

L'attore capovolto

La *Hamletmaschine* di Heiner Müller come gesto di radicale dissidio

di Nevio Gàmula

Rocciosa catastrofe ardente d'intorno

(Dino Campana)

La *Hamletmaschine* sembra nata per mettere in crisi. Ad ogni lettura del testo si scopre un senso ulteriore, si inventa una nuova interpretazione dei difficili rimandi, si crea un luogo dove l'immaginazione va a sbattere contro le parole. Alla forma del senso non corrisponde un senso ben riconoscibile. È come se fosse stata scritta per porre domande: si presentano varianti costringendo il lettore ad una disavventura sfinente; e alla fine ciò che viene a mancare sono proprio le risposte. Ma il coinvolgimento del lettore è assicurato, non foss'altro perché alle forme canoniche della drammaturgia, alla loro funzione d'intrattenimento e legittimazione, Müller oppone le intermittenze di una sorta di 'folle cantica'; il linguaggio è forzato al limite delle sue prestazioni, e ciò, in un modo o nell'altro, attrae e coinvolge il lettore. La *Hamletmaschine* non è un inno all'esistente, non è un testo sublime, né una elegia; è piuttosto una ribellione senza misura, una iperbole del disfacimento. La complessa combinazione di differenti materiali verbali rende il testo di Müller un labirinto da cui è impossibile uscire, o, se pure si raggiunge l'uscita, non si rinuncia al fascino di tornare indietro e perdersi di nuovo tra le sue strade. Una operazione al limite del manierismo, e una ferita inferta al linguaggio. Le rotture lessicali, sintattiche, ritmiche, ossia i legami formali che danno vita all'insieme, non possono essere disgiunte da 'stazioni di senso' in cui l'autore, per così dire, 'passa a contropelo' la vicenda di Amleto e la storia contemporanea; la *Hamletmaschine* è un commento a Shakespeare, ed è una acida indagine sullo stato dell'intellettuale entro la storia dell'Est europeo prima del crollo del muro.

Per Müller la figura di Amleto rappresenta «l'intellettuale in conflitto con la storia» e la sua opera attraversa questo conflitto facendo parlare un attore (l'Interprete di Amleto) che ha appena terminato di mettere in scena il dramma shakespeariano; tutto il suo discorrere è 'fuori tempo', avviene come in una terra di nessuno in cui appaiono, dalle macerie, grumi di ricordi personali e un discontinuo emergere di eventi passati. Tutta

la pièce pullula di apparizioni che sembrano accadere dentro la mente dell'Interprete, come in un delirio della memoria. L'Interprete di Amleto si ritrova, morbosamente avvinghiato al suo personaggio, alle prese con le proprie passioni e i propri fantasmi. Il suo è un farneticante e claustrofobico soliloquio in cui sono messi a nudo, da una parte, l'accantonamento di ogni slancio utopico e, dall'altra, i paradossi della situazione dell'intellettuale moderno, dibattuto tra l'impossibilità a modificare lo stato delle cose e la volontà di trasformarsi in macchina al servizio di chi amministra l'esistente. Il risultato è un racconto frastagliato, senza armonia, e con molte lacune e interruzioni; come se il mondo interiore dell'Interprete di Amleto volesse esplodere nell'irruzione accidentale di brandelli di frasi, di suoni appena udibili, dando vita ad un lancinante 'canto di sconfitta'.

La prima parte del testo, *Album di famiglia*, insiste su alcune figure di base dell'Amleto; l'iterazione (la *ripetizione straziante*) dei diversi frammenti della vicenda avviene all'interno di un panorama in cui risaltano «le rovine d'Europa» come segno di confusione e di situazione storica particolare (ci troviamo nell'Est europeo, in piena 'guerra fredda'). Il racconto sintetico e aspro del funerale del padre si interfaccia alla certezza dell'impossibilità del futuro («che m'importa del domani»), facendo intravedere, fin dalle prime battute, la non volontà di Amleto ad agire per vendicare la morte del padre. Il confronto con il morto è un fiorire di disgusto e di intenso distacco, e la confusione voluta tra ricordi riguardanti la famiglia (lo Zio Claudio, la madre) e la storia dello stato (i ministri che seguono la bara, il popolo intruppato) produce un monologare oltraggioso che rende evidente una angoscia senza soluzione. L'andamento del racconto è caotico, come a voler fare risaltare l'impossibilità di una 'registrazione lineare' del mondo; il disordine linguistico che ne scaturisce suggerisce l'impossibilità, da parte di Amleto, a controllare l'aprirsi di eventi nuovi. Ma non la staticità è il risultato, piuttosto un movimento di frattura: la

condizione tradizionale di Amleto, quale intellettuale dibattuto tra la necessità di agire per «rimettere in sesto il mondo» e la sua paralisi, è da Müller estremizzata in un rincorrersi di frammenti il cui esito è sì il *fallimento*, ma anche, in particolare per il lettore, un senso di frizione e di radicale molestia del soggetto e della figura shakespeariana. Resta la resa di Amleto, ma resta anche la distruzione di un canone; una contraddizione, questa, che permette di leggere il testo di Müller come una 'struttura aperta', senza 'morale' di fondo e in grado di suggerire impulsi per agevolare una interpretazione autonoma da parte del lettore.

Ho tradotto il testo di Müller dall'edizione inglese a cura di Dennis Redmond, ricorrendo anche ad alcuni passi della traduzione italiana di Saverio Vertone (in *Germania morte a Berlino*, Ubulibri, Milano 1991) e, soprattutto, di quella (inedita) curata da Milena Massalongo. Ma la mia versione, oltre che traduzione, è anche *tradimento*: in alcuni punti il testo di Müller viene modificato allo scopo di renderlo adatto ad un pubblico che non ha, come bagaglio culturale, i rimandi a quella situazione particolare in cui e per cui è stato scritto. Così, ad esempio, le prime battute del monologo iniziale dell'Interprete di Amleto sono state espunte da ogni riferimento al funerale di Stalin e trasformate in narrazione del funerale del comunismo *tout court* per come è stato esaltato tra la fine degli anni Ottanta e oggi dalla pubblicistica e dai nostrani uomini politici; là dove Müller scrive «la salma che sta nel carro è di un grande elemosiniere», io ho scritto: «la salma che sta nel carro è del sogno di una cosa», dove il «sogno» è, appunto, il comunismo («La società possiede già il sogno di una cosa», Marx). Anche la frase successiva, «fra ali di popolo, opera della sua arte di statista», è risolta con «fra ali di popolo passa il corteo che acclama la fine dell'utopia», spostando l'attenzione verso un contesto più consono alla nostra cultura e situazione. Sempre nella prima parte ho inserito, là dove Müller ricorre ad alcuni versi in inglese, una traduzione in italiano degli stessi, e ciò sempre



per favorirne la comprensione; l'espressione «il mio regno» l'ho inserita per il successivo riferimento a Riccardo III. E proprio la presenza del riferimento al Duca di Gloucester mi ha portato a tradurre i versi successivi in modo diverso da quanto fa, ad esempio, Verdone: anziché «mi trascino dietro il cervello pesante come una gobba», ho ritenuto dire: «tutto gobbo mi trascino dietro a fatica / il mio pesante cervello». Ho inoltre modificato la frase «secondo clown nella primavera comunista», in «marionetta di fango nella sconfitta del comunismo»; ero indeciso tra questa espressione e «servile buffone» (Atto II Scena II in Shakespeare); la seconda parte del verso riporta «sconfitta» anziché «primavera» per l'evidente modifica di contesto storico che ho compiuto, evidenziando così la relazione con la situazione in Italy dagli anni '80 ad oggi. Alcuni nuclei delle frasi di Müller vengono poi trasformati, con piccole deformazioni dell'originale, in maschere allegoriche: lo spettro del padre come

significato da abbandonare, ad esempio, che rimanda allo «spettro (che) si aggira per l'Europa», ossia al comunismo nella famosa chiosa iniziale del *Manifesto* di Marx ed Engels; così come, per aumentare l'efficacia comunicativa dell'inveire di Amleto verso il cadavere del padre, ho inserito quattro brevi versi dell'ultimo Fortini («Nessun domani arriverà / Nessun vendicatore sorgerà / L'ossa non parleranno / Non fiorirà il deserto», Franco Fortini, *Composita Solvantur*, Einaudi, Torino 1994).

La seconda parte, dal titolo *L'Europa delle donne*, affronta il conflitto soggetto/autorità dal punto di vista di Ofelia, fatta qui sintesi della condizione generale della donna nel mondo contemporaneo. Il grido di Ofelia è un grido di rivolta estrema, senza tentennamenti e senza cedimenti: la condizione non lo permette. Ofelia è il segno di una 'merce femminile' che smette di farsi oggetto di scambio e afferma la sua attitudine ad essere altro: la sua rivolta è – come

direbbe lo stesso Müller – il primo passo per la definizione di un'altra identità («getto i miei abiti nel fuoco»). Ofelia non ha dubbi: l'autorità, la stessa che la costringe «con la corda al collo», sia quella del 'maschio' che quella dello Stato, va sfidata apertamente, e distrutta. Amleto subisce il fascino della figura di Ofelia, ne è irresistibilmente attratto; «datemi un dolore reale», implora, nella consapevolezza che i dolori dell'intellettuale – i suoi dolori – sono solo 'mentali'. Vorrebbe andare nella stessa direzione di Ofelia, ne vorrebbe «mangiare il cuore», per trasformarsi in lei. Ma Ofelia si strappa dal petto il cuore, e Amleto resta in quel dubbio (amletico, appunto) che ne atrofizza ogni azione. Nella mia versione raccolgo l'indicazione dell'autore di fare pronunciare la parte della donna allo stesso Amleto («Coro/Amleto»), propone Müller come alternativa ad una interprete femminile; anzi: tutta la pièce da me elaborata prevede la presenza di un unico attore che assume su di sé tutti i personaggi. Più che presentare la relazione conflittuale tra i diversi agenti, com'è in Müller, ed in particolare tra Amleto e Ofelia, ho voluto interiorizzare questo conflitto ed esprimerlo attraverso la mia esperienza, come a voler fare esplodere le contraddizioni che animano in profondità il mio essere. Ed è anche per questo che intervengo in maniera drastica sulla terza parte del testo di Müller, denominata *Scherzo*. Tutta questa parte è un gioco, al limite dell'irrapresentabile, con Amleto che, volendo farsi ribelle al pari di Ofelia, ne indossa gli abiti («voglio essere una donna»), forse nella speranza che il suo eterno dubbio si risolva in azione dirompente. Tutto avviene in una «università dei defunti», dove i «morti filosofi gettano i loro libri su Amleto». Una scena dove i corpi sono tesi allo spasimo, estrema, artaudiana, quasi un intermezzo clownesco, per quanto crudele. Ma dicevo che questa è la parte che ha subito un intervento autoriale maggiore; vi ho inserito alcuni frammenti dell'Amleto shakespeariano, tra i più conosciuti («essere o non essere»). Ciò per favorire, nello spettatore, il cogliere con maggiore enfasi il passaggio dalla vendetta alla resa; passaggio che è anche ritmico, oltre che di senso, e che esplose in una schizofrenica narrazione, tipica del teatro di marionette, in cui i compagni di Amleto diventano i «paladini». Ho invece trasformato la lunga didascalia dello *Scherzo* di Müller in intervento registrato (in tedesco) mischiato alla *Ballata della schiavitù sessuale* di Brecht-Weill, a fare da controcanto ritmico al truccarsi da donna di Amleto.

Dopo il vertiginoso racconto d'una solo vagheggiata battaglia nelle vesti di Amleto, comincia la quarta parte del testo, dal titolo



Pest a Buda Battaglia per la Groenlandia, con l'Interprete che si toglie maschera e costume e pronuncia la faticosa frase: «Io non sono Amleto. Non recito più alcuna parte»; inizia la trasformazione in macchina dell'essere umano. Ed è una trasformazione consapevole: l'Interprete di Amleto (forse lo stesso Müller) non ha alcuna intenzione di accettare la potenza normativa dell'autorità, restando dunque un pericolo per la stessa; ma è anche consapevole della sua «incapacità di mobilitare attorno ad un senso forte», e ciò lo porta ad una crisi che vede il soggetto dibattersi tra la resistenza al potere e la conformità alle sue imposizioni. L'ordine normativo che circonda l'Interprete è, nella sua negatività evidente, un ordine che fomenta solo disgusto, ma, anziché l'azione divergente tesa a superarlo, trova luogo, in questa parte del testo, uno stato di abiezione completa: la «nausea» per il presente è ridotta ad autodistruzione, ed è – appunto – la trasformazione cosciente dell'essere umano in macchina: «nessun dolore; nessun pensiero». L'ira e il disprezzo per un mondo in cui «corpi vengono fatti a pezzi perché io possa abitare nella mia merda» porta l'Interprete di Amleto ad evidenziare la sua situazione di privilegiato («la mia nausea è un privilegio / difeso da filo spinato»), ma anche la sua impotenza; il popolo, anziché «la dignità del coltello», preferisce perdersi

in una lotta all'ultimo sangue «per i Posti i Voti i Conti in Banca»; in questo panorama agghiacciante non resta che farsi *macchina*. L'unica speranza – così com'è detto nel mezzo del monologo finale dell'Interprete di Amleto – sono «i corpi degradati delle donne». E difatti l'ultima parte del testo, la quinta (*Nell'attesa selvaggia Dentro l'orribile armatura Millenni*), è un concentrato di energia femminile sovvertitrice. In questa parte Müller ci offre un secondo breve e intenso monologo di Ofelia, inflessibile, ostinata nel cercare il conflitto contro l'ordine esistente; Ofelia grida la sua resistenza («Abbasso la gioia della sottomissione») e Müller fa terminare il proprio testo con una sorta di morale negativa: «Quando lei con il suo coltello da macellaio andrà nelle vostre stanze da letto, allora saprete la verità».

Ho strutturato lo spazio scenico come un pullulare di apparizioni che in realtà accadono dentro la mente dell'Interprete. Sulla sinistra esplose la presenza dell'Interprete di Amleto, visto come marionetta in brändelli (il «secondo clown» di Müller); ai suoi piedi un teschio e una spada di legno, resti di una recita precedente, mentre una certa quantità di libri circondano l'Interprete. Sempre sulla sinistra, posata tra pupazzi colorati che via via assumeranno lo statuto di personaggio, c'è una piccola bara bianca con dentro i resti del padre di Amleto, una grande e rossa bandiera. In primo piano,

dinnanzi ad una serie di fogli bianchi, sta il pittore-Orazio («un angelo con il volto sulla nuca»); è l'unico testimone delle folgorazioni improvvise dell'Interprete di Amleto, tutto intento a tradurre in segni pittorici le sue ossessioni; lembi di immagini che ruotano e non narrano nulla di consequenziale, frammenti di una vicenda che non viene narrata distesamente, ma per lampi, per bagliori accostati secondo un processo associativo che somiglia molto alla memoria involontaria o al sogno. Faccio inoltre comparire sulla scena, all'inizio, l'Interprete di Amleto nelle vesti di una marionetta (la «marionetta di fango»), con tanto di fili visibili per regolarne spostamenti degli arti e movimenti; ed è, la marionetta, la forma specifica di *macchina* in cui l'Interprete va a trasformarsi, indossando, sul finire della pièce, gli abiti della quotidianità. Ciò per dare alla pièce una valenza critico-irrisoria; nei confronti della categoria degli attori contemporanei, innanzitutto, sempre disponibili ad accettare parti in spettacoli degradanti e dunque accondiscendenti con l'attuale *glaciazione* culturale; e poi nei confronti di quell'atteggiamento generalizzato di indulgenza che pare non rendersi conto come oggi tutto – ma proprio tutto – accada per volontà esterne all'essere umano (il «meccanismo del potere» shakespeariano, o il «capitale che si pone in quanto si toglie» di Marx).

Sul finire della pièce l'Interprete di Amleto sceglierà di farsi macchina, riprendendo le sue fattezze di marionetta. Questo processo di adattamento ai valori e modelli proposti dall'*autorità costituita*, quella stessa che ci vuole macchine al servizio del denaro e della merce, non è però lineare. Non lo è nella realtà, dove si danno gesti personali/collettivi di opposizione, e non lo è nella mia versione. Se pure a dominare è una vicenda che è continuamente rinviata alla ferita aperta d'una prassi rivoluzionaria che non avviene, che non può che essere frustrata (visti i tempi), è anche vero che le forme della recitazione cui ricorro mirano a voler spezzare quell'involucro meccanico e ripetitivo di vocalità e di gesti prescritti da una teatralità tutta tesa alla facile piacevolezza. D'altronde la mia idea sull'attore contemporaneo è chiara: recita come in una gabbia, ridotto a manichino raggelato in meccanica gestualità; compie gesti e ha atteggiamenti rigidi che lo rendono parte integrante del dinamismo cromatico e plastico della storia attuale, la stessa che vuole l'essere umano macchina al servizio del denaro. È la nuova marionetta, atta a offrire un godimento tranquillizzante; una macchina ottusa, un po' stupida, con gli occhi fissati sul copione, che attende solo il momento per dire la propria battuta (o compiere la propria azione): un attore che di sera in sera ripete meccanicamente le stesse battute con lo stesso tono, si muove e cammina sempre nell'identico modo e secondo identici percorsi, mentre durante le sue ore libere si dedica alle passerelle del nulla. Una macchina da divertimento. Questo è l'attore contemporaneo per me. Ma, essendo io stesso un attore, mi premeva far risaltare la possibilità di poter essere altro da ciò che si è; e difatti l'adeguamento all'esistente non è lineare, e la contraddittorietà di questo percorso viene fatta esplodere in vocalità spinta all'estremo, fatta di accordi musicali, brusche interruzioni, esplosioni fiammeggianti, come a voler spezzare quell'involucro. Nella mia prassi recitativa ricorro spesso a contorsioni della voce che modificano la normalità della parola, ad una sorta di 'asintattismo vocale' che ingorga la narrazione lineare, ad ariette crudeli dette con un filo di voce. Molto evidentemente, per me la *voce umana* rappresenta l'elemento determinante dell'espressione teatrale: per questo lavoro, nella sua essenza e come base, attorno ad una ipotesi di *declamazione ritmica*, così come affermata nei secoli ad opera di anonimi cantori epici, e con strette parentele con lo *Sprechgesang* di Schönberg (in versione molto particolare) e con le modulazioni di Carmelo Bene; questo modo di trattare la voce mi permette di mantenere vitali certe possibilità di rottura della dizione psicologizzata, avvicinandomi, magari approssimativamente, alla *recitazione straniata* teorizzata da Brecht. In pratica, nella recitazione è importante che il rapporto tra significato della parola e suo significante sia contraddittorio, nel senso di proporre, oltre che l'esposizione continua del 'trucco' teatrale, anche la scissione tra immagine e suono o, se si vuole, tra «portante ideologico della parola e spinta emotiva».

Le derive sonore-gestuali attraverso le quali si materializza una situazione tra l'integrazione 'nel mondo così com'è' (i gesti da marionetta) e la 'rivolta' (la vocalità estrema), arrivano a mettere in dubbio, e forse a sovvertire clamorosamente, le garanzie che il teatro, come tutto l'universo comunicativo, offre a un bisogno di ordine e di tranquillità. E difatti, sul finire della pièce l'ingranaggio si inceppa: la marionetta strappa i fili che la bloccano al meccanismo. In finire dell'opera è la rivolta (un *nuovo inizio*). Distruzione delle illusioni. Ofelia smerda Amleto e il suo Interprete: non c'è normalizzazione possibile. L'attore, a questo punto, è finalmente capovolto. Sul finire della pièce il me stesso attore tenta di fare sue, ingoiandole con avidità, le parole con cui Müller fa chiudere ad Ofelia il suo *Hamletmaschine*: «Viva l'odio, il disprezzo, la rivolta, la morte», rivendicando la virtù pragmatica e educativa della *critica* che ci faccia gridare, *nella glaciazione*, che un'altra umanità, diversa da quella barbarica esistente, è possibile. Ancora. ■

L'attore capovolto

di Nevio Gàmbula

Niente sulla scena eppure un attore
curvo sulla tomba del padre, un lamento
solo un grido trattenuto, all'inizio,
nel vecchio cimitero della storia
si curva muto, Amleto, sulla tomba del padre
bianca tomba di bimbo (perché era solo l'inizio)
e canta (nel magma dell'inizio s'ode
un canto nel buio)

o l'angelo di Benjamin all'inizio,
«nella pietrificazione di volo sguardo respiro»
con le ali bruciate, l'angelo, a segnare su carta
la memoria di ciò che era Amleto, lui novello Orazio
porta già il suo dolore *dans le labyrinthe*
le parole fuggono, si dimenticano, resta
lo sguardo che incide

Samuel Beckett fin dall'inizio, anche:
(per un'estetica della contenzione) nell'abisso del reale
e una voce contratta (per resistere) *ne la città dolente*,
in questa valle d'abisso (per durare), forme
per una ricognizione del silenzio (disabilitato l'Io:
non io, tu, egli, o dell'alterità

ed anche Artaud, in questo inizio, anzi da prima
per svegliare i nervi e il cuore, con il corpo al centro di tutto
catastrofe di cultura e crudeltà rarefatta siamo noi
ma è anche in scena, per contrasto, la marionetta
il corpo trasformato in oggetto (essenza terribile
del nostro tempo), ossia l'attore
espunto della critica

e si agita il disaccordo, fin dal principio
in questo teatro della morte, tra i fili
che stringono e la voglia di uscire, con l'orchestra
che suona stonata, non visibile, suona
i versi di Majakovskij fino allo sfinimento
suoni rubati e senza armonia
piacevole, solo un mettere in causa i suoni
per aprire un altro ascolto

Krapp e la sua memoria, at beginning
e Riccardo III, all'inizio, nel carnevale del desiderio
ricordando Amleto, l'intellettuale in conflitto con la storia
poesia, narrazione, negazione e conflitto
Carmelo Bene: anti-drama, anti-theatre, anti-representation
BE AGAIN, nel meccanismo del potere, nella storia
attuale, nel linguaggio: per minare, consapevoli,
il meccanismo e il potere (per starne fuori

cinque atti brevi, *a strategy for change*,
UN ATTORE to deconstruct authority
una interferenza nel corpo della lingua, una *fervida babele*
per stillare musica di senso all'inizio: siamo sempre
all'inizio di una nuova storia

La voce recitante

di Nevio Gàmbula

Melodie e recitazioni nuove dunque, ed egualmente toccanti, cioè antiche. Non quelle dei nostri nonni: intendo profondamente antiche, vicine al punto dove l'espressione diviene spavento. Eppure totalmente nuove. Linee sospese nel vuoto, oltre c'è poco altro. Abitatrici della notte, quale accompagnamento sarebbe per esse mai nudo abbastanza? Sono riuscito ad accostarvi solo la durezza del presente, le pietre battute, gli spari.

(Salvatore Sciarrino)

Da qualche anno la voce è al centro di un rinato interesse pratico, oltre che teorico e filosofico. Lo sviluppo di Internet e della relativa possibilità di scaricare conoscenze e file audio permettono la scoperta di esperienze altrimenti relegate nell'oblio, e vengono alla ribalta dischi, libri, riviste e spettacoli che esaltano le possibilità espressive dello strumento voce. Questa rinascita di interesse per la vocalità assume immediatamente una doppia importanza: colma il vuoto lasciato dall'esiguità degli apporti teorici in questo campo ed è un utile strumento per tentare di definire *nuove traiettorie di senso*, dando sostegno a quelle pratiche che mirano a far cortocircuitare il linguaggio e il senso comune. Una cosa però salta subito agli occhi: la carenza di contributi e di analisi che prendano a riferimento la *voce recitante*, ossia la voce per come è esperita dal corpo dell'attore. Mentre non mancano riflessioni teoriche e filosofiche sulla voce in generale, o sulla voce nel canto lirico e contemporaneo, è evidente la carenza di discussioni critiche sulla voce dell'attore. Con questo scritto vorrei non tanto colmare questa lacuna, che sarebbe possibile solo con un lavoro collettivo, quanto piuttosto contribuire ad aprire un dibattito. Nella consapevolezza che l'omologazione agli statuti del tempo presente delle modalità concrete della recitazione (e del teatro in generale) ha sempre più spinto ai margini ogni 'metadiscorso', e la critica teatrale – come l'analisi teorico-storiografica, sedi deputate ad affrontare la questione – s'è via via trasformata in semplice discorso precettistico finalizzato ad avvantaggiare un comparto produttivo piuttosto che un altro. Tale fenomeno, per di più, al pari di quella 'perdita di memoria' che caratterizza il pensiero e la società contemporanea, ha contribuito al definitivo stritolamento d'ogni sperimen-

tazione, anche di quella storicamente già acquisita. Non solo, quindi, l'attore non elabora quanto sta facendo, trascinando la propria «capacità ermeneutica» nel gorgo senza scampo della superficialità, ma il proprio fare subisce le condizioni del presente e si propaga nel «paesaggio agghiacciante» ripetendo prassi e modalità o tramandate da una tradizione già superata, o, nel peggiore dei casi, amalgamandosi a quel grande pastone inespressivo e abbrutente che è il televisivo. Nel gran bazar del teatro contemporaneo, l'attore ha permesso, con la sua omologazione all'ideologia dell'*ascolto gradevole*, di far scadere la recitazione nella convenzione più vieta, accettando supinamente la cancellazione di ogni 'devianza espressiva' dal proprio agire.

Affrontando questo discorso, sarà per me gioco forza riferirmi a come la voce è stata ed è usata da alcuni 'irregolari' del teatro, ed in particolare da alcune tra le esperienze più anomale che abbiano avuto modo di mostrarsi sulle nostre scene. La definizione di irregolare, intanto, rimanda ad una norma assunta come canone dominante. Chi, in un modo o nell'altro, se ne discosta, si mette cioè fuori la consuetudine comunemente accettata, è appunto un irregolare. La scelta di incentrare le mie attenzioni su questa porzione di attori, per altro molto limitata, è obbligata: perché sono ancora fermamente convinto della necessità di «scovare il nuovo», o meglio, per dirla con Ernst Bloch, di *scovare in ciò che è ciò che non è*; così come credo che soltanto *l'infrazione del senso comune* può aprire la coscienza ad un'altra visione (del mondo, dell'arte, del teatro). E siccome, nella odierna società dello spettacolo, ciò che ha cittadinanza è una voce recitante accomodata sul «vuoto estetico» dei nostri tempi, concorrendo così al mantenimento e alla conservazione di ciò che

è, la mia attenzione per le *voci discordi* è una necessità. Ma è anche il risultato di una concezione molto precisa e rigorosa dell'arte dell'attore: ciò che mi affascina è il tentativo degli irregolari di sottrarsi alla *rappresentazione* – alla ripetizione di una 'imitazione della realtà' dove ha valore la «battuta ben detta o del carattere bene interpretato» – per esaltare «l'azione diretta della *phoné dell'attore*, dove la voce si rifiuta di farsi protesi del personaggio e esalta la soggettività dell'interprete» (Maurizio Grande).

Tra le righe non potrò fare a meno di richiamarmi all'utilizzo particolarissimo della voce recitante fatto in alcune composizioni di musicisti contemporanei, in particolare in Luciano Berio, Salvatore Sciarrino e Heiner Goebbels. Esperienze a loro modo collegate con quello splendido movimento che, come bene scrisse Adorno, «ha dissolto criticamente l'idea dell'opera rotonda e compatta» e minato dall'interno «il tabù del rispetto della *tranquillità* del pubblico». Di Berio è esplicito, per il discorso che qui interessa fare, l'uso della voce nella terza parte di *Sinfonia*, del 1969. Una voce maschile si cimenta con alcuni frammenti di Beckett, ricorrendo ad una sorta di *recitar cantando* moderno; in sostanza, la dizione del solista viene strutturata esaltando le possibilità musicali del significante, in un gioco continuo di inseguimenti ritmico-melodici con le voci femminili del coro e con l'orchestra. All'ascolto, l'alterazione del significante, pur non trasformandosi mai in canto vero e proprio, si dispiega in una complessa struttura vocale, con frequenti cambi di ritmo e di intensità: la quotidianità della lingua si infrange in un aggregato di fatti vocali «estremamente cangianti». Di Sciarrino mi preme evidenziare la vocalità nell'opera *Lohengrin* (1982-84). Si tratta, come afferma lo stesso autore, di una «azione invisibile»



che trasforma i suoni in teatro, dove la dimensione della voce recitante (quella di Daisy Lumini) disarticola il percorso narrativo in una serie di suoni allucinati, tipici del sogno. L'incoerenza (rispetto alla prosodia del quotidiano) è spinta all'estremo e, tra articolazioni vocali prive di significato (sibili, soffi, respiri affannosi) e dilatazione ritmica delle parole, tra imitazione di suoni della natura e articolazione tremolante dell'elemento verbale, l'ascoltatore è spinto a «ricomporre con l'immaginazione e la memoria auditiva» la vicenda narrata. Anche il teatro musicale di Heiner Gobbels mira a sovvertire il rapporto tra testo e voce, puntando a sostituire, nella recitazione, la 'fascia fonica' convenzionale della lingua con una fascia fonica *altra*, arricchendo così la narrazione di senso ulteriore. È il caso dell'opera *La liberazione di Prometeo*, su testo di Heiner Müller. La struttura musicale prevede tastiere elettroniche e utilizzo di materiali pre-registrati, col supporto ritmico di una batteria e altre percussioni. Due sono le voci che danno sostanza

al suono della parola: quella dell'attore André Wilms, tutta tesa a creare effetti vocali in uno spazio compreso tra una narrazione fortemente ritmica e un «piacere agonistico della voce», avvolgendo la materia linguistica di gesti sonori finalizzati comunque ad evidenziare la rivolta del ladro di fuoco; e quella di David Moss, che con la sua andatura multi-timbrica, quasi da cartone animato, inventa fonemi senza significato, effetti vocali di contrappunto all'altra voce, trattando lo strumento voce come una sorta di intonarumori futurista; e Prometeo sembra qui farsi ladro di suoni vocali inediti. Tutte queste esperienze, estratte 'a naso' da un catalogo ampio di sperimentazioni, mostrano come, a partire forse dallo *Sprechgesang* di Schönberg, si sia giunti ad un «approccio alla voce rinnovato grazie anche ad una nuova visione della parola come oggetto sonoro», con parentele molto evidenti con il processo di rinnovamento che ha spinto, in ambito teatrale, alcuni attori ad una articolazione della voce ben oltre la semplice ripetizione dell'uso proprio del parlato quotidiano.

Esperienza fondante per questo discorso sulla voce recitante è sicuramente quella di Antonin Artaud. L'ostinato grido di Artaud è innanzitutto *discorso critico*, rabbia che per mostrarsi sceglie una struttura *feroce*, dove ritmo e intonazione sono gli elementi determinanti. L'esplosione dei segni, la danza vertiginosa che è presso Artaud, esibisce «un corpo che subisce il mondo», pur non rinunciando ad evocare «un altro amore». Le metafore che utilizza per la figura dell'attore sono esplicite: l'attore è «un suppliziato che dal rogo invia segnali tra le fiamme». Per rendere i segnali è necessario contrarre l'urlo, stanarlo dai suoi aspetti immediatamente psicologici per trasformarlo in canto, in «danza buccale»; la fisionomia dell'urlo, e il soffocamento relativo allo stare tra le fiamme, vanno regolati, e il fiato, pur contratto, deve modulare la voce tendendo al superamento della situazione: emanciparla dalla facile e piacevole melodia per mostrare la ferita d'un corpo costretto ad abitare «la merda del mondo». Un canto che è «come un lamento d'abisso scoperchiato». Un canto perturbato, sorta di lingua ritmica della passione, con la volontà di spezzare in grido la parola, o in singulto sillabato il dire, in irruzione di brandelli di suono la materia linguistica, in fremito vocale il corpo. Come un affollarsi di visioni in un deserto senza scampo. Il laboratorio di Artaud è una grande allegoria della libertà possibile: l'agire dell'attore al di fuori degli schemi della dizione teatrale rompe la rigidità della comunicazione dove domina la prevaricazione dell'Altro, indicando direzioni innovative nella relazione tra diversi; come bene dice Carlo Pasi nel suo fondamentale *Artaud attore*, «il contro-ritmo di Artaud rovescia le cadenze uguali e contratte della quotidianità e la rottura dell'equilibrio ritmico apre nuove possibilità motrici e verbali». Ma l'ostinato grido di Artaud oggi è muto, costretto al silenzio nel chiacchiericcio del teatro contemporaneo. E difatti, per lo meno nella stragrande maggioranza delle esperienze attuali, la vocalità dell'attore è costretta nelle rigide regole della piacevolezza; privata delle sue possibilità espressive, viene vincolata a strutture che favoriscono l'ascolto distratto. Nell'era della stupidità eletta a canone culturale, la vertigine liberante di Artaud è dunque omessa: solo l'evasione ha cittadinanza, insieme all'effimero. Quel «crogiuolo di fuoco e di carne»; quella irruente e dolorosa recitazione; quella declamazione ingolata, strozzata, dissonante; quella scossa; quella anomala «danza alla rovescia»; quel darsi trasfigurandosi, dilatando le possibilità espressive del corpo; quello che è stato il profondo insegnamento di

Artaud è non solo trascurato nell'odierno svagato fare teatro, ma tralasciato deliberatamente affinché le attese del pubblico non vengano turbate.

Questa censura «è comprensibile ma non tollerabile», per dirla con le parole del compositore György Ligeti. Comprensibile perché va da sé che l'attore non possa che recitare «in sintonia con lo spirito e la concezione della vita del nostro tempo»; non tollerabile perché il nostro è il tempo della *barbarie tecnologizzata*. Senza contare poi il fatto che, nel rovinare vertiginoso della cultura (nella sua completa dipendenza dal mercato), quella 'sintonia', nella maggior parte dei casi, è in realtà una *forma di sottomissione*: semplice adeguamento alla patina elegante delle confezioni estetiche con cui si mostra *lo spirito del tempo*. Non è difficile verificarlo; basta rifarsi agli ambiti anche più superficiali della cultura per riconoscerla come fosca rappresentazione del potere: «lo schermo dove al dominio è consentito di mostrarsi con i paludamenti del suo passato e nascondere così i modi reali in cui si riproduce presente, è lo schermo della cultura, questa incallita conservatrice di robe vecchie» (Giorgio Cesarano). La sintonia dell'attore col tempo presente, dunque, non può che essere estensione della dipendenza di ogni ambito umano alla tendenza alla tesaurizzazione propria di questi tempi: l'attore si adegua al declino, evitando di commentare il disastro e rifugiandosi nell'abitudine («l'abitudine – diceva Hegel – è un agire senza contrasto»). Ma questo assoggettamento non è un processo lineare, come appunto dimostra l'esempio di Artaud. Ogni movimento riserva sempre la possibilità dell'agire in 'contrasto'. C'è insomma, per l'attore, un'altra possibilità di essere in sintonia col proprio tempo: dare voce alla *crisi di senso* in corso, levandogli scudi per resistere al degrado e ai giullari di corte. Senza accordarsi alle assordanti note delle 'leggi del capitale'. Ed è stato il tentativo di *voltare pagina e procedere oltre* delle «sperimentazioni più avanzate» cui si riferiva Ligeti: tentare *un'altra strada*, diversa dagli esiti fatti sistema propri del teatro dal secondo dopoguerra ad oggi, all'interno dei quali è maturata una odiosissima *ripetizione dell'identico*: tra piagnisteo naturalista e estetizzazione neutralizzante della scena, tra primato del testo e ruolo invadente della regia, tra il mito della narrazione lineare e la celebrazione del Grande Attore... Rifuggendo dalla *rappresentazione spettacolare* del potere, si sono dischiuse esperienze capaci di coltivare 'altre utopie'.

L'aprirsi di una condizione nuova della ricerca sulla recitazione la si potrebbe far partire dal famoso Convegno sul Nuovo Teatro di Ivrea del 1967, per quanto il Convegno stesso rappresentasse nient'altro che un punto di arrivo di percorsi aperti molto tempo prima. In quel Convegno si sottolinearono alcuni punti che sarebbero stati poi centrali per tutti gli anni Settanta, per diventare sempre più minoritari negli anni Ottanta (gli anni del *rincolo culturale*), sino ad essere quasi del tutto dimenticati nell'ultimo decennio del secolo scorso. Emergeva la necessità di superare il concetto di *messa in scena* a favore di quello di *scrittura scenica*, meglio capace di evidenziare la peculiarità dell'evento teatrale: non più semplice trasposizione di un testo drammaturgico pre-esistente sulle assi del palcoscenico, ma intersecarsi dialettico dei diversi elementi nella costruzione del senso dello spettacolo. «Il mutamento di prospettiva introdotto dal concetto di scrittura di scena – afferma Maurizio Grande – assegna la responsabilità del *teatro in quanto tale* (non solo dello spettacolo) alla scena, vista come *luogo di produzione di teatralità* e non come sfera di manifestazione/realizzazione del testo nello spettacolo». Questa concezione mirava dunque a far risaltare come parti costituenti la scena, insieme al testo drammaturgico, altri 'spazi' particolari, dalla musica alle modalità recitative, dalla scenografia alla luminotecnica, ognuno partecipante a pari diritto degli altri alla realizzazione dell'evento. Il concetto di scrittura scenica avrebbe poi permesso di sottolineare l'*autorialità* degli agenti, e dell'attore in particolare, sino allo sviluppo di un fenomeno rivoluzionario, quello dell'*attore-autore*, cioè «di colui che è in scena, che recita, che è attore e che è comunque l'autore dell'opera-spettacolo che lo spettatore conviene a incontrare» (Antonio Attisani). All'interno di questo contesto, cambiano anche le valenze date alla voce recitante, la quale cessa di essere considerata un 'elemento secondario' e di mero supporto dei significati della lingua. La voce recitante viene sempre di più ad assumere un'importanza rilevante nella sperimentazione teatrale, ed in particolare per la sua capacità di fare acquisire ai suoni della lingua una sua autonomia e una portata decisiva nell'elaborazione dello spettacolo.

La definizione di *interprete* comunemente accettata – secondo Steiner «l'interprete è un decifratore e un comunicatore di significati» – non è sufficiente per definire in modo appropriato il lavoro dell'attore-autore. Non ci si può insomma limitare a considerare l'attore un semplice

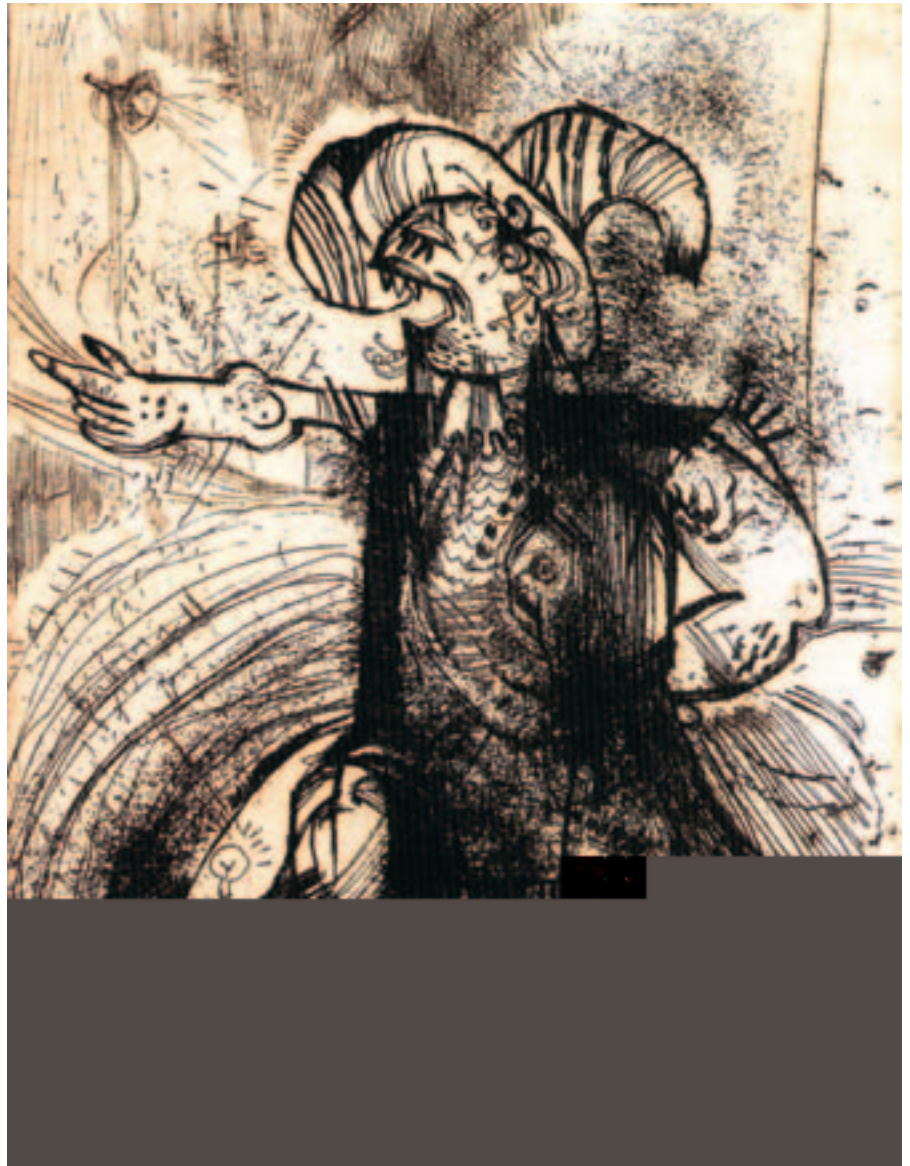
'esecutore' di materiali preconfezionati. L'attore-autore è anche un creatore: è colui che *compone* lo spartito drammaturgico e che è quindi in grado di compiere delle scelte, di farsi cioè, insieme, critico impietoso del materiale e inventore di forme. E non ha importanza se i materiali cui ricorre per elaborare l'opera sono tratti dal testo preso a riferimento o da un modo particolare di impostare la dizione, da una serie di gesti elaborati in sede di improvvisazione o da una idea precisa di scena; da materiali, insomma, che esulano il testo scritto e sono invece bagaglio della pratica specifica di un attore che elabora con rigore, e modifica in sede di prova o laboratorio, i suoi strumenti e le sue capacità espressive. Il percorso dell'attore per fare cogliere un senso particolare, se non limitato alla mera esecuzione di un compito imposto dall'esterno (dal regista, oggi vero tramite tra le esigenze di commercializzazione degli spettacoli e gli attori), è un lungo processo, all'interno del quale convivono il lavoro di palcoscenico e l'elaborazione teorica, elementi che tendono a creare un determinato 'stile' e una evidente 'estetica' e che sono basati sulla capacità di agire criticamente sullo specifico e sul contesto culturale generale. L'attore-autore, quindi, è capace di orientare elementi disparati per dare vita ad una mutevole recitazione, la cui 'metrica' è di volta in volta «spessa come fango, volteggiante, corpo gonfio e obeso, decomposizione ritmica». Senza questa capacità, l'attore è relegato nell'ambito della esecuzione e la sua creatività risponde a standard eterodiretti.

Ora, qui è necessario sottolineare l'estrema esiguità di esperienze del genere; ci si misura con l'evidenza di un 'ritorno all'ordine' ormai compiuto, dove l'attore-servo ha soppiantato i migliori esempi di alterità: non più i tentativi di inventare 'un nuovo linguaggio', o di fare della recitazione 'una scommessa conoscitiva', ma stantia ripetizione degli aspetti più comodi dell'espressione attoriale. A questo punto è dunque chiaro il panorama: accantonato l'attore inteso come «un corpo mutilato che rovescia il senso abituale», com'è presso Artaud, e abbracciata la cordialità di una dizione acquiescente, tutta tesa ad esaltare l'integrazione allo stato di cose, si è definitivamente affermata l'*armonia* in luogo della *contraddizione*.

L'attore contemporaneo, nel migliore dei casi, addestra lo strumento voce alla rappresentazione di facili sentimenti, sempre facendo attenzione a non urtare troppo lo spettatore. L'emissione è fluida, bene accordata con i significati delle battute. Allo scopo di suscitare emozioni standard, l'attore contemporaneo ricorre

ad un modo di porgere la parola che ha strette parentele con la parlata quotidiana, che ne mima i tic, le sfumature, le pronunce. E censura *i potenziali sonori della voce umana*. L'attore trova nella voce soltanto un mezzo per articolare la 'parte', con cui intessere un reticolo di sonorità in cui l'enunciato coincide con i modi dell'enunciazione. L'arte del dire rimanda al significato della lingua, limitando le possibilità di vita 'autonoma' del significante. Si potrebbe dire che l'attore contemporaneo privilegia l'utilizzo *simbolico* della voce.

Il 'dogma vocale' dominante contagia infine tutto il teatro, favorendo di fatto una drastica limitazione dell'apparizione di esperienze tese a sperimentare una vocalità senza limiti, votata a schiudersi in uno spazio compreso tra il grido e l'afasia. In tale contesto, appare difficile la possibilità di uno studio analitico che prenda in considerazione una vocalità che si ponga al di fuori del mero 'porgere la voce', e che possa proporsi come esperienza *altra* da quella dominante. D'altronde, ci sono esperienze che pagano caro il prezzo del mercato. Se l'isolamento e la marginalità sono il destino di attori considerati indigesti rispetto al gusto corrente (Rino Sudano è forse il caso più eclatante), la museificazione, e la relativa neutralizzazione, riguarda attori di un certo 'successo' costretti a soccombere sotto le pastoie di un interesse archeologico, separato dall'impatto sul presente, e nel migliore dei casi (si pensi al fenomeno Carmelo Bene), vissuti come una eccezione che non farebbe altro che confermare la regola della 'bella dizione'. Viviamo nella certezza del dispotismo del mercato, all'interno del quale non è possibile, se non tra le sue pieghe, alcuna 'essenza vitale'. E l'attore diventa protesi della merce e merce esso stesso, impossibilitato a confrontarsi con la possibilità di 'un altro orizzonte'. Lo scopo della sua arte è quello dell'efficacia commerciale: bisogna essere in grado di usare una recitazione che sia 'comprensibile' dallo spettatore medio; pertanto, va privilegiata l'attenzione ad una dizione che renda l'ascolto facilmente fruibile e senza impedimenti. La standardizzazione della lingua attorno agli stilemi dell'italiano parlato dai professionisti della parola nei media e nella pubblicità («una lingua che non esiste», scrisse Pasolini nel suo celebre *Manifesto per un nuovo teatro*), ha inoltre contribuito da una parte a creare norme cui attenersi, dall'altra all'isolamento e al progressivo annullamento degli «stili negligenti». Si crea uno stato di *dipendenza* delle modalità concrete della recitazione dal contesto culturale. Sono essenzialmente due gli elementi sintomatici di tale dipendenza: la forma dell'esposizione e la struttura tematica. La forma dell'esposizione è



data dall'insieme dialettico di voce-gestomovimento, ossia della disposizione di 'fatti ritmico-intonativi' secondo una certa intenzionalità; mentre la struttura tematica rimanda a quello che potremmo chiamare il *processo di significazione*, là dove si «traduce la lingua delle cose nella lingua dell'uomo». L'intersecarsi di questi due elementi crea il *pensiero spettacolare diffuso*, dove ha influenza una esecuzione da 'rituale di intrattenimento', trasmessa in condizioni di 'tranquillità emotiva', in forma rigorosamente affascinante e ammaliatrice, superficiale, spesso nostalgica, senza profondità e banalizzata all'eccesso. Ciò presuppone l'assenza (o la normalizzazione) di un senso deviante dai codici istituzionali e richiede all'attore un annullamento della propria esistenza nella *immedesimazione* (l'essere ciò che mostra); mentre lo spettatore ne deve ricevere la sensazione di sentirsi porzione di una 'comunità particolare' votata

alla *celebrazione* (del Grande Attore, del Regista Demiurgo, del Testo Sempre-fresco-e-attuale). Lo spettacolo odierno, in altre parole, è affollato di tensioni tutte rivolte a esaltare le sollecitazioni «culinarie» che il mercato impone.

La materia principale della recitazione è l'uso quotidiano della lingua, ossia quell'insieme «dei fenomeni che si sovrappongono o si accompagnano all'articolazione primaria dei suoni» che siamo soliti chiamare *prosodia*. Sul palco all'attore spetta 'simulare' i tratti del personaggio; la lingua – la prosodia del quotidiano – gli permette di agire «la *fisionomia* (verbale e mimica) delle *dramatis personae*». In questo modo, la voce dell'attore è *serva* di una identità fittizia – quella del personaggio («rappresentazione simulata dell'altrui vissuto», diceva Carmelo Bene); e allo stesso tempo è *limitata* entro la gabbia di intonazioni e

ritmi propri della comunicazione ordinaria. L'aspetto semantico, nella sua varietà di mezzi lessicali, grammaticali e formali, è trascritto vocalmente nell'atto dell'interpretazione – il percorso prescrive che si dia *coincidenza* tra la significazione e la sua esecuzione in voce. Le sfumature della voce si conformano dunque agli stati d'animo del personaggio: l'emissione è «dolce e fievole nel sentimento amoroso; aspra e interrotta da sospiri nell'ira; patetica nella commiserazione; tremante nella paura...». Nella ricerca più interessante, invece, la voce tende a frantumare il linguaggio quotidiano e a interromperne l'andamento ritmico: la *phoné* «spezza la significazione» e cambia l'ordine del discorso. Nella recitazione, l'attore-autore mira alla *dissociazione* tra significato e significante – privilegiando così un utilizzo *allegorico* del mezzo. Si assiste allora ad una «strana enunciazione»: la traccia testuale si mostra per quello che è, con i suoi significati bene in mostra, mentre il tessuto vocale crea un altro spazio percettivo (è caratteristica del procedimento allegorico presentare, nello stesso spazio linguistico, «diversi significati»). E la partecipazione dello spettatore (l'atto dell'ascoltare), nella sorpresa di sentire qualcosa che non si aspettava, viene rivitalizzata.

In questa prospettiva è fondamentale riflettere su alcune esperienze teatrali degli ultimi trent'anni, perché pongono le premesse di uno sviluppo ulteriore nell'arte della recitazione. In una trattazione del genere è impossibile non cominciare da Carmelo Bene, vero apripista per ulteriori sperimentazioni sul rapporto tra materia verbale e voce. Memorabile, al riguardo, il *Tamerlano* radiofonico del 1976, con la regia di Carlo Quartucci. Quest'opera è un concentrato di energia vocale: una allucinazione sonora, dove ogni parola è detta con un «preciso ritmo alimentato col sangue». Una sequenza di brucianti scariche vocali, sospesa tra un grottesco irridere la recitazione e l'invenzione di modi radicali: Carmelo Bene passa in rassegna una possibilità enorme di gesti vocali, dal grido alla dizione rapidissima e concitata, dal vagito d'un morente al rutto, dagli schiocchi di labbra al sibilo, dal dire isterico ad una scarica velocissima di parole rese fonemi incomprensibili... Quanto di più radicale sia mai stato recitato, per di più mostrando una maestria senza pari nell'uso dello strumento voce. Certo, questa è una fase particolare della ricerca di Carmelo Bene, ancora non affascinata da quelle «seduzioni liriche» che caratterizzeranno il suo lavoro negli anni Ottanta (dal *Manfred* in avanti, con l'esaltazione di una *phoné* espunta da ogni «deformazione irridente»). Nel *Tamerlano* Bene recita i versi di Marlowe scortese più che mai, con ritmi da tamburo

primitivo e con un ventaglio di variazioni timbrico-tonali da crollo nervoso. Una eruzione continua, tra esagitate scariche di sillabe e emissioni gutturali. Resterebbe da analizzare l'influenza sulla vocalità di Bene delle idee teatrali di Carlo Quartucci, unico regista, insieme ad Aldo Trionfo, con cui Bene si è cimentato. Quartucci, come mostrerà anni dopo con una particolarissima versione della *Pentesilea* di Kleist, è stato uno dei pionieri del rapporto, in teatro, tra la musica e la recitazione, anticipando la *concertazione musicale dei segni* che farà di Carmelo Bene un maestro indiscusso. Il concetto di *drammaturgia vocale* è quello che meglio si presta ad illustrare il lavoro di Quartucci sulla voce recitante. La scena è uno spartito in cui la voce dialoga con il suo doppio registrato, con gli strumenti, con le luci; l'attrice (Carla Tatò) assume su di sé le voci di tutti i personaggi dell'opera di Kleist, rendendoli all'ascolto tramite un articolato reticolo di variazioni timbriche. Il risultato è una sorta di «scultura sonora»: la dimensione teatrale sconfinata in quella musicale, in una composizione dove la voce si muove facendo ora da contrappunto agli strumenti, ora da sola, in una 'furia guerresca' del dire che bene si adatta alla tragedia della regina delle Amazzoni. Differente per esiti, ma strettamente imparentato con le esperienze appena citate, è la dolorosa vitalità sprigionata dalla recitazione *free jazz* di Leo De Berardinis, tra dialetto, giochi di parole e deformazione carnascialesca della voce. La voce di De Berardinis è «amara», per riprendere il titolo d'un bel libro di Gianni Manzella sull'attore. È una voce sempre disposta a percorrere i significati della lingua, senza però farsene mai serva. De Berardinis è per me l'ultimo poeta orale, un cantore capace di entrare dentro la densità magmatica d'una poesia per restituircela con leggerezza, facendoci restare di stucco per quella sua forza immensa di sonorizzare il verso.

Questi esempi dimostrano come l'artificio della voce recitante, distaccandosi dal suo uso più scontato, possa riservare sorprese e novità. Ne è ulteriore testimonianza la ricerca teatrale contemporanea, per lo meno nelle sue esperienze più interessanti. Ci sono esperimenti tesi alla ricerca di una *deformazione timbrica*, dove l'esecutore si applica «nel variare la voce all'interno di diversi registri, nel farle assumere ruoli diversi, facendola suonare come uno strumento polifonico», com'è nel caso della compagnia torinese *Marcido Marcidoris & Famosa Mimosa*; o a proporre una recitazione dove la voce non è più una semplice opzione del significato, ma diventa «lo strumento solista di una musica da camera dissonante», come nei lavori della *Raffaello Sanzio*, e in partico-

lare nel loro *Viaggio al termine della notte*, da Celine, o nell'opera *L'isola di Alcina* della compagnia *Le Albe* di Ravenna, dove la vocalità di Ermanna Montanari si affida soprattutto a cambi di registro fino a farsi «ululato di pulcino, capriccio di bambina, riso, nitrito, verso di gufo»; o all'andamento orgiastico della vocalità di Danio Manfredini e Gabriella Rusticalli nel *Par-sival* del *Teatro della Valdoca*. Insomma, un panorama di possibilità sicuramente molto articolato e il cui atteggiamento verso la voce recitante può essere riassunto con le indicazioni sulla recitazione che Michele Perriera – grande uomo di teatro volutamente 'dimenticato' dai gestori dell'odierna *glaciazione culturale* – dava agli attori impegnati nel suo *Morte per vanto* (era il 1969): «È importante che il rapporto con la parola sia dialettico: puntuale dovrà essere il contraddittorio tra significato e tono, tra portante ideologico della parola e spinta emotiva: fino a proporre una costante di sospensione, di congiura, di auto ed etero-tradimento». Uno *straniamento* finalmente rimesso in gioco... ■

Bibliografia

- Theodor W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino 1975.
- Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 1978.
- Antonio Attisani, *Lettura e riscrittura secondo la ricerca teatrale italiana*, in *Specchio delle mie brame*, di AA.VV., Guerini Studio, Milano 1991.
- Carmelo Bene, *Opere*, Bompiani, Milano 1995.
- Yuri Brunello, *Carmelo Bene tra espressione e contemplazione: appunti su un teatro della presenza e della crisi*, in *L'asino di B.*, VI (2002), 7.
- Giorgio Cesarano, *Critica dell'utopia capitale*, in *Opere complete*, III, Centro d'Iniziativa Luca Rossi, Milano 1994.
- Maurizio Grande, *La riscossa di Lucifero*, Bulzoni Editore, Roma 1985.
- György Ligeti, *La mia posizione di compositore oggi*, in AA.VV., *Ligeti*, EDT, Torino 1985.
- Gianni Manzella, *La bellezza amara*, Pratiche Editrice, Parma 1993.
- Michele Perriera, *Teatro 2*, Flaccovio Editore, Palermo 1978.
- Carlo Quartucci, *Verso Temiscira*, Ubu-libri, Milano 1988.
- Salvatore Sciarrino, *Carte da suono*, CIDIM, Roma 2001.
- Paul Zumthor, *La presenza della voce*, Il Mulino, Bologna 1985.

Nevio Gàmbuga

La morte di Tersite materiali per una tragedia

siamo in guerra, in pianto, nell'errore
(Emilio Villa)



*

è la corruzione, vedi, della lingua
ad armare il colpo di mano, a ricordare
al sangue la sua fragilità; basti ciò per farti dubitare
delle parole

*

ci sono altri errori, o piaceri
atroci, nella scarsità
di cibo: che il comando sul lavoro,
ad esempio, non renda più
i corpi servili, o la guerra
un grande mercato. È un errore,
ma ci si può divertire
nella cecità

*

la realtà è turpe. Pochi vivi s'inerpicano
è una lunga, lenta, metamorfosi. Ogni gesto
svela una disfatta e ogni rudere accenna
una tomba. Si dilata la ferita. Nell'ombra
si dissolve un argomento, arretra
la bocca a sputare saliva, e l'umanità
pronta a naufragare: c'è il gobbo Tersite
in questa sortita, il solo a contestare
il campo di battaglia

*

si accendono
le cose, tutto è fuoco laggiù. Qui, invece,
è il deserto nell'anima. Pure il pianto
che si leva è un'esperienza tenace
è una goccia, una perla, un grano, un lieve
fluire d'acqua profonda; è un guardare
avanti, verso una pace
che non esiste

*

«questo non si addice ad un uomo: trarre
in ruina la propria terra: si torni
a casa, con le navi, or via,
si torni tra le braccia
dei cari». Queste parole
disse Tersite. Alzò gli occhi dal giornale e tirò uno sguardo
breve alla sera: «che la verità è nomade», disse
guardando avanti: «ma in guerra la verità
è crocifissa», aggiunse quell'uomo
ripugnante

*

gli Achei ridono di lui in parlamento, ridono
di Tersite il vile, lo sciancato Tersite
e lo si faccia morire, l'audace,
per mano di Ulisse, spietato
come la guerra
che conduce

*

contro Agamennone e contro la guerra, contro l'inutile strage
il solo Tersite, deforme nell'aspetto, si scagliò contro
La ribellione alla guerra, la sua, fu combattuta
con le parole, con la rabbia del corpo,
e il suo corpo fu il primo
a cadere

*

nel fango, nella strage delicata,
in questa pace offuscata, terrificata e cruda,
nel respiro dei boschi, nella fuga
obbligata, in questa scadenza
fatale la grazia dei visi
è oscurata, s'aprono
trappole, s'odono
pianti, è

la grande morte, è arrivata, anche qui, e ciò che resta è
maceria: è apparsa, la morte, più oltre, a occidente, è emersa dal mare, scura,
rombante, ha preso la rotta del mattatoio e s'è chinata sul Danubio, sul ponte,
come mare che travolge, sulla casa, sulla bocca calpestata, palpitante
si è stesa sui gesti, sulla folla che applaude, precipitata
la ragione nella propaganda – è l'assedio
di Troia, è l'orgia
umanitaria

*

Troia in fiamme
e davanti a Troia c'è l'Occidente intero:
è la *fretta di ammazzare*: avanza la scienza mortale e fa terra bruciata:
ma c'è di più: c'è un uomo ricurvo:
lui solo ha gridato
la crudeltà dell'etica ha gridato
il grande delitto, gridato
la prova del fuoco che ad altro fuoco dà origine,
quell'uomo travolto dalle lance, quell'uomo
tormentato dalla pace

Il corpo invasato

La concezione dell'attore nel teatro di Michele Perriera

di Nevio Gàmbula

La recente produzione teatrale, e in particolare quella di ricerca, si è liberata di quella 'malia utopica' che l'aveva contraddistinta per un buon lasso di tempo, rinunciando alla contesa con le tradizioni e le poetiche per attestarsi su una linea di 'assorbimento' dei canoni della società dello spettacolo. Si può dire che è venuta a mancare una linea di *alternativa*. Il teatro, d'altra parte, nel suo dinamico intreccio di forme e di pensieri, non può che riflettere fatalmente la crisi di senso attuale; ed è per ciò che oggi, nel generale disincanto, appare 'normale' evitare il confronto con il «linguaggio da stabile» o con il peggior teatro d'intrattenimento, limitandosi, l'attuale ricerca (quando lo fa), ad agire una *diversità* estetica tutta interna ai limiti circoscritti del mercato teatrale. Nel dominio della «virtualizzazione della realtà», insomma, diventato il reale un prodotto della «immaginazione mediatica» e il mondo feticcio, quindi inconoscibile e immodificabile, piuttosto che la sovversione «dei linguaggi e delle pratiche simboliche consolidate», la ricerca contemporanea mette in scena la *destituzione dell'utopia*, situandosi in una sorta di *no man's land* dove l'estetico sovrasta l'etico e dove ha cittadinanza una perversa ossessione per l'immagine. Così, ad un livello di concretezza spettacolare, accade che ogni brama di concepire il teatro come «un patto colmo di avvenire» è bruciata in una esaltazione del nostalgico (è il caso di spettacoli quali *Carnezzzeria* e *M'Palermu* di Emma Dante, ma anche delle narrazioni di Ascanio Celestini, in cui l'idealizzazione del passato assume contorni di malinconico attaccamento ai ricordi); o in una esaltazione del voyeurismo dello spettatore, espunto da ogni «desiderio di rivolta» (come accade a quella che è stata definita la Generazione

90, ed in particolare ai gruppi censiti nel volume *Certi prototipi di teatro*); o nella 'vuota ginnastica' in cui si dibatte quel che resta del Terzo Teatro; ovviamente qui non tralasciando quanti, provenendo dai gruppi che facevano ricerca tra gli anni '70 e '80, si sono prestati ad operazioni di ricambio generazionale all'interno del sistema teatrale, addirittura approdando ad una recitazione di tipo tradizionale e incoraggiando «il ritorno all'ordine della rappresentazione» e ad una regia intesa come «interpretazione dispotica» del testo drammaturgico (i nomi da fare sarebbero troppi; uno degli spettacoli più significativi in tal senso è sicuramente *La tempesta* con la regia di Giorgio Barberio Corsetti). In sostanza, questi sono tempi non facili per trame acute di un teatro che conservi una volontà oppositiva radicale, capace, cioè, di sezionare con *cattiveria* lo statuto tra-

dizionale della scena e di inventare una *macchina di segni* che sia, insieme, critica feroce dei sensi costituiti e «musica». Di fronte a questo dato di fatto, potrà sembrare provocatorio o addirittura una perdita di tempo parlare di Michele Perriera, almeno nel senso di una attenta riconsiderazione della sua concezione dell'attore come «animale visionario». Potrà anche essere così, vista la sterilità dell'attuale ricerca in termini di capacità propiziatoria; ma, per quanto mi riguarda, trovo Perriera decisamente superiore e più importante di tante esperienze attuali. Sono anche sicuro che il costitutivo 'stare fuori' del teatro di Perriera – quel suo gioioso arroccarsi al di là delle miserie del teatro costituito – pone domande radicali circa i collegamenti della prassi teatrale con i desideri di oltrepassare l'esistente; ed è proprio questa sua energia vitale, questo suo accanimento ad espri-



mere la crisi contemporanea, questo suo sguardo della mancanza, a porre Perriera in quello sparuto manipolo di sognatori che hanno mirato a recuperare, del teatro, la sua forza critica e anticipatoria.

Questo atteggiamento, sempre teso ad esaltare il lato cangiante dell'umano e della storia, credo fondi il tratto saliente d'un pensiero veramente contemporaneo, non impantanato nelle consuetudini e non vincolato alla conformità; un pensiero in grado di mettersi in gioco fino in fondo nello slancio dell'alterazione, anche a costo – ed è il caso di Perriera – dell'isolamento e della sparizione. Perché, in ogni caso, l'esserci nella storia è la forma più alta di verità; è esporsi al precipizio, certo, stare come sospesi rischiando la caduta, ma è la ragione più perentoria di vita – altrimenti resta l'abbeverarsi ai cesti vuoti d'acqua, resta la pigrizia e la conservazione del dominio, resta il terrore bianco. Esserci nel divenire; stare nel magma; raccontare le cicatrici; fecondare il tempo; strisciare tra gli spari; scatenarsi nel mondo; tramare là dove, in breve, si può animare il futuro: «il teatro trae la sua energia vitale non dal reale ma dallo scatto dell'immaginario in presenza del reale più aggressivo», dice Perriera colloquiando con Umberto Artioli. Il teatro, perlomeno la sua parte più onesta e coraggiosa, ha sempre agito questa consapevolezza, coltivando propositi di *militia* non truccata da 'impegno', operando silenziosamente per suggerire «focolai di resistenza», con scetticismo, con furore, con grottesco distacco, con poesia, comunque praticando una *dissonanza*: perché è nell'intemperanza dentro i codici, le lingue, le piazze, le tele, i versi, le scene, le note, è solo nell'eccesso che può mostrarsi una forma futura: con quella misura che odiando le forme esistenti ama quelle che non ci sono ancora.

La *responsabilità etica* dell'artista, ecco un tratto saliente dell'opera di Perriera: mostrare se stesso come consapevole del gioco, nella società dello spettacolo dispiagato, volgare, disarmante; e mostrarsi a declinare nuove interrogazioni. Di fronte a una vita spogliata di ogni senso solo l'insidia della trasformazione radicale, solo l'inveramento di ciò che è apre spiragli; solo così può farsi concreta l'aspirazione alla libertà: per dare voce alla possibilità di una *nuova ascesa*, facendo emergere il bisogno di un senso 'altro' da quello imposto dal codice 'non scritto' del denaro. «Il teatro – continua Perriera – deve ora rammemorare il senso. Deve, cioè, evocare i valori e compiere l'atto rituale della comunicazione elementare». Un percorso che coincide con gli atteggiamenti delle migliori avanguardie

del Novecento, dove il teatro era inteso come «strumento di rottura e insieme di comunicazione»; rottura sul piano del codice (le modalità di impostare la scena) e insieme della logica della comunicazione dominante, fino a coinvolgere lo spettatore in un evento spiazzante, difforme, che assume il carattere di «una remota utopia (che) popola il deserto del senso, rivelandosi nella ferita aperta del suo latitare» (U. Artioli). Un teatro, dunque, quello di Perriera, come *luogo di rivelazione e di intensità*, che mira a farsi *evento visionario* e a cui ben si accordano le parole di Giordano Bruno: «non gode del presente, ma è del futuro e de l'absente, e del contrario sente l'ambizione, emulazione, sospetto e timore». Chi prende in mano una delle sue opere, o assiste ad un suo spettacolo, non potrà esimersi dal notare l'irruenza di un orientamento, la sua caparbità, la sua irriducibilità: «recuperare – è Perriera stesso a dirlo – l'anima più generosa del Novecento: quella profezia del possibile al cui ascolto può condurre solo una nuova peripezia dell'intelligenza spaesata». Ovviamente, come ci ha insegnato Ernst Bloch, questa speranza, questo rimandare a un qualcosa che può e deve essere, questo percepire il mondo come in avaria, questa possibilità che si dia diverso, questo presentimento d'un futuro mai trascendente l'esistente, questo avvertire il reale come 'guasto', questo orientamento disorientato, ecco: è *l'opposto della sicurezza*, è *l'opposto di un ottimismo ingenuo*. Perché, in ogni caso, la folgorazione improvvisa del teatro, se pure non rinuncia al processo di significazione (cioè al processo che produce il *senso* delle cose), non vuole portare da nessuna parte; il teatro non è l'indicazione di una meta da raggiungere. È nel presente, nell'incrocio, di fronte a sentieri che si biforcano: mette in questione il soggetto, null'altro; ed è dunque «una profezia del possibile»; se ne sta tra le macerie di una civiltà, di una cultura in disfacimento, dice 'No', e nel mentre lo dice cerca di fornire un appiglio, una linea di fuga, un strappo da cui intravedere «una nuova luce». Il *viaggio necessario* di Perriera è tutto uno sperimentare questa direzione; come evidenzia ancora Artioli: «La fabula è immessa in una dimensione apocalittica, brulicante tra catastrofismo e promessa. L'apocalisse è solo una variante della tensione utopica sottesa da sempre al teatro di Perriera, la cui passione etica, soprattutto se assume cadenze visionarie, si imbecerisce nel grottesco, quasi a scongiurare la propria beatificazione».

Michele Perriera ha sempre cercato di fare emergere un teatro capace, come bene diceva Artaud, di «spezzare il linguaggio per raggiungere la vita», e basato

su un irriducibile *piacere della difformità*. Esemplare in tal senso il suo mirabile scritto sulla scrittura scenica, *C'è forse qui un assassino? No. Eppure c'è*, del 1980, e dedicato alla figura del *Riccardo III* shakespeariano. Ivi è scritto: «Quando sta per essere inghiottita dalla norma, quando sta per essere costretta all'impotenza storica, quando rischia di essere gettata – di nuovo – nel ghetto della difformità, la difformità di Riccardo volge le spalle al mondo: per andare a seppellire nel deserto la sua memoria di un desiderio che non rinuncia a porsi come avvenire del mondo». Perriera vuole dunque attestare il teatro ben oltre gli steccati ammuffiti del solito teatro di intrattenimento, dell'evasione serale, della 'comprensione facile' eretta ad unico criterio estetico o, peggio, di un estetismo formale ammantato di (falsa) radicalità; Perriera ne è certo: si può fare teatro ad un alto livello di consapevolezza tecnica, e quindi ottimo teatro, anche senza sottoscrivere quel patto segreto che spinge le compagnie a produrre eventi che cercano il facile consenso o a perseguire quell'innocuo e consolatorio turbinio di forme ipertecnologizzate. Il miglior teatro, d'altra parte, è per lui «quello che scava nella mente e nella storia»: pone quesiti più che dare risposte tranquillizzanti. Come a dire: il teatro è, al contempo, uno sguardo sul *trauma individuale* e una sperimentazione sul *paesaggio storico* (altrimenti, verrebbe da asserire, non è teatro). È un volto sfigurato; è un «canguro» che porta a spasso una verità, ma soltanto la *sua* verità, che non è assoluta né quella di tutti. Dire l'oscuro che si sta vivendo – e in questo lasciarsi attraversare dallo *stupore*: e così, all'improvviso, nell'evento teatrale «si mostra la faccia nascosta delle cose, come potrebbero essere diversamente, nella loro *latente possibilità ulteriore*» (E. Bloch). E dallo stupore – Benjamin maestro – si arriva a quell'*inquieto interrogare* la vita proprio di chi alla vita-come-è non si sente bloccato, e s'ingegna a dirla incompiuta e sempre in mutamento. Un *teatro dell'inquietudine*, che si propone come esercizio di una nuova illuminazione tramite l'esperienza del disorientamento: procedendo a tentoni, senza mete sicure, ad elaborare e portare alla luce «ciò che si trova immerso nell'oscuro».

In quanto il teatro si rivolge all'individualità, in un certo senso il metro del comportamento critico-utopico richiamato dal teatro di Perriera esula da ogni 'esortazione declamatoria' (stimolo a compiere buone azioni); si discosta cioè, e radicalmente, da un utilizzo meramente opportunistico della critica, proprio ad esempio di certo teatro 'di narrazione', o 'civile' come si usa



dire oggi, patetico nella proposta di contenuti che suscitano facile consenso, posto su un moralismo finto-partecipativo dove lo spettatore deve soltanto *riconoscersi* – e non, invece, *ridefinirsi* come altro da ciò che era prima di entrare in sala. Un teatro veramente critico si consuma piuttosto come *radicale perplessità*: parla dell'anima e del mondo non per confermarli, ma per trasformarli in enigmi. È in questo versante che agisce il teatro di Michele Perriera, la cui esigenza pressante è scandire l'opera come una *lucida litania del dubbio*. In altri termini, il teatro di Perriera favorisce un atteggiamento non passivo; fornisce l'opportunità per superare quella 'inerzia psichica' che caratterizza gran parte del teatro contemporaneo, dove gli appetiti del pubblico per una 'tranquillità emotiva' o per una fruizione meramente estetizzante vengono soddisfatti da registi/attori compiacenti. Il teatro di Perriera, invece, stimola una relazione che va oltre la semplice 'empatia'; richiede all'attore e allo spettatore una grande capacità di esercitare una nuova applicazione dell'ingegno; e ciò avviene facendo in modo che i partecipanti all'evento teatrale, spettatori o attori che siano, cedano alla suggestione dello smarrimento, dello sgomento, della disgregazione – e si percepiscano come

inadeguati e dunque trovino la forza per tendere verso un 'altrove'; come dice lo stesso Perriera, «per indurli, lucidi o invasi, ad una suprema metamorfosi».

Una siffatta concezione del teatro presuppone un attore particolare: un attore sottratto alla soggezione dell'ovvietà per dirigersi verso il tumulto del desiderio, delle vibrazioni fervide di vitalità, del sangue che sgorga dall'abbraccio con lo spettatore. Attore come allegoria del fatto che «non siamo né morti né inchiodati alla vita: che siamo in viaggio, che lo sono la nostra mente e il nostro corpo». Per Perriera il centro del teatro è il corpo dell'attore. La sua ricerca come regista-drammaturgo (ed anche come splendido ed efficace romanziere), è indissolubilmente legata alla presenza intensa e fragile dell'attore, ai suoi incanti, alle sue irradiazioni, alle sue umanissime rigidità, al più inutile dei suoi gesti, ai suoi gesti definitivi, alla sua vitalità; ed è per questo che la sua scrittura trasuda di corporeità, ed è entusiasmante tradurla in segni sonori. C'è, almeno all'apparenza, coincidenza con quanto espresso in tal senso da Grotowski, il quale, com'è risaputo, poneva il corpo dell'attore alla base dello spettacolo e «il lavoro sulle azioni fisiche» diventava la chiave per una recita-

zione capace di porsi nel confine tra «sensualità e preghiera». Il corpo deve pensare da solo – ripeteva spesso Grotowski; e la mente «deve imparare il giusto modo di essere passiva», deve «togliersi di mezzo». Ma la coincidenza, appunto, è solo apparente. Perché nel rito teatrale di Perriera la mente (il *logos*), pur nella esaltazione del «corpo vero e invasato dell'attore», conserva il suo valore inventivo. Dice su ciò Perriera: «Essi [Grotowski e Barba, *n.d.r.*] si mettono il *logos* alle spalle, come se il tempo e la storia l'avessero già regolato; anzi come se il tempo e la storia fossero del tutto svaniti. Io aspiro a mettere anche il *logos* in campo». E nell'esprimere questo, pur sottolineando l'importanza e la magnificenza di quel tipo di ricerca, Perriera si pone entro un altro itinerario, distante e per certi versi opposto a quello di Grotowski. Mentre l'attore grotowskiano, nel costruire la sua *performance*, si fa trascinare da «una serie di piccolissimi impulsi organici che provengono dall'interno del corpo», imparando a «rendere la mente passiva nel modo giusto» (Thomas Richards), l'attore cui si riferisce Perriera si avvicina alla recitazione *anche* con la logica, costruendo nella mente, oltre che col corpo, la sua partitura. I grotowskiani sono convinti che questo 'metodo logico'

porti gli attori a *performances* «fredde» e incapaci di «toccare il cuore» («il pericolo per questo tipo di attore – dice Richards – è di rimanere un dilettante»), mentre per Perriera, interessato com'è ad imbastire, sulla scena, un *contresenso* (un senso 'altro' da quello dominante), l'apporto del *logos* conserva un valore immenso. E non è un caso che, nel lavoro di Grotowski, la costruzione del personaggio «è affare del regista», laddove all'attore è solo consentito di farsi tramite tra l'idea del regista stesso e il pubblico. Come a dire: l'attore serve, con il proprio corpo, una idea altrui: è uno strumento, bello da vedersi, affascinante quanto si vuole (e Cieslak, principale attore della compagnia di Grotowski, lo era), ma al servizio di una storia che non gli appartiene; l'attore grotowskiano mentre si esibisce in pubblico mostra la sua profondità più intima, fatta emergere in lunghi periodi di prove e sessioni di training, che però durante la *performance* il pubblico non coglie, proprio perché il regista, nel costruire la scena per lo spettatore, «protegge l'attore con uno 'schermo' [il personaggio, *n.d.r.*] che serve a tenere occupata la mente dello spettatore con la storia» (Richards). In Perriera, invece, l'attore è *qualcosa di più*: deve svelare la sua anima nelle sue «infinite possibilità di gioco, di conoscenza, di donazione, di mutamento»; deve «fare apparire la verità che sta evocando». La funzione critico-conoscitiva – che presuppone appunto il *logos* – diventa in Perriera un elemento fondante delle manipolazioni dell'attore, delle sue «rivelazioni inattese»: i gesti, i suoni, il rapporto con lo spazio, le immagini plastiche cui dà vita, nel quadro d'insieme che vanno a creare, fanno emergere l'unità superiore dove l'azione del corpo si fonde con l'intelligenza. L'operato dell'attore – la sua 'danza virale' – è, come direbbe Emilio Villa (grande poeta fatto sparire dalle cose italiane), *preda del calcolo e della direzione*, estensione gioiosa di una possibilità creazionale in cui le suggestioni dell'intelligenza si sposano, fors'anche nel contrasto, con gli smarrimenti e le suggestioni del corpo, con quel dolcissimo sentire al di là (o *prima*, se si vuole) della parola. Una sorta di *straniamento magico*: «Ho sempre avuto la convinzione di fare un teatro epico-magico, il cui nucleo centrale fosse il corpo dell'attore, inteso come sacerdote e vittima sacrificale della via Crucis del Senso» (Perriera).

L'attore che inghiotte il personaggio e che allo stesso tempo si fa inghiottire: nello stesso istante preda e predatore, dunque continuamente preso da un cortocircuito sfinente; non c'è nascondimento: c'è piuttosto una esibizione di una alterità tutta da

percorrere: così l'attore esce da se stesso per abbracciare un altro arbitrario (il personaggio) per tornare quindi, trasformato, di nuovo al confronto con il suo privato – e tutto ciò esposto in pubblico, e dunque dando vita, nel mentre si sparisce, ad un ulteriore caldo abbraccio: l'evento teatrale si affolla così continuamente di nuovi principi. Un attore siffatto non è mai agito dal personaggio: usa il personaggio come un sussidio del proprio sguardo sul mondo; entrambi sono *in continuo status nascendi*: sempre appena partoriti, sempre sul punto di morire. Per sfuggire all'incombenza dell'interpretazione, l'attore deve essere in grado di maneggiare con sapienza e cura la materia scenica. Colpito dalle parole, nella compiutezza di uno spazio vissuto insieme come costruzione e possibilità, l'attore di Perriera deve «accettare la frantumazione del proprio io, accettare di essere in balia della vertigine»: il personaggio è quindi, per l'attore, una trappola continua. C'è molto Brecht in ciò; c'è molto Artaud, anche. Lo straniamento nella accezione di Perriera, espunto – è proprio il caso di dirlo – dal manierismo istituzionalizzato à-la-Strehler, abbraccia la vertigine della gesticolazione muscolare, ora rarefatta ora irruente, facendo del corpo dell'attore una irradiazione caparbia di «morsi mentali», generando luoghi di libertà nella coscienza intorpidita, bruciando energia fisica con una tenerezza di bimbo che nel gioco *non finge mai*: «teatro della lucida possessione», lo chiama Perriera.

Com'è risaputo, Brecht raccomanda di stare vigili nei confronti del personaggio: l'attore non deve farsi intrappolare da una personalità che non gli appartiene; la deve mostrare, recitando *come se riferisse le parole di un altro*. E deve proporre il personaggio con la *tecnica della sorpresa*: ogni gesto, ogni suono, ogni spostamento nello spazio, più che rifarsi ad un realismo mimetico (quello che lo stesso Brecht chiamava *realismo ingenuo*), devono avere l'impronta della stranezza, dello stupore, della 'non naturalità', per giungere «ad apparire come problematici», aperti, contraddittori, tali da indurre gli spettatori ad essere sempre vigili nei confronti dell'attore/personaggio e dunque dello spettacolo. In ciò Brecht fa suo quel rifiuto dello psicologismo che tanto ha caratterizzato le avanguardie artistiche d'inizio Novecento. Non si tratta di esprimere un 'carattere', facendolo proprio secondo la tecnica del 'come se' (come se fossi lui in quel momento) e rendendolo un tutto armonico, ma di esibire un approccio critico alle sue connessioni, assumendo quell'*atteggiamento distaccato* che – parafrasando Benjamin – passa «a contrappelo» il personaggio facendone «saltare il conti-

nuum»; e sempre evitando i trabocchetti dell'ipnosi. Lo straniamento presuppone dunque una scissione tra 'tema' (il personaggio nella sua realtà drammaturgica) e 'immagine' (l'apparire del personaggio tramite il corpo dell'attore). Questi due macro-livelli si dividono a loro volta in ulteriori sotto-livelli, ognuno oggetto di attenzione da parte dell'attore. I sentimenti, le azioni, le idee, in una parola ciò che segna, su carta, la *dramatis personae*, vengono elaborati dall'attore perché non si dia aderenza tra il suo agire sulla scena e ciò che egli presupponga sia il personaggio, sforzandosi di non somigliargli; si fa possedere, certo, ma come ci si scioglie nell'abbraccio dei corpi durante l'amplesso: i due corpi non si fondono, restano nella loro particolarità, in un incrocio che fa nascere qualcos'altro. Lo straniamento presuppone dunque una certa *dissociazione* tra gli elementi che concorrono alla recitazione, che vanno messi in tensione più che aggregati attorno ad un tema unico. I diversi segni, insomma, non vanno orchestrati mirando all'amplificazione degli effetti, per cui, ad esempio, ad una situazione di annuncio di morte corrisponde l'uso di una musica funerea, oscura, rimandante a quella stessa morte; gli elementi devono invece *distanziarsi* a vicenda. Uno corrode l'altro, lo abita e allo stesso tempo se ne allontana, lo nobilita e lo seppellisce. Per un siffatto attore, allora, la recitazione non potrà che darsi come *frizione* tra i diversi piani della recitazione e, all'interno della parola, tra significato e significante. Perriera ha fatto proprio questo atteggiamento e non ha esitato a proporlo ai suoi attori; nelle note di regia della riscrittura del *Macbeth* shakespeariano scrive infatti: «L'attore [...] tenderà generalmente a stabilire un rapporto dialettico con la parola; e comunque aggiungerà spazi e sospetti espressivi 'diversi' da quelli contenuti nelle parole. Si tratta di procedere secondo un principio espressivo di interferenza; la parola [...] va intesa, insieme, come *portante semantico e gestuale*: dunque nuova interferenza fra semanticità e voce, tra semanticità e fonetica». La voce significa altro da ciò che dicono le parole; il gesto trascende la trasformazione didascalica del testo: le 'apparizioni tematiche' (ciò che emerge alla sola lettura) vengono veicolate dai loro 'doppi', spesso in opposizione, secondo una tattica di spiazzamento continuo (i francesi direbbero *detournement*, deviazione, scarto); così la recitazione si presta ad una 'lettura secondaria', percettivamente più articolata. Lo straniamento, comunque, presuppone un attore ben diverso da quello cui ci ha abituato il teatro contemporaneo; più che una accettazione incondizionata del suo ruolo (anche sociale), deve essere in

grado di verificare la connessione esistente «tra certe emozioni e certi interessi»; deve sempre agire una feroce critica nei confronti della propria arte, oltre che del contesto in cui questa si attua. C'è, in ciò, l'aspirazione ad una *nuova figura di attore*, capace di partecipare con le sue istanze ad un processo di creazione collettiva, in cui ciò che ha valore non è il dettato – o i *diktat* – di una figura esterna (il regista), ma una estrema consapevolezza di quella *macchina di segni* che è lo spettacolo, ed in particolare presuppone la partecipazione *razionale* dell'attore ad una elaborazione di segni parziali che entrano a fare parte di una totalità complessa. A differenza dell'attore grotowskiano, che non percepisce mai l'intero spettacolo, l'attore di Perriera ne affronta consapevolmente gli ingorghi, si fa corresponsabile dell'intero procedimento. E sempre cercando di evitare quell'«atteggiamento predicatorio e imbonitorio» che, specialmente in Italia, ha svilito le grandi intuizioni brechtiane, facendo cadere il teatro a una tribuna di agitazione (pseudo) politica dove il momento conoscitivo è annullato nell'assunzione passiva di contenuti preconfezionati. In altra prospettiva, per «evocare nell'attore le energie più idonee a praticare una teatralità che non abbia i caratteri né dell'immedesimazione né dell'interpretazione», Perriera recupera la grande lezione di Artaud, per il quale il teatro è evento e non riproduzione: *un evento rischioso e rammemorante*, come lo stesso Perriera scrive nelle premesse alle sue fondamentali *Variazioni su «I Cenci» di Artaud* del 1990.

L'esigenza di Artaud era quella di un attore «atleta del cuore», capace di scatenare un forte impatto comunicativo per «modificare la percezione stessa delle cose e il senso della vita». La sua sperimentazione di «un nuovo linguaggio corporeo» mirava a mettere in crisi le identità costituite, esponendosi ai rischi di una ricerca che aveva inscritta in se stessa la possibilità del fallimento. Nel suo progetto su *I Cenci*, Perriera accetta *la sfida che Artaud rivolge all'attore*: si tratta di fare emergere «la sua fame insaziata verso la sua stessa verità più spinosa»; a questo proposito – continua Perriera – un attore artaudiano ha il compito «di manifestare nel proprio corpo le limitazioni imposte dal rapporto dilaniante fra le percezioni di una libertà illimitata e la pressione oppressiva delle convenzioni e delle *necessità* teatrali ed esistenziali». In ciò sta la grande intuizione di Artaud, bene assunta dal rigoroso lavoro sugli attori che Michele Perriera ha condotto, quasi in semiclandestinità, per oltre un trentennio. Per di più instaurando una relazione di intimità assoluta tra la

sua scrittura drammaturgia e il gruppo di attori con cui via via ha operato; anzi, cementando la sua scrittura sui loro corpi. Le favole di Perriera sono, per l'attore, una costruzione di parole che lo costringono ad affrontare con attenzione l'ingorgo del senso; l'attore ne è coinvolto, se ne divincola, ne fischia le parole, le chiama, le sputa e, nell'urgenza tutta artaudiana «a lasciarsi alle spalle la finzione», tra lembi di fonemi e dizioni sincopate, si sottrae alle ostruzioni della convenzione con cui solitamente la cerimonia teatrale si occlude. L'attore, nel mentre cerca di infrangerli, mostra i limiti in cui si dibatte; nell'intensità dello scatenamento delle pulsioni, nel cercare una libertà espressiva, senza mediazioni, estrema, evidenzia l'*ordine meccanico* dell'esistente; si difende, e la sua libertà è attutita – abbruttita – dalla gelatinosa lingua comune; si libera nei tracciati che lo corrodono; si consuma nella minaccia mentre si staglia in volo: come «il corpo di un nuovo Icaro, che irromperà nella scena come nel cielo aperto di una terra sconfinata»: ecco, è su questa *espressione della crisi* che si basa la concezione dell'attore nel teatro di Michele Perriera.

Le cronache dell'italico teatro sono state per lo più ingenerose con Michele Perriera; ne hanno trascurato quasi del tutto la presenza. Eppure la risonanza degli spettacoli di Perriera, e poi dei suoi testi e della sua particolarissima sperimentazione sulla *scrittura scenica*, e da ultimo lo splendido e importante *Romanzo d'amore* (lungo racconto della sua passione teatrale), testimoniano di un percorso condotto con rigore e di qualità elevata. O forse è proprio questo suo «rigoroso senso del mestiere» (mentre la sperimentazione in voga si agitava – è lo stesso Perriera a dirlo – nel «pressappochismo estetico») a fare di lui un isolato, sempre in bilico tra anonimato e volontà di «mollare tutto». La presenza di Perriera è oggi semplicemente omessa; è raro incontrare, anche in studi che analizzano le ascendenze della attuale sperimentazione, il suo nome. Certo, si può rimandare tutto questo all'assoluta intransigenza di Perriera, al «giacobinismo con cui guarda al mercato teatrale» (Artioli), sempre teso ad esaltare l'aspetto autogestionario della compagnia e la negazione di ogni apporto, anche finanziario, delle istituzioni; oppure al suo irriducibile non scendere a patti con le miserie del teatro, con le sue ingiustizie evidenti, che lo hanno portato ad affermare scopertamente: «ho sperimentato direttamente la tragica potenza dei clan, l'ottusità delle norme ministeriali, l'arroganza dei guitti, il volgare e infelicissimo mercato delle sensibilità. E la sorniona rapacità dei partiti, l'ignoranza e l'opportunisto che

li ispira; e le grottesche oligarchie con un boss in testa (un regista di fama, un attore di fama o un critico di fama; o anche un malfamato regista con grande influenza politica, un attore sconosciuto con relazioni decisive, un critico oscuro con sontuosi finanziamenti). E attorno al boss il solito piccolo esercito (e sbarramento) di faccendieri e di ruffiani. E la faziosità, il nepotismo, le ipocrisie, le prevenzioni; le brutalità con i deboli, le viltà con i forti; i silenzi omertosi, il cinismo, la congiura...». Evidentemente, tanta onestà intellettuale non è ammessa in un ambiente dove vige la regola del «vivi e lascia vivere».

Bibliografia

- Umberto Artioli, *Colloquio con Michele Perriera*, in *Il castello di Elsinore*, I (1999).
- Id., *L'anticamera del possibile. Itinerario artistico di Michele Perriera*, in *La scuola di Perriera*, Ignazio Romeo, Edizioni della Battaglia, Palermo 1997.
- Antonio Attisani, *L'invenzione del teatro. Fenomenologia e attori della ricerca*, Bulzoni, Roma 2003.
- Walter Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, in *Angelus novus*, Einaudi, Torino 1962.
- Ernst Bloch, *Spirito dell'utopia*, La Nuova Italia, Scandicci 1992.
- Bertolt Brecht, *Scritti teatrali*, 3 voll., Einaudi, Torino 1975.
- Giordano Bruno, *Gli eroici furori*, Rizzoli, Milano 2000.
- Massimo Castrì, *Per un teatro politico*, Einaudi, Torino 1973.
- Fanny & Alexander, *Masque Teatro, Motus, Teatrino Clandestino, Certi prototipi di teatro*, Ubulibri, Milano 2000.
- Maurizio Grande, *La riscossa di Lucifero*, Bulzoni, Roma 1985.
- Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma 1968.
- Romano Madera, *L'animale visionario. Elogio del radicalismo*, Il Saggiatore, Milano 1999.
- Michele Perriera, *Teatro*, 2 voll., Flaccovio, Palermo 1978 & 1982.
- Id., *Colloquio con Umberto Artioli*, in *Il castello di Elsinore*, I (1999).
- Id., *Variazioni su «I Cenci» di Artaud*, in *Qui è quasi giorno*, Rosenberg & Sellier, Torino 1994.
- Id., *Romanzo d'amore*, 3 voll., Sellerio, Palermo 2002.
- Armando Petrini, *Un attore di contraddizione. Note sul teatro di Carlo Cecchi*, in *L'asino di B.*, III (1999).
- Thomas Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Ubulibri, Milano 1997.
- Emilio Villa, *Attributi dell'arte odierna*, Feltrinelli, Milano 1970.
- Slavoj Žižek, *Benvenuti nel deserto del reale*, Melteni, Roma 2003. ■

La negazione teatrale di Rino Sudano

di Nevio Gàmbula

Il fallimento dell'io

È possibile, in sede critico-teorica, individuare ciò che accomuna Rino Sudano alle altre sperimentazioni sulla recitazione. Si tratta di quel 'fallimento dell'io' che è stato indicato come il presupposto principale nelle pratiche attoriali dell'ultimo trentennio, e che rappresenta una sorta di filo rosso all'interno di uno scenario peraltro composito e variegato. È stato Maurizio Grande, nel suo importante saggio sulla sperimentazione teatrale in Italia (*La riscossa di Lucifero*, del 1985), ad innestare il discorso ad un alto livello teorico, delineando, a partire dal «feticismo delle merci» che rende il soggetto «un burattino senza dignità e libertà», lo spazio nel quale inscrivere le 'somiglianze' tra le esperienze plurali del teatro di ricerca. Il tratto fondamentale è la negazione dell'interpretazione intesa come 'immedesimazione', dove l'attore è reso protesi di un Io altro da sé; negazione che assumerà il ruolo di motivo cardine nell'invenzione di un nuovo teatro e che diventerà espressione del tentativo, agito in contemporanea anche in altre discipline (ad esempio in poesia), di sradicare il soggetto da quel «principio di rappresentanza» che l'io incarna nella presunzione di contenere entro certi ruoli (psicologici, sociali, morali) l'individuo. In base a queste spinte non concilianti, l'operazione teatrale d'avanguardia è consistita in un processo in cui l'attore, negandosi come «apparire dell'esistenza di un altro», rovescia sulla scena le istanze di un 'desiderio' senza censura, per così dire 'antieconomico', inabissandosi senza scampo in quell'artaudiano *fare segnali tra le fiamme* che è condizione decisiva della recitazione teatrale. Desiderio, negazione, crudeltà e straniamento costituiscono le coordinate entro le quali si determina l'espansione dell'attore d'avanguardia, il quale, tra smascheramento della coazione ad assumere ruoli imposti e rottura delle codificazioni che imprigionano il soggetto, tende a diventare, come ha scritto recentemente Antonio Attisani, «un essere integrale di poesia».

L'io va sprecato – afferma Sudano. L'io deve fallire, per fare trionfare l'Egli. «L'Egli – scrive l'attore nel saggio *L'attore tra etica ed estetica* – non è altro che la voce epica che narra, svelando, il fallimento dell'io». La messa in questione dell'«organizzazione gerarchica» che rende il soggetto *servo* di un contesto, presuppone, per Sudano, che il teatro diventi un luogo di spoliazione, non di identità, e la recitazione uno spazio di rovine, non di edifici integri. A differenza però di esperienze a lui contemporanee, il fallimento dell'io in Sudano prende le mosse da presupposti teorici criticamente volti al rifiuto *totale* del contesto in cui agisce: la sua rivolta contro il 'teatro di rappresentazione' è agita secondo una «tensione che dal campo estetico si apre a un discorso più ampio di lotta verso una realtà culturale, e insieme ineluttabilmente politica ed economica» (D. Orecchia). D'altra parte, come afferma lo stesso Sudano: «Questo è il tempo dell'io, non del Sé. È un tempo che non è più il tempo dell'*ethos*, ma dimora economica. Questo albergo va distrutto. Il suo nome è *capitalismo*». È proprio la diffidenza verso la società dello spettacolo, interpretata come variante di un mondo in cui a prevalere è il valore di scambio, a spingere Sudano verso la costruzione di un'attore *altro*, di un altrove del teatro rispetto alle ragioni economiche della civiltà del profitto. Alla base del ragionamento di Sudano c'è una semplicissima verità: in una condizione in cui ogni cosa, anche la fantasia, è ridotta «alla brutale realtà economica», il teatro non può che essere caricatura di se stesso: non luogo di scatenamento di libertà possibile, ma spazio disciplinato; una *seducente giostra* del divertimento, null'altro. In che modo il teatro può sfuggire alla corruzione? Aspirando a parlare un'*altra lingua*, assolutamente diversa da quella parlata dal teatro contemporaneo. Sottraendosi allo spettacolo e alle attese del pubblico abituato ai dolci sapori del nulla, il teatro può costruirsi, nel dominio fatuo dei media, una nuova *chance*: per addivenire a quella «trasformazione senza fine del soggetto» che caratterizza la

sua essenza più profonda. Ecco, il lavoro dell'attore Rino Sudano parte da qui, dalla volontà di disfarsi dei modi del teatro esistente per cogliere il bagliore d'un teatro futuro; perché tutta l'opera di Rino Sudano è come attraversata da un'unica grande ossessione: *verificare la possibilità di esistenza di un teatro non convenzionale*, capace di riverberare sulla scena un modo 'altro' di concepire la passione teatrale. Una sfida discreta, quella di Sudano, o se si preferisce un auspicio, nel recupero di quella essenzialità della scena che è l'attore – o meglio, come lo stesso Sudano ama precisare, *l'attore etico*.

L'attore e la sovversione

Due versi di Giuseppe Guglielmi potrebbero costituire una chiave di lettura per il teatro di Sudano: «Romper di scatto l'antica prigioniera / Franar di lingua è dire di non dire». Questi versi delimitano l'orizzonte di un teatro che non smette di criticare se stesso in quanto 'prigioniera' ideologica, la cui lingua, essendo simulacro di quella immane raccolta di merci che è il mondo, è fatta 'franare' senza tregua, e poiché per Sudano è fondamentale mostrare «l'incapacità dell'arte a cambiare il mondo», la catastrofe della lingua è straniata in un dire che non dice altro che il proprio crollo. Sperimentare il teatro significa allora, per Sudano, fare esperienza della negazione, della frattura, della sovversione. Anzi, si potrebbe affermare in tutta tranquillità che la *sovversione* è l'essenza stessa del teatro di Sudano. Se esiste una crisi, e se è pressante il disagio per una condizione vissuta come minaccia, solo l'equilibrio precario della sovversione può aprire risonanze rigeneranti; solo il teatro meno influenzato dalle cadenze dello spettacolo (che è sempre *spettacolo della merce*) crea quei «meravigliosi e singolari mostri» che permettono «nuovi paradigmi sensibili». Di qui, un effetto profetico: la disgregazione introdotta da Sudano può «fare affiorare il nuovo che è divenuto necessario» (Gramsci). Non ci sono azioni eclatanti da fare; la sovver-

sione è efficace se agisce in profondità. E se riesce a compiere, nell'arido regno della banalità, una adeguata *rottura epistemica*. Rino Sudano è inciampato nella *palus putredinis* (del teatro e del reale) e si è aperto alle sue bellezze 'amare', dando vita ad un intenso, invadente e corrosivo teatro (nell'antitesi e, come si vedrà più oltre, nell'eccesso di noia). Un teatro a parte, il suo (e *di* parte, tenacemente). Un profeta sovversivo, nell'oblio ormai decretato da un ordine senza volto. Non a caso i suoi limiti sono presidiati dal *fallimento* e dalla *sterilità*. Fallimento di un progetto di ribaltamento radicale del teatro, perché Sudano è senza discepoli: vive di incontri fugaci, solidali con quel suo rifiuto della mercificazione dell'evento teatrale, e resta per ciò sempre in solitudine (perché l'impossibilità di superare forme e contenuti che conservino memoria di quella mercificazione è dolorosa, allontana adepti e compagni di viaggio). Opera in solitudine, e il bisogno di continuità (la sovversione è legata sempre all'avvenire) si spegne con esso. Rino Sudano è talmente fedele al suo progetto da preferire la sparizione (l'impossibilità di essere 'padre': la sterilità, appunto) ad ogni sia pur minimo cedimento alle esigenze della merce. D'altra parte, essendo questi tempi infausti per ogni ipotesi di negazione del costituito, ogni alleato, foss'anche il più tenace dei seguaci, ben presto tradirebbe (le sirene del nulla son più capaci di fare proseliti che non l'attività sovversiva). Tutti gli altri sono *nemici*. Nessun compromesso nel campo dell'arte è possibile per Sudano. Ha interiorizzato, e fatta sua, quella splendida diatriba tra poesia e prosa del mondo, proprio là dove Hegel parlava della morte dell'arte nel tempo della merce. Lui sta ancora dalla parte della poesia, con la consapevolezza che la prosa del mondo è più forte; la sua sovversione non potrà mai risultare vincente. Un lampo che squarcia il vuoto è luce effimera; al limite resta il ricordo di quell'attimo. Ma la posta in gioco è il futuro, quella *possibilità del meglio* che «urge implacabilmente al limitare

della storia» (Gramsci, ancora). La scommessa di Rino Sudano è tutta qui; ed è qui la sua solitudine, la sua angosciata alterità, la sua castrazione. D'altra parte, la sua irriducibile fame di vita lo ha reso un solitario abitante del deserto (il «deserto del reale» di cui parla Žižek), testardo a scorticarsi il corpo d'attore nell'insistenza a non raccontare nient'altro se non la certezza che per essere tale il teatro deve porsi sempre contro se stesso (e ciò facendo raggiun-

gere la sua essenza più intima e vera); deve cioè, l'attore, mantenere una distanza critica nei confronti delle forme consolidate. Questo scarto tra il teatro costituito e quello che aspira a farsi costituente, dunque ben al di là di quanto il proprio tempo fa circolare come 'teatro', è palese nel lavoro di Rino Sudano, attore e regista «matto e disperatissimo» che è stato uno dei principali esponenti dell'avanguardia teatrale italiana.



Il senso del teatro

Il tentare oggi di ripercorrere alcuni tratti salienti dell'attore Rino Sudano, può avere un doppio senso: per prima cosa «fare giustizia di una rimozione», così come fatto di recente dalla redazione della rivista *L'asino di B.* (8, VII, settembre 2003), in cui *l'orgogliosa separatezza* di Sudano è, oltre che ottimamente analizzata nei suoi aspetti concreti, riportata alle sue cause contestuali, di eliminazione d'ogni conflittualità, dal teatro ma non solo; in seconda istanza – ed è la cosa che qui interessa – verificare la portata della sperimentazione sudaniana per una eventuale apertura di nuovo fronte, ovvero verificare se le contraddizioni agite da questo attore possano costituire la base per ricominciare a proporre un teatro corrosivo, capace di resistere alla pressione annichilente del mercato e di costruire, quant'anche in negativo, un nuovo processo di *senso*. Ora, nel versante della ricerca teatrale è dominante una posizione che tende ad eludere il rapporto tra la storia e il teatro, approdando a rappresentazioni «vuote di significato», in cui la Storia, essendo considerata «irriducibilmente insondabile», non appare se non come «sfondo», mentre gli attori, almeno nei casi più radicali, mettono lo spettatore di fronte ad un «incubo privo di logica», in ogni modo sempre evitando «la trappola del significato» e imbastendo un estetico «canto indifferente al senso». Queste teorizzazioni non sono convincenti. E non solo perché non riescono a cogliere l'essenziale dualità d'ogni segno linguistico, per cui si dà come impossibile la separazione tra il significato e il significante – *il mondo dei significati*, diceva Barthes, *non è altro che quello del linguaggio*, per cui ogni fatto di lingua, in un modo o nell'altro, rimanda ad un qualcosa che è *esterno* alla lingua stessa; ma anche perché adombrano una carenza tutta perfettamente integrata con i tempi, ossia l'incapacità di *pensare diversamente* dai pensieri dominanti, di porsi al di là del senso comune non tanto rifiutando la produzione di senso, quanto piuttosto cercando una prospettiva di senso 'differente'. Ed in particolare non riescono a cogliere l'importanza di quell'*uso responsabile* dei segni che solo può aprire alla critica. Certo, il teatro non è in grado di offrire nessuna 'direzione' (il senso è *direzione*) alla vita; può, se lo vuole, incrinare un orizzonte di pensiero, sollecitando il soggetto ad aprirsi al mutamento. In fondo, quanti lavorano alla cancellazione del senso in teatro si fermano nei pressi di quello che è stato definito *postmodernismo*, inteso come «logica culturale del tardocapitalismo», ossia nei pressi di quel

«senso comune diffuso» basato sul culto della «perdita di consapevolezza storica» e sulla rinuncia a ogni progetto di trasformazione. Rino Sudano si pone idealmente da un'altra parte; la sua posizione è chiara: l'attore «è *attore critico*. Questa qualità critica definisce il *pensiero* dell'attore. Il pensiero dell'attore è *logos*. È parola. È azione verbale *nella storia*». E come tale, più che cambiare il mondo, cosa che non può fare con l'arte, può ambire a cambiare se stesso, incrinando *nel* linguaggio tutto ciò che porta consenso ad un ordine criminale. Il teatro, dunque, essendo presenza della parola («la parola è tutto, è il teatro», dice Sudano), è sempre *senso-al-presente*; e se pur prevale, nel dire teatrale, il significante sul significato, omettere il senso è abituarsi al non-senso che ci viene imposto da una società dello spettacolo ormai evidentemente imparentata con la barbarie.

L'avanguardia addomesticata

Di fronte alla radicalità dello smantellamento di Sudano non sorprende il silenzio della critica, che – a parte alcune lodevoli eccezioni – pare aver dimenticato il fatto che l'attore è stato tra i principali artefici delle fortune/sfortune della ricerca teatrale italiana, fin dagli esordi nella compagnia diretta da Quartucci, insieme a Leo De Berardinis, Claudio Remondi, Anna D'Offizi, Cosimo Cinieri, attestandosi già da allora sulla linea di alternativa al teatro tradizionale, per giungere alla piena maturità con le sue *recite* scarne ed estreme, tese ad evocare il 'vuoto' del teatro, quel 'buco nero' in cui l'attore con rigore cerca «di disegnare il profilo di quello che non c'è». La scelta di Sudano di abbandonare il teatro costituito avviene all'interno di un contesto in ebollizione, tra fortune, anche mercantili, dell'avanguardia teatrale, e intrecci di vicende che hanno contribuito alla progressiva sua istituzionalizzazione, facendola sempre di più funzionare come «trasgressione intrinseca»: tutt'altro che spiazzante, anzi decisamente *allineata*. D'altra parte, la trasgressione emerge sempre come 'lato oscuro' della norma pubblica, proprio in quell'istante in cui questa si mostra incapace di tenere a sé: le «periodiche trasgressioni», sempre controllate a distanza dagli apparati, sono non soltanto intrinseche all'ordine costituito, ma funzionano «come sua condizione di stabilità» (Žižek). L'avanguardia teatrale, nel suo complesso, nel momento in cui si è dimostrata incapace di dotarsi di strutture organizzative alternative rispetto ai teatri stabili, accettando anche i 'ricatti', diretti e indiretti, dei finanziamenti ministeriali (per i quali, non dimentichiamolo, trasferire denaro è sempre stato anche

«trasferire una logica spettacolare»), si è progressivamente trasformata in «essenziale supporto» del sistema che contestava: «il potere è già sempre la sua trasgressione; se deve funzionare, deve rapportarsi a una sorta di supplemento osceno». L'avanguardia ha subito un processo di depolitizzazione progressiva, assumendo come suo tratto caratteristico un portamento estetizzante. Se, da una parte, l'opera di Sudano è coeva all'opera di demolizione che le migliori avanguardie hanno perseguito fin dalle origini, con cui divide sorprendentemente l'oscurità dei temi e immagini aspre, forme lacerate ed epica dolorante, scarti e responsabilità etica, dall'altra se ne distacca proprio nel momento in cui, perseguendo con coerenza la *necessaria distruzione* della «logica della rappresentazione», si mette *fuori e contro* il gioco delle parti tra tradizione e avanguardia. Come lui stesso afferma in un'intervista a Fabio Acca: «Certi fatti scoppiano nel momento in cui la sensibilità di alcuni artisti prende coscienza che alcune cose sono l'ultima parola, che qualcosa sta definitivamente finendo. E questo atteggiamento fa esplodere una reazione che apparentemente sembra 'avanguardia', ma che risponde al disperato tentativo di tenere in vita qualcosa che sta morendo». Per affermare poco dopo, riferendosi agli organizzatori del famoso convegno di Ivrea sul Nuovo Teatro del 1967 (Ettore Capriolo, Franco Quadri, Edoardo Fadini, Giuseppe Bartolucci), che la parola avanguardia «oggi è una parola vuota, appiccicata da retori fumosi, come quelli che si sono 'convegnati' a Ivrea per distruggerla definitivamente, ufficializzarla e affermare che le ostilità erano cessate». Ecco, nel momento in cui quella avanguardia andava ad alimentare un mercato bisognoso di nuove trovate, di prodotti meglio rispondenti al gusto pubblico, Sudano sceglie una radicale alterità, ponendosi al di là del teatro 'ufficiale', di tradizione o d'avanguardia che sia.

Il significato sospeso di Beckett

Il principale riferimento esplicitamente riconosciuto da Sudano, oltre a Marx, è sicuramente Samuel Beckett. Il rapporto è documentabile non solo per i titoli dell'autore irlandese trasposti sul palcoscenico, ma anche considerando le convergenze, tali da marcare una contaminazione consapevole, una assunzione da parte di Sudano dell'atteggiamento di Beckett verso la scrittura e il teatro: l'espressione del disagio nei confronti del 'sistema-lingua' come emersione del disagio nei confronti del reale. Più in generale, Sudano problematizza in senso attoriale quella messa in crisi della auto-

rità della letteratura propria di Beckett. Elemento cardine è la *parodia*, là dove ci si appropria degli echi di una tradizione per farla deflagrare. Sudano problematizza in questo senso il lavoro dell'attore; per reagire a quanto la tradizione tramanda di quest'arte effimera, e per rompere ogni legame con la 'figura paterna' (il grande attore di tradizione), Sudano fa deragliare la recitazione, stravolgendone i modi e le tecniche. È significativo di questo atteggiamento lo spettacolo *Trerecitate*, del 1991, in cui l'attore dissolve la recitazione entro un reticolo

testuale totalmente scevro da riferimenti ad una drammaturgia riconoscibile. Propone una modalità per certi versi simile al concettualismo nelle arti visive (un significante che mostra se stesso, come avviene ad esempio nell'opera in cui, su muro bianco, un neon scrive 'Scritta al neon'), Sudano impone alla dizione le cadenze tipiche del grande attore italiano (*à-la* Gasmann), mentre il testo ripete sostanzialmente un unico significato: 'sono un attore e sto recitando'. Il controllo delle funzioni del significante 'recitazione' è come teso a mostrare

se stesso, fatto coincidere con il significato 'recitazione' (il significante è il significato); un atroce piegarsi alla tautologia, sempre con il rischio di invalidare le intenzioni dissacranti che ne sono alla base in un rifrangere di soli suoni (l'ascolto dello spettatore tende a perdere ogni riferimento). La rottura dell'ordine però avviene, e proprio esponendo un significato (la 'recitazione') che non coincide con i soliti significati che vengono mostrati in teatro: è la *critica* il suo momento centrale, l'unico significato che importa far circolare a Sudano. Dietro

la caterva di figure sonore, di gestualità rarefatta, di spazialità sempre disattesa, che costituiscono le più vistose componenti della sua recitazione, Sudano insiste su un dire stizzoso in cui la dislocazione del significante non conduce ad alcuna scoperta, ad alcuna verità, in cui, appunto, il significato è *sospeso* su «una comunicazione che non comunica nulla»; che è poi la strada tentata da Beckett: «Non c'è niente da esprimere, niente con cui esprimere niente, né potere di esprimere, né volontà. Ma rimane l'obbligo, il dovere di farlo». Presenza conturbante, causa e segno di disagio, l'attore si evidenzia dunque scatenando una 'proliferazione linguistica' che allude, anche se solo indirettamente, a quel flusso di voce «dura, ostinata, roca» che caratterizza le opere di Samuel Beckett. È qui un punto essenziale: il 'male oscuro' che logora l'attore, quel suo essere consapevole del «disagio della civiltà» e del 'dovere' di esprimerlo, lo spinge al supplizio della 'battuta' dicendo l'essenza stessa del teatro, e l'attore si fa, usando le parole di Nadia Fusini, «pantomima parlante, che ingorga una scena vuota di tutto, in cui risuona la parola e nient'altro». È lo stesso Sudano a parlare di un attore che si fa metafora del recitare e che, mentre sta recitando, uccide quella stessa metafora: attraverso il suo esibirsi, l'attore rivisita il 'paradosso dell'attore' diderotiano, per il quale, com'è risaputo, non è la 'sensibilità' a fare il grande attore, ma «il sangue freddo e il cervello». E allora recitare è esporre una contraddizione eminentemente razionale, in cui l'attore intacca intenzionalmente la recitazione



stessa, sottoponendola visibilmente ad uno smembramento in cui non è data occasione di conforto: sfugge al riconoscimento, tende a restare come ansioso interrogativo. Dando per fallita in partenza la possibilità di rappresentare alcunché, Sudano, in *Tre recite*, fornisce una descrizione sempre più pignola dell'evento teatrale, sino a parcellizzare e a sfigurare l'oggetto, rendendolo paradossalmente ancora più misterioso, e l'azione verbale diviene entropica, si imbastardisce in una «dispersione di senso». Nell'assenza di intreccio facilmente riconoscibile, Sudano propone una serie di amare riflessioni che riassumono la sua consapevole pochezza: «Qui si testimonia l'impossibilità di cambiare la vita. Se qualcuno vuole assistere a questo atto di impotenza, che rispecchia esattamente la sua quando cerca di cambiare le cose con strumenti artistici (prassi determinate, significati), sarà il benvenuto».

Uno straniamento radicale

Privo di principi ordinatori, lo spazio recitativo si apre così all'irregolarità, quasi a voler inscrivere nella sua pratica i caratteri di una precarietà straniante, dipanando un groviglio in cui si intrecciano frammenti di partitura rigidamente concepita a momenti in cui il mezzo esplose in ritmi extra-ordinari. Come ha rilevato Fabio Acca, «Sudano sottrae alla rappresentazione qualsiasi elemento che non sia la nuda scansione verbale. La sua immobilità assume i toni risolutivi di una condizione attoriale estrema, votata allo stillicidio verbale cui sottopone la parola mai immedesimata o immedesimante, che letteralmente rappresenta una partitura verbale, continuamente messa in discussione dal tessuto sonoro che sostiene la dizione dell'attore». La recitazione di Sudano fa dunque naufragare il linguaggio, soprattutto perché rifugge dalla stereotipia del linguaggio comune. Con una ferocia senza cedimento alcuno alla piacevolezza, Sudano contrappone la sua recitazione corrosiva all'azione terapeutica e rassicurante dell'attore invischiato nello spettacolo della società della merce, e l'imperativo dissacrante fa emergere una recitazione defraudata dei fondamenti assegnati dagli istituti. Sudano sbarra la strada alla facile gradevolezza, il suo misurato strappo vive di accelerazioni/rallentamenti del dire, di schizzi che scivolano verso il sarcasmo, di sguardi pieni di vuoto, ma anche di rabbia. L'esito di questa radicale operazione di svuotamento è una recitazione *antispettacolare*, ai limiti del teatro, che manda all'aria qualsiasi parentela con lo spettacolo della merce e provoca la corrosione delle sistemazioni tradizionali dell'attore.

Sempre ai bordi del dire, lo «svuotamento dei codici» di cui parla Gigi Livio nella sua fondamentale *Sudaniana*, fa immediatamente *politica* la recitazione di Sudano: nel mentre mostra l'«orrore di se stessa» si dissocia da quanto è oggi associato ai codici dominanti. L'ordine della 'seduzione' (l'attore che incanta lo spettatore) e della 'somialianza' (l'attore che prende le sembianze di un altro) su cui si fonda il lavoro dell'attore viene completamente sgretolato dalla recitazione di Sudano che condanna se stesso ad essere risucchiato nel vuoto della *inappartenenza*. È importante ora sottolineare che una delle modalità principali della recitazione di Sudano è la *sonorità acida* della voce, che libera la *phoné* da ogni 'tentazione di innocenza' (com'è tipico dell'ultimo Carmelo Bene, ad esempio). Il registro della recitazione come musicalità sganciata dai suoi referenti materiali cede il passo ad un registro più radicale, che investe al contempo sia la dimensione del corpo che quella del pensiero. Se, per certi versi, la crudeltà con cui affronta la condizione della recitazione è simile a quella di Artaud, per lo meno là dove questi mira a far deflagrare la lingua comune e mostrare la propria *ferita interiore*, e se per altri la sua vocalità mostra palesemente parentele con quel 'sculpire la parola' tipico di Carlo Quartucci e di Carmelo Bene, in realtà il dire di Sudano apre una modalità che scompiglia ulteriormente la recitazione, interamente tesa verso il proprio limite, oltre la rappresentazione e il discorso comune, dunque consapevolmente oltre la sola musicalità del dire, nell'oltranza a lavorare intorno al senso del dire stesso. La recitazione ingorga la lingua, la torce, mostrando un soggetto consapevole di essere «scorticato vivo dal reale», impegnato in continuo tentativo di prendere possesso della realtà *attraverso la forma* (Petrini parla giustamente di «forma agonizzante»). Il continuo slittamento cui Sudano sottopone i materiali verbali, le sospensioni del racconto, quel senso di *noia* che volutamente l'attore imprime all'andamento delle sue pièce, lo portano a realizzare una forma di straniamento radicale, in cui lo spettatore, oltre ad essere messo di fronte al fatto che sta assistendo ad uno spettacolo teatrale (ad una operazione sulla lingua), assiste anche, per così dire, allo straniamento dello straniamento, ossia allo sfaldamento di un modo di intenderlo solamente tecnico, come se invece quel concetto, per lo meno dalle teorizzazioni brechtiane, non sia da intendersi come atteggiamento critico nei confronti del teatro e del mondo, dunque ben altro che solo gesto estetico. Il problema dello straniamento, allora, rag-

giunge con Sudano una dimensione che si realizza compiutamente nell'*attore etico*: «l'attore etico – scrive – è la risultante di una interazione storica con il reale. La sua verità è la dialettica storica tra etica ed estetica; la sua prospettiva è l'osservazione dell'estetica *attraverso* l'etica». Ecco che dunque critica e linguaggio, realtà e teatro si estraniavano a vicenda, uno compenetrandosi nell'altro sino alla dissoluzione; e divengono i luoghi dove l'inconciliabilità dell'attore Rino Sudano viene esibita sino al limite dell'annullamento, sulla linea di un comportamento etico che ha condotto la sua recitazione verso sviluppi di una «profondità negativa», quasi che la storia decretasse la fine di ogni speranza, offrendo all'attore, come unica sua *chance*, quella di «bruciare/inascoltato».

Bibliografia

- Fabio Acca, *Rino Sudano. Un teatro contro*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Bologna, a.a. 1997-1998, relatore prof. M. De Marinis.
- Id., *Rino Sudano: un teatro 'fuori scena'*, in *Culture Teatrali*, n. 2/3, primavera-autunno 2000.
- Antonio Attisani, *L'invenzione del teatro. Fenomenologia e attori della ricerca*, Bulzoni, Roma 2003.
- Roland Barthes, *Elementi di semiologia*, Einaudi, Torino 1992.
- Samuel Beckett, *L'innominabile*, Sugar, Milano 1958.
- Denis Diderot, *Paradosso sull'attore*, Se, Milano 1986.
- Nadia Fusini, *Beckett & Bacon*, Garzanti, Milano 1994.
- Antonio Gramsci, *Quaderni dal carcere*, Einaudi, Torino 1975.
- Maurizio Grande, *La riscossa di Lucifero*, Bulzoni, Roma 1985.
- Giuseppe Guglielmi, *Ipsometrie*, Savelli Editore, Milano 1980.
- Gigi Livio, *Sudaniana*, in *Minima Theatralia. Un discorso sul teatro*, Tirrenia-Stampatori, Torino 1984.
- Id., *Le cause di una rimozione. Il teatro di Rino Sudano*, in *L'asino di B.*, VII, 8, settembre 2003.
- Donatella Orecchia, *Rino Sudano: appunti intorno a 'Mors II' e altro*, ivi.
- Armando Petrini, *L'arte impossibile. Un discorso sul teatro di Rino Sudano*, ivi.
- Rino Sudano, *L'attore tra etica ed estetica: al di là del talento – prima del talento*, in Acca, op. cit.
- Id., *Incontro con Rino Sudano: una testimonianza sull'avanguardia*, ivi.
- Slavoj Žižek, *Benvenuti nel deserto del reale*, Melteni, Roma 2003.
- Id., *Il godimento come fattore politico*, Raffello Cortina, Milano 2001. ■

Sulla politica di liberazione e altre illusioni

di Nevio Gàmbula

Lo ammetto in partenza, a scampo di equivoci: sono un «infelice parassita», testardamente ancorato a «un certo tipo di discorso». La mia coscienza militante resta inamovibile da quel modo preciso di «nominare l'abisso». Oltre lo sguardo usuale, così compromesso col dominio, il marxismo e poco altro (ben poco d'altro, in realtà), permettono il chiaro, lo svelamento, la critica. Ancora mi offre, quel «discorso», stimolo e occasione per meditare sullo stato del mondo. Ora mi permette di tracciare con una certa qual sicurezza i «perché» dell'aggressione all'Iraq; ora di comprendere nella sua essenza, dunque al di là della cronaca giornalistica, il caso Parmalat; ora di spiegare le motivazioni del risorgere del militarismo; ora, con la messa in gioco del concetto di reificazione, di delineare i tratti dell'odierna società dello spettacolo. Certo, il suo «orizzonte di gloria» è cupo, e sono svaniti, almeno per l'immediato, tutti i buoni propositi; l'acre aroma di quel «discorso», di quel meraviglioso e insieme terrificante augurio di «città nuova», di quella critica anche crudele, è stanco, corrosivo dalla vita, direi divorato dallo scorrere implacabile della storia. Eppure, se mi porto ancora dietro, nella borsa, come testimonianza di giusto atteggiamento nei confronti del presente, insieme alle opere complete di Majakovskij, *Stato e rivoluzione* di Lenin e *Il capitale* di Marx, evidentemente dentro di me, là dove brulicano le più presuntuose voglie di comprendere ciò che è, le peripezie di quel «discorso» ancora generano sorpresa, ancora spronano congetture di speranza, di liberazione. Forse è per questo che senza pudore me ne sto nei pressi di quel «discorso»; senza vergogna, senza abiura, senza tentennamenti, e senza timore di essere giudicato non all'altezza dei tempi o, peggio, un totalitarista *in pectore*. Convinto, inoltre, che quella «ovulazione imperiosa», quella teoria sorgiva, quella felice prassi (e anche omicida, certo, ma il sapore della prassi è sempre

dolce e amaro insieme), sia estremamente bisognosa di ripensamenti. Anch'io, come Gian Andrea Franchi, ritengo fondamentale «ripensare la politica di liberazione». Non è possibile eludere il problema. Dopo l'ecatombe, dopo la grande catastrofe, dopo la vertiginosa caduta di quell'angelo maestoso, le rotte vanno riviste, e le idee verificate, e le abitudini, e le dialettiche, e le tendenze, e i nodi irrisolti, e le irritanti deviazioni, e tutto ciò che ci appare avariato va sottoposto a controllo. Per illuminare senza incenerirsi (cioè senza cedere a quell'odioso «revisionismo» così di moda), mi chiedo anch'io: che cosa vuol dire «ripensare»? La mia risposta è molto semplice: ritornare sui propri passi. Riparare, e non ripiegare. Ripartire, non ripentirsi. Riprendersi. Un ciclo storico si è definitivamente chiuso; si tratta ora di riaprirne un altro, possibilmente senza ripetere gli errori e gli orrori. Ma non è possibile ripartire da zero (e sarebbe sciocco volerlo fare). Per quanto mi riguarda, e i libri che insisto a portarmi dietro ne sono la spia, sono convinto che il marxismo ha tutte le carte in regola per essere *uno dei* fili conduttori di un futuro processo di emancipazione. Proprio per questa mia convinzione, il mio bilancio critico e il mio ripensamento di quella esperienza sono condotti – per così dire – *dall'interno*; me ne assumo *in toto* la storia, la voglio valutare lucidamente, ma non la voglio liquidare.

Questa è la mia orbita interiore, è la mia coscienza generale, è la mia appartenenza, la mia vela ebbra, la mia tenace e caparbia e irrequieta bandiera. Ma quel «discorso», intendo il marxismo come *cultura critica di riferimento*, nella vita ordinaria credo sia opportuno non nominarlo neppure; *usarlo* come luogo per capire (e per fare, e per muoversi in coro), senza esporlo. Perché è chiaro che se ogni mio dire avesse esplicitato quel sigillo, l'ipotetico ascoltatore si ritrarrebbe automaticamente, irridendolo come delirio assurdo o come mostruoso

discorso imparentato con la dittatura. È il prezzo da pagare per la sconfitta subita. Ora più che mai ogni discorso, oltre che inquieto, non può che essere *allegorico*. Quindi l'intelligenza, nel momento in cui affronta la comprensione dell'abisso capitalistico, deve sforzarsi di creare forme che vadano incontro al gusto pubblico per stracciarlo poi in seconda istanza, proponendo «significati secondi» con l'intento di fare emergere punti di crisi, incrinature, direzioni nuove. Ovviamente ciò è valido, dico questo atteggiamento di esibita timidezza nominale, quando la conversazione avviene in compagnia di soggetti mediamente secolarizzati, oggi ancora troppo succubi del televisivo o delle storielle consolanti dei settimanali scandalistici, per cui il marxismo rimanda immediatamente ai gulag. Con questa inerzia mentale si deve discutere, certamente; bisogna cioè scendere a patti con quell'universo di discorso. E, per così dire, *mascherarsi smascherando*. Mi auguro invece che, almeno tra di noi, tra persone abituate a masticare discorsi di altro tenore, si possa tranquillamente offrire il proprio pensiero, senza veli, senza atteggiamenti sbirreschi, senza malignità, e nella speranza che le «frasi fatte» sul marxismo non abbiano attecchito nel profondo di chi ancora opera per stravolgere l'esistente. Di fronte al reale in perenne mutamento siamo fragili, le nostre interpretazioni, le nostre azioni, le nostre colorate proteste lo sono; ecco perché l'intenzione di «ripensare» deve essere disponibile ad essere scossa verso l'imprevisto, dunque a ripensare anche se stessa. Altrimenti resta l'opaco, resta il sonno della ragione, resta la grande determinazione invisibile del Capitale che ha sempre spinto i letterati «contro la tendenza «brutalmente distruttiva» del comunismo». Ecco, adesso apro le danze e mi offro alla critica del profilo emerso nell'articolo *La promessa dell'alba* di Gian Andrea Franchi (*Hortus Musicus*, V (2004), 18, pp. 106-112). Lo faccio senza orizzonte

davanti, senza fine, senza alcuna volontà di fare proseliti. Per discutere tra amici.

In molti, in questi anni, hanno parlato di crisi del marxismo e di fallimento del comunismo. Troppi per non fare sorgere il sospetto di un atteggiamento opportunistico. Tant'è che la decostruzione dell'apparato concettuale di Marx, e della sua declinazione pratica, *in primis* leninista, è diventata presto una moda, risolta il più delle volte nell'accettazione dell'esistente e nell'assunzione di tematiche spesso riferite a schemi di pensiero antecedenti le elaborazioni marxiane. Non solo; pacificate le piazze, la guerra si è trasferita nell'ambito culturale con un unico obiettivo: annullare quel modo di intendere il mondo e la trasformazione (peraltro riuscendoci). Anche molti di quelli che erano sodali a quella esperienza si sono esercitati nella spoliazione del marxismo, fino a lasciare per terra il suo corpo sfatto. Resta un moribondo ingombrante, il cui puzzo spinge taluni ad occuparsi ancora di quella esistenza fastidiosa. Perché, evidentemente,

la portata delle sue istanze è tale da non poterla saltare. È anche vero che i molti che hanno tentato di dare il colpo di grazia alla caparbia dialettica marxista sono retrocessi all'ambito della filosofia, dimenticandosi le famose glosse a Feuerbach, là dove Marx stabilisce una volta per tutte che è solo nella *prassi* che si può verificare ogni discorso: è «nella prassi (che) l'uomo deve provare la verità, cioè la realtà e il potere». Ma, appunto, la «fraseologia filosofica» ha avuto la meglio su quel corpo esangue. E difatti, piuttosto che ponderare il mondo che abitiamo, e di verificare in quel frangente la validità o meno delle analisi del modo di produzione cominciata da Marx, si tenta di coprire quel corpo in brandelli con filosofie consolatrici. È il trionfo dell'epistemologia a scapito della critica dell'economia politica. E di una storiografia fondata sullo sguardo della superficie, delle apparenze. E di una filosofia della politica svincolata dalla prassi (e dunque dalla stessa politica). A cominciare dalle note posizioni di «inaffidabilità filosofica» lanciategli da Lucio Colletti, sino alle più recenti e risentite

critiche mossegli da Marco Revelli, sembra che non ci sia sport più seguito che il 'tiro al marxista', reo, volta per volta, di non aver compreso ora l'impossibilità della negazione, ora il patriarcato, ora la tirannia insita nella forma partito, ora le innovazioni nel campo della scienza, ora la bontà dell'atto donativo. Non starò qui a richiamare i termini di questo furibondo assalto al 'corpo glorioso' del marxismo. Non c'è tempo. Mi preme soltanto rilevare una sorprendente coincidenza di 'temi', una somiglianza, spesso anche linguistica, tra le accuse mosse al marxismo dal suo nemico principale (il Capitale e i suoi sgherri) e le attuali riserve mosse da intellettuali orfani di riferimenti certi.

Il tema più gettonato da entrambi i fronti è quello della concezione bolscevica dell'organizzazione (partito e stato) come apparato repressivo gestito da una élite (l'avanguardia), cui si aggiunge la favola appagante della continuità tra Lenin e Stalin. Lo dicono il filosofo Buttiglione e il clown Ferrara, ma lo dice anche la mistica



Simone Weil; lo dice il giurista Pera, nel suo tenace ribadire l'eguale natura totalitaria di nazismo e comunismo, e lo dice Hannah Arendt che su quel supposto 'cuore di tenebra' del marxismo ha fatto la sua fortuna. E lo dice, con risvolti spesso involontariamente comici, gran parte dei 'nuovi guru' che si agitano nei pressi del movimento *new global*, per i quali Marx voleva edificare un sistema sociale fondato sul 'terrore'. Tutto lo scritto di Franchi risente di questa impostazione. La «politica di liberazione di stampo marxista», con la sua concezione della rivoluzione che «nasce dalla canna del fucile» e della imposizione di un modello statale, secondo questo punto di vista non può che essere oppressiva e totalitaria. Ora, la difficoltà di ribattere a queste argomentazioni è grande. Non perché non ci siano i termini storici e teorici per farlo. Perché spesso, chi avanza riserve di quel tenore ha già compiuto una scelta di parte e difficilmente è disponibile realmente a metterla in dubbio. Si prenda il caso della Rivoluzione d'Ottobre, evento che più di ogni altro ha agevolato l'insorgere di quella impostazione. Con chi afferma che la causa della Rivoluzione d'Ottobre «non fu affatto una buona causa» (un luogo comune invero molto diffuso) è complicato fare opera di convincimento del contrario o anche solo cominciare una analisi dei vari livelli di realtà in cui si è determinata. Il rischio è che prevalgano le diffidenze, e dunque la sterilità d'ogni discorrere. Tuttavia, stante la disponibilità di centinaia di tomi che analizzano il contesto, le teorie di riferimento e addirittura i pettegolezzi, non sarebbe poi così difficile farne una disamina precisa. Ma l'oggettività dei riscontri si scontra spesso con gli ingorghi che i pensieri precostituiti (il 'partito preso'), spesso figli di un dato humus culturale di smobilitazione, creano all'elaborazione. Certo, io sono tenacemente convinto che quella rivoluzione è stata la più importante forza propulsiva per grandiosi processi di liberazione (dalla sconfitta del colonialismo al suffragio universale), e dico che non sarebbe poi così difficile verificare almeno che:

- i marxisti – tutti – hanno sempre parlato di 'scomparsa dello stato' come *punto d'arrivo* del processo rivoluzionario;

- la piega presa dal potere sovietico non è imputabile ad una deficienza culturale, di concezione del partito e del ruolo dello stato, ma *principalmente* agli avvenimenti storici seguiti all'Ottobre, ed in particolare all'aggressione militare che la rivoluzione subì ad opera delle potenze mondiali alleate contro 'il pericolo rosso';

- la sconfitta della rivoluzione sovietica comincia con la sconfitta della rivoluzione tedesca, nell'impossibilità militare e sociale

di realizzare una politica internazionalista; tale sconfitta ha decretato la chiusura del sistema sovietico ('il socialismo in un solo paese', obbrobrio teorico staliniano) e la creazione di una casta di potere, con relativa repressione di ogni opposizione interna, a cominciare (e questo è un fatto che nessuno ricorda mai) dall'eliminazione fisica di tutta la 'vecchia guardia' bolscevica;

- la pacificazione interna alle Repubbliche Sovietiche, tesa a limitare l'immensa esplosione di partecipazione democratica delle masse popolari cominciata con l'Ottobre, è un processo contraddittorio, lungo, che giunge a compimento intorno al 1937; come pochi altri stati al mondo in quel periodo, l'Unione Sovietica sviluppa istruzione (l'alfabetizzazione di massa), sanità e servizi sociali *effettivamente* per il popolo.

Per tagliar corto, continuo a ritenere che *quella* rivoluzione fosse la cosa giusta da fare in *quella* circostanza. Era l'unica strada per uscire dalla palude dello zarismo e dal massacro del primo conflitto mondiale. Ciò che sempre mi ha colpito nelle argomentazioni di chi avanza riserve sul 'totalitarismo bolscevico' è che non chiarisce mai che cosa, in quel contesto preciso, avrebbero dovuto fare coloro i quali puntavano a trasformare la società. Non ho trovato, non dico in Buttiglione o Ferrara, ma nemmeno nella Weil o nella Arendt, e tanto meno in Franchi, suggerimenti su quali atti concreti Lenin e i bolscevichi avrebbero dovuto fare per non trasformare la rivoluzione in dispotismo; né d'altra parte ho trovato prospettate soluzioni alternative per evitare di ripetere gli stessi errori domani. Troppo facile fantasticare sulla negatività d'ogni 'potere'. Le condizioni di esistenza di una 'politica di liberazione' hanno bisogno di sostegno pratico, di consigli e atti tangibili per evitare gli orrori del terrore, di immaginazione concreta. È negli scontri quotidiani che l'intelligenza pratica antiautoritaria deve verificarsi. Altrimenti è il trionfo dell'inazione. E dunque dell'autoritarismo.

Il marxismo non è innocente, figuriamoci. Essendo nient'altro che l'espressione teorica di un movimento reale che ha tentato 'l'assalto al cielo', per scallarvi dei oppressori e angeli mistificatori, non poteva che essere scomposto, stridente, eroneo, per nulla rispettoso, miserabile e amaro, violento e pieno d'amore – esattamente come sono terribili e stupefacenti tutte le cose umane. Si è sporcato le mani, di merda e di sangue. D'altra parte, operando in una condizione storico-sociale in cui l'agibilità politica era limitata, costretti i militanti alla clandestinità o ad agire in

condizioni a dir poco proibitive, e necessitanti sempre un sovrappiù di coraggio e dedizione, ogni 'gentilezza' era lasciata ai fugaci rapporti d'amore tra un combattimento e l'altro. Di fronte a questo dato di fatto, assume i contorni della farsa la condanna di quella esperienza basata sulla presunta incomprensione del fatto che «la violenza è intrinsecamente reazionaria». Per di più, il quadro del possibile, nel momento massimo dell'azione del marxismo (tra le due guerre), aveva di fronte sempre e soltanto una doppia opzione: o accettare ciò che era (e di solito era uno stato di cose alquanto squallido) o tentare di fare la rivoluzione. Scegliere la seconda delle opzioni ha comportato, in *quelle* condizioni, forzature, colpi di mano, scosse telluriche, disfacimenti, violenza, morte. Ma l'orgasmo della sovversione è sempre meglio della penitenza. Come bene scrisse il giovane Lukács, «colpevole è la violenza insita nella rivoluzione d'Ottobre, ma una colpa ben più grande sarebbe stato tollerare il massacro imperialista». Chi vuole veramente il futuro, taglia corto: non filosofeggia, agisce. E agendo sbaglia. E non chiede perdono, perché, avendo letto Hegel, sa che è ineludibile la 'colpa' nelle situazioni drammatiche. E non abiura; semmai si corregge, per tentare l'assalto al cielo ancora una volta. Oggi il marxismo e il movimento comunista sono stati sonoramente *sconfitti* (insisto sul concetto della 'sconfitta' e non su quello di *fallimento*). Sconfitti sul campo, non sui libri. Ed è normale che vengano screditati tutti i paradigmi su cui si fondavano, tanto da fare apparire stonato ogni discorso che ad essi si rifaccia. Venuto meno quel tipo di identità, se ne cerca un'altra. Sacrosanto, e inevitabile. Purché questo bisogno di una nuova pratica emancipatrice ci porti nei pressi della verità. Se poi la riserva di Franchi sulla «politica di stampo marxista» è riferita non già al passato, ma al presente, ebbene non posso che rilevare: 1) che non esiste alcun orizzonte di riferimento marxista nell'attuale politica, e non solo in quella istituzionale; 2) paradossalmente, una serie di pensatori contemporanei reagisce all'evidente scadimento dell'analisi teorica e critica recuperando proprio il nocciolo duro del pensiero di Marx (è il caso di Jean-Luc Nancy nel suo recente *La creazione del mondo*) e, addirittura, di Lenin (*Žižek*, in *Tredici volte Lenin*).

E fin qui siamo solo alle premesse di ogni discorso. Mi permetto una parentesi scolastica, per cercare di aggredire criticamente il 'fondo' dello scritto in questione. Non è corretto affermare, come fa Franchi al principio del suo intervento, che «secondo Marx la condizione di una politica di libe-

La città di Brecht*

Suite de ténèbres

di Nevio Gàmbula

*Meditate la tenebra e l'inverno
di questa valle percossa dal pianto*
(Brecht)

Frammenti di testi da Bertolt Brecht, Samuel Beckett, Karl Kraus, Karl Marx, Dante, Stormy Six, Kostantino Kavafis, Giorgio Manganelli, Nevio Gàmbula, William Shakespeare, Walter Whitman, Heiner Müller, Walter Benjamin, Victor Serge montati drammaturgicamente da Nevio Gàmbula

D alla scena buia proviene un canto, in tedesco, NINNA NANNA 1932, di Brecht/Weill, ed ecco che un faro illumina un angelo nero, con un filo di luce rossa. Canta accompagnandosi con la fisarmonica. Si odono suoni del quotidiano, da auto in corsa a sirene a risate a pianto di bimbo e un pressante vento, fastidioso vento. Un paesaggio di nebbia appare alla vista: rovine appena accennate, sedie rovesciate, una facciata di palazzo di legno marcio con un telo sfatto, bianco-sporco, a scendere verso terra; e una scritta ben leggibile sopra l'entrata: *BENVENUTI NEL DESERTO DEL REALE*. Irrompe una sirena d'allarme, potentissima. Si accendono di colpo quattro luci trasversali, fili di luce che lasciano lo spazio scenico in una penombra preoccupante. Fermo sulla sinistra del palco, quasi in proscenio, c'è un uomo che si agita con le braccia, da fermo. Ha una maschera antigas al viso e un grande telone militare a coprirgli il corpo.

RICCARDO – (*Ripete più volte, in crescendo di tonalità*) Un giorno sarai cieco. Sarai perduto nel buio, per sempre. Intorno a te ci sarà il vuoto infinito. (*Cessa la sirena. L'uomo si toglie la maschera antigas e riprende fiato*) Ma io sono leggero come una palla di gomma, sono una farfalla, e nessuna tragedia ha scosso la polvere lieve dalle mie ali, nessuna tragedia lo farà mai, perché il mio viaggio è al di là di voi, di voi e delle vostre cose, di voi e delle



* La pièce è stata presentata per la prima volta nel luglio 2004 a Verona, con la partecipazione di Nevio Gàmbula alla recitazione e di Raffaella Benetti – che ha anche tradotto e arrangiato canzoni da Kurt Weill, Hanns Eisler, Paul Dessau – al canto.

vostre parole. *(Si volta di scatto)* Ehi, voi, laggiù. *(Fischia, chiama, cerca)* Niente. Tutto finito. *(Si blocca. Lungo silenzio. Poi di colpo)* Un infermiere mi prese per mano e mi portò alla finestra; mi disse: guarda, apri gli occhi e ammira questo splendore. Io vedevo soltanto polvere grigia. L'infermiere insisteva: guarda quei campi di grano, come sono belli, e guarda laggiù le barche dei pescatori, guarda le loro reti come sono gonfie di pesce, e guarda tutti quei feriti a morte, con quanto amore li stanno curando. Poi mi voltava la testa dall'altra parte, come per non farmi vedere troppo, dicendomi: che cosa ti aspetti? Si deve pur morire in qualche modo. E poi, guarda, devi sempre cogliere il lato pulito delle cose. Mi portò di nuovo la testa alla finestra: guarda, quanti fiori attorno a quei cadaveri, come crescono rigogliosi. Io mi liberai la mano e tornai nel mio angolo. Riuscivo a vedere soltanto polvere grigia. *(Fischia, chiama, cerca)* Neanche i cani accorrono più. Niente. Tutto finito. La grande catastrofe ha reso la terra una massa informe di tenebra e caligine. Non un suono, non un respiro. *(Con veemenza)* Solo questa dannata sirena, che ogni venti minuti mi sbatte in faccia l'eco della sanguinosa follia che ha reso questa città un cumulo di macerie. *(Ansimante, piega il telo con cui si copriva il corpo e lo ripone dicendo)* Un giorno sarai cieco. Sarai perduto nel buio, per sempre. Intorno a te ci sarà il vuoto infinito. *(Si blocca improvvisamente. Lungo silenzio. Poi le braccia sfuggono senza direzione dal corpo dell'uomo, in gestualità sincopata, mentre la voce è un continuo sussulto di toni e di ritmi)* Questa sirena è il suono col quale dieci milioni di moribondi mi accusano di vivere ancora, io che sono stato capace di vederli crepare senza riuscire ad impedirlo. Se è stata giustizia del cielo che accadesse, è stata però un'ingiustizia non annientarmi prima. Ho meritato questo appararsi della mia angoscia mortale di fronte alla vita? Che cos'è che prolifera nelle mie notti? Perché non mi è stato dato il vigore di abbattere il peccato di questo pianeta con un colpo d'ascia? Perché non sono stato in grado di costringere l'umanità stuprata a mettersi a gridare? Perché il mio grido di risposta non è stato più forte di quello stridulo comando che ha avuto il potere sulle anime di un globo terrestre? *(Aprè lo zaino e ne tira fuori un grande libro)* Io sono l'unico testimone. Conservo documenti del singulto estremo dell'umanità. Li conservo per un'epoca che non li comprenderà più, o che vivrà così lontana da quanto accaduto che dirà che ero un falsario. Ma no, non verrà il tempo di dir questo. Perché quel tempo non ci sarà. La polvere grigia coprirà tutto. *(L'angelo canta LA CANZONE DELLA MOLDAVA, che dopo la prima strofa resta di sottofondo al dire di lui)* Sono l'ultimo testimone di una tragedia il cui eroe soccombente è l'umanità, il cui conflitto tragico, essendo quello tra mondo e natura, finisce con la morte. Ahimè, poiché non ha altro eroe che l'umanità, questo dramma non ha neanche altro ascoltatore. Ma di che cosa perisce questo eroe tragico? È un eroe che perisce in conseguenza di una situazione che ha operato su di lui come ebbrezza e insieme come costrizione. Ci sono dei colpevoli? No, altrimenti ci sarebbero dei vendicatori, altrimenti l'eroe umanità si sarebbe sottratto alla maledizione di essere schiavo dei propri strumenti e martire della propria necessità. *(Si muove cercando)* Ehi, voi, laggiù, assassinati, di cosa siete morti? Niente. Tutto finito. Solo case distrutte e cadaveri galleggianti. O forse sono già diventato cieco. *(Si blocca improvvisamente. La dizione è fredda, senza enfasi alcuna)* Una volta sono riuscito ad andare da solo alla finestra. Guardavo fuori e mi dicevo: devo andarmene, se voglio che cessi questa punizione, devo fuggire. Non che ne fossi veramente convinto. Ero talmente stanco e malato che mi pareva di non averne la forza. E poi gli infermieri mi spaventavano. All'improvviso, mentre guardavo quella polvere grigia che copriva le case, ho sentito qualcosa che cambiava in me, e una strana felicità invase il mio corpo. Ho aperto la finestra e sono

saltato giù. *(Il ritmo comincia ad accelerare, sino a farsi inarrestabile)* Ero talmente eccitato che mi sembrava di essere Temistocle, che quando la devastazione colpì Atene, convinse gli abitanti ad abbandonarla per rivolgersi al mare, per fondare sul mare una nuova Atene. Presi il mio sacco e ci misi dentro le poche cose che mi erano rimaste – una torcia, un pezzo di pane, una coperta, una pistola, il mio petto dilaniato, le mie ferite, il mio delirio, la mia croce, lo sterco di Prometeo, i miei giorni contati, le lacrime di Spartaco, *Das Kapital*, la mia demenza, la mia sapienza, una bambola gonfiabile, mille motivi per non smettere, un temporale di parole infette, uno straccio di bandiera, l'arco e le frecce di Penteseila, l'opera omnia di Majakovskij, Gramsci e i suoi quaderni, il *Che fare?*, Shakespeare tanto Shakespeare, un cacciavite, il sogno di vedere finalmente la Juve in serie B, Giacomo Leopardi, Emilio Villa, Riccardo Cacciatore e altri mille poeti, Erodiade e la testa di Giovanni il Battista, Tamerlano, Gengis Khan, Trotskij, e *Guernica* di Picasso, un taglio di Fontana, una bruciatura di Burri, e l'ombra di mia figlia... *(rallenta, poi come sospeso, sognante)* ... Sì, l'ombra della mia piccola bambina, la porto sempre con me – chiusi il sacco con la corda e cominciai a muovere i piedi, come cercando l'emozione giusta, qualcosa che mi facesse pensare di essere ancora vivo, e presi a seguire una strada che speravo mi conducesse verso il mare, e là finalmente scorgere il veliero che speravo mi portasse lontano. *(Canta)* Voglio andare dove mi va/ e non fermarmi mai/ questo viaggio mi porterà/ da tutti i pokemon/ girovagando per il mondo... *(Scuro, con timbro preoccupato)* Entrai in un vicolo, stretto e lungo, senza luce, di cui non riuscivo a vedere la fine. LASCIATE OGNI SPERANZA O VOI CHE ENTRATE – mi gridò una voce. Questa città m'è venuta a noia – risposi io. SI VA TRA LA PERDUTA GENTE – mi rimandò l'eco – NELL'ETERNO DOLORE, SI VA NELLA CITTÀ DOLENTE, BENVENUTO, BENVENUTO NELLA MERDA DEL MONDO. Ah, che emozione! *(La voce in discesa, fino quasi a farsi inascoltabile)* E mi accorsi che tutto girava a vuoto, che tutto girava e si perdeva in un cupo e profondo silenzio. Stavo camminando senza prospettiva, come se tutto il mondo fosse quel punto nero in cui mi trovavo. Ed è lì che ho scoperto una semplice verità: il vortice della storia mi ha scaraventato qui, in questo posto da cui non riesco a scorgere il mare, da cui vedo solo questa terra offuscata dal sonno e coperta da polvere grigia, che gira a vuoto. *(Sta immobile, con lo sguardo fisso lontano. Ora l'angelo canta tutta LA CANZONE DELLA MOLDAVA. Verso la fine lui si risveglia e parla concitato girando scomposto per la scena)* Musica, è musica questa. È tornata, anche questa sera, l'ombra di mia figlia, è venuta a farmi visita, con il suo fiato, il suo clamore, la sua voce confusa. È SENZA TESTO. LE È RIMASTO SOLO IL CANTO. *(Raccoglie un frammento di sedia e la mette di fianco all'angelo; si siede)* Scusa, posso stare qui vicino a te? Non ti disturberò. Ti posso dare una mano, se vuoi. Insieme potremmo diventare ricchi. Posso ballare, come una scimmietta. Guarda. *(Si alza e comincia a fare la marionetta, con molta agitazione)* Oppure posso fare le facce strane; o il burattino, dai, facciamo uno spettacolo. *(Canta)* SCUSATEMI CARI SIMILI/ O PUBBLICO DISATTENTO/ DA SOLO IO MI PRESENTO/ SONO IL PROLOGO E MOLTO DIPENDE DA ME/ VENGO SU QUESTA STRADA MA STORIE DA CANTARE NON NE HO/ HO UN REPERTORIO DI PAROLE/ SEGNETTI SMORFIE SCARTI DELLA VARIETÀ/ E I SUONI SGHEMBI DI QUEST'ORCHESTRINA/ SONO DIGIUNI DI GASTRONOMIA/ SENSI SIGNIFICATI SCARNIFICATI NELLE SALSE E NEI PURÈ. Magari funziona. Non ti darò noia, e poi guarda, Anna, non sono neppure malato. *(Sospensione. Si siede)* Posso chiamarti Anna? Anna, mia figlia si chiamava così. *(La dizione è strozzata, tendente al basso. In alcuni punti le vocali sono dilatate ad urlo, in altri dette afone, tanto da creare una struttura claudicante, terribile, violenta. Il canto di lei è senza parole, vocalizzi da soprano, scuri)* Ci catturarono, me, la mia famiglia e

molti altri. Poi sorteggiarono dieci tra di noi, con il compito di uccidere tutti gli altri. Ci sdraiammo per terra, io, mia moglie e mia figlia, aspettando l'esito di quella lotteria dell'orrore; ci stringemmo forte, forte. Mi scelsero, la sorte mi nominò uno dei dieci. E cominciai a uccidere. E quando noi dieci finimmo la nostra triste incombenza, tirarono di nuovo a sorte tra i rimasti vivi, affinché quello indicato dalla sorte uccidesse gli altri nove e poi se stesso. La sorte, ancora una volta, scelse me. E gli altri nove mi offrirono i petti, affinché li colpissi con il mio sparo. Completata l'opera, prima di puntare la pistola alla mia tempia, diedi un'occhiata ai corpi, se per caso qualcuno tra i tanti che giacevano al suolo avesse ancora bisogno del mio aiuto per finire di morire. Solo Anna, solo mia figlia era ancora in vita e mi guardava con i suoi occhi grandi, implorandomi di sparare. (*Cambio di intenzione*) Allora, Anna, che ne dici? Posso stare qui? Hai freddo, Anna? Quanto durerà questa notte nera? Per interi quartieri neanche una luce, solo tenebre preistoriche. E noi siamo qui, ai confini di questa solitudine smisurata, invocando un sole che non verrà, che non verrà. Quaggiù il tempo è lento, Anna. È come se nulla potesse arrivare o partire. Gli orologi della città sono fermi, nessuno li ricarica. E se qualche volta mi fermo davanti ad essi, non è per guardare l'ora, ma per specchiarmi, e vedere nel loro vetro il mio volto, stranamente bianco, di gesso, impassibile, come fuori dal tempo. (*Si butta a terra, batte i pugni, grida*) So benissimo di non essere fuori dal tempo, Anna. Perché ho la schiena piena di cicatrici. Sono le lancette degli orologi che mi feriscono. Una pugnalata dietro l'altra incidono sul mio corpo la loro disciplina.

Se il vento spirasse/ potrei tendere una vela/ ma il vento manca non c'è modo di salpare/ questa bonaccia/ è la mia eternità. (*Si alza, ansima e piange. Poi si rivolge al vuoto in ascolto*) Io sono l'unico testimone. Conservo documenti del singulto estremo dell'umanità. Li conservo per un'epoca che non li comprenderà, o che vivrà così lontana da quanto è accaduto che dirà che ero un falsario. (*Lei canta CONTRO LA SEDUZIONE. Sull'ultima strofa, lui come parlando a lei*) Solo Anna, solo mia figlia era ancora in vita e mi guardava con i suoi occhi grandi, implorandomi di sparare. Io esitai. Fui preso dallo spavento. Portai la pistola alla mia nuca, sparai sul mio carceriere e fuggii, diventando da quel giorno un ricercato. (*Si butta di nuovo a terra, con foga e aggressività*) Io so che sotto di me c'è la polvere dei morti, che fa semenza. Corpi martoriati, ridotti a nuda terra, che non gridano, che hanno pazienza, freddi, com'è fredda la morte, che aspettano, aspettano che qualcuno parli loro, che faccia i conti con loro. LA TRADIZIONE DI TUTTE LE GENERAZIONI SCOMPARE PESA COME UN INCUBO NEL CERVELLO DEI VIVENTI. Soltanto quando saranno definitivamente seppelliti, solo allora potrò di nuovo aspirare alla luce. (*Si ricompone, colloquiale. Dallo zaino tira fuori un bastone da passeggio. Il suo corpo comincia a trasformarsi, verso una deformità da RICCARDO III shakespeareano*) Sai, Anna, fuggito da quello stadio dell'orrore, mi sono messo alla ricerca del regno dei morti. Ogni tronco cavo che incontravo era per me fonte di speranza. Lo percuotevo con il bastone e se suonava a vuoto ci infilavo le mani dentro, e frugavo, frugavo, come tentando di valicare quel confine proibito per scuotere dal sonno i dormienti. Ehi, voi, laggiù, allora, che aspettate a venire fuori? Sentili, Anna, senti. Questa è la cavità dei secoli/ dove hanno residenza i morti, è il regno tristo dei dannati,/ la colonia penale dove ha sede il gemito dell'umanità/ defunta. (*Lei canta A COLORO CHE VERRANNO. Lui continua il suo dialogo con i morti, sovrastando a fatica lei*)

Ehi, voi, laggiù, assassinati...

Scusate, amici, scusatemi,
anche oggi non ho per voi
parole di conforto
della vostra polvere

ho fatto la mia carta
e con occhi scintillanti
scrivo dolore

sulla terra sventrata

Voi lo sapete bene: tutto è ormai spaventoso inferno
e nostra è solo la tenebra, dove non c'è pace

né speranza, dove la salvezza
parla con la voce dell'aguzzino,
mentre la faccia pulita
dello sbirro, col sorriso sulle labbra
ti spacca il cranio

se soltanto provi ad andartene

Scusatemi, ma in queste condizioni

mi è impossibile raccontare

una storia piacevole

Domani forse potrò farlo, domani

Ora la morte tiene banco

Ora...

Aspettate. Ora vi mostro ciò che vorrei essere.

Ora per voi sarò... (*Ormai la trasformazione è del tutto avvenuta. Tutto, dal corpo alla voce, è deformato grottescamente, per fare risaltare il gioco irriverente del Riccardo shakespeareano*) Ora l'inverno del nostro scontento si è trasformato in luminosa estate grazie a questo sole di York; e tutte le nubi che incombevano minacciose sulla nostra casata si sono dissolte nella profondità dell'oceano. Ora le nostre fronti sono cinte dalla vittoria e le nostre armi, ammaccate dal nemico, appese al chiodo in memoria; gli slogan di battaglia trasformati in chiacchiericcio da convegno, i cortei rumorosi in amabili danze. Marte, Marte, Marte, il dio della guerra, ha spianato la sua fronte corrugata e anziché montare bardati destrieri per atterrire il cuore del nemico, se la spassa, uhm come se la spassa, lui, tra le cosce d'una lady. Ma io, io che non sono fatto per simili giuochi e neppure per gioire della mia immagine allo specchio; incapace, io, di corteggiare una sculettante ninfa; privo di ogni bella simmetria, sfigurato nel volto, deforme, deforme, deforme; imperfetto, io che sono stato strappato a forza dalla fica di mia madre, così privo d'ogni sembianza umana che i cani, quando passo zoppicante accanto a loro, mi abbaiano contro; io, in questo fiacco tempo di pace non ho altro piacere per passare le ore che seguire la mia ombra e meditare sulla mia deformità. E perciò, non potendo trascorrere questi giorni in piacevoli slinguazzate, ho deciso di assumere la parte del cattivo e di odiare i piaceri del nostro tempo. Ho tramato complotti di ogni genere, ho iniettato negli animi profezie e sogni perversi, spingendo i miei simili in odio uno contro l'altro... (*Si ricompone. Immobile, sgomento*)

L'ira per l'ingiustizia

ha fatto roca la mia voce

il mio viso è scavato dall'odio,

e nessuna gentilezza

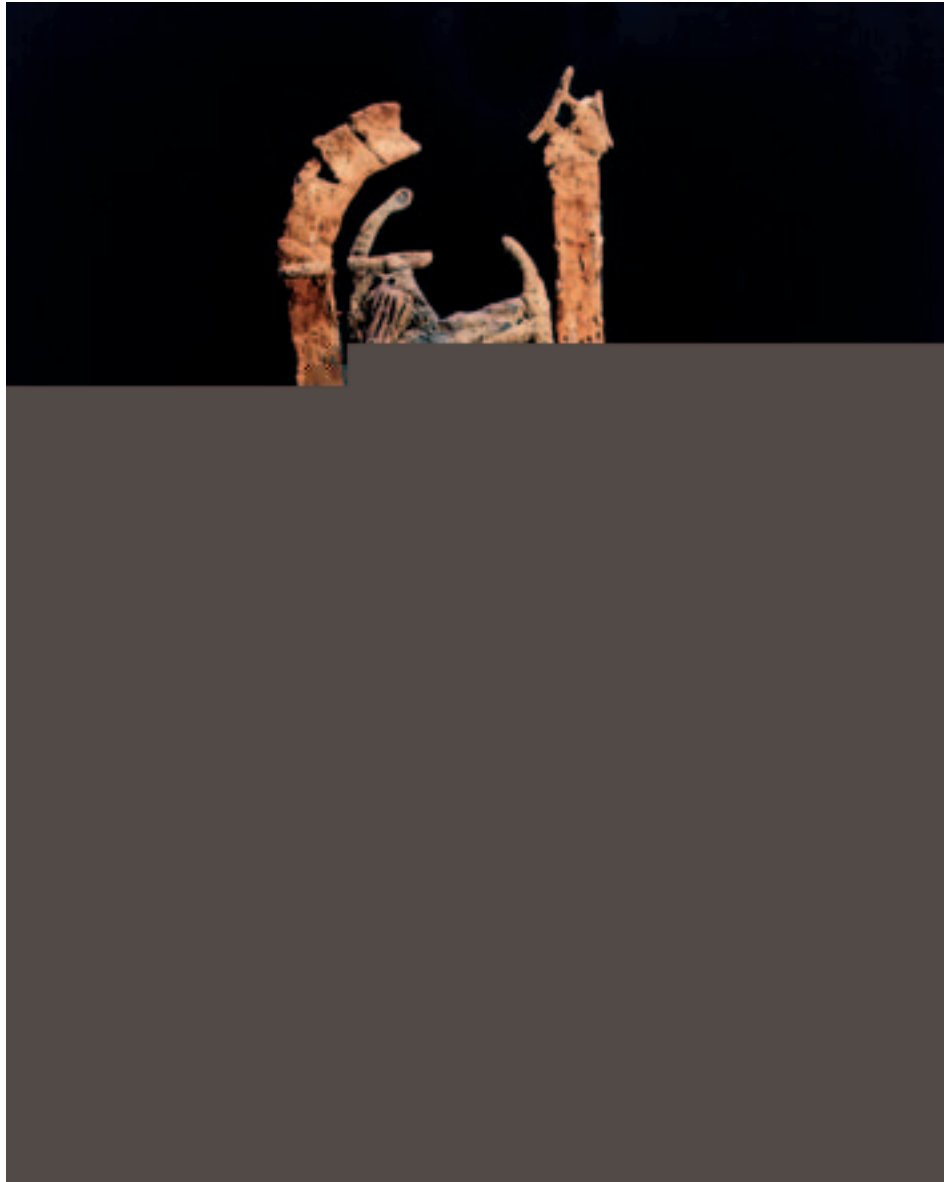
è possibile

in questa discarica

della storia

Quali tempi sono questi, quando discorrere d'alberi è quasi un delitto, perché su troppe stragi comporta silenzio? (*Corre verso il proscenio, si ferma un attimo prima di cadere sotto*) Ehi, voi, laggiù, allora? Che cosa volete che faccia per mettermi in contatto con voi? Sottomettermi? Se volete, lo farò. Prendete il mio collo con la catena. Volete un eloquio più garbato? Parlerò per voi degli alberi. Mi rassegnerò al vostro volere. Volete che la smetta di giocare con la corona? Farò anche questo, se volete. Questo e molto altro. Smetterò di scorticare la serpe, se è questo che volete, o di partecipare alla lunga marcia, anche di prendere la Bastiglia, perché no?, o di dare fuoco alla borsa, di sputare sulla patria, di saccheggiare chiese e conventi, di devastare il palazzo

d'inverno, di massacrare la lingua comune. Ecco, guardate, prendo il mio coltello e mi incido sul petto una grande X. Su, adesso sparatevi, dovete colpirmi, sono io quello che dev'essere ucciso. (*Lei finalmente conclude A COLORO CHE VERRANNO. Poi si innalza, potentissima, la sirena. Lui corre alla maschera antigas. Mentre la cerca sussurra*) Dieci secondi, ho solo dieci secondi, se non mi sbrigo i gas mi uccideranno. (*Indossa la maschera e con questa grida*) Un giorno sarai cieco. Sarai perduto nel buio, per sempre. Intorno a te ci sarà il vuoto infinito. (*Fine della sirena. Riprende fiato. L'atteggiamento del corpo cambia radicalmente, si rilassa e sposta la sedia in proscenio. Si rivolge al tecnico luci*) Mi dai la quattro? (*Colloquiale, quotidiano, direttamente al pubblico*) Una sera riuscii ad avvicinarmi al mare. Ero talmente felice che mi misi a correre sulla sabbia, a piedi nudi, per ore, finché crollai stremato. Vidi volteggiare sopra di me due bellissimi uccelli, neri, con ali gigantesche. Si posarono su un cespuglio e incrociarono le ali, come abbracciandosi. Mi avvicinai, di nascosto, e, con stupore, mi accorsi che avevano fattezze umane. Erano degli angeli, angeli neri. Strano, ho sempre creduto che gli angeli non avessero sesso e invece riuscivo benissimo a distinguere un maschio e una femmina, e cominciarono ad amarsi come si amano gli uomini e le donne. Durò ore quella danza. E alla fine la donna depose alcune uova, quattro uova. Il maschio prese a volteggiare nel cielo, sopra il nido, la femmina stava seduta sulle uova, covava, muta sul nido con gli occhi ardenti di felicità. E tutti i giorni, io che stavo cercando un veliero con cui andarmene, tornavo in quel posto, e senza disturbarli li osservavo, li spiavo amarsi. E li sentivo cantare. Cantavano una splendida canzone d'amore. Cantavano senza tregua, senza badare al tempo, tenendosi insieme. Finché una mattina, tornato per vederli, mi accorsi che l'uccello maschio non c'era più, non volteggiava più sul nido, né ritornò il pomeriggio né quello successivo, e non ricomparve mai più. Le uova erano state fatte a pezzi. Vedevo soltanto l'angelo femmina, volteggiare nervosamente sul nido, senza direzione, come se fosse diventata cieca. E la sentivo cantare ancora più forte, muovendo lacrime meravigliose. E mi accorsi che ne capivo il senso, che riuscivo a tradurre in un linguaggio a me comprensibile le note di quel canto. Era la stessa canzone d'amore, solo eseguita diversamente, straziante, nervosa, sincopata. A voce alta chiamava il suo compagno. La sua gola tremante sparava la sua voce limpida e netta, perforava l'atmosfera, attraversava i boschi, la terra, come se in qualche luogo, in ascolto, ci fosse lui, l'amato, e come se con la voce volesse farlo tornare. Un canto dell'amore solo e della morte, un disperato canto selvaggio. E quel cupo suono, ecco, era più forte dei frangenti. Finché mi accorgo che è la mia bocca a cantare la melodia dell'angelo, e sto bruciando come in un tumulto, con strane lacrime che mi



solcano le guance, e quel cupo grido senza fine, è diventato il mio canto, ha preso a vivere in me, quel canto profondo e doloroso, per non morire, per non morire. MORTE, MORTE, MORTE – e ancora MORTE, MORTE. Dicendo queste parole, l'angelo si sollevò in volo, poi, sbattendo le ali con forza, si posò davanti al mio viso e con gli occhi iniettati di sangue disse: (*In crescendo di velocità e di tono, sino all'esplosione finale*) Ti ho detto che gli schiavi non hanno patria. Non è vero. La patria degli schiavi è la rivolta. Vado in battaglia armato delle umiliazioni della mia vita. Può darsi che il mio posto sia il patibolo, e può anche darsi che la corda mi stia già stringendo il collo. Ma la morte non ha importanza, e sul patibolo saprò che i miei complici sono i negri di tutte le razze. Quando i vivi non ce la faranno più, combatteranno i morti. Ad ogni battito del cuore della rivoluzione sulle loro ossa ricrescerà la carne, il sangue tornerà nelle loro vene, la vita nella loro morte. la ribellione dei morti è la guerra dei paesaggi, armi le foreste, le montagne, i mari, i deserti del mondo. Io sarò foresta, montagna, mare, deserto. Io sono l'Africa. Io sono l'Asia. Io sono le Due Americhe. Sono l'angelo della disperazione. Con le mie mani distribuisco l'ebbrezza, l'oblio, l'intontimento, tormento e godimento del corpo. La mia parola è il silenzio, mio canto il grido. All'ombra

delle mie ali alita il terrore. La mia speranza è l'ultimo respiro. La mia speranza è la prima battaglia. Sono il coltello con cui il morto forza il suo sarcofago. Io sono colui che sarò. Il mio volo è la rivolta, il mio cielo l'abisso del domani. (*Lui si blocca, nell'immobilità. Lei canta NINNA NANNA 1932. Poi lui prende dallo zaino ciò che occorre per preparare un caffè*)

Ho fatto un sogno, Anna. Ho sognato un angelo.

Vuoi del caffè?

Aveva artigli e ali affilate come lame. Stava sospeso sulla preda, esitante. Come se non avesse alcuna intenzione di precipitarsi su di lei. Sono io la preda, e sono senza scampo. Ma l'angelo esita.

Zucchero?

Mi fissa intensamente, l'angelo, con dolcezza. Non ho più paura. Vorrei che mi prendesse con sé. So che arriva dal futuro, ed è lì che vorrei andare. Ma si volta e se ne va. Il mistero dell'angelo. Forse non era che la realtà occulta di me stesso. Il mio segreto, la mia speranza, la mia piccola luce. Pensa che meraviglia, Anna: poter sbattere le ali e allontanarsi da questa città ormai in cancrena. E poi stare sospesi per aria, facendosi trascinare dal vento. E sbattere di nuovo le ali, con slancio. Pensa che bello, Anna.

Ma era soltanto un sogno.

Restiamo quello che siamo: angeli senza fortuna.

Sulle ali detriti. E davanti a noi

si ingorga il futuro.

Siamo nulla, Anna. Io e te, nulla.

Contiamo solo nelle statistiche: manodopera, emigrazione, decessi, crimini e suicidi. Alcuni di noi contano anche negli schedari della polizia: quaderno B, lista dei sospetti, strada consigliata per il recupero, il carcere e le bastonate. Nulla, Anna, siamo nulla. Non valiamo nemmeno il proiettile che ci ucciderà. Adesso viene il buio, Anna, viene il buio, il buio grande. (*Sullo sconforto di lui, l'angelo canta MARIE SANDERS, tutta. La nota finale di lei viene ripresa da lui, che immediatamente attacca rivolgendosi al pubblico*) Ehi, voi, laggiù, voi, di che cosa siete morti? Ehi, voi, assassinati. Se aveste tutti insieme abbastanza spirito da avvertire i contrasti, avreste salvato il corpo. Macché disprezzo della morte. Perché dovevate disprezzare quel che non conoscete? Si disprezza semmai la vita, che imparate a conoscere solo quando il casuale proiettile non vi ha ucciso del tutto o quando la belva comandata, con la schiuma alla bocca, un tempo uomo come voi, vi assale, e voi per quel minuto avete la consapevolezza di trovarvi sulla soglia. E non avete approfittato, voi, di quel minuto per gridare al vostro superiore che lui non può ordinarvi di rendere il creato non creato? Oh, se nel momento del sacrificio aveste saputo del profitto che cresce malgrado – no, anzi, col sacrificio, e di questo s'ingrassa. Giacché mai prima dell'irrisolta guerra delle macchine ci sono stati profitti di guerra così scellerati, e voi, vincitori o vinti, avete perso la guerra che è un guadagno per i vostri assassini. E se qualcuno avesse sussurrato al diavolo che nel primo anno di guerra, nel primo anno, una raffineria di petrolio avrebbe realizzato un aumento del profitto netto del 137% sul capitale azionario totale, l'istituto di credito un guadagno netto di 19 milioni, e gli usurai della carne, dello zucchero, dell'alcol, della frutta, delle patate, del burro, del cuoio, della gomma, del carbone, del ferro, della lana, del sapone, dell'olio, dell'inchiostro, delle armi, sarebbero stati risarciti 100 volte della svalutazione del sangue altrui – ehe, il diavolo avrebbe fatto propaganda per una pace rinunciataria. E per questo siete stati 4 anni nel fango e nell'acqua. Volevano che restaste in vita perché non avevano ancora rubato abbastanza nelle loro banche, mentito abbastanza nei loro giornali, vessato abbastanza nei loro uffici, strapazzato abbastanza l'umanità – non avevano ancora ballato fino alle Ceneri e alla Quaresima questo grande carnevale tragico, dove gli uomini sono morti sotto gli occhi della

corrispondente di guerra e i beccai sono diventati filosofi *bono-ri causa*. Oh, se uscissimo sani da questa avventura, per quanto afflitti, impoveriti, invecchiati, e la magia di un supremo taglione ci desse il potere di chiamarli a rispondere uno per uno, loro, i caporioni del crimine universale, che sopravvivono sempre, e potessimo rinchiuderli nelle loro chiese e lì, come han fatto ai vecchi serbi, estrarre a sorte una condanna a morte ogni dieci. Ma poi non ucciderli, no... Schiaffeggiarli! E dir loro: come, non sapevate, non immaginavate che a seguito di una dichiarazione di guerra, tra le possibilità innumerevoli di orrore e di vergogna, c'è anche quella che ai bambini manchi il latte e ai cavalli la biada? Come, non misuravate la sventura di una sola ora d'angoscia per una prigionia che dura degli anni? Di un sospiro della nostalgia, dell'amore lordato, conculcato, assassinato? E non vi siete accorti come la tragedia si trasformasse in farsa, ovvero, per la compresenza della mostruosità attuale e dell'antico delirio formalistico, in operetta, in una di quelle ributtanti operette di oggi, il cui testo è un insulto e la cui musica è una tortura? Al riparo della tecnica, l'isteria sopraffà la natura, la carta comanda l'arma. Le rotative avevano fatto di noi degli invalidi già prima che ci fossero le vittime dei cannoni. Non erano stati già evacuati tutti i regni della fantasia quando quel manifesto dichiarò guerra alla terra abitata? Non che la stampa abbia messo in moto le macchine della morte – ma ci ha svuotato i cuori, da non poterci più immaginare come sarebbe stato: ecco la sua responsabilità nella guerra. E del vino della sua lussuria tutti i popoli hanno bevuto, e i re della terra hanno fornicato con lei. E noi cademmo per colpa della puttana di Babilonia, che in tutte le lingue del mondo ci persuase che eravamo nemici e che ci doveva essere la guerra. E voi sacrificati non siete insorti contro questo piano? Voi, laggiù, voi assassinati, voi buggerati, non siete insorti contro questo maneggio? Non avete disertato verso la guerra santa per liberare noi dell'interno dal nemico mortale che ogni giorno ci bombarda il cervello di menzogne? Hanno venduto la vostra pelle al mercato – ma anche dalla nostra il loro senso pratico si è ritagliato il suo portafogli. Ma voi avevate le armi – e non avete marciato su questo retroterra? E non avete fatto dietrofront da quel campo del disonore per fare una guerra più onorevole, per salvare noi e voi? E, morti, non risorgete dalle vostre fosse per chiamare quella genia a rispondere, per comparire loro nel sonno con la faccia stravolta che avevate morendo, con la maschera cui la vostra giovinezza è stata condannata da questa regia della demenza. Alzatevi dunque e andate loro incontro. Destate il loro sonno col grido della vostra agonia. Sono stati capaci di abbracciare delle donne nella notte che seguì alla giornata in cui vi avevano scannato. Salvatevi da loro, da una pace che ci porta il contagio della loro vicinanza. Salvatevi dalla sciagura di stringere la mano a giudici militari reduci, di incontrare carnefici tornati in borghese. Aiuto, o voi, trucidati, aiutatemi, che non debba vivere tra uomini che ordinarono che dei cuori cessassero di battere... (*Lei canta LE QUERCE DI POTSDAM e sul canto irrompe la sirena. Lui di nuovo cerca la maschera*) Dieci secondi. Devo sbrigarmi a mettere la maschera altrimenti i gas... (*La trova e la indossa*) Un giorno sarai cieco. Sarai perduto nel buio... (*Finisce la sirena, si toglie la maschera e parla ansimante, dopo aver raccolto il suo libro*) Io ho cercato di parlare un'altra lingua. Mi sono rivolto alle fonti migliori. E ne ho raccolto le testimonianze. Non c'è una parola qui dentro, Anna, che non sia dura come il ferro. Tutto costruito come una cattedrale. Forse, Anna, dovremmo dimenticare. Dimenticare. Magari ci salviamo. Perché la memoria uccide. Capisci, Anna, tutti questi documenti che ho raccolto nel tempo segnano la mia morte. Ed io continuo a raccoglierti, anche se sono inutili. Io conservo documenti per un'epoca che non li comprenderà, o che vivrà così lontana da quanto è accaduto che dirà che ero un falsario.

Ti leggo qualcosa, senti:

Dove dominava la fede, ora domina il dubbio.

Aperta parentesi (il cielo è vuoto) chiusa parentesi, punto.

Le città (qui c'è una frase cancellata)

Si scombina il senso (poi c'è una parentesi) l'unico senso è la rottura (chiusa parentesi).

Galileo al piccolo Andrea Sarti: «Tu guardi ma non vedi».

Tu guardi ma non vedi.

La presenza della morte è lo sfondo sul quale si svolge l'esistenza.

Il disgusto, la nausea, la rivolta.

Kragler. Kragler. TAMBURI NELLA NOTTE. Kragler dice ad Anna: «Ho in gola la parlata dei negri». A chi gli domanda «Chi sei?» risponde «Nessuno». È una carcassa, uno spettro. Deve aggrapparsi a qualcosa, a qualcuno, e lo fa con Anna.

Senti questa. Parla Baal, un asociale: «Ho notato che la gente ama pensieri che non obbligano a pensare». Oppure: «Aveva la coscienza pulita. Non l'aveva mai usata». Un uomo è un uomo è un uomo è un uomo è un uomo...»

Negli appunti sulla commedia, Brecht difende la recitazione scoordinata di Peter Lorre, la sua maniera di staccare i gesti e le parole, di non parlare in funzione del senso.

Tra le cose sicure la più sicura è il dubbio.

Baal dice: «La cosa più bella del mondo è il nulla.

Lo confesso: io

non ho nessuna speranza.

I ciechi parlano di una via d'uscita. Io

ci vedo.

Quando gli errori sono esauriti

siede come ultimo compagno

di fronte a noi il nulla».

LA LINEA DI CONDOTTA, pag. 22: «È terribile uccidere. Ma per salvarci non possiamo che uccidere».

«Ma voi (frase cancellata) pensate a noi con indulgenza».

«LA MIA CAUSA È FINITA. Queste grida di giubilo ANNUNCIANO LA GRANDE ERA DEL MIO NEMICO MORTALE/ LA SUA CADUTA È RIMANUTA AD UN TEMPO INDETERMINATO/ DI CUI SOLO QUESTO È CERTO, CHE SARÀ MOLTO TEMPO DOPO/ LA MIA MORTE». Bertolt Brecht, dall'opera LA ROVINA DELL'EGOISTA JOHAN FATZER.

Chissà, Anna, forse è meglio dimenticare.

(Lei canta RICORDO DI MARIA A. Lui a questo punto è nello sconforto totale. Può solo narrare la fine, con distacco) Le guardie non uccisero mia figlia. La lasciarono morente a terra. Come per vendicarsi della mia fuga. In preda ad atroci dolori. Una notte, senza che le guardie mi vedessero, riuscii a portarmi vicino a lei.

La ascoltai conversare con la sua ferita

Mi tolsi i vestiti appesantiti dalla pioggia

Leccai il sudore freddo dalla sua fronte

Mescolatosi al mio muco alle mie lacrime

Appoggiai il mio volto sui suoi seni

Dove adesso dimorava la cancrena

La sua fossa l'avevo già scavata

Tuo padre è un carnefice dissi

Ho ucciso, Anna, perdonami, se puoi

Pensa a me con indulgenza

Non piangevo E non avevo lacrime

Mia figlia non reagiva Era morta

Restai in piedi nella mia orma di fango sul tappeto

IL VOSTRO ORDINE NON MI RIGUARDA

Questa frase scrissi su un foglietto Col sangue

Della sua ferita scrissi IL VOSTRO ORDINE NON MI RIGUARDA

E lo infilai tra le mani irrigidite di Anna

Era fredda la canna della pistola sulla tempia

Ha esitato la mia mano sul grilletto

Sentii una voce provenire dal buio

(L'angelo dice rivolto a lui)

ANNA – Io sono la tua anima buona, Riccardo

posso chiamarti Riccardo?

ma sono anche quella cattiva

ed è per questo

che nella fredda oscurità

ho portato la mia piccola lampada

RICCARDO – Questo disse una voce lontana. Lui, nel gelido e rovente persistere della notte, chiese ad Anna un'altra canzone: Anna, ricordi quella che cantavamo sempre insieme... (Intona JENNY DEI PIRATI, poi la cantano insieme, tutta. L'attore riprende a narrare la fine). Lei terminò il canto, mentre lui si stava preparando per scrivere col corpo il suo finale. Mentre il bel mondo stava tributando un'ovazione al vincitore, il suo sguardo sconfitto si fermò ancora una volta sulle rovine. La notte glaciale gli rinfrescò il volto. Prese un altro foglietto e con il sangue di Anna scrisse: ENTRO NEL NULLA CON IMMENSO AMORE. Di colpo si alzò, si mise a correre verso una specie di caverna e ne trasse fuori un'armatura arrugginita. La indossò e rivolto al pubblico dei morti disse: Ehi, voi, laggiù, tra breve sarò dei vostri. Ma prima, aspettate, lasciatemi recitare l'ultimo mio atto. (Indossa una armatura e recita il finale del MACBETH, con una variazione di ritmi adatta alle fasi di una battaglia il cui esito è già scritto) Che m'importa delle truppe che si avvicinano. O che i migliori stanno disertando. Che vadano. Fino a che la foresta di Birman non si trasferirà qui, non devo aver paura di nulla. E poi, chi è questo Malcom? Non è forse nato da donna anche lui? Mi tradiscano, i vigliacchi. Quando il mio regno prosperava, erano tutto un inchino, pronti a riverirmi e servirmi, anche a concedermi le loro mogli, se solo l'avessi preteso. Ora che tutti i miei delitti mi sbattono in faccia il loro orrore, mi abbandonano, andando a proporre il loro servilismo a Malcom. Soldati. Stanno arrivando. Seyton! La mia armatura! Presto, Seyton, l'armatura! Sono stanco di vedere. Questa è la mia ultima battaglia: o mi terrò il trono, o cadrò a terra per sempre. Seyton! Dove sei Seyton! Combatterò fin quando la mia carne resterà attaccata all'osso. Seyton! Tutti coloro che parlano di paura vengano impiccati. Come va mia moglie, dottore? Come sta? Guariscila, te ne prego. La sua mente è malata, nella memoria ha un dolore che la sta uccidendo. Seyton! L'armatura, presto, e portami lo scettro. Né la morte né la rovina mi fanno tremare fino a che la foresta non viene davanti a me. Si dispieghino le nostre bandiere: si rideranno di un assedio da burla. Ho quasi dimenticato il sapore della paura. Che cos'era questo grido? La regina è morta... più in là avrebbe dovuto morire. E ci sarebbe stato tempo per una tale parola. Domani, e domani, e domani, di questo lentissimo passo striscia giorno dopo giorno sino all'ultima sillaba scritta nel libro del tempo, e tutti i nostri ieri hanno illuminato agli sciocchi il cammino verso la polvere della morte. Spegniti, spegniti, breve candela. La vita è solo un'ombra che cammina, un povero attore che tutto tronfio si dimena durante la sua ora nella scena, e poi non se ne sa più nulla. È una storia raccontata da un idiota, piena di clamore e furia, che non significa nulla. La foresta di Birman si muove!? La mia risolutezza vacilla e comincio a temere l'equivocare che dà alle menzogne il timbro della verità: «non temere finché la foresta non venga davanti a te», ed ecco che la foresta è davanti a me. Alle armi, alle armi! Fuori tutti! Suonate l'allarme! Comincio a essere stanco del sole e vorrei che l'ordine dell'universo si disfacesse in questo istante. Soffia, vento, presto, vieni! Almeno morirò con l'armatura addosso! Nessun uomo nato da donna potrà sovrastarmi. Me ne frego delle spade e di tutte le armi se le brandisce un uomo nato da donna. Nessun uomo potrà, nessuno può... Nessun uomo potrà, ne... (Implacabile, arriva la sirena. Lui sorride al pubblico, prende in mano la maschera, ma non la indossa. Muore. Sul finire della sirena comincia il canto dell'angelo, in lontananza, sullo spegnersi delle luci). ■

razione era l'esistenza degli operai come base reale ('materiale', sociale) per una classe politica potenzialmente rivoluzionaria». È riduttivo, e non coglie la complessità del pensiero di Marx, il quale sostiene che la rivoluzione si dà come *possibilità* nel momento in cui esplose il «conflitto tra lo sviluppo materiale della produzione e la sua forma sociale». Senza questa condizione *oggettiva*, la transizione da una forma sociale ad un'altra non è realizzabile. Ma afferma anche che questa condizione, da sola, non basta: è fondamentale il momento della soggettività antagonista, nei termini di coscienza (nel passaggio dialettico da classe *in sé* a classe *per sé*) e di organizzazione (gestione dei rapporti di forza). La posta in gioco, per Marx, è il passaggio dalla 'barbarie' al «modo di produzione dei produttori associati». La 'politica di liberazione' è il passaggio. È il modo di realizzare concretamente il varco tra un modo di organizzare la produzione sociale e un altro, di grado superiore. Le forme del passaggio, ovviamente, dipendono da una serie incrociata di fattori, ognuno dei quali, comunque, riferibile ad una concretezza storica ben definita, per cui si danno come teoricamente infondate tutte le posizioni assolutiste ('di principio') in merito a questioni che sono parti integranti di quel passaggio, dal rapporto tra violenza e non-violenza, a quello tra partito e movimento, a quello tra potere e soggettività. Per Marx, inoltre, il problema della transizione è inscindibile dalla «rivoluzione dei rapporti di proprietà e di produzione», ossia dalla questione del 'potere' in quanto capacità di dirigere («gestire e sviluppare») la produzione e la vita al di là degli scopi degradati tipici del capitalismo. La fase dell'*espropriazione* («espropriare gli espropriatori») e dell'*imposizione* di un nuovo apparato giuridico e normativo hanno l'unico scopo di agevolare «il divenire-cosciente e il controllo da parte degli uomini della loro produzione», che a sua volta permette «la liberazione di ogni singolo individuo» (*L'ideologia tedesca*). All'interno di questo contesto teorico, Marx giunge ad indicare il proletariato come unica classe in grado di indirizzare questa transizione, e lo fa non per un indistinto 'amore per gli ultimi', ma a partire dall'analisi della posizione strategica occupata dalla «classe dei salariati» nel contesto del modo di produzione. Per intanto, limitare il concetto di proletariato alla sola classe operaia è riduttivo. Il proletariato è la classe generale, è il momento del *lavoro* («salariato») in quanto antagonista al *capitale*; mentre la classe operaia è una delle sue contingenze storiche, essendo il proletariato sempre in mutamento a seconda del mutare delle condizioni della produzione. Per Marx, inoltre, soltanto

il *lavoro salariato* può rovesciare *dalle fondamenta* l'esistente: «è il lato cattivo a produrre il movimento che fa la storia, determinando la lotta. Le forze produttive si sviluppano di pari passo all'antagonismo delle classi. Una di queste classi, il lato cattivo, l'inconveniente della società, va sempre crescendo finché le condizioni materiali della sua emancipazione non pervengono al punto di maturazione» (*La miseria della filosofia*). E può fare ciò proprio in virtù del fatto che è dalle sue 'mani' che passa tutta quanta la produzione sociale, essendo la classe il cui lavoro è «lavoro produttivo» (di *plusvalore*) e dunque «la vera sostanza» di tutto il modo di produzione capitalistico. Il ciclo del capitale si può dunque interrompere solo se il meccanismo viene inceppato da chi ne costituisce l'essenza. E per fare questo, il lavoro non può esulare dal momento della *mediazione politica*. A differenza della borghesia, la cui ascesa nei confronti dell'aristocrazia fu determinata dal possesso delle condizioni della produzione (egemonia economica), per cui la presa del potere fu la necessaria conseguenza logica, il proletariato, essendo *sucube* delle condizioni di produzione, può solo «svuotare a poco a poco il capitale», limitandone «con interventi dispotici» il potere d'azione, «strappando alla borghesia il controllo della macchina statale». Tutto ciò per Marx è insufficiente, ma è necessario: «non è la soluzione del conflitto ma racchiude in sé il mezzo formale, la chiave della soluzione». Nell'impalcatura teorica marxiana la conquista del potere politico da parte del proletariato è dunque una *necessità pratica* imprescindibile. Oltre a ciò, la forma della presa del potere non è determinabile astrattamente; sono le condizioni che di volta in volta si presentano davanti al movimento rivoluzionario che determinano quale forma. Marx non esclude né il momento dell'insurrezione né quello della via parlamentare pacifica; così come non esclude la possibilità di una combinazione dei diversi momenti. Dipende dalla precisa contingenza storica. Può ad esempio capitare che un «raggruppamento proletario» vinca pacificamente le elezioni e subito dopo venga aggredito militarmente; in tal caso, afferma Marx, la «difesa popolare armata» sarà una necessità («necessaria proprio perché *inevitabile*»).

Tutta l'impalcatura del discorso di Franchi si regge sull'incomprensione di questa dialettica. Ne è specchio illuminante la questione della «crisi della classe operaia» come soggetto della politica di liberazione, la quale crisi costringerebbe a mutare strategia di liberazione. Qui è necessario distinguere i piani. Abbiamo visto che, almeno in Marx, è la *centralità* del prole-

tariato nel meccanismo della produzione sociale a farne la classe rivoluzionaria. Il capitalismo è visto dai marxisti come una *totalità contraddittoria*, all'interno del quale si muovono diverse parti in contrasto («forme antitetiche dell'unità sociale»). Una di queste parti è la verità dell'altra, ovvero, riprendendo Hegel, il servo è la verità del padrone. Ed è il 'servo' l'unico che può avanzare una critica definitiva affinché «l'intero rapporto» tra questi e il padrone cessi, ponendo «determinazioni proprie» entro la totalità. Non semplice negazione, dunque, ma *negazione positiva*. Tutto ciò è espresso mirabilmente da Marx, oserei dire in tutta la sua opera. Non hanno quindi senso i rilievi avanzati da Franchi circa l'inefficacia «dell'uso marxiano della dialettica hegeliana [...] per indicare l'alternativa» in quanto incapace di cogliere l'importanza dell'agire «per se stesso». La *coscienza di classe* è per Marx proprio la capacità della classe di agire *per se stessa*. Ma, dicevamo, è necessario distinguere tra il momento dell'oggettività storico-concreta, ossia dello stato specifico della divisione in classi, e il momento della soggettività (la classe in quanto coscientemente organizzata). Anche qui è però indispensabile una parentesi. Non è affatto vero, come afferma Franchi in una nota, che «la teoria delle classi rimane in Marx una nozione abbastanza indeterminata». Definizioni se ne trovano a centinaia, dai *Manoscritti* del 1844 al *Manifesto* al terzo libro de *Il capitale*; ma quel che ha più senso per comprenderne la teoria delle classi è il filo del discorso che Marx compie, in particolare quel suo porre i soggetti di fronte alla proprietà dei mezzi e delle condizioni della produzione sociale. Il proletariato è pertanto identificabile «con l'assoluta assenza di proprietà». Le gerarchie interne al sistema sociale capitalistico dipendono cioè dalla 'posizione' che i soggetti hanno nei confronti della proprietà. Dette gerarchie non sono date una volta per tutte, ma cambiano in continuazione. In questi anni, l'espansione senza freni del mercato ha determinato una nuova divisione del lavoro e dunque un mutamento all'interno della composizione delle classi anche a livello delle singole nazioni. Dall'analisi è facilmente riscontrabile come la diminuzione della tradizionale 'classe operaia' riguarda un numero limitato di paesi sviluppati (area G8), ed è quindi una diminuzione *relativa*; a livello mondiale (e non dimentichiamoci che per Marx il concetto di classe ha sempre un carattere internazionale) è invece riscontrabile un processo di proletarianizzazione che riguarda la stragrande maggioranza della popolazione, contraltare alla progressiva concentrazione *in poche mani* dei capitali. Restando al solo

caso Italia, secondo i dati del *Rapporto annuale 2003* dell'Istat alla *borghesia* (dirigenti, imprenditori, legislatori) appartiene il 3,4% della popolazione economicamente attiva, mentre alla *piccola borghesia* (commercianti, quadri intermedi, lavoratori in proprio, etc.) il 27,8% e al *proletariato* (impiegati, quadri inferiori, operai, insegnanti, etc.) ben 15 milioni di persone, ossia il 68,8% del totale (circa 22 milioni), di cui gli operai propriamente detti sono più di 8 milioni (il 37,9 del totale); cifra, quella del proletariato, in realtà molto maggiore se si pensa che tra le professioni intermedie classificate dall'Istat figurano oltre 2 milioni di lavoratori salariati detti 'atipici' (co.co.co, interinale, etc.), mentre nella cifra complessiva delle professioni commerciali non viene fatta distinzione tra esercenti e i salariati addetti alle vendite. Dal punto di vista oggettivo, quindi, la 'classe operaia' non è affatto in crisi, e dunque credo sia un po' difficile non solo negarne la centralità, ma anche l'importanza in un futuro processo di superamento dell'esistente (e i dati di realtà basterebbero da soli a screditare quanti, in questi anni, hanno fantasticato sulla «fine del lavoro salariato» e sulla «scomparsa» della divisione in classi della società). La «crisi della classe operaia», allora, se veramente si avesse compreso il marxismo, allo stato attuale andrebbe riferita alla *crisi della soggettività rivoluzionaria*, ovvero all'incapacità dei proletari concreti di farsi *classe per sé*, slegando il proprio modo di intendere il mondo e lo sviluppo dal pensiero dei dominatori. Sono due cose comunque molto diverse. Certamente collegate, ma differenti. Ed è bene fare chiarezza. Il mio sospetto è che alcune posizioni risentano dell'immane difficoltà di scalfire quell'apparato, insieme coercitivo e comunicativo (e materiale), che rende oggi la massa dei senza proprietà poco incline a cercare «la propria indipendenza» e «il controllo della propria vita». Certo, la crisi del sistema apre spazi di azione, portando strati sempre più significativi di soggetti a porsi antagonisticamente rispetto al capitale; ma ciò non toglie l'importanza di un lavoro di critica culturale di lunga lena, capace di rompere la pacificazione e la compatibilità. Un lavoro lungo, difficile, pericoloso, spesso senza soddisfazione. Senza il quale, però, non si può che dare il riassorbimento all'interno del sistema di tutte le istanze di liberazione.

Attenzione: riportare l'accento sull'importanza del proletariato in un eventuale futuro processo di liberazione non vuol dire che altre istanze non siano importanti e altrettanto fondamentali. È sicuramente vero che ci sono altri ambiti, altre circostanze, distinte o comunque non im-

mediatamente riferibili a quelle di classe, che rinviano ad una «storicità diversa» e che pongono quindi sollecitazioni differenti. E in ciò possono rientrare tanto la questione femminile che le «forme sociali positive» pre-esistenti al capitale. Però, se mi è permesso essere critico anche in questo punto, mi pare che se pur si possano determinare, questi ambiti, con caratteristiche loro proprie, è altrettanto innegabile che, mentre nel primo caso non è possibile esulare dall'insieme della cultura e della vita sociale, dunque, tolto ogni schermo, dai 'rapporti di produzione', nel secondo, qualora veramente il capitale non trovasse produttivo interessarsi di comunità 'altre', ebbene le stesse non sarebbero altro che un piccolissimo punto nero in una contemporaneità che ha come sua essenza «la crescita esponenziale del mercato – e della circolazione di tutto sotto forma di merce – e con essa la crescita correlativa di un'interdipendenza sempre più vincolante che corrode ogni forma di indipendenza e di sovranità» (J.-L. Nancy).

Come concretamente «ripensare la politica di liberazione»? Secondo Franchi, «fare una politica di liberazione» significa «trovare una forma dell'umano alternativa a quella dominante». Non c'è nulla da inventare *ex novo* – afferma Franchi – «bisogna partire da qualcosa che esiste come alternativa vivente». Che esiste già, ed è già operante a livello sociale e, in alcuni casi, anche a livello politico (e cita il caso del 'movimento delle donne'). Posto che il sottoscritto, nella sua militanza, le uniche donne con cui ha condiviso discussioni e cortei e iniziative politiche sono le *donne in nero* (a parte, ovviamente, la sterminata massa di donne militanti, dunque non organizzate in quanto 'donne' ma in quanto 'militanti'), il discorso di Franchi mi lascia perplesso per molti motivi, che qui di seguito proverò ad evidenziare. Intanto non si tratta di una grossa novità. Lo svuotamento dall'interno del capitalismo *senza l'imposizione di un altro potere* è stato prospettato dai vari Gorz, Asnar, Latouche e, in Italia, da Lunghini, Revelli e altri, ed è, ad esempio, il retroterra culturale su cui si è basata, in questi anni, l'esaltazione delle virtù alternative del cosiddetto 'terzo settore'. Ma, soprattutto, hanno alcuni illustri antecedenti, ovvero il signor Proudhon, il quale pensava di far valere, di fronte allo strapotere della proprietà capitalistica, un altro sistema sociale fondato sulla piccola proprietà (e il signor Lassalle, e i coniugi Webb, ...). Ora, com'è risaputo la società attuale è fondata sulla legge della *accumulazione di valore*, alla cui base c'è la produzione di merci. Le 'pratiche alternative' che permetterebbero di allontanarsi dal capita-

lismo dovrebbero agire in un luogo dove quelle leggi sono *sospese*. Secondo questa lettura, possono darsi esperienze e settori di attività non integrate con l'economia di mercato e non sottoposte ai relativi quadri normativo-giuridici, ovvero «isole libere», o che comunque agevolerebbero la liberazione dal «dispotismo della forma merce» e dal denaro; sorta di *zone franche* sociali che costituiscono i nodi di una società *altra* parallela a quella del Capitale. Marco Revelli, ad esempio, ha recentemente teorizzato la possibilità di strutturare «spazi pubblici di prossimità» attivando processi «regolati dalla reciprocità e non dal denaro o dal potere amministrativo». Tra questi presupposti e le posizioni espresse da Franchi c'è assonanza teorica. E difatti Franchi afferma che «è necessario pensare a nuove forme, né private né pubbliche (statali), delle relazioni collettive», ossia praticamente la stessa cosa teorizzata da Revelli quando parla di «allargare i confini del terzo circuito, cioè quello compreso tra stato e mercato», o quando, citando Rifkin, intravede le premesse di «una visione alternativa all'ethos utilitaristico del mercato» nell'agire «gratuito» e «solidale», evocatore di «un mondo più armonioso e giusto e, come tale, più rispettoso anche delle leggi dell'economia». Il tramite sono le riflessioni di André Gorz, da entrambi citato in positivo, secondo il quale «la negazione del sistema si diffonde all'interno del sistema mediante pratiche alternative». Ammetto che la mia lettura del presente è totalmente differente. Soprattutto perché mi pare che la storia e gli accadimenti di questi ultimi anni dimostrano chiaramente come ogni attività o esperienza può determinarsi come 'altra' rispetto al Capitale soltanto se questi glielo concede, ovvero se non viene ritenuta interessante «in quanto *supporto* al processo di valorizzazione» o pericolosa per il mantenimento dello *status quo*. Per di più, se si vuole stare nel campo della 'politica di liberazione', credo sia fondamentale uscire dall'ambito delle sole 'dichiarazioni d'intenti' e spiegare come queste 'alternative' possano crescere all'interno di un quadro giuridico che è totalmente «sotto il segno del capitale». E l'esempio del 'terzo settore' dimostra chiaramente come esso sia legato mani e piedi alle determinazioni del Capitale, non foss'altro perché dipende dall'uso del *denaro* (sistema creditizio, finanziamento di enti pubblici o privati, sistema contrattuale riguardante i rapporti di lavoro, etc.); tant'è che negli ultimi tre anni sono aumentati gli scioperi dei lavoratori del settore e le forme di auto-organizzazione, spesso in rottura con le centrali sindacali tradizionali, legate *ideologicamente* all'esaltazione delle virtù del volon-

tariato e della cooperazione sociale. La differenza tra Gorz e Franchi (se di differenza si può parlare) è che mentre il secondo si riferisce a pratiche che 'pre-esistono' al sistema, Gorz parla di pratiche che il sistema 'suscita'. Lasciamo qui perdere Gorz, fermiamoci su quanto affermato da Franchi. Rivelatasi tragica – afferma Franchi – l'idea «di vincere il potere per mezzo del potere», la strada 'principale' da percorrere per una politica di liberazione è la «dimensione donativa del quotidiano», là dove «accade qualcosa di essenziale: niente di meno che la costituzione dell'essere umano». Si tratta di trovare «nuove forme [...] delle relazioni collettive», «forme sociali 'positive'», altre da quelle dominanti, che possono agevolare un processo di liberazione la cui «leva politica» sia «il dono materno di vita». Nel leggere queste frasi sono andato in tilt. Ho dovuto rileggermi diverse volte il passo, con il sospetto di non aver compreso bene quanto affermato da Franchi. Ma anche la lettura ripetuta non ha fugato i miei dubbi; né mi ha agevolato l'impresa la lettura di articoli precedentemente pubblicati dallo stesso Franchi su *Hortus Musicus*. Mi sembrano, le sue affermazioni, talmente sconcertanti, oserei dire così poco *razionali*, da lasciarmi interdetto. Il «dono materno di vita», il «dono dell'esistenza», come possibile «leva politica» per fare emergere «produzioni di senso altre»... Riporto per intero la frase, per agevolare, prima di tutto a me stesso, la decifrazione: «Nella situazione di pensiero politico che continuo a chiamare postmarxista, si tratta di saper vedere (o ascoltare) se vi sono produzioni di senso altre, schiacciate o nascoste dalla produzione di senso dominante, quella economica, e tra queste cercare quella o quelle in cui si possono gettare o ci possono già essere semi di una politica di liberazione. Ma mi sembra che il riferimento di queste produzioni, e quindi la leva politica, non possa essere altro che *l'unico dotato di carattere costitutivo*: il dono materno di vita». Che cosa vorrà mai dire? Non ne sono venuto a capo. Ammetto la mia deficienza. E per di più mi rendo conto che probabilmente banalizzo il suo pensiero. Certo, se penso astrattamente al dono dell'esistenza mi dico che è sicuramente una potenzialità enorme; però, se non voglio ricadere nella religione, per la quale l'esistenza è dono di Dio, ed è dunque sempre positiva; se cioè penso alle madri e alle esistenze concrete, ebbene, spontaneamente mi viene da rilevare la differenza tra un figlio nato da Veronica Lario e uno nato da una madre palestinese a Gaza, poi, innalzando il discorso, mi sovengono le splendide allegorie di Samuel Beckett sulla nascita come morte, i suoi

personaggi essendo riferiti ad una condizione di 'sfiga' sociale per cui la scelta obbligata è, spesso, «rinunciare a vivere prima di nascere»; con ciò intendendo che l'individuo, *ogni* individuo, è posto all'interno di un contesto in cui il capitale è il *principio determinante* che, appunto, *pone e determina* la vita degli stessi individui. Nel leggere Franchi mi sono chiesto: è forse venuta meno la *centralità antropologica del lavoro*? Il lavoro è ancora la principale fonte di vita? Dopo la gestazione, il nuovo corpo che appare al mondo come individualità concreta dovrà, prima o poi, relazionarsi con gli altri e procurarsi un sostentamento: senza il momento del *lavoro* sarebbe destinato a morte certa, dunque a non mantenere quella 'promessa dell'alba' che Franchi assegna al «paradigma della gestazione». Insomma, a me pare che ciò che l'individuo è dipende *ancora* dal «come produce e lavora»; non c'è scampo: «un modo di produzione è un modo di essere, che informa di sé tutto il sociale, organizza il tempo e lo spazio, struttura i sistemi di valore» (E. Fiorani). Tutti i mutamenti subentrati nella sfera della produzione sociale negli ultimi decenni non hanno affatto portato all'accantonamento della centralità del lavoro; ne hanno modificato la struttura e l'organizzazione, ma non l'importanza per la costruzione della vita. E non hanno per niente smentito quella *relazione di dipendenza* che il marxismo ha sempre ravvisato tra il politico e l'economico, essendo il modo di produrre la *reale basis* (la «reale base antropologica», rovesciando Franchi) del politico. Proprio per questo pensare di saltare il momento del confronto con il potere (del Capitale) è illusorio. Le comunità alternative degli anni settanta negli USA sono crollate perché hanno subito l'invasione silenziosa del denaro e della relativa cultura; i ghetti neri, in cui la comunità si era dotata di strumenti 'altri' di gestione delle relazioni, sono stati pacificati con la polizia; i centri sociali italiani, all'interno dei quali agivano modi di essere differenti da quelli imposti dal Capitale, sono stati tutti riportati all'ordine quando lo stato ha scelto di non andare più allo scontro frontale, ma di omologarli tramite un processo di istituzionalizzazione crescente; le cooperative sociali, forme di lavoro alternative e socialmente utili, hanno mutato pelle, diventando centri di ipersfruttamento e di sostegno allo smantellamento dello stato sociale, nel momento in cui la Legge 381 del 1991 (e modifiche successive) le ha sottomesse al mercato... In sostanza, pur dichiarando la mia totale inadeguatezza a capire le istanze poste da Franchi, probabilmente perché sono ancora troppo invischiato con quel 'discorso' che

puzza di materialismo, ho il sospetto che si tratti di una forma di moralismo; un moralismo in fondo ostile alla stessa politica di liberazione che vorrebbe riformulare; un moralismo che ritiene che «il dono dell'esistenza» valga di per sé ad avviare a realizzazione il progetto «alternativo». Il semplice dono della vita, o l'«amore», o la «serenità dei comportamenti della famiglia», e comunque tutte quelle che Franchi chiama «forme di relazioni esistenti alternative», da sole mi pare che non risolvano la situazione di fondo, che è la presenza di un sistema sociale e culturale ed economico feroce e barbarico. Non mi sembra ci siano margini di autonomia possibili; né mi pare ci si possa esulare dall'affrontare a viso aperto il 'potere del capitale'. Liberi di pensarla diversamente. Al sottoscritto, questo volere «riprodurre qui e ora, a fianco ma contro la sfera dei rapporti reificati dell'economia di mercato, spazi sociali liberati, reti comunitarie emancipate dall'impersonalità e dall'istantaneità dei rapporti negoziali» (Revelli) pare una grande leggerezza teorica, o comunque una posizione 'smobilitante': non più la *lotta*, ma la creazione di vita alternativa. Ma il capitale è un 'rapporto sociale' che si definisce prioritariamente proprio per il rapporto antitetico tra le classi che lo caratterizzano; pensare di poter affermare «il primato del sociale sull'economico» (Revelli) omettendo la *centralità* di tale lotta tra le classi ha come unico risultato la finale dissoluzione proprio di quelle istanze di liberazione, essendo il capitale, per sua intima natura, *imperialistico*.

Il ragionamento di Franchi è a questo punto chiaro: non può essere considerato un mezzo di liberazione il modello statale. Secondo lui, «la lezione degli ultimi due secoli di lotte politiche d'emancipazione dei subalterni» dimostrerebbe in modo lampante che «non si può [...] liberare asservendo». Ma *chi* si libera e *chi* viene asservito? E sì, perché – ad esempio – nel momentaneo successo della Comune di Parigi è ravvisabile un utilizzo del potere nient'affatto coercitivo nei confronti dei proletari e dei loro alleati. Ed è indubitabile che la vittoria dei bolscevichi in Russia abbia agevolato la democratizzazione della società russa e la liberazione di diversi popoli dal giogo del colonialismo; così come ci sono esperienze, anche europee, di lotta di liberazione nazionale in cui la sconfitta dello stato asservito allo 'straniero' ha aperto per lo meno spazi di agibilità prima sconosciuti. Ma sono fenomeni molto diversi tra loro, e andrebbe volta per volta precisata l'analisi, altrimenti si resta nel vago e non si agevola il ripensamento che si vuole condurre. «Se la legalità – dice

Franchi – nasce da una violenza originaria, non sono possibili una legalità giusta, un diritto giusto, né tantomeno un potere giusto». Ma dove? In quali condizioni si è verificato ciò? Perché non uscire dal giro di parole e dare esempi concreti? Prendiamo la Resistenza al nazifascismo. I partigiani erano organizzati, oserei dire leninisticamente. Ricorrevano anche al terrorismo. Volevano rovesciare un potere, quello fascista, per metterne in piedi un altro. E hanno vinto, militarmente e politicamente. Forse la Costituzione italiana nata da quella vittoria non è più ‘giusta’ di quella vigente durante la dittatura di Mussolini? Forse i partigiani si sono trasformati in mostri dispotici? I nicaraguensi si sono liberati, nel 1979, anche ricorrendo alla violenza, di un regime dittatoriale tra i più feroci in America Latina, quello di Somoza; hanno quindi imposto *agli sconfitti* un apparato giuridico limitante la loro agibilità sociale e politica. Hanno fatto male? Dovevano tenersi la dittatura? Cosa potevano fare? Tra l’altro, proprio l’esempio nicaraguense dimostra la possibilità di esistenza di un ‘potere’ in cui il freno posto all’agibilità politica del nemico non inficia l’agevolazione della partecipazione democratica di ampie fasce di popolazione.

Non esiste nessun «buco nero del marxismo» sul tema della violenza. Forse esiste per chi non ha mai capito Marx e la storia del movimento comunista. Certo, «è una debolezza», almeno nel senso che *in certe condizioni* non si può fare altro che ricorrere alla violenza. Ma l’alternativa è il non fare. Se poi Franchi pensa che non si daranno più, in alcuna parte del mondo, momenti storici in cui i dominati, nella loro lotta di liberazione, debbano ricorrere alla ‘critica delle armi’, allora siamo nel campo dei sogni irrealizzabili, essendo la realtà molto più sporca di quella che ci figuriamo. Intanto, e la storia lo dimostra, la violenza delle ‘masse diseredate’ è sempre ‘reattiva’, *non può che essere reattiva*. È sempre il potere al servizio del capitale che conduce il gioco, trascinando i popoli in una spirale di guerre e violenza. C’è chi, di fronte a questa situazione, *reagisce*. Ma non farlo, e magari basando l’inazione sul carattere «intrinsecamente reazionario» della violenza, ha come unico risultato, *in certe situazioni*, il mantenimento di guerre e violenza. Non c’è, nell’analisi di Franchi, un solo elemento concreto sul come risolvere dette situazioni. Ma con le parole nessuno ha mai fermato una aggressione militare. Gli americani sono fuggiti dal Vietnam certamente perché il fronte interno contro la guerra raccoglieva sempre più consensi, ma anche perché davanti avevano un esercito di popolo che combatteva *con le armi*, non

con locuzioni filosofiche astratte. Anche in quel caso, la struttura di potere vietnamita si è poi trasformata in dispotismo; ma cosa vuol dire? Che non dovevano combattere contro l’occupazione americana? Anche qui, che cosa avrebbero dovuto fare? Non basta scrivere che «la ‘rivoluzione’ non nasce dunque dalla canna del fucile, da cui può nascere soltanto un altro potere, ma dalla messa in forma politica di una capacità attuale di relazioni, che è un sistema aperto di differenze». Bella frase, ad effetto. Ma perché mai queste frasi non hanno una traduzione in cose concrete da fare, in indicazioni d’azione efficaci? Attenzione: stiamo parlando di «ripensare la politica di liberazione», dunque di un qualcosa che è per forza di cose, e costitutivamente, *pratico*, non dandosi alcuna liberazione senza *prassi trasformativa*. Ma la prassi è, lo ripeto, sporca. Fa orrore prendere le armi, proprio per la perversità che il gesto si porta dietro. Ma può essere inevitabile. Lavoriamo, politicamente e socialmente, per togliere all’umanità questa eventualità (l’inevitabile reso sterile). Ma non illudiamoci che per fare ciò basti «manifestare il proprio essere» in quanto positivo che, agendo, porta con sé l’alternativa. Attenzione alle parole. Inoltre, tanto per dirla terra-terra, anche il ricorso alle armi in senso rivoluzionario comporta primariamente «una capacità attuale di relazioni»; nel senso che una organizzazione è per forza di cose, oserei dire obbligatoriamente, «un sistema aperto di differenze». È il punto di arrivo di un complesso processo di aggregazione tra differenti, di mediazioni tra diversi, di messa in rete di alterità. L’uso della ‘canna del fucile’ presuppone un sistema di relazioni insieme aperto e chiuso, insieme granitico e fiacco. L’ indefinito, la distanza dalla dimensione della prassi, esplose, nel ragionamento di Franchi, nella seguente frase: «quando il positivo che si afferma, cioè *manifesta il suo essere*, entra in conflitto con il potere, allora più che di violenza parlerei di forza o di energia, volendo istituire una distinzione terminologica per evitare confusione: la forza o l’energia di ciò che s’afferma, prima che contro, *per se stesso*, la forza o l’energia vitale di ciò che nasce». E se, nel momento in cui il positivo che si manifesta, entrando in conflitto con il potere, ha, come unica possibilità di salvarsi, quella di colpire lui stesso? In quel momento le parole sono aria fritta. Il gesto di reazione, di difesa contingente, lo si chiami violenza o forza (ma siamo veramente ad una differenziazione purista del linguaggio), lo si chiami come caspita si vuole, resta un gesto significativo proprio per il fatto di essere un *gesto*, ossia comportamento, ossia prassi. La *lotta* – la politica di liberazione è lotta, insieme

per e contro, negazione e affermazione, *negazione positiva*, come la chiama per l’appunto Marx – deve presupporre un alto grado di consapevolezza da parte del soggetto che la agisce. Allora, forse, e se fosse così io sarei d’accordo, «la relazione donativa fra singoli» di cui parla Franchi non sarebbe altro che quella solidarietà tra simili (lo scambio vitale di aiuto reciproco, nel rispetto delle singolarità) che in condizioni di scontro i militanti hanno sempre messo in gioco. Questa è una dimensione fondamentale. Ma non sufficiente. È fondamentale anche per la gestione ‘giusta’ di un potere non tirannico, perché quella consapevolezza può guidare il singolo con attenzione nei confronti dell’altro. Ma non basta, non può bastare. Senza un apparato legislativo *che imponga* per diritto dei comportamenti rispettosi e giusti, resta il rischio della barbarie e dell’autoritarismo. La possibilità del singolo di manifestare la propria libertà, almeno se non si scade nell’utopia più strampalata, può essere data dall’intersecarsi di relazioni positive tra singoli e di *atti d’imperio* che dispongano socialmente, ad esempio, l’abolizione dello sfruttamento dell’uomo sull’uomo. Non c’è scampo. Certo, anche Franchi, sul finire del suo discorso, arriva a sottolineare l’inescludibilità del *conflitto*, che «è il modo in cui è costretta a manifestarsi la differenza quando è negata». Solo che, ancora una volta, elude la portata pratica-concreta di questo conflitto. E, soprattutto, omette di ricordare che il conflitto non è mai pacifico, non foss’altro perché, come bene sapeva Marx, *nessuna classe dominante assiste inerte alla fine dei propri privilegi*. «Oggi e subito il *nemico* – diceva Franco Fortini –, quello contro cui è necessario non solo conflitto ma guerra, è tutto quello che propone false mete, false coscienze, false solidarietà, false paci: e che, per esempio, nega di fatto, a colpi di parole o di leggi o di capitali o di missili, l’uguaglianza dei diritti – e la finale identità umana – fra i privilegiati e i ‘dannati della terra’». La lotta per quella uguaglianza non può non implicare conflitto contro chi opprime e asservisce altri. Nessuna peggiore ingiustizia che fare le parti eguali tra diseguali. Per questo la lotta contro chi organizza il consumo di una spropositata parte dei beni della terra a favore di una minoranza cosiddetta ‘civilizzata’ può non essere ‘giusta’, ma è necessaria. Ancora una volta il conflitto è un ‘male’ per un ‘bene’ e per un bene non garantito. Così l’uomo mosso armato di bastone contro l’alce o il bufalo sapendo la sofferenza cui si esponeva o che infliggeva, nella speranza di sopravvivere alla fame. Bisogna scegliere». Bisogna scegliere, appunto... ■