redazione. L'uscita del n. 8 [luglio-agosto 1954], il numero che contiene i primi commenti "brechtiani", coincide con l'uscita ufficiale di Morvan Lebesque. Sulla dinamica di questo allontanamento le testimonianze sono contrastanti: Jean Paris è il solo ad attribuirgli il valore di una vera e propria scomunica, ricordando persino una lettera di "licenziamento" che egli stesso dovette scrivere, in qualità di segretario di redazione[12]. In ogni caso, se l'arrivo di Brecht ha potuto svolgere un ruolo nell'uscita di Morvan Lebesque, non può essere stato che quello della conferma di un'incompatibilità ormai evidente, con la figura intellettuale di Barthes in primo luogo, ma anche con la svolta che da qualche mese ha interessato la rivista nel suo complesso.

In realtà il conflitto intorno a Brecht sta soltanto per cominciare. Nel dibattito che fa seguito alla prima recensione di Barthes[13] si può infatti già individuare una netta divergenza di posizioni: Dumur, ma anche Paris e Duvignaud, pur manifestando la loro enorme ammirazione per lo spettacolo brechtiano, si trovano su tutt'altra lunghezza d'onda rispetto a Barthes. Sono estasiati dalla precisione del lavoro degli attori, dalla bellezza della scena, dalla poesia del testo, etc. Non seguono però il compagno di redazione nella sua "eccitazione teorica", nella sua tendenza a considerare la scoperta di Brecht l'occasione per rivedere *tutta* la riflessione sul teatro. A seguirlo da vicino sono al contrario Bernard Dort (che inaugura in questo stesso periodo una strettissima intesa e collaborazione intellettuale con Barthes) e, soprattutto, Robert Voisin, il quale si è già convinto che attorno

al drammaturgo tedesco si può organizzare una vera e propria azione culturale, di cui la rivista e più in generale L'Arche saranno il motore. In effetti, proprio all'indomani delle rappresentazioni parigine del Berliner Ensemble, il 27 luglio 1954, Voisin ha firmato il contratto che conferisce all'Arche l'esclusività di pubblicazione su tutta l'opera di Brecht in Francia: un passo decisivo per lo sviluppo di TP.

Gli effetti del nuovo contrasto che s'instaura all'interno del comitato di redazione non sono tuttavia ancora visibili. La rivista appare compatta nella sua linea intransigente: l'editoriale del n. 9 [settembre-ottobre 1954] – redatto ancora da Barthes – rivendica il rifiuto della falsa imparzialità della critica drammatica e la necessità di un certo "dogmatismo", poiché "il teatro borghese è ben difeso, non lo si combatte a metà". Questo teatro borghese, "il cui scopo supremo è il profitto", è inoltre oggetto di un articolo del direttore[14] che ne analizza la struttura economica. Soltanto leggendo con più attenzione fra le righe della rivista ci si accorge di come l'arrivo di Brecht sia già carico di conseguenze. La scoperta del "nuovo modello" accelera infatti la tendenza ad allargare il fronte del *Théâtre de l'Argent* ben al di là dei limiti del *boulevard* o della Comédie-Française. Il primo terreno in cui si manifesta il conflitto interno a TP è in effetti apparentemente estraneo al dibattito sul brechtismo nascente: la valutazione del lavoro di un regista fino allora considerato vicino alla rivista: Jean-Louis Barrault.

Se l'eclettismo dell'allievo di Dullin e Decroux ha già incontrato qualche leggero rimprovero sulle colonne di TP, ciò è stato giustificato dalla condizione di "cattività" vissuta dalla sua compagnia al Théâtre Marigny, una sala elegante della *rive droite* il cui pubblico raffinato mal supporta un teatro non tradizionale. Ma gli attacchi che Barthes e Dort riservano a Barrault nel dibattito a più voci sul *Giardino dei ciliegi* di Cechov [TP n. 10, novembre-dicembre 1954] riguardano questioni di fondo del suo lavoro di regia e di direzione degli attori, sostenendo che la sua condizione non è più quella di un "prigioniero" del pubblico borghese, ma piuttosto di un "complice". "Com'è possibile che Barrault, uomo di teatro rivoluzionario ai suoi inizi, sia finito per diventare il fornitore ufficiale della borghesia parigina?"[15], si domanderà Barthes qualche mese più tardi. Le critiche al *Giardino dei ciliegi* non fanno che annunciare questo giudizio definitivo, anche perché si rivolgono direttamente all'eredità che Barrault sembra voler incarnare: quella del Cartel. Se il *Théâtre d'Art* si riduce ad un'etichetta vuota di contenuto e rigore morale – argomentano Barthes e Dort – essa diventa soltanto un alibi a buon mercato per il teatro ed il pubblico borghesi.

I pareri di Dumur, di Duvignaud e soprattutto di Paris sono di tutt'altro tenore: essi non comprendono come si possano trasformare delle osservazioni sui dettagli di un singolo spettacolo (*cabotinage* degli attori, cattivo gusto dei costumi e delle scene, etc.) in una disputa ideologica. Ecco perché il "caso Barrault" diventa emblematico: la sua posizione limite fra il cosiddetto *Théâtre d'Art* ed un teatro di consumo commerciale ne fa un indice preciso del clima che si è creato a TP. La scoperta di Brecht sta facendo cadere Barrault, agli occhi delle posizioni intransigenti di TP, dall'altra parte della barricata, segno evidente che la volontà di "colpire duro", di "non preoccuparsi delle sfumature" non

è affatto una petizione di principio.

### *"Un homme vient … "*

"Da ventiquattro secoli a questa parte, in Europa, il teatro è aristotelico… Ora, un uomo giunge…": ecco le parole che aprono l'editoriale del n. 11 [gennaio-febbraio 1955][16]. Inutile dire che l'uomo che Barthes incarica d'inaugurare una nuova era del teatro è Bertolt Brecht.

È stato spesso rimproverato il tono messianico di questo numero interamente dedicato al drammaturgo tedesco: ingenuità, semplicismo e rigidità intellettuale saranno in effetti, a partire da questo momento, le più comuni accuse a cui la rivista dovrà far fronte. Ma se l'apparizione del Berliner Ensemble e la lettura dei primi testi teorici tradotti (il *Breviario di estetica teatrale*, in particolare) hanno creato una vera e propria eccitazione presso i nuovi "brechtiani", dietro ai loro proclami c'è già una profonda consapevolezza e un certo senso tattico. La consapevolezza di aver a che fare con una realtà teatrale effettivamente innovatrice poiché fondata su di un accordo inedito – almeno in Francia – fra riflessione teorica, drammaturgia e pratica della scena. Il senso tattico di comprendere che la complessità del *linguaggio brechtiano* può essere scelto come discorso rivoluzionario alternativo allo zdanovismo imperante e che soltanto la provocazione, il tono esageratamente apologetico può imporlo all'attenzione generale.

All'inizio del 1955 l'uscita del n. 11, con le sue ingenuità, con il suo carattere sommario e incompleto, rappresenta in sostanza una scelta radicale che finisce col determinare tutta l'esistenza futura della rivista. Una scelta che è lungi dall'essere unanimemente condivisa e che provoca una vera e propria battaglia nel comitato di redazione. Se ne trova una traccia evidente in *Brecht et son double*, un dattiloscritto di Jean Paris che è ancora conservato negli archivi dell'Arche. Una breve citazione è sufficiente a spiegare la sua esclusione dal numero dedicato a Brecht:

> Così come ritengo le pièces di Brecht esemplari, allo stesso modo ritengo le sue teorie fallaci. [...] *Madre Courage* è un capolavoro; e il *Breviario*, un errore. Nell'una riconosco il genio, nell'altro vedo un filisteo. Credo che l'una sia in grado di rinnovare la tradizione del grande teatro; credo che l'altro sia suscettibile di limitarlo in una dottrina perniciosa e, per dirla sino in fondo, di rovinarne ciò che lo fonda: la poesia[17].

Con parole estremamente decise che si giustificano probabilmente con la necessità di rispondere al tono irrevocabile dell'editoriale di Barthes, Paris rifiuta l'insediamento di una dottrina brechtiana: non si può chiudere l'arte del teatro in quel *sistema* che Barthes definisce con sicurezza "coerente, forte, stabile", senza cadere nel manicheismo. Le teorie del drammaturgo tedesco sono forse valide per parte del suo teatro, per la sua compagnia, ma Paris ritiene illusorio e miope pretenderne l'applicazione nel contesto francese.

In ogni modo il conflitto resta confinato all'interno della rivista, e l'uscita del n. 11 finisce presto col dar ragione a Barthes, Dort e Voisin: le reazioni della "critica borghese" mostrano non solo che la rivista ha toccato nel vivo l'immobilità del teatro francese, ma che non c'è niente di meglio della provocazione per mettere la novità di Brecht al centro del dibattito. Nel giugno del '55, la seconda tournée parigina del Berliner Ensemble con il capolavoro della regia brechtiana, *Il Cerchio di gesso del Caucaso*, si svolge in un clima opposto a quello che aveva accolto l'anno precedente *Madre Courage*. Lo spettacolo vince il primo premio del Festival d'Art Dramatique, mentre la stampa insiste nell'affermare quanto siano assurde e sciocche le teorie propagandate dai "chierichetti" di TP, contraddette dalla stessa complessità e bellezza "classica" dello spettacolo. Il fuoco degli attacchi contro la rivista sembra in effetti aver fatto rientrare le inquietudini di Jean Paris, a giudicare dalla recensione da lui stesso redatta nel n. 14 [luglio-agosto 1955], in cui egli ribalta buona parte delle posizioni espresse in *Brecht et son double*, l'articolo "censurato", arrivando a definire Brecht "il Diderot del nostro secolo scientifico".

I primi risultati del brechtismo nascente hanno dunque convinto anche il recalcitrante Jean Paris, e con lui Jean Duvignaud e Guy Dumur? No. La linea stabilita da Barthes, sposata con ardore dal giovane Dort e scelta dal direttore-editore Voisin ha già scavato un fossato fra i due "partiti". Lo si può verificare dalle poche righe che Paris invia a Voisin in agosto:

> Come va l'ultimo numero? Ci penso, con rammarico, tristezza, ma, insomma, con la coscienza a posto. Il peggio forse è dover ammettere che l'équipe che formavamo un tempo adesso sta per svanire…[18]

In effetti se Jean Paris ha forse rivisto i suoi primi giudizi, resta comunque persuaso che il modello brechtiano può essere "importato" in quanto tale solo a condizione di mettere a ferro e fuoco l'integrità del teatro francese. Non solo il *boulevard* o la "complicità" di un Barrault: il teatro pubblico di Vilar, la *décentralisation* dei Centres Dramatiques, l'avanguardia degli autori dei teatrini della *rive gauche* sono anch'essi destinati ad entrare in collisione con la nuova svolta della rivista. Ma non è certo il pragmatismo che anima questa stessa svolta: TP ha trovato uno strumento di lotta che si sta rivelando anche un punto di vista estremamente efficace per riflettere sull'oggetto teatrale e sui suoi rapporti con la società, e non ha nessuna intenzione di lasciarselo sfuggire; anche se questo porterà ad una certa rigidità e a scontri dolorosi, come quello che l'opporrà a Jean Vilar.

Jean Paris comincia dunque ad allontanarsi poco a poco, seguito ben presto da Jean Duvignaud che, come vedremo, troverà un terreno di profondo disaccordo nel dibattito sull'avanguardia. Guy Dumur, seppure altrettanto lontano dalla nuova prospettiva quanto i suoi due colleghi, conserverà invece il suo rapporto con TP grazie alla posizione estranea ad ogni conflitto ideologico.

## "Théâtre Populaire" in mezzo alle "convulsioni" ideologiche degli anni Cinquanta

Abbiamo già notato come, dal punto di vista della storia di TP, l'arrivo del Berliner Ensemble nel giugno del '54 sia caratterizzato da un tempismo perfetto, da sembrare quasi organizzato da un abile regista. Occorre forse sottolineare ancora qualche coincidenza.

Il carro di Madre Courage, con la sua immagine al tempo stesso spaventosa e lucida della guerra, raggiunge Parigi qualche settimana dopo la caduta di Dien-Bien-Phu e si potrebbero assimilare gli entusiasmi provocati da questo teatro profondamente nuovo alle speranze d'un cambiamento radicale della politica francese, soprattutto in materia coloniale, che molta parte della cultura di sinistra ha riposto in Pierre Mendès-France, che è appena stato eletto a capo del governo. Continuando questo "gioco delle coincidenze", si può notare anche come la "dichiarazione di guerra" del n. 11 di TP si produce proprio in corrispondenza della fine di queste speranze: all'indomani dello scoppio della guerra d'Algeria e della caduta di Mendès-France.

Se occorre diffidare di simili raffronti, che spesso trascinano con sé frettolose semplificazioni del rapporto cultura-storia, essi possono tuttavia ricordarci la presenza di quelle "convulsioni della società francese"[19] con le quali la rivista fa necessariamente i conti. La radicalizzazione (brechtiana) delle posizioni di TP risponde *anche* all'esigenza di precisare il suo ruolo in un momento particolarmente delicato della storia nazionale, di trovare la propria identità autonoma nel quadro di un dibattito ideologico che, soprattutto fra il '53 e il '56 (gli anni che vanno dalla morte di Stalin ai fatti di Ungheria), riempie le pagine de "Les Lettres Nouvelles", de "Les Temps Modernes", di "Esprit" o di "France-Observateur". In effetti, a *posteriori*, non si può evitare di notare la prossimità di TP con questo orizzonte estremamente eterogeneo di una sinistra "non allineata" con il PCF.

Un avvenimento teatrale aiuta a chiarire questa condizione: il debutto, nel giugno del '55, di *Nekrassov* di Jean-Paul Sartre: una pièce satirica contro il giornalismo "anti-comunista", che ovviamente provoca una reazione violenta e compatta della stampa borghese e che riunisce per una volta questo campo lacerato dalle polemiche. Ora, se "France-Observateur" o "Esprit" mettono da parte le riserve sul *compagnonnage de route* di Sartre, per unirsi allo stesso gruppo di difesa, TP deve addolcire il suo severo giudizio sulle "forme retrograde" del teatro sartriano[20]. In questo senso si può dire che l'identità acquisita dalla rivista è ormai un'*identità politica*: la scelta di giocare, fino in fondo, un ruolo di lotta la rende solidale ad un contesto in cui è necessario assumere posizioni nette, spesso al di là delle considerazioni formali ed estetiche.

Detto questo, pur essendo innegabile che il marxismo – attraverso Brecht – nutre le prese di posizione e le analisi teatrali di TP, l'uniforme marxista che spesso le si attribuisce resta un vestito che le va molto stretto. Si tratta piuttosto di una rivista che, sforzandosi di "intervenire nella storia", non può evitare di fare i conti con i conflitti ideologici del proprio tempo. Roland Barthes, ancora una volta, è il personaggio che meglio incarna questo stato di cose. Nel '55, per l'appunto, Barthes si trova al centro di due polemi-

che incrociate, con Camus e con la "Nouvelle NRF", che lo accusano di "ambiguità" politica e in cui egli si sforza di dichiarare la sua adesione al "materialismo storico", pur rivendicando il suo diritto a non esser incasellato in una gabbia ideologica – persino quella, molto larga in verità, del marxismo[21]. Si potrebbe persino avanzare l'ipotesi che di questa volontà d'intervento che si riserva però il privilegio della distanza, Barthes arrivi a darne un'immagine suggestiva e in qualche modo segreta, o almeno sibillina. Nel gennaio '55, mentre lavora all'Arche egli assiste, curioso, al salvataggio dei materiali sommersi nella cantina della casa editrice, in seguito allo straripamento della Senna. Questo avvenimento, con il paesaggio urbano modificato dall'inondazione, gli ispira una delle più belle *Petites mythologies*(*Paris n'a pas été inondé*), in cui descrive con una specie di euforia un mondo divenuto paradossalmente "più disponibile, più malleabile", così come lo si può osservare, al riparo dagli elementi, a bordo di una mitica imbarcazione come l'Arca, *L'Arche*:

> Perché l'Arca è un mito felice: l'umanità può prendervi le sue distanze dagli elementi, vi si concentra e vi elabora la coscienza necessaria dei propri poteri, facendo scaturire dalla stessa infelicità l'evidenza che il mondo è malleabile[22].

Come impedirsi di leggere questa citazione come una dichiarazione d'intenti? L'Arche, la rivista e più in generale il teatro come rifugio, zona protetta da dove esercitare una critica intransigente della società borghese, mantenendo una certa distanza nei confronti del conflitto ideologico propriamente detto; con Brecht – marxista che riflette "sugli effetti del segno: cosa rara"[23] – simultaneamente intellettuale del materialismo dialettico e uomo di pratica teatrale, come guida per un intervento sul "mondo malleabile". Come non vedere dietro a questa ortodossia brechtiana, di cui TP si appresta a diventare portabandiera, una via originale, una sorta di utopia libertaria in un periodo dominato dai feroci scontri della guerra fredda?

### Sartre e Vilar

Ma l'evoluzione brechtiana di TP corrisponde anche ad un vero e proprio momento d'emancipazione rispetto a certe forme dell'*engagement* che hanno dominato il clima culturale del dopoguerra. Si rischia di nuovo di cadere nello schematismo e nella banalizzazione dei rapporti fra le generazioni intellettuali, tuttavia due figure che pesano enormemente sulla stessa identità della rivista, Jean-Paul Sartre e Jean Vilar, obbligano a non aggirare questo pericolo. Tanto più che, ancora nel 1955, la violenta polemica che oppone il filosofo al regista si scatena proprio grazie al n. 15 di TP [settembre-ottobre 1955], sul quale appare la nota intervista a Sartre realizzata da Bernard Dort.

Torniamo per prima cosa all'*affaire Nekrassov*, che ha dato occasione a TP di allinearsi con Sartre contro l'ipocrisia della critica borghese, ma anche di segnalare esplicitamen-

te, per la prima volta, la propria distanza rispetto all'idea sartriana del teatro politico. Se Barthes si è infatti limitato a *premettere* il suo disaccordo, per lanciarsi poi alla difesa appassionata, Dort ha detto chiaramente nella sua recensione che *Nekrassov* è una pièce "piena di tutti i malintesi che circondano quello che, sommariamente, possiamo chiamare teatro progressista"[24]. In primo luogo quello di esser stata scritta e concepita *per* l'apparato teatrale della società borghese: per una delle sue sale, per una delle sue regie convenzionali e per il suo pubblico.

Ecco gli antecedenti di cui bisogna tenere conto leggendo l'intervista in cui Sartre dichiara che il TNP "non realizza un teatro popolare" poiché i suoi spettatori compongono semmai un "pubblico piccolo-borghese", e che fa esplodere la polemica con Vilar. In realtà, TP non sollecita l'opinione di Sartre riguardo a Vilar e al TNP, ma piuttosto a proposito di Brecht e del Berliner Ensemble. Se Sartre non esita a sbilanciarsi *contro* Vilar, provocando la famosa *bagarre*, nei confronti di Brecht egli è invece assai più reticente, poiché in fondo egli è estraneo all'universo brechtiano per le medesime ragioni per cui ne è lontano il direttore del TNP. Paradossalmente, però, il momento in cui TP prende definitiva coscienza della distanza insormontabile fra le proprie posizioni e quelle di Sartre, coincide con la rottura più o meno definitiva con Vilar, il quale non può che leggere l'intervista come l'ultimo atto del "divorzio" già annunciato con TP.

Ma bisogna tornare ancora un po' indietro. Dopo aver espresso il desiderio di vedere una rivista più "violenta", Vilar si è già accorto della deriva "estremista" di TP. Ne rende testimonianza la famosa frase del suo diario di lavoro, scritta all'inizio del dicembre 1954 – "…i brechtiani mi rompono i coglioni. Questi Diafoirus socialisteggianti sono più leninisti di Lenin"[25] –, ma ancor di più le note che egli invia a Voisin in questo stesso periodo. In questo testo inedito Vilar si preoccupa per la piega che sta prendendo la rivista (che chiama ancora *la nostra* rivista), denuncia la presenza di collaboratori troppo "esagitati" (che "hanno molta cultura ma hanno bisogno di capire o di mangiare (e digerire) un po' di REALTÀ") e al tempo stesso invita Voisin a fare appello alle figure intellettuali più eterogenee: da Montherlant a Camus, da Malraux a Mauriac... a Sartre, appunto:

> I nostri rapporti con la rivista di Sartre devono essere intimi. "Les Temps Modernes" sono la sola rivista documentaria, realista, vera, del mondo moderno. Bisogna lavorare assieme[26].

Ciò dimostra, semmai ce ne fosse stato bisogno, che Sartre e Vilar, malgrado la loro polemica, fanno parte di quello stesso ambito che TP – inconsciamente, forse – vuole superare, da cui vuole separarsi. Barthes e compagni sanno benissimo che non si può chiedere al TNP di riconvertirsi in "Théâtre National Ouvrier", sanno che Sartre non abbandonerà mai la sua vecchia abitudine di *écrire des pièces* per darle ai teatri in cui il pubblico borghese parigino va ad *ascoltare*, indistintamente, Montherlant, Camus, Salacrou o Roussin. Ciò che la rivista vuole provocare è uno scossone nelle *forme*, della drammaturgia come dell'interpretazione e della regia, sull'esempio di Brecht e del Berliner

Ensemble. In termini generali si tratta del bisogno di cambiare il rapporto tra forme e contenuti dell'*engagement*: da una parte, una volta costruito un pubblico *nuovo*, la regia, l'interpretazione, le *tecniche teatrali* devono sbloccare il rapporto con questo pubblico, non darlo più per scontato, renderlo *critico*. Dall'altra, l'autore deve abbandonare il suo trono d'intellettuale-letterato, dev'essere coinvolto nella pratica del teatro, riflettere sulle sue forme e sperimentarle. In Brecht, a torto o a ragione, essi vedono soluzione a tutto ciò, la vera propria "quadratura del cerchio", come dice Barthes, di un teatro "al tempo stesso totalmente morale e totalmente drammatico".

Si tratta, tuttavia, di una battaglia perduta in anticipo: il modello del Berliner Ensemble, isola di libertà creativa in seno alla DDR, è già il frutto di una serie di circostanze politico-organizzative particolarmente eccezionali, e non può certo essere proposto in quanto tale, nella Francia degli anni Cinquanta, se non per puro spirito nichilista. Ma proprio questo spirito permetterà a TP di essere il solo vero osservatorio lucido di un'epoca teatrale in rapida evoluzione, e ai suoi redattori di rivoltarsi contro le idee di un teatro e di una cultura *civili* che pure erano state alla base della loro formazione intellettuale e di spettatori teatrali. *Contro* Jean Vilar e *contro* Jean-Paul Sartre (anche se nei confronti di quest'ultimo non vi saranno mai vere occasioni di scontro), la cui polemica si situa su di un piano che la rivista ha in qualche modo già superato, e che possono essere considerati due diversi padri di TP. Perché, come ha notato uno scrittore italiano appartenuto alla stessa generazione della maggior parte dei redattori della rivista, Italo Calvino:

> Se c'è stata una gioventù che poteva mettere sul banco d'accusa i propri padri, siamo stati noi, e questa è sempre una situazione fortunata. Non si trattava di una rottura totale, però: dovevamo trovare tra le idee dei nostri padri quelle cui potevamo riattaccarci per ricominciare, quelle che loro non erano stati capaci o non avevano fatto in tempo a rendere operanti[27].

### "Sangue nuovo" per "Théâtre Populaire"

L'anno 1955 è stato dunque cruciale per TP. La rivista ha portato a termine il suo percorso di ricerca d'identità, trovando nella prospettiva brechtiana l'approdo pressoché naturale della propria vocazione di lotta al teatro borghese. Ha inoltre elaborato una posizione originale nei confronti del contesto politico-ideologico della propria epoca; ma, nel breve periodo che rimane il più contrastato e forse il più fecondo della sua esistenza, essa ha anche visto smembrarsi l'équipe che si era formata nel '54.

Dell'allontanamento di Paris abbiamo già detto, Duvignaud "regola i conti" con la rivista all'inizio del 1956. La sua posizione è stata sin dall'inizio vicina a quella di Paris, ma il suo dissenso con la "linea" di TP non si è mai manifestato con articoli o altri testi critici. Egli preferisce invece dare una sua idea del teatro tramite una pièce che affida alla regia di Roger Blin, *Marée Basse*. Il suo testo vuol essere alla ricerca di "uno spettacolo fisico

capace di agire direttamente sui nervi degli spettatori"[28], ma i suoi evidenti richiami alle teorie artaudiane e gli espliciti riferimenti al teatro di Büchner danno luogo ad un risultato piuttosto confuso. La critica drammatica stronca violentemente lo spettacolo, attaccando la sua "focosa sottomissione alle leggi e alle regole della 'nuova drammaturgia' di cui Büchner è il Dio, Brecht il Messia e Bernard Dort il puntiglioso esegeta"[29].

La confusione è grande e Barthes stesso, sul n. 17 di TP [marzo 1956], si affretta a chiarire le cose: la rivista non ha niente a che vedere con "la crudeltà del linguaggio" di questo teatro, la cui provocazione è "gratuita finché mira soltanto a scioccare lo spettatore anziché ad illuminarlo". *Marée basse* diventa allora un'occasione per definire una volta per tutte le finalità di TP. Le si desume dalla conclusione dell'intervento di Barthes:

> L'abbandono della psicologia ha senso soltanto se avviene a vantaggio della Storia. Personalmente non chiedo la soppressione della psicologia, ma la sostituzione di una psicologia essenzialista con una psicologia *politica* (è questa una delle cose che maggiormente ammiro in Brecht). [...] In fondo, ciò che contesto a *Marée basse,* è di essere, mi pare, un teatro di pura Rivolta, cioè dell'ambiguità [...]. Il problema odierno non è proprio quello di passare da un teatro della Rivolta ad un teatro della Rivoluzione[30]?

In realtà, questo *aut aut* fra Rivolta e Rivoluzione non si rivolge soltanto a Duvignaud, che vede confermata la sua incompatibilità con la linea della rivista, ma più in generale a tutto l'ambiente del cosiddetto teatro "d'avanguardia", vale a dire il terreno sul quale proseguirà, lo vedremo più avanti, l'intransigente battaglia iconoclasta di TP.

Fra la fine del '55 e l'inizio del '56, la fisionomia di TP cambia dunque profondamente. I redattori che avevano un rapporto di lavoro più o meno stabile con L'Arche si allontanano: Paris e Duvignaud, ma anche Barthes che abbandona il suo posto di consulente letterario. Robert Voisin, al quale in verità la direzione dell'impresa non è mai sfuggita di mano, è più che mai l'animatore plenipotenziario e orgogliosamente "autocratico" della rivista. Ciò non impedisce alla coppia Barthes-Dort d'esercitare un ruolo di guida intellettuale attorno alla quale cominciano a raccogliersi nuovi collaboratori. Denis Bablet, Émile Copfermann e Antoine Vitez gravitano in effetti attorno a TP già da qualche tempo, ma è interessante fin d'ora segnalare che queste tre importanti figure – che saranno protagoniste della pratica e della riflessione teatrale degli anni successivi – diventeranno redattori stabili di TP soltanto in un secondo tempo. La rivista ha adesso bisogno di un "sangue nuovo" d'altro genere.

Maurice Regnaut, Jacques Débouzy, André Muller, Jean Vannier, Pierre Trotignon e, più tardi, André Gisselbrecht, i nuovi "adepti" reclutati da Barthes e Dort che collaboreranno stabilmente con TP fra il '56 e il '58, rispondono ad un appello che più che rivolgersi alle loro rispettive competenze teatrali, chiede loro semmai l'adesione ad un progetto di battaglia culturale. Chi sono questi nuovi arrivati? L'ex-redattore Morvan Lebesque non ha dubbi: si tratta di "fedeli" della nuova "chiesa" brechtiana, degli "ingenui" plagiati dai "dottori-marxisti" Barthes e Dort[31]. In realtà la loro identità ci aiuta a meglio compren-

dere il ruolo che una rivista come TP si è ormai guadagnato nel clima culturale degli anni Cinquanta: sono giovani intellettuali provenienti da una sinistra intransigente che avverte e soffre gli stretti limiti della politica culturale del PCF[32], che vedono nel teatro (e non soltanto nel teatro di Brecht) il luogo ideale ove investire speranze, sogni e bisogni di liberazione, ove perseguire un *disegno utopico*. Essi rappresentano la miglior prova dello statuto particolare di cui gode il teatro in quest'epoca: è "omologo al politico"[33], crocevia delle ragioni dell'arte e delle necessità sociali. TP fornisce un terreno d'espressione e uno strumento di lotta – il brechtismo – che unisce a una critica radicale della società capitalista la rigorosa messa in discussione delle forme artistiche, dell'estetica borghese così come del discorso zdanoviano.

## Barthes e Dort in scena

Il 14 febbraio 1956, allo Studio des Champs-Elysées, va in scena una ripresa molto importante: *Les Chaises* di Eugène Ionesco, per la regia di Jacques Mauclair. Una recensione entusiasta di Jean Anouilh sulla prima pagina del *Figaro* ne farà un evento "mondano" del teatro parigino e segnerà l'inizio dell'enorme fortuna di un drammaturgo fino ad allora confinato nei piccoli teatrini "d'avanguardia". Ma c'è un altro motivo che fa di questa serata un avvenimento importante per la storia di TP: accanto a *Les Chaises* è messa in scena una piccola pièce dello stesso autore, *L'Impromptu de l'Alma ou le Caméleon du berger*. Ispirandosi ai modelli di Molière e Giraudoux, Ionesco si rivolge direttamente ai suoi detrattori: egli stesso si fa personaggio comparendo nel proprio studio perseguitato da tre "dottori teatrologi" che cercano di influenzare il suo lavoro. Il nome di questi dottori toglie ogni dubbio circa l'identità che dietro a loro si cela: *Bartholoméus I, II et III*. I "costumologi, scenologi, spettato-psicologi" di cui si fa beffe Ionesco sono evidentemente Roland Barthes e il "suo allievo" Bernard Dort. Accanto a loro, la caricatura di Jean-Jacques Gautier (*Bartholoméus III*), il reazionario critico del *Figaro*, che delira glorificando Bernstein e il *boulevard*. Per ammissione dello stesso Ionesco, quest'ultimo personaggio ha però un ruolo di assoluto secondo piano e persino i suoi demenziali commenti alle criptiche dichiarazioni dei suoi "colleghi" (tratti dagli articoli di TP e montati in un collage surreale) servono in realtà a rincarare la dose delle critiche rivolte ai redattori di una rivista che vorrebbe dirigere l'attività drammatica di Ionesco secondo le leggi di Brecht ("il grande dottor Bertolus").

Perché questa foga polemica contro TP? La rivista ha avuto fin dagli inizi un atteggiamento positivo nei confronti dei drammaturghi dell'avanguardia o di quello che in seguito sarà definito un po' arbitrariamente Teatro dell'Assurdo (Adamov, Beckett e Ionesco in particolare). Questa sorta di *grado zero* del linguaggio drammatico è anzi sempre parso a TP un efficace mezzo di demistificazione delle sclerosi del teatro e della società borghese, altrettanto necessario quanto l'opera di democratizzazione e allargamento del pubblico popolare svolta da Jean Vilar. Ma lo sconvolgimento brechtiano che ha investito TP

comincia in effetti a provocare cambiamenti anche su questo fronte. Questo linguaggio spaesato, queste situazioni astratte hanno bisogno, adesso, di evolvere verso un teatro di analisi e di denuncia sociale. Un autore in particolare, Arthur Adamov, spettatore entusiasta di *Madre Courage* al Théâtre Sarah Bernhardt accanto a Barthes e Dort, sembra volgersi decisamente in questa direzione. Nella sua ultima pièce, *Le Ping-pong*, gli oggetti che ossessionano i personaggi sono divenuti reali, e l'azione drammatica mostra una visibile alienazione sociale. Bernard Dort ha salutato, su TP e su altre pubblicazioni, la grande novità di questa pièce, chiamando anche gli altri *nouveaux auteurs* a sostituire un "teatro privato" con un "teatro sociale", a trasformare ciò che è stato fino ad allora "un'esperienza di laboratorio" in "una vera rivoluzione: un cambiamento della funzione stessa del teatro". Ma Dort è andato anche più in là, arrivando a proporre la rivista come fulcro di questo cambiamento:

> L'avventura di questo teatro è appena iniziata. A poco a poco, esso prende coscienza di se stesso, dei suoi poteri, dei suoi rischi. Intorno alla rivista "Théâtre Populaire", è quasi una nuova dottrina teatrale che si elabora e che prende corpo[34].

Ionesco, evidentemente, non ha apprezzato questo invito: egli non ha alcuna intenzione di adeguarsi alla "nuova dottrina". A suo avviso il teatro non deve esprimere nessun "impegno", "disimpegno" semmai; la demistificazione della società borghese che è stata riscontrata nelle sue pièces è del tutto abusiva: il suo teatro è deliberatamente apolitico e non ha niente a che vedere né con Brecht, né tanto meno con Adamov.

*L'Impromptu de l'Alma* è dunque il coronamento di una polemica che si protrae da circa un anno. Ionesco si unisce a coloro che hanno accusato TP di settarismo e dogmatismo, di un terrorismo assolutamente derisorio, poiché la rivoluzione che pretende di aver scoperto non consiste che in una serie di "sfondamenti di porte aperte". L'ironia con cui Ionesco se la prende con l'"elettrochoc dello straniamento, o effetto Y", o con l'"ipertrofia della funzione storica", deformando e decontestualizzando le frasi di *Les Maladies du costume de théâtre* di Barthes [TP n. 12, marzo-aprile 1955] e di *Une Nouvelle Dramaturgie* di Dort [TP n. 11, gennaio-febbraio 1955], si allinea cioè alla posizione presa dalla maggioranza dei critici drammatici francesi. Un atteggiamento che si riassume nell'articolo al vetriolo che Jacques Lemarchand – un rappresentante tutt'altro che reazionario della categoria – ha pubblicato sulla "Nouvelle NRF" nel maggio 1955, *L'Écolier limousin et le Petit Organon*: un testo in cui Barthes e Dort sono assimilati al pedante personaggio rabelaisiano e a dei moderni Bouvard e Pécuchet.

Lemarchand prima, Ionesco poi, sanciscono dunque definitivamente l'isolamento di TP, che è ormai una vera e propria *citadelle assiégée* nell'ambiente teatrale francese. Condizione difficile questa, ma privilegiata: da un simile osservatorio ben difeso e "lontano dagli elementi" – come la mitica *Arche* evocata da Barthes – TP potrà esercitare un'azione critica pura, lucida e senza compromessi. Un giacobinismo teatrale che, oggi, può quasi far sorridere e che presta il fianco agli scherzi di Ionesco, ma che ha il potere di

notomizzare il corpo del teatro della sua epoca, mettendo a nudo con grandissimo anticipo la forma delle sue membra e i percorsi delle sue reti vitali.

### *A l'avant-garde de quel théâtre?* Il tempo delle certezze

All'inizio del 1956, dopo aver risolto le sue *querelles* interne, attirato nuovi collaboratori e guadagnato una posizione di orgoglioso isolamento, TP può dunque impegnarsi in un'attività critica i cui tratti sono ancora più netti. Gli anni '56-'57 rappresentano infatti il periodo apparentemente più chiaro della sua storia, un periodo fatto di entusiasmo e certezze, una specie di *âge d'or* del brechtismo. A seguito della polemica con Duvignaud su *Marée basse*, dell'episodio de *L'Impromptu de l'Alma*, e alla luce delle nuove posizioni espresse da Adamov in *Théâtre, argent et politique* (articolo pubblicato su TP n. 17 [marzo 1956]), è la discussione sul concetto stesso di *avanguardia* a servire da nuovo punto di partenza: questione controversa sulla quale abbozzare un "piano di battaglia" e primo banco di prova per testare la coesione del nuovo gruppo di collaboratori.

Adamov s'è mostrato non solo sensibile all'appello della rivista, ha persino annunciato un netto cambiamento della sua poetica teatrale. Il suo articolo è un vero e proprio manifesto per un nuovo teatro politico, *storico* e *realista*, che sappia mantenere la forza di provocazione del linguaggio anti-retorico dell'avanguardia, superando l'astrazione della sua rivolta letteraria. È anche per rispondere a questa disponibilità che TP pubblica il numero speciale [n. 18, maggio 1956] sull'avanguardia.

*A l'avant-garde de quel théâtre?*, si domanda Barthes nell'editoriale – firmato, questa volta. La sua risposta è netta, come al solito, e dà il "la" a tutto il numero: "Noi riteniamo che un'esperienza creatrice per essere radicale deve aggredire la struttura reale, cioè politica della società"[35].

Privo di questa caratteristica, qualsiasi avanguardismo è destinato a svolgere un ruolo simile a quello dello "stregone" delle società cosiddette primitive: "*fissa* l'irregolarità per poterne meglio purificare la massa sociale", diventa "fenomeno catartico", "vaccino" da inoculare "sotto la crosta dei valori borghesi", per aumentarne le difese con un piccolo, omeopatico quantitativo di libertà. Ecco la perentoria tesi centrale del n. 18, un numero della rivista che rappresenta tuttavia un sincero e concreto sforzo di *comprendere* le ragioni e le peculiarità di una drammaturgia il cui valore innovativo non è affatto messo in discussione. Dietro il tono apodittico de *L'Avant-garde en suspens*, articolo "programmatico" di Bernard Dort; dietro le puntigliose analisi del linguaggio e delle tecniche dell'avanguardia teatrale, realizzate da Jean Vannier e André Muller, si può leggere in effetti l'evidente fascino esercitato sui redattori dalla poetica degli autori del *nouveau théâtre*. Il fatto è che il *no man's land* teatrale prodotto dall'opera di un Samuel Beckett, per esempio, ha incontrato esattamente il loro bisogno di liberazione dagli orpelli della scena convenzionale, dai "ricami del dialogo e dell'intrigo"[36], dallo psicologismo più o meno raffinato di cui il teatro francese sembrava incapace di fare a meno. Adesso sognano che

questa azione liberatrice possa continuare, superare lo stadio della *rivolta* individuale per divenire espressione di una *rivoluzione*.

Cosa poteva esserci di più illusorio? Nei confronti della cosiddetta avanguardia drammaturgica degli anni Cinquanta TP raggiunge forse il suo punto limite di rigidità intellettuale, eppure questa stessa rigidità testimonia di un eccezionale investimento ideale nel teatro. Prendiamo l'esempio del giovane collaboratore Jean Vannier, vero e proprio ardente estimatore di Beckett. Egli arriverà a condannare la *perfezione* stessa dell'autore irlandese, senza potersi al tempo stesso impedire di ammirarne quegli stessi elementi drammatici e linguistici che a suo parere le rendono chiuse su loro stesse, senza via d'uscita[37].

Questa via d'uscita, Brecht, l'ha mostrata: disegno rivoluzionario e riscrittura delle convenzioni drammatiche possono andare di pari passo e produrre *piacere* teatrale. Occorre dunque tentare il tutto per tutto, spingere in tutti i modi e a tutti i costi per un'arte teatrale – non necessariamente ricalcata sull'esempio brechtiano – che unisca forme nuove ad una volontà d'intervento sulla realtà. Un nuovo realismo, una sorta di "avanguardia realista" in cui il linguaggio purificato e ridotto ai minimi termini non si rassegna a significare soltanto disperazione o, peggio, l'accettazione di una condizione di vita assurda ed immutabile.

*Nuovo realismo*. Ecco una sorta di parola d'ordine che anima le certezze di TP fra il '56 e il '58. *Boulevard* o Comédie-Française, teatro satirico o d'analisi sociale, allestimenti di classici o tentativi più o meno avanguardisti di contemporanei, ogni evento teatrale è sottoposto allo stesso interrogatorio. A cosa serve questo spettacolo? Cosa ci rivela della complessità sociale? Quali prospettive di liberazione propone allo spettatore? L'insistenza con cui compaiono queste domande, su di un'interminabile serie di articoli (recensioni, soprattutto) pubblicati sui numeri 17-27 [marzo 1956-novembre 1957], mostra che TP non solo crede alla necessità del suo ruolo critico, ma che delle risposte soddisfacenti le sembrano possibili, che questo teatro sognato non le sembra così irrealizzabile.

## Adamov, Vinaver, Planchon... le speranze di "Théâtre Populaire" nel clima della guerra d'Algeria

Fra il 1956 e il 1957 la Francia precipita definitivamente nella tragedia algerina. Ormai nessuno può più tenere nascosta la realtà, le "azioni isolate" di qualche gruppo di "ribelli" di cui si è parlato all'inizio hanno ormai lasciato il posto ad una vera, sanguinosa guerra. Il contingente militare incaricato di ristabilire l'ordine s'ingrossa giorno dopo giorno, un'intera generazione di giovani comincia a convivere col rischio della coscrizione e in Algeria si muore sempre più di frequente. Il governo del socialista Guy Mollet, eletto all'inizio del '56 col mandato di ottenere la *pacification* , non ha saputo far altro che perseguire una politica di semplice ed inefficace repressione; anche i comunisti hanno votato per i "pieni poteri" all'esercito. In questo clima drammatico di una decolonizzazione

che sconvolge le coscienze e mette a nudo le contraddizioni e la fragilità di un'intera classe politica, della sinistra in primo luogo, come inserire la voce minoritaria di una piccola rivista che si occupa di teatro?

Senza voler collegare troppo meccanicamente a questo clima il fervore con cui TP invoca un teatro d'intervento sociale, occorre tuttavia sottolineare due dati incontestabili: la grande maggioranza dei collaboratori rischia di essere implicata personalmente nella *sale guerre* (Maurice Regnaut sarà effettivamente richiamato in Algeria per sei mesi, Pierre Trotignon vi passerà due anni); provengono tutti da un ambiente di sinistra che vive molto dolorosamente le esitazioni, in particolar modo del PCF, nella politica di opposizione a questa stessa guerra. La sensazione che la Francia della Quarta Repubblica sia oggetto di una deriva che può condurre a soluzioni autoritarie, l'assenza di una cultura d'opposizione soddisfacente e libera, dunque, rafforza in loro la scelta del teatro come terreno di lotta.

Dell'originalità dell'opzione brechtiana – di cui, adesso, si tratta di *preservare* l'integrità, di fronte ai tentativi di "addomesticarla", di renderla "inoffensiva" – si è già detto. Ma altri segnali d'innovazione hanno cominciato a manifestarsi nel teatro francese. Adamov ha concretizzato il suo sforzo di superamento dell'avanguardia con una pièce, *Paolo Paoli*, che prende a bersaglio i meccanismi economici che regolano la società borghese, applicando un'analisi quasi "entomologica" al linguaggio della classe dirigente durante gli anni in cui la Francia ha condotto "allegramente" la sua politica coloniale: la *Belle Epoque* Del suo allestimento si occupa Roger Planchon, un giovane lionese che dirige da qualche anno un'esperienza di *décentralisation* assolutamente originale rispetto alla politica dei Centres Dramatiques Nationaux, e che si è mostrato estremamente sensibile alla "lezione" del Berliner Ensemble. TP, recensendo lo spettacolo [n. 25, luglio 1957], parla di un "avvenimento del teatro contemporaneo".

Al Théâtre de la Comédie di Lione, lo stesso Planchon ha messo in scena l'anno precedente *Aujourd'hui ou les Coréens*, prima pièce di un giovane drammaturgo che, grazie alla sua amicizia con Barthes, ha già dei contatti con TP: Michel Vinaver. Il suo testo drammatico è una risposta assai originale ed inedita all'appello della rivista per un *nouveau réalisme* (anche se i commenti di TP non sono unanimemente positivi[38]). Prende di mira infatti un'altra questione ancora bruciante della politica internazionale francese, l'intervento in Corea, e la sua critica al militarismo passa attraverso una descrizione ironica del linguaggio e dei gesti della quotidianità: il suo sguardo critico non propone giudizi morali o ideologici ma mantiene una *distanza* visibile rispetto agli eventi e ai personaggi. Le resistenze istituzionali che incontra la creazione di *Paolo Paoli* e il divieto imposto ad una ripresa dei *Coréens* mostrano che la loro azione teatrale possiede una qualche efficacia[39].

La condizione di tensione politica sembra dunque favorire, o quantomeno stimolare le "speranze" di TP. Verso la fine del 1957, mentre Sartre denuncia l'instaurazione di una sorta di coprifuoco sul teatro, segno di una ben più vasta volontà di censura determinata dalla politica algerina[40], la rivista può rallegrarsi per l'apertura a Villeurbanne – periferia

operaia lionese – del Théâtre de la Cité, vero *théâtre populaire en province*, in cui il direttore Roger Planchon potrà continuare ed allargare la sua azione apertamente ispirata all'esempio brechtiano. All'inizio del 1958 s'annunciano, inoltre, le prime rappresentazioni della sua compagnia in un teatro della capitale, con quel *Paolo Paoli* che promette di provocare per l'ennesima volta l'intolleranza della critica parigina. Michel Vinaver, infine, ha appena terminato una nuova pièce che TP è già pronta a pubblicare e che è stata "commissionata" da Planchon: *Les Huissiers*. Si tratta di una feroce satira dei criptici intrighi parlamentari della Quarta Repubblica, con riferimenti espliciti ai più neri episodi della disastrosa politica algerina, l'*affaire Audin* per esempio[41]. Il dibattito sul teatro è dunque più che mai implicato con la storia: la lotta di TP è più che mai giustificata.

## 1958: il tempo delle disillusioni

> La serata del 16 gennaio 1958 al Théâtre du Vieux-Colombier resta memorabile: Roger Planchon e il suo Théâtre de la Comédie vi presentano *Paolo Paoli* di Arthur Adamov […]. Dopo l'arrivo del Berliner Ensemble a Parigi, nel 1954, Brecht ha fatto irruzione nel teatro francese. Lo ha fatto tremare. Ci ha spinto a dubitare di ciò che, allora, ci sembrava più nuovo: mi riferisco ai "nuovi drammaturghi" come Ionesco, Beckett, Adamov... e lo stesso TNP di Jean Vilar […] Planchon ci sembra in grado di riprendere la lezione del Berliner Ensemble […]. Lungi dall'essere il semplice prodotto di un'abiura, [*Paolo Paoli*] rappresenta una sfida: l'avanguardia, qui, si misura con la storia[42].

Ecco alcune frasi del ricordo che Bernard Dort conservava, ancora molto recentemente, della *dernière bataille* di *Paolo Paoli*. Insieme alla memoria appassionata, vi troviamo anche la coscienza che questa ambizione di vedere il teatro "misurarsi con la storia" o, per riprendere la formula cara a TP, *intervenire nella storia*, "era allora fuori misura". Eppure, leggendo l'articolo dell'ex redattore di TP, si ritrovano tutti gli elementi che fanno talvolta di una serata teatrale un momento topico, il crocevia dei sentimenti di un'epoca. Il primo spettacolo parigino di Planchon, le difficoltà della sua nomina alla direzione del Théâtre de la Cité e l'esempio precedente dei *Coréens* di Vinaver; i commenti velenosi dei critici sul "senza patria" Adamov e l'impegno della CGT a raccogliere pubblico; Sartre, che ha appena chiesto a gran voce una pièce sulla Guerra d'Algeria e ha denunciato la censura, seduto nel bel mezzo della platea; il colonnello Massu che prende in mano in questi stessi giorni il potere di polizia ad Algeri... tutto si tiene, tutto sembra far parte di una medesima battaglia.

Di questa battaglia è piuttosto noto l'epilogo: *Paolo Paoli* rimane in scena al Vieux-Colombier per circa quaranta giorni. La critica "borghese" è a dir poco feroce con Adamov, la stampa di sinistra lo difende, ma la sua pièce non sarà mai più ripresa in Francia. Comincia, per il drammaturgo d'origine caucasica, il triste periodo di un più o meno dichiarato ostracismo che lo fa cadere in un progressivo isolamento. Non è questa la sede

per discutere della sottovalutazione, se non della completa rimozione, di un autore *centrale* della drammaturgia francese della seconda metà del Novecento; Adamov ci serve piuttosto da esempio per rendere sensibile una disillusione, un vero e proprio *échec*:

> La vera battaglia, quella della possibilità di una nuova drammaturgia storica francese, è durata poco. Siamo nel febbraio del 1958. Il mese di maggio sta per far prendere alla nostra società un'altra piega. E richiudere il teatro nel suo *huis clos*[43].

La formula conclusiva del citato articolo di Dort è chiara: la delusione per uno spettacolo stroncato e costretto a interrompersi per pressioni esterne, o per una pièce che non può vedere la luce, non fanno altro che annunciare un ben più grave cataclisma. Prendiamo l'esempio de *Les Huissiers*, la pièce di Vinaver che abbiamo lasciato, appena terminata, pronta per essere allestita da Planchon. Pur ammettendo che il regista fosse riuscito a scavalcare la censura, che senso avrebbe assunto un testo scritto con la volontà di riferirsi alla più immediata attualità, nelle circostanze politiche in rapidissima evoluzione dell'inizio '58? Era concepibile una parodia dei governi bizantini e impotenti della Quarta Repubblica, proprio mentre da tutte le parti si invocava il "ritorno" de *l'homme de la providence*, il Generale de Gaulle?

Nei primi mesi del 1958, proprio mentre la rivista espone orgogliosamente per la prima volta la sua famosa epigrafe – *L'art peut et doit intervenir dans l'histoire* [n. 29, marzo 1958] – la Francia si trova in una gravissima crisi che la spinge in breve tempo ad una svolta politica sulla quale l'arte mostra di avere ben risibili possibilità d'intervento. Nel microcosmo di TP, il *putsch* di Algeri e la folgorante ascesa al potere di De Gaulle e ancor più l'*imprimatur* plebiscitario del referendum di settembre, significano allora l'inconfessata presa di coscienza dell'*impotenza*. Una coscienza che avrà bisogno di qualche anno – e di altre disillusioni – per essere metabolizzata, ma che pure non manca di portare con sé immediate conseguenze, la prima delle quali è di ordine strategico.

Abbiamo già sottolineato il progressivo isolamento della rivista. Frustrato ogni slancio utopico, questo isolamento cessa di essere la condizione favorevole all'elaborazione di un progetto per un *monde maniable*, resta soltanto una postazione dalla quale condurre una battaglia esclusivamente *difensiva*.

Torniamo a *Paolo Paoli*. Qual è l'argomento principale di cui si servono gli scatenati detrattori di Adamov? Nella sua pièce non c'è altro che l'aggressività rancorosa dei comunisti (apolidi, per giunta): nessuna sensibilità, niente anima… niente arte, di conseguenza. Vi sono, al contrario, tutti i freddi caratteri dottrinari ai quali i "chierichetti" di TP vorrebbero ridurre l'opera di Brecht. Quel Brecht che ha dimostrato di essere al contrario un grande artista, un poeta eterno, un drammaturgo contemporaneo eppure già un "classico". Lo si è scoperto specie dopo la sua morte (agosto 1956): certi ideologismi pesano sulla sua arte teatrale, è vero, ma la bellezza del lavoro del Berliner Ensemble mostra quanto i suoi eccessi teorici restino tutto sommato, nella pratica, lettera morta. Lo si scopre ancor più quando, non lontano dal teatro in cui Adamov grida le sue *méchanchetés*,

la Comédie de Saint-Etienne di Jean Dasté presenta a Parigi il suo *Cerchio di gesso del Caucaso*. La "scuola francese" che incontra il genio di Brecht ne fa uscire le reali qualità: "un sentimento fraterno, una bontà naturale, un reale amore per l'uomo"[44]. La conclusione la lasciamo ad una giornalista dell'epoca, particolarmente felice della scoperta:

> Ecco finalmente schiacciati, come dei pali conficcati nel fango, tutti questi Diafoirus della "Metafisica brechtiana" che con il loro gergo mi fanno ronzare le orecchie da un po' di anni. Ed è Jean Dasté e la sua Comédie de Saint-Étienne a conficcare i pali con robuste braccia contadine. […] Non è più questione, qui, di "straniamento", di "demistificazione", meno che mai di capelli spaccati in quattro da rachitici intellettuali[45].

L'episodio del *Cerchio di gesso* di Dasté, con le incomprensioni fra l'attore-regista e la "rigidità" dei redattori di TP[46], annuncia la condizione di chiusura nella quale la rivista si troverà fino alla fine dei suoi giorni. Il primo grande successo francese di Brecht significa anche la fine di un sogno; la sua ammissione nel Panthéon dei "grandi autori" neutralizza il potere sovversivo del suo teatro. TP non potrà d'ora in poi far altro che ostinarsi a difendere la *purezza* di un modello che è inevitabilmente sfigurato dall'importazione nell'immutato panorama teatrale francese. Certo, questa stessa importazione non sarà senza conseguenze: sono note le trasformazioni formali ed estetiche che la fortuna di Brecht (alla quale l'insistenza di TP ha incontestabilmente contribuito) determinerà all'interno della scena francese per almeno due decenni. Ciò nondimeno, la rivoluzione sognata dai redattori della rivista non ha certo avuto luogo e non assomiglia affatto alla cosiddetta *pax brechtiana* che si determina: il teatro e la società francesi vanno anzi veloci verso la normalizzazione della Quinta Repubblica e della politica culturale di Malraux.

## La diaspora

Si è parlato di una prima conseguenza "strategica"; la seconda è d'ordine "emotivo" e concerne le persone che collaborano a TP. Ancora una volta si ha che fare con delle coincidenze. Molti dei giovani reclutati fra il '55 e il '56 cominciano ad ottenere incarichi d'insegnamento (quasi sempre fuori Parigi), altri collaboratori – Barthes, in particolare – vedono moltiplicarsi gli impegni e gli interessi extra-teatrali: tutta una serie di motivazioni personali/professionali contribuiscono all'inizio di una sorta di *diaspora* che, tuttavia, non si può non ricondurre alle disillusioni (teatrali e politiche) dell'anno 1958.

Barthes, ancora una volta, ci fornisce un caso esemplare. Di qui a poco (all'incirca alla fine del 1960) egli abbandonerà completamente ogni frequentazione teatrale, ma è a partire dal 1958 che si comincia ad avvertire la sua stanchezza, persino il fastidio, per un'arte che non considera evidentemente più un oggetto privilegiato di riflessione. Le sue posizioni sicure e perentorie lasciano il posto a una specie di cattivo umore che si rivolge soprattutto al suo vecchio idolo, Jean Vilar, come volesse "vendicarsi" di uno dei primi

responsabili della sua morente passione teatrale. La "degenerazione istituzionale" del TNP (teatro che egli descrive ormai come una replica della Comédie-Française) lo irrita sempre di più. S'indigna per una *Phèdre* [TP n. 29, marzo 1958] che non aggiunge nulla al *mythe Racine*, o piuttosto che conferma questo "mito storicamente borghese"; si getta letteramente contro *Ubu* [TP n. 30, maggio 1958], uno "spettacolo carino" che vuol piacere a tutti senza disturbare nessuno; stigmatizza il trattamento subito dall'adattamento di Vinaver de *La Fête du Cordonnier* [TP n. 34, 2° trim. 1959], il cui lavoro di "politicizzazione" del testo elisabettiano di Dekker è stato distrutto, annullato dal "vuoto della messa in scena, dall'indigenza delle scene e della musica, dall'apatia degli attori…". Occorre tuttavia riflettere su quanto Barthes scrive a Voisin, rispondendo alla richiesta di redigere la recensione dell'*Ubu* messo in scena al TNP:

> D'accordo, certo, per *Ubu*. Non gliene avevo parlato perché trovo che sia un po' noioso che le recensioni del TNP tocchino sempre a me, visto poi che sono sempre negative… certo, è vero che non vado da nessun altra parte a teatro[47]!

Questo piccolo dettaglio (il vituperato TNP è l'unico teatro che gli riesce di frequentare) mostra assai chiaramente che la violenza dei giudizi di Barthes nasconde un'evidente disaffezione globale nei confronti del teatro. Eppure, Barthes rimane un *leader*, una guida intellettuale. Ecco l'equivoco in cui si dibatte TP durante almeno due anni. L'anomalia del suo ruolo – è nota la sua natura assolutamente estranea a quella di un "capo" – in una rivista in cui il solo, il vero "capo" è Voisin, il quale considera però la sensibilità culturale di Barthes un elemento irrinunciabile, ha prodotto una condizione di stasi. Si continua a presumere che vi sia un'azione propulsiva da parte sua, malgrado una presenza sempre più debole, senza accorgersi che le assenze di Barthes significano un reale disincanto, una reale presa di distanza. Difficile individuare esattamente il momento in cui Voisin si rende conto di questa situazione, è certo però che il direttore dell'Arche ne ha coscienza alla fine del 1959, quando Michel Vinaver gli scrive per dare un suo parere, da Voisin stesso sollecitato, a proposito della "eventuale scomparsa di TP"[48], ed è certo anche che i suoi dubbi circa il ruolo di Barthes l'occuperanno almeno fino al 1961, quando quest'ultimo, pur assicurando un vago quanto improbabile nuovo impegno per la rivista, gli comunicherà le proprie idee sul passato e sul futuro della rivista, mostrando così il suo effettivo, inderogabile allontanamento[49].

Bernard Dort, visto il suo rapporto di vera e propria reciprocità intellettuale, legge forse prima degli altri la natura irreversibile della disaffezione di Barthes. Dort è ormai il redattore più attivo, più assiduo, è considerato il "pilastro" dell'ortodossia brechtiana, eppure, a partire da questa intransigenza che condivide con Barthes cerca, si sforza di trovare vie nuove per un'utopia alla quale è forse il solo a non voler rinunciare. Il 1959-60 è in effetti il biennio di Planchon e dell'entusiasmo per la sua *écriture scénique* che corrode la patina che ricopre i classici, che li fa vivere nelle contraddizioni dell'attualità. Sono gli anni del Piccolo Teatro di Milano, "scoperta" esaltante, soprattutto per Dort, perché

sembra in grado di dare una sorta di "aerazione" alla prospettiva brechtiana: mostrare cioè che accogliere la novità teorica, formale, tecnica di Brecht non significa per forza piegarsi all'imitazione del Berliner Ensemble.

Ma Dort, probabilmente senza saperlo, marcia già in una direzione autonoma: pur essendo il redattore più "militante", egli ha intrapreso il proprio percorso d'esplorazione *scientifica* del teatro, delle sue tecniche, presto della sua storia. Dort è il solo a vivere l'indiscutibile crisi "ideologica" che attraversa TP in termini di bisogno d'approfondimento; è l'unico componente "della prima ora" a divenire un *teatrologo*.

Tutto ciò non è confessato e nemmeno cosciente a TP fino all'ultimo mese del 1960, quando si verificano dei fatti assai rappresentativi.

- Nel quadro della sua ennesima, trionfale tournée, il Berliner Ensemble presenta, insieme ad altri spettacoli, *La Madre*, spettacolo il cui forte contenuto ideologico fa trasalire la critica francese, che pure è ormai "abituata" a Brecht. È forse l'opportunità per tornare alla carica, TP ha la prova che Brecht può ancor a dare fastidio… ma il brechtismo della rivista non esiste più: Regnaut, Dort e Barthes, che dedicano ciascuno un testo a *La Madre*, manifestano avvisi assai diversi [TP n. 39, 3° trim. 1960], o piuttosto seguono linee critiche che sembrano a malapena comunicanti. Mentre Regnaut si sforza di privilegiare il messaggio rivoluzionario della pièce, Brecht è già per Barthes *materia tematica* della sua riflessione sui segni e Dort (il quale ha appena pubblicato il suo studio *Lecture de Brecht*) è già immerso in una dettagliata analisi della drammaturgia brechtiana.

- Nel clima particolarmente sovreccitato del momento, intorno all'irrisolta questione algerina Dort propone a Barthes di firmare il "Manifesto dei 121"[50]: il rifiuto dell'amico sancisce una rottura già da tempo annunciata.

- Regnaut preferisce dedicarsi alla traduzione dell'opera brechtiana e ad un'attività pioneristica per la Francia teatrale dell'epoca: quella di *dramaturg* per *L'Anima buona del Sezuan*, messa in scena da André Steiger. Un'esperienza che si rivela disastrosa: incompresa nella sua novità, privata del sostegno economico e logistico necessario, troppo ingenua forse, rischia addirittura di veicolare un'immagine descrittiva, non problematica, quasi "realista-socialista"[51] dell'estetica brechtiana.

Insomma, in una rivista che ha visto disgregarsi poco a poco il suo gruppo di redattori, dove la parallela, progressiva perdita di collegialità non ha posto problemi fino a quando si è creduto alla virtuale *leadership* di Barthes; in queste condizioni, una revisione, una verifica del suo ruolo appare ormai necessaria. A rendere ancora più evidente questo bisogno, contribuisce anche il "ritorno del padre", Jean Vilar, che dopo esser stato relegato in una specie di *hors champ critique*[52], ha appena allestito un *Arturo Ui* che coglie esattamente la sensibilità del pubblico nella fase forse più tragica della vicenda algerina.

### Il *Mémorandum* di Jean Vilar: "guardate in faccia la realtà, ve ne prego"

Robert Voisin racconta di aver dovuto insistere molto per convincere Jean Vilar a met-

tere in scena *Arturo Ui* e ad assumerne il ruolo di protagonista. In giugno il Berliner Ensemble e la clownesca interpretazione di Ekkerard Shall hanno ottenuto un vero e proprio trionfo al Théâtre des Nations: a qualche mese di distanza il confronto appare inevitabile. Vilar, comunque, decide di accettare la sfida e la vince. Il TNP ottiene il successo forse più limpido, più indiscusso dai tempi "eroici" del *Principe di Homburg* o di *Lorenzaccio*. Vilar non è fatto per Brecht, forse nemmeno lo ama; ha bisogno di *eroi*, di eroi riflessivi, combattuti, ai quali dare il suo corpo magro e nervoso, e nel teatro di Brecht non ce ne sono… tranne Arturo Ui, forse. Scelta deliberata o frutto del caso, comunque sia il direttore del TNP, come interprete, incontra il *suo* personaggio brechtiano e l'efficacia dello spettacolo viene di conseguenza. Il suo Arturo è in effetti il doppio grottesco di un eroe elisabettiano, un Riccardo III degradato, un mafioso allucinato che si dibatte nel crimine mimando il grande stile delle *chronicles* shakespeariane. Vilar, dunque, non ha che da mettersi nei panni del personaggio: Arturo Ui diviene anch'esso riflessivo, non è più un clown nazista, è reale, fa pensare al lucido fanatismo dei militaristi (quelli che torturano in Algeria), fa paura.

Da un certo punto di vista, è una lezione di pragmatismo teatrale per TP: Vilar non ha rinunciato alla sua estetica, al suo "grande stile", li ha messi in questione, li ha messi a confronto con Brecht e, soprattutto, ha mostrato di saper ancora dialogare con la storia: quando si avvicina al pubblico pronunciando la fatidica frase "...il grembo da cui nacque [il mostro] è ancor fecondo", ogni spettatore è "colpito in pieno da una frustata"[53]. La rivista non può non riconoscere questa lezione. Dort, che aveva lamentato l'eccessiva "spettacolarità" della messa in scena di Palitzsch-Wekwerth, dichiara che con *Arturo Ui* il TNP "ha ritrovato l'ambizione fondamentale del teatro brechtiano"[54].

È il momento di Vilar. Si sarebbe potuto immaginare che la sua figura austera, il suo ideale unanimista potessero rientrare o perdersi nella "muscolosa retorica" della nascente Quinta Repubblica e del suo programma culturale: al contrario egli sa ancora essere orgogliosamente autonomo, sa prendere posizioni coraggiose, e saprà persino di lì a poco (nel 1963) abbandonare il suo posto di direttore, diventato più che mai prestigioso. Scrive allora a TP tutto ciò che ha taciuto durante molti anni, nel suo articolo forse più bello e toccante, *Mémorandum*: una specie di *cahier de doléances* scaturito da una lunga e sorda polemica, da cinque anni d'incomprensioni.

> Il Berliner Ensemble dispone di un teatro di settecento posti. L'aiuto dello Stato gli ha permesso di allestire in dieci anni ventisei pièces. Il TNP, invece, in meno di nove anni, ha dovuto allestirne, purtroppo, quarantaquattro. Per non crepare.
> Questo lo ricordo ai nostri amici. *Guardate in faccia la realtà, ve ne prego* . Perché accontentarvi di giudicarci semplicemente in termini d'estetica? Non si dice forse di voi che siete più sociologi che critici drammatici, che siete più interessati al fatto sociale che non alla cultura umanistica? [...] Quando mai vi ho visto giudicare i nostri sforzi sulla base di un "quadro storico determinato"? [...] Devo dirlo, il giacobinismo *irresponsabile* di certe vostre critiche infastidisce. Esse non aiutano, distruggono soltanto[55].

Ecco il tono diretto con cui Vilar si rivolge alla rivista che l'ha "abbandonato". Il suo articolo ripercorre la storia del TNP, rivendica le sue vittorie, ne confessa le sconfitte, ma soprattutto reclama il solido attaccamento alle condizioni materiali, alla realtà. Al contrario – insinua Vilar – la "critica totale" alla quale si è votata TP non rischia forse di diventare sempre più velleitaria e, peggio ancora, di scivolare inconsapevolmente verso l'"estetismo" proprio della tanto aborrita critica *d'humeur* parigina? Questa accusa avrebbe avuto tutt'altro effetto soltanto un paio d'anni prima: la rivista avrebbe potuto facilmente inserirla nel clima d'incomunicabilità ben conosciuto, e quasi inevitabile, con il suo vecchio "padrino". Da una parte un teatro valoroso, persino coraggioso, ma incapace di uscire dai suoi limiti, formali ed istituzionali; dall'altro un progetto utopico di rifondazione complessiva del teatro, e dunque per forza di cose estremo, totale. Ma, alle soglie degli anni Sessanta, questo schema non è più valido. Vilar, forse senza rendersene conto, mette il dito nella piaga di TP indirizzando l'accusa di estetismo direttamente ("Ma insomma, per quali lettori scrive, lei?") a Roland Barthes, il redattore le cui prime analisi l'avevano lusingato e fatto riflettere sul suo lavoro ("gli studi che lei ha compiuto sono stati per noi un aiuto prezioso"), e la cui recente violenza, addirittura gli oltraggi (soprattutto a proposito di *Ubu*) non lasciano intravedere alcun progetto, ma solo fastidio, stizza. In questo momento, a TP, dove si ha ben chiaro ormai a cosa prelude il "cattivo umore" di Barthes, le critiche di Vilar non possono non lasciare traccia.

In effetti la risposta della rivista è debole: l'editoriale del n. 41 [1° trim. 1961] denuncia ancora una volta la tendenza vilariana a "separare l'estetica dalla politica", ma evita di rispondere alle domande di *Mémorandum*, resta sul vago, in ogni caso non reagisce violentemente. Il fatto è che occorre prendere coscienza di un cambiamento radicale, della fine di un'epoca; occorre rivedere le finalità e gli strumenti d'analisi di una critica teatrale che vuole ancora "intervenire nella storia". Barthes stesso suggerirà delle soluzioni a Voisin qualche mese dopo[56], ma l'intervento di Vilar ha già il valore di una scossa.

La nuova Repubblica gollista si è rivelata molto meno "liberticida" di quanto non si temesse, e molto più abile del previsto nel gestire il consenso ed una relativa pacificazione sociale. A ciò contribuisce in modo determinante una vera e propria *politica culturale* dello Stato (cosa che era quasi completamente mancata nella Quarta Repubblica) per la quale è stato concepito un ministero *ad hoc* e in cui il teatro costituisce un settore assolutamente centrale. Il prestigioso ministro della Cultura, André Malraux, ha annunciato nel '59 una "rivoluzione teatrale" che gli editoriali di TP[57] hanno un bel da definire demagogica: il suo progetto di ripresa e rafforzamento della *décentralisation* (più o meno abbandonata nel '52, dopo il "licenziamento" di Jeanne Laurent), fondato soprattutto sulla creazione delle cosiddette *Maisons de la Culture*, sarà senza dubbio più normalizzatore che rivoluzionario, ma sarà anche incontestabilmente capace di assorbire, a proprio modo, molte delle parole d'ordine (e persino degli uomini) della sinistra teatrale: l'idea stessa di *théâtre populaire*, in primo luogo.

Che ruolo assumere, quale strategia adottare in queste condizioni? Ecco le domande

che il *rappel à la réalité* lanciato da Vilar deve contribuire a far sorgere in seno alla rivista. Così come TP aveva ferito l'orgoglio di Vilar, spingendolo tuttavia a interrogarsi sul proprio teatro, così il suo *cahier de doléances* stimola la rivista a riflettere su se stessa. Se ne sarà capace, le sarà allora evidente che il suo disorientamento nel nuovo clima non è più così lontano da quello che lo stesso Vilar sta vivendo. *Antigone*, *L'Alcade di Zalamea* e, soprattutto, la mal riuscita parodia anti-gollista dell'adattamento de *La Pace* di Aristofane, mostreranno in effetti un Vilar altrettanto a disagio quanto TP nel clima di "democrazia plebiscitaria" di questo inizio degli anni Sessanta. *Mémorandum*, allora, non sarà più un "regolamento di conti", ma piuttosto l'invito a rivedere serenamente questa *realtà* invocata da Vilar, per scoprire che, come lui stesso dirà qualche anno dopo, se "molte cose ci separano. Molte cose ci uniscono"[58].

### "Théâtre Populaire" verso una rivista di studi teatrali?

> I sogni nutriti dal piccolo gruppo di redattori […] erano ben lontani dall'essere realizzati integralmente. E quelli che diventavano realtà si trovavano ad essere quasi stravolti. [...] Una mutazione era necessaria. I tempi della cittadella assediata erano passati. Da un bollettino "di fazione" il cui solo criterio era il rigore ideologico, "Théâtre Populaire" doveva trasformarsi in una vera e propria rivista d'informazione e di critica del teatro francese, ovviamente senza gettare il rigore alle ortiche[59].

Così si esprimeva Bernard Dort nel 1966, a una distanza dunque relativamente breve dalla "morte" di TP, verificatasi nell'autunno 1964. Nei numeri pubblicati a partire dal 1961, non si trova alcuna ammissione del genere, la rivista è ben attenta ad evitare qualsiasi abiura, ma il tentativo di rinnovamento vi si legge in modo evidente. Il gruppo dei collaboratori è quasi completamente rivoluzionato. Dort resta ormai il solo "vecchio redattore" (Dumur e Gisselbrecht se ne vanno fra il '61 e il '62), mentre i legami con altre "vecchie conoscenze" di TP – Bablet, Copfermann e Vitez – divengono più stretti e i loro interventi più regolari. Accanto a loro, appaiono sempre più spesso firme di "specialisti" come Mario Baratto, Jacques Lacarrière, Robert Marrast; e presto si aggiunge al gruppo la giovanissima studiosa Françoise Kourilsky.

La prima osservazione, forse schematica, che suscita questa lista di nomi è che si tratta di persone che hanno (e che avranno in seguito) un rapporto stretto, se non addirittura esclusivo, con il teatro. Si può dire che sono, o saranno, dei *professionisti* dell'ambiente teatrale. TP si sta dunque specializzando? Da una rivista di lotta si sta trasformando in una rivista di studi teatrali. È un'evoluzione che verrebbe spontaneo definire "naturale", o piuttosto obbligata, ma questo passaggio non è né semplice né del tutto chiaro. E in ogni caso non si farà che a metà. Pur prendendo poco a poco coscienza del fatto che la battaglia del brechtismo è stata *faussement gagnée* (la definizione è di Maurice Regnaut) – vale a dire che Brecht, in Francia, è divenuto una *vedette*, o qualcosa del genere, senza

provocare la rivoluzione teatrale sognata – la rivista deve oggi cercare i suoi spazi di critica e d'opposizione all'esistente in un terreno più vicino alla realtà, meno intransigente nei confronti della pratica teatrale. Questi spazi di critica li può reperire anche nell'analisi e nella ricerca storiche, in un lavoro d'interrogazione profonda delle ragioni dell'arte drammatica. Senza voler affermare che vi sia stata una precisa volontà collettiva (la rivista ha perso da tempo la sua collegialità, Voisin tiene in piedi l'impresa potendo contare su poche presenze stabili: essenzialmente Dort e, a partire dal '62, Kourilsky), si può dire che TP si mette alla ricerca di una nuova identità in queste due direzioni.

La prima è senz'altro favorita dal rilancio del fenomeno della *décentralisation théâtrale,* soprattutto nella *banlieue* parigina. La diffidenza che aveva presto caratterizzato il rapporto di TP con i primi Centres Dramatiques Nationaux, è rimpiazzata da una nuova duttilità del giudizio. La rivista riscopre la sua "vocazione sociologica" preoccupandosi *innanzitutto* della diffusione del teatro nel vasto territorio a forte densità proletaria di una capitale in piena espansione. Si tratta da un lato di pretendere un intervento pubblico in favore di queste "zone svantaggiate" e, dall'altro, di criticare, di "tenere sotto controllo" la politica culturale dello Stato gollista. TP s'interessa, promuove, mette a disposizione pagine alle compagnie che si creano spontaneamente, rivendicando la loro autonomia, invitando gli enti locali (che sono spesso delle *municipalités "rouges"*) a sostenerne le spese. Ma non esita nemmeno ad appoggiare i gruppi che ottengono il riconoscimento del Ministero, sia con l'inquadramento delle *compagnies permanentes*, sia con la trasformazione dello spazio che le ospita in *Maison de la Culture* . TP mette cioè effettivamente da parte una buona dose della sua intransigenza – formale e ideologica – facendosi *sponsor* di realtà teatrali molto diverse fra loro come il Collectif Saint-Denis e la Guilde, il Franc Théâtre e il Festival d'Aubervilliers, per citare soltanto qualche esempio. La rivista non nasconde le sue riserve sul "lirismo rivoluzionario" di Gabriel Garran, o su di un certo *côté* "unanimista" dell'estetica della Maison de la Culture che Guy Rétoré si appresta a dirigere nell'Est parigino (TEP); in entrambi i casi, però, l'appoggio è assicurato. Accanto ai "ritratti" di diverse compagnie di *banlieue* ed extra-parigine si moltiplicano quindi le inchieste sui gruppi di base, sul teatro dilettantesco, sui teatri municipali, etc., ma anche gli studi sugli esempi storici del teatro d'*agit-prop*, in Francia e all'estero.

Ciò ci conduce alla seconda direzione. I saggi di natura storica hanno sempre avuto spazio all'interno della rivista, ma raramente vi è stata diretta connessione fra questo genere di pagine e la parte legata all'attualità teatrale (articoli "programmatici", dichiarazioni, recensioni, editoriali). Ora, il testo sul Théâtre d'Action International di Léon Moussinac [n. 44, 4° trim. 1961], per esempio, è al contrario perfettamente inserito nella campagna di appoggio alle compagnie di *banlieue*. Al tempo stesso le recensioni si fanno sempre più dettagliate, si riempiono di note a piè di pagina, diventano più analitiche e meno polemiche. Allo stesso modo, appaiono studi di carattere storico che si fanno carico di una riflessione più o meno diretta sull'attualità. Un lungo articolo *Pirandello et le théâtre français* [n. 45, 1° trim. 1962] assume a questo riguardo un valore emblematico: Bernard Dort vi utilizza la chiave del pirandellismo per descrivere l'evoluzione della drammatur-

gia francese e proporre ancora una volta l'idea di un teatro direttamente implicato nella storia, ponendo l'attenzione sulla novità dell'opera di Jean Genet, un autore fino ad allora piuttosto sottovalutato dalla rivista.

Insomma, TP s'incammina verso un'apertura della sua attività critica; rimane una ferma volontà d'interrogare il ruolo sociale del teatro, ma i collaboratori della rivista cominciano a prendere coscienza del fatto che la loro identità comune non può più fondarsi su di una "piattaforma ideologica". Antoine Vitez lo dirà con chiarezza qualche anno più tardi: "siamo della gente che cerca"[60]. Questo non vuol dire che tale processo evolutivo sia semplice. "A forza di vedere il deserto attorno a noi, non abbiamo voluto accorgerci che questo deserto si stava ripopolando"[61], Bernard Dort descrive così questa difficoltà.

Ora, mentre la politica culturale gollista condotta da Malraux ha recuperato e fatta propria la parola d'ordine "teatro per tutti", mentre i punti di riferimento più sicuri di TP – il Berliner Ensemble, in particolare – cominciano a palesare segni d'immobilità, se non di monumentalizzazione, sarebbe stato necessario rivedere completamente finalità e criteri d'analisi, a partire, forse, dal concetto stesso di *théâtre populaire*. La rivista, al contrario mostra ancora elementi di rigidità nei suoi giudizi. Due esempi ci permettono di verificarlo: la polemica di Dort con Planchon, a proposito dell'allestimento di *Švejk alla seconda guerra mondiale* , e l'atteggiamento sprezzante assunto nei confronti delle prime apparizioni parigine del Living Theatre.

Dort, rimproverando a Planchon una sorta di protagonismo registico (rimprovero che, del resto non è condiviso da Bablet e Kourilsky[62]) individua un problema reale del teatro di questo inizio degli anni Sessanta: il rischio di una nuova egemonia – quella della cosiddetta *regia critica* – che chiude il teatro in una "pletora", in un virtuosismo sovente fine a se stesso. Ma il redattore di TP, che è stato in prima linea nell'entusiasmo per l'*écriture scénique* rivendicata dal direttore del Théâtre de la Cité, non riesce a formulare una critica radicale a questa stessa egemonia: non riesce a non appellarsi al "rispetto" del testo brechtiano, appoggiandosi al lavoro di un altro regista, altrettanto "egemone", Giorgio Strehler. Planchon (che fa pubblicare su TP [n. 46, 2° trim. 1962] il polemico articolo *Orthodoxies*) ha quindi buon gioco nell'accusare Dort di voler esercitare una sorta di controllo sulla corretta rappresentazione delle opere di Brecht, dichiarando che TP è ancora lontana dall'aver abbandonato la sua rigidità ideologica.

Allo stesso modo, la diffidenza con cui TP accoglie le "sperimentazioni" del Living Theatre, che a suo avviso non fa altro che presentare al pubblico parigino un gruppo di "attori disorientati"[63] senza alcuna guida coerente, mette a nudo la difficoltà della rivista a vedere – nel "deserto" – i germi di una nuova rivoluzionaria pratica teatrale che impone la centralità del corpo *troublant* dell'attore. Una pratica che rompe, appunto, con l'ingombrante presenza di una regia critica, e che scoppierà ben presto in Europa grazie alla scoperta di un altro innovatore, Jerzy Grotowski.

**“Théâtre Populaire” interrompe provvisoriamente le pubblicazioni…**

La pubblicazione del n. 50 di TP [2° trim. 1963] coincide col decimo anniversario della rivista. Robert Voisin ne approfitta per fare un bilancio dell’impresa. Scrive a questo proposito un lungo editoriale che ripercorre la storia di TP: la nascita accanto al TNP, la battaglia contro il *Théâtre de l’Argent*, l’*éblouissement* brechtiano, il sostegno dato instancabilmente ad ogni “teatro progressista”, spesso privo di mezzi, “opposto a tutti i falsi valori della società borghese”. Si tratta di un bilancio fiero, sicuro, che rivendica la giustezza e la necessità dell’azione critica condotta lungo gli ultimi dieci anni, e che si riassume in una formula molto chiara: “Per noi il teatro di domani, è il teatro politico, nel senso letterale dell’epiteto: si occupa della conoscenza degli affari pubblici”[64].

L’entusiasmo dei primi anni, dichiara in conclusione Voisin, non è scomparso, “si è decantato”: la rivista si servirà dell’esperienza acquisita per rinnovare il suo slancio, per prendere una “più chiara coscienza” della sua azione.

Si deve credere fino in fondo alle parole del direttore dell’Arche? Quanto all’orgoglio con cui ha rivendicato il ruolo *unico* della sua rivista nel panorama delle pubblicazioni teatrali, sulla sua sincerità non vi sono dubbi. Ma si può dire lo stesso per quanto concerne le prospettive future di TP? In realtà, dopo dieci anni di lavoro, Voisin è stanco e pieno di dubbi. Egli non manca di esprimerli in modo indiretto, facendo appello, ancora una volta, a Brecht, di cui pubblica (subito di seguito al citato editoriale) una poesia. “Chi siete? A chi/ parlate? A chi serve quel che state dicendo?/ […] Si può leggerlo di mattina?/ È anche congiunto al presente? Le tesi/ davanti a voi enunciate son messe a profitto o almeno confutate? Tutto/ è documentabile?”, ecco qualche verso di *Colui che dubita*, un titolo che è già assai chiaro circa il contenuto del testo.

Ma i dubbi di Voisin devono essere alimentati anche da una serie di contributi che si possono leggere su questo stesso n. 50. In occasione del decimo anniversario, infatti, molti uomini di teatro e molti critici, su suo invito, hanno inviato alcune righe di commento sull’attività della rivista. Si tratta, per la maggior parte, di testi che pur riconoscendo l’incontestabile utilità della presenza di TP, rinnovano le critiche di sempre: terrorismo, verbosità, pedanteria, spirito di setta, zdanovo-brechtismo, etc. Non sono questi giudizi già noti che possono scoraggiare Voisin, tutt’altro; è invece l’atmosfera da bilancio *finale* che emerge dall’insieme di queste testimonianze, che sono tutte sincere ma educate, severe ma adulatorie: hanno tutte l’aria di condiscendenza che si assume quando si parla di un defunto. Eccone un piccolo saggio nel “necrologio” di Pierre-Aimé Touchard:

> Naturalmente “Théâtre Populaire” è una rivista di lotta. Ma i redattori si sforzano sempre, e talvolta – va detto – in modo persino un po’ pesante, di spiegare il loro punto di vista. Il loro dogmatismo è più apparente che reale, cercano instancabilmente di convincere e, essendo stabilite in modo chiaro le loro posizioni di principio, è facile al lettore far lui stesso le correzioni che gli sembrano necessarie.
>
> È questa qualità d’informazione che, sembra, permetterà alla rivista di *sopravvivere* in un

momento in cui, per aver fin troppo trionfato, le posizioni che essa difende *talvolta sembrano oggi già superate*[65].

Eppure, la metamorfosi di TP è già in corso e bisogna assecondarla, Voisin deve essersene convinto. Ma la rivista sarà capace di conservare la sua originalità, di non confondere la sua voce nel coro di questa critica più o meno mondana che le tende la mano, a condizione che abbandoni il suo "settarismo anacronistico"? Dopo questo n. 50, Voisin prende in ogni modo le sue decisioni. La rivista cambia formato (leggermente ridotto, su di una carta un po' meno povera e con più illustrazioni e fotografie, a cominciare dalla copertina), primo segno della volontà di "modernizzare" l'austera pubblicazione, ma soprattutto si dota di un nuovo comitato di redazione, formato da Denis Bablet, Bernard Dort, Françoise Kourilsky e Antoine Vitez. Si tratta del primo comitato *ufficiale* e *stabile* dai tempi della dissoluzione di quella che abbiamo chiamato la "prima équipe" di TP, ma si tratta soprattutto di un comitato per la prima volta *scientifico*. In effetti Voisin decide di provare la via della specializzazione, delegando almeno una parte delle responsabilità direttive a collaboratori che sono ormai tutti pienamente impegnati in ambito teatrale: Bablet è da tempo un affermato ricercatore presso il CNRS; Dort ha appena inaugurato la sua carriera accademica all'Institut d'Études Théâtrales della Sorbona; Françoise Kourilsky, anche se molto giovane, è già lanciata nel percorso che la porterà a lavorare nello stesso Istituto e in seguito negli Stati Uniti; Vitez è in procinto di diventare uno dei più importanti registi francesi della seconda metà del secolo. Questa sperimentazione ha comunque una vita assai breve: dopo soli quattro numeri (nell'ottobre 1964, prima dell'uscita del n. 55, che non vede mai la luce), Voisin annuncia ai quattro redattori di TP che la rivista "interrompe provvisoriamente le pubblicazioni"[66], lasciando intendere chiaramente che questa scelta sarà in realtà definitiva.

Le ragioni ufficiali fornite dal direttore sono essenzialmente d'ordine economico e amministrativo: la rivista grava sensibilmente sul bilancio dell'Arche e la nuova formula del *bureau de direction* a quattro non ha risolto il problema del ritardo nelle uscite. Ma ancora una volta, si deve credere alle parole di Voisin? TP non è *mai* stata un'impresa redditizia ed è *sempre* stata gestita con uno spirito artigianale che faceva fronte ad ogni sorta di difficoltà e complicazione logistica.

In realtà, con i numeri 51-54, è più o meno andata avanti l'"evoluzione naturale" della rivista. Il processo non è stato lineare ma TP pubblica un sempre maggior numero d'inchieste che riguardano la Francia e l'estero; dà spazio a uomini di teatro francesi: si dirige verso una pubblicazione che unisca la volontà d'approfondimento storico e teorico alla necessità di documentare, nel modo più largo ed aperto possibile, gli eventi teatrali. Voisin, al termine di un anno di sperimentazione, si rende conto cioè che la *sua* rivista – come aveva previsto Pierre-Aimé Touchard – *sopravvive* cambiando pelle, trasformandosi in qualcos'altro. I suoi dubbi sulla necessità di un simile sforzo aumentano allora insieme alla sua stanchezza.

La chiusura di TP è dunque una decisione improvvisa e unilaterale del direttore del-

l'Arche. Dal punto di vista dei redattori, si tratta di una scelta immotivata, ingiusta: essi si vedono infatti privati di un insostituibile mezzo d'analisi e, per di più, addossati di responsabilità che una sperimentazione troppo breve non può certo meritare. Tuttavia, *a posteriori*, si può dire che Voisin ha dimostrato una volta di più quel "fiuto" culturale che gli è sempre stato riconosciuto. Nata quando le condizioni storiche consentono, anzi quasi reclamano uno spazio critico che carichi il teatro di responsabilità sociali e politiche, TP scompare nel momento in cui ciò comincia ad apparire sempre più problematico. Ciò che i quattro redattori (ai quali occorre aggiungere Émile Copfermann, altrettanto attivo anche se non inserito ufficialmente nel comitato di redazione) stanno costruendo è un'*altra* rivista, una pubblicazione che prefigura la successiva realtà che essi stessi vivranno a "Travail Théâtral". Voisin non fa altro che prendere atto della conclusione di un'esperienza: undici anni d'intransigenza e di rigore sono un ottimo risultato, per una rivista che ha scelto la condizione dell'isolamento per condurre la sua battaglia.

A proposito dell'*opportunità* della scomparsa di TP, la prima considerazione da fare è legata a una sorta di destino comune con il TNP di Vilar: la rivista è apparsa un anno dopo la riapertura del Palais de Chaillot e si congeda alla stessa distanza di tempo dalle dimissioni del direttore. Questo è un altro segno di coincidenza che non si può ignorare, ma bisogna anche dire che l'anno 1964, quando la stabilità del "nuovo ordine" della Quinta Repubblica è forse all'apogeo, assume un vero e proprio valore di *cesura*, non soltanto a livello teatrale.

A qualche mese dalla chiusura di TP, il Living Theatre si stabilisce definitivamente in Europa (a Parigi, all'inizio) apportando un nuovo choc con il suo *Mysteries and smaller pieces*, spettacolo annunciatore di una nuova stagione d'*opposizione*, o meglio di *contestazione* teatrale. E non è un caso che in questo stesso anno Ariane Mnouchkine fondi il suo Théâtre du Soleil. Ma ci sono altre corrispondenze da segnalare: altre pubblicazioni, che non abbiamo mancato di apparentare a TP, scompaiono o si trasformano radicalmente. È il caso de "Les Lettres Nouvelles" di Maurice Nadeau, che chiude, oppure di "France-Observateur" che, in risposta alla modernizzazione de "L'Express" formato *tabloid*, cambia direzione e diviene "Le Nouvel Observateur".

Allo stesso modo, il ciclo vitale di TP si compie grazie alla decisione "autoritaria" di Robert Voisin: il suo itinerario è stato netto, coerente ed esemplare.

Questo racconto abbreviato e schematico dell'avventura di TP rischia tuttavia di dare un quadro univoco e semplificato. Abbiamo utilizzato abbondantemente parole come: *sogni*, *utopia*, *disillusioni*, *sconfitta*… la storia della rivista potrebbe allora riassumersi in una sorta di fallimento, sia di un'ideologia teatrale, sia di una generazione. Non vi è nulla di più limitativo e fuorviante. Qual è lo scopo di una rivista *tendenziosa* se non quello di lavorare ad ipotesi apparentemente irrealizzabili, votate all'insuccesso – a breve termine quantomeno – per definizione? Assolvendo in modo esemplare questo compito, la tendenziosa TP ha ottenuto, allora, molte vittorie.

Il suo *primato*, innanzitutto, nel panorama delle pubblicazioni teatrali francesi. Basta

comparare il repertorio delle pièces apparse numero dopo numero (questo tema, che non abbiamo trattato per ovvi motivi di spazio, meriterebbe uno studio a parte) con ciò che si poteva leggere alla stessa epoca in pubblicazioni più "equilibrate": da una parte Büchner, O'Neill, Lorca..., dall'altra Roussin, Deval o, nel migliore dei casi, Anouilh e Salacrou…

Il suo valore di *testimonianza* . Non esistono mezzi altrettanto efficaci per leggere la storia del teatro francese fra il 1953 e il 1964: le prese di posizione, le recensioni – grazie alla loro nettezza – *descrivono, informano* con una precisione stupefacente. Questo corpus d'interventi sull'attualità, unito al volume imponente di testi teorici originali (di registi, di autori, di scenografi, etc.), di saggi storici e biografici, d'inchieste ed analisi, costituisce una vera e propria enciclopedia a disposizione del ricercatore.

Il suo *stile critico*. TP ha davvero inaugurato, in Francia, una critica che guarda al teatro come ad un oggetto complesso ed autonomo, e che pretende di indirizzare il proprio sguardo ben al di là dell'evento spettacolare. La *critica totale* di TP non è una creatura ideologica: nasce e si sviluppa grazie a un'urgenza extra-teatrale di *cambiamento del mondo*, ma pone le basi formali per una moderna analisi del fenomeno teatrale, fenomeno composito in cui convergono dati teorici, letterari, tecnici, sociali, antropologici, dove poesia, regia, lavoro dell'attore, scelte ideologiche, etc. s'intrecciano in modo inestricabile. Cosa tutt'altro che evidente nella Francia del 1953, e persino del 1964. Se l'intransigenza critica di TP non è che un ricordo storico, il suo esempio metodologico si mantiene di grandissima attualità.

*Elaborato dalla tesi di dottorato (VIII ciclo) in Discipline dello spettacolo "'Théâtre Populaire' (1953-1964). Microstoria di una rivista militante", relatore prof. Claudio Meldolesi, Università di Bologna, triennio 1992/1995.*

[1] I caratteri tipografici "a stampino" (*au pochoir*) di TP sono in effetti gli stessi della famosa *maquette TNP* concepita dal grafico Marcel Jacno.

[2] Cfr. Robert Voisin, lettera al TNP, 10 marzo 1953, Archivio privato dell'Arche, [d'ora in poi: ARCHE].

[3] Guy Dumur, lettera a Robert Voisin, luglio 1953, [ARCHE].

[4] Vilar stesso aveva scritto a Voisin: "Sogno da molto tempo un simile mezzo d'espressione e di *lotta*" (Jean Vilar, lettera a Robert Voisin, 14 luglio 1953, [ARCHE]).

[5] Cfr. Bernard Dort, *Un théâtre sans public, des publics sans théâtre*, TP, 4-5, novembre-dicembre 1954 e gennaio-febbraio 1955; ripreso in *Théâtre Public*, Paris, Seuil, 1967; trad. it. *Teatro pubblico*, Milano, Marsilio, 1967.

[6] "In breve conto di scegliere *un* responsabile, retribuito ovviamente, di conservare un comitato di redazione volontario e di limitarmi al pagamento degli articoli pubblicati in ogni numero" (Robert Voisin, lettera a Guy Dumur, 18 marzo 1954, [ARCHE]).

[7] Gli editoriali non firmati sicuramente redatti da Barthes sono quelli dei nn.: 5, 9, 11, 12, 13 e 14.

[8] Roland Barthes, *Ruy Blas*, TP, 6, marzo-aprile 1954, p. 95. Gli articoli di Barthes, come quello

appena citato, dei quali non si segnala la successiva pubblicazione in volume, sono tutti raccolti in *Œuvres complètes, I (1942-1965)*, a cura di Éric Marty, Paris, Seuil, 1993.

[9] Roland Barthes, *Éditorial*, TP, 5, gennaio-febbraio 1955, p. 2.

[10] Roland Barthes, *Mutter Courage*, TP, 8, luglio-agosto 1954, p. 97; ripreso in *Essais Critiques*, Paris, Seuil, 1964, con il titolo *Mère Courage aveugle* (il testo non compare nella trad. it. *Saggi critici*, Torino, Einaudi, 1966).

[11] Cfr. anche *Théâtre capital*, "France-Observateur", 8 luglio 1954 e *Le comédien sans paradoxe*, "France-Observateur", 22 luglio 1954; trad. it. in Roland Barthes, *Scritti*, a cura di Gianfranco Marrone, Torino, Einaudi, 1998, pp. 360-362 e pp. 362-365.

[12] Nelle testimonianze di Dort, Duvignaud e Voisin, questa circostanza non è stata confermata.

[13] Cfr. *Propos sur Mutter Courage*, TP, 8, luglio-agosto 1954, pp. 97-103.

[14] Cfr. Robert Voisin, *Le Théâtre et la cabale*, TP, 9, settembre-ottobre 1954, pp. 44-56.

[15] Roland Barthes, *Dialogue*, TP, 12, marzo-aprile 1955, p. 108.

[16] Questo breve testo di Roland Barthes è stato ripreso in *Essais Critiques*, cit., col titolo *La révolution brechtienne* (il testo non compare nella trad. it., *Saggi critici*, cit.).

[17] Jean Paris, *Brecht et son double*, testo inedito dattilografato [ARCHE].

[18] Jean Paris, lettera a Robert Voisin, 15 agosto 1955 [ARCHE].

[19] Didier Plassard ha recentemente parlato di "un irrigidimento politico della rivista, che fa eco alle convulsioni della società francese" (*La revue "Théâtre Populaire", juge du TNP de Jean Vilar*, in *Jean Vilar*, "L'Herne", 1995, p. 236).

[20] Cfr. Roland Barthes, *Éditorial*, TP, 13, maggio-giugno 1955, pp. 1-2 e *Nekrassov juge sa critique*, TP, 14, luglio-agosto 1955, pp. 67-72; trad. it. (quest'ultimo) in Roland Barthes, *Scritti*, cit., pp. 370-375.

[21] A proposito di queste due polemiche, vedi Philippe Roger, *Roland Barthes, roman*, Paris, Grasset, 1986, pp. 262-278.

[22] Roland Barthes, *Paris n'a pas été inondé*, "Les Lettres Nouvelles", 25, marzo 1955; ripreso in *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, trad. it. *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 1974, p. 56.

[23] Roland Barthes, *Réponses*, "Tel Quel", 47, autunno 1971; trad. it. in *Scritti*, cit., pp. 3-28.

[24] Bernard Dort, *Nekrassov*, TP, 14, luglio-agosto 1955, p. 102.

[25] Jean Vilar, *Mémento*, Paris, Gallimard, 1981, pp. 175-176.

[26] Jean Vilar, note trasmesse a Robert Voisin da Jean Rouvet, 14 dicembre 1954 [ARCHE].

[27] Italo Calvino, *Autobiografia politica giovanile* (1960), in *Saggi*, Milano, Mondadori, 1995, p. 2750.

[28] Jean Duvignaud, *Le Ça percé*, Paris, Stock, 1976, pp. 154-155.

[29] Jean Lemarchard, *Marée basse*, "Le Figaro Littéraire", 21 gennaio 1956.

[30] Roland Barthes, *Marée basse*, TP, 17, marzo 1956, pp. 89-90.

[31] Morvan Lebesque, *Ionesco démystificateur*, "Carrefour", 22 febbraio 1956.

[32] Fra i nuovi collaboratori, André Gisselbrecht rappresenta la sola eccezione. Egli è in effetti un membro attivo del PCF e redattore de "La Nouvelle Critique".

[33] Jean-Pierre Sarrazac, *Les pouvoirs d'Alcandre*, in AA. VV., *Les pouvoirs du théâtre. Essais pour Bernard Dort*, Paris, Ed. Théâtrales, 1994, p. 8.

[34] Bernard Dort, *Godot est-il arrivé?*, "L'Express", 5 marzo 1955.
[35] Roland Barthes, *A l'avant-garde de quel théâtre* , TP, 18, p. 2; ripreso in *Saggi critici* , cit., p. 35.
[36] Questa frase, "se priver des dentelles du dialogue et de l'intrigue", divenuta un vero e proprio slogan per una nuova drammaturgia, fu scritta da Jean Vilar a proposito del lavoro drammaturgico di Adamov in Arthur Adamov, *La Parodie, l'Invasion* , Paris, Charlot, 1950, p. 16.
[37] Cfr., in particolare, Jean Vannier, *Fin de partie*, TP, 25, luglio 1957, pp. 69-72.
[38] Riserve "brechtiane" su *Les Coréens* sono avanzate su TP n. 23 [marzo 1957] da André Gisselbrecht, riserve alle quali risponde un commento estremamente favorevole di Barthes.
[39] Pierre-Aimé Touchard, membro della Commission des Arts et Lettres, ostacolò con energia la creazione di *Paolo Paoli* a Lione (cfr. a questo proposito, Arthur Adamov, *L'Homme et l'enfant*, Paris, Gallimard, 1965, pp. 128-130); l'allestimento de *Les Coréens* a cura di Gabriel Monnet, nel quadro dello "Stage national d'art dramatique" del 1957, fu proibito dal ministero dell'Éducation Nationale.
[40] Cfr. Jean-Paul Sartre, *Quand la police frappe les trois coups*, "France-Observateur", 5 dicembre 1957.
[41] Maurice Audin, giovane attivista comunista *pied noir*, fu torturato ed ucciso dalle forze speciali di stanza ad Algeri nel '57.
[42] Bernard Dort, *Paolo Paoli, ou une dernière bataille* , "Cahiers de la Comédie Française", 7, primavera 1993, pp. 27-30.
[43] Ivi.
[44] Jean-Jacques Gautier, *Le Cercle de craie caucasien*, "Le Figaro", 31 gennaio 1958.
[45] Béatrice Sabran, *Le Cercle de craie caucasien*, "Aspects de la France", 14 febbraio 1958.
[46] Dasté lamentò d'aver subito una sorta di "processo brechtiano" da parte dell'équipe di TP (cfr. Jean Dasté, *Souvenirs d'un Comédien*, Paris, Stock, 1973), circostanza a proposito della quale i ricordi degli ex-redattori e di Voisin sono radicalmente discordanti.
[47] Roland Barthes, lettera a Robert Voisin, marzo 1958 [ARCHE].
[48] Michel Vinaver, lettera a Robert Voisin, 6 dicembre 1959 [ARCHE].
[49] Cfr. Roland Barthes, lettera a Robert Voisin, 3 settembre 1961 [ARCHE]. Si tratta di un documento di estrema importanza per comprendere il rapporto di Barthes con la rivista e, più in generale, con il teatro.
[50] Il "Manifesto dei 121", che vide la partecipazione di molti intellettuali, fu pubblicato nel settembre 1960, invitando più o meno esplicitamente all'insubordinazione nei confronti delle autorità militari. Cfr. Hervé Hamon, Patrick Rotmann, *Les Porteurs de valises. La résistance française à la guerre d'Algérie*, Paris, Albin Michel, 1979.
[51] Bernard Dort, *La Bonne âme du Se-Tchouan* , TP, 41, 1° trim. 1961, p. 112.
[52] Didier Plassard, *La revue Théâtre Populaire*, cit., p. 238.
[53] Bernard Dort, *Un théâtre intervenant*, in *Bertolt Brecht*, "L'Herne", 1979; ripreso in *Théâtre Réel*, Paris, Seuil, 1979, p. 134.
[54] Bernard Dort, *La Résistible ascension d'Arturo Ui*, TP, 40, 4° trim. 1960, p. 154; ripreso in *Teatro Pubblico*, cit.
[55] Jean Vilar, *Mémorandum*, TP 40, 4° trim. 1960, pp. 11-12; ripreso in *Théâtre, service public*,

Paris, Gallimard, 1975.

[56] Cfr. Roland Barthes, lettera a Robert Voisin, 3 settembre 1961, cit.

[57] Cfr., in particolare, gli editoriali dei nn. 34, 2° trim. 1959, pp. 1-4 e 48, 4° trim. 1962, pp. 1-2.

[58] Jean Vilar, *Témoignages sur TP*, TP, 50, 2° trim. 1963, p. 24.

[59] Bernard Dort, *La Citadelle assiégée*, testo inedito, in Francia, sulla storia di TP; pubblicato in lingua tedesca sulla rivista "Theater Heute" col titolo *Laubenslauf einer theaterzeitschrift* , nel giugno 1966.

[60] Antoine Vitez, *Oui, il faut continuer Théâtre Populaire* , note redatte subito dopo la chiusura della rivista (ottobre 1964), Archives Antoine Vitez [IMEC]. Il testo è stato riprodotto in "La Revue des revues", 17, 1994, p. 5.

[61] Bernard Dort, *La citadelle assiégée*, cit.

[62] Cfr. *Deux Schweyk (discussion)*, TP, 46, 2° trim. 1962, pp. 103-116.

[63] Bernard Dort, *The Apple*, TP, 46, 2° trim. 1962, p. 139. Cfr. anche Guy Dumur, *The Connection* e Bernard Dort, *Dans la jungle des villes*, TP, 43, 4° trim. 1961, pp. 97-100 e pp. 100-102.

[64] Robert Voisin, *Editoriale* (non firmato), TP, 50, 2° trim. 1963, p. 4.

[65] Pierre-Aimé Touchard, *Témoignages sur TP* [corsivi miei], cit., p. 22.

[66] Robert Voisin, lettera a Denis Bablet, Bernard Dort, Françoise Kourilsky e Antoine Vitez, 21 ottobre 1964 [ARCHE].

# Bernard Dort

## ROLAND BARTHES SPETTATORE TEATRALE

Intervista a cura di Marco Consolini

M.C.: *En 1953, Roland Barthes, en critiquant violemment une mise en scène de* Le Libertin [The Rake's progress] *de Stravinskij à l'Opéra Comique, écrivait: "...c'est le* signe *avare du merveilleux, non le merveilleux lui-même" ["Théâtre Populaire", n. 1, maggio-giugno 1953]. C'est la seule fois que Barthes a parlé de "merveilleux" au théâtre. On pourrait, à votre avis, parler d'une idée du merveilleux théâtral chez Barthes?*

B.D.: Je crois que Barthes aimait beaucoup au théâtre une certaine forme de concret, il voulait que les choses soient concrètes et qu'elles ne soient pas trop des signes, paradoxalement. Par exemple je crois que vous pourriez relier ça à l'article sur *La Locandiera* de Visconti ["Théâtre Populaire", n. 20, settembre 1956], "contre" la Commedia dell'Arte. C'est-à-dire je crois que le merveilleux pour lui devait être un merveilleux très simple, très direct et très abrupt en même temps; alors que *Le Libertin* (je n'ai pas vu cette mise en scène) devait "téléphoner" la folie, la débauche, etc. Pour Barthes, au contraire, ce qui était important, c'était que la débauche se traduise dans un morceau de chair à montrer à un certain moment… où la folie, par une sorte d'égarement, ne soit pas la folie tout le temps. Je crois quand même que la catégorie de merveilleux ne soit pas une catégorie proprement barthesienne.

*Il y a une catégorie qui est tout à fait barthesienne: l'* hystérie.

Barthes avait un rapport tout à fait ambivalent à l'hystérie, en fait il aimait beaucoup l'acteur, les acteurs… j'ai essayé de le dire dans mon texte sur "Critique" [*Le Piège du théâtre*, "Critique" n. 423-424, agosto-settembre 1982]. Je crois que le grand souvenir de Barthes, c'est le moment où il a joué dans *Les Perses*. Tout acteur est plus ou moins hystérique, mais en même temps chez Barthes il y avait la volonté d'un théâtre anti-hystérique. C'est ce qu'il a aimé énormement dans *Mère Courage et ses Enfants*, c'est-à-dire un théâtre qui ne "téléphone" pas ses signes, qui ne les surexpose pas, qui les livre d'une manière tranquille.

Dans la vie aussi, chez Barthes, il y avait ce refus de l'hystérie, un refus tellement violent qu'on se disait que lui-même était guetté par l'hystérie.

Je crois que c'est tout à fait important ça, même dans son écriture. Le paradoxe de Barthes c'est d'aimer profondément un art qui est quand même "hystéroïde", à condition qu'il cache son hystérie, qu'il… voilà un mot qu'il aimait beaucoup… qu'il *nappe* son hystérie, qu'il la récouvre par une couche de matière… Mais il était fasciné par les acteurs, une fascination qui était ambigüe, comme toutes les fascinations.

*Un exemple de cette ambiguïté est peut-être sa fascination pour Maria Casarès.*

Oui, une actrice hystérique qui affiche l'hystérie. C'était l'opposé de ce qu'il voulait, mais en même temps il était fasciné par elle.

Cela explique aussi pourquoi Barthes aimait beaucoup les photos de théâtre, parce qu'elles sont peut-être le théâtre sans l'hystérie. Il aimait beaucoup par exemple Regine Lutz, l'actrice qui jouait Yvette, la prostitué dans *Mère Courage*. La prostitution c'est, si l'on veut, une image de l'hystérie. Or, il aimait justement la chanson d'Yvette parce que c'était tout à fait anti-hystérique.

*Vous croyez que chez Barthes l'on peut opposer à l'hystérie le terme d'*artificialité?

Oui... le choix d'un code. Un code qui doit aussi laisser pressentir l'hystérie. Les acteurs que Barthes aimait le plus, c'étaient des acteurs très "codés", qui avaient une "manière". Alain Cuny, par exemple, qu'il a opposé à Maria Casarès dans l'article sur *Phèdre* ["Théâtre Populaire", n. 29, marzo 1958]. Je ne sais pas si le mot d'artifice c'est le mot tout à fait juste, c'est plutôt le choix volontaire d'un code qui ne soit pas transparent, qui soit à la fois très concret et polysémique. Par exemple, Barthes n'aimait pas du tout le théâtre de la fin des années 60, debut des années 70, genre Living Theatre.

*Est-ce qu'il a vu beaucoup de spectacles de ce genre-là, à cette époque*?

Très peu, je crois… Ce que j'ai essayé de dire c'est que, chez Barthes, il y avait un rapport ambivalent et en même temps fondamental avec le théâtre. Dans son refus de l'hystérie il était violent aussi parce qu'il était menacé par l'hystèrie.

Le théâtre anti-hystérique par excellence qu'il a en quelque sorte parabolisé c'est le *Bunraku* [cfr. *L'Impero dei segni*, Torino, Einaudi, 1980 (1970), pp. 56-73], c'est-à-dire donc qu'il ne s'agit pas de refuser l'hystérie: c'est très hystérique le *Bunraku*… les sentiments y sont exposés avec beaucoup de passion, d'évidence sensible, mais il y a une division entre les sentiments, l'expression corporelle, les marionettes, les montreurs des marionettes, les chanteurs, etc.

Ce que Barthes voulait, ce n'était pas refuser l'hystérie – c'est refuser le théâtre – mais *diviser* l'hystérie.

*Paraboliser le* Bunraku *comme théâtre anti-hystèrique c'était aussi une façon de nier en bloc le théâtre occidental… après Brecht*?

Oui, je crois que Barthes après sa "période théâtrale" supportait mal le théâtre.

*Pendant sa "periode théâtrale" quel rôle a joué l'* idéologie?

Je ne sais pas… Je crois qu'il était en deçà de l'idéologie. L'idéologie venait conforter, venait soutenir une précise position qui était très humorale, chez Barthes. Il y a eu une sorte de rencontre de l'idéologie et du théâtre à travers Brecht. Un théâtre qui prétendait être scientifique et qui était un théâtre d'une certaine liberté des spectateurs, un théâtre du montage, un théâtre qui n'était pas continu. Le *discontinu…* ça c'est très important chez Barthes: la notion de discontinu, de cassure. C'est hystérique tout ce qui suit des processus cumulatifs, tandis que Barthes voulait casser les processus cumulatifs. Il faudra regarder aussi son idée de théâtre à travers les textes sur Sade [cfr. *Sade Fourier Loyola*, Torino, Einaudi, 1980 (1971)]. Sade est tout à fait central dans ce problème.

*Encore une fois, donc, Brecht joue un rôle capital. Lorsque le Berliner Ensemble est venu pour la première fois à Paris, en 1954, qu'est-ce que vous connaissiez, à "Théâtre Populaire", du travail berlinois de Bertolt Brecht?*

Quelque chose, mais vraiment pas beaucoup…

*Est-ce que vous aviez dejà lu ses textes théoriques?*

Non, on connaissait quelques textes, mais très peu. Cela a été une espèce de découverte.

*Barthes a plusieurs fois signalé le rôle fondamental que Brecht a eu dans sa vie intellectuelle, et non seulement par rapport au théâtre. Il a dit aussi que Brecht l'a aidé dans sa découverte de la sémiologie.*

Oui… mais il a dit ça après! Je crois que ce qui l'a interessé chez Brecht c'est l'entrelacement des codes, pas la transparence. L'entrelacement et le caractère en même temps très concret des codes, et puis leur lisibilité plurielle, les différentes clés de lisibilité. Ce qui l'a interessé beaucoup c'est justement ce discontinu, chez Brecht. Le fait qu'on joue une chose, puis ensuite on en joue une autre… avec une coupure entre les deux. Tout le spectacle de *Mère Courage* était fondé la-dessus.

*Barthes disait que c'ètait un théâtre fortement "pensé".*

Oui, c'était une idée de l'époque, contre, disons, une sorte de pathos, contre l'instinct.

*Barthes a avoué qu'en 1950 il ne connaissait rien d'Artaud. Est-ce qu'il avait lu les textes d'autres théoriciens du théâtre? Appia, par exemple, ou Craig, etc.?*

Je crois assez peu. Il n'avait pas une culture théâtrale spécifique, il avait une sorte de rêve du théâtre. Ce qu'il connaissait bien c'était le théâtre antique, et ça était lié à son

expérience dans le Groupe du Théâtre Antique de la Sorbonne. Je crois que cela a été très important pour lui. Et, d'une certaine manière, Vilar pour lui a pris la suite du Théâtre Antique de la Sorbonne.

Mais, je ne sais pas... Barthes ne devait pas aimer beaucoup Artaud.

Je crois qu'il était tout à fait contre l'idée fondamentale d'Artaud: la suppression de la représentation.

Il était tout à fait *pour* la représentation.

*Chez Barthes, après 1960, et aussi dans ses articles immédiatement précedents à cette date, on perçoit un véritable malaise à l'égard du théâtre. Mais pendant sa "période théâtrale" il doit avoir aimé aller au théâtre*?

Oui, il y a eu une période pendant laquelle il aimait bien aller au théâtre. Il s'intéressait plus que certains d'entre nous même aux théâtres de boulevard. Cela dépendait de son intérêt pour l'acteur.

Il ne lisait pas beaucoup de textes, il n'aimait pas les textes de théâtre à la lecture.

Mais sa période de spectateur théâtral a été relativement brève, entre '53 et '60. Pendant les années '60 il a cessé presque complètement d'aller au théâtre, il y allait très rarement et il s'ennuyait beaucoup.

*Est-ce que vous vous êtes aperçu de cette progressive perte d'intérêt*?

Oui, bien sûr. Barthes est "entré en loge" avec la Sémiologie. A un certain moment, pour des raisons intellectuelles profondes, qui étaient aussi des raisons de carrière, la nécessité de trouver un poste quelque part pour travailler, il a eu une espèce de conversion violente à la sémiologie. Mais surtout il a commencé ce travail extraordinaire, qui l'a occupé nuit et jour, sur les vêtements [cfr. *Il Sistema della moda*, Torino, Einaudi, 1970 (1967)]. C'est à ce moment-là qu'il s'est détaché du théâtre, il a écrit encore quelques articles, mais très peu.

Et puis le milieu théâtral... Barthes ne l'aimait pas, justement à cause de l'hystérie du milieu théatral.

*En ce moment-là, à la fin de la "période théâtrale", ses articles montrent une véritable déception vis-à-vis du théâtre, presque de la mauvaise humeur. Par exemple il a critiqué violemment* Les Trois Mousquetaires, *montés par Planchon ["Théâtre Populaire", n. 36, 4° trim. 1959], qui avait été l'un de ses metteurs en scène préférés.*

Oui, il a aimé beaucoup les premiers spectacles de Planchon, mais ça s'inscrit toujours dans cette perspective d'un théâtre à la fois concret et aussi, si j'ose dire, d'un théâtre de savoir. Le rapport entre l'immédiateté sensible, trés simple, et une réflexion qui à ce moment là pour Barthes était quand même une réflexion de type marxiste. On ne le dit

plus assez maintenant, mais Barthes a été tout à fait marxiste.

*Une sorte de représentation involontaire de son détachement du Théâtre, je crois, c'est son article très critique vis-à-vis du* Balcon *mis en scène par Peter Brook ["Théâtre Populaire", n.38, 2° trim. 1960]. Un metteur en scène qui ensuite est devenu un personnage si important dans le panorama théâtral européen, et notamment français.*

Alors là il y a plusieurs donnés qui interfèrent: je pense que Barthes n'aimait pas beaucoup Genet: cette écriture extrêmement chargée, à l'opposé du "dégré zero de l'écriture", si vous voulez, une écriture mimétique aussi.

On ne peut pas juger *Le Balcon* d'après le Brook d'aujourd'hui. Il a beaucoup changé. Son *Balcon* - je ne sais pas ce qu'en pense Brook aujourd'hui - n'était pas une réussite, c'était un spectacle bâtard.

Ce que Barthes aimait beaucoup… ce qu'il a aimé chez Vilar et qu'il a aimé d'ailleurs dans le Groupe du Théâtre Antique de la Sorbonne, c'était un théâtre qui soit à la fois monumental, discontinu et de profération du texte, avec un décalage, un jeu entre le gestuel et le texte. Or, *Le Balcon*, par ses conditions de production aussi (il était joué par Marie Bell) c'était un spectacle qui "voulait être joli".

*Vous avez opposé l'écriture de Genet au "dégré zero" théorisé par Barthes. Un auteur chez lequel il a trouvé un reflet de cette idée c'était peut être Arthur Adamov. A propos de son théâtre, Barthes a parlé d'un théâtre fait de "situations de langage" [cfr.* Adamov et le langage, *in* Miti d'oggi, *Torino, Einaudi, 1974 (1957)].*

Une idée presque lacanienne, l'idée de personnages qui sont parlés par le langage plutôt qu'ils parlent leur langage. Un langage qui existe en tant que tel. Une des choses que Barthes avait en horreur c'était la psychologie (ça fait partie du côté de l'hystérie) et ce qu'il a admiré chez Adamov c'est que dans son théâtre les personnages empruntent des codes sociaux de langage, ils sont justement *parlés par le langage*.

*Ça c'est quelque chose qu'on peut retrouver aussi chez Michel Vinaver.*

Certainement. Vinaver, de ce point de vue là est un auteur assez barthesien.

*Tandis qu'un metteur en scène qui n'était absolument pas barthesien était Jean-Louis Barrault …*

Chez Barrault c'était une certaine forme esthétisante de l'hystérie qu'il n'aimait pas. Ce que Barthes n'aimait absolument pas... c'était Wagner, l'idée de "Théâtre Total".

C'est pour ça que je pense, même si on peut trouver des points de rencontre entre les textes de Craig et Barthes, il y a une grande difference: c'est Wagner. C'est l'idée d'art

total qu'il a toujours refusé.

*On revient encore à l'idée du discontinu, c'est-à-dire le contraire de la fusion, de l'art total, justement…*

C'est pour ça qu'il serait interessant de regarder le théâtre chez Barthes à la lumière de certains textes sur la musique. Il aimait beaucoup les pièces courtes, les Lieder, les choses à la fois brèves et où il y avait une sorte de dualité entre la voix et le piano, par exemple. La passion de Barthes pour Schumann...

*Même son écriture, dans ses derniers textes, était discontinue.*

C'était volontairement discontinue, mais il y avait un rêve de continuité. Barthes était quelqu'un, comme tout le monde je crois, mais peut-être plus que les autres, qui était toujours contradictoire: il prenait toujours le contrepied de certaines choses qu'il avait aimé, ou qu'il aimait.

C'est pour cette raison que le rêve de Barthes c'était sans doute d'écrire un roman, à la fin...

*Mais sans l'écrire.*

Oui, sans le faire.

*Son dernier livre,* La Chambre Claire *[cfr.* La Camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980], en effet, on peut le lire comme un roman .*

Mais en même temps c'est un livre sur le contraire même du roman: la photographie. C'est-à-dire sur la discontinuité, sur le fait saisi dans l'instant.

Parigi, 31 Luglio 1989

Lorenzo Mucci

# *ELEUTHERIA*, PRIMA PIÈCE TRAGICOMICA DI SAMUEL BECKETT

*Eleutheria* fu scritta da Beckett in francese nel 1947, circa un anno prima, quindi, della stesura di *Aspettando Godot*, e non è mai stata messa in scena. Dopo il successo mondiale di *Godot* l'autore si rifiutò di dare alle stampe la sua prima pièce, considerandola insufficiente e fragile soprattutto nella figura del giovane protagonista involontario della "vicenda", Victor. La pubblicazione dell'opera è avvenuta nel 1995 dapprima negli Stati Uniti e subito dopo in Francia[1]. Prima di rimanere chiuso per quasi cinquant'anni nel cassetto, però, il copione di *Eleutheria* circolò nelle mani di alcuni uomini di teatro francesi. Subito dopo essere stata scritta, la pièce fu sottoposta a Jean Vilar, direttore del Theatre National Populaire, il quale si dimostrò interessato e ne propose una riduzione (da tre atti in uno), cosa che Beckett rifiutò. Anche Roger Blin, cui era stato consegnato il copione insieme con quello di *Aspettando Godot*, apprezzò *Eleutheria*, anche perché gli ricordava Pirandello. La messinscena però presentava dei costi eccessivi, per la complessità dell'impianto scenografico e dell'illuminazione, e per i suoi diciassette personaggi. L'attore-regista francese optò così per *Godot*, pièce da cui era rimasto affascinato e che era certamente di più agevole messinscena.

*Eleutheria* è una pièce immersa nell'*humus* culturale e teatrale degli anni tra le due guerre. Il suo carattere antiborghese, filtrato attraverso l'antieroismo del personaggio protagonista, ne fa un testo rappresentativo del dibattito politico e del duro scontro sociale in atto negli anni Trenta in Europa, e al tempo stesso una testimonianza anticipatrice dei processi di decadenza che porteranno al secondo conflitto mondiale. Dal punto di vista delle filiazioni artistiche la pièce presenta vari motivi di interesse. Profondo è il suo richiamo alle avanguardie storiche (del dadaismo e del surrealismo) e a due protagonisti della rottura teatrale europea degli anni Venti, Luigi Pirandello e il Teatro Alfred Jarry di Antonin Artaud e Roger Vitrac. *Eleutheria* rappresenta poi il primo banco di prova della drammaturgia beckettiana e, in questa prospettiva, ha una sua precisa funzione di elaborazione e superamento dell'eredità drammaturgica "d'avanguardia" degli anni tra le due guerre. La prima pièce di Beckett si può considerare un'opera di tipo laboratoriale, dal punto di vista tematico e formale, in cui l'autore affina i suoi strumenti espressivi utilizzando in modo critico generi di spettacolo d'intrattenimento (come la *pièce bien faite*) e ricorrendo a forme di teatro popolare (dal *music-hall*, anche nella forma cinematografica dello *slapstick*, alla più sotterranea tradizione irlandese e gaelica). *Eleutheria* prelude così alla creazione di quella forma classica di tragicommedia che troverà in *Aspettando Godot* e *Finale di partita* la sua realizzazione più piena; una forma in grado di riconnettere le problematiche della modernità a pratiche e sapienze antiche della nostra civiltà teatrale.

## Configurazione spaziale del dramma familiare e stilizzazione mimica

La lunga e dettagliata didascalia che precede l'elenco dei personaggi, dimostra come Beckett avesse già una chiara visione scenica della pièce. Egli definisce lo spazio scenico da lui immaginato per *Eleutheria* come dualista, intendendo con ciò la giustapposizione di due ambienti ammobiliati in maniera affatto diversa: 1) una parte del salotto di casa Krap, che occupa una piccola parte della scena, arredato elegantemente con una tavola rotonda, sedie d'epoca, applique etc.; 2) la stanza della pensione dove vive Victor, che occupa i tre quarti del palcoscenico, quasi completamente spoglia (vi è solo un lettino pieghevole).

La relazione tra questi interni apparentemente irriducibili è sottolineata da due elementi: a) il muro di fondo e il pavimento sono gli stessi, ma hanno un aspetto più decente o più sordido specificandosi nei due spazi coesistenti (il salotto dei Krap e la camera di Victor); b) non vi è alcun tramezzo tra le due stanze e l'autore specifica che gli attori, mentre si muovono, devono tenere conto di questa barriera invisibile.

Ma è soprattutto nella definizione dell'azione simultanea[2] e nel mutamento della disposizione scenica dei due ambienti che il drammaturgo prospetta visivamente, prima ancora di far parlare i personaggi, il decorso della pièce e gli snodi principali del dramma familiare che ne è alla base. Nella didascalia introduttiva Beckett indica quale deve essere la disposizione degli arredi nel corso dei vari atti. Nel primo atto il salotto appare sulla destra del palcoscenico, dal punto di vista del pubblico. Nel secondo atto è la camera di Victor a comparire sulla destra mentre il salotto si trova a sinistra, nell'area dell' "azione marginale". Nel terzo atto la scena è occupata interamente dalla stanza di Victor dal momento che il salotto di casa Krap è, come dice l'autore, "caduto in platea"[3]. L'"azione principale" si svolge nel primo atto in casa Krap, nel secondo e nel terzo nella camera di Victor. Mediante una rotazione da destra verso sinistra assistiamo quindi all'espulsione dalla scena del luogo topico di rappresentazione della famiglia borghese: il salotto. L'"intreccio" della pièce non farà che confermare questo tipo di traiettoria. Ma le scene più delicate e decisive, quelle in cui Victor incontra separatamente i suoi genitori, non ci vengono mostrate. Nelle note riguardanti l'"azione marginale" dei primi due atti, che l'autore premette al testo della pièce, vengono indicati con precisione i movimenti che Victor dovrà compiere prima di uscire di scena. In questo modo si ha la netta sensazione che gli incontri di Victor con la madre nel primo atto e con il padre nel secondo, non solo siano di estrema importanza, ma acquistino maggior significato in relazione a ciò che accade contemporaneamente nell'area dell'"azione principale". Qui, nel primo atto, non si fa che discutere, tra coloro che sono riuniti in salotto, della vita che conduce il giovane figlio dei coniugi Krap, Victor. Da due anni egli si rifiuta di rientrare a casa, non fa più nulla di produttivo e ormai vive quasi come un barbone, andando a rovistare tra le immondizie per procurarsi qualcosa da mangiare. Una condotta di questo genere appare, soprattutto agli occhi dei famigliari e dei conoscenti, disdicevole e incomprensibile dato che il giovane ha vissuto in seno alla famiglia sempre da "ragazzo modello". Allora lavo-

rava, scriveva e aveva una bella fidanzata che faceva partecipare all'allegro *ménage* familiare; è stato l'abbandono improvviso e immotivato di Victor della casa paterna a produrre nei genitori e nella fidanzata inquietudine e malessere. Nel corso del tardo pomeriggio in cui è ambientato il primo atto si compie l'ultimo tentativo di dialogo tra genitori e figlio, prima della rottura definitiva. Il padre, in punto di morte, affida alla fidanzata Olga Skunk il suo ultimo messaggio per Victor, ed ella si impegna a comunicarglielo il giorno seguente. La madre, anch'essa malata gravemente, va dal figlio per un confronto finale. Quando, poco dopo, viene annunciata nell'area dell'"azione marginale" dalla signora Karl, proprietaria della pensione, Victor esce dalla stanza per incontrarla, rientrando dopo pochi minuti. Il contenuto di questo incontro viene rivelato dalla Signora Krap al marito in chiusura del primo atto. La madre di Victor, minacciata di morte dal signor Krap, confessa di essere stata nuovamente respinta dal figlio. Questa volta però il distacco sembra essere definitivo perché Victor ha deciso di rinunciare a qualsiasi forma di aiuto economico e ha detto chiaramente alla madre di non volerla più vedere. Nel secondo atto, il tardo pomeriggio del giorno seguente, è Victor ad assentarsi dalla sua stanza, perché pressato dall'assedio di parenti e conoscenti. Egli appare quindi nel salotto di casa Krap in cui ora si svolge l'"azione marginale" e viene invitato dal maggiordomo Jacques ad accomodarsi nella poltrona del padre prima di essere introdotto nella camera ardente a visitare la sua salma. Come nel caso del breve incontro con la madre nel primo atto, questa visita di Victor nella casa paterna ha delle conseguenze decisive sullo "svolgimento" della vicenda. Nel corso del terzo atto, ambientato ancora una volta nel tardo pomeriggio del giorno successivo, Victor viene costretto dallo Spettatore, personaggio salito improvvisamente sul palcoscenico in compagnia di un torturatore cinese di nome Tchoutchi, a dare delle spiegazioni del suo modo di vivere. Seppur tra incertezze e resistenze il giovane Victor afferma con forza la convinzione che ciò che lo ha spinto ad isolarsi è stato un confuso ma irreprimibile bisogno di libertà. In questo modo viene introdotto il tema della libertà, da cui il titolo della pièce, che diventa sinonimo del complesso e articolato processo interiore che vive il protagonista e di cui il distacco dalla madre e dalla figura paterna costituisce solo una tappa.

Alla configurazione spaziale del dramma familiare si associa l'accentuazione dei tratti mimici nella caratterizzazione del personaggio-Victor in direzione di una precisa stilizzazione: atteggiamenti e posture ricorrenti, tipici dello stato di inerzia vengono combinati con improvvisi scatti che denotano un'agilità e una prontezza impreviste[4]. Questa compresenza di azioni mimiche apparentemente discordanti ricorre anche nei personaggi creati da Buster Keaton: la fissità quasi ieratica del volto e l'apparente rigidità del corpo si alternano a cadute, salti, corse e altre prestazioni acrobatiche. Tra tutti i comici del cinema muto, che Beckett amava, il personaggio creato da Keaton si avvicina di più a quello di Victor, "giovane animato (almeno in passato) da buone intenzioni", anche sotto il profilo caratteriale. Come Keaton stesso ha dichiarato, distinguendo tra i personaggi-maschera creati dai vari comici del muto:

> Charlot è sempre stato un vagabondo, un barbone. Quando trova lavoro, resta un barbone, non lavora che il tempo necessario a guadagnare quanto basta per due o tre pasti e ritrovarsi sul lastrico. Harold Lloyd invece, era il tipo di giovane di collegio, persuaso di essere un buono a nulla e con un occhio sempre puntato su una ragazza. Io non ero né un barbone, né un disadattato: quando trovavo lavoro, la mia regola di condotta era di far del mio meglio per soddisfare, come se avessi avuto l'intenzione di fare quel lavoro per tutto il resto della vita[5].

La collocazione sociale del personaggio Keaton è evidentemente diversa da quella di Victor: questi appartiene ad un'agiata e colta famiglia borghese mentre il primo si trova, nella maggior parte dei casi, in una situazione di disoccupazione o di impiego operaio. Ma, come sottolinea Keaton stesso dando una valutazione della propria arte: "la trama e il quadro della storia"[6] passano in secondo piano. Nemmeno nel caso di *Eleutheria* l'ambientazione sociale va considerata un tratto distintivo, sebbene in essa sia fortemente presente lo spirito antiborghese. Una conformazione caratteriale e un patrimonio di sentimenti analoghi, per il personaggio Keaton come per Victor, tendono a cristallizzarsi in una maschera muta in grado di passare attraverso le più svariate circostanze. Entrambi i personaggi sono fondamentalmente onesti e perseveranti. Keaton è sicuramente più attivo ma la sua impassibilità è la stessa che permette a Victor di passare dalla condizione di "bravo ragazzo intelligente e simpatico", promessa della famiglia e speranza della fidanzata, a quella di "barbone", capace di vivere nelle condizioni più disagevoli. In questo la coerenza di Victor, così austera e severa nei confronti di se stesso prima che degli altri, tradisce la sua ascendenza puritana. In tal modo la stilizzazione mimica ottenuta attraverso la sintesi di svariati modelli comportamentali, è al tempo stesso indicativa di una scissione interiore. Ad essere rappresentata comicamente, infatti, è la frattura che il soggetto vive nel rapporto con la società, la famiglia e "gli altri" in generale; il processo in base al quale la norma esterna, nonostante sia sentita come estranea, viene dapprima accolta, per poi essere elaborata interiormente. È infatti internamente all'animo di Victor, come per il personaggio-maschera di Keaton[7], che avviene la lotta. Significativo è ad esempio il fatto che Victor non perda mai le staffe e tratti educatamente anche Madame Meck quando la costringe ad uscire dalla sua camera. La sua opposizione alla famiglia e a chi vuole ricondurlo alla vita sociale non è aperta né volutamente provocatoria. Egli preferisce assumere una posizione di distacco e di isolamento autosufficiente; tuttavia continuando a trattare gli altri correttamente, desidera in qualche modo che la propria scelta venga rispettata. L'ultima dichiarazione di Victor al Vetraio, al dottor Piouk e a Olga è centrale per la comprensione di questo processo:

> *Victor*: […] Due anni è troppo poco. (*Pausa*). Una vita è troppo poco. (*Pausa*). La mia vita sarà lunga e orribile. (*Pausa*). Ma meno orribile della vostra. (*Pausa*). Non sarò mai libero. (*Pausa*) Ma mi sentirò sempre sul punto di diventarlo. (*Pausa*). La mia vita, adesso vi dirò come la userò: *strofinando i miei ferri l'uno contro l'altro* [8].

L'immagine dei ferri penso vada intesa come indicativa di ceppi, catene interiori; sentimenti, cioè, da cui il protagonista non riesce ad affrancarsi e che costituiscono i due aspetti complementari del suo atteggiamento di rifiuto del mondo: speranza e fede costruttiva da una parte, angoscia e autodistruzione dall'altra. Accettando tali sentimenti contrastanti come costitutivi della propria personalità, Victor, mentre sceglie di vivere fino in fondo la scissione, opera una forma di auto-purgazione interiore che gli permette di superare i lutti e gli errori, e di riconsiderare sotto una nuova luce le ragioni della propria esistenza. Nel complesso si può dire quindi che il personaggio di Victor rappresenti l'istanza di riconoscimento da parte del soggetto di uno spazio e di una dimensione di esistenza realizzabile solo interiormente e "in negativo". In ultima analisi, la funzione precipua della pièce è proprio quella di rendere pubblico il dramma intimo di questo antieroe; a ciò concorrono sia la strutturazione spaziale che l'antinaturalistica costruzione del personaggio di Victor, contraddistinto da un'accentuata stilizzazione mimica, significative aperture poetiche e la consapevolezza (comune anche ad altri personaggi[9]) di essere su un palcoscenico. Per ben tre volte, nel corso della pièce egli va al proscenio tentando di comunicare con gli spettatori, ma senza riuscire a dire nulla. La sua sembra essere più una richiesta d'aiuto che un tentativo abortito di spiegazione. Al termine della vicenda dopo aver guardato per l'ultima volta verso la platea, si corica sul lettino, "con l'esile schiena voltata all'umanità"[10], esemplificando così la sua scelta di vita.

## Victor Krap e Victor Paumelle

All'inizio del secondo atto, quando l'azione principale si svolge nella sua camera, Victor, il giovane "protagonista", passeggia nervosamente su e giù per il palcoscenico tentando inutilmente di dire qualcosa al pubblico. Per la rabbia allora lancia una scarpa sulla finestra, rompendo il vetro, e, dopo un attimo, appare il Vetraio pronto a ripararla. È un luogo testuale interessante: si potrebbe dire che Victor, non essendo riuscito a rompere la quarta parete, ha rotto la finestra. Questa timidezza e incapacità sono certamente tratti caratterizzanti della sua personalità e risentono della particolare situazione in cui si trova e di cui siamo venuti a conoscenza nel corso del primo atto; ma sono anche tipiche della riservatezza, del carattere tendenzialmente privato delle sue vicende di famiglia: una famiglia borghese, come possiamo dedurre dall'ambientazione della pièce. L'autore stesso ha precisato l'appartenenza della sua opera ad un genere quando nel manoscritto ha aggiunto il sottotitolo "dramma borghese"[11]. Quando Beckett scrive *Eleutheria*, nel 1947, questa forma è già stata messa in crisi da August Strindberg e Luigi Pirandello così come dai padri fondatori della regia, e in questo senso, negli esiti dettati anche dalla strutturazione spaziale, essa ha il chiaro intento di congedare dal "diritto alla rappresentazione" quel tipo di classe sociale come se fosse condannata dalla sua banalità[12]. In questa prospettiva *Eleutheria* si pone decisamente sulla scia di *Victor o i bambini al potere*,

pièce di Roger Vitrac andata in scena per la prima volta alla Comédie des Champs-Elysées il 24 dicembre 1928 per la regia di Antonin Artaud[13]. La crudeltà del testo e il carattere innovativo della messinscena[14] che venivano programmaticamente esposti nei manifesti del Teatro Alfred Jarry avevano un chiaro intento di provocazione e di denuncia dell'ipocrisia e della corruzione di una famiglia borghese[15], invano nascoste sotto la patina del perbenismo di fronte agli incalzanti attacchi del giovane (ha nove anni) e intelligentissimo figlio. In linea con questi proponimenti la regia di Artaud intendeva attaccare uno dei cardini della convenzione comunicativa del teatro borghese: la separatezza tra la sala e gli attori. Così, nell'allestimento del 1928, all'altezza del proscenio erano stati disposti due quadri che, mentre rimarcavano il carattere fittizio della quarta parete, costringevano gli spettatori a giocare apertamente il loro ruolo di *voyeurs*. Ciò che il Teatro Alfred Jarry si proponeva di ottenere attraverso i suoi spettacoli, e cioè lo sprofondamento nel dubbio e nell'angoscia dei suoi spettatori[16], si verifica anche in *Eleutheria*. Beckett chiarisce l'effetto che la pièce ha sul pubblico attraverso il resoconto fatto dallo Spettatore delle sensazioni da lui provate fino a quel momento: "*Spettatore*: [...] Se sono ancora qui [a seguire lo spettacolo] è perché c'è in questa storia qualcosa che letteralmente mi paralizza e mi riempie di stupore"[17].

Egli è stato ipnotizzato e incatenato in una condizione di sospensione e di disagio. Come per gli spettacoli di Artaud, è stato messo in contatto con una realtà più profonda; si è sentito in una dimensione "altra", scollata dalla quotidianità. La reazione dello Spettatore in *Eleutheria* va considerata in primo luogo come un moto di difesa dall'effetto di contagio destabilizzante provocato dalla condizione in cui versa il protagonista. Quando poi si riprende e passa all'attacco minacciando di tortura fisica Victor, si scopre che il suo scopo principale è quello di appagare un'invincibile curiosità. Egli vuole solamente venire a conoscenza, in termini il più possibile chiari e razionali, dell'originalità e della novità della storia di Victor. Siamo così di fronte ad una versione del *voyeur* più audace ed agguerrita che, contrariamente al personaggio del Vetraio, ignora deliberatamente e anzi rifugge da un pericoloso coinvolgimento nell'azione, per concentrarsi cinicamente sull'estorsione della "verità". Questo Spettatore cui a teatro piacciono "le situazioni franche e nette, derisorie e spassose"[18] e che non trova nulla di tutto ciò nella performance alla quale sta assistendo, scende in campo dopo essere venuto a sapere che Victor si è già spiegato col servitore Jacques. Ciò è avvenuto la sera precedente, quando Victor è andato a vedere la salma del padre, e Jacques, con la cameriera Marie, ha raccolto le sue confidenze. Quando il servitore, interrogato dal Vetraio su questa conversazione, afferma che, sebbene non ricordi più il contenuto delle rivelazioni di Victor, queste gli erano apparse chiare, lo Spettatore va su tutte le furie. La confessione privata è stata fatta e a quel punto lo Spettatore non può più resistere all'imperativo della curiosità, non curandosi del fatto che la cosa più importante, nella "rivelazione", era il tono di sincerità e reciproca stima tra gli interlocutori, quella magia indefinibile dell'affettività che rendeva l'eloquio, come dice Jacques, simile ad una musica[19]. Il piacere dello Spettatore sta invece nello svelare, nominare, stabilire cause ed effetti; e tentare così di dominare l'alterità

di Victor, neutralizzando ciò che vi è di eversivo nella sua scelta di vita. Quello che Victor è costretto a dire va infatti oltre ogni aspettativa dell'uomo mediocre che lo Spettatore rappresenta. È un discorso ai limiti della logica, di cui solo il Vetraio intuisce l'origine: un evento luttuoso vissuto dal giovane come una catastrofe. L'operaio dapprima si disgusta, poi piange sentendo parlare Victor di fatti così tristi. Il tentativo di Victor racchiude in sé qualcosa che va oltre l'atto e il significato del suicidio, dal momento che egli vorrebbe negare a se stesso tutto ciò che in precedenza gli procurava speranza, voglia di vivere e, probabilmente, la sensazione di esistere. Come afferma egli stesso: "dopo aver abbandonato gli altri mi sono sentito prigioniero di me stesso e a quel punto ho deciso di abbandonare anche me stesso", così:

> *Victor*: Essendo il meno possibile. Non muovendomi, non pensando, non sognando, non parlando, non ascoltando, non percependo, non sapendo, non volendo, non potendo, e così di seguito. Credevo che fossero lì le mie prigioni[20].

In questo modo Victor si dimostra interessato alle forme della morte spirituale: ciò che ciascuno può sperimentare nel proprio animo come fine dei desideri e degli affetti[21]. Subito dopo che lo Spettatore ha espresso soddisfazione per le dichiarazioni che Victor considera invece non rispondenti alla verità (essendo egli convinto dell'intrinseca insufficienza del linguaggio), ecco che quest'ultimo si contraddice spiazzando ancora una volta ogni logica normalizzatrice. Victor ammette di essersi sbagliato e che la sua pretesa di "vedersi morire"[22] è impossibile e velleitaria perché tende ad un'autosufficienza per lui irraggiungibile. Egli si trova ora di fronte ad un'*impasse* e lo Spettatore, come in seguito il dottor Piouk, gli prospetta due scelte obbligate: o morire, o rientrare nella vita attiva. Solo al termine della pièce il giovane Krap elaborerà una modalità interiore di superamento del dramma interiore e familiare. Da subito però egli sfugge all'ulteriore trappola dello Spettatore e del Vetraio, che vuole sminuire, ridimensionare e sostanzialmente neutralizzare i suoi eccessi emotivi:

> *Vetraio*: Può crepare, ora. Si capisce perché. Andiamocene.
> *Spettatore*: Oppure può rientrare in seno alla famiglia, rianimare sua madre, seppellire suo padre, ricevere l'eredità, soddisfare la sua fidanzata, fondare una rivista, una chiesa, una famiglia, un cine-club, che so io? Morto o vivo, ci appartiene, è di nuovo dei nostri. In ogni modo è molto meglio così. È più decente. (*A Victor*). Grazie. (*Avanza, la mano tesa*) Fratello mio! (*Victor non gli dà la mano; forse non la vede* )[23].

Dopo queste affermazioni lo Spettatore viene cacciato dal teatro dallo stesso Vetraio che manifesta in tal modo la sua solidarietà a Victor.

Lo scontro diretto tra lo Spettatore e Victor è quello tra un paradossale rappresentante di un "voyeurismo attivo", e un "protagonista" che non vorrebbe essere tale ed è costretto costantemente a difendersi. In questo modo il drammaturgo integra e tematizza nella

vicenda di *Eleutheria* uno degli aspetti più importanti dell'attività teatrale del Teatro Alfred Jarry, la messa in crisi delle categorie percettive e di fruizione attraverso "l'irruzione inedita di un mondo" che, in questo caso, è l'universo interiore di Victor, solo per brevi momenti condiviso in modo costruttivo da altri personaggi (come nel Victor di Vitrac accadeva per la madre del piccolo ma vulnerabile genio)[24].

*Eleutheria* eredita quindi da *Victor o i bambini al potere* la carica di feroce parodia delle convenzioni borghesi. Ma non solo. È possibile collocare i due testi in una linea di continuità e sviluppo di problematiche comuni. Se infatti in *Victor o i bambini al potere* avviene, secondo Béhar, la "rivelazione (da parte del protagonista) in un sol giorno, della vita, dell'amore, della morte"[25], in *Eleutheria* un'analoga rivelazione è già avvenuta. Nonostante Victor Paumelle abbia nove anni e Victor Krap all'incirca il doppio, la portata sconvolgente di tale scoperta è identica per entrambi. Se *Victor o i bambini al potere* è "la tragedia dell'infanzia tradita"[26] *Eleutheria* si può considerare la tragedia dell'adolescenza tradita, perché qui è il giovane Victor Krap a capire di essersi ingannato. Spostati in avanti i termini anagrafici, la pièce di Vitrac si potrebbe considerare l'antefatto di *Eleutheria*. Saremmo così di fronte ad un Victor più maturo, storicamente sopravvissuto al suicidio e all'autodistruzione, e che non ha più bisogno di provocare la famiglia con trovate clownesche che seminano angoscia e terrore. La reazione che Victor Krap ha di fronte alla "rivelazione" è diversa da quella di Victor Paumelle, perché probabilmente commisurata alla crisi storica più profonda e lacerante che attraversa la famiglia borghese negli anni Trenta. Come *Victor o i bambini al potere*, ambientata nella Francia del 1909, ritraeva il paese della Terza Repubblica ancora vittima dei fantasmi di Sedan, in *Eleutheria* ci troviamo di fronte ad un ambiente sociale pieno di contraddizioni e in profonda decadenza, avviato verso un secondo conflitto mondiale. In questo contesto Victor si è isolato rinunciando all'aggressione diretta. Ma questa sua condotta, lungi dal garantirgli tranquillità, ha avuto un'influenza indiretta e forse più potente sui familiari e sul gruppo di conoscenti che lo circonda. Tutti infatti sembrano non poter fare a meno di lui e, nonostante ciò, la tendenziale irreversibilità della crisi in cui versano impedisce loro di capire e di tollerare la posizione di dissenso di Victor. La sua (come quella di altri personaggi beckettiani) è una scelta di fuga ma anche di resistenza pacifica. Victor non ha, come il Vetraio, speranze di trasformare la società o volontà di combattere per un mondo migliore; ma, al termine della pièce, l'invadente e inconcludente operaio è l'unica persona a cui stringe la mano e con cui instaura un rapporto umano basato sulla comprensione reciproca.

Lo stesso trattamento che in *Victor o i bambini al potere* e in *Eleutheria* viene fatto del tema dell'adulterio, inteso come fattore di crisi dell'istituto matrimoniale e familiare *tout court*, subisce una sensibile modificazione. Mentre Vitrac presenta il caso piuttosto ordinario di un padre che tradisce la moglie con quella del suo migliore amico, Beckett propone una situazione più sconcertante, che nella sua radicalità e crudeltà sintetizza tematiche ricorrenti nella drammaturgia del primo Novecento: quella dell'incertezza della paternità affrontata da August Strindberg in special modo ne *Il padre*, e quella del rifiuto della maternità ludicamente e ottimisticamente esposta da Guillaume Apollinaire ne *Le*

*Mammelle di Tiresia*. In una vibrante scena in conclusione del primo atto, l'agonizzante signor Krap estorce alla moglie, con la minaccia di sgozzarla nel sonno, una tremenda confessione: ella ha tentato di abortire tre volte prima di rassegnarsi a tenere Victor e, oltre a ciò, la possibilità che il figlio sia del signor Krap ammontano, secondo una rapida ed imbarazzata stima, al settanta per cento. Si vede bene come, in un contesto di questo genere, lo spazio eversivo del figlio sia più ridotto di quello costituito dall'ambiente familiare e sociale ritratto da Vitrac. A questo proposito va precisato che Victor Krap, diversamente da Victor Paumelle, non deve affatto combattere contro l'ipocrisia del padre. Egli è piuttosto impegnato a fronteggiare la madre e il suo autoritarismo venato di retorica e patetica tenerezza. È certamente nella modalità del rapporto madre-figlio un elemento di fondamentale differenza tra le due pièce. Victor Paumelle è in aperta ribellione alla figura paterna e trova spesso nella madre, cattolica credente e moglie fedele, rifugio e conforto. Tutto ciò è negato a Victor Krap il quale, messa a nudo l'insufficienza umana e culturale della sua famiglia, sente di dover regolare i conti con la propria coscienza, sondando quel meccanismo interno, affettivo e mentale, che presiede alla costruzione delle illusioni e delle credenze, come delle motivazioni per la propria socialità. La pretesa impossibile di Victor è di voler giungere a tale chiarimento e ripensamento negandosi la comunicazione col prossimo e rinunciando alle fonti di sostentamento materiale (o semplicemente non curandosi di questo problema). Nella figura di Victor disorientamento esistenziale ed incertezza economica si legano indissolubilmente e costituiranno in seguito l'*habitat* tipico degli antieroi beckettiani.

## Beckett e Pirandello

L'entrata in scena dello Spettatore non è l'unico elemento di *pirandellisme*[27] presente nel testo di Beckett, che evidentemente risente del clima dell'epoca e delle sperimentazioni che venivano attuate sia dall'avanguardia storica che nella trilogia del teatro nel teatro dell'autore italiano[28]. Dopo essere entrato in scena, lo Spettatore viene interrotto varie volte da una voce proveniente dalla loggia che protesta per le divagazioni inutili dell'azione; e quando lo Spettatore palesa il suo temporaneo cedimento, dovuto ad un improvviso offuscamento percettivo e mnemonico, il Suggeritore esce infuriato dalla buca perché gli attori non si attengono al copione e se ne va lanciando i fogli per aria. Né mancano commenti irriverenti, sarcastici nei confronti dei critici e dello stesso autore. Gli spettatori erano già stati innalzati al rango di personaggi facenti parte della rappresentazione in *Ciascuno a suo modo* e in *Questa sera si recita a soggetto* così come in *Per favore* di André Breton e Philip Soupault.

Si pone quindi da subito il problema di stabilire se Beckett abbia avuto una conoscenza diretta dell'opera del drammaturgo italiano, vista la ricchezza e il carattere esplicito dei riferimenti presenti in *Eleutheria*; e data anche per scontata la conoscenza della letteratura e della produzione teatrale dadaista e surrealista. Beckett ebbe modo di conoscere,

attraverso Joyce, alcuni artisti dadaisti e surrealisti. Nel 1932 tradusse per la rivista "This Quarter", edita a Parigi, alcuni testi poetici di André Breton, Paul Eluard e René Crevel. Beckett inoltre firmò nel 1931 il manifesto sul "Verticalismo" (*Poetry is vertical* ) apparso sulla rivista "Transition" che aveva già accolto in passato suoi racconti, poesie e saggi. La rivista, diretta da Eugène Jolas, raccoglieva contributi di surrealisti, dadaisti e scrittori di lingua inglese espatriati a Parigi come James Joyce, Dylan Thomas, Gertrude Stein etc. Godwin Okebaram Uwah sostiene che Beckett venne introdotto all'opera di Pirandello da Jules Romains, di cui era tra l'altro ammiratore[29]. Beckett era venuto infatti in contatto con Romains nel 1927, quando si trovava a Parigi come lettore d'inglese all'Ecole Normale Supérieure, ed era stato incaricato di lavorare ad un progetto di studio su un gruppo di poeti "Unanimisti" guidati dallo stesso Romains. Quest'ultimo, a sua volta, teneva in grande stima e considerazione Pirandello: alcune sue pièce, tra cui *Knock*[30], se non erano direttamente ispirate alle commedie pirandelliane, sicuramente ne erano influenzate. In ogni caso Beckett aveva seguito delle lezioni su Pirandello, tenute dal Professor Walter Starkie all'interno del corso di Letteratura Italiana al Trinity College di Dublino[31].

In *Eleutheria* la presenza dei personaggi-spettatori ha comunque una funzione provocatoria, aprendo il palcoscenico alla discussione della stessa commedia in corso. Ma bisogna anche dire che lo Spettatore si inserisce all'interno di un dibattito già parzialmente aperto dalla signora Meck nel salotto di casa Krap e che prosegue in maniera accesa tra il Vetraio e il dottor Piouk nel corso del secondo atto. La forma del teatro d'idee non è estranea a molte pièces di Pirandello, come *Così è (se vi pare)* (1915), *Ciascuno a suo modo*, *Sei personaggi in cerca d'autore*, in cui si discute di "casi umani": situazioni difficili, imbarazzanti e spesso indecidibili. In *Eleutheria* i personaggi del dottor Piouk e del Vetraio si possono considerare i rappresentanti di due classi sociali e delle ideologie ad esse corrispondenti a livello internazionale: il fascismo e il comunismo. Entrambi i personaggi del resto riconoscono le loro ascendenze: il dottor Piouk, mentre spiega il suo piano d'azione per aiutare Victor, si entusiasma ripensando agli ardori della giovinezza "di fronte alla bandiera nera e al teschio crociato"[32]; il Vetraio, dal canto suo, si dimostra più un socialista che un affiliato alla Terza Internazionale quando, incitando Victor a combattere e morire per una causa, gli consiglia di finire fucilato da Franco o da Stalin[33]. Essi si adoperano in una vera e propria opera di convincimento nei confronti di Victor. Questi, pur volendo sfuggire a tutto ciò, si dimostra sempre attento e sensibile quando viene chiamato in causa, prendendo in qualche modo posizione. Ne deriva una diversità di atteggiamento nei loro confronti. Nel caso del Vetraio matura un rapporto personale, se non di amicizia, di stima reciproca; cosa che non accade col dottor Piouk, di cui Victor rifiuta l'*aut-aut* , conservando però con sé la pillola mortale e concedendosi un margine di dubbio sui vantaggi che potrebbero venirgliene. Dallo scontro tra la linea pragmatista del dottor Piouk e quella più "investigativa" del Vetraio, sembra uscire vincitrice quella del primo, al termine del secondo atto. Il dottor Piouk prevale anche perché possiede una logica argomentativa più stringente che gli permette di incorporare in modo anche troppo disinvolto le ragioni del Vetraio, il quale lo accusa per questo di semplificazione:

*Dott. Piouk*: [...] [al Vetraio] Voi volete imporre a questo... come dire... a questo simulacro di vita una giustificazione, affinché siano incassati, secondo la vostra felice espressione, sia colui che la conduce che coloro che l'affliggono. È pressappoco così? Bene. È proprio quello che faccio, mettendo l'interessato di fronte alla possibilità di andare in capo al suo rifiuto nel modo più appropriato e gradevole che ci sia. Perché si tratta di una forma di rifiuto, se ho ben capito.
*Vetraio*: Sì. Ma voi ragionate come un porco.
*Dottor Piouk*: È perché voi possiate seguirmi meglio. Insomma io gli offro (*tamburella con le dita sul gilet*) il mio piccolo *bonbon*. Lui rifiuta. Bene. Perché? Poco importa. Vuole vivere. Questo basta. Ha un senso. Un po' vago, se volete, ma sufficiente. Si dirà (*mi metto sul vostro terreno*): Il povero giovane! Così vicino alla morte! Illuminato all'ultimo momento! Al limite del precipizio! Di nuovo dei nostri! Non ne vorrà sapere più, credetemi. Oppure accetta. Sarebbe a dire? Ne ha abbastanza. Perché? Non ha alcuna importanza. Vuole morire. Questo basta. È chiaro. È luminoso. L'esistenza gli pesa talmente che preferisce cancellarla. Tutti capiscono una cosa simile. Non siamo più ai tempi della Terza Repubblica. Inutile invocare dei flagelli. Ecco qua. Niente di complicato. (*A Olga*) Venite?
*Vetraio*: Voi avete una maniera di semplificare le cose!
*Dott. Piouk*: Tutto aspira o al nero o al bianco. Il colore, è la sincope[34].

Ecco come attraverso un breve scambio dialogico vengono delineate incisivamente le due posizioni riconducibili ai due tipi ritratti con ricchezza di sfumature nel corso della commedia. Il dottor Piouk è sempre mosso da interessi egoistici che non nascondono odio e disprezzo nei confronti dell'umanità; il Vetraio è invece l'incarnazione dell'energia ingenua e talvolta grossolana, che però ha sempre fiducia nelle risorse umane. Laddove il primo analizza freddamente ricorrendo ad un metodo di pensiero considerato infallibile ed efficientissimo, il secondo simpatizza, si stupisce, riproduce mimeticamente i comportamenti altrui e tenta di esprimersi "poeticamente". Victor, pur provenendo da una famiglia altoborghese colta, è a conoscenza delle coordinate culturali di cui i due bizzarri personaggi rappresentano le punte estreme e, per questo, più esemplificative. E poiché il suo caso diventa argomento di dibattito in scena, esso si pone come esempio di una condizione storica problematica in cui l'identità individuale, negata a livello sociale, necessita di strutture di difesa che la preservino, non rinunciando però a tener conto in maniera critica delle ragioni di entrambi i "partiti".

Attraverso il teatro d'idee, Pirandello e Beckett mostrano le insufficienze della società del tempo a comprendere esigenze e comportamenti considerati alienati, e al contempo raffigurano la crisi del ruolo dell'artista. La funzione provocatoria della letteratura di genere "*merdre*"[35] del signor Krap si è esaurita in pungenti ma patetiche clownerie verbali rappresentate in salotto. La sua impotenza di padre-artista ricorda quella dell'autore dei *Sei Personaggi*, il quale non riesce ad impedire che le sue creature cerchino di realizzare autonomamente la propria esistenza sul palcoscenico. Victor Krap, come Victor Paumelle, compie un gesto estremo, un atto che vuol essere di completa rottura; e di netta afferma-

zione della propria diversità. Con la sua resistenza passiva egli tenta di preservare l'integrità di sentimenti individuali che nel vocabolario del conformismo sociale vengono spesso etichettati con termini attinenti alla follia e alla demenza. Il percorso solitario che Victor persegue con tanta tenacia non può non essere in parte anche quello di Beckett, che con *Eleutheria* si può dire abbia composto il suo ritratto drammaturgico dell'artista da giovane: un "inetto" keatoniano, in cui sono percepibili tratti di dignità tragica.

Per quanto riguarda invece gli altri personaggi, l'innovazione di Beckett sta nel fare riferimento, come per il teatro di Pirandello, ad una tipologia d'attore alternativa. Se è vero, come sostiene Giovanni Calendoli[36], che nella Trilogia Pirandello pone dei nuovi problemi riguardanti le tecniche recitative e la regia che verranno ereditati dal teatro del secondo dopoguerra, bisogna osservare che Beckett in *Eleutheria* attinge ad una cultura attoriale parzialmente identificabile con quella che nei paesi di lingua inglese va sotto il nome di *comedian* (assimilabile, in Italia, a quella dei comici di avanspettacolo, di varietà o di rivista) e che in Irlanda affonda le sue radici nelle tradizioni orali e carnevalesche del *clown* gaelico. In *Eleutheria* sono questi attori tragicomici ad assumere la maschera dei tipi sociali costruiti e collocati da Beckett nella Francia tra le due guerre. Basti pensare, per fare solo un esempio, che il dottor Piouk periodicamente si esibisce in brevi ed estemporanei numeri di danza e canto che lasciano sbigottiti i suoi interlocutori. E in un piccolo numero di danza e canto dello stesso genere si esibisce anche la Figliastra nei *Sei personaggi in cerca d'autore*[37].

## La tradizione del teatro irlandese

Beckett frequentò assiduamente l'Abbey Theatre di Dublino dal 1923 al 1927, nel periodo degli studi universitari al Trinity College. Negli anni immediatamente successivi alla proclamazione dello Stato Libero d'Irlanda, avvenuta nel 1921, l'Abbey Theatre si trovò in un momento delicato della sua storia, dovendo passare dalla condizione di teatro indipendente a quella di istituzione pubblica sovvenzionata. Aveva però avuto modo di formare una compagnia stabile di attori irlandesi, di alcuni dei quali Beckett ammirava le capacità mimiche, oltre che vocali, di esprimere con sobrietà ed incisività le circostanze tragicomiche di cui erano protagonisti. Erano quelli gli anni delle prime rappresentazioni delle pièces di Sean O'Casey, che avrebbero dato nuovo impulso alla drammaturgia nazionale, e di cui Beckett era estimatore. Ma fu il *revival* dei drammi di John Millington Synge a colpire più di tutto il giovane Beckett. Egli vide *The Playboy of the Western World* (1906), *The Well of the Saints* (1904), *The Tinkers Wedding* (1907)[38], e, nel 1972, interrogato da James Knowlson su quale fosse il drammaturgo che lo aveva influenzato maggiormente, Beckett indicò il suo nome[39].

Possiamo immaginare che l'eloquenza ricca di fantasia e la vena lirica con cui Christy Mahon, protagonista de *Il campione dell'Occidente*, incanta la sua innamorata Pegeen e le contadine del villaggio di Mayo, sia analoga alla simpatia e all'espansività che doveva

contraddistinguere il comportamento di Victor Krap in famiglia prima del suo isolamento. Victor, come Christy e i due ciechi miracolati de *La fonte dei santi*, è un ribelle che, dopo varie peripezie, decide di continuare la sua vita in solitudine. In *Eleutheria* e ne *Il campione dell'Occidente*, la critica che i protagonisti muovono all'ambiente sociale che li circonda è drastica e senza appello, e nonostante ciò, questi "eroi" vengono ritratti anche nelle loro debolezze e manchevolezze. Sia Beckett che Synge conferiscono un lato ridicolo alla loro presenza scenica. I due drammaturghi hanno la capacità di fondere il lirico e il farsesco nella costruzione dei personaggi e della trama, fin nella singola *gag*. Synge ha dichiarato a proposito del *Campione dell'Occidente*: "...la nota romantica e quella rabelesiana costruiscono *climax* lungo gran parte della commedia: anche [...] la nota rabelesiana, la nota 'grossolana', sebbene qualcuno potrà risultarne scioccato"[40]. Il capolavoro drammaturgico di Synge era stato concepito guardando alla moralità medievale francese di Andrieu de la Vigne *Moralité de l'aveugle et du boiteux*. Analogamente la pièce d'esordio di Beckett, scritta in francese e ambientata nella società parigina degli anni Trenta, fa riferimento ad una tradizione più antica, quella dello *humour* gaelico, nelle sue varianti satiriche e grottesche. La satira può implicare l'osservazione critica della realtà, e il grottesco; e in Beckett come in Synge prende spesso i toni del macabro. Vivian Mercier, nel suo studio sulla tradizione comica irlandese[41], sostiene che le caratteristiche principali della produzione letteraria e teatrale gaelica sono:

- l'inclinazione per un tipo di umorismo feroce e bizzarro;
- la costruzione di arguti giochi di parole;
- la tendenza a considerare la satira come un elemento irrinunciabile del fare artistico.

La continuità tra la tradizione artistica gaelica e quella anglo-irlandese, formata da autori come Swift, Yeats, Synge, Joyce, O'Casey, Beckett etc., è stata garantita, secondo Mercier, dallo scambio culturale a livello orale avvenuto tra le due etnie nel corso dei secoli. Ad un primo sguardo è proprio nella caratterizzazione in chiave violentemente burlesca il tratto comune ai personaggi di Synge e di Beckett. In *Eleutheria* e ne *Il campione dell'Occidente* siamo di fronte a dei personaggi da farsa; una farsa di tipo particolare, definita da David Krause *Irish knockabout*[42]. Qui il comico ha una doppia natura ché l'energia vitale fa esplodere sia la sofferenza e la paura sommerse, sia l'indole sinistra dei personaggi: come accade nel signor Krap, nello Spettatore e, soprattutto, nel dottor Piouk. Quest'ultimo, nel corso del primo atto viene invitato a più riprese dai coniugi Krap ad esporre le sue idee su come risolvere i problemi dell'umanità perché si esprima poi in questi termini:

> *Dott. Piouk*: Ecco qui. Io impedirei la riproduzione. Perfezionerei i sistemi contraccettivi e altri dispositivi del genere e ne generalizzerei l'impiego. Creerei dei corpi speciali per l'aborto sotto il controllo dello Stato. Picchierei a morte tutte le donne colpevoli di aver partorito. Annegherei i neonati. Sarei in favore dell'omosessualità e la praticherei io stesso. E, per accelerare il processo, promuoverei con tutti i mezzi l'eutanasia, senza tuttavia renderla obbligatoria. Ecco a grandi linee quello che farei[43].

Dopo questa dichiarazione la conversazione nel salotto dei Krap continua e il dottor Piouk, novello sposo di Marguerite, viene colto in palese contraddizione: idee di questo tipo sarebbero infatti contrarie al suo proponimento di avere un figlio. Ma il dottore risponde prontamente con degli argomenti che convincono l'uditorio perché sono indice di una precisa concezione del mondo:

> *Dott. Piouk*: Voglio un figlio, in primo luogo, per occupare il tempo libero, sempre più breve e desolato; in secondo luogo, perché egli riceva la fiaccola dalle mie mani, quando queste non potranno più portarla[44].

La signora Krap è reduce dal colloquio avuto col figlio ma, affascinata dal "modo di parlare" del dottore, lo invita a cena dove conta di passare una serata in allegria. Allo stesso modo il dottore, dopo il rifiuto finale opposto da Victor al suo *aut-aut* , invita Olga Skunk (e il Vetraio) a cena. In tal modo la caratterizzazione macabro-grottesca del personaggio del dottore si lega alla satira sociale che investe un'intera classe. Al termine del terzo atto, è sempre il Vetraio a stigmatizzare l'indelicatezza del dott. Piouk, che cerca di consolare la disperata Olga con la prospettiva di un piatto di ostriche: "*Vetraio*: Niente di meglio che i medici per danzare sulle tombe"[45].

Ci troviamo quindi di fronte ad una sovrapposizione di elementi rozzi e violenti a personaggi dai consueti tratti borghesi. La satira dei loro vizi sociali passerà poi attraverso l'*horseplay*, sia in *Aspettando Godot* che in *Finale di partita* [46]. Anche *Il campione dell'Occidente* è caratterizzato da un impianto drammaturgico di tipo grottesco-satirico, essendo basato sull'impulso del parricidio, che, sebbene non prevalga, determina l'identità del protagonista nelle sue varie fasi: la proposta da parte di Michael James di essere assunto come garzone, l'idillio con Pegeen, la decisione di abbandonare definitivamente il villaggio. La duplice ricomparsa del vecchio Mahon dopo i tentati omicidi del figlio non sono che la variazioni umoristiche su un paradigma macabro-grottesco già collaudato. Attraverso il parricidio, prima simulato, poi presunto, Synge stigmatizza così la vigliaccheria della gente irlandese, pronta ad esaltare le gesta dell'"eroe" solo a distanza: in questo caso se le conseguenze dell'assassinio non possono comprometterla direttamente. Un'analoga funzione critica assume il personaggio di Victor all'interno del contesto sociale d'appartenenza; e, in entrambe le pièces, solo il superamento di una fase critica personale (sia a livello familiare che sentimentale) permette di riconquistare l'equilibrio necessario per continuare la propria vicenda. Sia Christy che Victor superano l'*impasse* della loro situazione conflittuale con i genitori, la donna amata, la società che li circonda (in Synge l'Irlanda del Nord-Est, in Beckett la Parigi borghese e operaia), arrivando ad una forma di riconciliazione con se stessi basata sull'accettazione dei propri limiti. In *Eleutheria*, come ne *Il campione dell'Occidente*, le figure materne continuano a sostenere economicamente e moralmente i propri figli[47], fino a quando questi non riescono ad emanciparsi. Eppure anche il modello paterno fa sentire la sua presenza determinante: quando Christy decide di andarsene definitivamente col vecchio Mahon, abbandonando Pegeen, lo fa

forte di una nuova sicurezza che lo rende quasi irriconoscibile agli occhi paterni. E anche Victor, conscio della crisi esistenziale del padre, ignora la linea di condotta che quest'ultimo tenta indirettamente di indicargli[48], e vuole trovare in se stesso le risorse per continuare a vivere. Per Victor si tratta di conquistare una forma di libertà interiore, che, seppur basata sulla consapevolezza dei propri limiti e delle proprie contraddizioni, gli permetta di rivivere nel suo spirito un incessante processo di purgazione. Per Christy la libertà appare sotto vesti più liete: l'amore per Pegeen, il sentimento più importante della sua vita, alimenterà probabilmente il suo desiderio di incontrare nuove persone con cui socializzare pacificamente e divertirsi.

La stessa compresenza di elementi di critica sociale e di autocritica nei personaggi principali, è dato trovare nelle opere di Sean O'Casey. Egli rientra a pieno titolo nella tradizione più viva del teatro irlandese, in special modo con quella che viene definita la "Trilogia di Dublino": *The Shadow of a Gunman* (1922), *Juno and the Paycock* (1924) e *The Plough and the Stars* (1926)[49]. Christopher Innes sostiene che "l'obiettività dei primi drammi di O'Casey, e in particolar modo la presentazione satirica dei propri stessi ideali rivoluzionari, deriva da George Bernard Shaw"[50]. Nelle tre pièces ambientate nel periodo della guerra di liberazione e della successiva lotta civile, sono presenti personaggi rivoluzionari: il giovane Nino Boyle di *Giunone e il pavone*, che ha perso un braccio nella guerra civile, viene ucciso dai suoi stessi compagni perché creduto una spia; Jack Clitheroe, il muratore de *L'aratro e le stelle*, nominato comandante dell'Armata Civile d'Irlanda, accetta solamente per il "desiderio di dominare, senza averne la qualità"[51]; Donald Davoren, il poeta de *La parvenza di un ribelle* , che si lusinga di essere creduto un membro della Resistenza, non fa nulla per impedire che l'innamorata Minnie sacrifichi la propria vita per lui. L'artista Donald Davoren, come Victor Krap, è un personaggio in fuga. La pièce di O'Casey, infatti, si intitolava inizialmente *On the run* (*In fuga*), ad indicare la doppia natura del protagonista: quella presunta di combattente in agguato pronto ad attaccare gli inglesi e quella reale di "poeta e vigliacco, vigliacco e poeta" (come riconosce egli stesso al termine della pièce) che fugge dalle responsabilità. Donald Davoren, come Victor, mantiene la sua vocazione di esiliato dalla vita e dalla società, non essendo capace, come afferma Innes, di "rompere le sue catene di illusione"[52]. Entrambi, alla fine, maturano la coscienza del carattere antieroico della loro condotta: nel caso di Davoren la constatazione dell'autoinganno è più amara perché va di pari passo con la perdita dell'amore di Minnie; Victor si sforza di rivivere in una dimensione individuale e immaginaria l'affetto passato per i genitori e la fidanzata.

L'apparente asocialità di personaggi come quello di Davoren viene parzialmente riscattata dalla spensieratezza e giovialità che caratterizzano i suoi scambi comici col compagno di stanza Seumas Shields. Le battute e le situazioni farsesche di cui sono protagonisti il poeta e il merciaio ne *La parvenza di un ribelle* vengono direttamente dal teatro del *music-hall*, e, come sottolinea acutamente Innes, "vi è una chiara parentela tra i *tramp* clowneschi di Beckett, e gli illusi male in arnese di O'Casey"[53]. I *tramp* cui fa riferimento Innes sono Vladimiro ed Estragone, protagonisti di *Aspettando Godot*, ed eredi diretti,

come si è detto, dell'antieroe di *Eleutheria*, Victor. È possibile in questo modo far rientrare la relazione tra l'opera dei due drammaturghi all'interno di una irlandese "tradizione del comico". Nel 1934 Beckett pubblicò sulla rivista "Bookman" una recensione al volume di O'Casey *Windfall* (*Cascate di vento*), intitolata *The Essential and the Incidental* (*L'essenziale e il secondario*)[54]. In questo breve scritto Beckett dimostra il suo apprezzamento per la produzione drammatica di O'Casey che definisce "maestro del *knockabout*", e dà una definizione di farsa *knockabout* nel suo senso "più serio e dignitoso". Tale definizione si può considerare, secondo David Krause[55], una formulazione sul comico di carattere generale applicabile all'opera di Beckett, Synge e Joyce. Di O'Casey autore teatrale Beckett afferma nell'articolo sopra citato: "…egli coglie il principio di disintegrazione perfino nelle situazioni più stabili e sicure di sé, lo mette in azione e le fa esplodere". L'esplosione violenta e comica delle contraddizioni sociali ed individuali è il segno della reazione dei personaggi ad una situazione solo apparentemente rassicurante; e, in questo senso, l'affermazione di un'inesauribile vitalità, maggiormente presente in O'Casey, non cela un fondo polemico e protestatario attraverso la deliberata adozione di una "tecnica" tragicomica. Beckett cita, come miglior lavoro di O'Casey, *Giunone e il pavone* perché: "…esso comunica più compiutamente, questo effetto di deiscenza drammatica, il mondo e la cognizione che si ha di esso vanno in pezzi, dissociandosi irreparabilmente – 'caos'". Il termine "deiscenza", normalmente usato nell'ambito delle discipline botaniche e mediche, va qui inteso in senso figurato: ad una lacerazione segue la fuoriuscita spontanea del contenuto giunto a maturazione. La deiscenza è segno quindi di un processo naturale, non indotto dall'esterno, né causato da agenti traumatici o patologici. Per questo motivo la dissociazione e il crollo indicati da Beckett non vanno intesi come fenomeni elaborati artificialmente dal drammaturgo; essi risultano essere l'apparizione inaspettata, ma necessaria, di situazioni antitetiche conciliabili solo attraverso lo sguardo critico dello spettatore. La contraddizione, esistente nella realtà, viene riprodotta artisticamente attraverso la coesistenza paradossale del tragico e del comico. Il termine *chassis* (corrispondente a *chaos*) viene pronunciato in modo inusuale da Jack Boyle all'interno di una frase che egli ripete spesso e che chiude la pièce. Il Capitano e il suo compagno di sbornie e fanfaronate Joxer Dale, entrano in scena ubriachi, barcollando e cantando, un'attimo dopo che la signora Boyle e sua figlia Maria, prostrate per la morte di Nino, sono uscite per andare a riconoscere il cadavere del giovane. La battuta conclusiva di Boyle: "Ti dico... Joxer... tutto il mondo... è a cata... fascio...!" riassume e commenta comicamente l'enormità della tragedia civile e famigliare: il paese è in preda alla guerra fratricida che ebbe luogo tra gli Indipendentisti del Libero Stato d'Irlanda e gli Irregolari Repubblicani che rifiutarono di accettare il trattato del 1921 tra il governo britannico e quello dello Stato Libero; la famiglia Boyle è sul lastrico dopo aver contratto una serie di debiti a causa della falsa eredità prospettata da Charlie Bentham; quest'ultimo ha abbandonato Maria e il futuro bambino; e, per finire, Nino Boyle è stato ucciso dagli Irregolari. Un'analoga funzione di commento e di illustrazione comica della vicenda tragica di Victor viene assolta dal Vetraio. Subito dopo il suo ingresso nella stanza di Victor egli non fa che intro-

mettersi nel corso dell'azione: interrompendola con salaci battute e tentando, ogni volta che gli si presenta l'occasione, di introdurre in scena la dimensione del gioco. Basti pensare che, poco dopo la sua comparsa all'inizio del secondo atto, egli suggerisce a Victor di nascondersi sotto il letto per sottrarsi alla signora Meck che sta sopraggiungendo; dopodiché, alla domanda di quest'ultima su dove si trovi Victor, egli stesso le rivela il nascondiglio con la seguente battuta: "*Vetraio*: È sotto il letto, signora, come ai tempi di Molière. (*Victor esce da sotto il letto*) Bisognava restarci."

Ciò non toglie che, quando si tratta di intervenire energicamente in difesa di Victor, egli non si tiri indietro. Mentre Joseph, la guardia del corpo della Signora Meck, sta trascinando Victor fuori dalla stanza, il Vetraio blocca l'*homme de main* dandogli una martellata sulla testa. Anche in questo caso il personaggio del Vetraio funge da contrappunto comico del penoso caso di cui è testimone. Egli incarna da solo la qualità farsesca e squisitamente umana che fa del rapporto tra Jack Boyle e Joxer Dale un'inesauribile fonte di comicità e di compassione per le debolezze dell'uomo. La solidarietà reciproca e l'inesauribile capacità di resistenza della coppia comica di O'Casey appartengono anche alla coppia Vladimiro-Estragone in *Godot*. Con la differenza che questi sono protagonisti fino in fondo, oltre che testimoni, della tragedia. Come afferma David Krause a proposito dei clown di O'Casey e di Beckett: "Essi non possono reggere il peso del mondo che va a pezzi, ma possono muovere al riso e sostenersi a vicenda, per tutti noi, come per se stessi"[56].

### *Eleutheria*, prima tappa del percorso di Beckett nel teatro e nello spettacolo

In *Eleutheria* Beckett pone le basi di alcune tra le acquisizioni più durature per le successive pièces, *Aspettando Godot* (scritto circa un anno dopo la stesura di *Eleutheria*, nel 1948), e *Finale di partita*, la cui elaborazione copre un arco di vari anni[57]. La ricerca del drammaturgo, fondata su una sempre maggiore conoscenza e pratica del mondo del teatro[58] si concentra e si precisa su aspetti già fissati nella sua prima pièce: la drammaturgia dello spazio, i processi di "purgazione" e di trasformazione interiore vissuti dai vari personaggi, l'approfondimento e l'interrelazione di varie identità attoriali, il valore sempre più indiretto ma fondante all'interno dell'opera del contesto storico-sociale.

La configurazione spaziale di *Eleutheria*, con la sua giustapposizione di ambienti realistici interconnessi, assume in *Aspettando Godot* e *Finale di partita* le caratteristiche di una scena fissa che, oltre ad avere una forte valenza metaforica, riproduce a livello strutturale le contraddizioni interne dei personaggi. La scissione interiore della coppia di *clochard* in *Aspettando Godot* (vissuta più consapevolmente da Vladimiro) tra la volontà di fuga dalla società e dalla Storia[59] e l'impossibilità di vivere, sia materialmente che spiritualmente, al di fuori del consorzio umano, viene rappresentata a livello spaziale, nella costante e tragica tensione tra l'esterno (luogo, volta a volta, della minaccia, del caos e della paura; o della fuga, della perdita in e di se stessi, dell'incoscienza) e l'interno (che

assume anche in questo caso valori ambivalenti: di disperazione o di speranza, di noia e senso di prigionia o di gioco, di incontro-scontro internamente o tra le due coppie). Lo stesso tipo di struttura "concentrazionaria" dello spazio, corrispondente a dinamiche mentali di tipo schizoide e paranoico, si ha in *Finale di partita* , dove allo spazio chiuso del bunker (frutto dell'ideologia, promossa da Hamm, della fuga dal mondo e della chiusura in un universo privato che sopravvive a se stesso) corrisponde, come dice lo stesso Hamm, "l'altro inferno" del mondo esterno. Ancora una volta il tema di fondo (analogo a quello delle pièces precedenti) della frattura del soggetto, vissuta a livello sociale, interpersonale e interiore si riproduce nella struttura spaziale, nel modo in cui viene vissuto con estrema tensione il confine tra interno ed esterno.

Victor aveva avuto bisogno, oltre che di alcuni importanti lutti e svolte nei rapporti familiari, di forti sollecitazioni esterne (come quelle procurategli dal Vetraio, dal dottor Piouk, dallo Spettatore etc.) per giungere a esprimere il processo interiore maturato nei tre giorni decisivi in cui si svolge la pièce. Analogamente, è il duplice incontro con la coppia Pozzo-Lucky a determinare in Vladimiro un monologo conclusivo che nel tono e nella forma (a metà strada tra la poesia e la prosa) richiama quello di Victor[60] ed esprime in termini affettivi e di confusa consapevolezza la tappa conclusiva di un processo di purgazione interiore da parte del personaggio su cui poggia l'intera "azione" della pièce, e cioè l'attesa, piena di dubbi e di speranza, di un ipotetico salvatore. Vladimiro è, da questo punto di vista, l'unico personaggio che tenta di riflettere sulla situazione e sugli avvenimenti circostanti, ed è disposto a modificare il proprio atteggiamento nei confronti di Pozzo e Lucky. Se infatti inizialmente oppone un netto rifiuto all'ingiustizia e alla beffarda crudeltà che caratterizza la reversibile relazione tra il padrone e il servo (simboleggiata dalla corda con cui il primo tiene legato al collo il secondo e si fa al tempo stesso guidare da lui) in seguito, disponendosi all'ascolto e alla comprensione, ha modo di assistere allo spettacolo della decadenza offerto dai due, e di partecipare umanamente e affettivamente alla complessa natura del loro rapporto. In questo modo Vladimiro, e con lui Estragone, escono dalla propria posizione di isolamento e di rifiuto della Storia purgando parzialmente il tentativo, votato al fallimento, di vivere ai margini della società. Il distacco dalla propria identità passata, vissuto potenzialmente da Vladimiro, viene invece pienamente sperimentato da Hamm e Clov in *Finale di partita* , entrambi protagonisti di un serrato confronto che conduce ad una resa dei conti nella loro relazione di padre-padrone e di figlio-servo. Nel corso di questo processo irreversibile, determinato sia da circostanze materiali (l'esaurimento delle risorse di sostentamento come delle medicine) sia da ragioni sentimentali (c'è ancora un forte legame affettivo tra i due che, per quanto cementato dall'odio, fa sì che entrambi esitino a lasciarsi) assistiamo ad uno spaccato del loro rapporto di odio-amore, caratterizzato da momenti di lucido e comico masochismo, di pudica tenerezza, di gioco e divertimento momentaneo ed efficace. L'apparizione del bambino fuori dalla stanza, al termine della pièce, sancisce l'avvenuta trasformazione nei due personaggi, registrata ancora una volta in due monologhi finali di chiusura. Clov esce dalla prigione materiale e spirituale, al tempo stesso difensiva e illusoriamente feli-

ce, degli ideali (dell'umanesimo e del progresso tecnico-scientifico) e della cieca obbedienza. Per Hamm si tratta invece di affrontare la solitudine e probabilmente la morte; ed è proprio nell'atteggiamento di rinuncia assunto nell'ultima parte della pièce che questo egocentrico e tirannico personaggio, divorato dall'angoscia e dai rimorsi, acquista una sua dignità tragica, accettando volontariamente la sua nuova condizione.

La drammaturgia dello spazio e del personaggio sono quindi, in Beckett, intimamente connesse e interdipendenti in quanto la modellazione formale dello spazio riproduce, evidenziandole, le relazioni dei personaggi con l'ambiente esterno e con se stessi. Lo spazio scenico, in *Eleutheria*, attraverso la frammentazione e la mobilità interna delle parti, mima il modificarsi delle relazioni di Victor con la famiglia e col mondo esterno, e la sua finale "maturazione" coincide con una presa di possesso del palcoscenico. Nelle due pièces successive lo spazio non è più solamente metafora dei processi di trasformazione interiore, ma diventa esso stesso agente della metamorfosi, in quanto compartecipe dei dilatati tempi interiori dei personaggi e di quelli ciclici della natura. A questa dimensione cosmica, percepita e ricreata interiormente, sono più vicini, in *Aspettando Godot*, Vladimiro ed Estragone rispetto a Pozzo e Lucky, il cui passaggio, nel "buco nero" della stradina di campagna, è portatore di mutamenti profondi, ravvisabili al loro secondo passaggio, nel secondo atto. La modificazione interiore della relazione tra i due *clochard*, abituati ad ascoltare le "voci morte", è, nel secondo atto, quasi impercettibile ma sostanziale: vi è tra loro maggior vivacità e disponibilità al gioco e ciò corrisponde, per analogia, al mutamento dell'albero a cui sono spuntate le foglie; mutamento impossibile nel tempo "reale" di una notte indicato nella didascalia d'apertura del secondo atto ("*Il giorno dopo. Stessa ora. Stesso posto[…] l'albero è coperto di foglie*"). Anche in *Finale di partita* , nell'apparente immobilità e staticità della situazione, Clov, interrogato da Hamm, constata a più riprese che "qualcosa sta seguendo il suo corso". Lo spazio fisico, cioè, è depositario e quasi generatore dei processi di trasformazione di lunga durata e di ricorso ciclico, di cui i personaggi sono solo parzialmente coscienti. In un luogo buio e pieno di minacce Hamm-bambino invocava di notte il conforto del padre Nagg, che ora maledice e da cui è a sua volta maledetto; nella casa di Hamm (ancora una volta, forse, la stessa stanza in cui si svolge l'azione) il mendicante è giunto ad implorare il ricco proprietario che lo maltratta ma che alla fine, probabilmente, accoglie con sé il suo bambino (si tratta di Clov?); Clov, cresciuto alla scuola di Hamm nella paura venata di misantropia del mondo esterno e nel compiacimento di un rapporto chiuso e autoriproduttivo, deve ora rescindere il legame che sembra aver già esaurito la sua vita, e, andando a soccorrere il bambino, aprirsi ad una nuova esperienza di adozione, educazione e, forse, amore.

In *Aspettando Godot* e *Finale di partita* continua anche la ricerca di Beckett sull'attore e sulle sue identità storiche profonde. La presenza stridente, in *Eleutheria*, di elementi di comicità popolare di tradizione gaelico-irlandese o più squisitamente *slapstick* nella raffigurazione di personaggi più o meno borghesi, si allarga, in *Aspettando Godot*, al recupero della figura del *clown*. Vladimiro ed Estragone, entrambi riconducibili al personaggio del *tramp* creato da Charlie Chaplin, vengono chiamati ad eseguire i numeri tipici dei *clown*,

come ad esempio lo scambio dei tre cappelli e la caduta a terra vicino a Pozzo e Lucky. Essi inoltre rimandano direttamente al duo circense del *clown bianco* e dell'*augusto* riproducendone la dinamica interna: Vladimiro, come il *clown bianco*, è in posizione dominante mentre Estragone, come l'*augusto*, è più goffo e buffo[61]. Geneviève Serreau[62] ha stilato un elenco dei numeri circensi cui rimandano le azioni dei vari personaggi, soprattutto di Pozzo e Lucky. Pozzo è assimilabile a un domatore munito di frusta e Lucky ad un animale ammaestrato ad eseguire i numeri del "danzare" e del "pensare". In questi due ultimi personaggi, come sottolinea Serreau, è maggiormente accentuata la tradizionale funzione parodica della rappresentazione clownesca. Il monologo di Vladimiro al termine del secondo atto che, come si è visto, compendia tragicamente la necessità di dare un senso all'attesa e una risposta alla sofferenza di Pozzo e Lucky, costituisce l'esempio più evidente di come al *clown* vengano attribuiti nuovi compiti, arricchendone la cultura, come ha sottolineato anche Jacques Lecoq: "Beckett ha portato una nuova dimensione al *clown*, facendogli scoprire i grandi respiri dell'esistenza. Poiché l'eroe tragico è diventato inabbordabile, il *clown* lo sostituisce aspettando"[63]. Analogamente, riguardo a Vladimiro ed Estragone, Wolfgang Iser ha osservato: "Sebbene essi sembrino comportarsi come *clown*, si rivelano di una forte superiorità che tende a cancellare l'elemento clownesco senza tuttavia rimuoverlo"[64]. La ricerca di Beckett in un'area liminare a due identità antiche dell'attore, quella della sensibilità ingenua del comico e della dignità del tragico, prosegue in *Finale di partita* , dove assistiamo ad un'ulteriore declinazione della dialettica tragicomica nell'accostamento, nel personaggio di Hamm, di due identità contrastanti: quella di padrone-re, protagonista, come ha osservato Peter Brook, della tragedia della perdita del potere[65], e quella più comicamente familiare e molieriana di padre-misantropo che si esibisce, da consumato guitto-*cabotin* (figura che, nel teatro inglese corrisponde, non casualmente, all'*ham actor* ), in una performance che vorrebbe ancora imporre a Clov, perpetuando quei ruoli di protagonista e comprimario che hanno contraddistinto anche il loro *ménage*. Questa costruzione del personaggio era già stata impostata da Beckett nel signor Krap di *Eleutheria* e nel Pozzo di *Aspettando Godot*, e rimonta alla maschera moderna di Père Ubu di Alfred Jarry, che univa i tratti crudeli e violenti della sopraffazione a quelli ludici della meschinità e della goffa imbecillità.

Il realismo nell'ambientazione di *Eleutheria* e i riferimenti più o meno velati alla temperie storica dell'Europa tra le due guerre non sono più presenti nelle pièce successive. In un importante saggio Stanley E. Gontarski[66], prendendo in esame i manoscritti di gran parte della produzione beckettiana per il teatro, il cinema, la televisione etc., e, confrontandone le varie versioni, ha dimostrato come il processo creativo dell'autore sia contrassegnato dall'eliminazione sistematica dei riferimenti realistici e biografici che sono all'origine dell'opera stessa. *Aspettando Godot*, in questo senso, presenta, nei suoi fattori genetici e d'ispirazione, uno stretto intreccio del dato biografico e di quello storico, dovuto al fatto che Beckett visse, insieme alla sua compagna Suzanne Descheveuz-Dumesnil, l'esperienza della guerra, come partigiano e ricercato dalla Gestapo[67]. Lo stesso Gontarski riporta un suggerimento di John Calder, editore inglese di Beckett e suo intimo amico, su

un episodio significativo, occorso a Beckett e Suzanne durante il loro soggiorno a Roussillon, in particolare nel periodo compreso tra il 1942, anno di invasione da parte di Hitler della Francia, e l'agosto del 1944, quando gli americani liberarono il Vaucluse. A causa delle periodiche perlustrazioni delle pattuglie tedesche, Beckett e Suzanne erano costretti a rifugiarsi nei boschi passandovi giornate intere. Lì aspettavano, affamati e al freddo, un segnale dall'esterno che avrebbe potuto essere quello di un amico dal paese come di un soldato nazista. Beckett ha modellato l'ambientazione e la struttura della pièce, nonché l'identità dei suoi personaggi, partendo dall'esperienza personale e dallo stato d'animo di fronte agli orrori della devastazione. Indicativo, in questa prospettiva, è un testo che egli lesse alla radio irlandese nel giugno del 1946, portando la sua testimonianza di membro della Croce Rossa Irlandese, sul lavoro svolto nella cittadina bombardata di Saint-Lô. Beckett, nell'immediato dopoguerra, lavorò come traduttore e magazziniere, nell'ospedale da campo installato dalla Croce Rossa Irlandese a Sain-Lô. L'intervento di Beckett a Radio Erin di Dublino fu scritto, come spiega Giuseppina Restivo[68], per difendere il lavoro compiuto dal gruppo di assistenza nonostante le incomprensioni e le polemiche sorte tra irlandesi e francesi. In questo testo intitolato *The Capital of Ruins* (*La capitale delle rovine*) Beckett tende a sottolineare, più che il valore meritorio degli aiuti materiali offerti congiuntamente dal Ministero francese della Ricostruzione e della Croce Rossa Irlandese, il carattere solidale e disincantato dell'incontro tra i "sopravvissuti" e i "portatori d'aiuto". Questi ultimi, dice Beckett, assistettero "all'apparizione fugace [nei primi] di un sorriso che si fa gioco dell'avere come del non avere, del dare come del prendere, della malattia come della salute"[69]. La testimonianza di Beckett si conclude con una considerazione inattesa, che può essere anche letta come una dichiarazione di poetica:

> Alcuni di quelli che erano a Saint-Lô torneranno a casa rendendosi conto che hanno ricevuto almeno quanto hanno dato, che in realtà hanno ricevuto qualcosa che difficilmente potevano dare: la percezione dell'idea antica e rispettata di un'umanità in rovina, e forse anche un'indicazione dei termini in cui la nostra condizione va ripensata[70].

Beckett si fa interprete dell'esperienza dolorosa dell'umanità in rovina ed esprime con pietà ed ironia quella forma di saggezza maturata attraverso il distacco dalla crudeltà e dalla violenza della guerra. Che i personaggi della pièce fossero portatori di questi sentimenti largamente condivisi dal pubblico (non solo francese) dell'immediato dopoguerra e che la strutturazione tensiva dello spazio secondo le polarità interno-esterno richiamasse in modo vivido e angoscioso la tragedia degli anni di guerra, venne rilevato dagli osservatori più attenti, come Pierre-Aimé Touchard, che sottolineò il valore catartico del teatro beckettiano: "Per bocca dei miserabili eroi messi in scena da Beckett, si liberava quel gemito di orrore muto che l'umanità tratteneva da anni"[71]. Anche l'ambientazione di *Finale di partita* risente dell'esperienza traumatica della guerra. Hamm e Clov nel manoscritto *Avant Fin de partie*, del 1952 circa, sono due sopravvissuti o rifugiati nel corso della prima guerra mondiale. In *Finale di partita*, espunto il riferimento naturalistico, per-

mane lo scenario di devastazione, ricondotto a ragione, nel periodo delle prime rappresentazioni della pièce, ad un ipotetico paesaggio post-atomico. La tragedia dell'isolamento e dell'alienazione dal mondo esterno viene vissuta questa volta dai personaggi con un misto di odio per l'esistenza (esasperato in una forma di terrore per la riproduzione di qualsiasi forma di vita) e di inevitabile patimento delle conseguenze del loro forzato e disperato tentativo di auto-esclusione dal consorzio umano. Per questo motivo in Hamm fu possibile vedere "un'allegoria dell'autoritarismo; un tentativo di drammatizzare la nevrosi alla base dell'amore degli uomini per il potere"[72], mentre in Clov era riconoscibile un rappresentante dei detenuti nei campi di sterminio. Ma a sintetizzare opportunamente il duplice aspetto della pièce per cui i personaggi sono al tempo stesso artefici e vittime della loro situazione fu Henry Kamm, all'indomani della prima rappresentazione parigina di *Endgame* del 1964: "*Finale di partita* è l'espressione drammatica dell'età di Auschwitz e Hiroshima: una tragedia grottesca, una farsa dolente"[73].

*Eleutheria* si può quindi considerare a pieno titolo come parte integrante di una triade di pièces in cui Beckett ha progressivamente esplorato e rifondato, tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta, le strutture formali e contenutistiche della scrittura drammaturgica. Dagli anni Sessanta in poi, grazie ad una più assidua frequentazione di registi, attori, scenografi etc., artefici degli allestimenti delle sue opere, Beckett ha intrapreso un duplice percorso; da un lato, si è misurato con il cinema e con mezzi di comunicazione di massa come la radio e la televisione; dall'altro si è impegnato nella messa in scena delle proprie pièces. Avvicinandosi maggiormente al teatro materiale e mantenendo un atteggiamento sperimentale nei confronti dei dispositivi tecnologici di tipo elettronico, Beckett ha inaugurato una figura di "drammaturgo globale" che, funzionalizzando la scrittura a inedite forme di interazione tra l'attore e i mezzi tecnici via via prescelti (compresa l'attrezzeria di palcoscenico), ha aderito, nei procedimenti di composizione e messinscena, a uno dei princìpi elaborati da John Cage, quello "dell'autonomia e dell'autoriflessività del significante artistico"[74]; princìpi che, come afferma sempre De Marinis, sono alla base dell'esperienza di tutto il "nuovo teatro" del secondo dopoguerra[75].

*Elaborato dalla tesi di dottorato (XIX ciclo) in Discipline dello Spettacolo "Beckett oltre Beckett", relatore prof. Claudio Meldolesi, Università di Bologna, Triennio 1994/1997.*

[1] Samuel Beckett [d'ora in poi S.B.], *Eleutheria. A Play in Three Acts*, translated from the French by Michael Brodsky, Foxrock, Inc./New York, 1995. Nell'introduzione di Stanley E. Gontarski (pp. VII-XXII) si parla, tra l'altro, delle polemiche e delle controversie internazionali precedenti la pubblicazione che Jérôme Lindon, direttore delle Éditions de Minuit ed esecutore testamentario di Beckett, da sempre aveva sostenuto essere stata interdetta dall'autore. Per l'edizione francese vedi Samuel Beckett, *Eleutheria*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1995. A tutt'oggi non esiste una traduzione italiana.

[2] Beckett distingue tra "azione principale", consistente nel testo da lui scritto e "azione marginale"

designante una serie di azioni intervallate da brevissime battute, il cui ordine è precisato nelle note precedenti la pièce.

[3] Cfr. S.B., *Eleutheria*, cit., p. 14.

[4] Victor passa gran parte del suo tempo a letto. Essendo immerso in una specie di costante torpore si muove quasi sempre lentamente. La sua scarsa reattività subisce però delle improvvise accelerazioni quando fugge o tenta di nascondersi.

[5] Citato in Giorgio Cremonini, *Buster Keaton*, Firenze, La Nuova Italia, 1976, p. 5.

[6] Ivi.

[7] Cfr. ivi, p. 81.

[8] Cfr. S.B., *Eleutheria*, cit., p. 162 [corsivi miei].

[9] Tra questi spiccano il signor Krap e il Vetraio, definito da Victor "*farceur*".

[10] Ivi, p. 166. Sono le ultime parole della didascalia che chiude la pièce.

[11] Cfr. la fotocopia del dattiloscritto in possesso di A. J. Leventhal, depositata al Beckett Archive dell'Università di Reading (MS 1227/7/4/1).

[12] Questa è la tesi sostenuta da Dougald McMillan e Martha Fehsenfeld in *Prima di Godot*, in *Le ceneri della commedia. Il teatro di Samuel Beckett*, a cura di Sergio Colomba, Roma, Bulzoni, 1997. Cfr. in particolare le pp. 152-168.

[13] Per il testo cfr. Roger Vitrac, *Victor ou les enfants au pouvoir*, Paris, Gallimard, 1946; *Victor o i bambini al potere*, Torino, Einaudi, 1966.

[14] Come riporta Michel Corvin: "nell'apparato scenico vengono contrapposti dei mobili borghesi all'insegna di un realismo caotico e degli accessori specificamente teatrali: un'enorme torta d'anniversario guarnita di grandi ceri da chiesa troneggia sul tavolo da pranzo (atto I); una palma immensa invade il salotto (atto II)" (*Subversions: de Jarry à Artaud*, in *Le Théâtre en France. Du Moyen Age à nos jours*, a cura di Jacqueline de Jomaron, Paris, Armand Colin, 1992, p. 832).

[15] Soprattutto nella figura del padre adulterino di Victor.

[16] Cfr. i primi due manifesti del Teatro Alfred Jarry intitolati *Le Théâtre Alfred Jarry* e *Théâtre Alfred Jarry-Ie année-saison 1926-27*, in Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, a cura di Gian Renzo Morteo e Guido Neri, Torino, Einaudi, 1968, pp. 5-10.

[17] Cfr. S.B., *Eleutheria*, cit., p. 133 [corsivo mio].

[18] Come afferma il Vetraio, ivi, p. 136.

[19] Ivi, p. 126.

[20] Ivi, p. 148.

[21] Queste proposizioni di Victor si riallacciano ad alcune affermazioni di Beckett presenti nel suo saggio giovanile su Proust e in particolare quando tratta del rapporto tra i personaggi e il Tempo nella *Recherche*: "Siamo delusi della nullità di ciò che ci compiaciamo chiamare "realizzazione". Ma cos'è la realizzazione? L'identificazione del soggetto coll'oggetto del suo desiderio. *Nel frattempo il soggetto è morto, e forse parecchie volte*(S.B., *Proust*, Milano, SugarCo, 1978, p. 27 [corsivo mio]).

[22] Cfr. S.B., *Eleutheria*, cit., p. 149.

[23] Ivi, p. 151 [corsivo mio].

[24] Cfr. il manifesto *Il Teatro Alfred Jarry*, in Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, cit., p. 6.

L'universo interiore di Victor Krap, per quanto apparentemente inerte, è paragonabile per capacità di rottura, alla vitalità e distruttività di Victor Paumelle.

[25] In Henri Béhar, *Il teatro dada e surrealista* , Torino, Einaudi, 1976, p. 185.

[26] Secondo la definizione di Ada Bimonte in *Alle fonti dell'avanguardia* , Roma, Editrice "La Navicella", 1979, p. 149.

[27] In Francia, dopo il grande successo che Pirandello ebbe negli anni Venti e Trenta, il termine *pirandellisme* fu usato negativamente per indicare quel fenomeno di meccanica mutuazione, da parte di numerosi drammaturghi, degli espedienti del teatro nel teatro a fini di successo commerciale. Ma in precedenza, come nota David A. Powell nel suo saggio *Pirandellian Humour and Modern French Drama* (in *A Companion to Pirandellian Studies* , a cura di John L. Digaetani, New York-WestPort, Greenwood Press, 1991, p. 272) quel termine indicava i tratti peculiari dell'arte dell'autore, ed è in questo senso innovativo che deve intendersi l'operazione beckettiana di recupero e sviluppo.

[28] Oltre ai *Sei personaggi in cerca d'autore* (1920-21), ci si riferisce qui a *Ciascuno a suo modo* (1923), e *Questa sera si recita a soggetto* (1929).

[29] Cfr. Godwin O. Uwah, *Pirandellism and Samuel Beckett's Plays* , Potomac, Scripta Humanistica, 1989, p. 5 e sgg.

[30] *Knock ou le triomphe de la médicine*, composto e messo in scena nel 1923: per la versione italiana vedi *Knock o il trionfo della medicina* , "Comoedia", anno VII, n. 4, 15 febbraio 1925, pp. 173-191.

[31] Come riporta Valerie Topsfield in *The Humour of Samuel Beckett*, Basingstoke and London, MacMillan Press, 1988, p. 26.

[32] Cfr. S.B., *Eleutheria*, cit., p. 108.

[33] Ivi, p. 89.

[34] Ivi, p. 111-112.

[35] È lui stesso a definirla in questo modo (cfr. *Eleutheria*, cit., p. 43) ponendosi così nel solco della tradizione inaugurata da Alfred Jarrry con la pièce *Ubu roi*.

[36] Cfr. Giovanni Calendoli, *La trilogia e le esperienze d'avanguardia* , in *La trilogia di Pirandello* , Atti del convegno internazionale sul teatro nel teatro pirandelliano (Agrigento 6-10 dicembre 1976), a cura di Enzo Lauretta, Agrigento, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, 1977, pp. 207-222.

[37] Questa, subito dopo aver fatto sentire per la prima volta la sua terribile risata al capocomico, prorompe in una danza e in una canzone che accennano al *Prende garde à Tchou-Thin-Tchou* di Dave Stamper che, come precisa l'autore nella didascalia, è stato ridotto a *Fox-trot* o *One-step* lento da Francis Salabert. Cfr. Luigi Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore* . *Enrico IV*, Milano, Mondadori, 1986, p. 44.

[38] *Il Campione dell'Occidente*, *La fonte dei santi* , *Il matrimonio dello zingaro* . Queste pièces sono raccolte in John Millington Synge, *Tutto il teatro*, a cura di Palmira De Angelis e Odetta Tita Farinella, Roma, Il Ventaglio, 1991.

[39] Sul rapporto tra la drammaturgia di Synge e quella di Beckett cfr. James Knowlson, *Beckett e John Millington Synge*, in S.B., *Teatro completo*, a cura di Paolo Bertinetti, Torino, Einaudi-Gallimard, 1994, pp. 712-728.

[40] Da una lettera dell'autore a John Quinn del 5 settembre 1907, citata in Catherine Worth, *The Irish Drama of Europe from Yeats to Beckett*, London, Athalone Press, 1978, p. 120.

[41] Vivian Mercier, *The Irish Comic Tradition*, Oxford, Clarendon Press, 1962, pp. VII e sgg.

[42] Cfr. David Krause, *The Profane Book of Irish Comedy*, London, Cornell University Press, 1982, pp. 273-274. Il termine *knockabout comedy* viene impiegato in area prevalentemente anglosassone per indicare qualsiasi tipo di commedia che faccia ricorso ad effetti farseschi grossolani, violenti e stravaganti. Generazioni di attori hanno dato prova della loro arte consumata nella farsa inglese. Attori e mimi come Charlie Chaplin e Stan Laurel, hanno poi valorizzato questa cultura attorica nel genere cinematografico della *slapstick comedy*.

[43] S.B., *Eleutheria*, cit., p. 50.

[44] Ivi, p. 51.

[45] Ivi, pp. 163-164.

[46] L'accezione più comune del termine *horseplay* è quella di gioco chiassoso e rude (tipico tra gruppi di ragazzi) che, se inasprito, può assumere un aspetto terrificante. È interessante notare che tutti i personaggi coinvolti in questo tipo di scherzi crudeli e beffardi, sono quelli che detengono (o detenevano) il potere: come Pozzo, che tiene legato Lucky con una corda al collo, o Hamm, erede della posizione di predominio del primo, sebbene cieco e paralizzato. Nelle coppie Pozzo-Lucky e Hamm-Clov, è presente in maniera forte, tra le altre componenti, la feroce caricatura delle figure dello sfruttatore e dello sfruttato; e l'intera situazione di *Finale di partita* può essere considerata un macabro e tragico scherzo, sebbene, come nota Vivian Mercier (in *The Irish Comic Tradition*, cit., p. 75), il grottesco sia qui di segno opposto a quello tradizionalmente volto a esiti di fertilità ed erotismo. Hamm e Clov sono terrorizzati dalla prospettiva della perpetuazione della razza umana e, nonostante siano dei sopravvissuti, è loro cura combattere qualsiasi forma di propagazione della specie, anche animale. Il *set* immaginato da Beckett può essere facilmente ricondotto ad un ipotetico contesto di distruzione post-nucleare. Risulteranno allora evidenti le implicazioni satiriche del comportamento apparentemente assurdo dei due protagonisti: come protesta o atto di sfiducia nei confronti dell'umanità. Alla base della condizione in cui versano i personaggi di *Finale di partita* c'è il terrore per la forza generatrice-riproduttiva che, se mal diretta, ha un potere distruttivo illimitato.

[47] Per Christy è la vedova Quin a fungere da madre. Lei è l'unica persona a non negargli mai un aiuto, anche quando Christy le ha confessato di non volerla sposare perché innamorato della giovane Pegeen. Grazie all'accordo con la vedova Quin, Christy riesce temporaneamente a non essere scoperto nel villaggio in cui è arrivato il vecchio Mahon, a vincere tutte le gare, e a essere proclamato "il campione del mondo occidentale". Per quanto riguarda *Eleutheria* non bisogna dimenticare che è stata la madre negli ultimi due anni a far visita a Victor, portandogli i soldi necessari al sostentamento.

[48] Il signor Krap, ormai stanco e deluso della vita, si confida con Olga e si fa promettere da lei di "far finta di vivere, affinché anche a Victor sembri di vivere". Olga in seguito interrogherà Victor su ciò che il padre intendeva dire, non ottenendo alcuna risposta.

[49] *La parvenza di un ribelle*, *Giunone e il pavone*, *L'aratro e le stelle*, in Sean O'Casey, *Teatro*, Torino, Einaudi, 1966.

[50] Christopher Innes, *Modern British Drama* , Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 77.
[51] Come recita la didascalia dell'autore, in Sean O'Casey, *Teatro*, cit., p. 132.
[52] Cfr. Christopher Innes, *Modern British Drama* , cit., p. 78. Questo esito è del tutto analogo a quello cui approda Victor (cfr. *supra*, p. 96) quando parla delle catene interiori che continuerà a "sfregare l'una contro l'altra".
[53] Ivi, p. 79.
[54] Ora in S.B., *Disjecta. Miscellaneous writings and a dramatic fragment* , a cura di Ruby Cohn, New York, Grove Press, 1984, pp. 82-83; trad. it. S.B., *Disiecta. Scritti sparsi e un frammento drammatico* , a cura di Aldo Tagliaferri, Milano, EGEA, 1990, pp. 111-113.
[55] Cfr. David Krause, *The Profane Book of Irish Comedy*, cit., pp. 272-273.
[56] Ivi., p. 283.
[57] Una ricostruzione delle varie fasi di composizione di *Finale di partita* è nel secondo capitolo dell'importante volume di Giuseppina Restivo, *Le soglie del postmoderno*:Finale di partita, Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 39-132.
[58] I contatti di Beckett col teatro iniziano con la presenza alle prove di *En attendant Godot* al Théâtre de Babylone, messo in scena da Roger Blin e andato in scena il 5 gennaio 1953 con la seguente distribuzione: Estragone, Pierre Latour; Vladimiro, Lucien Rainbourg; Lucky, Jean Martin; Pozzo, Roger Blin; il ragazzo, Serge Lecointe. *Fin de partie* fu scritto per Roger Blin e Jean Martin e andò in scena in prima mondiale al Royal Court Theatre di Londra il 2 aprile 1957 con la regia di Roger Blin e la seguente distribuzione: Hamm, Roger Blin; Clov, Jean Martin; Nagg, Georges Adet; Nell, Christine Tsingos. Il primo spettacolo con la regia di Beckett (sebbene fosse firmata dal giovane Michael Blake, che in realtà fece da assitente) fu *Endgame* che debuttò allo Studio des Champs-Elysées a Parigi il 18 febbraio 1964 con: Hamm, Patrick Magee; Clov, Jack MacGowran; Nagg, Sidney Bromley; Nell, Elvi Hale.
[59] Il tipo del *clochard* corrisponde, nei paesi anglosassoni, a quello dell'*outcast*, del fuorilegge che si è ridotto in povertà per fedeltà a dei principi di integrità etica. Il *tramp* beckettiano, come quello chapliniano, si costituisce attraverso un processo di sovrapposizione e sintesi di figure appartenenti sia alla tradizione letteraria e drammaturgica che alla realtà storico-sociale. William York Tindall definisce i personaggi di Beckett dei *bums*, cioè dei mendicanti e dei fannulloni, e ne sottolinea la natura fortemente solitaria (cfr. William Y. Tindall, *Beckett's Bums*, London, Shenval Press, Privately Printed, 1960). Inoltre, per l'attaccamento agli ideali di gioventù essi si riallacciano alle figure dei refrattari (persone che vivono in uno stato di emarginazione e di miseria per aver rifiutato la società borghese della seconda metà del XIX° secolo) dipinte da Jules Vallès (in *I refrattari* , Milano, Sugarco, 1980) tra le quali rientra, per certi aspetti anche quella di Baudelaire; nell'ex-poeta Estragone vi è infatti ancora qualcosa del *poète-maudit.*
[60] Ci si riferisce al monologo che Vladimiro pronuncia dopo che Pozzo e Lucky, nel secondo atto, sono usciti di scena (cfr. *Aspettando Godot*, in S.B., *Teatro*, trad. it. Carlo Fruttero, Milano, Mondadori, 1969, pp. 115-116).
[61] Questo duo clownesco, come rileva Pietro Rizzi (*La coppia comica, il doppio perturbante*, in *Il doppio tra patologia e necessità*, a cura di Enzo Funari, Milano, Cortina, 1986, pp. 139-166), rappresenta con estrema evidenza il rapporto tra il bambino preda del disordine pulsionale (*Augusto*)

e la coppia parentale fusa e idealizzata (*clown bianco*).

[62] Cfr. Genevieve Serreau, *Histoire du "nouveau théâtre"*, Paris, Gallimard, 1966, p. 89.

[63] La testimonianza di Lecoq è nel volume di Antonio Viganò, *Nasi rossi. Il clown tra il circo e il teatro*, Edizioni del Grifo, 1985, pp. 64-67.

[64] Cfr. Wolfgang Iser, *Counter-sensical Comedy and Audience Response in Beckett's "Waiting for Godot"*, in *"Waiting for Godot" and "Endgame"*, a cura di Steve Connors, Basingstoke and London, 1992, p. 66.

[65] "In Hamm troviamo un uomo al quale ogni attimo e ogni rapporto servono solo per sfuggire la verità della sua condizione individuale. Assume un carattere tragico della dimensione di un Lear quando riconosce con l'occhio lucido dell'orrore ciò che si sforza ogni tanto di ignorare" (Peter Brook, *Vivere con Beckett*, in *Finale di partita*, "Quaderni Ater-Ert", n°14, 1981-82, p. 22).

[66] Cfr. Stanley E. Gontarski, *The Intent of Undoing in Samuel Beckett's Dramatic Texts*, Bloomington, Indiana University Press, 1985 (parzialmente presente col titolo *L'estetica del disfacimento* in *Le ceneri della commedia*, cit., pp. 107-136).

[67] *Aspettando Godot* fu scritto tra la fine del 1948 e l'inizio del 1949 a Parigi, dove Beckett era rientrato dopo aver trascorso diversi anni nascosto nel piccolo paese di Roussillon (compreso nella regione del Vaucluse, nella Francia sud-orientale). Beckett fece parte di due cellule della Resistenza francese: una era stata fondata dall'amico Alfred Peron, sin dall'ottobre del 1940 e svolgeva soprattutto attività di propaganda antinazista; l'altra faceva capo a Jeannine Picabia (figlia del pittore Francis Picabia) e qui Beckett aveva il delicato compito di raccogliere e tradurre informazioni sui movimenti delle truppe tedesche che dovevano essere poi microfilmate e trasmesse agli alleati.

[68] Cfr. Giuseppina Restivo, *Le soglie del postmoderno*, cit., pp. 34 e sgg.

[69] In S.B., *As no Other Dare Fail*, London, John Calder, 1986, p. 74.

[70] Ivi.

[71] Pierre-Aimé Touchard, *Le théâtre de Samuel Beckett*, "La Revue de Paris", febbraio 1961, p. 74.

[72] Così si espresse Kenneth Tynan sull'interpretazione di Roger Blin in *A Philosophy of Despair*, "The Observer", 7 aprile 1957.

[73] Henry Kamm, *Theatre:* Endgame *in Paris*, "New York Times", 19 febbraio 1964.

[74] Cfr. Marco De Marinis, *Il nuovo teatro*, Milano, Bompiani, 1987, p. 19.

[75] Cfr. ivi, cap I (*Avanguardie senza teatro*), pp. 11-26.

# Patrice Pavis

## SINTESI PREMATURA, OVVERO: CHIUSURA PROVVISORIA PER INVENTARIO DI FINE SECOLO

Come possiamo immaginare quali saranno il teatro o la scrittura drammatica nel prossimo secolo, quando, sommersi da così tante esperienze ed informazioni frammentarie, non sappiamo nemmeno cosa ci riservi questa nostra fine secolo?

"Ci vogliono forme nuove", esclamava Treplev nel *Gabbiano*, chiudendo il secolo precedente. Chi oserebbe dire il contrario, ma quali? È sufficiente prolungare le linee di forza che possiamo distinguere in una decina di pièces degli ultimi dieci o vent'anni, per farci un'idea della scrittura del futuro, nei secoli dei secoli o perlomeno nelle prossime stagioni?

Proviamo ad immaginare di sì! Immaginiamo cioè che le opere di Vinaver, Calaferte, Koltès, Bourdet, Rousseau, Lagarce, Lemahieu e Jouanneau si prolunghino attraverso i loro autori o che il loro posto sia preso da altri che creino oggi le premesse del teatro di domani[1]. Si tratta, in sostanza, di partire dalle caratteristiche di questi testi molto differenti fra loro, dalla loro ermeneutica, dalla loro visione del mondo, dalle modalità di regia che essi richiedono, per immaginare i frutti che potranno dare in una o due generazioni.

### Una scrittura poeticamente teatrale

Tutte queste pièces, scelte per incontri e circostanze casuali, eppure con l'intento di aprire il ventaglio dei possibili e favorire la diversità dei punti di vista, danno l'impressione di una comunanza d'interessi, come se gli autori, questi *solitaires intempestifs*[2], si fossero consultati precedentemente per mettersi d'accordo sull'essenziale.

1) Sono testi perfettamente leggibili, sono letterari e da considerare in modo letterale. Messi a confronto con il periodo precedente, quello dell'assurdo o di Beckett, essi sono comprensibili, quantomeno nel dettaglio della loro scrittura piuttosto che nella loro fabula o nel loro sotto-testo. Il modo più semplice di comprenderli consiste appunto nel prenderli alla lettera, nel non attribuire loro significati metaforici o nascosti. Benché complessi, polisemici e spesso non decidibili, essi si fanno decifrare al meglio al primo grado interpretativo.

2) Non sono più, come accadeva qualche anno prima, frammenti o materiali raccolti qua a là, secondo la formula del "fare teatro di ogni cosa" (Vitez), bensì testi prodotti da un'unica fonte organica, quella di un autore autentico, di un soggetto che è stato nel frattempo riabilitato, dopo gli eccessi dello strutturalismo. Questi testi d'autore si leggono come opere letterarie e non come delle sceneggiature usa-e-getta, degli schizzi o dei canovacci per l'improvvisazione o la recitazione. Certo, sono stati scritti "per la scena", da

autori che ne conoscevano bene tutti gli arcani, ma non sono stati redatti in funzione di una regia già prevista nelle proprie opzioni. Questi autori, infatti, stanno ormai ben attenti a non far dipendere la loro esistenza dalla volontà di un regista. Vinaver pensa che essi abbiano "interesse a prendere le distanze dalle pratiche sceniche, e a concentrarsi sulla produzione di testi 'autonomi', […] di testi che impongano la loro presenza soltanto con la loro evidenza sul piano poetico"[3].

3) Sono testi che presentano talvolta una preziosità inattesa, visto che sovente trattano temi piuttosto sordidi (*Nazebrock*, *Dans la solitude*): ne risulta uno stile eroicomico nella tradizione dei travestimenti del diciassettesimo e diciottesimo secolo. La loro lingua è d'una grande tenuta classica, tanto nei casi in cui la preziosità è positiva (Koltès, Lagarce), quanto in quelli in cui è negativa (Lemahieu, Bourdet, Calaferte). Tale preziosità ed artificialità dell'espressione non esclude un'autenticità dei personaggi e delle situazioni, tutt'altro.

4) Si tratta di testi che risultano del resto più facili da recitare, da interpretare sulla scena da un attore, anziché da leggere; come se fosse sufficiente aprirli, farli uscire dalla scatola del libro esponendoli sulla scena, per renderli accessibili allo sguardo dello spettatore. Un laboratorio pratico in cui si esaminino molti di questi possibili sviluppi è spesso la migliore chiave d'accesso a questa drammaturgia.

5) La scrittura, in effetti, è estremamente intricata dal punto di vista retorico ed occorre fornire alla frase – attraverso la lettura o l'interpretazione scenica – i necessari accenti vocali e gestuali perché possa divenire limpida e lineare (Lagarce, Koltès, Vinaver, Jouanneau). Talvolta alla retorica della frase e della voce si unisce un ritorno all'oralità della lingua poetica, sia essa lirica (*J'étais dans ma maison…* ), musicale (*Allegria*) o quotidiana (*Rue chaude*, *Nazebrock*).

6) Tale poesia del testo è spesso creata da un concerto di voci (Lagarce), una polifonia (Jouanneau), un sistema di echi (Vinaver) o d'interruzioni (Calaferte) che finiscono per tessere una sottile rete di allusioni e riprese. In *Allegria*, il violoncello e la voce dialogano tematicamente e musicalmente. In *J'étais dans ma maison* , cinque voci evocano il ritorno del fratello minore ed enumerano altrettante figure originali dell'attesa, del desiderio e della parola femminile.

7) La parola umana non reintroduce, come ai tempi di Brecht, la problematica della falsa coscienza, né, come avveniva con Beckett o con la Sarraute, quella del linguaggio e del silenzio; problematiche che, al contrario, non intralciano affatto il funzionamento del dramma. Il silenzio non esclude più la parola e il linguaggio ha ritrovato il suo rapporto con il reale: esso parla del mondo e il mondo da esso si lascia descrivere, sia attraverso lunghi monologhi che quasi rompono la tensione drammatica (Koltès), sia attraverso dialoghi molto tesi ed ellittici (Calaferte, Bourdet, Rousseau). Il silenzio a cui oggi aspiriamo è la calma in mezzo al rumore della comunicazione ed ai verbosi sottintesi della conversazione. Così rinasce il gusto di raccontare una storia, malgrado una grande complessità formale. Il *nouveau roman* e il relativo teatro avevano perso la volontà di raccontare, preferivano rimuginare sui meccanismi del discorso e dell'enunciazione, scavare dentro al linguaggio. Anche una pièce apparentemente molto disarticolata come *Portrait d'une*

*femme* evoca invece la storia di Sophie e ricostituisce i motivi del suo gesto a partire dalle scene in cui si stabiliscono i suoi rapporti con gli altri.

8) Il dialogo torna infatti alla carica, dopo il teatro epico, i monologhi lirici, l'anti-teatro e il teatro-documento. Anche se dilatato in interminabili repliche (Lagarce, Koltès), esso mira allo scambio di punti di vista o di argomenti (Rousseau, Jouanneau, Bourdet). La *querelle* dei generi ("è o non è teatro?") è ormai da tempo sepolta: nessuno si domanda più se il testo presenta una specificità teatrale, se è legittimo "fare teatro di ogni cosa" (Vitez), se il testo si lascia agevolmente "tradurre" in linguaggio scenico.

9) Il teatro sembra aver ritrovato fiducia in un linguaggio drammatico (con tensione, intrigo, personaggi), non soltanto con i drammaturghi che si rifanno alla *pièce bien faite* (Schmitt, Reza, Rousseau), ma anche con chi si oppone all'enunciazione teatrale, parlando al passato in testi quasi narrativi (Lagarce, Durif).

10) Questo ritorno dello scambio dialogato, della drammaticità, dopo la fase epica brechtiana e l'anti-teatro assurdo o meta-discorsivo, si manifesta altresì con la volontà spesso cosciente di recuperare l'alterità: si provoca l'altro per farlo parlare (Koltès, Bourdet), si ha voglia di battersi con lui, di portare il conflitto fino in fondo.

11) L'alterità e la drammaticità tendono a prendere il posto della teatralità, a non accontentarsi più di uno spazio o di un'immagine scenica spettacolare. Esse si affidano per natura allo scambio e al conflitto, indipendentemente dalle forme discorsive che, a prima vista, sembrano invece allontanarsene (monologo, linguaggio poetico, demoltiplicazione del soggetto parlante).

Questa restaurazione o ritorno del testo e del drammatico, del dialogo e del conflitto, riguarda la maggior parte dei nostri autori, al punto che è legittimo chiedersi se tutti questi testi non utilizzino una sola e medesima grande forma che ogni autore si limita a riempire e colorare a proprio modo: la forma neo-lirica e neo-drammatica di una nostalgia individuale, di un doloroso lamento, di una soggettività poetica, di una insistente interrogazione, di un appello che si rivolge al mondo. Eppure tale appello non si aspetta alcuna risposta immediata, né dal mondo né dal teatro. Tutti questi autori, in effetti, al di là delle loro differenze, hanno in comune un nuovo uso ermeneutico dei testi. Ci invitano a leggerli secondo nuove regole e con una grande scioltezza che può essere facilmente scambiata per un'esplicita e cosciente assenza di metodo. Il fatto è che la teoria e l'analisi sono piuttosto disarmate di fronte alla diversità delle opere e soprattutto alla loro facoltà di essere lette e apprezzate in mille modi. A ciò va aggiunta una visione del mondo che, nell'insieme, manca anch'essa di radicalità e, per così dire, di metodo. Essa sembra infatti aver perduto ogni desiderio di spiegare, o semplicemente di comprendere il mondo, come se la questione del significato, dell'opera come del mondo, fosse ormai obsoleta.

**Una visione del mondo senza illusioni**

1) È dunque legittimo cercare in questi autori una visione del mondo sottesa alle loro prove drammatiche? In effetti non si riesce a trovare nessuna visione d'insieme che sia loro comune. Non rivendicano alcuna appartenenza filosofica – esistenzialismo, nichilismo, assurdo, marxismo – né si rifanno ad alcun movimento artistico. L'idea di far parte di un'avanguardia è loro estranea, e più ancora quella di sostenere una tesi o di rappresentare un sistema filosofico. Se non possiedono più una visione del mondo, una *Weltanschauung*, non per questo manifestano un culto particolare per il frammento. Il loro universo è piuttosto quello delle rappresentazioni individuali, le quali non escludono l'impronta globale dei problemi. Questa globalizzazione riguarda tanto la mondializzazione dei rapporti economici quanto la messa in prospettiva sociale, psicologica, filosofica e morale di tutto ciò che coinvolge globalmente e localmente la vita degli individui. Questi ultimi hanno una visione agrodolce, ma per nulla nichilista, dell'esistenza; sono senza illusioni, ma senza disperazione.

2) A prova di ciò vi è la loro volontà di ricostruire una relazione umana, indipendentemente dai conflitti (Koltès, Jouanneau, Lagarce), di ritrovare un'unità perduta, di incontrare l'altro in se stessi e nell'avversario. È finito il monodramma alla Beckett, dell'individuo che cerca in se stesso un'uscita introvabile. Ognuno, a proprio modo, cerca di rimettere in piedi qualcosa. Il *dealer* e il cliente (*Dans la solitude*) si affrontano per il piacere del duello verbale, ma cercano in ogni modo di restaurare la dialettica del desiderio e dello scambio umano che si era bloccata nel rifiuto di aprirsi all'altro. Nazebrock cerca la propria voce, la sua identità e la sua umanità e le trova nello sguardo per l'altro e dell'altro. Il giovane uomo invisibile di *J'étais dans ma maison* provoca col suo ritorno una serie di monologhi in cui le cinque donne sono costrette a riconsiderare i loro valori morali, sessuali, umani.

3) L'assenza d'illusioni si spiega anche con la solitudine dei personaggi, una solitudine esistenziale e metafisica, che tuttavia si manifesta anche nella vita sociale (Calaferte, Lemahieu, Rousseau, Bourdet) e nella difficoltà di parlare (Koltès, Lagarce). Il linguaggio è un'arma a doppio taglio che accentua la solitudine, almeno in Lemahieu, Lagarce e Koltès. Quest'ultimo ricorda esplicitamente il legame fra linguaggio e solitudine: "Le mura difensive che le persone alzano fra loro sono tradotte dal linguaggio, oppure è il linguaggio che è all'origine di questa solitudine? Direi che vi è una relazione dialettica fra le due cose"[4]. Malgrado questo "*essai de solitude*"[5], il tentativo di ognuno di far breccia nelle mura per andare incontro all'altro non è vano, è anzi indice di un moderato ottimismo, della volontà di raccogliere la sfida di un mondo che pretende di aver già previsto tutto per noi.

4) Questa sfida consiste innanzitutto nell'accettare la lotta. Che sia nel quadro di una *Solitude*, di una *Allegria* o di una *Maison*, c'è sempre la volontà di sapere, di far parlare l'altro, di confidarsi con lui, di rivolgersi al mondo e alle sue certezze. In questo appello, certo, non vi è più la vecchia radicalità delle avanguardie degli anni Venti e a maggior

ragione degli anni Cinquanta e Sessanta, il rifiuto globale del mondo, la pretesa di cambiamento totale, ma semmai l'invito a rifiuti localizzati, la voglia di risolvere le questioni in modo pragmatico, una dopo l'altra, in modo riformista e non rivoluzionario, l'aspirazione ad una "guerriglia pacifista". Non si tratta più d'interpretare o di trasformare il mondo, alla vecchia maniera di Hegel o di Marx, ma di rivolgersi ad esso, senza per questo aspettarsi una risposta immediata.

## Scrittura e personaggio

Da questa visione del mondo a mezze tinte scaturisce una scrittura molto diversificata difficile da affrontare con le categorie classiche della drammaturgia e del personaggio. Quello che conta, in effetti, e su cui gli autori concentrano i loro sforzi, non è né l'invenzione di una nuova drammaturgia (come avevano fatto le avanguardie), né l'invenzione di un nuovo tipo di personaggio, o di anti-personaggio come nel periodo precedente, ma piuttosto la creazione di una nuova scrittura, di un'originale superficie discorsiva.

Per "scrittura" si deve intendere la superficie testuale, i procedimenti retorici e stilistici della frase, i meccanismi testuali, che li si chiamino giochi di linguaggio, forme del discorso, "figure testuali" (Vinaver)[6], figure retoriche o mezzi stilistici. Si avverte qui che la prospettiva di una drammaturgia classica è stata definitivamente rovesciata. Nell'analisi classica, si partiva dai personaggi, a seconda della loro psicologia o del loro schema attanziale, fonti di semplificazione l'una quanto l'altro; poi si passava allo studio della drammaturgia – fabula, azione, spazio, tempo – per descrivere le macrostrutture della pièce. Soltanto in seguito, alla fine di questo processo, si affrontavano i procedimenti della scrittura e dello stile (termine quasi bandito dal vocabolario critico a partire dallo strutturalismo). Nell'analisi dei testi contemporanei non serve a niente cominciare con uno studio dei personaggi, poiché il testo molto spesso ne fa a meno o non li caratterizza affatto in modo psico-sociologico. Allo stesso modo non è consigliabile partire da uno studio della drammaturgia, poiché sovente questa non è che un comodo stampo preso dagli autori per concentrare i loro sforzi sulla scrittura, il discorso e i meccanismi testuali, dei quali occorre di conseguenza occuparsi in primo luogo.

La sequenza dello studio dei testi contemporanei dovrebbe dunque essere: 1) testualità; 2) drammaturgia; 3) personaggi. Si dovrebbe cioè partire dalla descrizione delle figure testuali; per vedere poi come esse si aggrappano a certe forme drammaturgiche, vecchie o nuove; per osservare infine se tali azioni sono compiute da entità psicologicamente caratterizzate o da attanti astratti che non sono più incarnati da attori.

Per ragioni di spazio, sarà qui necessario rinunciare allo studio della testualità e della drammaturgia, per contentarsi di qualche osservazione generale sul personaggio, il quale continua ad abitare la scrittura drammatica contemporanea.

1) Il personaggio è infatti lungi dall'essere scomparso. Dopo il *nouveau roman* e il *nouveau théâtre*, si poteva credere che fosse giunta la sua ultima ora. In Beckett o Sarraute,

si era ridotto addirittura ad essere individuato con dei numeri o delle cifre ($H_1$, $F_1$, etc.). Ma laddove lo spezzettamento del testo e l'assenza di caratterizzazione sono estremi (Vinaver, Jouanneau), il personaggio si lascia infine ricostituire. Il puzzle di *Portrait d'une femme* finisce per restituire un'immagine molto sottile del personaggio, delle sue motivazioni, di ciò che lo circonda. I drammaturghi ritrovano il gusto di mostrare aspetti intimi dei personaggi a spettatori-*voyeurs*: la conversazione di un ispettore di polizia con una prostituta (*Rue Chaude*) o l'incontro di due amanti qualche anno dopo la loro separazione (*Un peu d'effroi*).

2) Il personaggio, un tempo minacciato nella sua identità, fa dunque un ritorno che può essere osservato: tramite ricostituzione dei pezzi di un puzzle in *Portrait d'une femme* ; come unità dei contrari (il *dealer* e il cliente) in Koltès; come circolazione della musica e della parola in *Allegria*; come permutazione dei pronomi personali in *Nazebrock*.

3) Malgrado la preponderanza della testualità, della superficie discorsiva, la categoria del personaggio non vi si è dissolta. Fra testo e personaggio si è stabilito un nuovo rapporto. I due termini non sono più reciprocamente esclusivi, si aiutano a vicenda: l'"effetto di personaggio" non occulta più il testo, al contrario. L'opera di Koltès è un po' la prova miracolosa di questa nuova alleanza: anche con i personaggi molto forti di *Dans la Solitude*, gli attori Patrice Chéreau e Pascal Greggory ci aiutano ad "ascoltare il testo" disegnando con la loro dizione, i loro accenti gestuali e ritmici, il loro gioco di sguardi ed atteggiamenti, la retorica della frase koltèsiana. Pur rispettando e facendo sentire la fragilità testuale, l'arte del fraseggio, essi conferiscono una caratterizzazione molto sottile, quasi istrionesca, dei due *clochards*.

Di conseguenza, non si accede più necessariamente al personaggio tramite un'analisi psicologica o attanziale, ma grazie all'impronta ritmica e vocale delle convenzioni, della dizione, del movimento della frase; una scoperta che Copeau, Dullin e Jouvet avevano già compiuto inserendosi, come oggi Vitez o Mesguich, nella tradizione francese della declamazione. In questo teatro, effetti di reale o di autenticità ed effetti di teatralità sono strettamente legati e si alternano: lo si può verificare nelle regie, quelle di Chéreau per Koltès, di Norday per Lagarce, di Jouanneau per Jouanneau. Grazie ad esse si intravvede l'importanza della *mise en jeu* di questi testi, se si desidera leggerli od interpretarli. Non potendo ogni volta metterli in scena, il lettore è invitato a metterli *en jeu*, a immaginare come la scena e la scelta di tale o tal altra opzione conferirebbero loro un significato, se non addirittura un'esistenza. Ecco perché, senza entrare nel dettaglio delle regie già realizzate di questi testi, è bene considerare il loro rapporto con la pratica, sia essa semplice lettura oppure già *mise en jeu*, se non addirittura messa in scena.

### La *mise en jeu*

È nota la regola generale secondo cui il testo è più o meno inscritto in una situazione drammatica che il lettore ricostruisce mentalmente. Se il testo è "forte", semanticamente e

sintatticamente, esso conterrà la propria situazione drammatica e non avrà dunque bisogno di essere messo in scena per "esistere". Se invece è "debole", se la sua lettura lascia il lettore insoddisfatto come se avesse letto una sceneggiatura o un riassunto, richiederà una situazione scenica molto forte, oppure un lettore in grado di immaginarla.

Guardando le cose dal punto di vista della situazione scenica, all'inverso, si dirà che una situazione scenica forte tende ad "inghiottire" il testo, a renderlo accessorio, mentre una situazione scenica debole lascia al testo tutte le sue potenzialità, le quali si attivano non appena questo è inteso dallo spettatore.

Le otto pièces del nostro *corpus* si ripartiscono in modo abbastanza equo fra questi due casi: 1) testo forte/scena debole e 2) testo debole/scena forte.

1) *Dans la solitude*, *J'étais dans ma maison* , *Portrait d'une femme* chiedono al lettore una rappresentazione mentale molto limitata dell'enunciazione e di una possibile *mise en jeu*. La pièce di Koltès si comporta come un trattato d'economia politica o di filosofia del desiderio, non suggerisce una regia particolare, tutt'al più un senso della coreografia per dei locutori occupati a codificare i loro più minimi spostamenti e il loro comportamento di parola e di ascolto. Il poema drammatico di Lagarce si apprezza nella declamazione lirica, spesso ripetitiva e musicale, dei suoi versetti, ove ogni voce assume il proprio significato e la propria risonanza in relazione allo spazio astratto del cuore anziché a quello scenico concreto in cui dovrebbe apparire il luogo della camera del fratello. Il *Portrait* di Vinaver si ricostituisce quando il lettore percepisce gli echi, le intersezioni, le allusioni, il concatenarsi delle parole scambiate. La sua regia non fa altro che attualizzare, piuttosto arbitrariamente, una delle reti possibili di questi echi, impedendo al testo molte altre interpretazioni sceniche implicite.

2) Al contrario, *Rue chaude*, *Un Riche, trois pauvres*, *Un peu d'effroi*, la cui scrittura è molto più legata alla vecchia drammaturgia fondata sul conflitto e sul dialogo, presentano una situazione drammatica molto forte ed esplicita. La violenza dei rapporti umani tende ad assorbire il testo nella situazione drammatica, e quindi a ridurne la parte enigmatica, a chiudere possibili piste di lettura. Le tre pièces hanno di conseguenza una grande forza teatrale, visto che la teatralità, in qualche modo, si "diffonde" a partire dallo scambio verbale.

3) In mezzo a queste categorie così nette si potrebbe inserire quella dei testi al tempo stesso "leggibili" e "visibili", che reggono cioè sia autonomamente, sia serviti da una *mise en jeu*. È il caso di *Allegria* e di *Nazebrock*, opere che si basano su di una situazione drammatica molto forte, che si tratti del conflitto fra professore ed allievo, oppure dei dialoghi amorosi di un eroe dalla personalità disturbata. Tuttavia, esse sono caratterizzate da un'architettura ritmica, una lingua inventata o strana, un senso del non detto che affascinano il lettore e sono sufficienti al suo piacere, senza che egli abbia il bisogno di "tradurre" questo linguaggio in azioni sceniche, visto che le parole sono già azioni.

Sia che le pièces siano leggibili (1), visibili (2) oppure entrambe le cose (3), si può constatare che questi testi sono, paradossalmente, al tempo stesso leggibili ma non concretizzabili. Si leggono, lo abbiamo già detto, in modo piuttosto letterale e facile, ep-

pure non sarebbe possibile trascriverli termine per termine sulla loro scena, come auspicherebbe per esempio la fenomenologia di Ingarden, interessato al passaggio di elementi dal testo alla concretizzazione scenica. La situazione enunciativa di questi otto testi non richiede dunque di essere teatralizzata, quantomeno in modo mimetico: nessuna "casa" né "strada calda", nessun "campo di cotone", "tribunale" o "cimitero" sono necessari per raffigurare un'azione che, per esistere, ha bisogno soltanto di una convenzione recitativa. La situazione necessita piuttosto di un dispositivo di enunciazione neutra, non realista, come per esempio la forma non figurativa di un oratorio per *J'étais dans ma maison* , o il gioco degli scacchi, fatto di mosse in avanti e indietro, per il *dealer* ed il cliente di *Dans la Solitude*. Il mondo esterno, astratto e convenzionale, sfugge ad ogni mimetismo, si concentra nelle relazioni di potere che la lingua e la retorica, queste armi eterne e fatali, hanno forgiato tanto per la lettura quanto per la presentazione scenica.

L'enunciazione scenica è spesso metaforica (tutti questi luoghi simbolizzano una situazione che va al di là dell'aneddoto legato ad un luogo reale) o metonimica (un elemento isolato rappresenta l'insieme). Anche nella regia della pièce di Lagarce da parte di Norday, per indicare l'attesa delle donne e l'aldilà vicino ma inaccessibile della camera mortuaria, le cinque attrici alzano talvolta simultaneamente il braccio destro, segno ritmico e coreutico più che semantico.

L'attore non incarna un personaggio, non ricostituisce un'azione. È un filtro, uno scambista, un intermediario degli elementi che egli sceglie o meno di far passare dal testo verso la scena. Del testo egli fa intendere ciò che sceglie e non una totalità coerente. Ma la somma di queste scelte per tutti questi attori finisce con il formare un sistema coerente e codificato, ricostituibile per intersezioni, che definiamo talvolta il metatesto o il discorso della regia: è il sistema semplificato e codificato della regia, la realizzazione scenica delle opzioni drammaturgiche del regista.

La pratica di questi testi drammatici e la modalità recitativa che ne risulta richiede così un nuovo tipo di lavoro dell'attore. Al posto dell'attore che incarna e interpreta il suo personaggio o dell'attore che se ne distanzia secondo la tecnica mejerchol'diana o brechtiana, si trova ormai un attore-drammaturgo che partecipa alle scelte e ai cambiamenti drammaturgici. Per le pièces di Vinaver, Lemahieu o Jouanneau questo attore-drammaturgo concatena le repliche, suggerisce le reti di echi di significazioni, imprime il suo ritmo allo scorrimento del testo e contribuisce in questo modo all'elaborazione della partitura dello spettacolo e della sua significazione. Onnipresente e versatile, egli è in grado a seconda dei casi di concentrarsi o di disperdersi, deve gestire il proprio corpo e la propria mente; si situa all'interfaccia del testo detto e della scena recitata e quando si muove sulla scena, il testo di Vinaver, Jouanneau, Lemahieu o Lagarce si muove anch'esso con lui, si costituisce e si solidifica. Ogni spostamento "detto", evocato dal personaggio e immaginato dallo spettatore implica uno spostamento effettivo. Ben presto, lo spettatore non sa più distinguere fra ciò che vede e ciò che immagina; "vede" il testo, sulla pagina come sulla scena. I testi forti del nostro *corpus* fanno decisamente leva su questa proprietà cinestesica del linguaggio. L'attore, tanto quanto lo spettatore o il lettore, segue

il movimento del testo, la sua sintassi e la sua retorica, la sua fattura ritmica e musicale. È il modo migliore di coglierne l'articolazione logica e dunque il significato. Si vede in ciò il debito di questi autori nei confronti della tradizione retorica e declamatoria francese, riassunta nei metodi recitativi e di lettura di Copeau, Dullin o Jouvet e, ai giorni nostri, di Vitez, Mesguich o Norday. Questa impressione è confermata quando si esamina il rapporto di questi testi con la loro *mise en jeu* e quando si scopre il rovesciamento dell'alleanza fra il testo e la sua regia.

## Dalla scena al testo: un nuovo rapporto

In effetti non è più il testo a dare ordini alla propria regia, ad imporle le sue visioni e le sue opzioni, sono piuttosto la *mise en jeu* e l'esperienza scenica a permetterci di scoprire una possibile lettura del testo. Non si tratta certo di una proprietà specifica dei nostri otto autori, visto che la regia l'ha sperimentata ormai da un secolo, ma gli autori contemporanei hanno a tal punto "interiorizzato" le leggi della regia che si servono di tale proprietà come di un fatto compiuto e di un mezzo per "completare" il loro testo, di aprirlo alla recitazione per conferirgli un suo significato, o quantomeno uno dei suoi significati. A partire dal periodo compreso fra gli anni Sessanta e Ottanta, in effetti, la regia ha raggiunto un livello talmente sofisticato che gli autori, impossibilitati a divenire i grandi registi della loro epoca (i posti erano già tutti occupati), hanno ammesso l'idea che i testi drammatici chiedano al lettore un'immaginazione scenica in grado di provocare il testo e dargli un significato. E, al contrario, che la scrittura così provocata debba dimostrarsi più "astuta" della pratica scenica, e che quindi la si debba spiazzare, privare degli stereotipi, obbligare a trovare un nuovo ordine di presentazione per essere letta.

È essenzialmente all'attore che spetta la missione di "aprire" il testo (come uno sciatore apre una pista nella neve fresca). Oltre ad acconsentire di recitare un personaggio, egli gioca a fare l'attore, lo si vede costruire per noi il proprio *jeu*, situarsi in quanto enunciatore in rapporto ad un testo che non scompare nella finzione.

Per François Chatot, interprete del professor Chostakowitch in *Allegria*, mettersi "accanto" al testo consisteva nel piazzare pezzi di frase fra le pause in momenti imprevisti, poi "scaldarsi" poco a poco aumentando la cadenza dei propri interventi vocali, introducendo emozioni colleriche e d'entusiasmo, entrando così poco per volta nel personaggio e nella finzione. Nel dialogo di Koltès si vedevano Chéreau e Greggory cominciare con l'osservarsi, col prendere le misure, delimitare il proprio territorio, prima ancora di trovare gli accenti gestuali e vocali nello spazio del palcoscenico e della frase koltèsiana, come per meglio prendersi l'uno con l'altro nella trappola del linguaggio. In *Un peu d'effroi*, ognuno degli amanti cerca un luogo ove poter provocare l'altro, ferirlo o curarlo, obbligarlo a scoprirsi, provargli che è lui ad aver torto.

Si tratta oggi di far subire a questi testi contemporanei degli esercizi, anche soltanto mentali, per "sbloccarli", per darli in lettura. Esercizi tutto sommato banalmente semplici

vista la scelta molto geometrica e macchinale delle opzioni recitative. Per Koltès, infatti, gli spostamenti geometrici accompagnano e punteggiano la frase neoclassica o neobarocca, la dizione riprende il movimento del pensiero ed i passi degli attori nello spazio, così come gli atteggiamenti d'ascolto e di parola. Per Lagarce, l'esercizio consiste nell'inscrivere il luogo immaginario del giovane uomo nello spazio corale delle cinque donne. La ripartizione delle locutrici nello spazio deriva da alcune principali figure possibili: occorre decidere se esse si affrontano, si sovrappongono, si giustappongono, se una di esse – la sorella maggiore, per esempio – assume una posizione-chiave dominante. Dalla configurazione scelta dipende la tonalità del testo e la raffigurazione dell'enigma. Per Vinaver, si tratta di disegnare i vettori della parola di un gruppo verso un altro o di una persona verso un'altra, suddividere il personale drammatico in mini-gruppi, tracciare le piste dell'ascolto. Tocca al lettore praticare i testi per se stesso leggendoli in modo ludico, allenandosi in esercizi di regia. Per Jouanneau, bisogna decidere in quale momento far sentire la musica di *Allegria*, come si organizza la sua lotta con la parola, il significato, il riconoscimento della verità[7].

Per questo motivo, la distinzione dei ruoli di autore, *dramaturg* (nel significato tedesco del termine), regista, attore, lettore e spettatore è talvolta messa in questione. L'autore dà spesso l'impressione di non saperne molto di più del lettore o dello spettatore: l'enigma del testo vale anche per lui. Tutte queste relazioni sono divenute inestricabili, ma sono ancora teorizzabili e descrivibili – siamo troppo ottimisti? – quindi non si tratta di postmoderno!

La scrittura contemporanea francese – è questa la più grande sorpresa e l'ottima notizia – non esce dal postmoderno e non va verso di esso. Non c'è niente che essa odi tanto quanto il menefreghismo postmoderno. Ci mette in causa, senza illusioni, ma senza scappatoie. Grazie al centinaio di autori drammatici viventi pubblicati e rappresentati attualmente in Francia, essa disegna un paesaggio dal rilievo accentuato, mostra il solo rinnovamento degli ultimi dieci o quindici anni: il riconoscimento di una scrittura multipla e priva di complessi.

Questa scrittura, della quale si è preso in esame soltanto un piccolo campione, con tutti i pericoli di generalizzazione per esperienze necessariamente individuali e uniche, ci conduce in bellezza fuori dal nostro secolo e ci introduce senza transizioni nel successivo. È del resto una scrittura molto elitaria (ma di grande qualità), limitata a qualche esperienza incoraggiata, in Francia, dal sistema statale delle sovvenzioni, delle residenze, dei contributi alle pubblicazioni; una scrittura che resta preservata artificialmente da uno Stato ancora (ma per quanto tempo?) benevolo ed erede del Secolo dei Lumi.

Dove andiamo dunque se le cose restano così? Difficile sfuggire alla tentazione di un inventario di fine secolo, difficile resistere al piacere delle predizioni, anche perché non saremo presenti a verificarle.

Parliamo dunque del futuro, visto che è prossimo, ma parliamone al presente, come qualcosa che già esiste in ciò che viviamo oggi, come qualcosa che ci rallegra e ci fa soffrire, che vediamo evolvere in taluna o talaltra direzione, e che ci piace vedere svilup-

parsi così.

A partire dalle nostre osservazioni e più ancora dai nostri desideri azzardiamoci dunque in qualche predizione:

1) La scrittura drammatica supererà la regia in innovazione e ricerca, ridando agli autori una parola semplice e forte.

2) Si ritroverà, in questi tempi di semplificazione e di convivialità forzata, il gusto barocco del testo classico perfetto. Sarà la fine, il tempo di una pièce, dell'insistente ripetizione postmoderna, del *clic* del *mouse*, in grado di citare ma non di pensare.

3) Si avrà di nuovo voglia di raccontare delle storie vive, delle parabole, dei miti: nostalgia delle storie d'amore.

4) Si tornerà all'essenziale: una passione, un palco, delle parole. Ma la scena, il gesto, il movimento saranno state tappe indispensabili, organicamente integrate nella nuova scrittura, essa stessa già in cerca di nuovi gesti e nuovi corpi.

5) La regia avrà soltanto il compito di svolgere il senso dei testi senza effetti speciali né spettacolari. Più semplice sarà, meglio sarà. Ognuno potrà fare la propria regia, almeno in modo virtuale, anche l'attore, anche i vecchi registi, tiranni pentiti.

6) L'attore sarà il nostro *alter ego*, e quello dell'autore. Farà molto di più che incarnare personaggi, sarà accanto al testo, e noi con lui, al suo fianco per assisterlo. Noi disporremo del testo e lui di noi.

7) La scrittura andrà incontro all'attore-drammaturgo: avrà bisogno di lui per incarnarsi e completarsi.

8) Il lavoro poetico sulla lingua si approfondirà, ma non sarà la coscienza metatestuale dell'enunciazione che ha ben presto bloccato ogni conoscenza del mondo. Sarà piuttosto un lavoro poetico su se stessa e sul mondo. Un luogo ove ritrovare un po' dell'ingenuità d'altri tempi.

9) Per lo spettatore l'unico criterio fisso per valutare le pièces sarà l'uso immediato, il piacere del testo, la voglia di rispondere a questo testo con un altro testo, che sfugge anch'esso ad ogni norma, ad ogni regola del gioco, tranne quella che si dà un piccolo gruppo di dilettanti.

10) Sarà il ritorno della poesia, del lirismo, non necessariamente alla prima persona, ma a tutte le persone; un re-incantamento del mondo, una poesia reincarnata.

Ognuno potrà scrivere il suo testo, testarlo con un piccolo gruppo di attori, provare diverse varianti, prima di recitarlo di fronte a qualche amico. Sarà la realizzazione della sindrome latino-americana: ognuno fa il proprio testo, come si faceva una volta il pane, e lo offre all'altro; ognuno lo assaggia, lo apprezza, lo critica, lo migliora. Lo si rappresenta una volta o due nel fine settimana, e basta così[8]!

[Traduzione di M.C.]

[1] Il *corpus* comprende le seguenti pièces, tutte scritte fra il 1984 e il 1996: Michel Vinaver, *Portrait d'une femme* [*Ritratto d'una donna* ] (1984); Louis Calaferte, *Un Riche, trois pauvres* [*Un Ricco, tre poveri*] (1986); Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton* [*Nella solitudine dei*

*campi di cotone*, è l'unica tra le pièces citate ad essere disponibile in traduzione italiana, in Bernard-Marie Koltès, *Il ritorno al deserto e altri testi*, Milano, Ubulibri, 1991, N.d.T.] (1987); Gilles Bourdet, *Rue Chaude (Théâtre sans importance)* [*Strada calda (Teatro senza importanza)* ] (1987); Josanne Bourdet, *Un peu d'effroi* [*Un po' di spavento*] (1988); Jean-Luc Lagarce, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* [*Ero a casa mia e aspettavo che venisse la pioggia*] (1994); Daniel Lemahieu, *Nazebrock* (1996); Joël Johanneau, *Allegria* (1996).

[2] Per riprendere il bellissimo nome della casa editrice di testi drammatici diretta da François Berreur.

[3] Michel Vinaver, intervista, "Théâtre/Public", 74, 1987, p. 11.

[4] Bernard-Marie Koltès, intervista inedita, citato da Jean-Luc Lantéri, tesi di dottorato, Université Paris III, 1995, p. 400.

[5] Titolo di una raccolta di poesie di Antoine Vitez, cfr. *Poèmes*, Paris, P.O.L., 1997, pp. 83-178.

[6] Michel Vinaver, *Écritures dramatiques* , Arles, Actes Sud, 1993, pp. 901-904.

[7] Per un altro esempio di questo genere applicato a due pièces di Eugène Durif, *Le Petit bois* et *L'Arbre de Jonas*, cfr. Patrice Pavis, *La Théâtralité en Avignon* , in *Verse une théorie de la pratique théâtrale*, Lille, Presses du Septentrion, 2000, pp. 317-337.

[8] Testo di una conferenza tenuta a Madrid il 26 novembre 1998, in occasione del convegno "Encuentro internacional sobre el autor teatral y siglo XX", organizzato da Cesar Oliva, pubblicato in Francia con il titolo *Synthèse prématurée ou fermeture provisoire pour cause d'inventaire de fin de siècle*, "Études théâtrales", 19, 2000.

# Enzo Moscato

## CHI È E CHI HA PAURA, OGGI, DI ANTONIN ARTAUD?

Solitamente si dice che egli appartenga al teatro, al mondo della scena. Dunque, che le cose che ha detto e scritto, se fanno paura a qualcuno, questo qualcuno sarà del teatro. Ma non è così.

Le cose non stanno esattamente così.

È vero che il suo pensiero partì dal teatro e si rivolge principalmente a quelli del teatro, ma nulla fu più pretesto per dire ALTRO dal teatro, nel pensiero e nella vita di Artaud.

E già questa distinzione, pensiero e vita, già questa separazione, pensiero e vita, costituisce un'imprecisione, un arbitrio.

Perché, in realtà, le due cose furono sempre una sola, in lui, così come una sola, indivisibile entità, furono il corpo e lo spirito, l'idea e la materia, l'azione e il progetto, la scrittura e il suo ectoplasma fisico in scena, l'attore, cioè il creatore, l'inventore, l'*artifex* di un mondo capovolto, stravolto, fatto a pezzi, ricostruito, rifondato: NUOVO, non il passivo esecutore o dicitore di battute e gesti scritti/voluti da altri, poeta, commediografo, regista, che sia.

Perché il teatro in Artaud non è il convenzionale luogo mondano di finzioni, l'officina appartata dove uomini qualunque e superspecializzati fanno il loro lavoro come altri impiegati fanno il proprio; non è rifugio, accademia, riparo, o peggio, angolo del mondo dedito all'introversione, come le chiese, i confessionali, i lettini psicoanalitici; o, all'inverso, all'estroversione, e pertanto offrente evasivi punti-fuga, divertimenti, balletti, distrazioni, nichilismo consumistico rivestito di falsa materia luccicante, ma il LUOGO-NON LUOGO dove azzerare, cancellare ogni possibile reale, passato, presente e futuro; l'utopia dichiarata in cui fondersi-liquefarsi-distruggersi e, da lì, ripensare a ri-nascere, anzi: a nascere veramente per la prima volta come corpo/spirito, anima/materia, senza più falsi giudizi, idolatrie, ideologie, categorie, dicotomie, fratture, divisioni; in una parola, insomma: farsi illimite, attraverso la presa di coscienza e sentimento dei propri umani – troppo umani, meschinamente umani – limiti, imitando, in questo, quasi come in uno specchio, la parabola di scavo e di genialità, di dolore e d'euforia, di *destrudo* e di resurrezione, di un altro immenso intelletto europeo dell'Otto/Novecento: Friedrich Nietszche, di cui potrebbe quasi essere la reincarnazione o il genetico prosecutore di fiamme ed invettive, su un'altra scena, un altro versante del corpo/pensiero, dell'anima/organicità, anzi, disorganicità, visto che proprio Artaud postula nell'ESSERE NUOVO, tramite l'alchimia del teatro, nella rifondazione anatomica e psicologica dell'ESSERE NUOVO, tramite le scena, il corpo senz'organi, la carnalità pensante senza più orifizi, meati, sboccature: finalmente una, anticartesianamente una e indivisibile, senza più funzioni né finzioni, tranne una, forse: la "pesa-nervatura" di se stessa, la coscienza fisica/metafisica di sé e del proprio godimento. All'infinito.

Godimento/dolore, godimento/patire, per la precisione. Godimento/sentire. Perché è proprio il sentire/soffrire, il rischio e pericolo aperti del sentire/soffrire, che spalanca le porte all'avventura – mai tentata fino in fondo dall'uomo – del darsi nascita e morte, durata e illimitatezza, da sé, con le proprie mani, senza più un Demiurgo, un Despota/Tiranno/Dio, che ci derubi, che ci truffi, disponendo di noi, schiavizzandoci, ingannandoci. Dunque, non un mero autore di teatro è stato Artaud. Meno che mai un estetico/tecnico, ossessionato dal mettere in, più che dal togliere di, scena, l'equivoco abissale del *récit*, la farsa/tragedia della vita. Semmai un privilegio, una particolare sottolineatura egli dà alla scena, è quella di poter essere un particolare punto-forza, una leva magico-illusoria, un sofisticato e doloroso gioco di prestigio, da cui prendere a rovesciare-ribaltare-rompere-spezzare-distruggere-annullare ciò che a noi – impotente ammasso di reale – è stato fatto, intendo questa parola, "fatto", come "Storia", vale a dire una lunga e insensata sequela di macelli, mattatoi, disillusioni, frodi, inganni, di volta in volta presentati come Dio, Fato, Necessità, Destino, Legge, Sanità, Normalità, Capitalismo, eccetera.

Un rivoluzionario dunque. Un utopista. Un visionario. Un delirante. Un sognatore. Un necessario pazzo in un mondo di inutili, gratuiti saggi, di superflui quanto avidi destini timorosi dell'eccesso, dell'iperbole, la scommessa, il paradosso. E che, come tutti i pazzi, ha suscitato scandalo, fobia, rigetto, acuto desiderio di metterlo a tacere, esorcizzarlo. Esorcizzarlo soprattutto con le armi della ragione dialettico-terapeutica, dell'analisi sedicente iatrica-sacerdotica, che si proclama la sola immanente e legittima a dirci/darci i confini dell'anima. Ma l'OPERA del dolore, il processo inarrestabile di scavo, smantellamento, azzeramento, del falso sé, del falso nome, dei falsi connotati identitari – fino alla visione, forse, di un nuovo orizzonte di ri-nascita o vera nascita – che in Artaud si compì, è più forte, è stata a mio avviso più forte, cioè più necessitante, dell'occultamento, della patologizzazione, quando non della falsificazione, che di quest'OPERA stessa, in questi anni, è stata fatta dalla scienza e dalla letteratura. Da tutti coloro che, arrogandosi una qualche competenza clinico-clinica, si sono dati da fare, in buona o cattiva coscienza, a offrirne riduzioni, de-valutazioni, svilimento, storpiature.

E che essa sia stata più forte, misteriosamente più invincibile dell'invincibilità stessa delle forze contro cui si batteva, o della stessa fluttuante, eludente soggettività di Artaud, che pure le faceva da dolorante veicolo, è dimostrato dall'insistere crudele, e crudele nel senso artaudiano di rigoroso, inflessibile, fatale, dell'assenza/presenza di Artaud, non tanto all'interno della moderna teatrologia europea, nei cui limiti si è tentato di arginarlo/emarginarlo, quanto, piuttosto, in quelle, più vaste e caotiche, dell'epistemologia degli ultimi cinquant'anni in Occidente. Epistemologia che, da Deleuze a Foucault, da Guattari a Derrida, da Laing a Hillman, non può non prendere il suo *exemplum vitae* – quel suo volontario/involontario de-costruirsi, patire fino all'annullamento – come strana cifra, misterioso geroglifico, che sta a monte e a valle di qualsiasi gesto che intenda la vita come creazione e non subimento, autodeterminazione lucida e non passività o morte.

# I N T E R V E N T I

## Enzo Moscato

### PER ESILI ED EPOPEE. VIVIANI-JOYCE: UN PARALLELO

*Non è colpa mia se sui miei racconti stagna l'odore d'immondezzai di vecchie erbacce e di avanzi.*
*Penso davvero che lei rallenti il corso della civiltà in Irlanda impedendo al popolo irlandese di esaminarsi attentamente nel mio specchio ben lucidato.*

James Joyce, Lettera a Grant Richards, 1906

In Viviani il sentimento che esprime il popolo – o che l'autore gli fa esprimere, attraverso il filtro ironico di una minuziosa, certosina oggettività e distanza – è tragico.

Come del resto si conviene a qualsiasi (e autentica) epopea legata a una città, a un popolo, un'etnia, una tribù.

Ed essendo il tragico, dagli Orfici greci in poi, un sentimento onnivoro, inconciliante, estremo, il più delle volte esso sconfina nell'(apparente) suo contrario: il comico, o, almeno, un suo succedaneo, il grottesco, il deformante.

Sentimento a tal punto di frontiera, il tragico, in Viviani, da cessare quasi immediatamente, nel momento stesso in cui viene espresso, di essere tale, cioè un sentimento, un'emozione, per farsi totalmente altro: carne, sangue, corpo, materia, azione, senza più nessun rischioso e lezioso residuo di retorica, mentalismo o intellettualismo estetizzante.

L'universo sentimentale del popolo (non la plebe) in Viviani è completamente fattuale, non nominale. Azional-gestuale, fisiologico, materico, dinamico.

Coinvolgente – per energetica naturale, entropica – il tutto nell'uno, nel singolo, nell'adeguata espressione, veicolo, simbolo, icona, segno, del tutto, della coralità.

In questo senso, tale universo, si fa politico nella direzione più ampiamente e più nobilmente aristotelica del termine, in quanto esprimente-rivolgentesi alla collettività, al sociale, a una *Koiné*. Comunità, o aggregazionalità, umana, non solo da rispecchiare o informare-disinformare, ma soprattutto da inventare, progettare, trasmutare. In quanto specchio deformato/deformante, ma solo perché perfettamente "tirato a lucido", per dirla con Joyce, dei *pollòi*, dei molti, in cui e di cui il soggetto, il protagonista, l'eroe, o l'antitale, è parte integrante, espressione, voce, grido, sussurro, domanda, risposta, gioia, dolore, canto, silenzio, tempo, spazio, cifra fisico-mentale, il teatro di Viviani, col suo sentimento tragico-estremo, con la sua intrinseca tensione a lambire/attraversare gli opposti, è vicinissimo, non solo come ho già detto alle sue (cancellate) origini, ma, più moderna-

mente (e scomodamente), alle infuocate metafore al riguardo del "pazzo" Artaud e (nel campo delle lettere, anzi: delle anti-lettere) al suo contemporaneo Joyce (*Dubliners*, *Ulysses*, *Finnegans Wake*).

Dunque, esso non è mai evasivo, anche quando, per ironica de-formazione della mimesi antropica, può sembrare tale, ma ri-flessivo, problematizzante, de-pistante.

Voglio dire che gioca, mai aggioga, alla convenzione, alla riduzione/falsificazione del dato empirico riguardo all'umano, ne fa la messa in scena, la storpiatura orrenda, ma mai vi pone consenso o giudizio di verità.

E se catarsi c'è – se una rappresentazione evidenzia una sua "lisi" o un suo epilogo, una sua razionalizzazione o necessitazione degli eventi, questi mai si chiudono, mai si autarchizzano, ma sempre s'aprono, si spalancano, dialetticamente, su altre (e impreviste) catarsi, su altri (e impensati) conflitti o *polemoi*, scontri, in-conciliabilità, ferite, strappi, traumi, tutti non semplicemente individuali, bensì corali, inter-soggettivi, inter-sociali: politici.

Pertanto, l'orizzonte significante di questa scena impietosa non è mai "finito", concluso, ma sempre da continuare, de-finire, scavare, spostare, superare.

Né mai è consolatorio o localistico, contingente, ma poeticamente aperto, versico e versatile, multiplo, anticategoriale, anti settoriale, veicolante senza posa l'ampliamento/dilatazione del discorso, il suo sconfinamento, l'*et-et*, mai l'*aut-aut* , cioè la classica, capitalistico-borghese esclusione/separazione del pensiero dall'azione, della mente dal soma, della vita dalla sua idea o senso spirituale.

Ed è proprio attraverso quest'apertura, mi pare, proprio attraverso quest'abdicazione alla funzione di chiusura e di finzione che il concetto e la pratica canonici della drammaturgia impongono, che Viviani può essere facilmente collegato ai grandi equivocati, incompresi ed esiliati (e proprio per questo innovatori) della scrittura (eretica) del Novecento.

In particolare, colpisce la sua vicinanza non tanto a Brecht (a cui una certa critica tendenziosa ha voluto tenerlo avvinto, per non dire asservito), quanto piuttosto all'immenso Joyce, all'amara e durissima epopea che del cuore e del destino irlandese viene fuori dalla sua opera-mosaico. Come Joyce, Viviani ha manipolato archetipi, non becere tipologie caratteriali. Ha sussurrato o gridato di "città-sogno", "città-simbolo", "città-utopie", non di sub-culturali, minimi villaggi di tic e di manie stereotipate. Ha cantato di città (Dublino o Napoli) che, per storia e inenarrabili calvari, dovrebbero, *ipso facto*, farsi *magistræ vitæ* , fari di realismo poetico e saggezza trasformativa, non certo permanere nell'anticagliume della ripetizione del marcio o del decrepito, e della rimozione del nuovo, dell'inesplorato.

Di "città-patrie" di fantasia e di libertà possibili, ci hanno detto, sia pur passando attraverso il dolore e la fatica della consapevolezza dell'impraticabilità, quando non dell'impossibilità, di arrivarci, perché in mezzo, forse, ci sono oceani ed oceani di razzismo bozzettistico, ridanciani, quanto comodi, passatismi, perfidamente rilanciati con l'epiteto "moderno" e la maschera avvilente di "futuro".

Vito Di Bernardi

# IL NIŽINSKIJ DEI DIARI NON CENSURATI. NUOVE PROSPETTIVE

Gennaio 2000: l'Adelphi pubblica la versione originale dei *Diari* di Vaslav Nižinskij. Il volume dell'Adelphi, *Diari. Versione integrale*[1], per una discutibile scelta editoriale contiene purtroppo la traduzione di soltanto tre dei quattro quaderni scritti dal danzatore tra il 19 gennaio e il 4 marzo 1919 nell'isolamento della sua casa svizzera di Saint-Moritz. Sono così passati poco più di vent'anni dalla pubblicazione italiana del *Diario di Nijinskj* (Adelphi 1979)[2], una traduzione della prima edizione del 1936 curata dalla moglie del danzatore, Romola de Pulszky, che come si scoprì solo più tardi aveva operato sui manoscritti una vera e propria censura[3].

Dopo il 1978, anno della morte di Romola, i manoscritti di Nižinskij sono stati oggetto di vicende non sempre lineari e di numerosi passaggi di mano. Hanno viaggiato tra l'Inghilterra, gli Stati Uniti e la Svezia, sempre blindati dal rigoroso dettato testamentario della moglie del danzatore che ne impediva la pubblicazione e ne rendeva difficile l'accesso agli studiosi. Soltanto all'inizio degli anni Novanta, la seconda figlia di Nižinskij, Tamara, dà il via libera alla pubblicazione integrale in francese dei primi tre quaderni (1995)[4]. Per la pubblicazione completa bisognerà invece aspettare il 1999 quando, curato da Joan Acocella, esce negli Stati Uniti *The Diary of Nijinsky. Unexpurgated Edition*[5] che comprende finalmente anche il quarto quaderno di lettere e poesie.

Le profonde differenze tra le due versioni, quella curata da Romola e quella autentica di recente pubblicazione, possono essere colte anche da un profano. Anzi, esse sono così radicali che non è esagerato affermare che soltanto adesso, soprattutto dopo l'edizione americana, per la prima volta ci troviamo di fronte ai *Diari* di Nižinskij. È come ripartire da zero. Infatti la versione precedente che contiene meno di un terzo del testo originale, rimontato e censurato dalla moglie dell'artista in più parti, può essere considerata non tanto una sofisticata opera di riscrittura – come Romola ammise negli ultimi anni della sua vita[6] – ma la sua *opera*, il suo capolavoro. Più delle due biografie scritte da Romola (*Nijinsky* e *The Last Years of Nijinsky*) sono proprio i *Diari* la sua invenzione letteraria più ardita e spregiudicata, e ovviamente di maggior successo editoriale.

## Dal corpo alla pagina

Nižinskij comincia a scrivere i *Diari* qualche ora prima della sua ultima apparizione in scena in *Matrimonio con Dio,* un intenso assolo sul tema della guerra e della morte presentato nel salone di un albergo di Saint-Moritz davanti a un pubblico di amici, conoscenti e ricchi villeggianti. Lo spettacolo ad inviti fu improvvisato, "composto davanti agli

spettatori"[7] sulle note di un pianoforte. Fu preceduto da una lunga mezz'ora in cui l'artista, seduto su una sedia posta al centro della scena vuota, fissava intensamente il pubblico senza parlare.

Sin da subito, nelle ore che seguirono *Matrimonio con Dio*, Nižinskij è trascinato da un'autentica passione per la scrittura. Vi si dedica intensamente, totalmente. Avviene come un travaso di energie creative dalla scena desiderata e assente – impossibilitato com'è per il momento a rientrare nel circuito dello spettacolo – alla docile disponibilità della pagina vuota. L'importanza di questo fatto è stata a lungo sottovalutata. Fino a poco tempo fa gli storici della danza hanno considerato i *Diari* una testimonianza umana straordinaria ma fondamentalmente estranea all'arte, come se il Nižinskij scrittore appartenesse ormai ad un altro dominio, a qualcosa che andava al di là anche della letteratura autobiografica ed entrava nel territorio di esclusiva competenza degli studi psichiatrici. I *Diari* in effetti si rivelarono un viatico per la malattia mentale. L'ultimo quaderno si conclude il giorno del viaggio a Basilea che segna l'inizio dell'ospedalizzazione di Nižinskij. Ma è proprio la coincidenza tra l'ingresso nella pagina e l'uscita dalle scene che rende i quattro quaderni un documento teatrale straordinario, se si accetta di considerare la storia della danza anche come storia dei processi creativi e non solo come storia degli spettacoli.

La scrittura dei *Diari* è il prodotto di un'incandescenza psichica che a volte forma vortici ossessivi e monotoni ma che altre volte sviluppa imprevedibili percorsi di libere associazioni, interrotte soltanto dalle intrusioni di chi controlla la vita del danzatore (domestici e parenti) o dalla stanchezza della sua mano incapace di reggere il ritmo interiore del pensiero. È una scrittura-viaggio quella dei quaderni, una scrittura-fiume, che è stata paragonata a quella dell'*Ulisse* di Joyce[8] e che si muove sul confine poco protetto che separa il disagio mentale dall'esperienza mistica. Una condizione altra chiama a sé con forza Nižinskij, spingendolo verso l'abbandono di ogni intenzione comunicativa, verso la solitudine dell'isolamento autistico o il silenzio dell'intimo colloquio con Dio.

È dal corpo che Nižinskij inizia i suoi *Diari*, non il corpo idealizzato e artificiale della scena teatrale, ma quello biologico dei bisogni primari, il cibo per esempio:

> Ho fatto una buona colazione: ho mangiato due uova à la coque e patate arrosto con le fave. Le fave mi piacciono, solo che sono secche. Le fave secche non mi piacciono perché non hanno vita[9].

È l'inizio dei *Diari*. Per Romola era impresentabile. Il grande artista, *le dieu de la danse*, l'angelo asessuato de *Le Spectre de la Rose*, caduto nell'inferno della malattia mentale da cui lei sperava ancora di salvarlo, non poteva rivolgersi al suo pubblico, dopo anni di lungo silenzio, con un tono così umile, banale, forse anche volgare. Romola taglia il brano in questione e lo sostituisce con un altro pezzo che ripesca dal terzo quaderno:

> La gente dirà che Nijinsky finge di essere pazzo a causa delle sue cattive azioni. Le cattive azioni sono tremende, e io le odio e non voglio commetterne. Prima ho fatto degli errori

perché non capivo Dio[10].

Questo atto di sincero pentimento, che introduce immediatamente il problema etico e religioso, ben più si adatta all'immagine nobile che Romola vuole tramandare del grande danzatore. Nel 1963, a più di dieci anni dalla morte del marito, scriverà nell'introduzione ad una nuova edizione dei *Diari* censurati: "Nijinsky era uno spirito umanitario, un cercatore di verità, il cui solo scopo era aiutare, partecipare, amare"[11].

Con quel suo inizio solo apparentemente sotto tono e domestico (la colazione, le uova, le fave) Nižinskij inaugura invece una tecnica di esplorazione della realtà e insieme di narrazione che manterrà saldamente sino alla fine dei *Diari*. Egli parte quasi sempre dal quotidiano, dal qui e adesso, qualunque esso sia – non c'è alto e basso, non c'è nulla che non possa essere detto – per scrutare poi le cose più invisibili senza mai dimenticare e farci dimenticare il contesto familiare in cui l'azione del suo scrivere si colloca. Nižinskij, partendo dall'atto del mangiare, mette in relazione il cibo secco con le persone secche e senza vita (gli Svizzeri, la cameriera) che non "hanno sentimento", presentando subito l'opposizione tra vita-sentimento e morte-intelletto che sarà il tema nucleare dei *Diari*. Poche righe dopo questo *incipit*, Nižinskij collega l'atto del mangiare, la buona colazione, l'opposizione tra vita e morte, l'importanza del sentimento, all'atto stesso del danzare. Riferendosi allo spettacolo *Matrimonio con Dio* che si appresta a dare nel salone dell'hotel Suvretta House di Saint-Moritz, scrive:

> Io sono pronto solo che il mio stomaco ancora lavora. Non voglio danzare con lo stomaco intasato, perciò non andrò a danzare finché avrò lo stomaco pieno. Danzerò quando tutto si sarà placato e gli intestini saranno scaricati. Non ho paura di essere preso in giro, perciò lo scrivo nero su bianco. Io voglio danzare perché lo sento, non perché mi stanno aspettando[12].

Come la lettura dei *Diari* sembra a più riprese indicare, Nižinskij sta sviluppando ormai da qualche anno, sicuramente dall'incontro con l'insegnamento religioso di Tolstoj, una visione del mondo anticonvenzionale in cui ogni singolo atto, ogni minima azione sono finalizzati a un lavoro su se stesso rigoroso, incessante. L'alimentazione, il sentire, il danzare fanno parte di un *unicum*, un solo e inseparabile universo in cui i fenomeni organici, del mondo fisico e biologico, le emozioni, il mondo psichico e quello delle forme e dei modi della comunicazione artistica non sono separati ma si condizionano a vicenda e condizionano lo sviluppo globale dell'individuo.

Vi è nei *Diari* un motivo ricorrente, quello del funzionamento della penna stilografica, che sembra non avere alcuna relazione con la danza, la grande assente di queste pagine, ma che invece indica come Nižinskij fosse attento all'analisi minuziosa delle tecniche e degli strumenti espressivi. Tutte le testimonianze dell'epoca concordano sul suo perfezionismo. Fin da ragazzo emerse sugli altri allievi della scuola dei Balletti Imperiali di San Pietroburgo non soltanto grazie al talento ma anche, come ricorda un'altra allieva, la so-

rella Bronislava, grazie alla sua capacità quasi maniacale di applicazione nello studio.

Dal punto di vista della tecnica classica si rivelò subito un virtuoso straordinario. Più tardi, da coreografo, lavorò con precisione microscopica sui dettagli delle sue creazioni. Aveva una capacità di analisi gestuale e di movimento che in una forma molto più strutturata e sistematizzata ritroveremo in un altro grande della danza del primo Novecento, Rudolph Laban. Attratto dal pensiero formale, Nižinskij aveva intrapreso un cammino di sperimentazione radicale che sempre più l'avrebbe allontanato dal riformismo di Fokin di cui criticava l'approssimazione del metodo coreografico e la libertà concessa al singolo interprete[13]. Nižinskij invece pretese dai ballerini una disponibilità assoluta ad essere modellati dal suo pensiero scenico, mettendoli in difficoltà e suscitando in molti di essi malumore e risentimento. Lavorò sempre con professionisti di altissimo livello abituati sicuramente al rigore della tecnica classica ma non alla codificazione integrale della loro performance da parte del coreografo[14].

Un esempio di questa codificazione è *l'Après-midi d'un Faune*. Era uno spettacolo interamente costruito su un'idea di rappresentazione bidimensionale dello spazio e del corpo umano. Prevedeva per i danzatori una sola possibilità di movimento, da sinistra verso destra e viceversa, secondo linee orizzontali parallele al proscenio. Nell'*Après-midi* non c'era profondità di campo: la scena, una lunga e sottile striscia di palcoscenico, era chiusa sul dietro da un fondale policromo e senza prospettiva; le luci erano predisposte in modo che i danzatori non proiettassero alcuna ombra. I loro corpi si offrivano di profilo allo sguardo del pubblico, con il busto e il volto spesso rivolti verso la platea: erano come schiacciati e si muovevano senza mai una piroetta o un salto. Tutto era piatto e iscritto in un codice calcolato con lo stesso rigore geometrico delle figure dei vasi e dei bassorilievi greci che avevano ispirato Nižinskij. L'*Après-midi* può essere considerato una riflessione sulle potenzialità di movimento del corpo umano in una dimensione architettonica e plastica ideale, antinaturalista[15]. Da questo punto di vista appare paradossale il fatto che lo spettacolo colpì il pubblico parigino quasi unicamente per il contenuto erotico della sua scena finale. L'*Après-midi* inaugurò la modernità nella storia del balletto e introdusse nella tradizione classica l'esplorazione del movimento come "sostanza vera"[16] della danza, in maniera analoga a quanto era già avvenuto nella musica e nella pittura con il suono e il colore.

Nei *Diari* il danzatore ci ha lasciato un indizio straordinario del suo modernismo: l'attitudine, tipica dell'artista novecentesco, a riflettere sui linguaggi utilizzati, a mostrare al pubblico la materialità, le tecniche e i modi del fare artistico. Nižinskij a più riprese, con insistenza, si sofferma sulla qualità della sua calligrafia e analizza lo strumento con cui sta scrivendo, arrivando a progettare la creazione di una nuova penna stilografica. All'inizio del primo quaderno, dichiara il suo disappunto per la matita:

> Volevo cambiare matita perché quella che ho è piccola e mi scivola dalle dita, ma mi sono accorto che l'altra è peggio, perché si spezza. Dio mi ha suggerito a voce alta che è meglio scrivere con quella piccola, perché così non perdo tempo. Adesso cambio matita

> perché ho paura di stancarmi a scrivere mentre io voglio scrivere molto. Sono andato a cercarne una, ma non l'ho trovata, perché l'armadio dove stavano è chiuso a chiave. Poi ho provato diverse matite, pensando che fosse meglio scrivere con una grande che con una piccola. So che le matite si spezzano, perciò scriverò con una *fountain-plume*. È la penna stilografica con cui scriveva Tolstoj e con cui oggi scrivono molti uomini d'affari.

Più avanti scrive:

> Io so cosa serve alla mia stilografica per scrivere bene. Io capisco la mia stilografica. Conosco le sue abitudini, perciò potrò inventarne una migliore. […] Io non amo scrivere calcando, invece la *fountain-plume* ama che si calchi. Io sono abituato a scrivere a matita, perché mi stanca meno. La *fountain-plume* mi stanca la mano, perché bisogna calcare. Io inventerò una stilografica che non costringa a calcare. La pressione della *fountain-plume* non dona grazia alla scrittura, perciò non bisogna calcare. La pressione disturba la scrittura, ma io non lascerò la mia stilografica finché non ne avrò inventata un'altra[17].

Per Nižinskij scrivere è un'azione, è un movimento del pensiero. Attento al gesto, ai suoi modi, al suo valore, ai suoi significati, il danzatore nei *Diari* ci appare come catturato dall'atto dello scrivere. Il gesto di chi scrive è insieme azione e idea. A questa impossibilità di separare il momento ideativo, spirituale (e per lui divino) da quello esecutivo e strumentale, egli fa riferimento quando scrive a proposito dell'invenzione di una nuova penna: "…si chiamerà Dio. Voglio chiamarla Dio, e non Nijinsky; chiederò di chiamarla Dio"[18]. Si tratta di una vera e propria assunzione della materialità del mezzo a divinità. Una concezione sacrale della tecnica che l'artista sembra maturare alle soglie della sua malattia, quando è pervaso di misticismo e crede nell'unione di corpo e spirito in Cristo, il Dio-uomo.

È sorprendente come il Nižinskij scrittore si soffermi tante volte sull'analisi del corpo della scrittura (la penna, il foglio, la calligrafia, la stanchezza della mano, il luogo propizio), così come da danzatore e coreografo si era a lungo interrogato sulla scrittura del corpo, ripensando dalle basi il concetto stesso di gesto e di pantomima. In fondo nei *Diari*, in questa sorta di ossessione per la sua *fountain-plume* – vi è anche a un certo punto una lunghissima tirata sul come caricare l'inchiostro correttamente – l'artista ripercorre sentieri da lui già sperimentati nella pratica teatrale. Uno di questi è quello della ricerca dell'unità di tecnica ed espressione, ciò che il balletto classico aveva separato. Per Nižinskij la tecnica del danzatore aveva senso soltanto se poteva essere un ponte verso una condizione psichica reale: il dolore di Albrecht in *Giselle*, la grazia angelica e insieme carnale de *Le Spectre de la Rose*, il desiderio panico che anima le piatte e mitiche figure dell'*Après-midi*, il totale sacrificio di sé dell'Eletta nel rito collettivo del *Sacre*, la spensierata leggerezza dei tre giocatori di tennis che flirtano in *Jeux*. Ma nei *Diari* egli sembra andare oltre il tema del rapporto tra tecnica ed espressione, oltre il territorio dell'arte e della comunicazione estetica, nel tentativo di aprirsi al contatto personale e diret-

to con la sorgente del sentire. E allora perfezionare l'uso della stilografica, rendere fluido il gesto, potenziarne la capacità di durare, vincendo la stanchezza, diventano per Nižinskij un lavoro su se stesso, la ricerca di una qualità particolarmente sensibile dell'essere.

Dimenticare la scrittura scrivendo significa per Nižinskij incorporare il divino, unificare la carne e lo spirito:

> Io sono il sentimento incarnato, non l'intelligenza incarnata. Io sono la carne. Io sono il sentimento. Io sono Dio fatto carne e sentimento. […] La carne discende da Dio. Io sono Dio. Io sono Dio. Io sono Dio.

E ancora, qualche pagina dopo:

> Io sento ed eseguo. Non contraddico il sentimento. Non voglio finzioni. Io non sono la finzione. Io sono il sentimento Divino che si muove. Io non sono un fachiro. Non sono uno stregone. Io sono Dio in un corpo. Tutti hanno questo sentimento, solo che nessuno se ne serve. Io sì, io so come agisce. […] Io sono amore. Io sono sentimento in *trance*. Io sono la *trance* amorosa. Io sono un uomo in *trance*. Io voglio dire e non posso. Voglio scrivere e non posso. Posso scrivere in *trance* [19].

Qui siamo alla denuncia esplicita del fallimento della volontà egotica dell'artista ("voglio scrivere e non posso"), l'ostacolo che impedisce il manifestarsi del sentimento divino. L'unica scrittura possibile è in *trance*, una scrittura automatica, liberata da ogni interferenza di carattere psicologico: "io sento ed eseguo". In questa immediatezza dell'atto, il foglio diventa il luogo dell'unificazione tra l'io – ormai spossessato del falso spirito (l'intelligenza) – e il sentimento, il vero spirito possessore. I *Diari* stessi sono "sentimento incarnato", corpo vivente di Cristo, del Dio-uomo, di quel Dio Nižinskij che pone la sua firma alla fine del secondo quaderno[20].

Nižinskij, costretto a difendere i *Diari*, che vuole pubblicare, dalla curiosità ostile della moglie, a più riprese esprime il desiderio che essi non vengano stampati bensì fotografati. Apparentemente è un'idea priva di senso. Uno di quei tanti segnali che per molti commentatori indicano il suo precipitare verso la malattia mentale. Ma l'idea di usare la fotografia appare meno bizzarra se messa in relazione con la sua concezione della scrittura come organismo vivente: "Voglio che i miei manoscritti vengano fotografati perché sento che il mio manoscritto è vivo. Se i miei manoscritti verranno fotografati io trasmetterò la vita agli uomini"[21].

## L'occhio e il cerchio: dalla scrittura alle coreografie

Per la danza del secondo Novecento la vicenda di Nižinskij è diventata un riferimento esemplare e utopico così come per il teatro lo è stata quella di Antonin Artaud. Nižinskij

lanciò una sfida ad ogni forma di convenzione e di finzione teatrale, profetizzando nei suoi *Diari*, così come Artaud nei suoi scritti, la fine del predominio del *Logos* sulla scena. Per Artaud e Nižinskij il palcoscenico doveva ridiventare il luogo dell'irruzione del sacro, della manifestazione della vita nella sua immediatezza dirompente e rivelatrice.

Nižinskij afferma di non amare Amleto "perché Amleto pensa". Si definisce invece "un filosofo che non pensa, un filosofo con il sentimento". Al teatro di Shakespeare, che considera un teatro di artificio, di invenzione, egli contrappone il suo teatro, un teatro vivente. Il grande drammaturgo inglese è per il danzatore l'emblema del convenzionale, anche se Nižinskij sembra più che altro voler mettere sotto accusa la tradizione della messa in scena shakespeariana che faceva ancor uso di "quinte squadrate"[22]. Contro ciò che definisce il teatro delle abitudini Nižinskij preannuncia l'avvento di un nuovo teatro, un teatro circolare. Scrive nel primo quaderno:

> Io costruirò un teatro circolare. So cos'è l'occhio. L'occhio è il teatro. Il cervello è il pubblico. Io sono l'occhio nel cervello. Amo guardarmi allo specchio e vedere un occhio in mezzo alla fronte. Disegno spesso un occhio solo. […] Io sono l'occhio di Dio[23].

Françoise Reiss in *Nijinsky ou la grâce* ha scritto che il danzatore russo era come ossessionato dall'idea del cerchio. Nella sua esperienza creativa la circolarità era in effetti un qualcosa di strutturale, un'idea fissa che non può però essere ricondotta *tout court* ad una necessità di ricomposizione del sé scisso così come viene ipotizzato da alcune letture psicanalitiche[24].

La figura del cerchio come immagine e come principio di strutturazione formale appare nelle sue coreografie, nei disegni, nei *Diari* e anche nel suo originale sistema di notazione della danza. Il danzatore, che prima dei *Diari* non aveva mai elaborato verbalmente una sua poetica, né aveva sviluppato un impianto teorico a sostegno delle sue creazioni, nel 1918 parlando con la moglie Romola così motivò questa "ossessione": "Il cerchio è completo, è il movimento perfetto. Tutto si basa su di esso, la vita, l'arte"[25].

Il teatro circolare che Nižinskij prefigura dovrebbe possedere la stessa energia irradiante dell'occhio spirituale, quel "terzo occhio" che il danzatore vede al centro della sua fronte. In maniera fugace e folgorante, con una sorta di preveggenza sul futuro della ricerca teatrale ma anche in sintonia con gli esperimenti di Jaques-Dalcroze ed Appia ad Hellerau[26], Nižinskij immagina una scena-occhio, una scena circolare, circondata a sua volta da un pubblico-cervello: "L'occhio è il teatro. Il cervello è il pubblico. Io sono l'occhio nel cervello. […] Io sono l'occhio di Dio". Si tratta di una visione sacrale del teatro fondata sul potere sciamanico e visionario dell'artista che ancora una volta non può non ricondurci a un altro "folle" della scena del XX secolo: Artaud.

Basterebbe osservare i disegni di Nižinskij, la maggior parte dei quali risalgono al periodo svizzero, per ritrovare questo teatro circolare ripetutamente riprodotto, progettato. Alcuni suoi disegni, definiti dai critici di volta in volta geometrici, astratti, matematici, in cui linee curve e cerchi multicolori riempiono tutto lo spazio pittorico sino a creare un

effetto di intensa policromia, sembrano progetti di una scena e di una danza del futuro, di un teatro soltanto in parte concretizzatosi nelle sue coreografie per i *Ballets Russes*. Come nelle pagine dei *Diari*, anche nell'opera visiva di Nižinskij la danza è quasi del tutto assente, almeno da un punto di vista esteriormente tematico. In realtà i disegni sono come impregnati dell'esperienza corporea e scenica del danzatore. Già Herbert Read, prefatore del catalogo della mostra londinese del 1938, scriveva: "Questi disegni hanno una caratteristica generale che suggerisce immediatamente l'arte pienamente cosciente di Nijinsky: quella dei suoi balletti. Il loro ritmo è un ritmo danzante"[27].

È questa una chiave di lettura feconda per lo studio del pensiero coreografico del danzatore, una chiave che però è stata spesso ignorata. Ritorna invece con forza in due importanti interventi pubblicati nel catalogo che accompagna l'ultima grande mostra dedicata a Nižinskij (Parigi, Musée d'Orsay, ottobre 2000-febbraio 2001). Scrive il danzatore e coreografo americano John Neumeier, collezionista di opere di e su Nižinskij:

> Gli schizzi di movimento di Valentine Hugo suggeriscono in maniera più diretta la realtà del danzatore nelle sue varie interpretazioni. Valentine Hugo non smette mai di disegnare Nijinsky ed è interessante vedere come i disegni a matita, mostrandolo nelle pose più celebri de *Le Spectre de la Rose*, tendono progressivamente, nelle diverse versioni che si susseguono, all'astrazione. La *silhouette* diviene alla fine uno studio di pure linee curve, una serie di cerchi che si intrecciano, anticipando ciò che saranno più tardi i disegni dello stesso Nijinsky, fondati su questa stessa fascinazione del cerchio[28].

William Emboden in *Les dessins de Vaslav Nijinsky* sostiene che esiste una continuità significativa tra i disegni e la linea coreografica di *Jeux*, un balletto nato dalla ricerca di una "geometria che soggiace al movimento". In effetti non è difficile cogliere l'esistenza di analoghe simmetrie ritmiche tra il motivo a tre di alcuni disegni geometrici e il gioco plastico dei tre danzatori di *Jeux* documentato dalle foto di Gerschell e nei dipinti a pastello della Gross. Nell'analizzare i disegni di Nižinskij anche Emboden si sofferma sull'idea del cerchio che ricollega alla creazione dell'*Après-midi* e del *Sacre* attraverso l'influenza del pensiero religioso dello scenografo Nicolai Roerich, grande ispiratore di Nižinskij e profondo conoscitore degli antichi culti solari. Scrive Emboden:

> Nijinsky conosceva *Cos'è l'arte?* di Leon Tolstoj dove il grande scrittore affermava: la vita è una spirale. Il cerchio e la spirale non sono altro che sviluppi di uno stesso pensiero, di una stessa forza. Le spirali nei disegni di Nijinsky sono il prolungamento dinamico del cerchio. La sua danza e la sua coreografia esprimevano la geometria della vita. I suoi disegni erano il riflesso di questa stessa idea[29].

La circolarità come principio creatore appare evidente anche analizzando le macrostrutture delle sue coreografie più note e documentate. Essa interviene sia sulla dimensione del tempo sia in quella dello spazio dello spettacolo. *L'Après-midi*, che come

abbiamo già visto si sviluppa interamente su un unico piano orizzontale, si iscrive in una dimensione atemporale, mitica, tipica dell'eterno ritorno: lo spettacolo inizia con il fauno seduto su un grande sasso e finisce con il fauno che dopo l'incontro con le ninfe ritorna sul sasso e ripete un'azione simile a quella iniziale. Ciò che cambia non è la disposizione psicofisica del protagonista, il suo stato desiderante, ma l'oggetto che dà il momentaneo piacere (al posto del flauto e dell'uva, il velo caduto della ninfa). *Jeux* comincia con una pallina da tennis che entra in scena e termina con un'altra pallina da tennis che entra in scena. Il gioco della relazione a tre dei danzatori si colloca tra due eventi uguali, come sospeso nel tempo. Nel *Sacre*, che ha la struttura stereotipata di un rituale, l'Eletta danza accerchiata dal coro. Il cerchio in questo spettacolo ritorna a più riprese nella forma di danza arcaica, primitiva, tribale.

Guardando i *Diari* da questo punto di vista, c'è da chiedersi se le frequenti ripetizioni, le associazioni libere di parole, immagini e idee che a volte, dopo interminabili deviazioni, curvano tornando verso il punto di partenza, non soggiacciano anche esse al principio creativo della circolarità piuttosto che alle traballanti logiche del delirio[30]. Il flusso della scrittura libera o in *trance*, come la definisce lo stesso Nižinskij, scorreva forse dentro gli argini di una tecnica già sperimentata sulla scena teatrale?

L'idea visionaria di un occhio-teatro a cui si fa cenno nei *Diari* non è soltanto il punto di arrivo di una ricerca che aveva portato il danzatore alla scoperta del cerchio come uno dei principi elementari e basici della vita e della creazione artistica. C'è qualcosa di più. Nižinskij attraverso la danza aveva cominciato a sviluppare un forma non quotidiana di percezione della realtà. Millicent Hodson, l'autorevole coreografa-ricercatrice a cui si devono le fondamentali ricostruzioni di *Sacre*, *Till Eulenspiegel* e *Jeux*, ha recentemente tentato di dare un'interpretazione più precisa della nozione di sentimento che pervade i quattro quaderni. Cosa intendeva Nižinskij per sentimento, cosa c'è dietro quella stridente e sofferta antinomia con il *Logos*, l'intelligenza di cui Sergej Pavlovic Djagilev – dal suo punto di vista – era il nefasto paladino? Scrive Millicent Hodson:

> Nijinsky con la parola sentimento sembra indicare una forma di attenzione intensa che ricorda quella che Georges Gurdjieff cercava di provocare nei suoi allievi attraverso gli esercizi ripetitivi che facevano appello al movimento e al suono. Si ritrova una stessa aspirazione in discipline molto differenti che vanno dalle arti marziali cinesi o giapponesi alle pratiche dello *yoga* in India. In campo letterario questa ricerca di un'attenzione centrata sul momento presente è l'essenza della prosa di Gertrude Stein, che si basa sull'idea di un presente continuo[31].

L'idea di presente continuo è fondamentale nella scrittura dei *Diari*. La dilatazione dell'attimo, l'alterazione del senso del tempo sono già presenti in una creazione di Nižinskij anteriore ai *Diari* di ben sette anni, cioè nella prima coreografia, l'*Après-midi*, del 1912. Scrive Jill Beck, sotto la cui direzione il Dipartimento di danza della Juilliard School di New York produsse nel 1989 la versione "restaurata" dello spettacolo:

> Questo balletto è povero di passi attraenti e non si proietta al di là del proscenio. L'*Après-midi* deve essere guardato con attenzione, intensamente. Nijinsky ci incoraggia alla concentrazione fornendoci poche alternative. […] Quando accade poco sul palcoscenico, ciò che *sta* accadendo acquista enorme significato, sia che ci sia o no azione. […] Questo balletto non ha un ritmo, una cadenza, dei segnali regolari che indicano il passare del tempo. Lo spettatore può perdere progressivamente il senso del tempo allo stesso modo del fauno. […] La sospensione del tempo ordinario è essenziale per il tema onirico dello spettacolo. […] L'*Après-midi* è uno stato della mente più che essere uno spettacolo su uno stato mentale[32].

La struttura drammaturgica statica era per la Stein simile ad un paesaggio. Il paesaggio non si muove ma tutti i suoi dettagli sono sempre in relazione, "gli alberi con le colline, le colline con i campi, gli alberi tra di loro…". Quando si contempla un paesaggio l'esperienza del guardare si compie nel tempo man mano che l'occhio si sposta da un punto all'altro. L'occhio non segue però un percorso determinato, non c'è una progressione lineare ma solo un presente continuo[33].

La scrittura dei *Diari* è una scrittura statica, che amplifica al massimo l'osservazione del presente. Ma al tempo stesso è anche una scrittura in diretta perché il paesaggio interiore di Nižinskij e quello che lo circonda sono in tumultuoso divenire. Ma tra i due principi dello statico e del divenire non sembra esserci contraddizione, almeno nei *Diari*.

Nižinskij scrive mentre qualcosa accade. La pagina è un palcoscenico: è il luogo del presente e della presenza, del qui ed adesso. Vi sono certo dei ricordi (pochi: i duri inizi come ballerino, l'omosessualità, Djagilev, le trasgressioni parigine, le coreografie) ma non gli viene attribuito quel valore che la memoria dovrebbe avere in ogni racconto tradizionale. Come in Joyce, in Stein e nel *nouveau roman*[34] è il presente che fonda l'atto dello scrivere. C'è nei *Diari* un mondo esterno al danzatore che sta organizzando la sua cattura, l'ospedalizzazione, e c'è qualcosa di altrettanto importante, forse più importante, che sta accadendo dentro la coscienza di Nižinskij. Egli intuisce infatti che la sua mente sta cambiando anche se non sa come. Non sa se sta diventando Dio oppure sta impazzendo. Come quello esterno, questo movimento vertiginoso della coscienza è descritto in diretta. Non c'è analisi ma esplorazione. Vi sono continui tentativi di orientamento in un mondo sconosciuto che aprendosi e dilatandosi provoca nella contemplazione del presente il terrore e la meraviglia.

Il mondo esterno che Nižinskij osserva e descrive è molto più ampio di quello domestico, è multiplo, include la natura con i cieli stellati e le montagne della Svizzera, include il mondo della grande scena politica a cui egli partecipa con intensità, con il suo credo pacifista tolstoiano, intervenendo sugli effetti disastrosi della guerra mondiale, condannando l'egoismo, l'arricchimento individuale, la distruzione della natura. Include infine la terra percepita come immenso e sofferente organismo vivente.

Il far sentire al lettore più voci contemporaneamente (le voci interiori, le voci degli

altri: la moglie, il medico, etc.) ha ricordato ad alcuni critici la struttura musicale polifonica[35]. Nižinskij in effetti descrive in maniera simultanea più livelli di realtà. Il risultato è a volte straordinario. Un esempio è quello della fine del primo quaderno. Assistiamo dapprima alla trasformazione della voce del narratore-Nižinskij in voce di Dio. Il passaggio è repentino, non segnalato da alcuna punteggiatura di separazione[36]. La voce di Dio s'insinua nella scrittura senza clamore, come se non arrivasse da un altrove ma fosse già lì, presente. La voce predice il futuro di Nižinskij, lo consola, gli promette aiuto ma le sue parole sono anche ambigue:

> Voglio scrivere per chiarire alla gente le abitudini che fanno spegnere il sentimento. Voglio scegliere il titolo di questo libro con sentimento. Lo chiamerò *Sentimento*. Io amo il sentimento, perciò scriverò molto. Voglio un grande libro sul sentimento perché conterrà tutta la tua vita. Non voglio pubblicarlo dopo la tua morte. Voglio pubblicarlo ora. Io ho paura per te perché tu hai paura per te. Voglio dire la verità. Non voglio offendere gli altri. Forse ti metteranno in prigione a causa di questo libro. Io sarò con te, perché tu mi ami. Non posso tacere. Devo parlare. So che non ti metteranno in prigione, perché di fronte alla legge sei senza errori. Se ti vorranno processare, dirai che tutto ciò che dici è parola di Dio. Allora ti metteranno in manicomio. Starai in manicomio e capirai i pazzi. Io voglio che ti mettano in prigione o in manicomio. Dostoevskij è stato ai lavori forzati, dunque anche tu puoi stare in prigione. Conosco l'amore degli uomini dal cuore indomito, perciò non permetteranno che tu sia imprigionato. Sarai libero come l'aria, perché questo libro verrà pubblicato in molte migliaia di copie. Per la pubblicità firmerò come Nijinsky, ma il mio nome è Dio[37].

Quando la voce ha terminato di parlare, Nižinskij, sempre senza soluzione di continuità, ritorna alla sua identità prima, di io narrante e pensa al suo contraddittorio quotidiano, la moglie; poi comincia a parlare di Dio come altro da sé, oggettivandolo, descrivendone alcune qualità:

> Romola ha paura di me perché sente che sono il Predicatore. Romola non vuole un predicatore per marito. Romola vuole un marito giovane, bello e ricco. Io sono ricco, bello e giovane. Lei non mi sente perché non capisce la mia bellezza. Non ho i tratti del viso regolari. I tratti del viso regolare non sono Dio. Dio non è i tratti regolari del viso. Dio è sentimento nel viso. Un gobbo è Dio. Io amo i gobbi. Amo i mostri. Io sono un mostro che è dotato di sentimento. Io danzo i gobbi e i dritti. Io sono l'artista che ama qualsiasi complessione fisica e ogni sorte di bellezza. La bellezza non è una cosa relativa. Dio è la bellezza con il sentimento. La bellezza nel sentimento[38].

Subito dopo – il testo è denso e corre con movimento curvo, a spirale – la scrittura si incupisce. Nižinskij si difende dall'accusa di pazzia, dichiara quasi urlando che vuole il bene e non il male, che è di fede cattolica, che ama la vita e non la morte, che vuole

amore per la gente. Poi nuovamente, senza usare il capoverso (non ve ne è nemmeno uno nei *Diari*), annota l'ingresso della cameriera nella sua stanza, sente qualcuno che parla al telefono in un'altra stanza. È la moglie a colloquio probabilmente con il medico Fränkel. Il monologo interiore si interrompe, l'attenzione si concentra su un altro mondo parallelo, esterno e minaccioso: "Non so che cosa si stiano dicendo al telefono. Penso che vogliano mettermi in prigione". Nižinskij pensa allora di riavvicinarsi alla moglie, di dichiararle ancora una volta tutto il suo amore, di baciarla. In fondo, dice a se stesso, anche Tessa, la sorella di Romola, ha cambiato recentemente parere e ha deciso di non abbandonarlo, di non partire da Saint-Moritz. Poi ascolta una voce che proviene da un'altra stanza ancora, è quella di sua figlia Kyra: "La mia bambina sta cantando: 'Ah, ah, ah, ah!'. Non ne capisco il significato, ma ne sento il senso. Vuole dire che quegli 'Ah, ah!' non sono di terrore ma di allegria".

Così si chiude il primo quaderno dei *Diari*. Tutte le forze che abitano la villa di Saint-Moritz e la vita di Nižinskij ci appaiono con chiarezza nello spazio di sole due pagine in un flusso di coscienza che percepisce nel dettaglio la pluralità dell'attimo, dilatandolo in un presente assoluto: c'è la voce salvifica del divino dentro di sé; c'è la presenza della moglie con tutta la sua carica ambivalente di amore e odio; ci sono i pensieri più intimi del danzatore, le sue paure ma anche il suo slancio mistico in cui Dio coincide con il paradosso: è bellezza non convenzionale e addirittura mostruosa; c'è la presenza poliziesca della cameriera svizzera, quella della cognata Tessa, strano doppio della moglie; c'è anche all'altro capo del telefono il medico o un'altra autorità esterna alla casa, incombente su di essa; c'è infine il canto innocente di Kyra.

Di fronte a questa polifonia così ben strutturata viene spontaneo chiedersi se Nižinskij fosse consapevole di creare un'opera d'arte. Acocella ne è convinta soltanto in parte. Nella sua lunga e documentata introduzione all'edizione americana dei *Diari* (New York, 1999) scrive: "Alcuni passaggi del testo originale sono chiaramente il prodotto di un artista […]. Altri passaggi, comunque, sono veramente difficili da leggere: ripetitivi, ossessivi, al tempo stesso appassionati e noiosi, come lo sono spesso i malati di mente"[39]. C'è comunque qualcosa che rende difficile una definizione precisa: siamo come ai confini della cultura, in un territorio che sta al di qua delle convenzioni, prima delle definizioni. Cosa sono i *Diari*? Un romanzo autobiografico sperimentale, una lunga lettera di addio, simile a quelle che lasciano i suicidi, un delirio catartico di uno psicotico, la testimonianza di un mistico? O forse documentano quel dramma del pensiero sospeso nel vuoto, del pensiero allo stato nascente di cui scriveva Artaud a Jacques Rivière[40]?

Romola riuscì a risolvere i suoi dubbi: qualunque cosa fossero, i *Diari* da un punto di vista letterario non erano ammissibili e andavano riscritti. Oggi il testo edito da Romola rispetto a quello originale sembra vecchia letteratura. Ne ricaviamo l'immagine romantica e malinconica di un Nižinskij genio e sregolatezza che mal si concilia con la tenacia e il rigore della sua ricerca esistenziale e artistica. Ci si rende conto per esempio – per restare ai temi fin qui trattati – che i principi della polifonia e del presente continuo risultano molto ridimensionati nella sistematica riscrittura delle parti che riguardano la vita quoti-

diana del danzatore nella villa di Saint-Moritz. Quello che preoccupava Romola era l'immagine domestica e "bassa" del grande artista. Nella versione censurata manca quasi del tutto lo strato materiale e fisiologico, il corpo animale e sessuale, quel teatro degli organi e delle pulsioni che è al centro degli interessi del danzatore alla ricerca ormai di una palingenesi. Come non ricordare qui che molte delle sue coreografie realizzate o soltanto progettate ruotavano intorno al tema della sessualità? Nei *Diari* Nižinskij spesso è osceno e volgare:

> Non voglio i cinquantamila franchi, però voglio i soldi che mi sono guadagnato, quelli del processo vinto dal mio avvocato inglese Lewis, e che Djagilev mi deve ancora dare. In Inghilterra lo chiamano Sir Lewis. Non amo i sir, perché non sanno cagare. Io cago come tutti, non cago soldi. […]
> [a proposito della cognata Tessa] Il suo piscio è pieno di macchie bianche. Ha dimenticato in camera il vaso da notte, e quando sono entrato per cambiare l'aria fetida ho visto il vaso con il piscio. Il piscio di mia moglie è pulito. Il piscio di Tessa è sporco. Ho capito che si occupa troppo del suo ventre. […]
> [sempre a proposito di Tessa] Lei è un uomo non una donna, perché è lei che cerca l'uomo. Le piace il cazzo. Ha bisogno del cazzo. Conosco cazzi che non la amano. Io sono un cazzo che non la ama. Il cazzo non è la vita. Il cazzo non è Dio. Dio è un cazzo che prolifica con una sola donna. […]
> Mia moglie ama eccitarsi con me. Io non voglio eccitarmi, perché so cos'è il desiderio. So che mi diranno che sono un castrato, uno *skopec*. Non temo i castrati, perché so a che cosa mirano. Non amo i castrati perché si tagliano i coglioni. So che i coglioni secernono il seme, perciò non voglio tagliarmeli. Io amo il seme. Io voglio il seme. Io sono il seme. Io sono la vita. […]
> Ho notato che quando mangio carne e inghiotto senza masticare defeco con difficoltà. Mi tocca fare un tale sforzo, che per poco non mi scoppiano le vene del collo e della faccia. Ho notato che tutto il sangue affluisce alla testa. Uno sforzo così può causare "apoplessia". Non conosco questa malattia, ma c'è un caso che voglio raccontare. Non riuscivo a fare uscire le feci. Soffrivo perché l'ano mi faceva male. Il mio ano era piccolo e le feci erano grandi. Spinsi un'altra volta e le feci si mossero un po'. Cominciai a sudare. Sentivo freddo e caldo. Pregai Dio di venirmi in aiuto. Spinsi, e le feci uscirono. Piangevo. Avevo male ma ero felice. Finita tutta la procedura, mi pulii e sentii male al sedere. Notai che mi era uscito un pezzo di intestino e mi spaventai. Cominciai a spingerlo dentro con un dito, pensando che rientrasse, ma non fu così. Piangevo. Temevo per i miei balletti[41].

Questo aspetto sgraziato di Nižinskij così presente nei *Diari* originali non è soltanto una manifestazione delle sue ossessioni sessuali e scatologiche nel periodo dell'esilio dalle scene, ma ha anche molto a che vedere con la poetica modernista che aveva ispirato anni prima le sue coreografie. Nižinskij porta dentro i *Diari* la categoria del brutto in arte che già a teatro aveva suscitato scandalo e polemiche. Più che il finale onanistico dell'*Après-*

*midi*, singolo episodio di uno spettacolo certo difficile ma composto e rarefatto, è *Le Sacre* che in maniera più diretta si oppone con il suo violento primitivismo all'estetica del balletto classico. È stato Jacques Rivière per primo, in un famoso saggio del 1913, a scoprire la grazia tutta particolare, angolosa e compatta, di un'opera che definì cacofonica. Rivière auspicava che finalmente si smettesse di "confondere la grazia con la simmetria e l'arabesco"[42]. Più recentemente è stata Françoise Reiss a contrapporre la "graziosità" classica del danzatore Nižinskij, virtuoso prima dei Balletti Imperiali, poi di tanti balletti prodotti da Djagilev, con la "grazia nuova e più profonda" del Nižinskij coreografo. Secondo la Reiss, che si ispira a Rivière, Nižinskij nel rigettare l'estetica del grazioso, della grazia fine a se stessa, si diresse "empiricamente" e "con brutalità" agli antipodi, verso il primitivo, il rozzo, l'inconscio, alla ricerca delle forze vitali del passato e del presente. Conclude la studiosa francese: "Ciò può essere accostato soltanto alle ricerche di un Picasso"[43]. Ancora più incisivo è a questo proposito il parere di un importante ed autorevole storico del balletto moderno, Lincoln Kirstein, che in *Nijinsky Dancing* scrive: "Per la sua epoca Nijinsky insieme a Rodin, Cézanne, Picasso e Brancusi, ha assassinato la bellezza"[44].

Presente continuo, polifonia, cacofonia, circolarità: ecco gli elementi formali dei *Diari* che possono essere ricondotti ad alcuni fondamentali principi compositivi delle coreografie di Nižinskij. Nei *Diari* evidentemente c'è una tensione estrema, una densità psichica straordinaria che nasce dalla pericolosità del momento che il danzatore sta vivendo. Tra Dio e la follia, tra la speranza di tornare alla danza e il terrore dell'internamento in ospedale. C'è da chiedersi però se questa densità psichica, questa tensione che spinge Nižinskij *qui e adesso* al totale denudamento pubblico di sé (egli è certo di vendere i *Diari*), la sua disarmante sincerità da idiota dostoevskiano, non siano state anche alla base della fascinazione teatrale che da lui emanava.

Quando Nižinskij scrive: "Io lavoro con le mani e i piedi e la testa e gli occhi e il naso e la lingua e i capelli e la pelle e lo stomaco e le budella"[45], non si riferisce forse al coinvolgimento totale dell'artista nel processo creativo? Questo dono di sé, questo rischio che si prendeva, portando nella danza la verità del teatro, l'interpretazione, il metamorfismo, l'identificazione con uno stato psichico ("ho danzato come la Duse o Sarah Bernhardt"[46]), costituivano insieme al rigore tecnico la forza della sua leggendaria presenza scenica. Nižinskij creò, guidato in questo dall'abile Djagilev, l'attesa dell'imprevisto: l'*exploit* atletico (il famoso salto de *Le Spectre de la Rose*), la trasformazione psicofisica, la manifestazione di un'energia divina, il gesto trasgressivo. Egli si presentava di fronte al pubblico con tutto se stesso, era tutto lì, totalmente presente, sempre in divenire.

Le analogie tra la densità psichica della scrittura dei *Diari* e la qualità della presenza scenica del danzatore danno alla pubblicazione integrale dei quattro quaderni un valore ancor maggiore di quello che fin qui si è cercato di dimostrare. I *Diari* costituiscono la mappa interiore del fenomeno teatrale più pubblicizzato e documentato della prima metà del Novecento. Forse è vero: come già sta avvenendo negli Stati Uniti e in Francia, con Nižinskij bisogna ricominciare da capo.

## Nižinskij e Tolstoj veggenti della carne

Da quando si è potuto accedere alla versione non censurata, i *Diari* sono stati accostati – si pensi soprattutto ai lavori dell'Acocella e della Hodson – non soltanto all'opera dei già citati Joyce, Artaud e Stein, ma anche di William Blake, dei mistici cristiani e sufi. È strano però che nessuno si sia soffermato più di tanto sugli autori russi che Nižinskij amava e studiava.

Il critico di danza inglese Richard Buckle nella sua biografia di Nižinskij riporta abbastanza in margine una notizia avuta durante una conversazione con Marie Rambert[47] che rivela un lato spesso sottovalutato della personalità del danzatore, cioè il suo interesse a sviluppare una ricerca filosofica e religiosa a partire dal dibattito suscitato dalle idee dei due più grandi artisti russi di fine secolo: Tolstoj e Dostoevskij. La Rambert ricorda che nell'estate del 1913 Nižinskij, in viaggio in nave con tutta la compagnia verso l'Argentina, dedicava parte del suo tempo alla lettura dei saggi su Tolstoj e Dostoevskij scritti qualche anno prima dal romanziere e critico letterario simbolista Dmitrij Merežkovskij[48]. Nižinskij ne discusse anche varie volte con la stessa Rambert a cui prestò in una di quelle occasioni alcuni numeri della rivista simbolista *Mir Iskusstva* ("Il mondo dell'arte") fondata da Djagilev. Allora Nižinskij non si era ancora convertito al movimento tolstoiano, cosa che avverrà nel 1916, e probabilmente oscillava tra le differenti visioni del mondo dei due scrittori a cui aveva attinto direttamente sin da ragazzo leggendo insieme alla sorella Bronislava le loro principali opere[49].

La figura di Tolstoj, nume tutelare del viaggio spirituale che Nižinskij intraprende nel suo isolamento svizzero, predomina nei *Diari*. Tolstoj il saggio, il maestro di sapienza, Tolstoj vegetariano e pacifista, difensore dei contadini e degli oppressi, Tolstoj fondatore di un movimento religioso che si rifaceva al cristianesimo delle origini e si poneva al di fuori della Chiesa ortodossa. Ma nei *Diari* è presente, pur se in maniera meno evidente, anche Dostoevskij, autore da sempre amato da Nižinskij. In uno dei *flash-back* che riportano il danzatore al suo passato, Nižinskij scrive: "Leggevo Dostoevskij. A diciotto anni lessi *L'Idiota* e ne capii il significato. Volevo diventare uno scrittore e studiavo goffamente la scrittura di Dostoevskij"[50].

Non sappiamo di che cosa discussero Nižinskij e Marie Rambert a proposito dei saggi di Merežkovskij. Ciò non sorprende: la maggior parte della vita intellettuale di Nižinskij prima dei *Diari* ci è del tutto sconosciuta. Uomo taciturno e introverso, egli manifestò il suo pensiero più intimo soprattutto attraverso le sue coreografie. Sicuramente però la lettura di Merežkovskij lo colpì profondamente: sei anni dopo alcuni concetti verranno ripresi con forza nei *Diari*. In effetti il letterato russo fu il primo (si pensi che Tolstoj era ancora vivo) a tentare di collegare la vita, le opere e le idee religiose dei due massimi scrittori russi, ponendoli in una prospettiva grandiosa che comprendeva la storia della cultura europea dal Rinascimento a Nietzsche e si spingeva oltre sino alla previsione di un futuro apocalittico e salvifico. Scrive Vittorio Strada: "Per Merežkovskij il rapporto Tolstoj-Dostoevskij era il momento centrale di una visione metafisica della Russia, luogo di in-

contro e di tensione tra Oriente e Occidente, e del cristianesimo provato e lacerato da un'astratta opposizione tra carne e spirito, visione metafisica aperta all'attesa di una nuova sintesi: di un nuovo cristianesimo e di una nuova umanità"[51].

Siamo qui nel cuore intimo dei *Diari*, al centro del tentativo di Nižinskij di riformulare la sua identità di danzatore, di artista, di essere umano alla luce della rivelazione del divino in sé, di una nuova e straordinaria esperienza del proprio corpo e della propria coscienza. Forse gli storici e i biografi hanno fin qui troppo insistito sugli aspetti più dichiaratamente tolstoiani di Nižinskij: il pacifismo, il vegetarianismo, lo spirito democratico (che il danzatore nell'ultimo periodo portò con esiti a quanto pare disastrosi dentro la compagnia dei Ballets Russes), l'amore profondo per il prossimo, quello per la terra russa e per le radici contadine del suo popolo. Tutti motivi questi che si ritrovano nei *Diari* a più riprese con evidente insistenza e che conducono Nižinskij a immaginare una danza del futuro libera da ogni intellettualismo alla Djagilev, una "danza della vita e dell'amore" da donare gratuitamente al pubblico. Scrive Nižinskij:

> Sarò il più felice al mondo quando saprò che tutti condividono tutto. Sarò il più felice al mondo quando reciterò, danzerò, eccetera, senza essere pagato, in denaro o in qualunque altro modo. Io voglio l'amore nei confronti di tutti. Io non voglio la morte. Temo le persone intelligenti. Sanno di freddo. […]
> Voglio che i teatri siano gratuiti. So che oggi senza soldi non si può far niente, perciò lavorerò duramente affinché tutti possano venire a vedermi gratuitamente. […]
> Io donerò i miei soldi all'amore. Al sentimento Divino negli uomini. Io comprerò un teatro e danzerò gratis. Quelli che vorranno pagare aspetteranno il proprio turno. Quelli che non vorranno pagare faranno una fila dettata dall'amore. Io voglio una fila d'amore[52].

In queste parole ritroviamo tutto lo spirito evangelico e pauperistico del secondo Tolstoj, l'autore della *Confessione* e del *Vangelo*. Merežkovskij sostiene che alle radici della crisi esistenziale e della conversione al cristianesimo di Tolstoj vi fu una rivelazione del divino che ebbe origine non tanto dalla visione di altri mondi spirituali, come in Dostoevskij, ma da una percezione intensa del corpo. Tolstoj è per Merežkovskij il "veggente della carne". Proprio come avviene ad Anna Karenina o al principe Andrej di *Guerra e Pace*, la febbre, il delirio, la sensazione della morte vicina o un altro stato speciale della carne rendono la coscienza chiaroveggente. Scrive Merežkovskij: "Il destarsi in Anna del suo vero e cristiano io – del suo amore per il marito – incomincia non tanto nella coscienza, quanto nell'elemento incosciente, non nella profondità dello spirito, ma nella profondità della carne, come in Tolstoj tutti i grandi sentimenti e pensieri. Nel profondo della carne, nel mistero del sesso, la donna possiede accanto al principio dell'orgiastica voluttà infeconda, anche l'opposto o apparentemente opposto, principio della maternità"[53].

Da questo punto di vista, da quello di un accendersi della coscienza a partire da un sapere che nasce dalla "carne", molte pagine di Nižinskij in cui il danzatore è autisticamente concentrato sul suo corpo, sulle sue singole parti, sul loro funzionamento, appaiono sot-

to una luce diversa. In uno di questi passaggi scrive:

> I nervi del naso si stanno calmando, ma i nervi del cranio mi danno fastidio, perché sento il sangue che defluisce dalla testa. I miei capelli si muovono, li sento. Ho mangiato molto, perciò sento la morte. Non voglio la morte perciò Dio aiutami[54].

A volte l'osservazione del proprio corpo è il punto di partenza di un'associazione vertiginosa di idee che dal dettaglio fisico più piccolo si muovono verso realtà sempre più complesse, passando attraverso la sfera psicologica individuale, la dimensione collettiva, per arrivare infine alla terra, al cosmo:

> Me ne stavo a letto. Ero triste. Ho cominciato a muovermi e ho alzato un piede. Ho sentito un nervo nel piede. Ho cominciato a muovere il nervo. Ho mosso le dita con il nervo. Ho capito che l'alluce non andava bene per via del nervo. Ho capito la morte. Ho mosso l'alluce e dopo di lui si sono mosse anche le altre dita. Ho capito che le altre dita non hanno nervo e vivono del nervo dell'alluce. […] Ho capito che tutta la nostra vita è degenerazione. Ho capito che se gli uomini continueranno a vivere così non avranno più dita. Ho capito che l'organismo umano sta degenerando. Ho capito che la gente non pensa a ciò che fa. So che la terra sta degenerando e ho capito che gli uomini la stanno aiutando in ciò. Ho notato che la terra si sta spegnendo e con lei si sta spegnendo la vita. […] So che la terra era il sole. So che cos'è il sole. Il sole è il fuoco. La gente pensa che la vita dipenda dal sole. Io so che la vita dipende dagli uomini. Io so cos'è la vita. Io so cos'è la morte. Il sole è ragione. L'intelligenza è un sole spento che si putrefà. So che la putrefazione distrugge la terra. So che la terra si sta coprendo di putrefazione[55].

La "ragione" a cui Nižinskij fa appello in questo finale visionario, una ragione che si irradia come un sole umano, non è certamente la *ratio* illuminista. Il danzatore scrive altrove nei *Diari*: "Chiamo ragione quanto *si sente con chiarezza*. Io sento con chiarezza, perciò sono una creatura dotata di ragione"[56]. Qui l'influenza di Tolstoj è evidente. Lo stesso Nižinskij farà riferimento nei *Diari* più volte alla ragione tolstoiana. Nella *Confessione*, l'autobiografia della sua conversione, Tolstoj critica con veemenza "la conoscenza razionale" e afferma: "La [mia] ricerca di Dio non era un ragionamento, ma un sentimento, giacché aveva origine non dal corso dei miei pensieri – con cui, anzi, si trovava in netta contrapposizione – bensì dal mio cuore"[57].

Il "sentire con chiarezza" che per Nižinskij si irradia come un sole sbucando dal corpo, ci riconduce alla sua idea di "occhio di Dio" e alla rappresentazione che ne ha fatto nei suoi disegni. Attorno all'occhio Nižinskij costruisce un cosmo di linee e di colori anch'esso sferico che emana da quell'occhio ma che anche lo ingloba, lo comprende. Questi disegni hanno una densità materica e mentale che ancora una volta ci riporta alla densità della sua presenza scenica e delle sue coreografie.

Millicent Hodson suggerisce, come abbiamo già visto, che questo sentire corrisponde

all'"attenzione intensa" degli esercizi di Gurdjieff, delle tecniche yoga e delle arti marziali orientali. Il suggerimento è indubbiamente stimolante perché dagli stessi *Diari* sappiamo che Nižinskij era interessato alla *trance* e alle pratiche ipnotiche. Di ciò ci riferisce anche Romola nella sua biografia sul marito. Una fonte di notizie sulle pratiche esoteriche potrebbe essere stato per Nižinskij il pittore e scenografo Nikolai Roerich e quindi l'ambiente teosofico russo. Ma non vi sono fin qui documenti che possano aiutare ad approfondire questo aspetto[58].

Sembra invece più realistico ricollegare le nozioni di sentimento e di ragione all'ascetismo monacale dell'ultimo Tolstoj e quindi alle sue idee di purezza, di semplicità e di rigore. È attraverso la dottrina cristiana dello scrittore russo che Nižinskij tenta nei *Diari* di salvarsi, di "vincere la morte" (e quindi anche la lotta con la famiglia, con la follia), senza rinnegare il passato ma superandolo nella nuova unità della coscienza divina. I *Diari* sembrano il farsi di questa coscienza che di per sé è secondo Tolstoj un farsi continuo, una ricerca incessante, che supera sempre ogni risultato acquisito. Questo crea nei *Diari* una tensione drammatica che ricorda quella della *Confessione* di Tolstoj[59] e certo la supera anche perché in Nižinskij tutto è al presente, incerto, come se una battaglia fosse ancora in corso. Tolstoj scrive con l'assennatezza del vincitore, Nižinskij con l'urgenza del combattente.

Lo scenario e il teatro di questa battaglia sono visualizzati in molti disegni: l'occhio divino, la ragione, riuscirà a inglobare la totalità della vita, con la serena rassegnazione con cui l'albero di Tolstoj attraversa la propria vita? Oppure lo sdoppiamento della natura umana avrà la meglio frantumando in mille pezzi il caleidoscopio?

In questa battaglia il corpo gioca un ruolo centrale. Nella cultura religiosa occidentale e in quella orientale ortodossa il corpo è il luogo di un'ambivalenza terribile. La cristologia pone infatti l'enfasi sulla corporeità del divino nella figura del Cristo fattosi uomo. Ma il corpo con la sua morte ineluttabile e sempre scandalosa mette in dubbio la resurrezione di Cristo, l'immortalità dell'anima, la stessa esistenza di Dio. Come si sa questo è un tema profondo della letteratura russa ottocentesca che si caratterizza per la sua religiosità rispetto alla letteratura profana della coeva Europa occidentale[60]. Nižinskij di fronte a questa ambivalenza, che egli sente potentemente, da vero russo – come lui stesso si dichiara a dispetto dell'anagrafe –, sceglie la via ascetica tolstoiana. Egli sottopone il corpo a un rigore severissimo, a un controllo che come danzatore ha già ben sperimentato sotto altre forme nella costrizione della tecnica della danza classica e, ancor oltre, nella sua opera di coreografo. Adesso, come allora, il rigore non è finalizzato al raggiungimento di uno scopo esteriore, immediatamente visibile, ma alla creazione di un qualcosa ancora inesistente. Questo qualcosa fu con Fokin il personaggio teatrale, poi a partire dall'*Après-midi* fu l'opera coreografica, adesso nei *Diari* Nižinskij prova a costruire quel "senso della vita" che Tolstoj, secondo alcuni in maniera blasfema, chiamava Dio.

In questa sua ultima ed estrema costruzione Nižinskij non cede all'autoinganno, non è, come direbbe René Girard, un "romantico", un idealista che ignorando lo sdoppiamento della propria coscienza finge davanti a se stesso di essere perfettamente *uno*[61]. Nižinskij

nei *Diari* non ci mostra la metà ideale e sublime di sé come se fosse la totalità del suo essere. Sarà come sappiamo Romola a tentare la beatificazione del danzatore censurando opportunamente i *Diari*. Nel testo originale accanto allo spirituale c'è sempre il doppio sordido e osceno. Nižinskij tenta come fa Tolstoj nella *Confessione* di spingerlo via, tenta di relegarlo al passato: gli eccessi di masturbazione giovanile, la frequentazione delle prostitute, il suo rapporto omosessuale con Djagilev. Ma in realtà il combattimento è ancora in corso. Seguendo gli insegnamenti di Tolstoj neutralizza la pulsione sessuale, che anni prima aveva portato spudoratamente sulla scena teatrale, con l'astinenza dai rapporti con la moglie, con il vegetarianismo, con il disinteressato amore cristiano per il prossimo, con i lunghi soliloqui con Dio. Contemporaneamente compie atti meschini: è violento con la piccola figlia Kyra, si eccita in maniera volgare nel condannare il presunto libertinaggio sessuale della cognata, spia le urine e le feci degli abitanti della casa come a volergli rubare i segreti più intimi. Nei *Diari* Nižinskij non nasconde nulla di tutto questo. Si svela e si denuda. Il testo è pieno di contraddizioni evidenti, fulminanti, del tipo A è B e A non è B. L'occhio non esclude nulla. La coscienza non opera nessun taglio.

Più che al manicheismo dell'ultimo Tolstoj che risolse lo sdoppiamento umano con l'eliminazione della parte negativa[62], Nižinskij sembra, a dispetto delle sue stesse convinzioni, più vicino all'aspirazione dostoevskiana alla pienezza, ad una ritrovata unità in cui "l'angelo e la bestia romantici svaniscono per far posto all'uomo nella sua interezza"[63]. Nižinskij vive la dimensione instabile e precaria dei grandi personaggi di Dostoevskij. Scrive Girard a proposito dei *Fratelli Karamazov* : "Noi sentiamo ad ogni istante che Ivan può salvarsi e che Alësa può perdersi"[64].

Ma l'"occhio di Dio" nei *Diari* ad un certo punto comincia ad indebolirsi. Uno psichiatra americano, Peter Ostwald, ha pubblicato nel 1991 un libro in cui ricostruisce il "salto nella follia" di Nižinskij alla luce di nuove testimonianze e di referti medici recuperati negli archivi degli ospedali dove l'artista ha vissuto metà della sua vita. Ostwald nutre il sospetto, che già Adler aveva adombrato in un'introduzione (mai pubblicata) ai *Diari* curati da Romola, che la decisione di ospedalizzare Nižinskij fu troppo affrettata e aggravò le condizioni del danzatore, impedendogli di continuare quell'attività creativa che era necessaria al suo equilibrio psichico[65].

La lettura dei *Diari* nella sequenza originale, non rimontata da Romola, ci mostra chiaramente che Nižinskij ad un certo punto sentì il cerchio stringerglisi attorno. Qualcosa cominciava ad incombere da fuori ma parallelamente qualcosa cominciava a precipitare dentro di sé. Il 27 febbraio 1919, iniziando il terzo e ultimo quaderno che intitola *Morte* (il quarto raccoglie le poesie e lettere), scrive: "Mi hanno detto che sono pazzo. Io pensavo di essere vivo. Non mi hanno dato tregua".

È Romola a ricordare che nel periodo immediatamente precedente l'inizio della stesura dei *Diari*, il marito cominciò a disegnare degli occhi sempre più minacciosi, demoniaci[66]. C'è probabilmente un rapporto tra il primo manifestarsi di evidenti sintomi di disagio mentale – secondo Romola a partire dall'inverno del 1918 – e il carattere sempre più terrifico dei suoi disegni. Meno conosciuti ma ancor più inquietanti sono i disegni del

periodo immediatamente successivo alla prima ospedalizzazione. Ve ne è uno che risale alla fine del 1919 in cui lo stile è infantile, fortemente regressivo: una casa con una porta sbarrata da un segno X a sinistra, al centro un grosso maiale in parte coperto da uno scarabocchio, in alto vi è un piccolo gatto che defeca[67].

Dall'unità nel molteplice alla frantumazione caotica: sembra questo il percorso che caratterizza i disegni di Nižinskij dal 1916 alla fine del 1919[68]. La prima data coincide con quella della produzione americana della sua ultima coreografia, il *Till Eulenspiegel*, con musica di Richard Strauss. Il giovane scenografo e costumista Robert Edmond Jones, che aveva fatto il suo apprendistato in Germania con Max Reinhardt, ricorda che durante le prove Nižinskij gli sembrò "una locomotiva mentale, straripante di un'energia sovrabbondante, lanciata in corsa, […] torturata e scombussolata da una spietata potenza creatrice"[69]. Nižinskij si occupava del trucco (vi è una celebre foto che lo ritrae intento a truccare una danzatrice), dei costumi e delle scene. Guidava la mano dello scenografo, "gli stava alle spalle", lo guardava, criticava, esortava, progettava insieme a lui le scene e sceglieva i colori[70]. Successivamente in Svizzera dal 1917 al 1918 lavora a tre nuovi spettacoli che non realizzerà mai: una versione della *Chansons de Bilitis* di Debussy, un "poema coreografico" ambientato nel Rinascimento, e *Les Papillons de nuit* che aveva per protagonista la tenutaria di un bordello. Di tutti questi spettacoli il danzatore disegnerà e dipingerà i bozzetti di scena e i costumi. Di fronte a questa intensa e breve (1916-19) produzione pittorica e scenografica – in Russia Nižinskij era stato con Chagall allievo di Lev Bakst – appare sconcertante la svolta verso la completa disorganizzazione formale dei disegni della fine del 1919.

La spiegazione di questa svolta non la troviamo direttamente nei *Diari* dove c'è sempre un io narrante che guida la scrittura, pur tra sdoppiamenti, improvvise possessioni del divino, molteplici e simultanei piani di ascolto della realtà. Ancora nelle ultime pagine del terzo quaderno vi è autocontrollo. Vi è anche la consapevolezza rassegnata dell'imminente ospedalizzazione. Il giorno del decisivo e temuto viaggio a Zurigo per l'incontro con il professor Bleuler, Nižinskij scrive:

> Mia moglie è venuta a dirmi di dire a Kyra che non tornerò più. Mia moglie ha sentito le lacrime e mi ha detto tutta agitata che non mi avrebbe lasciato. Non ho pianto, perché Dio non voleva. Le ho detto che non resterei a Zurigo se lei non avesse paura di me, ma dato che ne ha, allora preferisco stare in manicomio, perché io non ho paura di niente. A lei piangeva il cuore. Io ho sentito una fitta dentro e le ho detto che se lei non aveva paura di me sarei tornato a casa[71].

Forse una spiegazione della rottura della forma artistica la troviamo nelle parole che il danzatore dirà nel luglio del 1919 al dottor Kurt Binswanger, che lo cura all'ospedale di Bellevue: "Le mie idee vanno in tutte le direzioni, cambiano continuamente, la mia vita è finita"[72]. Il caledeidoscopico "occhio di Dio", l'occhio contemplativo dei *Diari* e dei disegni, quello stesso occhio che aveva visto nella danza qualcosa che nessuno aveva ancora

colto con tale esattezza, la danza del futuro, quell'occhio prima gli si è rivolto contro minaccioso, adesso va in frantumi. La cronaca che fa Romola di quel terribile 1919 e degli anni che seguirono fino alla morte dell'artista, nel 1950, segnati da tentativi di guarigione di ogni tipo che misero in campo, oltre Bleuler, anche Freud, Jung e Adler, svariate terapie farmacologiche, l'allora rivoluzionario choc insulinico, e perfino il più classico dei viaggi a Lourdes, quella cronaca è drammatica e umanamente toccante. Ma ancora una volta è più la storia di Romola che di Nižinskij. La ricostruzione storica di Peter Ostwald, basata su fonti documentarie inedite, ci mostra la realtà della malattia nella crudezza dello stile dei referti clinici. Molti di questi documenti sono redatti da medici e infermieri che del Nižinskij *danseur de Dieu* sanno poco o nulla. Il danzatore è certo un paziente speciale, una leggenda vivente, ma lì in ospedale è innanzitutto un malato, un caso clinico. La diagnosi fu schizofrenia, una parola che proprio Bleuler aveva usato per primo[73].

Le pagine di Ostwald dedicate alla ricostruzione dei molti anni passati dall'artista negli ospedali psichiatrici ci mostrano la vita delle singole parti di un soggetto ormai a pezzi, delirante. Davanti allo sguardo artisticamente disinteressato di malati, infermieri e dottori, queste parti mutilate per sempre – in cui seguendo Ostwald speriamo a volte di rintracciare rinvii alla sua vita passata, alla sua danza, ai suoi personaggi – celebrano a turno la loro vittoria sull'Io la cui identità assoluta lo stesso Nižinskij aveva contribuito a mettere in discussione sin dai tempi dei Ballets Russes, diventando per il pubblico il simbolo dell'androginia e dell'ambiguità sessuale. Sulla scena era stato camaleontico. Alexandre Benois nelle sue memorie scrive di una vera e propria "capacità inconscia di metamorfosi", di "incarnare un altro da sé"[74]. Gli ospedali psichiatrici furono il teatro di metamorfosi ben più radicali, di manifestazioni estreme e di eccessi che oscillavano tra il compimento di azioni imprevedibili, spesso violente, accompagnate da urla e salti, e la caduta in stati depressivi contraddistinti da mutismo autistico o all'opposto da docile passività, da pianti disperati e richieste di aiuto. Questo è un breve catalogo di alcuni dei principali comportamenti registrati dai medici soltanto sino al 1920: distruzione di oggetti e arredi; aggressioni verso altri; tentativi di ferirsi, fra cui quello di perforarsi con l'indice un occhio (!); tentativi di autostrangolamento; *avances* sessuali ad infermieri, medici e pazienti di entrambi i sessi; esibizione di genitali e pratica della masturbazione; atteggiamenti bizzarri e fuori dalla norma spesso con intenti provocatori, come ad esempio dormire con la testa e le mani dentro i piatti pieni di cibo, urinare per terra e defecare sui tappeti, mangiare con le mani imitando con tutto il corpo il comportamento di animali (spesso una scimmia), ripetizione di gesti e di sequenze di movimenti stereotipati, ad esempio: svestirsi, rifiutarsi di mettersi a letto, andare a letto, alzarsi, rivestirsi e ricominciare da capo; atteggiamenti paranoici e ossessivi: paura di essere ucciso, sentire voci, avere la certezza che qualcun altro abita il proprio corpo o delle sue singole parti.

In Nižinskij più che la parola, come avviene di solito nella patologia del delirio, è soprattutto il corpo che "dà voce" a queste entità plurime discordanti ed ormai estranee fra di esse. Dopo il breve intervallo dei tre mesi dei *Diari*, in cui la parola letteraria e poetica ha sondato l'invisibile, nel momento dell'inabissamento della coscienza il linguaggio

non verbale ritorna al centro di una scena stavolta non più teatrale ma fantasmatica. Il 30 giugno del 1919 i medici notano "la capacità di giocare per delle ore con la coperta del suo letto, facendogli prendere molteplici forme che ogni volta il paziente osserva a lungo"[75]. Il corpo è usato a volte anche per provocare stati catatonici sempre più profondi attraverso l'alterazione volontaria dei ritmi respiratori, l'assunzione prolungata di "posture bizzarre", tecniche che ad Ostwald ricordano gli esercizi di preghiera contemplativa dell'Esicasmo, la tradizione mistica della chiesa orientale. Anche gli atti di violenza autodiretti secondo lo psichiatra potrebbero essere messi in relazione con "le orgie masochistiche dei fanatici religiosi russi". Scrive Ostwald: "È probabile che il suo salto nella follia gli permettesse di raggiungere qualcosa che aveva sempre desiderato: la comunione paradisiaca con la natura, la santità alla Tolstoj, il distacco ascetico dal resto del mondo"[76].

L'idea del "salto nella follia" che dà il titolo all'intera monografia di Ostwald, sembra volere alludere a qualcosa di più del banale riferimento al salto nella pratica della danza, a meno che il salto a cui si riferisce lo psichiatra non sia quello de *Le Spectre de la Rose*, con cui Nižinskij con un poderoso *grand jeté* si proiettava oltre la finestra che si apriva sul fondo della scena e si lanciava, poco prima del sorgere dell'alba, nel buio della notte. Ostwald forse pensa, chiamando in causa i mistici russi, a un atto deliberato dell'artista, ad una scelta consapevole di entrare nella follia? Scrive Nižinskij all'inizio del terzo quaderno: "La Morte è arrivata all'improvviso perché io la volevo". Il che è un paradosso perché subito dopo afferma che gli altri non gli hanno dato tregua, hanno detto che è pazzo. Ma sempre nel terzo quaderno, dove torna a più riprese sull'idea di morte, cita un passo della preghiera pasquale ortodossa: "Con la morte vincerò la morte". Ma di quale morte vincente scrive Nižinskij? Non si tratta certo di quella del Cristo che risorge. Nižinskij al tempo della scrittura dei *Diari* nutre come Tolstoj soltanto un vago sentimento di nostalgia per la fede popolare russa, mentre prova avversità per il pensiero dottrinario dell'ortodossia. Come Tolstoj, rifiuta di credere alla Resurrezione e attacca duramente i simboli religiosi più amati affermando chiaramente nei *Diari*: "Dio non è nelle icone. Dio è nell'anima dell'uomo. Io sono Dio. Io sono spirito. Io sono tutto"[77]. A queste parole Tolstoj avrebbe probabilmente aggiunto ciò che un giorno confidò al suo allievo Gor'kij: "Dio è il mio desiderio". Forse la morte vincente a cui allude Nižinskij è quella in grado di uccidere la formula, l'ovvio, il convenzionale, quella stessa morte vincente che il grande scrittore russo ricercò nella vita fino in fondo.

Gli ultimi anni di Tolstoj ricordano quelli di un suo personaggio, il monaco Padre Sergij che Ryszard Przybylsky definisce "un senzadio cercatore di Dio". Il monaco "per distruggere la propria personalità decise di diventare un comune e anonimo pellegrino e di sbarazzarsi del proprio nome". Scrive Przybylsky:

> Privandosi del nome egli ha distrutto se stesso come individualità, e ha con ciò stesso rigettato l'idea più inestimabile della civiltà europea, l'antropologia cristiana, secondo la quale l'uomo non è un anonimo servo di Dio, ma una personalità unica e irripetibile,

> suggellata dal nome. […] Il racconto di Tolstoj è l'opera di un pensatore che rientra tra i grandi critici della filosofia del soggetto. Com'è noto questa critica costituisce l'incubo della civiltà moderna[78].

A Gor'kij Tolstoj ricordava "uno di quei pellegrini con il loro bastone che trascorrono la vita misurando il terreno, percorrendo migliaia e migliaia di verste da convento a convento […]. Il mondo non è per loro"[79]. E così volle morire Tolstoj, da pellegrino, fuggendo a ottantadue anni da casa, senza nulla, per morire in un'anonima stazione ferroviaria della provincia russa.

"Ma che fai? Che cosa significa questa nuova sciocchezza? Vaslav quando cesserai di imitare quel vecchio lunatico di Tolstoj? Facendo così ti rendi ridicolo agli occhi di tutti", così Romola si rivolse al marito – siamo nell'inverno tra il 1918 e il 1919 – reduce da una bizzarra performance per le vie di Saint-Moritz dove, mostrando una grossa croce che pendeva sul suo petto, aveva invitato i passanti a recarsi in chiesa a pregare[80]. Bizzarrie e stranezze, un giocare ambiguo e pericoloso con la follia (quante volte nei *Diari* si parla di follia recitata!) che, sviluppando l'indicazione di Ostwald, ritroviamo in una vastissima tradizione religiosa della "pazzia sacra" non soltanto russa[81]. Alla follia come forma di conoscenza, alla logica delirante del paradosso d'altra parte fa riferimento nei *Diari* lo stesso Nižinskij professando il suo amore per i *fools* shakespeariani e per il personaggio dell'*Idiota* di Dostoevskij. Il danzatore si definisce anche – come ci ha ricordato Maurice Béjart in un suo celebre spettacolo – "buffone in Dio"[82].

Oggi che possiamo leggere per la prima volta l'intero *corpus* di poesie contenute nel quarto quaderno, abbiamo a disposizione un'altra poderosa testimonianza della logica paradossale dell'artista che lì festosamente sbrandella – non siamo ancora dentro la tremenda sofferenza della malattia – la presunta oggettività dell'Io e del Tu, della sostanza di ogni nome, usando la polisemia, i giochi fonetici, i neologismi.

Nel salto nella follia di Nižinskij assistiamo a una traiettoria che partendo dalla celebrazione dei fasti dell'"occhio divino" – del "sole" che tutto crea e ingloba (l'uno, il doppio, il molteplice) – conduce alla trasformazione nei disegni di quell'occhio in un'entità mostruosa e minacciosa il cui sguardo diventa insostenibile[83]. "È il volto dei soldati in guerra" dirà alla moglie. Questo rovesciamento di un'entità spirituale e benevola nel suo contrario aggressivo e terrifico, la cui apparizione precede l'ulteriore frantumazione, ricorda il rifiuto finale di Artaud del Doppio, di un Dio spossessatore del flusso vitale dell'uomo. Quel Dio per Artaud è in fondo un'altra maschera dell'Identico:

> Perché mi voglio sempiterno, cioè un io che si muove e si crea in ogni momento, e non eterno, avendo cioè un io assoluto e che mi comanda sempre dall'alto della sua eternità attraverso lo spirito di tutti i doppi che non vogliono procedere, ma perdurare nella loro marmellata inalienabile di budda contemplativi di non so quale spirito eterno mai esistito, quando invece è sempre il corpo attuale del nostro essere immediato nel tempo e nello spazio sempiterno ad esistere, e non i doppi del passato intitolati eternità[84].

Il prometeismo dell'ultimo Artaud[85] che aspirava ad un'autorigenerazione continua e pulsionale della sua esistenza, ci riporta attraverso il titanismo di Tolstoj ("Dio è il mio desiderio") ad alcune pagine dei *Diari* in cui Nižinskij sulla scia dello scrittore russo sembra preconizzare un'immortalità tutta mondana: "Voglio il paradiso in terra. Io sono Dio nell'uomo. Tutti saranno dèi se faranno ciò che dico. […] Io sono l'infinito. Io sono tutto. Io sono la vita nell'infinito"[86]. Come sappiamo per Nižinskij e Artaud l'assalto finale agli estremi infingimenti dell'Identico, l'immersione nel flusso vitale del "corpo attuale", riservò il destino comune dell'internamento in un ospedale psichiatrico. Ricordarlo è forse banale, come d'altra parte ignorarlo sarebbe mistificante[87].

Nižinskij dal marzo del 1919 fino alla sua morte nel 1950 mostrò interesse per la danza soltanto in rarissime occasioni. Ciò avvenne sempre in coincidenza con momenti in cui il rapporto conflittuale con l'esterno (in primo luogo i medici, gli infermieri e la moglie) si attutiva. Nel maggio del 1919 nell'ospedale di Bellevue, il danzatore affidato dal dottor Binswanger ad un infermiere di grande esperienza, Fritz Wieland, arriva a progettare due spettacoli ispirati a musiche di Richard Strauss, *Elettra* e *Sinfonia domestica*. Alcuni successivi tentativi di riconquistarlo alla danza condotti da Romola e perfino da Djagilev fallirono completamente. Un piccolo risultato ebbe invece Serge Lifar nel 1939: Nižinskij sembrò incuriosito dalla sua straordinaria interpretazione del ruolo dello "spettro della rosa" e alla fine reagì ridendo e compiendo un salto verso l'alto[88]. Nižinskij aveva comunque già scritto nei *Diari* la sua condanna definitiva per la danza del passato: "Non voglio danzare come prima perché quei balletti sono la morte"[89]. Come sappiamo, in quel periodo il danzatore auspicava ancora l'avvento di una danza del futuro in un mondo nuovo, liberato dalla violenza e dall'odio, facendo sua l'aspirazione tolstoiana ad una palingenesi dell'umanità, ad un ritorno del cristianesimo delle origini.

Alla fine del secondo conflitto mondiale troviamo Nižinskij, che aveva seguito la moglie nelle sue peripezie attraverso l'Europa in guerra, in un ospedale di Budapest da dove a causa degli intensi bombardamenti aerei venne trasferito in una località situata sulle colline al confine con l'Austria. Nel marzo del 1945 le truppe russe occuparono la zona e alcuni soldati si stabilirono nel giardino della casa dove Nižinskij abitava con la moglie. Improvvisamente il danzatore, dopo più di trent'anni di lontananza dalla sua terra, si ritrovò per la prima volta come a casa, in un ambiente che gli ricordava quell'amatissima Russia dove già nel 1916, l'anno del *Till Eulenspiegel*, voleva ritornare per aprire una scuola di danza. Scrive Romola:

> Vaslav aveva l'abitudine di passeggiare in giardino e di sedersi sulla sua sdraio curiosando cosa succedeva intorno a lui. Non chiedeva mai nulla, ma guardava continuamente e i suoi occhi diventavano sempre più attenti. Non erano vuoti e distanti come avveniva ormai da ventisei anni. Sembrava che si stesse svegliando da un lungo e profondo sonno. Timidamente cominciò ad avvicinarsi ai soldati fino a sedersi un giorno per terra insieme a loro. Sembrava che una barriera interiore si fosse rotta e che lui potesse mischiarsi con

il mondo esterno. La notte restava sveglio sino a tardi ed ascoltava a lungo il suono querulo e nostalgico della balalajka. Per la prima volta dal 1919 qualcuno non lo guardava strano né mostrava di allarmarsi a causa della sua malattia mentale. I soldati gli parlavano come parlavano a noi, normalmente. […] Sembrava che i rudi soldati russi potessero curarlo meglio di tutti i medici e gli infermieri che fin qui si erano succeduti"[90].

Quando i soldati seppero che quell'uomo di cinquantasei anni stempiato e appesantito nel corpo era il leggendario Nižinskij lo vollero conoscere, vollero parlargli. Il danzatore si mostrò molto socievole e conversò in russo, completamente a suo agio. Per diverse sere i soldati danzarono in suo onore danze folcloriche ucraine, cosacche e circasse. Le prime volte Nižinskij partecipò battendo soltanto le mani per sostenere il ritmo degli improvvisati danzatori. Poi una sera si alzò e facendosi spazio tra la piccola folla si mise gioiosamente a "piroettare e danzare". Come altre volte nel corso della sua lunga malattia, si trattò soltanto di un episodio ma forse fu quello più straordinario ed inquietante. Aveva scritto nei *Diari*: "Sono polacco per parte di madre e di padre, ma sono russo perché è là che sono cresciuto. Io amo la Russia. Io sono la Russia. […] La Russia è amore. Io andrò in Russia e mostrerò questo libro. So che molti mi capiranno, in Russia. La Russia non sono i bolscevichi. La Russia è mia madre"[91].

[1] Vaslav Nijinsky, *Diari. Versione integrale*, Milano, Adelphi, 2000, 209 pp.

[2] *Il Diario di Nijinsky*, a cura di Romola Nijinsky, Milano, Adelphi, 1979, 176 pp.

[3] La traduzione dell'Adelphi del 1979 fa riferimento ad una riedizione del 1963 del testo pubblicato negli Stati Uniti nel 1936. Il testo italiano contiene un'introduzione di Romola de Pulszky scritta nell'aprile del 1963.

[4] Vaslav Nijinski, *Cahiers. Version non expurgée*, tradotto dal russo da Christian Dumais-Lvowski e Galina Pogojeva, Arles, Actes du Sud, 1995, 300 pp. (il volume contiene un'appendice con quattro lettere tratte dal quarto quaderno).

[5] *The Diary of Vaslav Nijinsky. Unexpurgated Edition*, a cura di Joan Acocella, tradotto dal russo da Kyril Fitzlyon, New York, Ferrar, Straus and Giroux, 1999, 312 pp. Alla fine del 2000 anche in Francia è stata pubblicata un'edizione completa dei quattro quaderni: Vaslav Nijinski, *Cahiers*, tradotti e annotati da Christian Dumais-Lvowski e Galina Pogojeva, Babel, 2000, 380 pp.

[6] Cfr. Igor Markevič, *Préface pour la traduction française du Journal intégral de Waslaw Nijinsky*, in AA.VV., *Ecrits sur Nijinsky*, Paris, Chiron, 1992, p. 198.

[7] Romola Nijinsky, *Nijinsky*, Paris, Denoël et Steele, 1934, p. 414.

[8] Cfr. Igor Markevič, *Préface...*, cit., p. 199.

[9] Vaslav Nijinsky, *Diari. Versione integrale*, cit., p. 13.

[10] *Il Diario di Nijinsky*, cit., p. 19.

[11] Romola Nijinsky, *Prefazione* a *Il Diario di Nijinsky*, cit., p. 11.

[12] Vaslav Nijinsky, *Diari. Versione integrale*, cit., p. 14.

[13] Cfr. Richard Buckle, *Nijinsky*, London, Phoenix, 1998 (1971), p. 332. Questa libertà di interpretazione del ballerino, che ci ricorda quella del contemporaneo attore teatrale, legava Fokin ancora

al mondo dello spettacolo romantico ottocentesco.

[14] Cfr. Bronislava Nijinska, *Early Memoirs*, Durham–London, Duke University Press, 1992 (1981), p. 316.

[15] Cfr. *Nijinsky's Faune Restored*, a cura di Ann Hutchinson Guest e Claudia Jeschke, Philadelphia-Paris, Gordon & Breach, 1991.

[16] L'espressione è mutuata da John Martin, cfr. *Caratteri della danza moderna* , in *Alle origini della danza moderna* , a cura di Eugenia Casini Ropa, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 27-44.

[17] Vaslav Nijinsky, *Diari. Versione integrale* , cit., p. 26 e pp. 77-78.

[18] Ivi, p. 38.

[19] Ivi, p. 31 e p. 76.

[20] Romola nella versione da lei curata trasforma la firma "Dio Nižinskij" in "Dio e Nižinskij", introducendo una cesura laddove c'era un'unità evidentemente scandalosa. L'anonimo teologo domenicano che si lascia intervistare da Françoise Reiss in *Nijinsky ou la grâce* , non conoscendo ancora la vera versione dei *Diari* , afferma a proposito di quella firma: "Non vi è qui la confusione di Nietzsche che veramente si crede Dio, si crede Cristo. Quel piccolo *e* della firma è molto importante: Nijinsky non si identifica con Dio. Dio *e* Nijinsky. Da molto tempo Dio ha trovato Nijinsky", (*Nijinsky ou la grâce* , s.l., Editions d'Aujourd'hui, 1980 [1953], p. 111).

[21] Vaslav Nijinsky, *Diari. Versione integrale,* cit., p. 200.

[22] Ivi, p. 54.

[23] Ivi.

[24] Cfr. Françoise Reiss, *Nijinsky ou la grâce* , cit., p. 144.

[25] Romola Nijinsky, *Nijinsky*, cit., p. 393.

[26] Nižinskij si recò durante il 1912 due volte ad Hellerau, sede dell'Istituto Jaques-Dalcroze.

[27] Cfr. Françoise Reiss, *Nijinsky ou la grâce* , cit., p. 145.

[28] John Neumeier, *Un choréographe et Nijinsky, facettes d'une fascination* , in *Nijinsky*, catalogo della Mostra al Musée d'Orsay, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2000, p. 216.

[29] William A. Emboden, *Les dessins de Vaslav Nijinsky,* ivi, p. 272.

[30] Sul tema del delirio: per un'analisi dell'eredità freudiana e dei più importanti contributi della psichiatria novecentesca, cfr. Remo Bodei, *Le logiche del delirio. Ragione, affetti, follia* , Bari, Laterza, 2000.

[31] Millicent Hodson, *Deux moitié ne font pas un tout,* in *Nijinsky*, catalogo, cit., p. 222.

[32] Jill Beck, *Recalled to Life: Techniques and Perspectives on Reviving Nijinsky's Faune*, in *Choreography and Dance* , Vol. I, 3 (1991), Harwood Academic Publishers, pp. 70-71.

[33] Sul concetto di *landscape play*, cfr. Gertrude Stein, *Writings 1932-1946* , New York, The Library of America, 1998, pp. 243-269.

[34] Cfr. Joan Acocella, *Introduzione* a *The Diary of Vaslav Nijinsky. Unexpurgated Edition* , cit., p. XXVI.

[35] Ivi, p. XXX.

[36] Nella sua versione Romola, come nel caso della firma dove separa i nomi (cfr. *supra*, nota 20), opera una netta distinzione tra la voce di Nižinskij e quella di Dio che è introdotta dalle virgolette e trascritta in corsivo. L'intero pezzo profondamente modificato è inoltre spostato alla fine del

diario.

[37] Vaslav Nijinsky, *Diari. Versione integrale*, cit., p. 59.

[38] Ivi, p. 60.

[39] Joan Acocella, *Introduzione*, cit., p. XXX.

[40] Cfr. Antonin Artaud, *Corrispondenza con Jacques Rivière (1923-1924)*, in *Al paese dei Tarahumara*, Milano, Adelphi, 1977.

[41] Vaslav Nijinsky, *Diari. Versione integrale*, cit., pp. 49; 50; 52; 148 e 178.

[42] Jacques Rivière, *La sagra della primavera*, in *Alle origini della danza moderna*, cit., p. 277.

[43] Françoise Reiss, *Nijinsky ou la grâce*, cit., p. 43.

[44] Lincoln Kirstein, *Nijinsky Dancing*, New York, Alfred A. Knopf, 1975, p. 42. Kirstein (1907-1991) ha fondato nel 1934 insieme a Balanchine la School of American Ballet. È stato autore di numerosi saggi di storia e teoria della danza.

[45] Vaslav Nijinsky, *Diari. Versione integrale*, cit., p. 47.

[46] Ivi, p. 18.

[47] Richard Buckle, *Nijinsky*, cit., p. 372. Marie Rambert (1888-1982), insegnante di danza formatasi alla scuola di Jaques-Dalcroze. Insieme con Ninette de Valois è considerata una delle grandi promotrici del balletto inglese moderno.

[48] Dmitrij Merežkovskij (1866-1941). Un primo saggio apparve nel 1899. L'opera completa fu pubblicata tra il 1901 e il 1902 con il titolo *L. Tolstoj i Dostoevskij* (cfr. *Storia della letteratura russa*, vol. III, I, Torino, Einaudi, 1989, pp. 241-252), trad. it: *Tolstoj e Dostoevskij. Vita. Creazione. Religione*, Bari, Laterza, 1938.

[49] Cfr. Bronislava Nijinska, *Early Memoirs*, cit., pp. 147 e 312.

[50] Vaslav Nijinsky, *Diari. Versione integrale*, cit., p. 110.

[51] Vittorio Strada, *Introduzione* all'ed. italiana di Michail Bachtin, *Tolstoj*, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 7-8.

[52] Vaslav Nijinsky, *Diari. Versione integrale*, cit., pp. 162; 163 e 173.

[53] Dmtrij Merežkovskij, *Tolstoj e Dostoevskij* cit., p. 471.

[54] Vaslav Nijinsky, *Diari. Versione integrale*, cit., p. 195.

[55] Ivi, pp. 158-159.

[56] Ivi, p. 54 [corsivo mio].

[57] Lev Tolstoj, *La confessione*, Milano, Sugarco, 1979, p. 97.

[58] Per Nikolai Roerich (1874-1947) e la teosofia, cfr. Maria Carlson, *No religion higher than truth: a history of the theosophical movement in Russia 1875-1922*, Princeton, University Press, 1993. Un accenno all'influenza teosofica su Nižinskij si trova in William A. Emboden, *Les dessins de Vaslav Nijinsky*, cit., p. 274.

[59] Cfr. Gianlorenzo Pacini, *Prefazione* a Lev Tolstoj, *La confessione*, cit., p. 7.

[60] Cfr. George Steiner, *Tolstoj o Dostoevskij* Roma, Ed. Paoline, 1965.

[61] Cfr. René Girard, *Dostoevskij. Dal doppio all'unità*, Milano, Se, 1987, p. 46.

[62] Cfr. Gianlorenzo Pacini, *La tragedia della camera da letto*, Roma, Ed. e/o, 1985, p. 18.

[63] René Girard, *Dostoevskij* cit., p. 122.

[64] Ivi, p. 120.

[65] Peter Ostwald, *Vaslav Nijinsky. A Leap into Madness*, London, Robson, 1991.
[66] Romola Nijinsky, *Nijinsky*, cit., p. 405.
[67] Cfr. Philippe Nuss, *Pensée psychotique et création chez Nijinski*, in *Danse et Pensée*, Sammeron, Germs, 1993, p. 133.
[68] Per questa datazione seguo William A. Emboden, *Les dessins de Vaslav Nijinsky*, cit., p. 274.
[69] Ivi.
[70] Robert Edmond Jones, *Nijinsky and Till Eulenspiegel*, in *Nijinsky, Pavlova, Duncan* , New York, Da Capo Press, s.d., p. 51.
[71] Vaslav Nijinsky, *Diari. Versione integrale* , cit., p. 200.
[72] In Peter Ostwald, *Vaslav Nijinski. Un saut dans la folie* , Paris, Passage du Marais, 1993, p. 295.
[73] La diagnosi completa di Bleuler fu "schizofrenia con una lieve eccitazione maniacale", cfr. ivi, p. 407.
[74] Alexandre Benois, *Reminiscences of the Russian Ballet*, London, Putnam, 1947, p. 289.
[75] Peter Ostwald, *Vaslav Nijinski*, cit., p. 291.
[76] Ivi, p. 298.
[77] Vaslav Nijinsky, *Diari. Versione integrale* , cit., p. 170.
[78] Ryszard Przybylski, *Un senzadio cercatore di Dio: Padre Sergij* , in *Tolstoj oggi*, a cura di Sante Graciotti e Vittorio Strada, Firenze, Sansoni, 1980, p. 101.
[79] Ivi, p. 100.
[80] Romola Nijinsky, *Nijinsky*, cit., p. 407. Scrive Nižinskij a p. 53 dei *Diari*: "Mia moglie non mi sente. Neanche la moglie di Tolstoj lo sente".
[81] Basta qui ricordare per quanto riguarda l'Occidente il concetto di *mania* che Platone nel *Fedro* riconduce a Dioniso ed Apollo, oppure per l'ambito cristiano le "Fêtes des fous" medievali; per l'Oriente la figura del "derviscio pazzo" nell'Islam e quella del "santo folle" della religione induista.
[82] Vaslav Nijinsky, *Diari. Versione integrale* , cit., pp. 121-122.
[83] Per Marsden Hartley lo sguardo demoniaco dei disegni è quello di Djagilev, cfr. *The Drawings of Nijinsky*, in *Nijinsky, Pavlova, Duncan* , cit., pp. 68-73.
[84] Antonin Artaud, *Lettere da Rodez*, in *Al paese dei Tarahumara* , cit., p. 189.
[85] Per l'ultimo Artaud cfr. soprattutto il recente lavoro di Marco De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud. Il secondo teatro della crudeltà (1945-1948)* , Bologna, I Quaderni del Battello Ebbro, 1999. Cfr. inoltre Umberto Artioli, Francesco Bartoli, *Teatro e corpo glorioso*, Milano, Feltrinelli, 1978.
[86] Vaslav Nijinsky, *Diari. Versione integrale* , cit., pp. 202 e 203.
[87] Va ricordata anche la follia finale di Nietzsche, un filosofo che Nižinskij cita a più riprese nei *Diari* e per cui il danzatore nutriva una grande stima. A questo proposito cfr. lo "studio parallelo" di Françoise Reiss in *Nijinsky ou la grâce* , cit., pp. 85-97.
[88] Peter Ostwald, *Vaslav Nijinski*, cit., p. 364.
[89] Vaslav Nijinsky, *Diari. Versione integrale* , cit., p. 122.
[90] Romola Nijinsky, *The Last Years of Nijinsky*, New York, Simon & Schuster, 1952, pp. 159-160.
[91] Vaslav Nijinsky, *Diari. Versione integrale* , cit., pp. 68 e 79.

Dario Turrini

# *IL VASCELLO D'ACCIAIO* . APPUNTI PER UNA SEMIOTICA DELL'ATTORE TEATRALE

## Premessa

Nel corso del secolo appena concluso abbiamo visto la nascita e l'evoluzione di numerose idee e teorie sull'attore teatrale e sulla sua azione scenica. Negli ultimi anni, peraltro, soprattutto ad opera di alcuni maestri e alcuni studiosi si è dato vita ad un progetto ambizioso: la rilettura e l'interpretazione di queste idee, più o meno esplicitamente formulate da registi, insegnanti, attori, uomini di teatro in genere, per rintracciare caratteristiche e percorsi comuni che potessero riassumerle in una teoria generale da porsi a fondamento e definizione dell'attore teatrale. Ma il lavoro di studio e di sintesi si è spinto anche oltre la prospettiva storica e ha interessato tradizioni teatrali molto distanti da quella occidentale (i teatri indiani, cinesi e giapponesi, per esempio) con l'obiettivo dichiarato di consacrare quella teoria a livello globale e, validandola anche per attori così distanti geograficamente e culturalmente, ambire a una dimensione universale.

Le ipotesi teoriche elaborate hanno sempre subìto la prova empirica della verifica sul campo: la conferma della loro giustezza è venuta cioè dal loro effettivo riscontro nella concreta esperienza scenica. Questo ha fatto ritenere che le deduzioni a cui si è giunti e le teorie conseguenti, dal momento che erano state validate dalla prova empirica e avevano una dimensione universale – riscontrate cioè ad esempio anche per teatri extraeuropei – potessero vantare un concreto statuto di oggettività, o di scientificità, e che si potesse parlare dell'esistenza, effettiva e comprovata, di leggi o di princìpi universali per l'attore e la recitazione (anche se per alcune poetiche teatrali questo termine appare una definizione estremamente riduttiva del fare scenico dell'attore).

L'ipotesi che esistano definiti e rintracciabili princìpi universali sottesi all'azione attoriale riscontrabili in epoche diverse e in luoghi distanti ha avuto come naturale e necessaria conseguenza la teorizzazione dell'esistenza di un livello fisiologico, primordiale (o preespressivo) connaturato all'uomo e al suo essere attore.

Necessariamente in questa direzione il supporto teorico e gli strumenti di indagine non potevano che essere forniti dall'antropologia; così è stata addirittura creata una nuova disciplina, l'antropologia teatrale – diversa peraltro dall'antropologia del teatro sia nell'oggetto, sia nelle metodologie.

Se l'asse degli studi sull'attore si è irreversibilmente spostato verso l'analisi antropologica del suo comportamento scenico, in quanto si ha la convinzione che la sua essenza e il suo fondamento siano radicati nella base fisiologica, e quindi naturale, è ovvio che la disciplina semiotica, che statutariamente si occupa del livello culturale dell'agire umano, e quindi di quello dell'attore, abbia visto precipitare l'interesse degli studiosi e degli ad-

detti ai lavori.

Contestualmente all'irresistibile ascesa dell'antropologia come disciplina preferita di indagine teorica sull'attore, mi pare si possa oggettivamente constatare infatti una sensibile riduzione, in questi ultimi anni, di studi o analisi semiotiche in ambito teatrale. E se andiamo ancora più nello specifico, nell'ambito appunto della semiologia dell'attore, i testi e le ricerche sembrano quasi inesistenti: ogni teoria o analisi su di esso pare completamente delegata all'onnipresente antropologia, come se sul fenomeno dell'attore non possa ormai farsi alcun discorso se non di carattere antropologico. Questo suona ancora più paradossale quando si consideri che il teatro, e l'attore, sono essenzialmente un fenomeno comunicativo, come peraltro ribadito da maestri di indiscutibile statura, e quindi di privilegiata competenza semiotica.

In sintesi, i maggiori limiti dell'approccio semiotico al fenomeno teatro (e nello specifico all'attore), causa dell'affievolirsi della tensione speculativa e di questa *impasse* teorico, paiono essere:

- l'ambizione globalizzante;
- lo scarso approfondimento degli aspetti particolari;
- l'inesistente pragmatismo;
- l'assenza di una proficua interazione con gli operatori sul campo (gli artisti e i maestri, che lavorano empiricamente sulla materia teatrale e attoriale, che possono produrre quindi elaborazioni confortate da risultati pragmatici, si sono solidalmente dedicati a interessi etnologici e antropologici: Barba, Grotowski, Schechner, Brook solo per menzionare i più famosi);
- l'insufficiente confronto con altre discipline.

Si devono inoltre aggiungere nello specifico:

- l'esistenza di diverse correnti semiotiche (basta citare le due grandi scuole: quella testuale e quella generativa), che ancora stentano a produrre programmi e risultati armonici, in qualche modo sembra disorientare la specifica prospettiva teatrale degli studi;
- lo scarso interesse per il fenomeno dell'attore.

Ma a queste mancanze, per così dire contestuali ed estrinseche, che hanno arenato l'indagine semiotica, si deve però aggiungere un limite questa volta in qualche modo strutturale e intrinseco che ha fatto pensare che la semiotica non possa, in fondo, realmente indagare esaustivamente il fenomeno teatrale, e conseguentemente l'attore: quello relativo alla dicotomia rappresentazione/presentazione.

Si ritiene in generale che la semiologia, in quanto appunto scienza dei segni cioè di rappresentazioni, non possa esaurire l'oggetto teatro quando questo si presenta nei suoi aspetti extrarappresentativi di "performance materiale, evento reale, presentazione autoriflessiva"[1]. Traducendo questo nella dimensione dell'attore si può dire che esistono e sono esistite poetiche teatrali che prevedono per l'attore la necessità della presenza pura, del suo "vivere" pienamente sulla scena, fondando la sua comunicazione non più sul suo rappresentare, il personaggio, il ruolo, ma sull'impatto emotivo che la sua *presenza* "nuda", il suo esserci senza rinviati, provoca nello spettatore.

Non solo, ma è stato ribadito che anche negli spettacoli più vicini a quella che possiamo chiamare la tradizione teatrale occidentale (dove forse più forte è la dimensione rappresentativa), il vero scambio emotivo, la fondamentale comunicazione patemica, si instaura solo sul piano irrazionale (o meglio a-razionale), e quindi necessariamente a-semiotico, del rapporto attore-spettatore. Questo aspetto di *presentazione* dell'attore possiamo assimilarlo al problema, da sempre attuale e dibattuto, della "verità" dell'attore, della sua capacità, personale o all'interno di particolari poetiche teatrali, di rendersi vero, di restituirsi al pubblico al suo più puro e alto livello di verità: per conseguire, naturalmente, il risultato di vedere accresciuto esponenzialmente il proprio potenziale comunicativo ed emotivo.

Ora questo stato di verità dell'attore sembra (e vuole) costituirsi come decisa negazione di qualsiasi livello rappresentativo (segnico) della sua azione scenica e di conseguenza si porrebbe come elemento cruciale e inattingibile per ogni analisi semiotica. Occorre dunque in primo luogo dimostrare la possibilità stessa di un'indagine semiotica sul fenomeno dell'attore: dimostrare che la semiotica ha le potenzialità per esaurire con i suoi princìpi e con i suoi strumenti l'analisi teorica dell'azione attoriale. In secondo luogo porre credibilmente i postulati fondanti di una teoria dell'attore teatrale.

D'altra parte bisogna fare, innanzitutto, alcune considerazioni che non possono non porsi come obbligatorie premesse ad ogni discorso serio sull'attore:

- una teoria dell'attore è, o dovrebbe essere, assolutamente diversa, come metodo, come obiettivi e come linguaggio da una estetica di esso;

- per una analisi che ha l'ambizione di fondare le basi teoriche dell'attore occorrono principi oggettivi riscontrabili nella realtà della pratica teatrale intesa in senso assolutamente ampio e generale e non solo sulla base di quegli eventi spettacolari che godono dell'approvazione di una qualche "critica colta" (pena la ricaduta in ambito estetico e non più teorico). Una teoria generale dell'attore deve cioè considerare, comprendere e rendere ragione al suo interno anche di fenomeni "minori" dell'universo teatrale quali ad esempio (per il teatro occidentale) il cabaret, l'avanspettacolo o le filodrammatiche e il teatro dilettantistico;

- il livello di "verità" della performance attoriale non può essere assunto come parametro estetico assoluto, ma come misura di valore solo all'interno di particolari poetiche teatrali. Ancor di più quindi la verità non può essere un valore determinante all'interno di una teoria dell'attore: non si può fondare una teoria dell'attore basata sul grado di verità della sua azione scenica;

- e lo stesso concetto di verità, tanto usato (e abusato) da moltissimi autori, poi è in realtà inattingibile speculativamente (se non forse con percorsi teologici e fideistici), come ha da tempo scoperto con rassegnazione la stessa epistemologia contemporanea: è quindi un concetto che, a causa della sua intrinseca soggettività, è da utilizzare con estrema cautela in ambito teorico.

## Metafisica e teatrologia

Se dunque l'obiezione fondamentale rivolta all'approccio semiologico dell'azione attoriale ha come nodo centrale la questione della verità, questa stessa questione non può essere liquidata e aggiudicata così gratuitamente come fanno moltissimi autori e, più colpevolmente, altrettanti studiosi. Si rende quindi necessario l'approfondimento di questa nozione, a causa dell'importanza teorica che ha assunto, anche per disvelarne e palesarne chiaramente l'istanza metafisica che ne consegue e che va necessariamente a gravare su qualsiasi ipotesi teorica che la assuma come paradigma fondante.

Occorre in primo luogo spostare l'oggetto di indagine dalla verità dell'attore, concetto evidentemente troppo inafferrabile e aleatorio, alla verità, e al suo contrario la falsità (ma per il teatro e l'attore è forse meglio parlare di finzione), della sua azione scenica.

Se non ci dimentichiamo, in accordo con autorevoli maestri come Grotowski e Brook, che il teatro si definisce sempre come relazione tra attore e spettatore, dobbiamo necessariamente conseguire che, per quanto concerne l'azione teatrale, esisteranno già due verità: quella dell'attore e quella dello spettatore, che possono non coincidere (lo spettatore potrebbe ritenere vera l'azione teatrale e allora si avrebbe il caso della fruizione ingenua[2] e viceversa l'attore dilettante, ad esempio, ancora inconsapevole degli equilibri emotivi scenici, può essere talmente preso o "invasato" dalla sua azione da non accorgersi della distanza – in termini di efficacia comunicativa – che lo separa dal suo pubblico, il quale invece non "crede", non è convinto dell'interpretazione).

Oltre a ciò ulteriori considerazioni non possono fare a meno di evidenziare questo apparente paradosso: tutte le azioni sceniche, in fondo, sono vere e/o reali. Infatti se, banalmente, l'attore cammina sulla scena, questa è un'azione vera; se si siede, se corre, se salta etc.: tutte queste azioni sono indubitabilmente vere, nel senso che vengono compiute e accadono veramente, il loro statuto di verità è inconfutabile; qual è allora sulla scena il senso del vero e del suo opposto, il falso (o finto)?

Assimilando l'azione attoriale a una metodologia di produzione testuale (segnica), e di conseguenza divenendo l'attore un produttore di testi (Testi Spettacolari, nella denominazione di De Marinis[3]), si può affermare che ogni segno è vero, nella sua concretezza di espressione materiale-evento reale, e contemporaneamente "finto", nel senso che sono i suoi significati (ma significati appare troppo linguistico e restrittivo, si può parlare in senso più ampio di rinviati: narrativi, emotivi, razionali etc.) ad essere assenti e quindi non reali, non veri: alla verità, alla realtà, della presenza dell'espressione si associa l'assenza, la finta presenza, del contenuto.

E l'azione scenica a tutti gli effetti non sfugge al suo statuto segnico: è vera in quanto veramente eseguita, agìta sulla scena; è finta in quanto il suo rinviato possibile è assente ed è costruito, sulla base di un qualsiasi codice, dal ricevente, lo spettatore.

L'azione scenica funziona quindi come un evento sempre reale, vero perché agìto, accaduto veramente, che possiede un aspetto finzionale dovuto al rinviato segnico del suo statuto teatrale. Questa segnicità del gesto scenico è presente non solamente in azio-

ni di chiara valenza simbolica: alzare le braccia in gesto di trionfo, coprirsi gli occhi per suggerire disperazione etc.; anche nei movimenti più normali è presente un rinviato semiotico: il semplice camminare dell'attore nella scenografia naturalistica di un salotto borghese rinvia al "personaggio" che si muove e gestisce lo spazio del "salotto borghese"[4].

Il caso più emblematico che si può portare come esempio è quello dell'uccisione sulla scena. Ovviamente nessuno muore realmente, né l'attore che interpreta Amleto né l'attrice nel ruolo di Fedra, malgrado siano stati veramente colpiti da una spada e abbiano veramente bevuto dal calice: è la lettura, segnica (o semiotica), che lo spettatore fa di quelle azioni (vere): l'arma che colpisce, il corpo che cade o si affloscia, che possiede un rinviato finzionale: quelle azioni vengono interpretate come la morte (finta dell'attore, vera del personaggio). Occorre quindi convenire che innanzitutto la verità e la finzione non sono relative all'azione (che è sempre vera, reale) ma eventualmente al loro rinviato denotato e connotato, e quindi allo statuto segnico, all'interpretazione (semiotica) di quell'azione.

Per l'attore dunque il fatto scenico, la sua performance, è sempre vero, reale: a tutti gli effetti non è nient'altro che una successione di azioni tutte assolutamente con lo stesso grado di verità, sia che si tratti di sbadigliare che di volare appesi a fili invisibili; naturalmente le azioni che deve compiere possono presentare diversi livelli di difficoltà ma certamente per lui sono tutte indiscutibilmente reali, evidentemente varieranno per lui le modalità di esecuzione ma a questo punto il ragionamento diventa di competenza dell'estetica (l'azione può essere eseguita più o meno bene, avere cioè differenti esiti estetici) e non più di una teoria sull'attore. È lo spettatore che legge, o può leggere (l'interpretazione è sempre soggettiva), quelle azioni in maniera diversa e investirle di gradi diversi di verità; è lo spettatore che, secondo precisi criteri interpretativi, decide di leggere eventualmente come vera l'azione teatrale dell'attore: con un atto epistemico fonda la verità dell'attore e del suo gesto.

La verità (o la finzione) dell'azione scenica è sempre una verità (o una finzione) semiotica, di interpretazione testuale. Da un punto di vista teorico lo spettatore non ha e non può avere alcuna garanzia dell'effettiva verità dell'azione scenica: la verità dell'azione scenica non è oggettiva. Eppure si potrebbe obiettare che esistono azioni, che pur rientrano a pieno titolo nella classe dei fenomeni teatrali, alle quali è oggettivamente impossibile negare lo statuto di verità. In altri termini, sembra possibile riconoscere azioni sceniche con uno statuto di verità oggettivo che si distinguono per una loro evidente e inconfutabile qualità da altre indiscutibilmente solo rappresentative.

Alcuni eventi spettacolari sia contemporanei che storici, paiono infatti confutare sul piano dell'esperienza pratica questa ipotesi interpretativa. Sembra non si possa negare agli spettacoli di Body Art, ad esempio, lo statuto di verità, di azione reale senza rinviati: il performer Franko B. esegue delle azioni sceniche che consistono nel ferirsi con lame e rasoi e lasciare poi zampillare il sangue cercando di non perdere conoscenza.

I Magazzini Criminali qualche anno fa destarono scalpore perché durante un loro spet-

tacolo veniva realmente ucciso in scena sotto gli occhi del pubblico un cavallo destinato al macello. Configurando anche una prospettiva storica, i giochi gladiatorii dell'antichità, che dobbiamo considerare a tutti gli effetti eventi spettacolari, comportavano la reale uccisione di schiavi e prigionieri nei modi più atroci.

Ecco dunque alcuni esempi di azioni sceniche che non possono ritenersi rappresentative perché traggono tutta la loro forza ed efficacia comunicativa non da un loro rinviare ad altro da sé, ma esclusivamente dal mostrare, dal *presentare* la loro cruda e inequivocabilmente oggettiva verità. Meno cruentemente anche Barba ricorda come da bambino fu colpito in maniera folgorante dall'irruzione del vero sulla scena quando, nel corso di una rappresentazione per altri versi scontata, vide comparire sul palcoscenico un cavallo vero[5]. Ma si può verificare che, a guardare bene, anche questi casi limite sono in realtà segnici, semiotizzabili.

L'esemplificazione scelta è stata compiuta per dimostrare l'effetto estetico, l'efficacia comunicativa, molto più forte, di un'azione vera rispetto a una "rappresentata": è evidentemente un'impressione più forte, una comunicazione estremamente più coinvolgente assistere ad un vero ferimento piuttosto che a una sua mera simulazione. Ma se si ridimensiona e si minimizza l'esempio, pur mantenendo lo stesso statuto di verità, e ci si figurasse un attore che facendosi "realmente" la barba in scena si tagliasse, è corretto pensare che non ci sarebbe un effetto di "verità" così forte. E immaginiamo inoltre che "l'effetto di verità" fruito da un dajacco tagliatore di teste del Borneo davanti all'esibizione di Body Art o al gesto dei Magazzini, sarebbe molto meno impressionante del nostro di spettatori occidentali. In altri termini, non è la verità che determina e qualifica l'azione attoriale elevandola ad un più alto livello estetico o di efficacia comunicativa.

E in questa prospettiva dunque appare subito come la verità dell'azione scenica sia un concetto culturale: occorre fare molta attenzione, senza lasciarsi irretire dalla truculenza dell'azione, alla differenza, da un punto di vista teorico sostanziale, tra azione vera e azione insolita o particolarmente forte; occorre distinguere, soprattutto in ambito teorico, tra verità ed effetto estetico di verità provocato da un'azione inusitata.

E se vogliamo accettare anche qualche bizantinismo, la distanza di fruizione dell'azione, anche questo elemento in qualche modo culturale, può far decidere o dubitare dello statuto di verità, anche il caso di Franko B. o dei Magazzini può essere letto da uno spettatore in modi anche opposti (e quindi come finto, non reale), in funzione della distanza dall'evento; ulteriormente: la conoscenza contestuale fruita a priori dal pubblico che sa già, prima dello spettacolo, e si aspetta che accada quell'azione ne influenza inevitabilmente la lettura.

Ma alla fine la prova cruciale è che, in definitiva, alle performance di Franko B. nessuno spettatore interviene per fermarlo o per soccorrerlo (e se anche accadesse, questo intervento verrebbe interpretato come fruizione ingenua), come invece avverrebbe nella realtà vera. Questo non significa altro che anche quell'azione di disperata verità viene letta, interpretata dal pubblico in un modo particolare, significa che quell'azione, anche per il pubblico più sensibile, possiede uno statuto di verità particolare, diverso da quello

della realtà "vera": possiede cioè uno statuto segnico.

Le conclusioni cui dunque si deve necessariamente giungere sono:

- la verità dell'azione scenica è sempre culturale;
- essendo culturale non può essere oggettiva;
- essendo soggettiva (la verità) non può avere alcun peso in una teoria dell'attore;
- essa non è nient'altro che una costruzione interpretativa dello spettatore.

E se non esistono azioni oggettivamente vere, se la verità dell'azione scenica è sempre una decisione culturale dello spettatore ne consegue che tutte le azioni sceniche e qualsiasi loro livello, rappresentativo e/o presentativo (e la differenza dei due livelli è allora inesistente da un punto di vista teorico), è esaustivamente analizzabile dalle discipline semiologiche. D'altronde anche la gnoseologia contemporanea ha ormai rinunciato all'ideale della verità riducendo in alcuni casi anche gli oggetti fisici a semplici postulati culturali: non è possibile (nemmeno epistemologicamente o filosoficamente) attingere alla verità:

> Poi qualcuno sollevò la questione della verità. Io spiegai che consideravo la nozione come un espediente retorico che intendevo usare per catturare farfalle, ma che altrimenti non la prendevo in seria considerazione[6].

Dal momento che non esiste mai una verità scenica oggettiva, ma solo effetti di verità, o meglio esistono particolari eventi teatrali e attoriali che possono venire interpretati dallo spettatore come verità, ma che in realtà non sono affatto più veri di altri: possiedono soltanto un effetto estetico più forte (e vedremo come si traduce questo semiologicamente), la semiologia è esonerata dal compito, d'altra parte epistemologicamente impossibile per qualunque disciplina, di indagare, descrivere e spiegare la verità.

Primo compito dunque di una indagine semiotica sull'attore è quello di dare una spiegazione a questi particolari fenomeni scenici per sussumerli e ridurli all'interno di una sua griglia teorica interpretativa.

## Semiotizzazione dell'azione scenica

Occorre premettere ora che qualsiasi argomentazione non può prescindere dal postulato fondamentale che considera ogni relazione attore-spettatore fondata esclusivamente su canali percettivi sensoriali e che la completa fruizione, non solo informativa e razionale ma estetica, patemica, emotiva, dell'evento scenico/attoriale non può passare altro che attraverso un primo livello comunque cognitivo[7]: a meno di concedere credibilità a teorie che ipotizzano irrazionali, e a tutt'oggi indimostrati, livelli paranormali, extrasensoriali di comunicazione attore-spettatore. Si può trovare allora una spiegazione al problema dell'effetto estetico di verità proprio utilizzando le discipline semiologiche e si può dare un'interpretazione a quell'impressione estetica/comunicativa particolare (quell'effetto "verità")

che alcuni segni teatrali inducono nello spettatore.

Umberto Eco, nel concetto di segno da lui elaborato, individua una struttura formale unica, soggiacente a tutti i fenomeni di significazione: l'*implicazione*. Implicazione che egli identifica con la struttura formale: $p \supset q$ (*se* p *allora* q)[8]. Dove *p* rappresenta, per lo specifico di una semiologia dell'attore, l'elemento scenico *espressivo* e *q* un'intera classe di *contenuti*.

Nel caso dell'azione teatrale questo schema logico significa: qualsiasi *espressione* scenica (*p*) vive nella lettura soggettiva dello spettatore una molteplicità di rinviati (razionali e patemici) (*q*) subordinati alla interpretazione dei codici spettacolari utilizzati dagli attori e alla sua (dello spettatore) competenza enciclopedica[9].

Possiamo allora intendere l'irruzione del vero sulla scena (che abbiamo comunque detto essere sempre una decisione del ricevente) come una caduta dei rinviati del segno letto, come un arrestarsi dell'interpretazione segnica alla pura denotazione che blocca la catena degli interpretanti e ferma quel "regime semiosico" di cui parla Eco.

Quando lo spettatore decide di desemiotizzare l'azione (decisione culturale suggerita, indotta da un particolare evento scenico – nel nostro caso attoriale) di cui fruisce (decisione che può avvenire anche a priori come nel caso degli spettacoli gladiatorii o per i moderni *happening*), l'evento stesso acquista uno speciale statuto semiotico: quello del rinviato che si ripiega su se stesso, quello della denotazione che schiaccia completamente su di sé, annullandola, qualsiasi dimensione connotativa.

È questo il caso, ad esempio, del cavallo di Barba citato più sopra: l'animale di per sé non possiede alcuno statuto di verità: gli attori in carne ed ossa che lo circondano sono evidentemente non meno veri di lui, quello che fa la differenza, o meglio che può fare la differenza in funzione dell'enciclopedia dello spettatore (quell'effetto di verità immaginiamo sarebbe diverso per un cavallerizzo di circo equestre abituato a vedere cavalli veri sulla scena), è la percezione (estetica) che si ottiene inserendolo in un contesto (quello scenico) insolito dove acquista un valore semiotico particolare: non rappresenta altro che se stesso (a differenza degli altri attori che rinviano al personaggio interpretato), il suo rinviato gli ricade addosso, è pura denotazione.

Ricorrendo allo schema della implicazione potremmo dire che, mentre possiamo considerare la recitazione realistica (o naturalistica) come $p \supset p'$, l'azione scenica interpretata vera diviene semioticamente $p \supset p$, ovvero, in logica formale, formulazione debole del principio di identità[10].

L'azione è particolare, appare vera perché non ha altro che se stessa, è autoreferenziale, autorinviante: lo spettatore non ne vede, non ne coglie altro che la sua identità a se stessa, ed è, probabilmente, di notevole efficacia perché immersa invece in un contesto semiosico pienamente, completamente rinviante, connotativamente saturato.

Se l'azione scenica vera non è dunque altro che un caso particolare di semiotizzazione (o desemiotizzazione, che non vuol dire però a-semiotizzazione) compiuto, deciso, dallo spettatore (anche se sulla scorta del suggerimento di un evento scenico), allora possiamo affermare ancora una volta che la dicotomia rappresentazione/presentazione perde valo-

re euristico e tutta la teoria sull'attore può essere esaustivamente investigata da una metodologia di analisi semiotica.

D'altra parte non si può negare che l'unico criterio esistente per distinguere un'azione della vita reale da un'azione teatrale, o meglio l'unico principio utile e necessario a separare due classi di fenomeni: la classe dei fenomeni della realtà, della vita reale, dalla classe fenomeni teatrali, senza il quale si avrebbe un'unica abnorme macrocategoria di fenomeni e tutto sarebbe indistinguibilmente realtà e/o teatro (evento forse auspicabile per qualche fondamentalista, ma evidentemente di scarsa utilità teorica e pratica), è il criterio semiotico: solo alcune azioni, quelle segniche, lette, interpretate semioticamente, costituiscono la classe dei fenomeni che la cultura, la convenzione culturale, definiscono teatro.

Se dunque è concretamente fondata non solamente la possibilità di una semiotica dell'attore, ma l'esaustività di una teoresi semiologica su di esso, dove per esaustività si intende specificatamente la capacità della semiotica di indagare il fenomeno attoriale nella sua totalità, inclusi quegli aspetti inerenti alla sua azione scenica denominati di presentazione, occorre ora dare una giustificazione pragmatica, o meglio profilare un'ipotesi credibile di collegamento tra un'astratta teoria sull'attore ed una possibile prassi attoriale concreta. L'articolazione di una base semiotica per una teoria dell'attore deve comunque comprendere, interpretandoli e integrandoli nella sua particolare prospettiva, le idee e i contributi degli autori e dei maestri le cui elaborazioni teoriche costituiscono l'eredità della teatrologia del Novecento.

La riflessione semiotica sull'attore può ripartire allora proprio dai primi assunti di semiologia teatrale formulati dalla Scuola di Praga ancora sostanzialmente inconfutabili:

- Sulla scena l'attore non può non significare;
- L'attore è un produttore di segni organizzati in un testo con una sua potenzialità connotativa. Gli strumenti, le materie dell'espressione, a disposizione dell'attore sono la voce (o la capacità di produrre suoni), il corpo e lo spazio;
- L'attore opera scelte creative fra le materie espressive e i codici (regole interpretative più o meno condivise con il suo referente: il pubblico) con cui usarle, cercando di ottenere l'effetto comunicativo (intellettivo e/o emotivo) voluto, conscio comunque della presenza di un "alone connotativo" (funzione dell'enciclopedia del referente/spettatore) che probabilmente sfugge alle sue capacità di controllo.

Peter Brook, nell'*incipit* del suo testo *Lo spazio vuoto,* formula la definizione, di straordinaria sintesi speculativa, più esaustiva del concetto di teatro e di azione scenica: "Posso scegliere uno spazio vuoto qualsiasi e decidere che è un palcoscenico spoglio. Un uomo lo attraversa e un altro osserva: è sufficiente a dare inizio a un'azione teatrale"[11].

Questa affermazione, oltre a riassumere magistralmente gli elementi ultimi e irriducibili (in matematica si direbbe necessari e sufficienti) dell'evento teatrale, contiene in sé altri spunti di riflessione interessanti per la nostra indagine. Naturalmente i più riconoscibili sono lo spazio, l'attore, lo spettatore, che hanno un'immediata valenza semiotica (in termini di comunicazione, ricordando Jakobson: contesto, emittente, destinatario). Ancora interessante in questa definizione è porre l'accento sul termine *attraversa*. Brook infatti

sottolinea con questo termine la fondamentale importanza dell'azione, di un'azione concreta, perché si possa verificare l'evento teatrale. Avrebbe anche potuto dire "parla" o "sbadiglia" oppure "sta fermo in piedi", riducendo in questo modo al minimo il lavoro effettivamente compiuto dall'attore: è significativo, comunque, che lo statuto stesso del suo essere attore viene ad essere riconosciuto esclusivamente attraverso il suo fare (anche se questo è un fare minimo, come lo stare fermo in piedi e muto).

Estremamente importante d'altronde è quello che manca del tutto in questa definizione: qualsiasi accenno a ciò che l'attore sente e alla sua emotività: non solo Brook evita o vuole evitare qualsiasi riferimento o trappola psicologica o psicologistica, ma soprattutto sposta l'asse di analisi dall'attore e dalla sua interiorità, elemento soggettivo e sostanzialmente non verificabile, alla sua azione, unico dato tangibile e oggettivamente concreto. E questo ci sembra una piena conferma della giustezza della scelta operata di spostare il fuoco dell'indagine e dell'analisi dall'attore alla sua azione scenica.

Ma anche un altro termine, a ben guardare, ha un cospicuo peso teorico e rende feconda di implicazioni la frase di Brook: il verbo *scegliere*. Se non fosse per la sua presenza, che muove una serie di inferenze, non potremmo infatti, ripensando a quanto detto più sopra, fare a meno di immaginarci seduti sul marciapiede a guardare i passanti dicendo di essere a teatro, il che appare evidentemente assurdo e paradossale.

Qualunque atto compiuto dunque davanti a chiunque che osservi, in un qualunque luogo, rientrerebbe a buon diritto nella classe dei fenomeni teatrali e si avvererebbe concretamente e fatidicamente la profezia shakespeariana per cui *tutto il mondo è teatro*.

Si perderebbero così i confini non solo dell'attore, ma anche del termine stesso di azione scenica (o teatro, spettacolo, etc.) e si ridurrebbe tutto a teatro e tutti ad attori, il che significa evidentemente che niente è teatro e che, di conseguenza, non è possibile realizzare su di esso nessun tipo di discorso, o meglio il discorso ha perso ogni senso e valore. Quel termine *scegliere* si pone invece come discriminante forte di separazione. Brook sembra voglia suggerirci l'obbligatorietà dell'opzione: perché si compia l'azione scenica, perché cioè possano avere un senso i concetti di teatro, di attore, di spettatore, occorre che si operi una scelta, occorre, in altre parole, un'azione fondante, occorre un atto, atto che potremmo chiamare epistemico.

Possiamo osservare che per Brook l'oggetto di quell'atto (lo scegliere) è il luogo: si *sceglie uno spazio* e in questo modo si fonda lo statuto dell'azione scenica. La *teatralità* dell'azione è sancita dalla scelta dello spazio, uno spazio qualunque, anche vuoto, o *nu* per ricordare anche Copeau, ma comunque *scelto*, uno spazio che è fondato come luogo particolare (potremmo anche dirlo, utilizzando un linguaggio poetico e metaforico, magico, rituale) dove succederà qualcosa.

Quello che succede in quello spazio *scelto* acquista allora una valenza particolare, possiede un nuovo statuto ontologico: viene sottratto alla dimensione quotidiana dell'agire, da una parte, e assume i contorni di evento leggibile, interpretabile in maniera diversa dalla realtà. Anche in questo caso allora, in relazione alla verità scenica, si deve convenire che lo statuto (ontologico) dell'azione, la natura della sua qualità percettiva, è posto,

fondato, da qualcuno, qualcosa. Soprattutto si deve necessariamente dedurre che non è dunque alcuna caratteristica inerente all'attore in sé (o alla sua azione) che lo rende teatrale, non esiste un modo particolare di essere attore: occorre un'azione, qualsiasi (basta attraversare uno spazio vuoto), senza alcuna particolare caratteristica interna ma qualificata ontologicamente. Esplicitando questa opzione teorica forte si nega la possibilità di una attorialità intrinseca.

L'importantissima conseguenza epistemologica che se ne trae è che lo studio del fenomeno dell'attore viene sottratto a qualsiasi essenzialismo, le sue azioni hanno carattere interpretativo (relativo): è il luogo (se vogliamo seguire l'affermazione di Brook) che propone, o impone, una particolare lettura dell'azione attoriale. E siccome il luogo – o, in termini comunicativi, il contesto – non può porsi come agente attivo di interpretazione, sarà ancora una volta lo spettatore (il ricevente), come termine ultimo e unico, a fondare lo statuto teatrale dell'azione perché agìta in quel luogo (contesto).

Così possono spiegarsi ad esempio l'aneddoto riferito a Stanislavskij[12] che resta affascinato dalla "verità" dell'azione scenica di due ragazzi nella strada sottostante: la particolare qualità della loro azione è determinata non dalla loro verità (ovvia sono due persone reali che agiscono realmente nel reale), ma dalla lettura "teatrale" che Stanislavskij stesso (e Franco Ruffini con lui) ha deciso di operare su quella azione; e così Copeau, che porta come esempio da imitare per i suoi attori la sincerità dell'azione degli inservienti che puliscono il palcoscenico: la loro azione è un'azione reale che si svolge in un contesto reale, Copeau ha deciso di leggere come "teatro" lo spazio di legno incorniciato da quinte e boccascena e di interpretare come "teatrale", ed eccezionalmente efficace, l'azione degli inservienti.

È d'altra parte immediatamente conseguente che, oltre a scegliere, qualificare come "teatrale" il luogo, è parimenti possibile pertinentizzare come "teatrale" l'azione stessa, ed è in fondo ininfluente porre o proporre precedenze e successioni tra i due termini: ciò che qui preme ribadire è che l'azione è "teatralizzata" da una opzione (la *scelta* di Brook) cognitiva di qualcuno (lo spettatore/ricevente).

Si potrebbe osservare che esiste un altro elemento, comunicativamente parlando, che potrebbe imporre la teatralità di un'azione: l'attore, ma di questo si tratterà in seguito. E proprio qui allora possiamo porre il limite, il confine marcato fra quotidiano e teatrale: teatro, o meglio l'azione teatrale, è ciò che viene *scelto* come tale, e senza questa scelta non è, non può esistere nella sua teatralità, confondendosi inevitabilmente con il *continuum* dei fenomeni della realtà quotidiana. Si può allora risolvere il problema della separazione netta tra teatro e vita sociale non sui concetti aleatori e non ben definibili di finzione e realtà, ma su l'atto compiuto della scelta.

### La "funzione teatro"

Qual è allora la caratteristica di quell'opzione cognitiva, di quella scelta, operata dallo

spettatore, che fonda la teatralità dell'azione dell'attore? Quella che vede in quell'opzione i caratteri della semiotizzazione dell'azione: la scelta compiuta è la decisione di una lettura segnica, di una semiotizzazione, appunto, dell'azione fruita.

Davanti ad un qualsiasi accadere fenomenico nel *continuum* del reale, si decide (sulla base genericamente di tutta una serie di operazioni cognitive e contestuali) un'uscita dal reale, dal quotidiano, nel momento in cui si decide di leggere l'azione (quell'accadere fenomenico) secondo un modo "rinviante", secondo una particolare funzione di semiotizzazione.

Istituzionalizzando questa peculiare operazione cognitiva di semiotizzazione del reale si può proporre una "funzione teatro" definita come l'azione cognitiva compiuta di semiotizzazione di un evento della realtà pertinentizzato come teatrale (e attori, persone con uno statuto semiotico particolare, sono dunque i soggetti agenti di quell'azione).

Questa "funzione teatro" può assimilarsi concettualmente all'interpretazione che Umberto Eco dà di "simbolo" ridefinendolo come "modo simbolico":

> Il modo simbolico non caratterizza un particolare tipo di segno né una particolare modalità di produzione segnica, ma solo una modalità di produzione o di interpretazione testuale[13].

Se estrapoliamo questa definizione adattandola all'universo teatrale, possiamo trovarla di epifanica chiarezza: il teatro quindi non è caratterizzato da un particolare tipo di segno (la rappresentatività, la famosa finzione), né da una particolare modalità di produzione segnica. Inoltre Eco specifica ulteriormente: "Il modo simbolico è dunque un procedimento non necessariamente di produzione ma comunque e sempre di uso del testo"[14].

Nella trasduzione di questo concetto all'ambito teatrale abbiamo che il teatro (l'azione teatrale) è un procedimento, sempre e comunque, di uso del testo: l'azione (testo) diviene teatrale in funzione di una particolare modalità di interpretazione testuale. Non esistono dunque particolari modalità di produzione segnica (una qualsiasi "teatralità" in sé dell'attore, ad esempio la *pre-espressività* barbiana) ma solo modalità di interpretazione testuale.

Non è questa la sede per indagare e approfondire questa particolare modalità (il grado ad esempio della sua consapevolezza nello spettatore), ma limitandosi a trarne le conseguenze per una indagine sul fenomeno attoriale, si può solo suggerire che in questo modo si riesce a rendere conto di tutta una serie di fenomeni, artistici o meno, che si pongono al limite delle tradizionali definizioni di teatro.

Questa "funzione teatro" è un meccanismo cognitivo dello spettatore che può venire "innescato" però, oltre che dallo spettatore stesso che ne rimane l'ultimo decisore e giudice, anche dall'altro elemento del processo comunicativo: l'attore.

L'attore può infatti attivare la "funzione teatro" (possiamo prendere ad esempio un'azione improvvisata nell'ambito di una rappresentazione di teatro di strada), oltre che con artifici esterni: trucco, costume, apparati scenografici etc., per mezzo di un suo particola-

re fare scenico, un fare scenico, si osi dire, extraquotidiano.

L'extraquotidianità di questo fare scenico funziona grazie alla cosciente rottura o uscita dai codici comportamentali quotidiani, che permettono allo spettatore di fare l'abduzione fondamentale relativa alla consapevolezza dell'istituzione, in quel momento, della "funzione teatro" e la conseguente semiotizzazione dell'azione stessa, cioè la sua interpretazione secondo i codici conosciuti e l'enciclopedia personale.

Questo fare extraquotidiano si differenzia dall'*extraquotidianità* dell'antropologia teatrale in maniera sostanziale. Innanzitutto per la caratteristica culturale che lo contraddistingue: non esistono princìpi extraquotidiani universali, ogni cultura ha un suo codice comportamentale sociale e quotidiano e di conseguenza ciascuna cultura ha uno o molti modi di rottura e uscita da quei codici. È dunque un'extraquotidianità profondamente relativa (relativa alla cultura considerata) quella che si propone e non assoluta, addirittura biologica, come vorrebbero gli assunti dell'antropologia teatrale.

Ulteriore, sostanziale differenza: non esistono particolari princìpi (o leggi) – quelli della pre-espressività, ad esempio – che codificherebbero il "giusto" modo di definizione del comportamento extraquotidiano: come si è già detto, ogni cultura prevedendo una serie di codici comportamentali quotidiani prevede, necessariamente di conseguenza, criteri, o princìpi, di uscita/rottura degli stessi suggerendo così una lettura diversa dell'evento considerato.

Naturalmente si potrebbe assimilare la "funzione teatro" ad altre proposte teoriche simili: il "contratto fiduciario" di Greimas[15] o il "presupposto teatrale di base", cioè quelle operazioni cognitive ben note ed elementari "sinteticamente verbalizzate con asserzioni del tipo 'siamo a teatro' o simili"[16] e che potremmo ridurre al "contratto finzionale".

Esiste invece una sensibile differenza rintracciabile tra le due proposte teoriche. L'attivazione della "funzione teatro", abbiamo visto sia da parte dell'attore che dello spettatore, fa sì che ogni azione o atto (perché nell'ambito di una più vasta semiotica del teatro non è solo l'attore che agisce sulla scena, ma possono accadere altre cose: effetti scenografici, sonori, di illuminazione, etc.) sia letto semioticamente, cioè sia letto per quello che è, e poi, contemporaneamente e/o successivamente, come veicolo di un rinviato, un connotato segnico che la arricchisce di significati ulteriori.

Le conseguenze sostanziali che marcano le differenze tra i due concetti, contratto finzionale e "funzione teatro", sono le seguenti:

- il contratto finzionale insiste ancora sul concetto di finzione (e di conseguenza evoca ancora la dicotomia finzione/realtà, si è visto troppo aleatoria per fondarvi una teoria dell'attore);

- il contratto finzionale resta un'operazione cognitivo-pragmatica esclusiva dello spettatore, mentre la "funzione teatro" permette di essere attivata da entrambi i termini del processo comunicativo: l'emittente (l'attore) e il ricevente (lo spettatore);

- la "funzione teatro", considerando la teatralità di un evento solo un particolare modo di lettura di un fenomeno del reale, si configura a tutti gli effetti come un livello più che un'opzione definitiva: un fenomeno del reale può essere fruito (forse anche simultanea-

mente) a diversi livelli o, se vogliamo, può essere pertinentizzato secondo diverse prospettive[17]; nel momento in cui si attiva la "funzione teatro" si decide di leggerlo secondo quel particolare procedimento di semiotizzazione che lo fa fruire come evento teatrale.

## La credibilità e l'efficacia

Dopo avere formulato ipotesi a sostegno della possibilità di una teoria semiologica che integri ed esaurisca al suo interno il fenomeno attore, occorre ora, per dare corpo ai fondamenti della teoria stessa, analizzare i meccanismi di funzionamento del lavoro scenico attoriale.

In primo luogo si dovrà quindi scegliere un'appropriata e chiara terminologia che eviti trappole metafisiche e metaforiche, e possa descrivere al massimo della chiarezza gli elementi e i fenomeni costituenti la pratica scenica attoriale. In questa prospettiva, per rendere conto delle variabili e delle complessità che costituiscono la relazione attore-spettatore, che abbiamo visto essere anche per molti maestri il nucleo essenziale e fondante l'evento spettacolare, si utilizzerà il termine *efficacia* (*efficacia comunicativa* ). *Efficacia* che vuole contrapporsi all'ambiguo *credibilità*, *credibilità scenica,* ancor oggi utilizzato da molti autori che individuano in esso il nucleo cruciale della relazione attore-spettatore[18].

La scelta tra le due opzioni non pare una quisquilia terminologica, per una teoria dell'attore, in quanto investe quel concetto di non secondaria importanza e in questa prospettiva il termine *credibilità* appare inadatto per due ordini di motivazioni: da una parte sicuramente troppo invischiato di connotazioni metafisiche (è intimamente connesso, in forza della comune matrice fideistica, a quello di verità: per antonomasia si crede alla verità, il credente è illuminato dalla verità) per proporsi come perspicuo strumento di indagine; dall'altra l'estrema soggettività del suo nucleo semantico (il credere) lo contestualizza in una pertinenza più estetica che teorica.

La *credibilità* concerne infatti necessariamente l'adesione a una qualche verità, il suo riconoscimento (come afferma Greimas) implica da una parte un'operazione di comparazione che "comporta necessariamente una identificazione, nell'enunciato offerto, della totalità o delle briciole di 'verità' di cui già eravamo in possesso"[19], e dall'altra il conseguente obbligo di una sanzione epistemica rappresentata dall'alternativa accettazione/rifiuto dell'enunciazione proposta.

La riuscita dell'evento teatrale, nel nostro caso la performance attoriale, è collegata invece maggiormente al successo della comunicazione emotiva (le emozioni veicolate allo spettatore, non solo il mero aspetto informativo-razionale della comunicazione stessa) piuttosto che, ancora una volta, al grado di verità (giudicato oggettivamente da chi poi?) attinto dalla performance dell'attore e riconosciuto dallo spettatore. Occorre dire inoltre che il giudizio di verità può assumere solo due gradi: ci credo/non ci credo ovvero vero/falso, senza sfumature intermedie, mentre l'analisi fondata sulla efficacia comunicativa permette

di considerare tutti i diversi gradi di riuscita dell'evento comunicativo/emotivo, tutti i differenti livelli di adesione, partecipazione emotiva che lo spettatore/ricevente ricava dalla fruizione dell'azione attoriale e che non sono mai categoricamente determinati ma piuttosto variano di intensità durante tutto il corso dell'azione scenica.

L'altro rischio collegato alla parola *credibilità* è la sua connessione, anche solo involontaria, ad una prospettiva estetica di analisi: il termine inevitabilmente suggerisce un'opzione, un'assiologia estetica: quello che è credibile è vero e quindi bello secondo un'abusata consuetudine peraltro assolutamente indimostrata (perché indimostrabile).

Molto più chiaro e perspicuo invece, appare utilizzare il termine *efficacia*, che considerando non tanto la bontà (o meno) dell'azione dell'attore ma solo i suoi effetti comunicativi (che possono assumere diversi gradi e intensità senza marcarsi dualisticamente), rimane estraneo a giudizi di valore e preserva la complessità e la varietà degli esiti estetici. Ma soprattutto occorre, per un'indagine teorica, spostare il fuoco dell'analisi dalla *credibilità dell'azione* all'efficacia della comunicazione. A teatro infatti non ha senso parlare di *azione credibile* in quanto, evidentemente, non esistono, e non possono esistere, azioni che si possano dire *credibili* in assoluto, in ogni contesto, per qualsiasi pubblico.

In conclusione il concetto di *credibilità* può essere certamente usato per dare dei giudizi di valore estetico: ci credo/non ci credo, mi piace/non mi piace, ma appare assolutamente inadeguato in ambito teorico dove il parametro dell'oggettività è ineludibilmente obbligatorio.

In questo contesto l'uso del concetto di *efficacia* pare più utile e proficuo perché permette di indagare i concreti meccanismi comunicativi (piuttosto che astratte e imponderabili opzioni di ascendenza metafisica): i criteri che permettono all'attore di effettuare la sua comunicazione emotiva, i parametri che sottendono il suo agire scenico.

Una teoria dell'attore non può fondarsi (perché impossibile indagare i meccanismi della verità in maniera rigorosamente oggettiva) sulla *credibilità* (anche se scenica), ma solo sull'*efficacia comunicativa*. E se si fonda l'analisi sullo studio del funzionamento dei meccanismi di *efficacia comunicativa*, di relazione attore/spettatore utilizzando gli strumenti della semiologia (scienza della comunicazione), si può verificare in primo luogo quale sia il fondamento di questa *efficacia*, e poi quali possano essere i meccanismi interpretativi alla base del giudizio estetico, in questo modo evitando anche il rischio di proporre delle, peraltro impossibili, ricette per ottenere delle azioni efficaci e senza istituire improponibili princìpi estetici.

## Il tacchino di Stanislavskij: l'efficacia come montaggio

In un famoso capitolo de *Il lavoro dell'attore su se stesso*, Stanislavskij racconta un aneddoto esemplificativo di come un attore può riuscire ad impadronirsi della parte anche quando questa è lunga ed impegnativa: l'attore Shustov, durante il pranzo, insegna agli allievi-attori della scuola di Torzov, suoi ospiti, come affrontare la parte paragonan-

dola al tacchino che hanno davanti e che devono mangiare senza strozzarsi.

Il segreto, afferma il vecchio ed esperto attore, è smembrarla, come il tacchino, e dividerla in piccoli pezzi che possono essere mangiati/appresi senza soffocare. Naturalmente queste suddivisioni corrispondono ad azioni e ad ogni azione, secondo Stanislavskij, deve corrispondere un compito preciso.

Nelle pagine successive Nasvanov, l'immaginario allievo protagonista del diario nel quale possiamo riconoscere Stanislavskij stesso, si chiede perplesso quante possono essere le suddivisioni e quanto piccole debbano essere. Se si assume la griglia interpretativa di Stanislavskij si conclude che un personaggio, ma più in generale una parte, viene ad essere composta da un certo numero di azioni che, per il maestro russo come per molti altri, per essere efficaci (per lui credibili) devono essere *azioni fisiche*: termine che, inventato da Stanislavskij, ricorre con frequenza per tutto il secolo nella riflessione teorica e nella conseguente pratica scenica: accolto da molteplici autori (caposaldo ad esempio delle teorie e della pratica scenica di maestri attualissimi quali Grotowski e Barba) quasi come un universale teatrale.

Come significato di *azione fisica* possiamo assumere quello di azione giustificata, gesto o movimento, che possiede uno scopo ben preciso e determinato, azione psicofisica che impegna pienamente il corpo e il pensiero dell'attore che la esegue con tutte le sue facoltà. L'*azione fisica* costituirebbe dunque, semiologicamente, l'unità minima efficace di una catena sintagmatica che corrisponde alla partitura, per il livello corporeo, e alla sottopartitura, per il livello mentale, dell'attore: utilizzando sempre una terminologia semiologica potremmo dire che l'*azione fisica* rappresenterebbe l'azione ricca di connotazioni e dal potente rinviato semantico.

Se però si ammette che scenicamente esiste una differenza riscontrabile e oggettiva, cioè sempre vera, valida e percepibile fra l'*azione fisica* e altre azioni meno efficaci scenicamente (per Stanislavskij e altri i *cliché*), e che l'una è, diciamo, positiva e le altre no, questo significa esplicitamente ammettere che si riconosce l'esistenza di un principio estetico oggettivo: vuol dire possedere un sicuro, chiaro e riconoscibile strumento di creazione artistica. Significa dire, in altre parole, che ogni volta che si riesce a compiere scenicamente un'azione che possa dirsi *fisica* (secondo i principi di giustificazione, psicofisicità, etc.) questa sarà efficace, anzi si deve dire oggettivamente efficace, così come sarà oggettivamente riconoscibile e quindi unanimamente riconosciuto, e per quanto possibile evitato, il *cliché*[20].

Al contrario l'esperienza teatrale comune conferma che esistono azioni scenicamente efficaci, che compongono spettacoli riconosciuti anche dalla critica validi e importanti[21], che non sono affatto *azioni fisiche*, e che d'altra parte il ricorso al *cliché* può essere una soluzione scenica poeticamente efficace.

In effetti è banale affermare che non esiste, e non può neanche teoricamente esistere, un principio di azione che ne garantisca l'efficacia assoluta in ogni contesto spettacolare; tra parentesi sarebbe anche artisticamente deprimente conoscere e possedere una chiave universale, una precettistica, cioè una normativa che peraltro richiamerebbe esplicitamente

altri contesti storici, in grado di prescrivere a priori le metodologie creative efficaci.

Questo non significherebbe altro, in fondo, che ammettere implicitamente l'esistenza di universali estetici, il che, oltre ad essere concettualmente erroneo, è praticamente falso e indimostrabile[22]. D'altra parte gli studi antropologici si muovono alla ricerca, e nella convizione che esistano, "degli universali o archetipi teatrali (dell'azione e della composizione scenica) a base corporea"[23] e che nella fattispecie siano sottesi ai principi pre-espressivi. In altri termini si ritiene che la teatralità, e quindi l'attorialità, sia un fondo, un sostrato genetico, collegato a caratteristiche biologiche dell'uomo.

Oggetti teorici come la *pre-espressività*, l'*extraquotidiano*, l'idea che esista una *presenza* dell'attore e palesemente un'indirizzo di ricerca come il grotowskiano Teatro delle fonti, testimoniano la convinzione dell'esistenza di una sorta di attorialità soggiacente, di un modo di essere dell'uomo, addirittura primordiale, che fa essere attore.

Ma se ammettiamo, per una teoria dell'attore, che possano esistere (al di là della generica affermazione che l'uomo ha evoluto i suoi comportamenti teatrali da azioni rituali che affondano le loro radici in una ancestrale animalità) delle dinamiche fisiche/biologiche che fanno essere l'uomo attore, questo significa affermare che esiste un'attorialità in sé, un'essenza dell'attore, una sua *quiddità*. E questo, improntando di una matrice fortemente essenzialistica tutta la teoria conseguente, sembra proprio una chimera teorica molto simile alle ingenuità epistemologiche degli scienziati dei secoli scorsi che credevano e cercavano di dimostrare l'esistenza del flogisto, del calorico o dell'etere.

L'esistenza di un particolare modo fisico, corporeo (o psicofisico) di essere attore, l'affermazione dell'oggettività di una norma, di un codice gestuale, che individuerebbe e marcherebbe l'attorialità e quindi renderebbe riconoscibile un'azione qualificandola come attorica (e dunque teatrale o viceversa) ha come conseguenza ineluttabile la conferma della matrice neo-essenzialistica della teoria stessa.

Se si vuole evitare dunque la trappola (epistemologica) dell'essenzialismo occorre affermare che al contrario l'efficacia dell'azione è connessa non a parametri intriseci ma estrinseci rispetto all'azione in sé. E se l'efficacia non può essere un parametro intrinseco all'azione stessa, da cui deriverebbe l'aberrante oggettivazione delle dinamiche estetiche, dobbiamo concludere che l'efficacia delle azioni non risiede in una loro particolare qualità ma nella loro particolare evenienza all'interno della struttura scenica: l'efficacia delle azioni risiede nella loro relazione.

Quello che ci fa giudicare affascinante o scadente un'interpretazione non è una caratteristica delle azioni stesse, ma della loro organizzazione, del loro montaggio.

Sappiamo che nel caso del cinema funziona esattamente così; è celebre l'esempio raccontato da Eisenstein della ripresa cinematografica di un attore impassibile e del suo montaggio con le situazioni più diverse, che veniva giudicata dal pubblico, ignaro del trucco, una grande interpretazione per la varietà delle sfumature espressive che veniva attribuita all'attore.

In teatro funziona in maniera simile. L'interpretazione, buona, scadente, avvincente o noiosa, è data non dalla qualità delle singole azioni ma dalla loro organizzazione.

Come nel sistema della lingua non è l'intrinseca bellezza di una parola, di un lessema, a renderla poetica, ma l'occorrenza con cui essa è inserita nella succesione sintagmatica. Come nella creazione musicale non esistono note (cioè particolari frequenze sonore) privilegiate, ma ciò che conta, ovvero l'essenza stessa della musica sia per il livello melodico che per quello armonico, sono gli intervalli, in altre parole le relazioni e i rapporti che le note (o la loro altezza) intrattengono fra di loro. Così possiamo riformulare, in termini teatrali, alcune considerazioni di Greimas:

> a) qualunque oggetto è conoscibile solo grazie alle sue determinazioni e non per se stesso, b) tali determinazioni possono essere colte soltanto come differenze che si stagliano sull'oggetto e pertanto sono assimilabili ai valori nel senso della linguistica strutturale e saussuriana (il valore linguistico come differenza)[24]

dove possiamo sostituire al termine *oggetto* il termine azione e a *conoscibile* interpretabile.

E ricollegandoci al tacchino di Stanislavskij, per quanto riguarda le dimensioni dell'azione (la domanda che si poneva l'allievo Nasvanov), si può dire che questo principio funziona a tutti i livelli, quindi al livello di sequenze, di movimenti, di gesti e di accenni e sfumature gestuali.

Vorremmo notare inoltre che l'efficacia non è sempre data dalla coerenza della successione, anzi: il grande interprete sa quando inserire una sfasatura, probabilmente bizzarra in altro contesto o co-testo, per sorprendere e affascinare il pubblico; contrariamente all'attore modesto che propone sequenze scontate e noiose proprio per la loro monotona e prevedibile coerenza, così come d'altra parte si può, diremmo oggettivamente, giudicare scadente un'interpretazione nel momento in cui leggiamo un'incoerenza gratuita che nella sequenza gestuale (e/o vocale) appare assolutamente ingiustificata.

Come nell'analisi della metafora Eco[25], ritiene migliori quelle metafore che nella loro originalità (o stravagante incoerenza) vengono colte come momenti aurorali del linguaggio poiché illuminano il testo di significati e rinviati inusitati, così l'invenzione gestuale (e/o vocale) efficace colpisce e veicola connotazioni interessanti proprio nell'apparente incoerenza della sua relazione con il resto della catena gestuale. In questo modo si rende conto anche dell'aspetto soggettivo dell'intrepretazione dello spettatore che giudica la coerenza (o l'incoerenza) come banale o interessante, non in base a impossibili criteri estetici oggettivi, ma in funzione della sua enciclopedia personale.

In ultimo vorremmo aggiungere che questa prospettiva permetterebbe di chiarire anche il dibattuto problema della simulazione e del personaggio: se ci si chiede cosa può voler dire per l'attore essere sulla scena, essere se stesso o fingere, etc., ora si può rispondere che il personaggio e la finzione sono creati, costruiti, dallo spettatore; da parte dell'attore c'è solo un montaggio particolare, organizzato, di una successione di azioni realmente compiute, sempre significanti nella loro singolarità, che nella totalità finiscono però col creare l'illusione (nello spettatore) della finzione e del personaggio[26]. Un po'

come nei cartoni animati cinematografici, dove il movimento è un illusione creata dalla velocità di successione dei singoli disegni che vengono percepiti dalla retina non singolarmente ma in una dimensione affatto diversa: quella del movimento. Compito dell'attore è dunque creare quei singoli disegni (le azioni) il cui valore estetico risiederà non in una loro intrinseca e particolare qualità ma nella loro organizzazione.

La metodologia semiologica, sposata all'intuizione di un grande maestro come Stanislavskij, può conseguire allora un primo risultato teorico dalle promettenti ricadute pragmatiche: spostare l'attenzione e il centro di interesse dall'azione, che non risulta più obbligata ad una particolare qualità o essenza per essere scenicamente attraente, alla relazione, all'organizzazione, sintagmatica ma anche, si potrebbe dire paradigmatica, delle azioni in quanto è proprio il montaggio di queste, e l'omaggio ad Eisenstein è obbligatorio, che costituisce, nella percezione dello spettatore, la sostanza del risultato estetico.

## Una pragmasemiotica dell'attore

Non rimane altro, adesso, che sintetizzare le conclusioni cui si è giunti e tentare di distillare da esse una base teorica che possa estrinsecarsi come fondamento di una concreta pratica attoriale. Innanzitutto occorre dire che una semiologia dell'attore, costituendosi come base teorica generale di una teoria dell'attore, evidentemente non potrà produrre concrete figure attoriali, compito questo delle poetiche specifiche che modellano l'attore secondo le proprie peculiari esigenze plasmandolo in funzione dei propri obiettivi stilistici. Un po' come la fisica acustica o l'ottica geometrica che non hanno, né possono avere, alcuna pretesa estetica: non fondano alcuna teoria musicale o pittorica, enunciano solo dei comportamenti fisici che stanno alla base di quei fenomeni artistici.

Il modello semiotico di base per l'attore può essere allora formulato nel modo seguente.

Se conveniamo che l'attore (emittente) è colui che agisce a livello verbale, paralinguistico, prossemico e cinesico del TS (Testo Spettacolare), allora possiamo identificarlo come un emittente di TTPP (testi parziali[27]) che attraverso il suo fare scenico semiotizza se stesso correlando, per mezzo di regole (un codice espressivo che può essere più o meno conosciuto universalmente o creato *ad hoc*), un piano dell'espressione (il proprio agire esteriore) a un piano del contenuto (il significato, o più in generale il rinviato – razionale ed emotivo – che vuole veicolare); ma altrettanto fa lo spettatore (ricevente), associando alla fruizione dell'espressione attorica contenuti (rinviati che anche per il loro aspetto patemico sono suscitati da un'interpretazione testuale) derivati dall'utilizzo di codici che possono essere o meno gli stessi dell'attore e che comunque sono funzione della sua competenza enciclopedica. Evidentemente, stante le differenze delle personali competenze enciclopediche, il rinviato dello spettatore sarà, in generale, in varia misura diverso da quello previsto dall'attore, ma questo fa proprio parte del "gioco" teatrale.

Ora è inequivocabilmente chiaro e importante che l'attore abbia la consapevolezza

che il suo statuto ontologico è fondato sulla semiotizzazione che lo spettatore compie della sua azione scenica, e contemporaneamente dell'ineluttabilità della propria significazione (secondo particolari codici interpretativi) mentre agisce nella pertinentizzazione spaziale che costituisce la scena.

Alla coscienza della propria forza significativa (si potrebbe dire significanza) si associa il problema principale della pratica attoriale così come è stato messo in evidenza dai più importanti maestri del Novecento: il problema del *corpo-mente*. Sostanzialmente potremmo definirlo come la necessità per l'attore di pensare, e di come pensare, alla propria azione, di concentrarsi cioè su ciò che fa sulla scena.

Le teorizzazioni dei maestri tendevano a proporre modi particolari di associazione fra il percorso pensato dalla mente e l'azione agita dal corpo dell'attore.

Ora si può dire che questo stato di concentrazione o di itinerario mentale (ultimamente definito *sottopartitura*), che deve accompagnare attimo per attimo la sua azione scenica, non dà l'assicurazione automatica dell'effettiva comunicazione scenica, cioè del risultato estetico (la comunicazione – e quindi il risultato – dipende sempre, per una parte, dal contesto e dallo spettatore); è però una buona norma da seguire e un indispensabile strumento creativo. Ecco allora che semioticamente e pragmaticamente è utilissimo all'attore avere coscienza della propria significanza, coscienza della propria forza significante; forza significante che esiste semplicemente perché sta agendo in una situazione semiotizzata.

L'attore in questo modo sa che ogni sua azione o gesto acquista un'immediata valenza comunicativa, ogni movimento o suono (si è sempre parlato dell'azione corporea, ma tutto il discorso vale in egual misura anche per l'aspetto verbale o vocale, sonoro, della performance attoriale) sarà interpretabile e interpretato e susciterà rinviati.

Questa coscienza, se sufficientemente radicata, può addirittura sostituire la *sottopartitura*. Sappiamo infatti che la *sottopartitura*, così come è stata descritta da alcuni attori proprio dell'Odin[28], diventa per loro una sorta di "ringhiera" di sicurezza a cui si affidano per non smarrire i percorsi mentali, per costringere in qualche modo la mente, a non distrarsi e a rimanere stimolo costante all'azione corporea. Ora questa sicurezza può derivare, oltre che dalla serie di immagini, suggestioni, ritmi, costituenti la *sottopartitura*, proprio dalla consapevolezza della propria automatica – una volta all'interno della "funzione teatro" – capacità di significare.

Così questa radicata coscienza della significanza è possibile considerarla come un livello che soggiace anche alla *sottopartitura*, è la consapevolezza che fa agire, e ancor di più: fa esistere l'attore scenicamente solo in virtù della conoscenza dei meccanismi comunicativi.

Si può dire ancora che l'attore può sostituire alle immagini mentali, alle suggestioni emotive personali che lo "ispirano" e che ispirano la sua azione, quelli che possiamo considerare dei primitivi (non universali) scenici:

- la sua semplice posizione nello spazio;
- l'orientamento e la postura del corpo rispetto allo spazio dello spettatore;

- la distanza e la configurazione prossemica rispetto agli altri attori;
- le semplici direzioni dinamiche di movimento;
- la timbrica di base vocale, la velocità, il ritmo, il volume sonoro, etc.

Naturalmente questo è soltanto un livello mentale, come la *sottopartitura* appunto, e non può sostituirsi quindi all'acquisizione di speciali codici di comportamento corporeo (pensiamo alla danza classica o alla Commedia dell'Arte), che richiedono comunque un rigoroso apprendimento e un severo e costante allenamento fisico. Tutto questo può però costituire un importante fondamento teorico e una decisiva e forse necessaria premessa a qualsiasi metodologia didattica.

Forse il primo risultato pragmatico di una semiologia dell'attore si può conseguire proprio in ambito pedagogico, dove la teoria proposta può essere utilizzata come ipotesi fondante il progetto didattico. Oltre a sgombrare il campo da qualsiasi *sensiblerie* e a riportare l'attenzione dell'attore sugli aspetti concreti della propria azione senza invischiarsi in psicologismi di varia natura, peraltro sempre molto di moda, allo stesso tempo non impedisce l'uso di un linguaggio immaginoso o "poetico" che può svilupparsi a partire da una chiara e perspicua base teorica.

L'originalità dell'opzione semiologica nel percorso didattico è proprio questa: situarsi agli antipodi dalle ipotesi antropologiche (quelle dell'antropologia teatrale).

L'antropologia teatrale configura una serie di princìpi (la *pre-espressività*), a suo dire universali, che, secondo specifiche metodologie didattiche, starebbero sempre alla base dell'agire scenico dell'attore e che si pongono quindi implicitamente come indispensabile percorso, e fondamento, didattico dal momento che fonderebbero la teatralità stessa dell'attore (la *presenza*).

La teoria semiotica sostiene invece, sulla base dell'essenziale culturalità dell'evento teatrale, che:

- non esistono princìpi universali e di conseguenza degli assoluti didattici;
- non esiste una teatralità in sé: la teatralità è fondata dalla relazione attore-spettatore e dall'istituzione di un particolare statuto ontologico (una semiotizazzione) dell'azione che diviene scenica per un'operazione cognitiva, cioè per una scelta culturale;
- l'attore è sempre significante, il livello pre-espressivo che permetterebbe all'attore di "tenere l'attenzione dello spettatore prima di trasmettere un qualsiasi messaggio"[29] è un concetto di pertinenza estetica e non teorica[30].

In altri termini la didattica semiologica sostiene, all'opposto dell'antropologia teatrale, che qualsiasi azione scenica (compiuta o eseguita in uno spazio funzionalizzato come "teatrale") possiede di per sé un significato che dipende dal codice, dal contesto, dall'enciclopedia, etc.

L'antropologia teatrale ritiene inoltre che esistano azioni efficaci (le *azioni fisiche*) ed azioni inefficaci (i *cliché*); addirittura un semiologo come Ruffini, teorizza l'esistenza, per la scena, di una vera e propria mostruosità semiotica come i *segni significanti* (sic!) contrapposti ai *segni efficaci*[31]. La teoria semiotica dell'attore propone invece l'esistenza di azioni la cui efficacia estetica (mai assoluta ma sempre funzione dell'interpretazione dello

spettatore) risiede nella loro organizzazione e non in una loro, presunta percepibile e oggettiva, qualità intrinseca.

## L'approdo degli esercizi

Come si è detto in precedenza, una teoria generale dell'attore (fondata credibilmente) non ha la necessità di articolare una sua concreta realizzazione pragmatica, come invece avviene per le poetiche particolari che istituiscono modelli teorici di attore plasmati e adatti alle proprie esigenze stilistiche. Quello che però si può tentare, e che in conclusione si può proporre, è un'interpretazione semiotica di alcune pratiche ed esercizi elaborati dai maestri.

Sostanzialmente si analizzeranno un paio di esempi che possono forse essere esplicativi dell'innesto di una teoria semiotica su una consolidata didattica attoriale.

Michail Čechov, nel suo testo *All'attore* propone, come esercizi propedeutici, una serie di movimenti che preparano l'attore all'azione scenica.

L'obbiettivo di Čechov, conformemente alla sua teoria scenica dell'irradiazione, è riuscire a far provare agli allievi "quella sensazione di forza e di energia interna che scorre dentro e fuori il corpo"[32]. In questa prospettiva Čechov consiglia di eseguire dei movimenti liberi nello spazio, prima con una parte del corpo: un dito, una mano, un piede, e poi con tutto il corpo, cercando di maturare la sensazione di disegnare nell'aria.

L'allievo deve riuscire a "vedere" il disegno compiuto con il corpo come se questo fosse rimasto realmente inciso nell'aria.

Dopo aver preso confidenza con questa pratica l'esercizio si modifica. Oltre a "vedere" il disegno, gli allievi devono avere la sensazione di muoversi in un'aria "densa" come se fossero immersi in un liquido[33]. L'obbiettivo dell'esercizio è in realtà convincere gli allievi che i loro gesti restano incisi nell'aria, in altre parole convincerli, far sì che si convincano, che i loro gesti sono importanti o come si suole dire significativi. E sono comunque importanti, anche se all'apparenza insignificanti. Sono importanti perché sulla scena qualsiasi gesto, o azione, è comunicativo, perché sulla scena non si può non significare.

E questo alla fine non significa altro che cercare di far prendere loro coscienza della significatività dei loro gesti, della loro forza comunicativa (segnica), anche di quelli più piccoli e all'apparenza più inespressivi.

Insistere e porre l'attenzione sul segno lasciato nell'aria, presunta densa in modo da suggestionare di più gli allievi, significa alla lettera, convincere gli allievi che quei gesti sono appunto segni la cui incisività nell'aria è proporzionale alla loro incisività nella percezione dello spettatore.

Quell'esercizio alla fine non vuol fare altro che rendere consapevoli gli allievi della loro capacità significante, far prendere loro confidenza con il primo principio di Veltruski che sancisce l'impossibilità, sulla scena, di non significare: dal momento che lo spettatore

legge e interpreta ogni azione dell'attore occorre che quest'ultimo conosca e sappia gestire in piena coscienza e consapevolezza il proprio potenziale di significazione, anche quando questo si esprime attraverso gesti all'apparenza insignificanti e quasi impercettibili.

Il secondo esempio riguarda la nozione di *centro di energia*. Barba, nella sua ricerca antropologica, ha rintracciato una ricorrenza nelle didattiche attoriali di tradizioni teatrali diverse, anche geograficamente lontane: la nozione di *centro di energia*.

Nella pedagogia di molte scuole, il *centro di energia* è una ben precisa zona del corpo dalla quale deve irradiarsi l'energia che fa agire l'attore sulla scena. La cosa particolare è che ciascuna tradizione situa questo *centro di energia* in una zona diversa: "per Katsuko Azuma [...] [il centro di energia] è una palla di acciaio, ricoperta di cotone, nel triangolo formato dagli estremi delle anche e del coccige. Per gli attori Kabuki e Nō è il Koshi, la regione delle anche"[34]. Non solo, per Stanislavskij e Čechov l'energia si irradia dal plesso solare e dal petto; Claudia Contin nei suoi *stages* di Commedia dell'Arte raccomanda di far partire il movimento dalla spina dorsale e Grotowski scrive: "La regione lombare, l'addome e l'area intorno al plesso solare funzionano spesso come fonte [di energia]"[35].

Giustamente Barba deduce che "non è importante discutere chi abbia ragione e domandarsi dove di fatto stia il centro dell'energia. L'importante è che ciascuno individui un punto estremamente preciso; scelto non arbitrariamente; mentalmente e quindi fisicamente efficace". Da questa deduzione conclude però che l'importante è che sia "diverso dai punti in cui nell'agire quotidiano, ci sembra abbiano inizio i movimenti (giunture, articolazioni, muscoli)"[36], per trovare conferme alla sua teoria dell'extraquotidianità dell'azione scenica.

È pensabile invece una conclusione diversa.

È giusto affermare che ogni tradizione situa il centro di energia (punto di irradiazione del movimento) in un punto diverso per non far partire il movimento dalle giunture o dalle articolazioni, ma cosa significa "far partire" il movimento? Riteniamo sia unanimemente riconosciuto che gli impulsi motori partono dal cervello, ma partono dal cervello spesso in maniera automatica, senza che noi consapevolmente lo ordiniamo.

Istituire un immaginario *centro di energia* dal quale "far partire" i movimenti significa allora, disambiguando la metafora, la necessità di porre attenzione al movimento, significa, per l'attore, pensare il movimento nel suo accadere e pensarlo in maniera forte, precisa, come se fosse esterno, come se bisognasse pensarlo incoativo da un punto preciso del corpo. E l'obiettivo ultimo allora risulta essere ancora la convinzione, che deve avere l'attore, dell'importanza e, si vorrebbe ripeterlo, della imprescindibile significatività della propria azione scenica.

## Conclusioni

Per definire correttamente i binari teorici lungo i quali ci si è mossi, in conclusione si può dire che sostanzialmente si è voluto identificare, nell'ambito della realtà fenomenica,

"l'essenza di una classe di entità", comunemente chiamata /attore teatrale/. Si è voluto chiarire e proporre quali siano i "fondamentali attributi comuni di questa, necessari e sufficienti per determinare l'appartenenza alla classe in questione"[37].

L'attributo fondamentale per l'appartenenza a questa classe è stato rintracciato, d'accordo con le affermazioni di autori conclamati come Jerzy Grotowski e Peter Brook, nella relazione; la relazione, a nostro avviso fondante l'evento teatrale, attore/spettatore.

L'attore dunque non è che una faccia di questo evento bifronte e quindi non può che essere indagato nel suo rapporto col suo ineluttabile referente: se appare sciocca una prospettiva incentrata sullo spettatore (l'etnocentrismo dello spettatore come lo definisce Barba) ritengo non lo sia meno il punto di vista opposto (etnocentrismo dell'attore?) che fa dell'attore il *primo motore* assoluto, addirittura indipendente dal contesto comunicativo.

Questa proposta teorica si fonda dunque sulla convinzione che l'azione dell'attore è sempre un'azione interpretata, che non possiede un statuto ontologico autonomo e che la definizione stessa di teatro non possa evitare, per distinguersi dalla realtà, di pertinentizzare, di funzionalizzare l'azione stessa in modo particolare: sostanzialmente semiotizzandola. Da cui discende naturalmente che la disciplina d'elezione per lo studio e l'analisi dei comportamenti attoriali è proprio la semiologia, perché l'unica che può esaustivamente (come si è cercato di dimostrare) sussumerli all'interno del, per loro ineluttabile, contesto comunicativo.

Una teoria (minima) e una piccola pragmatica a scopi didattici dell'attore teatrale non possono quindi che avere una base semiologica: innanzitutto perché la semiotica, più di altre discipline, possiede un bagaglio metodologico rigoroso e solido, e soprattutto un linguaggio che, senza arrogarsi alcun crisma di scientificità (parola troppo impegnativa soprattuto epistemologicamente), può, se non altro, proporsi chiaro, univoco, senza metafore e senza facili, quanto futili, slanci poetici, il rischio essendo quello di scivolare, come spesso succede a molti autori, verso una deriva lirico-suggestiva e metaforica del linguaggio, che, se per scopi artistici è assolutamente legittima, in ambito teorico, alla fine, può andare ad inficiare la credibilità stessa delle teorie proposte.

L'uso di una teoria semiologica permette invece di:

- sottrarre l'indagine ai rischi metafisici;
- evitare le insidie teoriche di una precettistica estetica;
- configurarsi come una valida alternativa all'essenzialismo;
- spiegare il funzionamento dei meccanismi di fruizione estetica (montaggio);
- proporre nuovi princìpi pedagogici;
- spiegare e comunque integrarsi nel pensiero dei grandi maestri del Novecento.

Si vorrebbe dunque da una parte aver precisato l'ambito di pertinenza (eminentemente estetico) di alcune proposte teoriche sull'attore, dall'altra aver trovato una fondata giustificazione teorica alla possibilità di una ricerca semiologica che vada ad indagare i fondamenti teorici dell'agire teatrale e, pur attenta ai risultati pragmatici conseguiti dagli operatori sul campo, non sia al rimorchio delle mode artistiche e delle conseguenti elabora-

zioni teoriche connesse.

*Elaborato dalla tesi di laurea in Semiologia dello Spettacolo "Semiologia dell'attore teatrale", relatore prof. Marco De Marinis, Università di Bologna (Corso Filosofia), A.A. 1997/ 1998.*

[1] Marco De Marinis, *Capire il teatro*, Roma, Bulzoni, 1999, p. 19.

[2] L'aneddotica ha tramandato esempi, frequenti soprattutto in quelle forme di teatro popolare "dal Grand Guignol ottocentesco alla sceneggiata napoletana, dall'opera dei pupi siciliani al melodramma", anche divertenti nella loro ingenuità: "lo spettatore che attende all'uscita di servizio il traditore per fargliela pagare, o che cerca di salire sul palcoscenico per aiutare l'eroina in pericolo etc." (Marco De Marinis, *Semiotica del teatro*, Milano, Bompiani, 1982, p. 259).

[3] Ivi.

[4] "Dalle teorie sviluppate da Rosalia Chladek e da Doris Humphrey sappiamo che nel palcoscenico vi sono "linee di forza" e punti particolarmente importanti. […] Se l'interprete viene da sinistra rende evidente il dubbio o la minaccia subdola: Jago potrebbe entrare così, non Otello" (Sara Acquarone, *Invito alla coreografia*, Torino, Promolibri, 1991, pp. 74-75). Senza condividere una grammatica così severa riteniamo però che lo spazio scenico abbia degli orientamenti e dei significati, per lo meno a livello evocativo, espliciti.

[5] Eugenio Barba, *La canoa di carta*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 125.

[6] Paul Feyerabend, *Ammazzando il tempo*, Roma-Bari, Laterza, 1994, p. 176.

[7] "I fattori cognitivi possono essere i maggiori determinanti degli stati emotivi" (Schachter e Singer in Marco De Marinis, *Ricezione teatrale: una semiotica dell'esperienza?*, "Carte Semiotiche", 2, 1986, p. 42). Cfr. anche Patrizia Magli, *Due tipi di seduzione nell'espressività corporea dell'attore*, in Giulio Ferrone (a cura di), *La semiotica e il doppio teatrale*, Napoli, Liguori, 1981, p. 248 e Marco De Marinis, *Capire il teatro*, cit. p. 31.

[8] Umberto Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1984, p. 37.

[9] Cfr. Patrizia Violi, *Le molte enciclopedie*, in *Semiotica: storia teoria interpretazione*, Milano, Bompiani, 1992, p. 105.

[10] Alberto Pasquinelli, *Metodologia, epistemologia e filosofia della scienza*, Bologna, CLUEB, p. 23.

[11] Peter Brook, *Lo spazio vuoto*, Roma, Bulzoni, 1998, p. 21.

[12] In Franco Ruffini, *Teatro e boxe*, Bologna, Il Mulino, 1994, p. 8.

[13] Umberto Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, cit., p. 252.

[14] Ivi, p. 253.

[15] Algirdas Greimas e Joseph Courtès, *Sémiotique. Dictionnaire de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, p. 81.

[16] Anne Ubersfeld in Marco De Marinis, *Capire il teatro*, cit., p. 30.

[17] Così la partita di calcio, oltre a mettere in gioco il naturale livello di lettura come avvenimento agonistico-sportivo, può essere letta come un fenomeno spettacolare (d'altronde così la considera De Marinis), o addirittura teatrale – potrebbe essere vista come un'audace interpretazione registica

de *I sette a Tebe* ci sono gli eroi, le porte, etc. –, ma per questo vorremmo direttamente rimandare a Eco (*I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990) e alle sue considerazioni sui limiti dell'interpretazione e sull'interpretazione aberrante.

[18] Cfr. ad esempio Franco Ruffini, *Teatro e boxe*, cit., p. 11.

[19] Algirdas Greimas, *Del senso 2*, Milano, Bompiani, p. 115.

[20] A meno che non si voglia affermare l'inverso, cioè che ogni volta che noi riconosciamo o giudichiamo scenicamente efficace o attraente un'azione allora la identifichiamo come *fisica* e, parimenti, ogni volta che ci troviamo davanti a un'azione vuota o comunque poco significativa o falsa allora la definiamo *cliché*. Ma è evidente allora che questo non sarebbe altro che una sorta di convenzione terminologica per la quale assegniamo nomi diversi, forse più tecnici, alle nostre impressioni estetiche.

[21] Il primo esempio che può venirci in mente sono spettacoli come *Ossicine* del Teatro della Valdoca dove non professionisti, ragazzi con scarsissima preparazione teatrale, sono messi in scena ad eseguire semplici reiterazioni di azioni banali e di per sé insignificanti che però, a detta degli esperti, raggiungono, nel contesto spettacolare realizzato dal regista, effetti di alta tensione drammatica e poetica.

[22] L'*azione fisica* (e il suo opposto: il *cliché*) non sono dunque da considerarsi dei fondati oggetti teorici ma solo dei paradigmi estetici, delle scelte stilistiche probabilmente utili, ma sicuramente soggettive: prassi di lavoro (e teorizzazioni ma di pertinenza dell'estetica e non di una teoria sull'attore) elaborate dai maestri, peculiari e specifici però esclusivamente alle loro personali poetiche sceniche.

[23] Marco De Marinis, *Drammaturgia dell'attore*, Bologna, I Quaderni del Battello Ebbro, 1997, p. 277.

[24] Algirdas Greimas in Francesco Marsciani e Alessandro Zinna, *Elementi di semiotica generativa*, Bologna, Esculapio, 1991, p. 78.

[25] Umberto Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, cit., p. 195.

[26] A questo proposito Torgeir Wethal, uno degli attori dell'Odin, facendo riferimento al suo personaggio in *Ferai* afferma: "Admetos non esiste per me. [...] Ora, al termine del lavoro, non esistono che punti dove le azioni hanno vita. Soltanto per uno che dal di fuori vede lo spettacolo Admetos veramente esiste" (in Ferruccio Marotti, "*Odin teatret*" *di Eugenio Barba*, in *Tutto il mondo è attore*, "Terzoprogramma" n° 2/3, Roma, ERI ed. RAI, 1973).

[27] Cfr. Marco De Marinis, *Semiotica del teatro*, cit.

[28] Cfr. Marco De Marinis, *Drammaturgia dell'attore*, cit.

[29] Eugenio Barba, *La canoa di carta*, cit., p. 23.

[30] Barba stesso riferisce che durante una dimostrazione di lavoro di una delle sue attrici all'università, gli spettatori asserivano, nel dibattito successivo, che avevano colto dei significati, addirittura pensando a scene tratte da uno spettacolo, in quell'esibizione che altro non era se non una serie di esercizi del normale *training* dell'Odin. Lungi dall'essere un "scherzo del pre-espressivo" (ivi, p. 168) come lui ironizza, quella reazione era la prova che l'attore sulla scena è sempre significante, anche suo malgrado. Barba ammette anche che "È materialmente impossibile impedire allo spettatore di attribuire significati e di immaginare storie vedendo le azioni di un attore, anche

quando queste azioni non vogliono dire nulla" (ivi, p. 158) in quanto "Non può fare a meno di interpretare" (ivi, p. 168); ma ancora una volta conclude paradossalmente che: "Ciò accade perché l'azione è reale" (ivi, p. 168). Tutt'altro, la significazione avviene comunque, a prescindere che l'azione sia "reale" o meno; e la "realtà" dell'azione attiene comunque, eventualmente, ad una dimensione estetica, di pertinenza quindi poetica o critica, non certo di una teoria sull'attore.

[31] Franco Ruffini, *Teatro e boxe*, cit., p. 220.

[32] Michail Čechov, *All'attore sulla tecnica di recitazione* , Firenze, La casa Usher, 1984, p. 13.

[33] Questi esercizi, utili ad una fase preliminare di preparazione, di adattamento del corpo alla scena, possono essere considerati semioticamente, come suggerisce De Marinis, di prima articolazione. Louis Hjelmslev considera di prima articolazione quegli elementi dei linguaggi (le figure) che non possiedono significato proprio, e di seconda articolazione i segni veri e propri costituiti da gruppi di figure; i linguaggi stessi possono allora essere definiti, in funzione del possesso o meno di questa doppia articolazione, *monoplanari* o *biplanari* (cfr. Louis Hjelmslev, *I fondamenti della teoria del linguaggio* , Torino, Einaudi, 1961). Adattandolo ad una semiotica dell'attore, De Marinis considera la pratica di acquisizione di un corpo scenico preparato (il cosiddetto corpo-in-forma) come prima articolazione, cui seguirà la seconda articolazione costituita dalla composizione di un testo scenico vero e proprio (cfr. *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 200 sgg.).

[34] Eugenio Barba, *La canoa di carta* , cit., p. 115.

[35] Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970, p. 38.

[36] Eugenio Barba, *La canoa di carta* , cit., p. 116.

[37] Alberto Pasquinelli, *Metodologia, epistemologia e filosofia della scienza,* cit., p. 146.

SOMMARIO DEI NUMERI PRECEDENTI

**1, autunno 1999**
**PADRI, FIGLI E NIPOTI**
Su Decroux, il rapporto maestro-allievo e la trasmissione dell'esperienza a teatro

Marco De Marinis, *Premessa: dopo i maestri*
Eugenio Barba, *Il maestro nascosto*
Barbara Bonora, *Lo spirituale nel corpo: Eliane Guyon da Decroux a Gurdjieff*
Francesco Abate, *Il mimo corporeo negli Stati Uniti. Tecnica, scuola, tradizione*
Ingemar Lindh, *L'unicità di Decroux*
Rena Mirecka, *È una questione d'amore*
Pier Pietro Brunelli, *La maieutica nel parateatro di Rena Mirecka*
Vito Di Bernardi, *Willi Rendra: un maestro interculturale nella scena asiatica contemporanea*

**SCRITTURE**
Enzo Moscato, *La "soluzione cinema": l'acqua, l'occhio, l'immagine anti-gramma*

**INTERVENTI**
Leo de Berardinis, *Per un Teatro Nazionale di Ricerca*
Marco De Marinis, *La regia e il suo superamento nel teatro del Novecento*
Vincenzo Maria Oreggia, *Teatri invisibili: l'operosa utopia*

---

**2/3, primavera – autunno 2000**
**QUARANT'ANNI DI NUOVO TEATRO ITALIANO**
a cura di Marco De Marinis

Gerardo Guccini, *Teatri verso il terzo millennio: il problema della rimozione storiografica*
Giuliano Scabia, *Avvicinamento a Dioniso*
Leo de Berardinis, *Scritti d'intervento*
Roberto Anedda, *Il teatro come una composizione:*
*la drammaturgia musicale nel lavoro di Leo de Berardinis*
Damiano Paternoster (a cura di), *I teatri anomali della Raffaello Sanzio*
Emanuela Dallagiovanna (a cura di), *La Valdoca e il viaggio verso Parsifal*
*Contro la rappresentazione: Marcido Marcidoris e Famosa Mimosa*
*Le Albe alla prova di Jarry*
Fabio Acca, *Rino Sudano: un teatro "fuori scena"*
Marta Porzio, *L'arte silenziosa di Antonio Neiwiller*
Carlo Infante, *L'ultima avanguardia, tra memoria e oblio*

**INTERVENTI**
Arnaldo Picchi, *Della "Bella Addormentata" di Rosso di San Secondo*
*e la faccenda dei due finali*
Gioia Ottaviani, *Il passo che risveglia: transculturalismo e identità nel Butō*