IL PORTICO

MANTOVA | AGOSTO 1970 | LIRE 800
SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE IV GRUPPO

15

TEATRO E CORPOREITÀ

suffit que je voie quelque chose pour savoir la rejoindre et l'atteindre, même si je ne sais pas comment cela se fait dans la machine nerveuse. Mon corps mobile compte au monde visible, en fait partie, et c'est pourquoi je peux le diriger dans le visible. Par allieurs il est vrai aussi que la vision est suspendue au mouvement. On ne voit que ce qu'on regarde. Que serait la vision sans aucun mouvement des yeux, et comment leur mouvement ne brouillerait-il pas les choses s'il était lui-même réflexe ou aveugle, s'il n'avait pas ses antennes, sa clairvoyance, si la vision ne se précédait en lui? Tous mes déplacements par principe figurent dans un coin de mon paysage, sont reportés sur carte du visible. Tout ce que je vois par pricipe est à ma portée au moins à la portée de mon regard, relevé sur la carte du « je peux ». Chacune des deux cartes est complète. Le monde visible et celui de mes projets moteurs sont des parties totales du même Être.

Cet extraordinaire empiétement, auquel on ne songe pas assez, interdit de concevoir la vision comme une opération de pensée qui dresserait devant l'esprit un tableau ou une représentation du monde, un monde de l'immanence et de l'idéalité. Immergé dans le visible par son corps, lui-même visible, le voyant ne s'approprie pas ce qu'il voit: il l'approche seulment par le regard, il ouvre sur le monde.

Et de son côté, ce monde, dont il fait partie, n'est pas en soi ou matière. Mon mouvement n'est pas une décision d'esprit, un faire absolu, qui décréterait, du fond de la retraite subjective, quelque

LA DITTA

ANICETO TONELLI

Via G. Romano, 6 - 10 - Tel. 25.520 - Mantova

concessionaria Ford per Mantova e provincia

presenta

ESCORT e CAPRI

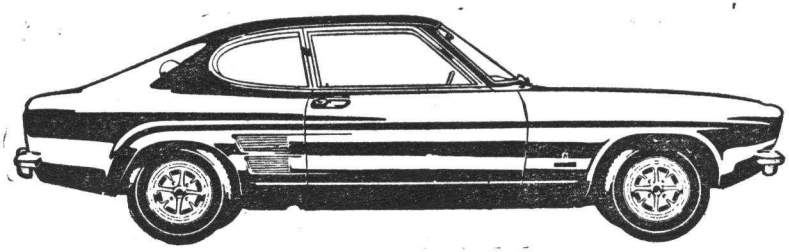
gamma 1970



ESCORT 940 cc. Std. a partire da	. . . .	**L.**	**825.000**
ESCORT 1100 cc. de Luxe	**»**	**»**	. . . . .	**L.**	**913.000**
ESCORT 1300 cc. GT	**»**	**»**	. . . . .	**L.**	**1.180.000**
ESCORT familiare con portata di q.li 3,40	**»**	**»**	. . . . .	**L.**	**985.000**

Versione 2 o 4 porte motore anteriore

TRAZIONE POSTERIORE



CAPRI 2300 S. H. C. 148 CV. SAE
oltre 190 Km./h prezzo di listino **L. 1.829.000**

CAPRI 1700 X L R **CAPRI 1500** X L **CAPRI 1300** X L		a partire da **L. 1.275.000**

Prove e dimostrazioni:

VIA G. ROMANO, 6 - 10 - MANTOVA

C.K.M

GALLERIA DELLA MODA

per una nuova dimensione
di moda e praticità

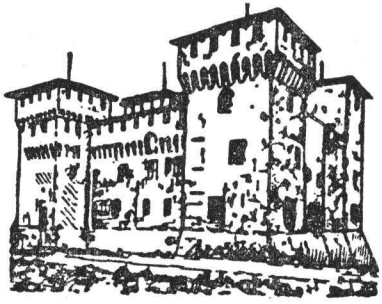
MANTOVA - GALLERIA FERRI, 10
TEL. 28.2.68

CONCESSIONARIO UFFICIALE
OMEGA

DITTA
Italo Azzali
Piazza Marconi, 4
Tel. 24287 - Mantova
Casa fondata nel 1881

Tissot
CONCESSIONARIO UFFICIALE

Pasticceria **La S. Giorgio**
di **MARIO MORETTI**
MANTOVA - Via XX Settembre, 27
telefono 26400



Pasticceria **Trebon**
MANTOVA - Via Filippo Corridoni, 26
telefono 26704

Specialità «LA PAPPA»

C/C Postale n. 17/12375

Amministrazione - Distribuzione
Pubblicità - Abbonamenti
Libreria-Galleria « G. Greco »
via Principe Amedeo, 26/A
Tel. 30424 - *Mantova*

Redazione; presso Libreria « Greco »
via Principe Amedeo, 26/A

Comitato direttivo
Umberto Artioli
Alessandro Badiali
Gino Baratta
Mario Baroni
Francesco Bartoli
Renzo Margonari
Giuliano Parenti
Carlo Prandi
Fernando Trebbi

Redazione
Umberto Artioli - Gino Baratta
Renzo Margonari - Carlo Prandi
Francesco Bartoli - Fernando Trebbi

Registrato presso il Tribunale di Mantova
il 28-9-1964 *col N.* 106

Agenzia pubblicitaria
L.F. Corso Libertà, 8 - *tel.* 26502 - *MN*

Stampa: CITEM - Mantova
via F.lli Bandiera, 32 - *tel.* 32795 - 22464

Gli abbonamenti si ricevono a mezzo vaglia
presso la Redazione: 4 *numeri* L. 2.400
Abbonamento sostenitore L. 10.000

SOMMARIO

George Mounin, LA COMUNICAZIONE TEATRALE . . . . p. 3

Franco Bassani, IL LINGUAGGIO CORPOREO DI MERLEAU - PONTY . . . . . » 9

Fernando Trebbi, LA RIDUZIONE CORPOREA: TEATRO E FENOMENOLOGIA . . . . . » 22

Paolo Puppa, GESTUALITA' CORPOREA e MOVIMENTO TECNICIZZATO . . . . . » 38

Gino Baratta, TEMPO SPAZIO CORPOREITA' NEL TEATRO DI SANGUINETI . . . . . » 45

Umberto Artioli, FISICITA' e DISORDINE NEL TEATRO DI PERRIERA, ... » 53

Michele Perriera, L'EDIFICIO . . » 72

Peter Handke, TEATRO O CINEMA, OVVERO LE MISERIE DELLA COMPARAZIONE . . » 109

RECENSIONI:

G. Baratta, COLLOQUIO INTERNAZIONALE DI METODOLOGIA ESTETICA. « Istituzione aperta e istituzione chiusa » . . » 116

F. Farina, BIROLLI A FERRARA » 118

George Mounin

LA COMUNICAZIONE TEATRALE

E' allettante credere oggi che la moderna scienza del linguaggio possa fornire — a tutti coloro che si interrogano sul teatro, sul funzionamento di uno spettacolo e sulla sua funzione specifica — una bacchetta magica adatta a risolvere tutti i problemi teatrali. Più allettante ancora pensare di avere risolto tutti questi problemi parlando del teatro come di un « linguaggio », di « significante » e di « significato » teatrale, di sintassi brechtiana, di codice scenografico, etc. Non ci si accorge così che quasi sempre altro non si fa che versare, nello stampo delle metafore linguistiche molto provvisoriamente alla moda, sia delle verità lapalissiane, sia delle opinioni indimostrare, per poi abbandonarle, fra cinque o sei anni, senza che la conoscenza del teatro vi abbia guadagnato qualche cosa.

Bisogna subito avvertire, senza mezzi termini, gli autentici studiosi in materia di teatro, che parlare a priori del teatro come di un linguaggio, significa ritenere risolti i problemi che un'analisi minuziosa e complessa del funzionamento dello spettacolo teatrale dovrebbe prima scoprire e definire, poi analizzare in tutti i loro dati, e infine, forse, cominciare a risolvere.

A ben considerare i dati conoscitivi dei linguisti sul linguaggio dell'uomo nel senso stretto della parola (e le loro analisi valgono solo per questo campo), si può essere certi che lo spettacolo teatrale non è spiegabile mediante un calco meccanico dei concetti e delle tecniche messe a punto per descrivere il funzionamento degli enunciati linguistici.

Il linguaggio dei linguisti, concepito come l'insieme delle lingue naturali umane e niente altro (l'inglese, il cinese, l'oulof, il basco, etc.), è un sistema di comunicazione, che funziona, grosso modo, come una specie di codice molto specifico, di cui, finora, non s'è trovata la struttura negli altri mezzi e sistemi di comunicazione umana. Questa specificità non dipende unicamente dalla complessità del codice linguistico stesso in rapporto alla semplicità relativa di tutti gli altri codici (se il teatro si mostrerà fondato su una sorta di comunicazione codificata, almeno parzialmente, nessuno dubbio che essa si rivelerà estremamente complessa). Questa specificità del linguaggio dipende dalla natura stessa della sua complessità.

Il linguaggio degli uomini, nel senso stretto della parola linguaggio, si presenta come un codice a due stadi. Un primo stadio, in cui il messaggio da trasmettere è costruito secondo certe regole mediante unità dette significanti, o monemi: « Le jour se lève » contiene quattro di queste unità; « indécorable » ne contiene tre. Un secondo stadio, dove queste unità sono a loro volta costruite, secondo certe regole, per mezzo di unità foniche minimali successive, o fonemi:

« lève » ne contiene tre (malgrado le quattro lettere). Si perderebbe il proprio tempo a voler cercare se in uno scenario ci sono, per esempio, non già delle unità significanti, ma dei fonemi; e soprattutto se questi pretesi fonemi (i colpi di spazzola per esempio) s'organizzano secondo lo stesso tipo di regole che governano il sistema fonologico di una lingua; o ancora se i supposti monemi che si potrebbero isolare in uno scenario (una porta, un albero, una nuvola) funzionano secondo regole analoghe a quelle che costituiscono la sintassi di una lingua. Dimostrare che il teatro è un linguaggio, per questa via che sarebbe linguisticamente la sola, è impresa semplicistica fino alla puerilità e perfettamente vana.

Ciò non vuol dire che gli studiosi in materia di teatro abbiano torto ad attendersi un qualche aiuto dalla linguistica. Ma in realtà è a un'altra scienza, sorta dagli studi degli stessi linguisti, che si dovranno rivolgere: alla semiologia, scienza nata da poco, che si dà come oggetto l'analisi e la descrizione di tutti i mezzi e sistemi di comunicazione tra gli uomini, e forse gli animali (mezzi: quando noi non scorgiamo nella comunicazione in questione nè unità, nè regole fisse di codificazione del messaggio; sistemi: nel caso contrario).

In materia di teatro, la prima domanda che bisogna porsi, è di sapere se lo spettacolo teatrale sia comunicazione o no. Al profano la domanda può sembrare oziosa; e, la risposta, scontata. Ma non è così semplice. Eric Buyssens, in « La communication et l'articulation linguistique » (P.U.F. 1967) osserva che « gli attori a teatro simulano dei personaggi reali che comunicano tra di loro; essi non comunicano con il pubblico », — almeno, aggiungiamo noi, essi non comunicano con il pubblico mediante lo stesso sistema (qui, propriamente linguistico) che essi usano tra loro, salvo il caso assai limitato di un appello diretto al pubblico e di allusioni, per esempio, all'attualità. Notiamo anche che la comunicazione linguistica è caratterizzata dal fatto fondamentale, costitutivo della comunicazione stessa, che l'emittente può diventare a sua volta ricevente; e il ricevente, emittente.

Niente di tutto questo a teatro, dove gli emittenti-attori restano sempre gli stessi come del resto i riceventi-spettatori. Se c'è comunicazione, essa è a senso unico, a differenza di ciò che avviene nella comunicazione propriamente linguistica. Gli spettatori non possono mai rispondere agli attori. Si potrebbero obiettare i mormorii ed i sospiri, gli applausi e i fischi, alcuni altri rituali mimici o gestuali, che sono le sole risposte possibili e osservabili del pubblico agli attori: ma queste risposte fanno parte di un sistema di comunicazione diverso da quello della « pièce » teatrale stessa. Lo ripetiamo: gli spettatori non possono mai rispondere e non possono rispondere agli attori con del teatro. Si potrebbero qui, di nuovo, obiettare quelle risposte ultra-moderne che sono le tecniche dell'Happening e del Living: noi ritorneremo sul loro significato probabile, che consiste senza dubbio a estendere e diversificare la parte di risposta degli spettatori nello spettacolo, a far più posto agli applausi sotto altre forme, senza cambiare forse profondamente il significato dell'applauso. Il segreto del funzionamento teatrale non sta dunque nella copia servile del modello della comunicazione linguistica.

Tuttavia, noi abbiamo la convinzione che, in una sala di teatro, qualche cosa deve almeno avvicinarsi a ciò che noi chiamiamo comunicazione. La sola soluzione consiste nello studiare punto per punto e senza idee preconcette tutto quello che avviene.

Esaminiamo dapprima la relazione dello spettatore con il testo, relazione di base (l'autore non è qui, non è mai qui); noi siamo in presenza di una relazione a senso unico, e di una comunicazione sostituita, che si serve semplicemente dello

strumento linguistico in maniera specifica, come tutta la letteratura. Nessun dubbio, o quasi, che l'autore abbia voluto comunicare qualche cosa allo spettatore: è il significato della rappresentazione, indiscutibilmente. Ma l'insieme di questo messaggio è trasmesso con un procedimento curioso: la ricostituzione stilizzata e fortemente ingrandita dell'esperienza non linguistica che l'autore ha voluto comunicare.

Le parole, le repliche, i tempi, i luoghi, i partecipanti, tutto ciò è restituito in maniera specifica, come tanti indizi per una interpretazione che ogni spettatore dovrebbe rifare per proprio conto, così come l'autore, in precedenza, l'ha fatta e ricostituita per sè. (Interpretare degli indizi non è come decifrare dei segni. Un bambino di sei anni decifra tutti i messaggi linguistici emessi per lui nella sua lingua. Quale spettatore può vantarsi di decifrare letteralmente, secondo lo stesso sistema, tutte le rappresentazioni teatrali che vede?).

La comunicazione a teatro avviene per mezzo dello strumento linguistico, ma non è una comunicazione linguistica. Inoltre, il testo stesso è trasmesso tramite un canale rappresentato dall'attore. Si può pensare che l'attore in quanto tale comunichi con lo spettatore (o comunichi allo spettatore.....?), e che si tratti di un altro tipo di comunicazione, che non ha assolutamente niente di linguistico.

Lo psicologo e lo psicanalista soltanto potrebbero spiegare questa relazione complessa di adesione o di non adesione, alla voce, al tono, alla mimica, ai gesti, ai comportamenti fisici del personaggio rappresentato. Questo tipo di relazione può chiamarsi forse partecipazione, o identificazione, o proiezione o forse diversamente. E l'attore può anche ricevere una risposta specifica a questa emissione di uno « stimulus » che gli è proprio, e distinto dal testo al quale egli si adatta, — il fremito della sala per esempio, e tutto ciò che suggerisce che questa relazione tra l'attore e gli spettatori si è stabilita, positivamente o negativamente. L'attore e il testo congiunti devono costruire una nuova relazione specifica, quella dello spettatore con il personaggio, — e non è certamente la stessa della precedente, nè una comunicazione nel senso proprio del termine; anche se portata per mezzo delle parole, è tutt'altro che linguistica (e, essa pure, senza replica possibile dello spettatore al personaggio). Probabilmente è anch'essa partecipazione, identificazione, proiezione, in ogni caso relazione culturale complessa.

Ma bisognerebbe anche chiarire come lo scenografo « comunichi » a sua volta con lo spettatore. E qui, sul piano semiologico, c'è tutto da fare. Ci sono, o ci sono state, delle concezioni dello scenario che l'apparentavano ad un vero codice (un repertorio di stereotipi) dove, per esempio, la colonna dorica significava l'antichità, il piccolo tempio ottagonale il XVIII secolo, la ciotola e la brocca di grès la vita contadina, una palma l'Africa, — e forse ogni epoca o ogni scuola rischiano di trasformare la relazione sui generis che inventano per raggiungere lo spettatore, in un codice di questo tipo.

Alcune concezioni facevano dello scenario una specie di accompagnamento, senza indizi propriamente situazionali; altre una sorta di contrappunto visuale; altre ancora la traduzione in un'altra lingua, traduzione visuale astratta della tonalità per esempio, ma non del contenuto dell'opera, etc.

In ogni modo lo scenografo trasmette qualche cosa allo spettatore, e questa comunicazione deve essere analizzata. Sarebbe opportuno analizzare anche, nella misura in cui sia individuabile per mezzo di indizi percettibili, la relazione che si stabilisce tra il regista e lo spettatore. E quella che si stabilisce, molto mediata del resto, tra lo spettatore e l'autore; relazione che, come dice giustamente Buys-

sens, può generarsi « ma che diventa allora una comunicazione che si aggiunge allo spettacolo ». (Si noterà che mai io scrivo comunicazione, ma relazione: quale comunicazione, nel senso proprio, se non fantastica, immaginare con un autore morto da cento anni, con un regista che non si vede mai, se non durante qualche intervista ma al di fuori delle sue regìe, con uno scenografo di cui spesso si ignora il nome?).

Senza alcun dubbio bisognerà esaminare ancora la relazione che si stabilisce nella sala, durante uno spettacolo, tra ogni spettatore e tutti gli altri, grazie alla rappresentazione; perchè ce n'è una, percettibile, anche se noi non abbiamo ancora saputo definirla se non in termini di elettricità della sala. Su questo aspetto, bisognerà forse indagare nella direzione che l'etnografo inglese Malinowski definiva la *comunione fatica* che dovrà essere approfondita. Egli chiamava così questa specie di accordo e di intesa collettiva che si crea, senza intenzione di comunicare messaggio alcuno, per mezzo di parole o di grida senga significato, in situazioni decisamente ben definite, più o meno fortemente ritualizzate, anche quando appartengono alla vita quotidiana. E credo infine che bisognerebbe pure studiare la relazione che si genera tra uno spettatore e se stesso, quando assiste a una rappresentazione.

Una volta proposto questo primo abbozzo di una analisi metodica possibile di ciò che avviene durante uno spettacolo teatrale, si spiega come non abbia senso dire che il teatro è un linguaggio (linguistico).

Ma si può forse parlare di comunicazione teatrale, non linguistica fin che si vuole, ma sempre comunicazione, nel senso proprio?

Se si vuol sapere ciò che si intende parlando di comunicazione, ripetiamo che un emittente (di messaggi) comunica con un ricevente di tali messaggi, se quest'ultimo può rispondere al primo per mezzo dello stesso canale, nello stesso codice (o in un codice che può tradurre integralmente i messaggi del primo codice).

A teatro non c'è una comunicazione di questo tipo, escludendo il codice intellettualmente assai misero delle risposte ritualizzate, qualche volta codificate (i bis, etc.), che sono le manifestazioni della sala in risposta allo spettacolo.

L'happening e il living, il teatro nella sala o il testo nella strada, etc., sembrano una ricerca per includere gli spettatori in un circuito dove essi possono divenire a loro volta degli emittenti, senza che si possa dire se il loro intervento costituisca una risposta, di tipo comunicazionale agli attori. Sarà un problema studiare la natura e la struttura di questa risposta. (Si pensi soltanto al fatto che c'è un mestiere d'attore, che l'improvvisazione è la parte più difficile di questo mestiere, prima di decretare che lo spettatore di un happening risponde agli attori nella loro stessa lingua).

In realtà, pare proprio che si possa meglio spiegare ciò che avviene a teatro in termini di stimolazione (nel senso che alla parola danno gli psicologi), piuttosto che in termini di comunicazione. Autore e regista, attori, costumista, scenografi, sono tutti rivolti non tanto a « dire » qualche cosa agli spettatori, come essi, molto impropriamente, pensano, ma ad agire sugli spettatori. Il circuito che va dalla scena alla sala è essenzialmente un circuito (molto complesso) del tipo stimolo-risposta. Gli spettatori sono agiti, o almeno è ciò che si cerca di fare. E' senza dubbio a partire da qui che si potrà meglio analizzare e descrivere il funzionamento di tutte le nuove formule teatrali: il teatro in cerchio, la scena nella sala, per esempio, che permettono senza dubbio una maggiore partecipazione fisica degli spettatori; il teatro in abiti borghesi che cercava una maggiore identifica-

zione; tutto ciò che trasferisce al teatro le tecniche etnograficamente ben note della ritualizzazione gestuale, ritmica, attiva, — del tipo della danza rituale, della « jam-session », della cerimonia religiosa, dello spettacolo o della manifestazione di massa, etc., — che tende a far scattare la partecipazione, l'identificazione, la proiezione per contagio fisico, rituale in senso proprio.

Ma non compete al linguista approfondire queste indicazioni, suggerite esclusivamente sulla base di quello che la semiologia ci insegna.

La rappresentazione teatrale appare allora come la costruzione di una rete di relazioni molto complesse tra la scena e la sala, la cui migliore immagine grafica sarebbe la partitura del direttore d'orchestra: ad ogni momento, su piani diversi (testo, modo di recitare dell'attore, illuminazione, gioco di ombre e di luci, evoluzioni, etc.), vengono prodotti degli stimoli: linguistici, visuali, luminosi, gestuali, plastici, ciascuno dei quali appartenente senza dubbio a un sistema diverso, di cui forse potranno essere spiegate le regole fondamentali.

Una tale concezione dello spettacolo non sminuisce nè distrugge nulla di ciò che il teatro ha sempre intuitivamente rappresentato come valore: si cerca soltanto di mettere in evidenza il reale funzionamento.

Per anni forse ci sarà il rammarico di sentirsi privati del diritto di parlare, anche solo metaforicamente, di un linguaggio di teatro o di una comunicazione teatrale, essendo tali termini, per tradizione, recepiti come culturalmente più nobili. Ma forse che la verità del funzionamento teatrale sarebbe meno nobile delle illusioni che noi ci facevamo sul medesimo?

Le analisi qui proposte non intaccano in nulla il significato estetico di un'opera teatrale. Esse suggeriscono soltanto da dove nasce il significato estetico totale di un'opera. Forse si penserà che tutto ciò che si è qui detto non riscopra niente che non si sapesse intuitivamente o empiricamente da sempre o quasi sullo spettacolo teatrale, e che quindi altro non sia che un ripetere cose ben note. Non si avrà torto, a pensarlo. Quello che qui si esprime, si analizza, è soltanto una esperienza di spettatore e di amatore di teatro della seconda metà del ventesimo secolo, meno stimolato dai problemi di tecnica teatrale che da quelli del consumo: spettatore normale che dispone semplicemente, per cercare di capire la propria esperienza, di ciò che il mestiere di linguista, e la riflessione sulla semiologia, gli

dal 1923

RUSSO veste Mantova elegante

TESSUTI NOVITA'

RUSSO

Mantova - Corso Umberto I - Tel. 21.604

hanno messo a disposizione. Il solo apporto originale forse, è di proporre una organizzazione sistematica di tutto quello che si sapeva in maniera disordinata sul teatro, e di integrare tutte queste conoscenze, riccamente artigianali e sempre diverse e contraddittorie, in una teoria il più possibile oggettiva del teatro.

E questo spettatore linguista e semiologo, amico appassionato del teatro e della sua verità scientifica, si permetterà d'aggiungere che la più piccola particella di verità oggettiva sul funzionamento dello spettacolo teatrale vale infinitamente di più della letteratura delle grandi dichiarazioni vaticinatrici e del pathos oracolare che sono spesso tutto ciò di cui si dispone oggi: della « letteratura » sul teatro. (Non che i mostri sacri del teatro, un Artaud per esempio, non abbiano detto niente di pertinente, al contrario; ma le loro intuizioni sono nascoste, come quelle dei pittori, in un diluvio di eloquenza generalmente ampollosa, d'aforismi ambigui che passano per profondi perchè sono oscuri, di autoaffermazioni liriche. E' un lungo lavoro quello di estrarre da tutto questo la particella di esperienza teatrale profondamente vissuta, l'indicazione rivelatrice che essi solo forse sono in grado di mettere in luce. Ed è sempre più facile imitare il loro cattivo stile, che cogliere le intuizioni folgoranti che fanno la loro grandezza.

Quel che si definisce tradizionalmente, e erroneamente, comunicare con l'autore, o con la pièce, è senza dubbio per ogni spettatore interpretare il significato della rappresentazione sulla scorta delle indicazioni fornite dallo spettacolo: il testo innanzi tutto, per non parlare di tutto l'orientamento culturale dato dalla conoscenza dell'autore, dell'epoca, del teatro in generale; ma anche tutto quello che apporta e aggiunge al testo l'insieme della situazione teatrale, attori, scene, evoluzioni, ricettività propria degli spettatori, inter-stimolazione degli spettatori tra loro.

Il significato di una rappresentazione teatrale è molto più lontano dal significato di un messaggio puramente linguistico, di quanto non lo sia dal significato di un avvenimento. Si interpreta uno spettacolo teatrale esattamente come si interpreta un avvenimento al quale si assiste e si partecipa; non lo si legge, non lo si decifra come un messaggio linguistico comune (non estetico). Più semplicemente, lo spettacolo teatrale è costruito (in generale) come un succedersi di avvenimenti intenzionalmente prodotti per essere interpretati.

La semiologia del teatro non sarà niente altro che la ricerca metodica delle regole (se ce ne sono) che governano questa produzione molto complessa di indizi e di stimoli destinati a far partecipare al massimo lo spettatore a un avvenimento specificamente artificiale, sperando sempre che tale avvenimento sarà per lui altamente significante (questa volta nel senso strettamente linguistico della parola: la pièce nel suo insieme presentata è il significante di un significato che è l'esperienza estetica fatta dallo spettatore).

Al punto in cui siamo, a mio parere, soltanto questa ipotesi del teatro come stimolazione complessa permette di rendere conto del suo effetto: una catarsi, come spesso si è detto, che non potrebbe essere spiegata in virtù della sola comprensione intellettuale del testo o anche dello spettacolo.

Essa spiega pure quel fenomeno mai sufficientemente evidenziato e neppure denominato: la catarsi dell'attore perchè anche l'attore (tutte le biografie lo testimoniano) cerca nell'azione teatrale di guarire qualche cosa dentro di lui; guarigione che egli può ottenere soltanto, anche se in maniera precaria e revocabile, dalla risposta del pubblico.

Franco Bassani

Il linguaggio corporeo nella fenomenologia di Merleau-Ponty

Nous avons dans l'exercice de nostre corps et de nos sens, en tant qu'ils nous insèrent dans le monde, de quoi comprendre notre gesticulation culturelle en tant qu'elle nous insère dans l'histoire.
Signes, pag. 87

Il tema del linguaggio della corporeità impegna una concezione complessiva di essa di cui non è possibile tentare un'esposizione entro i limiti di un articolo, se non per altro, per il fatto che tale esposizione non può limitarsi al proprio assunto, ma quasi necessariamente coinvolge le posizioni di una fenomenologia complessiva; è quanto si può esemplificare sugli autori che, a nostra conoscenza, hanno dato una trattazione del tema della corporeità in Merleau-Ponty: di questi, l'uno (Willi Maier, *Das Problem der Leiblichkeit bei Sartre und Merleau-Ponty*, Tubingen 1964) ha accettato il fatto che trattare della corporeità diventasse esposizione dei motivi fondamentali della fenomenologia dell'Autore e comportasse una problematica ontologica, all'altro (Richard M. Zaner, *The problem of embodiment*, The Hague 1964) che si impone il rispetto dei confini, accade che il limite del tema divenga una limitazione della comprensione.

Volendo sollevare la questione della possibilità di un linguaggio corporeo a partire dalla fenomenologia della corporeità di Merleau-Ponty, prendiamo quindi la via breve di studiare i testi dell'Autore in cui si trovano a nostro avviso gli elementi per una fondazione di un linguaggio corporeo: consideriamo gli aspetti per cui il corpo si porta originariamente ad un senso, *istituendolo* e, secondariamente, *significandolo*. Analizzeremo distintamente i due aspetti, quello della prima genesi del senso nella motricità ed in seguito rileveremo il fenomeno dell'espressione corporea studiando il carattere espressivo di ogni moto di comportamento. E' chiaro che non si tratta di due attività, ma di due aspetti di un solo comportamento. Ci pare di avere in questa analisi gli elementi per fondare, col primo, e definire, col secondo, lo statuto di un linguaggio corporeo.

L'INTENZIONALITA' MOTRICE

Preoccupati di cogliere le indicazioni positive fornite da Merleau-Ponty alla comprensione della intenzionalità del corpo soggetto, non ci soffermeremo a riportare le critiche alla riduzione naturalistica ed a quella intellettualistica del corpo. Il fenomeno che esprime questo superamento è contenuto in un'affermazione elemen-

tare e capitale: in ogni settore della sua attività il corpo agisce intenzionando; come corpo che si muove, che ha un comportamento sessuale, che formula gesti di parola, il corpo sempre aperto su qualcosa. Non si tratta che di prendere qualcuno di questi settori di operazioni e di vedere se siano passibili di un'analisi intenzionale. I tre che abbiamo indicati sono appunto quelli che Merleau-Ponty prende in considerazione e ci stupisce a prima vista questa scelta perché omette quell'attività che riterremmo la più adatta a rivelare un'intenzionalità corporea, cioè l'operazione del percepire; troviamo invece un'analisi di questa nella Parte Seconda della Fenomenologia della Percezione dedicata allo studio del mondo percepito, nel Cap. I sul sentire. Cerchiamo di capire le ragioni di tale scelta. Le attività prese in considerazione sono in grado di mettere in luce un'intenzionalità più *radicale ed originaria* di quelle che avremmo potuto cogliere indirizzandoci direttamente alla percezione, intenzionalità che passa inavvertita nell'operazione di quest'ultima.

Il reperimento di forme più originarie di intenzionalità è in grado di mettere in una luce diversa la percezione stessa che emerge da un flusso intenzionale più denso e meno obbiettale. Non a caso viene corretto il giudizio che fa della scoperta dell'intenzionalità merito precipuo di Husserl; questo viene invece da Merleau-Ponty individuato in un approfondito studio di essa, che ha condotto a vedere come quel che della intenzionalità si conosceva non fossero che forme derivate aventi la propria origine in un'intenzionalità primitiva e globale coincidente con quel medesimo fenomeno da altri indicato come esistenza (1). Se queste diverse attività meno evidentemente intenzionali sono privilegiate, ciò è dovuto al proposito di portare alla luce quell'apertura più profonda che sostiene le operazioni tematiche di essa. Infatti la analisi noematica che viene dedicata al mondo percepito, con la relativa analisi noetica della percezione, può studiare le modalità di senso di tale mondo, la sua obiettalità di stile esistenziale, solo dopo che si sia messo in chiaro che quella percettiva non è l'intenzionalità fondamentale o che può essere considerata tale solo se vista come maturazione a tematicità di un'apertura più originaria. Con ciò si accorda l'inclusione del « sentire » nella trattazione del mondo percepito: il fondamento della percezione non è la sensazione ma l'intenzionalità corporea, l'esistere come corpo.

Volendo allora partire dal corpo quale si dà in un'esperienza che non sottostia al pregiudizio dell'oggetto costituito, dobbiamo coglierlo come corpo vissuto, quale ci si dà nel nostro viverlo. Partiamo dalla sua spazialità, dal come del nostro viverla. Questa pare all'Autore così fondamentale da essere « le deploiement de son être de corps, la manière dont le corps se réalise comme corps » (2). Soltanto, « c'est évidemment dans l'action que la spatialité du corps s'accomplit et l'analyse du mouvement propre doit nous permettre da la comprendre mieux » (3). Prendiamo allora la nostra esperienza del movimento del corpo per coglierne la spazialità propria. Che cos'è il movimento del corpo per l'esperienza che abbiamo di questo movimento?

Il movimento che noi eseguiamo è sempre insieme una coscienza di movimento, il movimento come fatto ed il pensiero del movimento non sono due dati paralleli ma solo un dato per il quale il *pensare il moto è l'eseguirlo*; c'è un pensiero del movimento che ne è l'esecuzione ed un'esecuzione che ne è il pensiero. Esiste un tipo di coscienza del luogo che lo prende di mira come un termine da raggiungere, il cui modo di segnalarsi è la suscitazione del moto. A mettere in luce questa intenzionalità motrice servono alcuni fenomeni della psicopatologia, quali l'apraxia o l'incapacità del « movimento astratto » o l'attitudine allo Zeigen nel noto caso Schnei-

der. Nei casi di apraxia si ha l'indicazione più chiara della specificità dell'intenzionalità motrice in quanto sussiste intatta, da un lato, la capacità fisica di eseguire il movimento e, dall'altra, la capacità di cogliere il senso intellettuale del movimento, di pensare il movimento poiché al malato cui non riesce di compiere il movimento comandato, è possibile far iniziare al corpo una serie di movimenti inesatti fra i quali riconoscerà, fissandolo, quello comandato; quel che manca è appunto la capacità di far coincidere un movimento con un pensiero di esso pur sussistendo i due elementi disgiuntamente (4). L'iniziativa cinetica non è allora il pensiero di un movimento che fungerebbe da modello ad un corpo capace di movimenti fisici: questo tipo di accostamento è impensabile o meglio non è la comprensione del fenomeno bensì la delimitazione dei suoi confini, quando non voglia essere la formulazione di un problema insolubile di convivenza di in-sé e per-sé. Per comprendere questo elemento mediatore, occorre che in conformità al movimento quale è vissuto, cerchiamo di cogliere « entre le mouvement comme processus en troisième personne et la pensée comme représentation du mouvement une anticipation ou une saise du résultat assurée par le corps lui-même comme puissance motrice, un « projet moteur » (Bewegungsentwurf) une « intentionalité motrice » sans lesquels la consigne demeure lettre morte » (5).

Muoversi è intenzionare qualcosa-stimolo, luogo, parte del corpo allo stesso titolo che percepire, ma sotto una diversa formalità; è una maniera di coesistere col risultato od il termine, inteso come entità mondana vissuta come spunto d'applicazione di un'operazione, non come oggetto; è un coesistere di *stile pratico* tra un soggetto d'azioni che è in postura d'azione, e dei punti sollecitanti; la coscienza che si apre è un *io posso* invece di un io penso ed il mondo è un insieme di *manipulanda,* di pieni e di vuoti che attraggono un potere di movimento; tra questo io posso e quei manipulanda c'è il corpo come mediatore della coesistenza; l'intenzione motrice è al suo termine, raggiunge il suo luogo in un'operazione del corpo; questo compie l'operazione di quell'intenzionalità non come il suo strumento ma come il soggetto stesso di essa. Il mondo che sollecita al movimento chiama un io posso che è il potere di muoversi di un corpo; un corpo comprende uno strumento portandovisi attualmente o virtualmente, un luogo è lontano per il mio complesso potere corporeo di raggiungerlo. Questa intenzionalità è ancora potere di anticipazione di un risultato; con l'inizio del movimento faccio essere già, come avente da essere, il risultato, lo anticipo non tematicamente nè presentificandolo come presente, ma lo faccio presente (reale) come futuro, come qualcosa che intenziono secondo una modalità specifica. Merleau-Ponty non si premura di precisare se ciò che viene preso di mira dal Bewegungsentwurf è il luogo dell'operazione, una sollecitazione che viene da un punto nello spazio, una modalità d'azione localizzata o l'azione stessa; diciamo con una formula che potrebbe venire ulteriormente specificata che quell'oggetto non tematico è noema come punto di applicazione o di passaggio di un'operazione.

I MODI DELL'INTENZIONALITA' MOTRICE

Questa intenzione motrice è opera di un potere di tensione che può variare la propria ampiezza ed intensità: può allentarsi e così ridurre l'ambito su cui apre i propri movimenti o tendersi, allargando la sfera dei movimenti possibili. E' già possibile presagire che questo potere che si tende o si distende, variando correlativamente il campo su cui si esercita, è un potere operativo e temporalizzante, un'in-

tenzionalità pratico-temporale e sarà da identificare senz'altro con la esistenza. Se consideriamo il movimento abituale e quello volontario oppure quello con cui « prendiamo » e quello con cui « indichiamo », constatiamo due gradi diversi della tensione motoria. Per il corpo si tratta di due tipi diversi di movimento anche se per una considerazione oggettiva sono movimenti fisici uguali; lo mostra il caso di impossibilità di « movimento astratto » o dello Zeigen in certi tipi di malattia in cui invece la motricità concreta ed il comportamento del Greifen sono conservati. Anche se si tratta di movimenti uguali ad una considerazione obiettiva, per il corpo non sono uguali; il corpo può vivere cioè in maniera diversa la sua coesistenza con un luogo. Nel caso del movimento concreto sono soltanto i dati attuali del suo campo mondano che contano, il campo si è ristretto ed ha confini definiti dagli oggetti dei movimenti naturali ed abituali, il campo stesso ha la priorità sulla iniziativa del soggetto il quale vive le sue azioni come avviate automaticamente dalla presenza degli stimoli. Siamo di fronte ad un'intenzionalità centripeta in un soggetto il cui potere di apertura è sterilizzato dal potere di iniziativa motrice e non può che rispondere ad un mondo invadente nel quale i percorsi sono già fissati. Quel che gli manca è la possibilità di prendere l'iniziativa e di costruirsi dei progetti nuovi, di progettare dei percorsi che suscitino dei termini da raggiungere in un campo virtuale eccedente quello dato, espansione costituita al di sopra ed in continuità del campo motorio naturale. Se il corpo è l'elemento in cui avviene l'incontro di un'intenzione operativa e di un campo motorio, il passaggio di questo dalla modalità naturale ed attuale a quella costruita e virtuale farà cambiare modalità alla coscienza corporea, il corpo da fondo attuale e reale vissuto, massa amorfa in cui le parti sono immediatamente raggiunte senza che si distacchino e si individuino, si farà fondo virtuale, potenza in cui le parti si segnalano per una tensione propria che le sottolinea in corrispondenza del termine che le chiama in causa. La stessa trasformazione si produce per lo spazio. In questo corpo attuale i temi fissi che si segnalano di volta in volta emergendo come stimoli, escono da un duplice magma vissuto: quello del campo motorio che si precisa con l'emergenza di stimoli attuali permeando un orizzonte indifferenziato, e quello del fondo corporeo nel quale le varie parti non passano mai all'attualità se non nel movimento che le chiama e le mette in moto; mondo e fondo sono pesanti ed univoci, non vi sono possibilità di movimento, ma movimenti attuali. Il corpo è comandato da un suo spazio pesante ed oppressivo, a muoversi in un mondo vischioso ed obbligato. La modalità dell'intenzionalità corporea comanda la modalità dell'articolazione del campo motorio e del suo spazio.

Nel comportamento che invece sa indicare o pervenire volontariamente ai suoi termini il corpo è un fondo le cui articolazioni sono pronte ad emergere sia per un'operazione che le chiama in causa, sia come oggetti di una designazione possibile, poiché come tali sono sempre dati. Le parti del mio corpo oltre ad essere suscitate all'operazione, mi si segnalano come possibilità di operazioni in corrispondenza di operazioni possibili che vengono suggerite dal mondo e possono quindi venir tematicamente raggiunte. Di conseguenza sono capaci di movimenti di cui il corpo prende l'iniziativa dandosi dei tracciati da seguire ed impegnandovi la propria motricità. Il corpo in questa sua modalità è capace di acquisire un movimento; questo è sentito e voluto dal corpo stesso che ha presente un mondo indeterminato e pluridirezionale; tutte le direzioni possono essere percorse da un corpo che vive una più intera libertà di intenzioni, e questa libera percorribilità di uno spazio è contemporanea ad un'esperienza delle possibilità motrici di un

corpo le cui parti sono avvertite come una molteplicità di progetti validi. Questo spazio motorio interno è la dimensione di possibilità che costituisce il virtuale dello schema corporeo e del mondo motorio: uno spazio permeabile la cui gravità non impaccia l'inventiva dell'intenzionalità motoria. La modalità esistenziale del corpo è correlativa alla modalità esistenziale del mondo motorio: al carattere attuale - concreto - chiuso oppure virtuale - astratto - aperto dell'uno corrispondono modalità identiche dell'altro. Ora quel che importa sottolineare è il carattere di virtualità e di improvvisazione pratica della motricità, sia come intenzionalità corporea che come tipo di tematicità mondana. Questo comporta da un lato il carattere di apertura al futuro del mondo della motricità: il corpo non è un complesso di movimenti dati ma una possibilità indefinita di movimenti, così come nel mondo dello spazio in cui ci si muove i temi delle spese possibili sono indeterminati e sempre aumentabili; il formarsi dell'abitudine è la scoperta e l'acquisizione di tale novità. D'altro canto quest'apertura ai movimenti possibili indica la funzione instaurativa del corpo relativamente ai significati motori; questa funzione esigerà una considerazione precisa, ma fin da ora l'assoluta contemporaneità e corrispondenza di corpo e luogo e delle rispettive modalità devono allontanarci dall'idea di una dipendenza univoca. La possibilità vissuta di movimento è, equivale, al sorgere delle prese possibili del mondo motorio, non le determina nè ne è determinata. L'intenzionalità motrice è essenzialmente una capacità di far essere un campo virtuale su cui regolare l'azione; questo far essere il virtuale è tutt'uno con quel simbolizzare, esprimere, irrealizzare che sotto il nome di funzione categoriale è comparso nell'intenzionalità di ogni comportamento. La mancanza quindi di motricità intenzionale è una mancanza di potere di virtualità, di stacco dal dato, di irrealizzazione. Oltre ad essere una modalità corporea ed una modalità del mondo motorio, la virtualità, così come del resto l'attualità, sono delle modalità della temporalità che potranno meglio essere messe in luce quando si sarà analizzata la temporalità propria dell'intenzionalità corporea; certo siamo qui di fronte ad una tensione e ad una distensione del tempo vissuto dal corpo; in un caso un tempo che dispone di un settore di futuro e di passato verso i quali si può irrealizzare il presente motorio nel riconoscimento delle parti della motricità e nella comprensione delle intenzioni inedite; nell'altro caso un tempo contratto su di sè, quasi un tempo subìto non un movimento di proiezione temporale, una quasi intratemporalità di cosa.

L'INTENZIONALITA' DEL PROGETTO MOTORIO COME ESSERE-AL-MONDO

Il tipo di coscienza che è stato analizzato come intenzionalità motrice ha messo in luce un modo nuovo, non tetico, di concepire la coscienza, che è un'idea fondamentale della filosofia che stiamo considerando. Se il dispiegamento di un movimento corporeo è una maniera di intenzionare qualcosa, la coscienza intenzionale non è costitutivamente la presenza di oggetti, ma l'essere-agli-esseri non obiettalmente, che si danno in una obiettività non presentificante, sul fondo di un'indefinitezza totale come mondo degli esseri: la coscienza è essere-al-mondo. Nel movimento il corpo esiste insieme col mondo e l'operazione che si compie è un contare su qualcosa, la nascita simultanea (la spesso citata co-naìssance di Claudel) dell'intenzione e del suo mondo. E' una forza d'esistere che si porta a ciò che la alimenta, al mondo cui è preordinata, trovandovi quelle possibilità di azione

di cui è essa la prescrizione, ed insieme la conferma ed il fondamento delle proprie intenzioni. E' un'energia orientata che va alla ricerca dei partenari della propria simbiosi e che va quindi a cercare quello che già sa in certo modo, in quanto contenuto in quel diaframma che la sua potenza progetta come milieu del proprio operare; ma lo conosce, come si conosce appunto un milieu, come la prescienza di una lacuna, come « un manque d'objets qui pourra faire apparaître des objets » dopo che quella lacuna sia stata colmata da una operazione efficace. Questi pieni sono pre-saputi nell'intenzione pre-obiettale dell'essere-al-mondo che li va a sfiorare come i tasti che vengono raggiunti sapendo un motivo non un testo. La coesistenza di un corpo con le cose, questa maniera originaria della coscienza come coesistenza è la presenza « carnale » del mondo al corpo, che instaura la vita dell'intenzionalità. Tale « vue préobjective » è un concetto ontologico fondamentale che tutta la descrizione fenomenologica di Merleau-Ponty ha il compito di precisare, se propriamente non include una contraddizione questo progetto, che P. Ricoeur chiama una « gageure », di fare oggetto di studio e di parola l'inobiettivabile ed il preobiettivo. E' concetto ontologico fondamentale poiché da esso dipenderà la possibilità del superamento dell'antinomia del per-sé e dell'in-sé. La sua determinazione che a questo punto della ricerca è offerta da Merleau-Ponty è limitata alla nozione di *vue préobjective,* ma se ne abbozzano due ulteriori caratterizzazioni, proprio nel primo testo in cui ci si parla dell'être-au-monde, che saranno due linee di sviluppo dell'ulteriore approfondimento ontologico: una di tenore che con molte attenuazioni, potremmo chiamare vitalista, annuncia al lettore de *Le Visible et l'Invisible* la problematica della « carne »; l'altra, un'ontologia della temporalità. La intenzionalità preobiettiva viene infatti, in questo primo testo, proposta come quella attività che dà forma all'insieme dei riflessi, facendoli rientrare in un'unità specifica orientata ad un mileu di comportamento, consentendole di designare a distanza degli oggetti senza aspettarne la stimolazione puntuale; come una energia della pulsazione d'esistenza che suscita il milieu di comportamento sull'obiettivo mondo geografico. D'altra parte l'originalità ontologica di questa esistenza viene difesa contro la concezione Bergsoniana del movimento che non esce dall'alternativa di movimento come in-sé e sensazione come per-sé; questa concezione manca, secondo Merleau-Ponty, il fenomeno del tempo del quale Bergson avrebbe bensì colto la funzione di mediare in generale corpo e spirito, ma non avrebbe raggiunto una nozione di esso capace di assolvere a tale funzione; « il (Bergson) ne va jamais jusqu'au mouvement unique par lequel se constituent les trois dimensions du temps, et l'on ne voit pas puorqoi la durée s'écrase en un présent, pourquoi la conscience s'engage dans un corps et dans un monde » ([6]). Se è prematura la discussione, teniamo fermo il dato acquisito dalla fenomenologia del movimento: quello di una intenzionalità preobiettiva che ha come centro di sorgenza un corpo come coscienza prepersonale.

LA COSCIENZA CORPOREA

Vediamo piuttosto di allargare la descrizione di questa coscienza corporea, del corpo cosciente, cercando di cogliere quella maniera di essere allo spazio che è la sua prima apertura. Si è cercato di comprendere il modo in cui il corpo vive la sua propria spazialità mediante la nozione di *schema corporeo* che potrebbe definirsi come la coscienza motoria di sè e del mondo, l'essere a sé ed al mondo da parte di un corpo. Questa notizia della propria posizione e di quella delle parti del

corpo proprio, una volta che se ne sia esclusa la concezione associazionista che ne fa la fissazione di un mosaico di sensazioni cinestesiche, o quella gestaltista che vi vede l'immagine della totalità corporale, deve essere intesa in maniera da rendere ragione del fenomeno di questa coscienza del corpo quale è realmente vissuta. Ora questa coscienza è un sapere per il quale la nozione di un momento include la conoscenza del tutto, ognuno li implica tutti; so sempre dove trovare una parte del corpo ed il rapporto in cui si trova con tutte le altre, senza bisogno di punti di riferimento in relazione ai quali localizzarla. Il corpo si dà il proprio spazio situandosi mediante la presa di possesso di una situazione che è una autosituazione; in questo modo il corpo costituisce il qui originario a partire dal quale sorgono i luoghi; esso funge da punto di sorgenza dello spazio in un duplice senso: in primo luogo come instaurazione di un luogo assoluto, del qui in cui il corpo si trova, a partire da dove opera, come un qui differenziato di potenze di movimenti diversi; da tale qui assoluto possono partire molte direzioni nei confronti delle quali il corpo è dato come il potere di percorrerle ed insieme come il punto di partenza da cui percorrerle. Le possibilità di movimento del corpo sono luoghi interni ad esso che costituiscono un principio, come centro e come potere.

Secondariamente questa autolocalizzazione è presa pratica su una situazione, è accenno ad uno spazio che sta davanti al corpo, nel quale e verso il quale si dispiega il movimento. Le due localizzazioni, quella del qui e quella del là sono rigorosamente simultanee; il qui è la potenza del là, il termine ed il medio spaziale sono l'indicazione del mio essere qui che mi perviene da un luogo dello spazio stesso. Tutto lo spazio interno che vivo è l'indicazione di uno spazio esterno che il primo proietta intorno a sè: questo si avviluppa su se stesso e dispiega un esterno come correlato della sua potenza. Per essere a qualche cosa mi faccio movimento della mano, e questa mano la sono essendo al qualchecosa. Sono uno spazio che si apre ad uno spazio, ma quando dispiego lo spazio interno e ne faccio un complesso giustapposto di posti, lo annetto a quello esterno; quello interno lo sono nell'esercizio del moto, nel reperimento attivo delle mie parti chiamate in causa e che chiamano in causa quel che mi sta davanti. Le parti del corpo, lo spazio del corpo è incluso dentro di esso come l'agente è preso dentro nell'azione nel momento stesso in cui è al termine dell'azione; il suo esser qui gli è indicato dalle cose che stanno là di fronte a lui. E questa inclusione delle proprie parti solo potenzialmente consente loro di segnalarsi in una quasi attualità nel momento del loro intervenire operativo, come quelle che sono sollecitate da un'interpellanza del mondo, non come temi dell'azione; esse sono-al termine e questo segnalandosi le mette in moto e le chiama, traducendole dall'essere indifferenziato alla potenza di agire, ma la tematicità di ciò verso cui si indirizzano le elude e le nasconde nel richiamo stesso con cui dà loro la loro esistenza propria. Esse sono cioè capaci originariamente di simbolizzare, di far essere quel che esse non sono, di essere-a questo altro da esse. Questo proiettarsi originario del corpo fuori di sè in questo richiamo reciproco che tematizza — nella forma motoria — il mondo, è la forma orignaria di intenzionare del corpo. Il suo muoversi è la prima conoscenza del mondo, una « Praktognosie » che opera la prima posizione di un mondo ed una prima disposizione di esso in cui consiste la originaria Sinngebung motoria. Il corpo è l'apertura alla disposizione delle cose, l'essere-a questa disposizione che viene operata dal movimento. Il corpo può ampliare la conoscenza (dello) spazio interno ed esterna col contrarre un'abitudine nuova; con ciò si annette un settore dello spazio esterno di cui comincia ad effettuare una

presa nuova usando il corpo in un intenzionare inedito. In questa acquisizione è all'opera una comprensione del movimento come esperienza dell'attuarsi in esso di un'intenzione, ma alla base di questa esperienza sta la comprensione dell'intenzione come sua effettuazione virtuale compiuta dal corpo sull'indicazione che di questa intenzione viene da un altro corpo in un suo movimento che suggerisce la modulazione di presa. Il corpo si comprende nelle cose o negli altri corpi perché *possiede sé come potere di simoblo,* e sa vivere questo suo potere quando lo sente chiamato dalle intenzioni motorie altrui di cui sa l'equivalenza con le proprie possibili intenzioni, o quando la modalità prensibile della cosa gli suggerisce una maniera di presa; il corpo può cioè leggere le proprie intenzioni fuori di sè, trova nello spazio esterno la corrispondenza alle sue possibilità e nei movimenti altrui l'equivalenza coi propri; le manipolazioni altrui ed i manipulanda tendono e sollecitano la sua capacità di manipolare, la sua possibilità intenzionale. In questo modo lo schema corporeo ha un'intenzionalità anche virtuale che gli fa vivere non solo lo spazio interno reale, mosso, ma anche quello che può essere chiamato in causa in corrispondenza di possibilità dello spazio esterno. Questa funzione di possibilità gli consente la consapevolezza di sé ed il riconoscimento esplicito di sé come possibilità di intenzionare e dei possibili mondani come ndicazioni delle possibilità del suo corpo. La coscienza dei possibili è il potere d'irrealizzazione di sé in movimenti effettuati in « idea », e di sentirne in sé la realtà irreale come possibilità. Il corpo sente sé come possibilità di movimenti quando nel mondo gli appaiono delle intenzioni tematiche che vive come assumibili; la virtualità del mondo è il potere di irrealizzazione in cui il corpo vive la propria simbolicità. E' molto importante rilevare sia questa simultaneità dell'apparizione del possibile con l'autoesperienza tetica del corpo, sia la maniera in cui il corpo — teticamente o no — è al mondo: proiettandolo, irrealizzandovisi, simbolizzandolo. *Il corpo è un potere di proiezione del mondo.*

II

IL FENOMENO DELL'ESPRESSIONE CORPOREA

Lo studio dell'intenzionalità corporea mette in chiaro alcune forme del tendersi del corpo ai significati del mondo ed è in grado di vedere la correlazione di senso che esistono tra le maniere dell'intendere e le forme mondane intese. Così la motricità, la sessualità, la percezione sono operazioni del corpo nelle quali questo si apre su delle modalità di senso del mondo. In un primo modo, quindi, i sensi germinano sotto gli occhi che guardano e che se li trovano davanti come universo sensibile determinato. Appare ben presto a chi considera la correlazione del sensibile e del sentire, che l'origine della messa in forma sensibile è il corpo il quale, mettendo in azione un organismo di poteri intenzionali, perviene ad un mondo di forme, in quanto esso stesso implicazione di forme, di modo che il corpo è « il focolaio dei significati del mondo ». C'è dunque una prima immanenza dei sensi mondani nel corpo ed un correlativo di spiegarsi di questi in un mondo reale. E' questo il punto di arrivo della fenomenologia dell'intenzionalità corporea della parte precedente.

Ma il corpo altre ad essere l'origine e quindi il centro dal quale si diffondono sul mondo, è a sua volta una cosa visibile sulla quale i sensi si depositano e sono visibili come su ogni altra cosa del mondo: il corpo è anche potere di esibire dei sensi nei gesti che compie. Si deve anzi dire che le prime percezioni che vengono

effettuate dall'individuo, colgono proprio la presenza dell'uomo ed un mondo di oggetti umani, di modo che pare che il senso umano sia il primo senso al quale si porta la lettura del mondo. I sensi che il corpo umano esprime, e con lui gli oggetti da lui manipolati e costruiti, sono i primi a venir compresi e pare quindi godano di un certo privilegio (7). Per indicare questo potere del corpo di significarsi diventando visibile in se stesso e nei suoi oggetti d'uso, ci serviamo del termine espressione la cui ambiguità si adatta ai due aspetti della situazione del significare del corpo: è lui che nel gesto *fa il segno* e se ne ricopre, accennando a chi vede e chiamandolo, ma è anche *fatto segno* visibile sul quale si concentra l'attenzione di chi vede, dà a comprendere ed è da comprendere. Questo potere di espressione del corpo non è però uno tra altri, come se ci fossero dei gesti di movimento, di percezione, ed inoltre dei gesti di espressione; poiché sempre nel corpo troviamo un senso, questo è sempre in espressione. L'intenzionare corporeo è un'espressione di sensi come espressione attiva di sensi in quanto li coglie nel mondo proiettandoveli; e come espressione passiva, quando è un corpo nel cui gesto il senso stesso è visibile come involucro del corpo. Studiare quindi il fenomeno dell'espressione corporea non conduce a prendere in esame attività particolari, bensì il carattere di espressività di tutte le operazioni corporee. Va da sè che questa espressività avrà un ruolo importante nel fenomeno della detezione dell'altro. Le questioni che intendiamo sollevare a proposito di questa fenomenologia sono dunque le seguenti: a) come un'attività del corpo significa; b) che cos'è un senso portato da un gesto. La domanda cui lateralmente dovrebbe essere possibile dare una risposta sarà quella dello statuto di linguaggio del gestire corporeo.

Formuliamo la domanda nei termini in cui può essere affrontata: *come si dà un senso emanante da un gesto corporeo?* E' un dato che la fenomenologia ripete dalla psicologia moderna che il senso di un gesto è presente nel gesto stesso ed in esso viene percepito « in carne ed ossa »; « je lis la colère dans le geste, le geste ne me *fait pas penser* à la colère, il est la colère elle-même » (8). Nell'esperienza non c'è traccia che consenta il ricorso al ragionamento per analogia od all'associazione per somiglianza della psicologia classica. A proposito di queste costruzioni adottate a scopo esplicativo pare definitiva la critica fatta dalla psicologia moderna che M. Scheler ha reso classica, secondo cui esse presuppongono quello che devono spiegare. Il senso del gesto è portato ed offerto dal gesto stesso, « Je ne perçois pas la colère ou la menace comme un fait psichique caché derrière le geste » (9), ma il gesto è la collera stessa, cioè *la fa essere e la comunica,* alla lettera la fa e-sistere. C'è una messa in scena naturale consistente nell'attivazione motoria che funge da supporto indispensabile all'apparizione del senso di collera; questo è immanente a quella e la abita in maniera tale che senza quel supporto il senso non è. Tuttavia l'identità non è assoluta; infatti lo stesso atteggiamento del corpo esprime in età e culture diverse, emozioni differenti. « Le Japonais en colère sourit, l'occidental rougit et frappe du pied ou bien pâlit et parle d'une voix sifflante » (10). Quello cioè che in termini fisici è un sorriso non lo è necessariamente quanto a senso, se può farsi portatore della collera e di una diversa emozione. Occorre dunque specificare quell'identtià di senso e gesto in cui consiste l'espressione. Benché il corpo fisico sia uguale in tutti gli uomini, non esprimiamo tutti la stessa emozione con gli stessi gesti. Con maggior precisione, il fatto che la mimica della collera sia diversa fa pensare che sia diversa la collera vissuta, il che comporta che questa non sia funzione dell'attrezzatura corporea e motoria, ma un uso di essa per un'opera non più motoria ma significante. « Il ne

suffit pas que deux sujets conscients aient les mêmes organes et le même système nerveux pour que les mêmes émotions se donnent chez tous deux les mêmes signes» ([11]). E' decisiva, nella costituzione del senso, la messa in forma operata dal comportamento totale, che convoglia « l'equipement psyco-physique », di per se stesso aperto ad una quantità di possibilità espressive, ad un senso determinato. Ad animare quindi il gesto ed a fare una instaurazione di senso è ciò stesso che lo fa un comportamento, l'ordinarsi a « melodia totale ». Un gesto è comportamento in quanto operazione di un'esistenza che è per definizione intenzione di mondo; a fare gestuale un movimento del corpo e significante un gesto, è la presenza di un'intenzione di mondo. L'intenzione che anima ogni gesto corporeo è una messa in forma simultanea del corpo e del mondo ([12]), di modo che quel che viene dato come suo senso è *una maniera di atteggiarsi sul mondo,* un modo singolo di incontrarlo, di trattarlo, di appropriarselo. « Le geste est devant moi comme une question, il m'indique certains points sensibles du monde, il m'invite à l'y rejoindre » ([13]). Di nuovo quindi si incontra come essenziale il carattere intenzionale del corpo, poiché solo da questo proviene la sua possibilità di significare, tanto come cogliere dei sensi nel mondo della percezione, che come portarne ed offrirne ad oggetto di percezione. Il fatto che un movimento del corpo prenda di mira un mondo e lo indichi, e che insieme si offra come una via particolare di accesso a quel mondo, gli conferisce la struttura di un comportamento attraverso il quale qualche cosa ci viene detto e non solamente dato. L'animazione intenzionale del gesto è una trasparenza sul mondo che propone alla percezione dell'altro un movimento esplorativo di stile speciale. L'intenzione del gesto impone un itinerario originale alla coscienza che lo coglie, per cui anziché essere un oggetto su cui il potere di percezione si arresta e da cui si lasci circonvenire, come avviene nella percezione della qualità e della cosa, si presenta come uno spettacolo a più piani che impone un andamento sinuoso alla comprensione; questa, per assecondarne la trasparenza, deve seguire le tappe del rinvio, senza con questo compromettere l'immediatezza dell'atto di comprensione. Benchè « l'apparence d'un visage ou celle d'un objet d'usage soient d'emblée pour l'enfant l'enveloppe sonore, motrice ou visuelle d'une intention significative venue d'autrui » ([14]), senza che si debba ricorrere a qualche processo che non sia l'immediato intuire. In sostanza, è vero che « je lis la colère dans le geste..... Cependant le sens du geste n'est pas perçu comme l'est par exemple la couleur du tapis » ([15]).

Cerchiamo di precisare la maniera particolare di questa accessione al senso, completando i risultati della descrizione e determinando meglio l'elemento di incertezza che vi era rimasto. Quanto si è detto fin qui può essere ricapitolato nell'idea dell'immanenza del senso al gesto e della conseguente immediatezza della comprensione del gesto; tuttavia questa immediatezza ed immanenza non consentono una identificazione, ma esigono una differenziazione tra senso e gesto, per esprimere la quale Merleau-Ponty dice il senso alcunché di natura culturale ed umana, proveniente da una messa in forma intenzionale, mentre il gesto, per il suo aspetto di movimento fisico di un corpo, rientra in un ordine « naturale ». Questo vocabolario che fa del comportamento un'unità attiva di natura e cultura non è nè sufficientemente preciso nè giustificato e serve solo a descrivere e ad indicare un problema insito nella struttura del senso. In questa fase descrittiva troviamo solo la presentazione di una dualità nel senso gestito e notiamo come essa sia confermata dalla via particolare che, a differenza della percezione degli oggetti, deve adottare la percezione di un senso gestito nella percezione dell'altro nella quale si trova quella stessa

dualità di piani che era apparsa nella descrizione della struttura stessa del senso. Come avviene, infatti, questa comprensione? Sono note le linee generali del problema classico della quinta delle *Cartesianische Meditationen,* il cui solo porsi segna la fine di tutti i trascendentali classici con la proposta dell'intersoggettività trascendentale. Sono altrettanto note le difficoltà di quel testo che, anche se sottolineate e ripercorse a fondo, non gli hanno impedito di continuare a valere come punto di partenza o come indicazione direttiva fondamentale che potrà venir precisata, ma dietro la quale la fenomenologia non ritiene legittimo tornare. Dietro, infatti, c'è solo l'inconscio solipsismo delle filosofie classiche. Tuttavia non si sono trovati molti tra i fenomenologi che tengono alla posizione del trascendentale come comunità pensante, disposti a riprendere quella quinta Meditatione Husserliana per un chiarimento ultimo dell'intersoggettività; sono stati più quelli che la hanno tenuta per buona senza tornarvi sopra. E' il caso di Heidegger per il quale il Mitsein è dato costitutivo del Dasein, il cui istituirsi non fa problema. Per questo ci pare rivelatore della radicalità della riflessione di Merleau-Ponty che una fenomenologia non sollecitata all'origine dal tema della alterità delle coscienze, dal centro della concezione del corpo che ha raggiunto, possa abbracciare quel tema con una chiarezza di riflessione che parrebbe mossa a questa meta. *Poiché la comprensione dell'altro è, per M-P, opera del corpo.*

« Le geste dont je suis la temoin dessine en pointillé un objet intentionnel. Cet objet devient actuel et il est pleinement compris lorsque les pouvoirs de mon corps s'ajustent à lui et le recouvrent » ([16]). Questa struttura intenzionale distingue il comportamento da quegli oggetti di percezione che sono le cose. Quello che devo compiere davanti ad un gesto umano per comprenderlo è *assumerlo,* che significa trovare nel gesto dell'altro un'intenzione che siamo in grado di effettuare attraverso un gesto del nostro corpo. Il corpo dell'altro è immediatamente espressivo di una intenzione ed a cogliere questa è il nostro stesso corpo che vive come complesso di possibili gesti intenzionali: la presenza di un'intenzione nel gesto dell'altro non la troviamo ad opera di un pensiero che confronti il comportamento estraneo col nostro, del quale ci è nota l'intenzione, istituendo una proporzione per calcolare l'intenzione estranea sulla base degli altri tre termini; piuttosto *il corpo soggetto vive se stesso come potere di gesti immediatamente equivalenti ad intenzioni e di intenzioni immediatamente equivalenti a gesti.* Il corpo vive il gesto estraneo come gesto che può essere suo, come proposta di un comportamento che può effettuare per intero prendendolo come proprio, rivivendone, in questa appropriazione la intenzionalità. C'è una solidarietà tra i corpi che consente a ciascuno di sentire l'altro come sè, l'altro come espressione di sè e sè come equivalente all'altro. Un gesto esterno lo vivo col mio corpo che, contenendo una « tipica del mondo », e quindi dei gesti, mi fa sperimentare dall'interno tutti i gesti che vedo senza dover passare per il pensiero; normalmente, anzi, questa fase della lettura ed il potere di essa non sono sottolineati perché sono sempre già sorpassati; sulla base della comprensione già agita dal potere inconscio del nostro corpo, al gesto esterno per lo più risponde una replica di un gesto nostro, che, presupponendo la comprensione, non vi trattiene l'attenzione dei corpi dialoganti. La comprensione avviene dunque perché la struttura intenzionale del gesto è trasparente per il mio corpo che trova nel gesto dell'altro la indicazione di un mondo ed una maniera di presa su questo mondo; questi accenni ad un mondo sono compresi dal mio corpo che ripercorrendoli raggiunge a sua volta quel mondo. « Le geste est devant moi comme une question, il m'indique certains points sensibles du monde, il m'invite à l'y rejoindre. La comunication s'accomplit lorsque ma con-

duite retrouve dans ce chemin son propre chemin ». Tra i due elementi di un gesto intero, il suo riferimento al tema e questo tema stesso, non si può stabilire una priorità: nella comprensione corporea, non assumo il gesto esterno *perchè* il mio corpo ha raggiunto il medesimo senso, nè raggiungo lo stesso senso *perché* il mio corpo comunica col gesto stesso, ma la ripetizione comprensiva contiene i due momenti in simultaneità; « la comunication des consciences n'est pas fondée sur le sens commun de leurs exspériences, mais elle le fonde aussi bien » ([18]). Si deve dunque parlare insieme di un mondo comune di senso cui si riportano i gesti e, correlativamente, di una « intercorporeità » come soggetto di esso. Nella fase di ricerca in cui il pensiero di Merleau-Ponty si trova nella Fenomenologia della Percezione, questo potere di comunicare tra loro dei corpi è attribuito allo schema corporeo che sa sè nel mondo e negli altri corpi, sa vivere tutto l'esterno come richiamo a sè; la simbolicità del corpo, questa equivalenza vissuta tra sè e l'altro e tra sè ed il mondo, stabilisce una comunanza tra i corpi da far apparire l'operazione del corpo nell'operazione totale del soggetto come manifestazione di una generalità anonima all'interno della coscienza: il sentire, il percepire non sono veramente miei, atti di un io che sia interamente io, ma opera di un soggetto anonimo prepersonale che esegue nell'io le operazioni senzienti fondando i significati naturali; il corpo è questo focolaio naturale dei sensi, che nel soggetto compie l'opera *comune* del sentire, offrendo il mondo naturale di riferimento comune. « J'éprouve la sensation comme modalité d'une existence générale, déja vouée à un monde physique et qui fuse à travers moi sens que j'en sois l'auteur » ([19]). Questa esistenza generale è quel *noi* corporeo, soggetto del mondo naturale. Si sa che l'approfondimento di questa problematica condurrà Morleau-Ponty dalla riflessione sul corpo a quella sul « monde sauvage » come « chair » in cui « ce qu'on pourrait considerer comme " psycologie "... est en réalité ontologie » ([20]). Ma in questo passaggio esplicito all'ontologia nulla della descrizione è soppresso: quella « chair » è la nuova nozione che pare più adatta ad esprimere l'unità di intercorporeità-mondo naturale della Lebenswelt, che, soppresso ogni residuo binario soggetto-oggetto permanente nella opposizione corpo-mondo, coglie la « Offenheit d' Umwelt » di questo Infinito negativo che è in fondo l'essere nel sento di Heidegger ([21]). Non ci interessa per ora questo sviluppo ontologico; ci basta considerare che la Kehre di Merleau-Ponty è una tematizzazione della ontologia implicita nella sua stessa fenomenologia che non ne rinnega i dati, sui quali ci possiamo trattenere senza la preoccupazione che non esprimano l'idea definitiva dell'Autore.

Riprendiamo piuttosto l'essenziale della concezione del corpo come simbolica del mondo per trarre la conclusione sullo stato del significare gestuale: se il corpo è un sistema di gesti che significano il mondo, *il corpo è un sistema di simboli;* « Le schéma du corps propre... est un *lexique* de la corporéité en général, un système d'equivalences entre le dedans et le dehors, qui prescrit à l'un de s'accomplir dans l'autre » ([22]). Si può essere anche più formali ed esigenti nella concezione dello schema corporeo come linguaggio. In primo luogo il gesto è senso, cioè non cosa ma simbolo della cosa, secondo la fondamentale richiesta del linguista. Secondariamente, come pare assodato per ogni linguaggio, il senso non è dato come qualcosa di positivo ma come *differenza tra sensi,* anche il senso di un gesto appare all'incrocio tra sensi; « il y a le monde du silence, le monde perçu, du moins, est un ordre ou il y a des significations non langagières; oui, des significations non langagières, mais elles ne sont pas pour autant *positives*. Il n'y a pas par exemple

de flux absolu des Erlebnisse singuliers, il y des champs et des champs des champs, avec un *style* et une typique » (23).

In terzo luogo, anche alla richiesta di una fissazione, di una registrazione del segno, il gesto dà soddisfazione; se il privilegio della parola è la sedimentazione, anche il gesto può avere nella formazione dell'abitudine un procedimento di fissazione che approda al costituirsi di un sistema di gesti in cui sia sedimentata l'espressione corporea. « Je ne comprends pas même l'expression des émotions chez les primitifs ou dans les milieux top differents du mien » (24). Il corpo perviene dunque ad una forma determinata del proprio mondo gestuale che definisce l'ambito linguistico entro il quale sono disponibili significati per un'espressione ed una comunicazione. Detto questo e riconosciuto che l'espressione gestuale quale è descritta da Merleau-Porty, risponde alle esigenze minimali del linguista non si è detto, sempre sulla base dell'Autore che seguiamo, nè che il segno gestuale abbia un funzionamento significante uguale a quello del segno linguistico, nè che sia soppresso il privilegio della ragione parlante. La prima tesi è dimostrata da tutta la descrizione presentata, la seconda è una concessione alla posizione del linguista che non va dimostrata al linguista. Sarebbe tuttavia importante per noi vedere come il senso linguistico si innesti su quello gestuale e come lo conduca ad un'idea di verità dell'espressione i cui inizi sono nel gesto stesso; ma questa questione è fuori della problematica che si dibatte nel complesso di questi articoli. Ammettere un senso gestuale e richiamare a questo il senso parlato, non vuol dire togliere la differenza e negare il privilegio della Ragione; « Il y a donc un privilège de la Raison. Mais justement pour le bien comprendre, il faut commercer par replacer la pensée parmi les phénomènes d'expression » (25).

1) M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception,* Paris 1945, p. 141, nota 4.
2) *Idem,* p. 174.
3) *Idem,* p. 119.
4) *Idem,* pp. 160-2.
5) *Idem, p. 128.*
6) *Idem,* p. 94.
7) Idem, *La Structure du Comportement,* Paris 1942, p. 183 e sgg.
8) *Phénomenologie de la Perception, p. 215.*
9) *Ibidem.*
10) *Idem,* p. 220.
11) *Ibidem.*
12) *Ibidem.*
13) *Idem,* p. 216.
14) *La Structure du Comportament,* p. 185.
15) *Phénoménologie de la Perception,* p. 215.
16) *Ibidem.*
17) *Idem,* p. 216.
18) *Idem,* p. 250.
19) *Ibidem.*
20) M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible,* Paris 1964, p. 230.
21) *Idem,* p. 223 e sgg.
22) M. Merleau-Ponty, *Resumé de cours,* Paris 1968, p. 178. Sottolineatura nostra.
23) *Le Visible et l'Invisible,* p. 225.
24) *Phénoménologie de la Perception,* p. 218.
25) *Idem,* p. 222.

Fernando Trebbi

LA RIDUZIONE CORPOREA: TEATRO E FENOMENOLOGIA

Gli *happenings,* gli *environments,* le forme attuali del teatro-evento, del teatro gestuale, ogni tipo di spettacolo insomma che faccia ricorso alle risorse corporali dell'attore, se da una parte trovano la loro giustificazione nell'esigenza, sempre più avvertita in questi ultimi anni, di scoprire e definire forme di spettacolarità totalmente alternative a quelle suggerite dal teatro tradizionale, d'altra parte paiono collocarsi in relazione di assorbimento, prosecuzione, sfruttamento o sintonia, con problemi e questioni già da tempo aperti nell'ambito della riflessione filosofica contemporanea e, in particolare, con alcune tesi facilmente rinvenibili all'interno, per esempio, dell'esistenzialismo fenomenologico.

La straordinaria emergenza che il motivo della *corporeità* ha avuto nel teatro come in quasi tutte le forme di espressione artistica contemporanea, sembra poter trovare la sua fondazione teorica, la sua matrice dominante, non lontano dai campi di analisi sui quali s'è esercitata con esiti maggiormente suggestivi, una certa corrente almeno della fenomenologia.

L'essere- al- mondo heideggeriano-sartriano, che fa poi tutt'uno con le ricerche di Merleau-Ponty sulla nostra corporeità primaria, sul fatto che siamo da sempre in situazione, avendo le cose *a portata di mano,* di braccia, di gambe, di ogni altra facoltà sensoriale e motoria, stanno ad indicare le componenti fenomenologico-esistenziali di un influsso, più o meno apertamente avvertito e riconosciuto a livello di piena consapevolezza, ma in ogni caso largamente rinvenibile in tutte le esperienze più attuali del teatro contemporaneo (1).

Di più si potrebbe dire — ed è questione questa sulla quale gli uomini di teatro sono stati, e sono ancora, più duramente impegnati — che il motivo della corporeità non solo ha probabilmente costituito un riferimento d'ordine filosofico e culturale abbastanza comprensibile e quasi inevitabile dato il comune ambito di aspettative e di intenti che ha fatto parallelamente procedere la fondazione di una certa visione della realtà e del mondo con la fondazione di una certa visione della scena e dello spazio che le compete, ma ha tentato altresì di costituirsi e proporsi come il punto di partenza per la istituzione di un linguaggio teatrale che in esso motivo solamente potesse trovare principio, per qualificarsi poi come legittimamente alternativo, sul piano dell'autenticità e dell'efficacia, a quel linguaggio verbale o di parola che del teatro tradizionale aveva sempre finito, nonostante le contestazioni anche animose, per costituire l'essenza.

A voler spingere più oltre l'analogia si potrebbe aggiungere, azzardando naturalmente, che certe forme di teatro proposte dalla drammaturgia contemporanea sembrano presentarsi come una sorta di messa in scena di alcune delle tesi fondamentali della fenomenologia. Così ad esempio nel concetto heideggeriano e sartriano dell'essere-al-mondo inteso come un trovarsi, un essere-messo-dentro, in una condizione, in una situazione contornata e delimitata, in una sorta di *spazio dell'esistenza* con i cui elementi costitutivi si è costretti a stare in rapporto e i cui confini chiedono continuamente di essere conosciuti, si rivelano molti punti di contatto con quello *spazio della scena,* sempre più disposto a protendersi e a indefinirsi, nel quale la drammaturgia e la teatrologia moderna e contemporanea immaginano immerso l'attore non meno dello spettatore.

Se, come accade con frequenza sempre maggiore negli esempi che ci vengono proposti dalle tendenze ultime del teatro contemporaneo, la scena tende progressivamente ad eludere i contorni del perimetro entro il quale era stata costretta, per evaderlo e dilatarsi in ogni direzione, superando il palcoscenico, recuperando il retropalco, invadendo la platea, insediandosi in ambienti nuovi, dall'edificio pubblico, alla strada, alla piazza, e confondendosi sempre più con la vita come se volesse in qualche modo cercarne l'identificazione, si può davvero credere, allora, che spazio dell'esistenza e spazio della scena finiscano per qualificarsi come due elementi analoghi e coestensibili nei cui ambiti i rispettivi utenti, l'individuo in generale e l'attore (ma anche lo spettatore ormai privato della sua abituale e specifica funzione), si trovano a compiere le medesime esperienze.

La richiesta cui l'attore è fatto oggetto, di *conoscere* tutti gli elementi dello spazio teatrale, di *percorrerlo* e di *possederlo* nel corso dell'azione, di *condizionarlo* e di *lasciarsene condizionare,* di *trasformarlo* e di *lasciarsene trasformare,* è in gran parte simile alla richiesta cui l'uomo si trova esposto nel momento in cui l'*esistenza* gli chiede di essere *conosciuta, percorsa, sperimentata, frugata in ogni suo angolo.* Il medium di questa relazione, l'elemento che rende possibile questa analogia tra spazio della scena e spazio dell'esistenza, ci pare debba essere costituito proprio da colui che *abita* l'uno e l'altro di questi spazi, vale a dire da quel *corpo-soggetto* emettitore di intenzionalità motorie e significanti, parlante (non necessariamente un linguaggio verbale) e portatore sempre di un senso immanente o nascente, capace di estendersi a tutto il mondo sensibile, sia ch'egli si *comporti* all'interno di uno spazio mondano, sia ch'egli *agisca* nell'ambito di uno spazio scenico.

L'essere-al-mondo del resto, ed è questa un'altra delle possibili deduzioni dal rapporto fenomenologia-teatro, nella sua duplicità apparente, e di fatto sempre tensionalmente superata, implica tuttavia una distinzione di essere e mondo che si presenta per molti aspetti analoga alla distinzione di attore e spettatore, laddove, beninteso, per attore e spettatore s'intendano non soltanto gli individui fisici ma il complesso di relazioni che questa fisicità mette in movimento o richiama su di sè. E medesima rimane, allora, l'esigenza che s'avverte nel teatro, come nell'esistenza, di saldare in un tutto omogeneo i due termini di attore e spettatore, essere e mondo. Conoscere l'esistenza nell'ambito dell'esistenzialismo fenomenologico, così come *conoscere* il teatro o la scena nell'ambito della drammaturgia contemporanea sembra voler dire prendere consapevolezza della *costituibilità,* anzichè della *datità,* di queste due strutture, dentro alle quali il *corpo-soggetto* agisce nel suo duplice aspetto di *vivente,* cioè di agente nello spazio dell'esistenza e di *teatrante,* cioè di agente nello spazio del teatro.

In ogni caso verificare la presenza di una fondazione teorica, di una matrice esistenziale e fenomenologica, nelle varie forme del teatro attuale, significa per noi, in queste pagine, vedere quali siano le possibilità di mettere in relazione quella nozione di *corpo-soggetto,* limitatamente alla descrizione che di essa è rinvenibile nell'analisi di Merleau-Ponty sul corpo, con il rilievo che la corporeità a teatro ha assunto nelle proposte della drammaturgia contemporanea, cercando inoltre di scoprire se il rapporto delle attuali poetiche teatrali con la fenomenologia si limiti soltanto ad una assunzione di nozioni e concetti particolarmente stimolanti, o giunga anche alla adozione di un metodo, talchè ad una certa maniera di pensare il mondo corrisponda una certa maniera di pensare il teatro e un certo criterio di analisi della realtà venga ritenuto valido per una analisi di tutto ciò che riguarda il fenomeno del teatro, anch'esso da intendersi appunto come aspetto di una più generale fenomenalità e dunque descrivibile nei medesimi termini, in cui di questa fenomenalità si parla.

E a proposito di quest'ultimo punto ci appare subito quanto meno curioso il fatto che Grotowski in alcune sue dichiarazioni, ormai famose, dove egli sembra andare alla ricerca della definizione, se così può dire, di un teoria del teatro, il metodo da lui seguito per giungere alla delimitazione del campo abbia qualcosa di molto simile al procedimento che nel linguaggio filosofico che qui ci interessa va sotto il nome di riduzione fenomenologica. Anche per lo studioso polacco si tratta in sostanza di sospendere il giudizio sulle nozioni tradizionali di teatro, di mettere in certo qual modo tra parentesi tutti gli elementi che hanno costituito la realtà tradizionale del teatro, per ripartire da zero e per vedere che cosa veramente resti di essenziale sul fondo del crogiuolo dell'analisi drammaturgica alla fine della ricerca.

Per giungere ad un chiarimento veramente sostanziale intorno alla natura del teatro, dice infatti Grotowski, bisogna senz'altro adottare « *il metodo dell'eliminare e non dell'aggiungere,* e cioè bisogna domandarsi: senza che cosa il teatro non può più esistere? Vediamo: il teatro può esistere senza costumi e scenografia? Lo può. Senza musica che accompagni lo svolgersi dell'azione? Sì. Può esistere senza effetti di luce? Certamente. Senza testo? La storia del teatro ce lo conferma. Il testo è apparso come uno degli ultimi elementi nello sviluppo dell'arte teatrale. Se noi non mettiamo sulla scena alcune persone che abbiano uno *scenario* comune e che improvvisino le loro azioni, come nella Commedia dell'Arte, lo spettacolo che vi risulterà sarà ancora del teatro. Anche se le parole non verranno pronunciate ma biascicate. Il teatro può esistere senza attori? Non conosco alcun caso del genere. Si potrà pensare al teatro di marionette, ma anche qui troviamo un attore, anche se di altro genere. Il teatro può esistere senza spettatori? Ce ne vuole almeno uno perchè esista lo spettacolo. Così non ci resta che l'attore e lo spettatore. Quindi possiamo definire teatro quanto avviene tra spettatore ed attore. Tutto il resto è supplementare, forse necessario, ma sempre supplementare. Non è un caso che lo sviluppo del nostro teatro va da un teatro ricco di mezzi dove sono utilizzate arti plastiche, luci, musica, ad un teatro povero di mezzi, un teatro ascetico che noi mettiamo in pratica da più anni. Nel nostro teatro non rimane in realtà che l'attore e lo spettatore, tutti gli elementi visuali, per esempio gli elementi plastici, sono costruiti dal corpo dell'attore, gli effetti acustici e musicali dalla sua voce, ecc. ».

Dunque si può ben dire che lo stesso metodo della riduzione, come criterio di analisi dei fenomeni sembra comune tanto al fenomenologo quanto allo stu-

dioso di teatro. C'è tra l'uno e l'altro una evidente convergenza di intenzioni, che si dispiega proprio in questo voler andare là dove i fenomeni si manifestano e si rivelano nella loro primordialità. Ma non basta, o almeno noi crediamo che non basti: l'analisi di Grotowski infatti non si limita soltanto a qualificarsi come una riflessione puramente teorica sul fenomeno del teatro, essa è in qualche modo una riflessione che tende a costituire il fenomeno stesso, a farlo essere davvero quello ch'esso intende; passando dalla riflessione teorica alla pratica teatrale vera e propria, dopo la collocazione tra parentesi e l'azzeramento dell'esperienza, egli fa saltar fuori il teatro, lo mette in essere, lo costituisce; e lo costituisce, non alla maniera in cui un *poi* viene dopo di un *prima,* ma nello stesso momento, nel momento in cui, in altri termini, un fatto di pratica teatrale *non si traduce in,* ma *è,* nel medesimo tempo, un fatto di riflessione sul teatro. Il pensiero di Grotowski che abbiamo riportato ci sembra infatti nient'altro che la trascrizione in termini di convenzione verbale di una riflessione, fatta con i *mezzi* e gli *strumenti* del teatro, nel cui ambito il teatro come fenomeno si istituisce al limite di una intenzionalità. Non ci sono insomma un *fare il teatro* e un *riflettere sul teatro* che siano due cose distinte, ma c'è invece un *fare* e un *riflettere* che accadono insieme, che sono la medesima cosa dentro alla quale il fenomeno del teatro si costituisce. Se questo è vero, come a noi pare che sia, almeno per quanto riguarda il caso di Grotowski, allora l'analogia che ipotizzavamo all'inizio fra teatro ed esistenza, ed ancor più fra teatro e fenomenologia, si propone in termini tali da non lasciare residuo alcuno.

Ritornando ora alla parte, per così dire, *nozionale* del nostro progetto, in contrapposizione a quest'ultima della quale abbiamo discorso che potremmo forse chiamare *metodologica* e nella quale ancora c'imbatteremo nelle prossime pagine, ciò che c'interessa prendere in considerazione è la possibilità di un rapporto tra il concetto grotowskiano di *autopenetrazione* e quello di *autocoscienza* di cui ci parla Merleau-Ponty. Occorrerà naturalmente qualche preambolo che noi appoggeremo, per una parte ancora del nostro discorso, sulle affermazioni di Grotowski e poichè potrebbe nascere il sospetto che altre non se ne possano additare, di ugualmente pertinenti al problema di cui ci occupiamo, diciamo subito che è vero caso mai il contrario (basterebbe per accorgersene scorrere soltanto le poetiche teatrali del Novecento) e che la nostra scelta di Grotowski vuole avere, appena, un valore *operativo,* nel senso che il suo pensiero sull'argomento, non foss'altro per il modo in cui viene formulato, serve meglio le intenzioni della nostra ricerca.

Prendiamo per cominciare le frasi che introducono il discorso sulla formazione dell'attore: « L'attore — dice Grotowski — è un uomo che lavora pubblicamente con il suo corpo, che lo dà pubblicamente. Se questo corpo si limita a *mostrare* ciò che è, cosa alla portata di ogni uomo comune, se esso non diventa un docile *strumento* per compiere un atto spirituale reale, se esso è sfruttato per danaro e ciò che si chiama successo presso il pubblico, allora l'arte dell'attore è assai vicina alla prostituzione ».

E' noto però che l'esperienza del corpo, del proprio come di quello d'altri, non rappresenta per il teatro qualcosa di assolutamente inedito. La stessa natura del *mestiere d'attore* ha sempre richiesto, fin dalle origini, di saper usare anzitutto del proprio corpo e il *recitare* ha sempre voluto dire, in fondo, *esibire in un corpo:* delle parole, dei concetti, dei sentimenti. Sia pure di volta in volta fatto segno a considerazioni più o meno attente a seconda dell'evolversi e del mutare delle *idee di teatro,* il corpo ha sempre costituito un elemento imprescindibile del *repertorio* dell'attore, unitamente al gesti, alle posizioni, ai movimenti. La dizione

stessa e le regole della pronuncia cui tante cure erano dedicate nell'ambito del teatro tradizionale allo scopo di permettere il raggiungimento della forma migliore di *re-citazione,* chiamavano di fatto in causa il corpo, non solo nelle sue parti, nei suoi singoli organi, ma nella sua totalità, nel senso in cui una intonazione o un accento o un tipo di voce, richiedevano non solo l'adeguamento di un organo, ma la *pre-disposizione* di tutto il corpo a quell'adeguamento. Dunque l'attuale interesse (anche quello grotowskiano) per il corpo a teatro non nasce dal niente, *è già* del teatro e rappresenta quindi una sorta di ritorno a ciò che gli appartiene, non è una scoperta, ma una riscoperta.

Resta da stabilire quale sia il senso di questa riscoperta. E allora a noi pare che il senso vero di tale riscoperta sia, nel medesimo tempo, quello del *risarcimento* e della *differenza:* una differenza, quest'ultima, dentro alla quale si istituisce quel *di più* che rappresenta il contributo maggiore di Grotowski al problema della corporeità a teatro. Infatti quando egli propone il passaggio dalla passività all'attività, da un'idea di teatro in cui l'esperienza del corpo si degradava a rappresentazione del corpo, ad una idea di teatro in cui il corpo si autocolga come oggetto-soggetto capace non soltanto di proporsi come contenitore di parola e di pensiero, ma anche come portatore *in proprio* di sensi e di significati, oppure quando avverte l'insufficienza di qualsiasi atteggiamento semplicemente mimetico e insiste, come nel brano citato, sulla necessità di distinguere tra *indicatività* e *strumentalità* (con quest'ultimo concetto lasciando ben capire, tra le altre cose, come anche il motivo della *corporeità* non debba andare mai disgiunto dal criterio della *convenzionalità,* contrariamente a quel che talvolta s'è pensato di poter affermare e credere), non si limita solamente a *riparlare* la corporeità, o a *riagirla* a teatro, nei termini in cui già era stata *parlata* e *agita,* ma preleva da quel *già parlato* e *già agito,* quell'eccedenza di senso, quel *di più,* che permette al suo discorso di fare un ulteriore passo avanti.

« Ma in tale processo — scrive Grotowski, parlando del raggiungimento della *santità* — ciò che è determinante è la tecnica di penetrazione psichica dell'attore. Egli deve apprendere a *far uso del personaggio* come di un bisturi per la propria dissezione. E non si tratta di *rappresentare se stesso in circostanze predisposte,* ciò che è normalmente definito *vivere un personaggio,* nè di proporre un personaggio con una cosiddetta distanza, in maniera epica, partendo da una analisi condotta a freddo. Si tratta invece di avvalersi di un personaggio come di un trampolino, come uno *strumento* che permetta di scrutare ciò che si trova al di sotto della nostra maschera di tutti i giorni, ciò che costituisce il nucleo più segreto della nostra personalità per offrirlo, spogliarsene. Il compimento dell'atto in questione, *l'autopenetrazione,* il mettersi a nudo, richiede la mobilitazione di tutte le forze fisiche e spirituali dell'attore che sarà come in stato di disponibilità passiva. Disponibilità passiva di realizzare una partitura attiva ».

Questo autocoglimento cui l'attore perviene mediante l'uso della corporeità questa sorta di *ripresa di sè* mediante il gesto che si propone al posto di una parola ormai completamente destituita di tale potere, questo momento in cui il corpo giunge come a considerare il suo stesso essere per sè, sembra rappresentare il corrispettivo quasi esatto di quel procedimento mediante il quale, secondo Merleau-Ponty, il pensiero prende a considerare l'essere per sè della coscienza. Il concetto di autocoscienza che noi troviamo in Merleau-Ponty si mostra così particolarmente somigliante a quello di autopenetrazione di cui ci parla Grotowski: l'autocoscienza del filosofo come l'autopenetrazione dell'attore portano ugualmente all'a-

pertura della veduta sul medesimo fenomeno dell'essere-al-mondo, dell'esistere intenzionale; l'una e l'altra funzionano come tecniche atte al raggiungimento di una più autentica consapevolezza di sè e delle cose o del mondo, da una parte, e di sè e del teatro (che delle cose e del mondo è un aspetto) dall'altra. La possibilità di una relazione fra l'autocoscienza e l'autopenetrazione ha il non trascurabile merito di farci vedere quanto l'idea di autopenetrazione sia assai meno di quel che si è lasciato credere legata a qualcosa di indeterminato, di magico, di misterioso, almeno nel senso solitamente screditato con cui questi termini vengono adoperati: mediante l'autopenetrazione in realtà il soggetto, o l'attore, non diviene qualcosa d'altro, non si trasferisce in altro luogo, *esso si limita semplicemente a divenire ciò che già in qualche modo è*. La transe di cui parla Grotowski, non è una transe reale, ma una transe tuttaffatto metaforica e significa soltanto *il potere di concentrarsi in una maniera teatrale,* non è una cosa, ma semplicemente un modo, una tecnica, per nulla diversa, nella sostanza, dalla tecnica che si può mettere in atto per evocare qualcosa di nient'affatto misterioso e di molto quotidiano e banale come il sonno. « Mi stendo sul mio letto — scrive Merleau-Ponty — sul lato sinistro, con le ginocchia piegate, chiudo gli occhi, allontano da me i miei progetti. Ma il potere della mia volontà e della mia coscienza si ferma qui. Come nei misteri dionisiaci gli iniziati invocano il Dio mimando le scene della sua vita, così io sollecito l'intervento del sonno imitando il respiro di chi dorme e la sua positura. Il Dio è presente quando gli iniziati non si distinguono più dalla parte che recitano, quando il loro corpo e la loro coscienza cessano di opporgli la loro opacità particolare e si sono interamente fusi nel mito. *C'è un momento in cui il sonno " viene ", si posa su questa sua imitazione che gli proponevo, e io riesco a divenire ciò che fingevo di essere ...* ».

Diversamente dalla tecnica per il conseguimento dello stato di sonno, i cui passaggi possono essere considerati in qualche modo naturali e meccanici, la tecnica per il raggiungimento dello stato di transe deve essere appresa.

« L'attore — scrive Grotowski — può conseguire lo stato di transe e apprendere tale tecnica di concentrazione partendo da uno degli elementi summenzionati (attitudine introspettiva, rilassamento fisico, concentramento di tutto l'organismo nella regione del cuore). Ognuno di essi sviluppato a fondo contiene, in definitiva, in sè, gli altri due. La loro successione e l'arte di raggiungerli sono particolari individuali legati alla personalità dell'attore. Io dirò solo che per ottenere che l'attore si *metta a nudo,* è necessario trovare in lui, o piuttosto rendergli possibile la scoperta in sè dei suoi motivi psicanalitici, della verità calma e dolorosa di se stesso. Reperire come gli slogans, le formule entro alle quali si dispone tutto il bozzolo di reazioni istintive legate alla sua particolare personalità: per esempio *sono brutto, nessuno mi ama.* Se questo motivo è colto convenientemente, se vi è concentrata tutta l'attenzione, esso non provoca un sentimento di esasperazione, ma piuttosto un *caldo* dolore, una sensazione simile a un grande mare tiepido ».

Ma questa sorta di *sparizione* del corpo, questo suo *non essere più nel mondo,* questa necessità che il corpo sente di *liberarsi da ogni resistenza,* superare ogni *opacità particolare, cessare praticamente di esistere,* non rimanda mai, tanto nella transe quanto nel sonno, ad una sua *totale cancellazione*: il dormiente non è mai completamente chiuso in sè, non è mai definitivamente separato dal mondo, non è mai del tutto dormiente, così come il conseguimento dello stato di transe da parte dell'attore, conduce ad una passività che non è mai completamente tale e al cui interno anzi si apre sempre la possibilità di realizzare, appunto, una *par-*

titura attiva. C'è una sorta di *anonima vigilanza* che fa del sonno un modo dell'autocoscienza ed è la medesima che fa della transe un modo dell'autopenetrazione; la transe di Grotowiski è chiamata ad essere *allo stesso modo* del sonno di Merleau-Ponty: il rilassamento fisico, il concentramento, l'attitudine introspettiva del primo, funzionano come lo stendersi sul lato sinistro, il piegare le ginocchia, il chiudere gli occhi, l'allontanare i progetti del secondo: sono due tecniche, due meccanismi convenzionali che trovano il loro presupposto in una autocoscienza che li inventa e dalla quale non si collocano fuori; la transe sta all'autoconsapevolezza dell'attore come il sonno sta all'autocoscienza.

Lo spettacolo che da questo punto di vista ci ha maggiormente interessato, proprio come traduzione in termini teatrali di quanto abbiamo appena terminato di dire, è stato *Macbeth: o que se passa na tua cabeça,* recentemente presentato al *18° Festival Internazionale del Teatro Universitario* di Parma dal *Circulo de Iniciacâo Teatrale da Academia de Coimbra,* per l'adattamento e la regìa di Juan Carlos Ulviedo.

Io — dice Ulviedo — « non creo fatti teatrali perchè siano visti o uditi, io solo provoco le relazioni necessarie affinchè questo fatto si produca. Do agli attori il ruolo di investigatori psico-socio-politici e il mio compito consiste in sbloccarli e incitarli affinchè conseguano una preparazione che permetta loro di provocare fatti socio-teatrali di creazione collettiva ». Come vengano provocate le *relazioni* e come vengano conseguiti lo *sbloccamento* e la *preparazione* di cui ci parla, Ulviedo lo fa vedere assai bene nella prima parte del suo spettacolo passeggiando tra i sessanta corpi in supinazione che occupano tutto lo spazio del teatro e trasmettendo, con l'aiuto di un piccolo diffusore a spalla, a tutti gli attori in generale e a qualcuno in particolare, degli slogans, appunto, degli incitamenti, dei consigli, delle posizioni da far assumere al corpo o a qualche parte di esso, delle parole di rimprovero o di approvazione, il tutto con una voce che si fa di volta in volta imperiosa, suadente, sussurrata, irritata, accelerata, rallentata, balbettata, borbottata, sputacchiata, usata insomma in tutte le sue possibilità di emissione, di mescolanza, di sovrapposizione e di combinazione dei toni. Quando tutto l'insieme delle adeguazioni e della reazioni psico-fisiche s'è disposto come un reticolo intorno alla personalità degli attori, viene un momento in cui il loro corpo e la loro mente si liberano di ogni resistenza, cessano in certo senso di esistere come un qualcosa di opaco e inattraversabile, viene un momento in cui, si potrebbe dire parafrasando Merleau-Ponty, Macbeth sopraggiunge, si posa sull'intima e profonda imitazione che ognuno degli attori gli proponeva, e ognuno di loro riesce a divenire ciò che fingeva di essere. Quando Macbeth sia *venuto* in ognuno di loro, ovvero quando ognuno di loro sia penetrato nella testa di Macbeth evocandone, per richiamarlo su di sè, quel misto di rimorso e di vendetta, di paura e di speranza, di tremore e di terrore che ne costituisce in fondo l'archetipo, quando su questa passiva e offerta disponibilità del corpo si sia posata l'essenza di Macbeth facendo in modo che ognuno di quei corpi non diventasse altro, ma si limitasse solamente a *divenire quel Macbeth che già in qualche modo era,* allora prendeva lentamente consistenza l'esigenza di realizzare e agire una partitura attiva: la novità del lavoro di Ulviedo consiste da questo punto di vista nell'aver messo *dentro* allo spettacolo e *mostrato* ciò che solitamente lo precede ed è nascosto. E non si tratta qui del generico *introdursi,* comune a tutte le tecniche di preparazione dell'attore, nel grande fantasma del personaggio, ciò che ci viene presentato sembra piuttosto il *come* del passaggio dal momento in cui i gesti non si riferiscono al personaggio,

descrivendone *quasi* la preistoria, al momento in cui cominciano ad inerirlo e a intenderlo dispiegandone la storia. Si tratta, in altri termini, dell'itinerario in un io che si costituisce in forma coperta-aperta fino al limite di uno scoprimento che è facente l'identità, di una evocazione che fa essere il personaggio, della traccia di un farsi che porta alla rivelazione di un io che si parla, si dice e si pensa nel medesimo tempo parlando, dicendo e pensando, il sè di Macbeth e il Macbeth di sè.

Se dunque la corporeità a teatro aveva sempre agito prima come un elemento di contorno o di secondaria importanza (lo stesso teatro brechtiano non aveva avvertito — come ha notato Joseph Chaikin — la necessità di spezzare la separazione tra realtà strutturale esterna e realtà interiore, non prevedeva esercizi se non per risolvere momenti particolari della rappresentazione e riteneva che gli attori dovessero essere sempre rilassati nei muscoli per evitare che la tensione fisica potesse apparire come intensità che avrebbe attirato il pubblico con esibizioni forzate) nel suo attuale recupero essa ritorna come elemento globale, come fatto centrale dell'esperienza teatrale. L'azione teatrale diventa qualcosa in cui il corpo entra totalmente in gioco, e non solo per qualche sua parte. Anche quando l'impegno immediato e diretto sarà di una parte soltanto, tutto il resto si muoverà come se fosse in qualche modo implicato, e lo è in realtà, nei movimenti di quella singola parte: ogni singolo organo si disporrà in sintonia, secondo uno schema prestabilito, implicito nella natura stessa del corpo, a quella parte in movimento. Cosa questa che Merleau-Ponty aveva chiaramente individuato quando distinguendo tra una spazialità di posizione e una spazialità di situazione scriveva: « Se sto in piedi di fronte alla scrivania e mi appoggio su di essa con entrambe le mani, solo le mie mani sono messe in risalto e *tutto il mio corpo si trascina dietro ad esse come una coda di cometa.* Non che io ignori la posizione delle spalle o dei reni, ma essa non è che implicata in quella delle mie mani e *tutto il mio atteggiamento si legge,* per così dire, *nell'appoggio che esse prendono sul tavolo* »

In questo modo gli atteggiamenti che il corpo assume rischiano davvero di disporsi secondo una sequenza di natura tipicamente sintattica in cui tutti gli elementi si tengono fra loro per mezzo di relazioni e funzioni diverse e dove la disposizione degli atteggiamenti in un corpo finisce per assomigliare assai da vicino alla disposizione degli elementi in una proposizione o delle proposizioni in un periodo: come il linguaggio parlato — direbbe Barrault — anche quello dei gesti ha la sua sintassi.

E in questo legarsi e disporsi *sintatticamente* delle varie parti di un corpo, in cui appunto *tout se tient* in ogni momento e gesto, sembra risiedere la possibilità stessa del corpo a teatro di proporsi come un tutto unitario e parlante per il tramite appunto di questa unitarietà, anche se rimane pur sempre difficile determinare esattamente il grado di codificazione e di autentica formalizzazione cui può veramente arrivare questa sintassi dei gesti o questo pre-disporsi delle parti di un corpo nel suo tentativo di farsi ad ogni costo linguaggio.

Ma poichè è proprio della liceità di questo tentativo che si fa soprattutto questione per quanto riguarda la possibilità stessa di un linguaggio gestuale, la parola essendo considerata un atto in ogni caso o precedente o conseguente, un *prima* o un *poi* cui il gesto *deve* per forza rinviare, ci pare ancora interessante vedere come contro questo pregiudizio intellettualistico e verbalistico prenda decisamente posizione Merleau-Ponty lasciando addirittura credere che la gestualità possa mettere in qualche modo capo ad una propria *inseità.*

« Quando faccio segno ad un amico di avvicinarsi — egli scrive — *la mia*

intenzione non è un pensiero che preparerei in me stesso, non percepisco il segno nel mio corpo. Faccio segno attraverso il fondo, faccio segno laggiù dove si trova il mio amico, e la distanza che mi separa da lui, il suo consenso o il suo rifiuto si leggono immediatamente nel mio gesto, non c'è percezione seguita da un movimento, la percezione e il movimento formano un sistema che si modifica come un tutto. Se, per esempio, mi accorgo che non mi vuole obbedire e modifico il mio gesto in conseguenza, non ci sono qui due atti di coscienza distinti, ma io vedo la cattiva volontà dell'altro, e il mio gesto di impazienza esce da questa situazione *senza che si interponga nessun pensiero* ».

Il gesto quindi *non deve* per forza rinviare ad una parola che ne dispieghi il senso, non è affatto il risultato per così dire di una *parola cancellata*, esso emette da sè il suo senso, e l'emissione di senso che nasce dal gesto, o da una sequenza di gesti, e che ne determina il valore, tanto più si qualifica come significante, e pertanto passibile di analisi semantica, quanto più resta aperta la possibilità di una sequenza di gesti che, pur avendo la medesima successione, non raggiunge affatto il medesimo valore simbolico. Ciò che determina il valore del gesto sembra essere infatti, nell'esistenza non meno che nel teatro, la presenza di un destinatario dal quale in nessun caso è possibile prescindere — e in tal modo allora l'equivalenza teatro-esistenza appare ancora più saldata e verosimile — a meno che non intervenga una esplicita operazione di carattere specificamente teatrale in cui la resecazione o la separazione del gesto dal suo senso implicito obbedisca ad una precisa intenzionalità poetica o drammaturgica.

« Se ora — spiega Merleau Ponty — eseguo il " medesimo " movimento, ma senza rivolgermi a nessun destinatario presente o anche immaginario e come " una serie di movimenti in sè ", se eseguo cioè una " flessione " dell'avambraccio sul braccio con " supinazione " del braccio e " flessione " delle dita, il mio corpo, che prima era un veicolo di movimento, ne diviene esso stesso il fine, il suo progetto motorio non ha più di mira qualcuno del mondo, ma il mio avambraccio, il mio braccio, le mie dita, e li ha di mira in quanto sono capaci di rompere il loro inserimento nel mondo dato e di delineare intorno a me una situazione fittizia, o anche in quanto senza nessun destinatario fittizio, *io considero curiosamente questa strana macchina per significare e la faccio funzionare per diletto* ».

Cosa questa della quale si ha frequentemente esperienza in tutte quelle forme di teatro che usano della macchina corporea con intenti ludici o che perseguono particolari esiti di *asemanticità* del gesto e della parola come in certi esempi teatrali dell'avanguardia storica o in certe riprese del teatro contemporaneo o in alcuni generi dello spettacolo come il balletto e la danza. Ma a parte questi possibili usi del corpo che hanno dato origine a sperimentazioni teatrali estremamente interessanti, ma per analizzare le quali saremmo costretti ad orientare in tutt'altra direzione la nostra ricerca, appare evidente che il torto dell'intellettualismo e di quanti negano senza sospetti la possibilità di un linguaggio gestuale autonomo, consiste nel credere che la funzione simbolica o la funzione di rappresentazione, non si limiti soltanto a sottendere i nostri movimenti, ma costituisca addirittura il termine ultimo dell'analisi dei medesimi, separandola completamente dai *materiali nei quali si realizza* ed astenendosi espressamente dall'introdurre dietro la parola, l'azione, la percezione o il gesto una coscienza come forma comune e numericamente una dei materiali linguistici, percettivi, motori o gestuali. Il che sarebbe forse possibile se il nostro corpo fosse solamente uno spazio espressivo fra tutti gli altri e non invece *l'origine di tutti gli altri,* o, anche, *il mo-*

vimento stesso dell'espressione, ciò, in altri termini, che proietta all'esterno i significati assegnando ad essi un luogo e permettendo a questi significati di esistere come cose sotto le nostre mani e sotto i nostri occhi.

S'è detto prima che una delle difficoltà principali che riguardano l'intendere il corpo a teatro come sede di una espressività totale, è rappresentata dalla diffidenza verso le possibilità del linguaggio puramente gestuale e dalla convinzione, ormai acquisita, che ogni gesto possa difficilmente giungere ad una piena autonomia di senso e di significazione se non è accompagnato da una parola che in qualche modo lo spieghi, lo renda esplicito, lo faccia intelleggibile, ne determini il valore. C'è invece tutta una parte del discorso di Merleau-Ponty sul corpo che sembra escludere queste preoccupazioni e riconoscere al corpo possibilità di espressione non solo efficaci ma completamente autonome, ed è là dove egli paragona il corpo alla opera d'arte escludendo qualsiasi analogia con l'oggetto fisico: analogia questa, conviene sottolinearlo, che danno per scontata i non estimatori della corporeità e sulla quale sembrano fondarsi molti dei dubbi da loro sollevati. Se il corpo infatti fosse da intendersi come un oggetto fisico la sua possibilità di significazione non potrebbe se non risiedere in altro da lui impedendogli qualsiasi autonomia, se viceversa il corpo è in qualche modo paragonabile all'opera d'arte è evidente che la sua presenza a teatro o la sua utilizzazione scenica si qualificano come capaci di sprigionare tutta quella *pienezza* e, nel medesimo tempo, tutta quella *indigenza* di senso che sono specialmente caratteristiche dell'opera d'arte in generale. Per cui le difficoltà che il corpo incontra nell'esprimersi dovranno essere ricondotte in genere a tutta la sfera dell'espressività e non potranno in alcun modo essere considerate specifiche e proprie soltanto dell'espressività corporea coll'intento sottinteso di negarne semplicemente la possibilità.

Dopo aver detto che in un quadro o in un brano musicale, l'idea non può comunicarsi se non attraverso il dispiegarsi dei colori e dei suoni; che la percezione dei quadri è la sola in grado di darmi l'unico Cézanne esistente nonostante la possibile molteplicità di risultati cui l'analisi può portare; che il parlare significa non solo attraverso le parole, ma anche attraverso l'accento, l'intonazione, i gesti e la fisionomia e che questo supplemento di senso rivela non già i pensieri di chi parla, ma la sorgente dei suoi pensieri e il suo modo d'essere fondamentale; che la poesia esiste alla maniera di una cosa e non sussiste eternamente alla maniera di una verità, egli aggiunge: « Un romanzo, una poesia, un brano musicale, un quadro sono individui, cioè esseri in cui non si può distinguere l'espressione dall'espresso, in cui il senso è accessibile solo per contatto diretto e che irradiano il loro significato senza abbandonare il proprio posto temporale e spaziale. In questo senso il nostro corpo è paragonabile all'opera d'arte. *Esso è un nodo di significati viventi...* ».

Un nodo, però, dove il significato non è indicato dal segno alla maniera in cui per esempio i galloni indicano il grado o il numero designa una casa: qui il *corpo-segno,* esprimente le modalità dell'esperienza, non si limita solo ad additare il suo significato, ma è abitato da quest'ultimo, è ciò che esso stesso significa. Così, anzichè lasciarsi in qualche modo definire una volta per tutte, il corpo rivela piuttosto la sua natura natura *enigmatica: esso non è dov'è, non è ciò che è;* a noi è dato solamente di vederlo secernere in se stesso un senso *che non gli giunge da nessun luogo,* proiettarlo sul suo mondo circostante fatto di materia e comunicarlo agli altri soggetti incarnati.

Questa rivelazione di un senso immanente nel corpo risulta ancora più evi-

denziata nel pensiero di Merleau-Ponty dall'analisi condotta sulla parola intesa come *gesto verbale* o *fonetico*. Noi viviamo in un mondo in cui la parola è *istituita* e di questa *istituzione*, su cui si fonda anche il teatro tradizionale, così come gran parte dei modi della nostra vita comune e abitudinaria, noi evitiamo di chiederci il fondamento. In realtà l'assenza della domanda non cancella affatto la presenza di un fondamento e allora imparare a parlare può ben significare, anzitutto, *trasformare in parola* un determinato silenzio, uscire mediante *un atto radicale d'espressione* da quel silenzio che ogni parola costituita lascia dietro di sè. Ma questa nostra visione del parlare rimarrebbe superficiale e incompleta se non risalissimo all'indietro verso il punto originale del suo fondamento fino a quando non ci sia possibile descrivere quell'atto radicale d'espressione, quel gesto, che rompe il silenzio primordiale facendone scaturire la parola. Ogni immagine verbale si rivelerà alla fine nient'altro che una modalità della mia gesticolazione fonetica, il senso stesso della parola, il suo significato concettuale, non potranno essere considerati se non come nascenti *per prelevamento su* un significato gestuale, a sua volta immanente alla parola stessa. Per sapere la parola dunque non è tanto necessario rappresentarsela quanto piuttosto possederne l'essenza articolare e sonora come uno degli usi possibili del corpo. Indagando pertanto la natura stessa della parola, descrivendone la fenomenologia, ripercorrendone la nascita, studiandone la manifestazione, non si può non giungere a scoprirne il carattere gestuale. « La parola — scrive Merleau-Ponty — è un autentico gesto e contiene il proprio senso allo stesso modo in cui il gesto contiene il suo ». Non è tanto il gesto allora che deve essere ricondotto ad una parola che lo sostenga, quanto la parola piuttosto che ha bisogno di riandare al gesto che la fa nascere. E in questo ripercorrere a ritroso il cammino che porta alla parola si può ben vedere la traccia di un itinerario parallelo a quello lungo il quale si muove la ricerca teatrale contemporanea alla riscoperta dell'autonomia del gesto e dei suoi significati immanenti. Autonomia e immanenza queste intorno alle quali Merleau-Ponty ci dà ulteriori assicurazioni quando scrive: « Prendiamo un gesto di collera o di minaccia: per comprenderlo io non ho bisogno di ricordare i sentimenti che ho provato quando eseguivo per conto mio i medesimi gesti. Conosco malissimo, dall'interno, la mimica della collera, e quindi all'associazione per somiglianza o al ragionamento per analogia mancherebbe un elemento decisivo; del resto non percepisco la collera o la minaccia come un fatto psichico nascosto dietro il gesto, leggo la collera nel gesto, *il gesto non mi fa pensare alla collera, ma è la collera stessa* ».

Potrebbe a questo punto sorgere, lungo la via della ipotizzazione di un linguaggio gestuale, un ostacolo, certamente di non poco conto, verso il quale sembrano paradossalmente portarci le argomentazioni *a favore* fino ad ora condotte ed è quello, da alcuni ritenuto insuperabile, della non convenzionalità del gesto e quindi della sua ridotta capacità di significazione. E in realtà se è vero, come dice Cassirer, che quanto più qualcosa somiglia a ciò che vuole esprimere, quanto più essa stessa *è* ancora questo altro, tanto meno riesce a *significarlo*, l'identità in qualche modo stabilita fra il gesto e il suo significato potrebbe davvero lasciar credere ad una sostanziale incapacità di significare da parte del gesto, per mancanza di sufficiente *diversità* o *distanza*. In altri termini mentre la parola in quanto segno convenzionale conserverebbe tutta la sua capacità di significazione, il gesto in quanto segno naturale non ne disporrebbe affatto. Ciò che a noi preme sottolineare invece è che anche per Merlau-Ponty (altri hanno già riscontrato le forme di alta convenzionalizzazione raggiunte dal repertorio gestuale nelle manifestazioni

del teatro specialmente orientale) questa sorta di identità tra il gesto e il suo significato non si pone affatto sotto il segno della naturalità: « Gridare nella collera o baciare nell'amore non è più naurale o meno convenzionale — egli scrive — che chiamare tavolo un tavolo. *I sentimenti e i comportamenti passionali sono inventati come le parole* ».

Se dunque i gesti possono subire lo stesso processo di convenzionalizzazione o di formalizzazione riscontrabile nella parola, se il gesto non può essere considerato più naturale o meno convenzionale della parola, il suo impiego a teatro non rappresenta un passo indietro rispetto alla possibilità di parlare che la parola offre, non implica un calo di espressività o una riduzione del livello di comunicazione, ma rappresenta al contrario una riscoperta delle radici stesse della verbalità o della parola. Nè pare si debba dare troppo credito alla obiezione secondo cui l'impossibilità di parlare attraverso il gesto a teatro sarebbe confermata dall'impossibilità di rispondere da parte dello spettatore nel medesimo codice gestuale. E questo perchè, a parte il fatto che la possibilità di rispondere nel medesimo codice rimane una mera possibilità anche quando si tratti di comunicazione verbale (in effetti nessuno spettatore potrebbe mai rispondere all'attore e comunicare con lui in termini di autentica e reciproca comprensione, pur possedendo l'uno e l'altro formalmente il potere di usare in maniera omologa del medesimo codice linguistico, se non adoperando le parole dell'autore e a patto di divenire egli stesso attore) non pare che il tipo di comunicazione artistica possa essere trascritto in termini di comunicazione tout court. In realtà i gesti e le parole, come anche i colori o le note, quando siano collocati all'interno di uno spazio scenico o poetico o pittorico o musicale, quando siano cioè usati allo scopo di esprimere, per così dire, in termini di artisticità, assumono valori diversi, dicono solitamente di più di quel che abitualmente dicono quando vengano usati per semplicemente comunicare in termini puramente informativi o trasmettitivi, il senso che sprigionano non è mai qualcosa di *dato* una volta per tutte o di determinato prima dalle regole stesse del codice, ma è sempre, piuttosto, qualcosa di *compreso*, di riafferrato cioè da un atto dello spettatore o del fruitore più in generale ed in questo *atto* anche trova spesso il suo compimento.

Per quanto riguarda in modo particolare i gesti, la loro comunicazione, o meglio la loro comprensione, è resa possibile, secondo Merleau-Ponty, dalla reciprocità delle mie intenzioni e delle intenzioni altrui. « Tutto avviene come se l'intenzione dell'altro abitasse il mio corpo o come se le mie intenzioni abitassero il suo. Il gesto di cui io sono testimone traccia come un disegno punteggiato di un oggetto intenzionale. Questo gesto diviene attuale e pienamente compreso quando i poteri del mio corpo vi si conformano e combaciano con esso ».

Qualcosa del genere è proprio ciò che crediamo d'aver visto in quel *Misteries and Smaller Pieces* che il Living Theatre ha portato in giro per l'Europa in questi ultimi anni, e si tratta più precisamente di quel brano collocato nella seconda parte dello spettacolo con il titolo di *suoni e movimenti*. In questa sorta di esercizio ideato da Joseph Chaikin (successivamente direttore dell'Open Theatre nei cui spettacoli e specialmente a nostro avviso in alcuni brani collocati nel repertorio di *Masks* si possono ravvisare i medisimi criteri di realizzazione) gli attori della compagnia si ordinano su due file disposte perpendicolarmente alla platea, una di fronte all'altra, verso i lati destro e sinistro del palcoscenico. Gli attori si guardano in faccia per qualche tempo, poi uno di loro esce dalla fila, si pone press'a poco al centro dello spazio rimasto libero tra i due gruppi, e inventa a seconda dei casi,

uno solo o una sequenza di gesti e suoni rivolgendosi ai componenti dell'altro gruppo in generale o a qualcuno di essi in particolare. Dal gruppo opposto si muove allora un altro attore che prende ciò che il collega gli ha appena proposto sul piano sonoro e gestuale e lo trasforma in un altro suono e movimento, riproponendo il tutto agli attori del primo gruppo che a loro volta riprendono, trasformano e ripropongono. Talvolta accade che l'attore di un gruppo direttamente interpellato dalla sequenza di movimenti e suoni indirizzatagli dal collega non se la senta di rispondere, si trovi, per così dire a corto di argomenti; egli allora chiede a qualcun altro del medesimo gruppo (o qualcun altro si offre) di rispondere al suo posto riservandosi di intervenire in una occasione per lui più favorevole. E' come se tra i due gruppi si aprisse un dialogo in cui il gesto sta al posto della parola e la sostituisce in tutto e per tutto, emmettendo dei significati alla stessa maniera in cui la parola li emetterebbe e cogliendoli allo stesso modo in cui la parola saprebbe coglierli. Ogni gesto lanciato dall'attore contiene in sè ciò che vuol dire, il suo significato, alla maniera di un'intenzione come un qualcosa che lo supera, che lo trascende, che fuoriesce come una sorta di eccedenza dai materiali impiegati per esprimerlo.

Il gesto viene proposto al testimone-attore contemporaneamente all'intenzione che lo abita, ma quest'ultima gli sta, per così dire, davanti come un qualcosa da raggiungere, come una meta verso la quale muoversi. Rispondere al gesto, trasformarlo e riproporlo, per colui che sia invitato a farlo, vuol dire essere in grado di coglierne l'intenzione o l'eccedenza, disporsi lungo la linea di fuoriuscita di questo significato e carpirlo adeguandovisi, ma poichè l'intenzionalità significante dell'altro non si lascia prendere se non abita già in qualche modo il mio corpo, si capisce come mai non sempre sia possibile raccogliere l'invitazione e come possa divenire pertanto necessario passare il turno e lasciare ad altri la prosecuzione del discorso.

Una volta invece che l'eccedenza sia stata colta, essa diventa qualcosa di preso dentro, di incorporato nel nuovo gesto, una sorta di *saputo* gestuale sulla cui base il nuovo gesto cercherà di significare qualcosa di non ancora significato. E come la gesticolazione fonetica e verbale ha bisogno, perchè il suo significato si realizzi ed emerga, di un alfabeto di significati già acquisiti, allo stesso modo la gesticolazione *tout court,* non fonetica o verbale, deve presupporre un mondo percepito comune a tutti ove il gesto si svolga e dispieghi il suo senso: c'è, diremmo con Artaud, accanto alla « cultura delle parole », una « cultura dei gesti » sulla cui base, analogamente, i significati prendono ad esistere.

Volendo definire il senso ultimo di questo esercizio, Pierre Biner parla di « gioia collettiva », di « immagine di comunicazione più profonda », contrapponendolo, come la cocteauiana « altra faccia dello specchio », all'esercizio successivo intitolato *la peste* (e ispirato alla famosa descrizione di Artaud) il cui senso sarebbe invece quello della morte collettiva, dell'assenza di ogni comunicazione: più precisamente noi diremmo, secondo la linea del nostro discorso, che come il senso del gesto non è mai dietro ad esso, ma si confonde con la struttura del mondo che il gesto delinea e che io riprendo per conto mio, si diffonde sul gesto stesso, ugualmente il senso dell'esercizio non sta dietro di esso come qualcosa da simbolizzare, ma si diffonde sull'esercizio stesso come un intendere il mondo, o l'essere-al-mondo, *secondo il modo dell'assenso* (in quanto, cioè, buono o positivo), che ogni attore riprende per conto suo e comprende, come, potremmo ancora dire, un *avere* il mondo attraverso il corpo quale potenza di questo stesso mondo.

Da quanto siamo venuti fino ad ora dicendo emerge, come comune ai due ambiti di discorso che andiamo qui mettendo a confronto, quello di una certa fenomenologia e quello di una certa idea di teatro, la nozione di un corpo capace di dare senso non solo agli oggetti naturali, ma anche agli oggetti culturali come le parole e ancora, quanto meno, la nozione di una parola che continuamente chiede di essere ricondotta alle sue origini gestuali, che si pretende radicata nel corpo, che si dice anzitutto un evento che del corpo si impadronisce e le cui prese sul corpo circoscrivono le zone di significato alle quali essa parola si riferisce prima ancora di qualificarsi come l'indice di un concetto o di un pensiero. Ciò che a noi preme ora sottolineare a tale riguardo è che il pensiero di Merleau-Ponty sulla parola non soltanto si limita ad una rivalutazione di tipo glossopoietico, non soltanto, per dirla con Derrida, ci riconduce sul *limite* del momento in cui la parola non è ancora nata, quando l'articolazione non è già più il grido ma è ancora il discorso, quando la ripetizione è *quasi* impossibile, ma mette davvero a nudo la carne della parola nel senso più letterale del termine giungendo cioè a identificarne non soltanto la natura gestuale e corporea ma quella, addirittura, muscolare e, appunto, carnale, con il pregio a nostro avviso di portare l'indagine sulla parola nel corpo assai più avanti di quel che sia stato fatto all'interno delle stesse poetiche teatrali d'avanguardia e dunque con il merito di offrirsi alla riflessione drammaturgica contemporanea come una analisi ancora ricca di sollecitazioni da utilizzare.

Nel suo *Manifesto sull'amore debole e l'amore amaro,* Tristan Tzara molto icasticamente diceva che *il pensiero si forma in bocca,* per Grotowski *il corpo si sveglia e si anima prima* del suono e della parola e la voce ha delle *zone di localizzazione,* sparse un po' per tutto il corpo, che l'attore deve imparare a conoscere durante il *training* e che si situano, a seconda dei risuonatori che chiamano in azione, nella testa, nella bocca, nel petto, nell'addome, nella parte mediana o bassa della spina dorsale; per Barrault *tutti i gesti partono dalla colonna vertebrale* e quello di *prendere coscienza della colonna vertebrale, vertebra per vertebra,* è il primo dovere di chi usa del corpo a teatro così come questa *risalita alla colonna vertebrale,* là dove le membra prendono la fonte del loro movimento, è ciò che dà al gesto la sua dimensione, il suo stile; per Donald M. Kaplan è alla *cavità primaria,* cioè a quel gruppo di muscoli comprensivo di lingua, labbra, guance e gola, che spetta il compito, anche a teatro, di costituire il confine attivo tra situazioni interne ed esterne dell'organismo e di collaborare alla definizione del corpo stesso mediante percezioni fondamentali come quelle del punto di frattura fra corpo e mondo, di Io e di Non-Io, di dentro e di fuori; per Artaud infine è noto che bisogna ammettere nell'attore una sorta di *muscolatura affettiva* corrispondente alla *localizzazione fisica dei sentimenti,* che i movimenti muscolari dello sforzo fisico sono come l'immagine di un altro sforzo, doppio del primo, nei cui medesimmi punti si localizzano anche i movimenti dell'azione drammatica, che là dove l'atleta s'appoggia per correre, l'attore si appoggia per urlare una spasmodica imprecazione, che l'affettività dell'attore percorre una *traiettoria materiale attraverso gli organi e negli organi,* che il punto della collera è il centro del plesso solare, che il punto dell'eroismo è quello dove ci si batte il petto, che il silenzio comincia dal ventre, nel punto delle strozzature erniarie, dove operano i chirurghi, che uno dei compiti del nuovo teatro è quello di conoscere le localizzazioni del corpo. A tutte queste affermazioni ed esigenze, Merleau-Ponty viene sorprendentemente incontro confermandole, riprendendole e portandole oltre quando per esempio af-

ferma, dopo aver sostenuto il corpo come *testura* comune di tutti gli oggetti, naturali e culturali, che la parola «caldo» induce una specie di esperienza del calore che circonda la parola stessa come di un alone significativo, che la parola « duro » suscita una specie di rigidità della schiena e del collo, e solo secondariamente si proietta nel campo visivo o uditivo e assume la figura di segno o di vocabolo, che la parola « umido » provoca oltre ad una sensazione di umidità e di freddo, tutto un rimaneggiamento dello schema corporeo, come se la parte interna del corpo venisse alla periferia, come se la realtà del corpo cercasse di darsi un nuovo centro, che la parola « rosso » dà alla mia cavità orale una forma sferica e una specie di pienezza attutita pervade il mio corpo, mentre la lettera *o* presenta intuitivamente quella cavità sferica che prima ho sentito nella mia bocca.

Il tutto accade, sempre, assai lontano da qualsiasi tentazione naturalistica. Non si tratta di ridurre il significato della parola « caldo » a sensazioni di calore; ciò che la parola può ingenerare non è un calore effettivo, è semplicemente il corpo che si appresta al calore e ne delinea la forma così come « quando davanti a me si nomina una parte del mio corpo o quando me la rappresento, trovo nel punto corrispondente una quasi-sensazione di contatto che è solo l'emergere di questa parte del mio corpo nello schema corporeo totale ». Il fatto è — direbbe Barrault — che ogni punto del corpo sul quale ci si concentra (a condizione di concentrarvisi sufficientemente) attira l'attenzione di colui che osserva come se quel punto fosse luminoso.

Riferendo intorno alla scena di *Madre Coraggio* (nell'allestimento del *Berliner Ensemble*) in cui i soldati trascinano il cadavere di Schweizerkas davanti alla protagonista e sospettano che sia suo figlio, George Steiner scrive: « Ho visto Helene Wiegel interpretare questa scena con la compagnia della Berlino orientale, ma interpretare è una parola meschina per descrivere la meravigliosa personificazione dell'attrice. Quando il corpo del figlio le venne deposto davanti si limitò a scuotere il capo in segno di diniego. I soldati l'obbligarono a guardare di nuovo. Di nuovo non diede segno di riconoscerlo, soltanto uno sguardo fisso e assente. Mentre il cadavere veniva portato via la Wiegel *volse il capo dall'altra parte e spalancò la bocca* con lo stesso gesto del cavallo urlante nella *Guernica* di Picasso. Ne venne un suono crudo e terrificante, indescrivibile. Ma in realtà, non era un suono. Nulla. Era il suono del silenzio assoluto. Un silenzio che gridava e gridava in tutto il teatro, costringendo il pubblico a chinare il capo come sotto una raffica di vento ». Steiner parla qui di personificazione, in effetti si tratta di distanza, di convenzione, di linguaggio o, quanto meno, per dirla con Barrault, di una di quelle trovate che non hanno più somiglianza con l'oggetto; che divengono oggetti isolati, vivi per sè e che esprimono più realmente l'oggetto dell'oggetto stesso.

In ogni caso, e *in somma,* prima ancora che la parola parli, il corpo ha già, in qualche modo, per conto suo parlato e se il corpo è il campo di risonanza del pensiero, allora l'attore pensa con il corpo. Chi ha voluto studiare il teatro ripartendo dall'inizio ha trovato l'attore con il corpo, chi parimenti ha sottoposto ad analisi il nostro essere-al-mondo ha trovato che il corpo *da solo* è dotato di tutti gli elementi che fanno *da soli* un linguaggio.

La relazione ultima fra teatro e fenomenologia ci pare debba essere proprio indicata, allora, non in altro se non in questa comune operazione che vorremmo chiamare *riduzione corporea.*

1) Ci riferiamo qui ad una proposta di Renato Barilli contenuta nella recensione a Udo Kultermann, *Nuove dimensioni della scultura*, Milano, 1967, apparsa in *Quindici* 11/VII, Roma, 1968. Tale proposta, a quanto ci risulta, non ha fino ad ora trovato risposta o, almeno, noi non sappiamo dell'esistenza di analisi condotte sui rapporti possibili fra teatro e fenomenologia e crediamo che da una estensione di tali studi, il nostro si limita soltanto a Merleau-Ponty, possano uscire delle indicazioni stimolanti sia per la pratica che per la teoria del teatro: il tentativo che noi facciamo, e che dovrebbe essere sviluppato secondo altri orientamenti della fenomenologia, non vuole essere *senz'altro* una risposta, ma semplicemente una accettazione dell'invito.
Le citazioni di Merleau-Ponty che compaiono nel testo si riferiscono esclusivamente alla *Fenomenologia della percezione*, Milano, 1965, e in particolare ai capitoli I, II, III, IV, V, VI della prima parte e I e IV della seconda parte. Le dichiarazioni del teorico e regista polacco Jerzj Grotowski sono tratte dal libro di Eugenio Barba, *Alla ricerca del teatro perduto*, Padova, 1965 e in particolare dal primo capitolo della parte seconda che s'intitola *Il nuovo testamento del teatro.*
Lo spettacolo di Juan Carlos Ulviedo, del quale si parla, è quello rappresentato la sera del 22 marzo 1970 nella sala del *Teatro Ex-Enal* di Parma, le dichiarazioni del regista sono contenute nel catalogo della manifestazione pubblicato a cura del *18° Festival Internazionale del Teatro Universitario* di Parma; l'edizione di *Misteries and Smaller Pieces* è quella cui abbiamo assistito al *Teatro Ridotto* di Venezia durante l'ultimo *giro* compiuto dal *Living* in Italia nell'autunno-inverno del 1969.
Le opinioni di Joseph Caikin, sono quelle riportate nel catalogo dell'*Open Theatre* a cura dell'*Associazione Nuovo Teatro* e gli spettacoli ai quali ci riferiamo sono quelli dati a Modena dalla compagnia.
I riferimenti ad Artaud sono tolti da *Il teatro e il suo doppio*, Torino, 1968 e in particolare da *Un'atletica affettiva* e *Il Teatro di Séraphin;* quelli a Jaques Derrida dalla prefazione all'opera medesima; quelli a Donald M. Kaplan da *La cavità teatrale*, Bari, 1968; quelli a Pierre Biner da il *Living Theatre*, Bari, 1968; quelli a Barrault da *Riflessioni sul teatro*, Firenze, 1954. Le sottolineature sono quasi sempre nostre.



ETERNA·MATIC KONTIKI

ROLEX

Philip Watch caribbean 1000

assistenza - riparazioni
concessionaria **PICCININI**

VIA ROMA, 46 - MANTOVA
TEL. 22.504

Paolo Puppa

Gestualità corporea e movimento tecnicizzato

Nei primissimi anni di questo secolo, sulla scia del «mondo» poetico e figurativo antinaturalistico e antillusionista, pur ovviamente con notevole ritardo rispetto alle prime rigorose formulazioni nelle altre arti, il teatro riacquista coscienza del proprio carattere di convenzione stilizzatrice, non mimetica, della realtà, ponendosi in modo via via più sistematico il problema della sua ineliminabile struttura e della sua specificità estetica.

Di conseguenza di un autentico rinnovamento si può parlare quando si privilegia, nel tentativo di enucleare una forma drammatica unitaria e autonoma da ogni condizionamento aprioristicamente fuori dal proprio mondo e dalle proprie strutture espressive, una *scrittura scenica* « diretta », non più mediatrice cioè di realtà poetiche, letterarie o pittoriche, fuori dal proprio ambito; quando la postulazione di un'unità non avviene più dall'esterno, o indirizzata ad un comune livello di artisticità dei vari mezzi adoperati, ma dall'interno della stessa operazione tecnico-linguistica. I due interventi decisivi, in questo senso, vengono portati da due teorici i quali, pur così condizionati dalla comune matrice simbolista-spiritualista-estetizzante arrivano, nel corso di tentativi e proposte spesso contrastanti, a recuperare il senso dello spazio scenico, in funzione o della gestualità corporea, *a diretto contatto del pubblico,* o della tecnicizzazione meccanica del movimento, *separata,* in direzione della visualizzazione, *da quest'ultimo: Appia e Craig.*

Appia: collo scopo di rendere organicamente coerente lo strumento interpretativo dell'opera wagneriana *(residui aprioristici),* in una progressiva, inesorabile depurazione del superfluo, fissa nel corpo e nel suo rapporto ritmico collo spazio la dinamica espressiva del fatto teatrale. Il corpo in movimento, in uno spazio strutturato in modo tale da valorizzarne plasticamente, armoniosamente il percorso, può da solo dare l'essenza interiore della realtà, significata non direttamente, ma dalle reazioni della sua gestualità ad essa: « *disegnare, vedere la natura non cogli occhi, ma colle gambe* ». Col movimento, si attua la traduzione fisico-corporea del fatto musicale, in un reciproco rapporto tra spazializzazione del tempo e temporalizzazione dello spazio, tra libertà creatrice del corpo e rigore geometrico della musica che ne implica e ne sottende il tracciato, tra organizzazione architettonica-volumetrica dello spazio e sinuosità infinita della ritmica dell'attore. Non si tratta solo di un recupero spassionato della danza, anche se intesa in senso astratto, non accademico, sulla scia, o contemporaneamente agli esercizi della Loi Fuller e della Isadora Duncan, per le quali già Mallarmé aveva affermato che l'unico genere di spettacolo, che implicasse uno spazio non « mentale », ma reale, era la danza; si tratta di una proposta ben più operativa ed aperta, nel senso che

si tende ad usare lo spazio come una pagina bianca in cui scrivere direttamente, attraverso lo strumento corporeo, la ricchezza, insondabile e intraducibile dal puro mezzo verbale, della realtà. Nella gerarchia ideale dell'espressione drammatica, il fatto di porre al primo posto la corporeità dell'attore, a cui tutto il resto deve venire rigorosamente subordinato, è di capitale importanza. Lungo tale linea, e sotto lo stimolo pure di Dalcroze e della sua *ritmica collettiva,* in cui la musica si interiorizza al corpo, non catalizzandone più dall'esterno le evoluzioni, si pone uno dei più interessanti, e sottovalutati, tentativi di sperimentazione scenica totale, quella cioè della scuola del Vieux Colombier, applicata poi, pur fra tanti compromessi e condizionamenti, dai Copiaus in Borgogna. La scuola, nella fase del maggior slancio teorico di Copeau, si propone la elaborazione di un linguaggio corale-corporeo e di uno strumento collettivo-concreativo, *responsabile totalmente della futura scrittura scenica;* gli esercizi in questione costituiscono lo sviluppo più sistematico della tematica simbolista e del suo incontro col mezzo teatrale, postulando, tra l'altro, l'abolizione della parola, la espressione corale, fonetico-gestuale, della realtà, nella incarnazione viscerale ed insieme nella trasfigurazione lirica di tutti gli aspetti possibili di essa, dai fatti naturali a quelli interiori, dalle idee sul mondo agli stati d'animo. Nononostante la contraddizione strutturale all'interno di tale concezionale, superata in seguito dallo stesso Copeau, per cui dal suono puro e dalla gestualità corale si sarebbe dovuti passare, non si sa bene se a livello di una o più generazioni, alla parola articolata e ai personaggi individuati, ripercorrendo il percorso storico delle civiltà teatrali dalle forme primitive-collettive all'elaborazione cristallina di opere drammaturgicamente compiute, rimangono alcune *costanti stilistico-organizzative tuttora funzionali: assolutizzazione della ricerca; convivenza totale tra i membri della sperimentazione; definitivo superamento della mediazione e della divisione dei ruoli, nell'unità del corpo dell'attore totale, che nella creazione collettiva monopolizza lo strumento scenico; rigorosa eliminazione di tutto ciò che non sia corporeità ed economia conseguente del mezzo, dato che pochi corpi possono esprimere tutta la complessità del reale.*

Dalla sistematica riduzione dello strumento teatrale nella fisicità corale, fonetico-gestuale, deriva il carattere di antiscientificità assoluta ed intransigente dell'operazione, il suo rifiuto polemico di ricorrere agli strumenti che la civiltà tecnologica, già in quegli anni un notevole avanzamento, metteva a disposizione, ed il suo postulare spesso, come archetipi morali-ambientali, una cultura preurbanizzata, al limite contadina, in cui calarsi organicamente. Così se Appia, assieme a Dalcroze, partecipa ai festivals svizzeri, Copeau, dopo l'esperienza dei Copiaus in Borgogna e poco prima di quella nel Convento di Beaune, afferma categoricamente l'esigenza di partire da zero, per la forma drammatica, ma *assieme* ad un dato pubblico, individuato in comunità anche piccole, autenticamente unite; antiscientificità che conferisce alla gestualità del gruppo accenti mistici e religiosi, sviluppando un'altra componente della poetica simbolista, la *fusione sensitiva tra fruitore e creatore sul piano dell'armonia immaginativa ed estetica, portata qui ad uno svolgimento celebrativo-coinvolgente per la comune piattaforma culturale-antropologica tra operatori e pubblico.*

La proposta linguistica, d'altra parte, di una gestualità corale, quando si sposta dal chiuso degli esercizi creativi degli allievi della scuola di Copeau alla realizzazione concreta davanti ad un pubblico strutturalmente diviso ed individualistico, quale quello urbano, oltre ai tanti equivoci in direzione di estetismi pseudo religiosi, di illusioni escapistiche e di fittizie, perchè provvisorie, unioni tra spet-

tatori ed operatori, o addirittura tra gli spettatori stessi (!), trascina con sè l'inevitabile abbassamento del rigore della ricerca dal piano di una sperimentazione assoluta sulle possibilità linguistiche-del corpo dell'attore a quello di una serie inibitoria di compromessi espressivi.

Infatti, tranne che nel caso dello spettacolo di Barrault, *Autour d'une mère,* del '35, (preparato assieme ad alcuni ex Copiaus, tra cui Jean Dasté, in cui, per il tema di partenza — una *nenia funebre* di una comunità agricola, nell'ambito ristretto di una famiglia di contadini alla morte della loro madre — l'utilizzazione dei moduli corporei, in direzione magico-ritualistica-propiziatoria, è coerentemente funzionale alla " situazione " interna del tema stesso) per il resto il *passaggio dal laboratorio alla sala di un teatro parigino* degli anni trenta, presenta alcune caratteristiche regressive, rispetto alla concezione iniziale, che val la pena di sottolineare: a) *spostarsi dell'attenzione degli operatori dalla scrittura scenica diretta* a quella registica, mediatrice di testi definiti nella loro compiutezza intoccabile. (Dai Quinze, compagnia sorta dalle " ceneri " dei Copiaus, fino a J. Vilar e ai suoi allestimenti di classici). b) Recupero sempre più inesorabile della parola, usata comunque con funzioni narrative all'inizio, e poi via via di azione interpersonale, anche se sostenuta da un appoggio antinaturalistico-stilizzato. c) *Proprio per il prepotente reinserirsi della parola, la gestualità corporea perde gli aspetti astratti-trasfigurativi, per assumere il mero ruolo di puntello traduttivo-mimetico del contesto verbale.* d) Pur basandosi sempre sull'attore e solo sull'attore, ma non più in quanto coralità fisico-sonora, bensì in quanto attore individuato e nettamente staccato nei propri contorni formali e decorativi, lo strumento scenico tende a rivestire la nudità primitiva del corpo, e, attraverso l'uso intensificato dei costumi, delle luci, e delle musiche, ad ottenere una sorta di allontanamento magico, di amplificazione retorica in *direzione dell'eroe,* per cui la fisicità a *contatto* del pubblico e in funzione espressiva di tutta la realtà viene bloccata nella convenzione ieratica-cerimoniale di accompagnamento " liturgico " del grande personaggio *separato dalla folla,* per aumentarne le possibilità dilatatorie e idealistiche. Sarebbe interessante, se i limiti di tale analisi lo consentissero, puntualizzare a questo punto l'utilizzazione opposta, da parte di *Brecht,* dei " moduli epici ", in direzione chiaramente *antiipnotica, antisuggestiva,* soprattutto anticatartica, tutta centrata sul piano della *divisione:* divisione tra scena e sala con finalità critico-problematiche, non proiettive-identificative nel titanismo dell'eroe; divisione all'interno del pubblico stesso; divisione nella strumentazione artistica infine, tutta scandita dalle categorie linguistiche dell'interruzione, spezzettatura, antidinamismo, catalizzata inoltre dalla sostanziale opposizione tecnica dei mezzi impiegati, opposizione mantenuta ed anzi valorizzata formalmente e tematicamente. Basti pensare alla articolazione per contrasti tra parola-gesto e musica, quest'ultima usata non più come apoteosi espressiva, ma come momento in cui siano evidenziati gli equivoci « conservatori » a tutti i livelli, da quello ideologico a quello della scrittura scenica, dello sfruttamento idealistico-catartico della melodia. L'allestimento di « Madre Coraggio », ad opera di Jean Vilar nel 1951, colla trasformazione del personaggio in una sorta di Niobe tragica e sconvolgente, è, a questo proposito, estremamente significativo.

E' con *Artaud,* comunque, che la corporeità recupera decisamente il ruolo centrale, pur nella molteplicità degli elementi adoperati, in un'operazione teatrale ricondotta rigorosamente nell'ambito di *scrittura scenica diretta* e non di mediazione registica. Eppure, nella sua poetica, si possono riscontrare due filoni che fanno continuamente, dialetticamente, oscillare la sua proposta linguistica dal pia-

no dell'allontanamento ritualistico-religioso del segno corporeo a quello del suo avvicinamento totale ed aggressivo.

Nella prima tangente si possono ricondurre tutti quei momenti teorici in cui, inserendosi così nella *linea francese* che dai Quinze, come s'è detto, arriva grosso modo a Jean Vilar, pur nelle indiscutibili differenze espressive, Artaud *enfatizza le possibilità di codificazione, di ritualizzazione, di organizzazione cristallizzata del materiale corporeo-gestuale, altrimenti sparso;* oppure ancora quando manifesta, sulla scia nostalgica di un pubblico popolare del tipo asiatico, in grado di filtrare automaticamente la complessa partitura geroglifica, data la presenza di una cultura, in senso antropologico, millenaria-comune ai due poli del rapporto scena-sala, la *velleitaria pretesa di costituire un aflabeto di segni, fonetico-gestuali,* desunto attraverso lo sfruttamento-pastiche del bagaglio mitico-figurativo del mondo religioso, primitivo, orientale ed ebraico. Diversamente, nel secondo filone si possono agevolmente situare quelle formulazioni artaudiane che alla categoria della *ripetizione* sostituiscono la categoria dell'*imprevedibilità,* alla funzione celebrativa quella contestativa. In questo caso si postula coerentemente l'unificazione ambientale cogli spettatori, pur nel quadro di una ferrea disciplina in cui i ruoli dell'esorcista e dell'esorcizzato sono rigorosamente distinti; inoltre la gestualità, lungi dal tradurre fisicamente idee metafisiche o aspirazioni estetizzanti, in direzione dell'armonia o della artisticità « fine a sè stessa » del fatto teatrale, si pone sistematicamente la funzione di lacerazione dell'inconscio e di decifrazione del caos interiore, in modo che l'esplorazione scientifica, in un certo senso, e provocatoria del sistema nervoso, si attua mediante il contrasto dissonante dei vari segni usati, p. e. il suono e il gesto, non più mediante la loro fusione.

D'altra parte se Artaud porta alle estreme conseguenze il discorso iniziato da Appia, quello cioè della corporeità assoluta, dandogli significati e finalità che ne permettono a tutt'oggi la permanenza, non si può dimenticare come nello stesso Appia siano presenti *altre componenti,* ignorate completamente dalla linea che fa capo a Copeau, in direzione della *tecnicizzazione dei mezzi artistici,* formulazione che ha in Craig il teorico più rigoroso e coerente. Comunque, già in Appia, per certe opere wagneriane, si ha l'organizzazione « gerarchica » dello spazio, nel senso che nei momenti più emozionali del testo musicale l'attore viene appunto a contatto fisico della platea, mentre in quelli meno intensi e più descrittivi, è il « milieu décoratif » ad essere valorizzato, è lo spazio architettonico, attraverso l'impiego lirico-astratto della luce ed un gioco intermittente, musicale di « rideaux » spostabili in senso laterale e verticale, a svolgere un ruolo altamente espressivo, non più la gestualità ritmica del corpo dell'attore. Così l'uso reiterato di proiezioni colorate, che evoca smaterializzandoli oggetti scenicamente assenti, quali muri, finestre, archi, gradinate, etc., così il termine stesso, impiegato dal teorico tedesco per definire certi suoi progetti, di « *scenari decorativi* », in una dinamizzazione musicale-cromatica dello spazio, assorbente il corpo dell'attore, allontanato in tal modo dal pubblico, permettono di vedere nella sua poetica le premesse per l'altra grande tendenza della scrittura scenica del Novecento: la *cinetica scenica,* col progressivo ridimensionamento della corporeità a puro materiale all'interno della dinamizzazione totale-tecnicizzata degli elementi teatrali.

Craig: pur dentro a certi residui aprioristici — di cui però spesso si libera — in funzione interpretativa di testi poetici, apre intanto a sua volta la strada alla autonomia totale della scrittura scenica, sia postulando la libera enucleazione dei *temi* generali sottesi alla « texture » verbale, proposta sviluppata poi da tutte le

operazioni di alterazione-dissacrazione di un testo scritto, privilegiato in certe linee di forza ed usato come puro pretesto iniziale, al di fuori di rispetti inibitori, sia prevedendo coerentemente il passaggio funzionale dal regista-artigiano, monopolizzatore dei momenti artistici dello spettacolo, al creatore assoluto dell'opera d'arte totale. Nella misura in cui le arti non sono unibili, ognuna avente una *struttura tecnica propria,* anche se unico è l'effetto a cui tendono, vale a dire l'immaginazione del fruitore, l'autonomia dello strumento teatraleè garantita dall'utilizzazione di « materiali » desunti pure da altre sfere, ma allo stato bruto, grezzo, non risolto, quali parole, note, linee e colori, senza alcuna scelta preferenziale all'interno di essi, e verificati proprio nella loro possibilità di essere riscritti, alla seconda potenza, sul piano di una *comune dinamizzazione ed artificializzazione;* il *gesto,* visto come il segno caratterizzante delle prime forme teatrali, viene quindi articolato nella funzione di movimento generale degli elementi. Inoltre, allo scatenamento emozionale dello spettatore, ancora nella direzione di armonia e di produzione di bellezza, si contrappone il rigore tecnico-scientifico dell'operatore, responsabile della realizzazione, ma fisicamente al di fuori di essa.

Coi « *drammi del silenzio* » e colla successiva elaborazione degli *screens,* si ottiene una sorta di drammatizzazione onirico-materica dello spazio. Dal momento che alla base della concezione craighiana della realtà sta il *movimento,* lo spostamento ritmico, in sintonia colla musica e coll'azione trasfiguratrice della luce, di blocchi oggettuali, esprime metaforicamente, con simboli altamente suggestivi e caricati di un alone semantico incontrollabile, la spiritualizzazione della materia, la volontà pervicace di impossessarsene e di liberarla. L'impersonalizzazione rigorosa dello strumento, alla ricerca di una continua metamorfosi dello spazio architettonico, spostando spesso il nucleo espressivo dal movimento oggettuale, catalizzato dalla luce, alla creazione dinamica-assoluta della luce sui materiali utilizzati, *esclude categoricamente l'inserimento dell'organismo umano* nella scrittura scenica, a livello almeno della postulazione craighiana della futura forma teatrale. D'altra parte, quel gesto che rappresenta l'elemento privilegiato, in Craig, dello strumento scenico, quella danza, che sempre in Craig è vista come l'origine del teatro, implicherebbero la presenza effettiva del corpo dell'attore. Ebbene no! Se lasciamo da parte la metafora ossessiva-paradossale della Super Marionetta, riscontriamo agevolmente nel teorico inglese che l'impossibilità del corpo umano di un controllo totale sulla propria espressività e di una autentica artificializzazione alla pari degli altri elementi toglie allo stesso qualsiasi giustificazione per un'eventuale utilizzazione.

Per cui, naturalmente, la ricerca « scientifica », in direzione della *luce,* della *materia scenica,* del *suono,* e degli *strumenti* infine adatti a valorizzarli, è al centro del progetto e della breve esperienza della scuola all'Arena Goldoni; scuola che non parte dal corpo creativo-corale dell'attore come quella di Copeau, ma che, tenendosi sistematicamente al di fuori di quell'ambito, si articola nei vari settori tecnici, attraverso cui il futuro artista teatrale avrebbe saputo e potuto evocare davanti allo spettatore l'armonia segreta del mondo, concretata suggestivamente nella visualizzazione di un'*architettura in movimento,* accompagnata o meno (si noti il valore emozionale-caldissimo del silenzio in Craig e il suo privilegiare nettamente il lato visivo rispetto a quello acustico) da sonorizzazioni coinvolgenti.

Nel 1919, a quattro anni di distanza dalla chiusura dell'Arena Goldoni, e contemporaneamente all'apertura della scuola di Copeau, s'inaugura a Weimar la *Scuola di Belle Arti e di Arti e Mestieri della Bauhaus:* singolare coincidenza che

si ripete anche quando nel 1929 entrambe, per motivi diversissimi comunque, pongono fine alla loro attività.

Considerare la Bauhaus, almeno per quanto attiene alla sfera teatrale, come una filiazione della lezione craighiana, non è certo un'ipotesi molto azzardata. Sulla linea di Craig infatti si possono facilmente ricondurre certi aspetti dei teorici più impegnati nel settore dello spettacolo, da *Schlemmer* a *Moholy-Nagy*:

a) teatro visto come grande processo dinamico-ritmico, come gioco coordinato di forze qualitativamente e quantitativamente diverse, unite dalla comune direzione antinaturalistica.

b) Ricerca sistematica, in laboratori e atéliers, sullo spazio-colore-luce-suono, per permettere la fuoriuscita di una forma totalmente autonoma. (Spesso certi princìpi sembrano tolti di peso dalle pagine del saggio craighiano: *On the art of the Théâtre*).

c) Primato definitivo conferito al mondo ottico.

d) Attenzione ancor più rigorosa, che in Craig, all'evoluzione della tecnica, alla progressiva meccanizzazione della vita contemporanea. Qui conviene osservare come tale poetica, epigona pur sempre del simbolismo sul piano della visione interiore-lirica della realtà e non della sua riproduzione, ne rovescia clamorosamente uno dei presupposti fondamentali: il *carattere cioè di antiscientificità*. Le cose, dunque, in cui si incarnavano i corpi degli allievi di Copeau, rentrano adesso organcamente, funzionalmente.

e) Nella misura in cui gli oggetti, non più evocati e smaterializzati, come in Craig, vengono riportati ad una loro presenza effettuale sulla scena, si ha un avanzamento, rispetto al maestro inglese, nel senso che il linguaggio teatrale non solamente rifiuta un contenuto preciso, vincolante, ma perfino si libera da qualsiasi velleità di un simbolismo polisenso, di una semanticità dilatata, di una metaforicità ossessiva. La forma scenica non rimanda ad altro che a sè stessa e, dal momento che il suo scopo non è più quello di produrre armonia bensì quello di consistere concretamente in una presenza autorappresentativa, è possibile *reintrodurre in essa il corpo umano*.

Per Schlemmer, ad esempio, il corpo deve rientrare, in quanto abolirlo significa privarsi di un elemento capace di differenziarsi e di porsi in un rapporto dialettico colla totalità dell'organismo scenico, in quanto forma in movimento da staccare dalla forma geometrica, in quanto soprattutto già all'interno di esso si ripropongono contrasti altamente teatralizzabili tra la sua natura organica e la sua natura meccanica. D'altra parte la sua utilizzazione, per evitare qualsiasi equivoco psicologista- moralistico-letterario, avviene sul piano rigoroso della *meccanizzazione*, spersonalizzazione, gestualità marionettistica, al limite non autodiretta, ma eterodiretta: così per il Balletto Triadico del 1922, così per i suoi progetti di danze meccaniche, l'uomo diviene il portatore di oggetti, i famosi *attrezzi scenici*, di maschere e costumi che ne condizionano, anche, materialmente (per la minore o maggiore pesantezza, per il variare delle dimensione e delle sostanze) il movimento; oppure ancora diviene il partner della stessa SuperMarionetta, con cui divide lo spazio scenico e con cui effettua una sorta di iniziazione formalizzata, nella quale è la seconda chiaramente a svolgere il ruolo di archetipo gestuale-ritmico.

Per Moholy-Nagy, invece, il corpo deve essere reintrodotto in quanto emettitore di suoni, di parole a diversa intonazione, elemento all'interno di una sorta di *coro attivo*, recuperando così alcuni aspetti della *poetica futurista-dadaista*, quali la tendenza alla frantumazione, alla spezzettatura, alla dissonanza linguistiche, la

tensione verso una rivitalizzazione creativa-neologistica, l'attenzione tecnologica, non più teosofica o teologica, portata ai grumi verbali nei loro contrasti combinatori. Come già per i futuristi-dadaisti, viene rovesciato il postulato simbolista della parola come crittogramma polisenso dell'ineffabile, in accordo organico con una realtà più profonda, e si privilegia nettamente, di tale parola, l'aspetto fonico-ritmico, semanticamente svuotato e ricaricato dal suo inserirsi in una nuova catena linguistica in cui fisicamente si incastra. D'altra parte l'utilizzazione del materiale verbale in quanto *puro gesto fonico, pretende,* in Moholy-Nagy, un emittente ben altrimenti disciplinato ed antiimprovvisativo, quale ancora si poteva riscontrare nell'uomo futurista-dadaista, e la depurazione sistematica di qualsiasi residuo antropocentrico. E' evidente che la ricerca « scientifica » di una sonorizzazione estremamente potenziata nelle proprie gamme interne implica una concorrenza schiacciante, in questo senso, da parte della *macchina.*

E infatti, oltre all'uso sistematico di apparecchiature cinetiche, quali fotografie diaframmate, proiezioni filmiche, etc..., oltre a quello di strutture plastico spaziali, quali ingranaggi variamente rotanti, o sussultori, etc..., (ricerche che in questa direzione, anche se con minor intensità e colla reintroduzione di motivi letterari o politici, verranno continuate nella linea meyerkoldiana, nell'incontro tra *biomeccanica* e *costruttivismo,* e nell'ambito tedesco nella tangente che porterà a *Piscator,* si postula la presenza di macchine sonore, sul tipo di altoparlanti, grammofoni, a livello di quel che la tecnica, per quei tempi, forniva.

Nonostante certe affermazioni dei teorici teatrali della Bauhaus, in cui si trovano alcune aperture verso il pubblico, quali la distribuzione in sala, a volte, delle apparecchiature in questione, per sollecitare una maggiore ricettività da parte degli spettatori, quali ancora l'aspirazione ad una massa che partecipi, coinvolta, all'operazione scenica, si ha, con questa scuola, la formulazione più intransigente della direzione visualizzante della struttura teatrale: l'attore, il cui corpo è un pretesto per una dinamica ritmica-meccanizzata (e in Schlemmer perfino si auspica la possibilità di *vedere dall'alto* una simile « danza », quasi a focalizzarla in una più esatta prospettiva), il cui volto è un materiale da proiettare in specchi deformanti, amplificanti, trova sempre minore spazio anche per una mera *utilizzazione formalizzata.* A questo punto, si può chiudere questa presentazione, bisognosa di futuri svolgimenti, con una questione fondamentale che per ora lasciamo impregiudicata. I due mondi, quello della *visualizzazione cinetica* e quello della *corporeità a contatto del pubblico,* se portati alle estreme conseguenze, per evitare appunto, in un'eventuale compresenza dei due aspetti, il reciproco impedimento a valorizzare le proprie potenzialità tecnico-linguistiche, sono irriducibili l'un l'altro? e in che misura? Domande indispensabili, perchè la scelta, in direzione dell'una o l'altra linea, oltre a problemi di natura espressiva, comporta tutta una serie di risposte politico-sociali sulla funzione del teatro.

Gino Baratta

Tempo spazio corporeità nel teatro di Sanguineti *

Lo smontaggio dei testi drammaturgici di Sanguineti che qui proponiamo, intende giocare con la compromissione e immergersi nell'equivoco, ma solo per escludere e l'uno e l'altro. In altri termini, contemporaneamente e dopo i *segnali tra le fiamme* del Living, di Grotowski, di Chaichin, di Schuman, proprio quandio l'assiomatica di Schechner, l'imperversare di Artaud, il progetto anche italiano di Bartolucci sembrano maggiormente compromettere una lettura del testo drammaturgico, inficiato com'è alla base di teologismo, di spiritual-pedagogismo, di logocentrismo, proprio in questa aura, la lettura del testo drammaturgico di Sanguineti ci mette *in situazione*. Intanto vogliamo premettere che il testo va letto come scrittura scenica potenziale e come tale viene sottoposto solo ad uno smontaggio a livello linguistico-formale. In altre parole, un esame quindi da esercitarsi a livello di *écriture* drammatica. Ma ecco che scrittura scenica, *écriture* e altri maître-mots che si useranno, comportano un allargamento del discorso fino a contaminare la corporeità del segno (nel senso di Bartolucci) con il materialismo semantico, già circoscritto nella sua accezione dal gruppo di *Tel quel:* da Sollers fino a Baudry. Non solo; decifrare l'écriture comporta immediatamente un esame sindiacronico della inter-testualità, così come la nozione s'è venuta precisando all'interno di *Tel Quel* grazie al connubio tra linguistica e produzione testuale; testualità-intertestualità che permette di collocare la scrittura di Sanguineti a giusta distanza dalla contemporaneità nostra e dai referenti (da Kafka a Freud) che tale contemporaneità continuano a connotare. Per dire la stessa cosa con Genette: la critique a pour une de ses tâches de reverser sur la littérature du passé l'expérience littéraire du présent et de lire les anciens à la lumière des modernes. Si tratta insomma di rilevare una doppia corrente di attrazione: da Kafka-Freud a Sanguineti e viceversa. Il che comporta il suffragio della indicazione eliotiana, secondo cui la comparsa di un'opera nuova nel terreno della letterarietà implica una generale ristrutturazione della trama, del tessuto della letteratura, *où tout se tient.*

L'esame della scrittura drammaturgica di S. ci impegna dunque su due piani: e su quello dei rapporti, delle consonanze con le posizioni di *Tel Quel* e su quello di una tessitura teatrale, di una materializzazione scenica cui la scrittura drammaturgica è tensionalmente rivolta. Da ciò deriveranno da una parte i

---

* Relazione letta al 18° Convegno Internazionale di Metodologia Estetica: Istituzione aperta e istituzione chiusa (approccio neofenomenologico e approccio strutturalista), Rimini-San Marino, 27-30 settembre, 1969. Al testo sono state apportate leggere modifiche; la parte in asterisco è stata aggiunta.

frequenti agganci che saranno rilevati tra S. e la *théorie* del gruppo francese; e, dall'altra, il taglio, l'angolazione tendenziosa della lettura nella direzione dello spazio-tempo, quali istituzioni aperte della scrittura teatrale di Sanguineti.

1

Due personaggi *consonantici* in un luogo privilegiato. K (afka) e J. (anouh) sono anzitutto progetti di personaggio, declinabili sulla dimensione dell'*egli* e del *loro*. Il luogo deputato è la *stanza*: per l'occasione una sala da caffè. Uno spazio chiuso, circoscritto, protetto e protettore. La stanza ha una struttura che esige una sua sintassi teatrale, cui ubbidiscono tutti gli elementi che la costituiscono come tale. E' il luogo della rievocazione, della confessione, del pianto. La stanza col suo perimetro riporta alla fanciullesca misurazione dello spazio, che è lo spazio-mondo, lo spazio-casa-paterna, lo spazio-matrice: spazio-calore, spazio-protezione. Non basta: la stanza è topograficamente il perimetro della ripetizione, una specie di serpente che si morde la coda. Protezione che significa imprigionamento *. Infatti lo spazio circoscritto richiede un tempo virtuale suo proprio: immobile o che, al limite, è specifico della regressione, di un segnare il passo nella accusata indisponibilità al futuro. La stanza, dunque, predispone a un tempo ripercorso dalla memoria nella direzione del già vissuto, nel rifiuto del presente o, peggio, nella impossibilità di progettarlo. Cominciamento che è ripetizione, inizio che altro non è che ricostruzione di un passato che invade il presente, che lo occupa prevaricandone le attese, costringendo così i personaggi alla immobilità. Si ha dunque una specie di stanza vuota di attese, di gesti e invasa da un tempo inerte: dunque un luogo di contraddizione, una dimensione ossimorica. Come possono i personaggi testimoniare, non vivendo, ma ri-vivendo? In questa sorta di sospensione cronotopica ecco il *segno*: le parole riempiono il « vuoto »; sono lo spessore che si organizza come esperienza. Le parole, le frasi sono altrettanti tentativi di specificità fisica, corporea, esperimenti di animalità alla ricerca di autonomia. Le parole sono il pieno teatrale, modalità entro cui i gesti vogliono almeno congelarsi. Le parole insorgono dentro ai personaggi, occupano la loro mente, li illudono in una ipotesi di azione. Le parole sono dunque reiterati tentativi di costruire il senso della realtà, di scalfirne la superficie opaca? K. e J. parlano, o meglio, sono parlati dal linguaggio ed in questa loro apparente attività ed effettiva passività protestano la loro fisicità odiata. Spazio e tempo sembrano disporsi ad una prefigurazione del futuro, ma la parola che inventa i gesti, che vorrebbe inventarli cioè, non sottolinea, non rivela che il già-agito, il già-fatto, il già-patito. K. e il padre: la stessa mano coatta, lo stesso destino: omega non riesce a rendersi autonomo rispetto ad alfa e viceversa. Il linguaggio-gestualità ripercorre le tappe già abusate, i personaggi

* La *stanza* costituisce il topos nel quale *S.* indugia offrendo una « storia » dalle compromissioni ancora sostanzialmente « naturalistiche »: queste inducono l'autore a starsene al di qua della *barriera*. Da ciò può derivare un precario e fastidioso moralismo a livello di didascalismo drammaturgico. In altre parole la *stanza* è ancora il luogo dove l'intimismo cerca di negarsi facendosi però discorso pedagogico, istruttivo, peroratorio. Questo però non toglie, a parer nostro, la possibilità di rilevare il funzionamento autentico a livello formale dei contenuti « compromessi ». La proposta teatrale sanguinetiana è proprio la storia della liberazione progressiva dal moralismo, dal didascalismo della materia a tutto favore della radicalizzazione formale che assoggetta a sè gli stessi materiali formalizzandoli.

sono condannati alla immobilità, alla inazione, alla regressione anale *. Spazio e tempo, strutturalmente necessitati alla ripetizione, dettano le loro regole alla parola, al gesto. Sono la prigione nello stesso modo in cui lo sono le parole: iterazione, indecisione, correttivi ossessionanti. La scrittura drammaturgica di S. è esplicita in tale direzione. I quattro dialoghi tra K. e J. si reggono esclusivamente sul paragone: « Questa come quella notte », « qui oppure là ». L'alternativa è solo apparente: la scelta, l'aut-aut non c'è mai.

La scelta significherebbe infatti spezzare la prigionia della ri-evocazione, porterebbe a guarire la nevrosi di coazione di K. C'è al contrario il nesso comparativo o il sia-sia della immobilità e del ripiegamento. Non si ha tragedia, perchè il personaggio non decide, e il tragico si ha solo (diciamolo in qualche modo con Dürrenmatt) quando il Personaggio ha la capacità di mutare la organizzazione contestuale. Il tempo della tragedia è comunque un tempo virtuale mobile, tende prefigurativamente ad un nodo nello scioglimento del quale cimentarsi. Qui invece si ha un tempo reso in certo senso immobile dall'assenza di azioni costruite sul presente e proiettate al futuro, rivolto in ogni caso al ricordo. Escludendo la tragedia, si delinea uno spessore inameno, degradato, basso di linguaggio-gesto, una specie di paradigma linguistico normalizzato e, nel contempo, provocatorio e pregno di gestualità a vario registro: plebeo per autopunizione, ossessionato dal mito, affettuoso-distorto. Uno sciocchezzaio, colmo di luoghi comuni, di parabole monche, di sintagmi melensi e dolciastri. Sul piano della chiacchiera agisce il calembour psicologistico ironia-disperazione. Un atto banale, insignificante, non compiuto che nella memoria (*...un grande sforzo è sempre morale*) costituisce l'alibi per K., che prova a rifiutare il conforto, il calore della grande stufa, della stanza, della regressione cioè. La ripresa, l'iterazione degli esordi di frase, la stessa catena del discorso continuamente franta da punti-cesure, e ripetutamente riconfermata dal recupero dei sintagmi finali, le stesse parole-tema (cominciamento-ripetizione, disperazione-ironia, coazione-protezione) [1] rappresentano le peculiarità del discorso di K. (discorso gesto-visuale, cinesico) e le tecniche con le quali K. esprime la nostalgia del mito, della matrice *.

E' a questo punto che interviene aggressivamente Sanguineti che finora sembra essersi appartato in una specie di maliziosa sospensione del giudizio. S. infatti aveva deputato l'esercizio del proprio ruolo a J., costringendolo all'ufficio di partner, di confessore di K. Interviene S., o, comunque, il regista o gli esecutori della scrittura scenica. Infatti il testo drammaturgico di S. è intenzionlamente proteso,

* La possibilità di ricostruire il *senso*, il valore didascalico dei gesti, a dispetto della nostra intenzione di lettura formale, è data proprio dal fondo naturalistico sia di *K.* che di *Passaggio*. Non si esce dall'impaccio ricordandoci che le due scritture risalgono rispettivamente al 1959 e al 1961-62, ad anni cioè nei quali Sanguinetti stava ancora attraversando la palus? D'altra parte in uno smontaggio tendenzioso, quale il nostro vuole essere, non sorge certo il dubbio sulla liceità di leggere *K.* e *Passaggio* attraverso l'ottica di *Protocolli*. Questa sicurezza tracotante ci permette comunque di prestar fede alle dichiarazioni dello stesso S.: « Il germe di tutto, si capisce era in *K.* (1959), e l'indispensabile mediazione in *Passaggio* (1961-62 ») .

* La matrice, il mito: fin da *K.* si presenta una ambiguità di cui *S.* rimarrà prigioniero. Il mito di volta in volta si caricherà di un peso « contenutistico », si farà catalizzatore di materiali essenzialmente irrisolti ed irrecuperati sul piano formalizzante. Solo in situazioni particolari il mito verrà assorbito nella funzione sollecitatrice della parola rispetto al gesto, rispetto all'oggetto. Si otterrà particolarmente a livello di fonologia appellativa, come più avanti cercheremo di dimostrare.

aperto alla metamorfosi scenica. S. interviene per contaminare e stravolgere e smascherare il mito di K. nel cui vortice anche J. finisce prigioniero; mito che diviene palude, un « tornare ad alimentarsi del proprio escremento », un « poppare... le proprie orine ». In questo modo ha inizio uno scontro, un confronto tra il personaggio e il suo autore. Da una parte, il personaggio affettuosamente legato alla sua malattia, al suo passato, alla sua stanza; il personaggio di continuo regrediente ad una durata lontana che « est idée, récit, histoire, mythe, ou simplement forme géométrique d'événements passés » [2]. Dall'altra, l'autore che intende costringere il personaggio ad una acquisizione di intelligenza, dimostrandogli: che la stanza contiene un tempo « vuoto » che la memoria riempie solo surrettizialmente; che il tempo in cui K. e J. vivono non è tempo possessivo nella misura in cui non è tempo abitabile e quindi sociale; che la stanza, in quanto racchiude uno spazio privilegiato, esclude un tempo concreto, slegato com'è dall'urgenza che deriva dal rapporto, senza cui il tempo è spogliato di attesa.

Da questa contesa deriva la dichiarazione di morte di K., cioè di Kafka, che è un modo mediante cui Sanguineti protesta la fine del personaggio che cerca l'Altro al di là del concreto-sensibile; e, con la fine del personaggio si ha, la morte del teatro della ricerca psicologistica, della catarsi confessionale.

A' Jean Thibaudeau, ce theâtre matérialiste: ecco, nella materialità si risolve quel *autre* mondano, che è altro celestiale solo per chi guarda con gli occhi dell'anima e non con quelli del corpo ed è quindi disposto a stravolgere le urgenze tutte concrete del mondo, avviandole verso i compimenti ontologici. La dedica a J. Thibaudeau autorizza dunque una lettura protesa a *Protocolli*.

2

Abbiamo individuato un impatto tra personaggio e autore all'interno di K.; un impatto che tendenzialmente dovrebbe portare il personaggio a progettarsi in un tempo aperto al futuro ed alle attese. In *Passaggio* il discorso teatrale di S. si fa più complesso e problematico. Contrariamente a quanto avviene nel teatro più recente, dove la parola è come liberata da ogni ascendenza socio-culturale passata, per meglio aderire al tempo reale, che risponde alla vita *qui* e *ora*, in *Passaggio* la parola è tutta carica di responsabilità culturali, mitico-mentali, le quali, pur mantenendo la loro pregnanza, si rivelano pertanto metafore e omologie del costituirsi del mondo. Quattro codici linguistici (tedesco, inglese, italiano e latino) si contaminano, si scontrano, si sovrappongono in un mixaggio, che, almeno a livello di grafia, di spaziatura, di impostazione grafematica di pagina, è condotto con rigore geometrico. Contaminazione di codici: il che significa contaminazione di spazi e di tempi diversi. Si può sottolineare questo parallelismo tra contaminazione linguistica e contaminazione spazio-temporale, insistendo sul fatto che il tempo è la relazione della persona con lo spazio, fermo restando il fatto della interdipendenza relazionale tra i tre elementi: spazio-persona-tempo. La persona nella scrittura scenica è comunque persona che parla e che agisce, cioè personaggio che descrive una dimensione spazio-temporale, in cui si colloca e si muove. E' la parola-personaggio che organizza la sua visione del mondo entro i parametri di cui è capace [3]. Lo scontro dei codici linguistici si realizza a partire dalla occupazione di tutto lo spazio teatrale. LEI: sulla scena; CORO A: in orchestra; CORO B: in sala. E' chiaro: ogni tipo di codice linguistico ottiene un proprio spazio entro cui delineare una dimensione temporale. Tre storie, tre disponibilità gesto-visuali, tre diverse modalità di corporeità. Ne risultano frizioni di piani cronotopici, slega-

ture dissonanti di gesti e di narrazioni fisiche. Si ha infatti lo scontro e il frantumo dello stesso codice per es. in Stazione V in gruppo 1, gruppo 2, 3, 4 e gruppo 5.

Quindi da una situazione iniziale a tre diverse stratificazioni spazio-temporali si perviene o alla segmentazione o alla frantumazione di un medesimo strato. Ma non sin dall'inizio. *Passaggio* è una specie di *moraledad,* ma stravolta e ironizzata e dissacrata. La struttura, il contenitore richiama le antiche forme della teatralità collettiva: ritualità, luoghi deputati, stationes collocate come sulla piazza, sul sagrato, sul marciapiede.

(Il recente *Orlando Furioso* ci sembra realizzare pienamente il discorso nelle sue premesse più lontane e confermare, inoltre, una nozione « elitaria » delle teatralità collettiva).

Il contenuto di *Passaggio,* cioè il materiale che si muove entro la struttura formale converge invece tutto verso una adesione al presente, implicando così il pubblico per il quale il presente è il tempo della comunione al dramma. Omologia, metafora, si diceva: in questo modo la voce-personaggio, o il coro, come costellazione di personaggi, è implicato dal pubblico; i personaggi non solo non sono privi di divenire, ma anzi il loro gesto e la loro corporeità sono carichi di ascendenze passate che, divenendo, si presentificano fino a collocarsi nell'oggi. Ancora: si conosce la loro storia; non sono quindi destoricizzati, ma proprio perchè di storia sono carichi, possono rifiutare la detemporalizzazione e la despazializzazione. Dunque il congelamento spazio-temporale in cui s'erano trovati come immorsati K. e J., è incrinato.

Questo esito è ottenuto grazie alla *contemporaneità* di cui si arrichiscono le parole, i segni. Contemporaneità che risulta dalla radicalizzazione tecnico-formale cui i sensi teatrali sono sottoposti. Lo si può rilevare fin dall'inizio, quando cioè le parole, gridate nel buio, assumono il peso di oggetti fonetici, che fendono, percorrono lo spazio, tutto lo spazio senza descrivere un'azione necessariamente decodificabile in un codice moralistico-pedagogico. Le parole sono, vogliono essere, cose, corpi; costituiscono degli spessori fonetici che il Coro B manipola, fa funzionare così da accompagnare realtà teatrale e realtà metateatrale, in una fusione rigorosa di ordini, di comandi, di grida imperative, normalmente soffocati dietro il sipario, e qui invece gridati *materialisticamente* e fusi, si diceva, con altri ordini che dovrebbero appartenere alla scrittura drammaturgica o al piano della didascalia.

In questo modo si ottiene quella impurità teatrale, cui si richiamano per es. G. Bartolucci e C. Sughi [4], grazie proprio allo straniamento, alla lacerazione operati nei confronti della purezza del teatro ottocentesco ed anche naturalistico. * Tutto ciò è confermato per es. dal fatto che la parola che indica, loda ed innalza il suo inno all'ordine si pone fuori da ogni dimensione ideologico-moralistica per accamparsi nella relazione spazio-temporale con aggressività tutta imperativa, con valore fonetico-gestico. Avviene così che la parola sia un elemento della corporeità complessiva del personaggio; non ne è la guida, il denominatore comune che riduca a sè la dimensione corporea, accreditandosi la suprema finalizzazione semantica.

---

* Vorremmo insistere nel mettere in evidenza la possibilità che si avrebbe di catalogare il materiale sanguinetiano in schemi naturalistici, a patto però di trascurare il lavoro di formalizzazione antinaturalistica cui i materiali, che si potrebbero volere consolatori, ubbidiscono. Dunque un tipo particolare di costruzione formale, che si palesa come rifiuto di altra costruzione « naturalistica » ritenuta consunta; ciò comporta necessariamente il mutamento di segno « ideologico » degli stessi materiali. Da questo rovesciamento di segno deriva il nostro sforzo di intendere il teatro di S. sotto specie tecnico-formale.

Lo si può dimostrare col fatto che l'enumerazione delle *cose* viene dopo le *cose*. Non è cioè il linguaggio che autentica e sollecita le cose, ma sono invece queste *che sono là* che prepotentemente prevaricano il vuoto della scena, costituendone il pieno che progressivamente s'accumula e s'accresce. Stracci, giornali, corde, spazzature non rimandano ad altro da sè, non indicano metaforicamente una dimensione psicologica; sono invece oggetti che si autogestiscono, che *presentano* la loro semanticità in proprio esaurendola in se stessi, quali presenze concluse, per nulla indigenti o peroratorie [5]. Gli oggetti assumono nello spazio-tempo in cui si iscrivono una individualità, una solidità: costituiscono degli accadimenti oggettivi. La parola, il personaggio, il mio stesso essere là devono tenerne conto, anzi la mia stessa presenza è una di queste *cose*. E' così che il *théatre matérialiste* di S. trova il modo di attuare quella *matérialisation scenique* cui aspirava A. Artaud.

Dunque uno spazio unico frantumato e ricomposto e di nuovo congelato in momenti discontinui e ulteriormente ricondotto alla continuità entro cui si muovono le cose: uno spazio liberatore che suffraga quanto Merleau-Ponty ha detto: « ce qui garantit l'homme sain contro le délire ou l'hallucination, c'est pas sa critique, c'est la structure de son espace ». OGGETTI, LUCE, PAROLA. Occorre però insistere sul tempo della parola. *Passaggio* è una messa in scena per musica di L. Berio. Il tempo della parola è segnato e dettato da una specie di blasfema ricostruzione litaniante, da un pasticcio al cui sapore complessivo concorrono le filastrocche, i capitoletti da Summa, la quaestiones ingannatorie fondate sull'utrum; e ancora certi nessi congiunzionali sul tipo di *at, nunc, ut,* impastati agli *oh!, ahi!, mon dieu,* ai *mein gott,* ai *kein ende,* agli *endles*. La parola è dunque disponibile alla lacerazione che le può derivare dalla provocazione della musica, disponibile alla propria frantumazione per divenire altro da sè. La parola può rinunciare alla propria presunzione semantico-concettuale « aderendo, come dice Bartolucci, al suono foneticamente col fissarsi in sillabe o consonanti » [6].

3

La lettura di *Traumdeutnug* rivela un funzionamento rigiroso di parallelismi e di correlazioni. Quattro voci cui corrispondono quattro nuclei di scrittura drammaturgica, che abbiamo ritenuto di individuare là dove cadono quattro cesure, come quattro griglie o conclusioni provvisorie di discorso. Il primo nucleo termina con FV: « e c'è un lungo momento di silenzio »; il secondo con VM^2: « quando fanno il sole, oppure la luna, e magari anche una faccia vera »; il terzo con VM^3: « le mie mani »; e il quarto con VF, VM^1, VM^2, VM^3: « E allora mi metto a cantare. Giro, giro tondo casca il mondo... ». A questo primo tipo di corrispendenza va aggiunto, quale motivo stilistico, la compartitura dello spazio teatrale totale in quattro aree singolari e delimitate da quattro diverse cadenze temporali. E' chiaro che inche in questo caso la scrittura drammaturgica è del tutto disponibile alla realizzazione cinetico-visiva. Basterebbe prendere fidusiosamente atto della parsimoniosa nota che S. ha posto a piè di pagina. Al di là della chiarificante istruzione, l'analisi della parola sanguinetiana può dimostrare come operativamente funziona, come presumibilmente si svolge il ruolo del linguaggio nel passaggio dalla scrittura drammaturgica alla scrittura scenica. La parola è dunque sempre situazionale-pratica, tale cioè da essere costituita da atti comunicativi fondati su elementi extralinguistici complementari. La parola, in altri termini, in sè stessa è solo parzialmente significativa-comunicativa; necessita di una fisicità che guadagna solo con la esplicitazione della propria carica appellativa dell'oggetto, che

evoca, denomina, suscita di volta in volta, con la *contemporaneità* dell'evento teatrale manifestantesi col fatto che attorno alla parola sembrano conglomerarsi intersezioni di differenti piani temporospaziali, che ne garantiscono l'efficienza ed il peso materialistico. Per questa ragione la parola dapprima circola nella probabilità teatrale, per poi provarsi nella delimitazione di un tempo e di uno spazio. Ma si ha immediatamente la certezza che il termine *a quo* arretra sempre più, s'immerge in un tempo mitico, nelle radici, ma, più a proposito, diremmo in un tempo di finzione mentale. *In principio, prima, dopo, allora:* VF ipotizza ed ironicamente frantuma la propria fisionomia in uno scambio ambiguo tra una propria realtà di donna dipinta nel profilo di un quadro e una illusoria fisicità che ritrova un suo probabile omologo in un profilo ricordato. VF è una voce; come tale prova a gravarsi di un corpo, di un peso fisico. Perchè questo possa avvenire è necessario che spazio e tempo lascino un interstizio, una fessura insinuandosi nella quale VF diventi un corpo, un personaggio. E' necessario che VF immagini se stessa come corpo in divenire, epochizzando sul *principio* e scommettendo sul funzionamento di un punto *a quo* artificiale, inventato. Ed è solo l'inizio: la voce VF mescola gli ingredienti della favola a quelli della didascalia inventando le altre voci: VM^1, VM^2, VM^3: « Poi quando un po' meglio, e forse è che la camera illumini un po' lì vicino a me, seduti, che mi guardano e non parlano, e forse aspettano che parlo io, e che io non parlo ancora, niente. E poi c'è un momento che è un momento davvero straordinario, che quelli aprono la bocca, di colpo, e parlano tutti insieme ».

In questo modo, la parola, fabulazione e didascalia insieme, delimita uno spazio, anzi degli spazi, indica i percorsi delle voci-personaggio. Queste iniziano le loro peripezie, le loro azioni che, le une rispetto alle altre, sono tangenziali. A questo punto pare delinearsi lo specifico della scrittura di Sanguineti: storie di voci-personaggi intolleranti della tangenzialità delle loro esperienze ed incapaci, d'altronde, di sottrarsi al movimento centrifugo che le scompagine, le allontana sempre più dalla coesione, dalla solidarietà, dal rapporto. Infatti la parola, diversa per ciascuno « personaggio » impronta il loro gesto, la struttura del loro corpo, guida la loro prossematica incerta ed inconsapevole. Sulla parola-gesto si gioca la possibilità di un incontro, di uno scontro, di una mescolanza delle voci. La contaminazione fonetica è ignorata dai « personaggi », l'incontro è illusorio, lo scontro manca del rapporto antitetico. Insomma le voci si ignorano. Questo però non toglie che si creino quattro spazi diversi e, corrispondentemente, quattro diversi modi di muoversi nel tempo. Le parole sono dunque provocatrici di differenti aree sceniche che s'accomunano e si mescolano, s'accompagnano consenzienti o si urtano in dissonanza. Le sintonie e le discordanze tra le quattro voci-storie si manifestano in una doppia corrente cinetico-visiva: dal gesto di VF alla parola di VM e dalla gestica di quest'ultima alla parola di VF. La parola provoca una sorta di allontanamento-avvicinamento di spazio e tempo tra i « personaggi » che, muovendosi, misurano relazioni tra il proprio spazio e quello altrui, toccato solo tangenzialmente, o, meglio, asintoticamente. A questo livello le quattro voci impegnate in quattro diverse linee di scrittura scenica si confrontano reciprocamente nel loro corpo, nella loro collocazione cronotopica. Al limite, *Traumdeutung* potrebbe essere letto emblematicamente come una ricerca di misurazioni spazio-temporali provocata dalla parola. In questo senso possono essere spiegate le convergenze cinetico-visuali-fonetiche tra VF: *applausi,* VM^3: *le mie mani;* tra VM^1: *mi metto a battere il tamburo. Tùn, Tùn, Tùn* e VM^3: *a uno vicino a me che suona il tam-*

buro. Queste convergenze non avvengono solo a livello fonetico, ma anche a livello di contiguità spazio-temporali, di concomitanza gestuale.

Partita da un ipotetico termine *a quo*, inventato da VF, l'azione scenica ha preso sul serio il tempo d'inizio, dimenticandone la arbitraria artificialità; le voci hanno incominciato a dar credito ai loro gesti e al propro corpo; hanno preteso di raccontare le loro diverse storie strutturandole attorno ad una metamorfosante donna, per convogliare ad una unità temporo-spaziale, in un atto gestuale-fonetico mediante il quale s'illudono di potersi incontrare: il giratondo. L'illusione è loro suggerita dal fittizio incontro sul piano dei gesti, delle ripetizioni prossematiche, della fisicità comportamentistica. L'agnizione non può avvenire poichè i personaggi rientrano nella finzione linguistica e, scenicamente, in un tempo-spazio illimitato, che, soltanto, per gioco, è stato frammentato e quindi piegato ad assumere dimensioni provvisoriamente umane. Non è avvenuto nulla di concreto.

4

Può risultare utile riportare qui alcune dichiarazioni che Sanguineti ha steso nella nota che accompagna *Traumdeutung*: « legato all'idea di un teatro di parola, e perciò nemico di ogni didascalia (e amico di un linguaggio che suscita e decide, da solo, lo spazio teatrale, e la scena, e il gesto) dovevo, prima o poi, scrivere una cosa come Traumdeutung, che porta questa idea al limite, e pertanto, ovviamente, la rovescia ». Che cosa significa questo rovesciamente al limite? Vuol dire anzitutto, depauperare la parola, svuotarla della sua funzione di privilegio, degradarla al livello di provocatrice di gesti. Mentre nel teatro teologico [7] la parola assumeva tutta la significanza dell'azione drammatica, tanto che la Parola diveniva lo strumento di sacralizzazione autenticatrice del tutto; ora, in Sanguineti, la parola è abbassata dichiaratamente alla funzione di elemento co-esistente, co-operatore, costrutturale insieme al gesto, agli oggetti, alla luce, alla musica. Soprattutto in ragione di questo, il teatro di S. sembra vagliare, sintetizzare filtrando le sperimentazioni teatrali più recenti, facendo i conti però con la parola, non sottraendosi cioè alla responsabilità di un confronto con il verbo totalizzante. Vorremmo insistere su ciò sottolineando che il testo non viene estrinsecamente cancellato da Sanguineti, magari col ricorso al gesto eversivo, ma che l'*autore* è tutto ingaggiato nell'abbattimento di quella visione logocentrica con la quale il teatro deve fare i conti necessariamente, ammesso che se ne voglia liberare, ma con rigore e approfondita consapevolezza. *

In questo senso si accentua la vocazione materialistica di S., che, come autore, rinuncia al proprio ruolo; neppure il voyeurismo lo sollecita. Fa sprofondare il tempo nel mito e carica lo spazio di mitologemi, ** di concrete icone arche-

---

* Con il termine « visione logocentrica » intendiamo indicare la presunzione specifica della Parola di esaurire in sè la semanticità totale del mondo, che in tal senso diviene un predicabile della Parola; ancora intendiamo sottolineare una concezione mentalistica del teatro in cui la predilezione cadeva inevitabilmente sul *verbo* che asserviva tutto a sè, tutto l'evento teatrale, divenendo il comune denominatore delle varie componenti che l'evento teatrale costituivano.

** Mito, mitologemi, icone archetipali: se si rivolge l'attenzione al modo, a come teatralmente sono disposti, a come formalisticamente sono fatti funzionare, ci si può esimere dal considerarli allegorie o omologhi con segno naturalistico. Risulterà infatti evidente che l'icona orinica di matrice freudiana non sarà mutuata dal nostro autore per il suo valore esclusivamente figurale; ma soprattutto per la sua potenzialità drammatica, per la sua vocazione al movimento.

tiche di cui hanno parlato C. Kerényi e T. Mann, in un carteggio così caro tipali: un tempo-spazio in cui s'accolgono quelle realtà supreme, quelle realtà mia Sanguineti [8].

Rovesciamento al limite della parola che è confermato dallo stesso Artaud in una lettera probabilmente indirizzata a B. Crémieux: « On peut très bien continuer à concevoir un theâtre basé sur la prépondérance du texte, et sur un texte de plus en plus verbal, diffus et assommant auquel l'esthétique de la scène serait soumise. Mais cette conception qui consiste à faire asseoir des personnages sur un certain nombre de chaises ou de fauteuils placés en rang, et à se raconter des histoires si merveilleuses soient-elles, n'est peut-être pas la négation absolue du théâtre, qui n'a pas absolutamente besoin du mouvement pour être ce q'il doit être; elle en serain plutôt la pérversion. Que le théâtre soit devenu chose essentiellement psychologique, alchimie intellectuelle de sentiments, et que le summum de l'art en matière dramatique ait fini par consister en un certain idéal de silence et d'immobilité, ce n'est pas autre chose que la perversion sur la scène de la idée de concentration » [9]. Per *perversione* Sanguineti dispone sulla scena non solo quattro seggiole, ma anche quattro leggii « come per l'esecuzione di un quartetto per archi » e aggiunge, *perversamente,* che alle voci « è negata ogni possibilità di dialogo ». Tenendo conto di tutto ciò si può comprendere abbastanza compiutamente che cosa S. intenda fare allorchè porta l'idea di una parola suscitatrice di gesti al suo rovesciamento. In *Traumdeutung* questo processo di materializzazione della parola è iniziato con rigore, ma trova la sua applicazione più impertinente in *Protocolli,* nato come radiogramma. La perversione giunge fino all'inganno: un radiodramma. Tutto da sentire, nulla da vedere. Sembra che alla parola sia affidato un ruolo totalmente *esibizionistico.* E la parola ci crede: vogliamo dire che tra il linguaggio e Sanguineti s'inaugura una specie di contesa, di scommessa. Il jolli però è nella manica dell'*autore.* Autosufficienza illusoria ed apparente, quella della parola. Infatti quale la natura, il funzionamento di tale parola? L'analisi delle proposte teatrali di S. ci ha permesso di mettere in evidenza la carica visivo-gestuale, l'alto quoziente cinetico insito nella parola. Si potrebbe aggiungere ora che la parola continuamente cerca di verificare la propria efficienza nella complementarità con il gesto, con l'oggetto. Insistiamo nell'asserire che la parola sanguinetiana si presenta con funzione conativa, con una chiara intenzione *d'appello all'oggetto,* rientrando così nella traccia della *fonologia appellativa* (Rosiello). La parola di S. è quindi bisognosa di un peso concreto che può acquisire soltanto confondendosi con l'oggetto, e, più largamente, con la fisicità totale dell'insieme teatrale. La parola si snatura, si *degenera* nella voluminosità d'immagini, di icone che suscita e da cui è, a sua volta, compiuta. La parola prefigura, *si* prefigura il gesto nel quale troverà compimento, la propria organicità corporea. Come nella dimensione onirica. S. Freud ha infatti ripetutamente sottolineato come la parola del sogno sia particolarmente idonea alla messa in scena (*Darstellbarkeit*): « I pensieri allora vengono trasformati in immagini — soprattutto visive — e le rappresentazioni delle parole sono ricondotte alle rappresentazioni delle cose corrispondenti, proprio *come se* tutto il processo fosse dominato da una sola preoccupazione: l'essere adatto alla messa in scena» (la sottolineatura è nostra) [10]. Parole assai simili scrive anche Freud nella *Traumdeutung*: « La parte preponderante dei nostri sogni è, come si sa, determinata da immagini visive » (p. 35, ed. it. Roma, 1952); « Il sogno pensa dunque prevalentemente, non però esclusivamente in immagini visive » (p. 47); « Con queste immagini il sogno crea una situazione,

fa diventar presente un fatto, *drammatizza un'idea* » (p. 48); « La lingua facilita molto al sogno il suo compito di rappresentare i suoi pensieri, poichè essa dispone di una intera serie di parole che originariamente erano intese in modo figurato e concreto... » (p. 314); « ...un pensiero, per lo più, un desiderio, viene oggettivato, messo in scena, vissuto » (p. 446). Sanguineti da K fino a *Protocolli* ci propone situazioni che, al limite, sono oniriche. Il rapporto Sanguineti-Freud va quindi impostato sul terreno della operatività linguistica, e non certamente sugli imprestiti di contenuti grezzi o avventizi. Lo si può dimostrare da una angolazione particolarissima, puntando l'occhio cioè su un nesso basilare della finzione, della artificialità teatrale: il *come se*. A proposito del quale Freud scrive: « Di tutte le relazioni logiche, una sola *è* favorita dal meccanismo del sogno. E' la relazione di *similitudine,* di *concordanza,* del *contatto* del *come se,* che come nessun altra viene rappresentata nel sogno con i mezzi più vari » (p. 249, ma cfr. anche 250 e 374). Ebbene è proprio un tale nesso che ricompare continuamente in Sanguineti: nesso che ha funzione, si badi, non marginale, ma strutturalmente centrale, cardinale. I personaggi parlano, agiscono, si muovono nel tempo e nello spazio *come se*. Rappresenta dunque uno strumento di cui la parola si serve per suggerire, sollecitare, suscitare il proprio completamento corporeo, nel gesto, nell'atteggiamento, nella positura del personaggio.

Allora diventa chiaro come la parola *corporizzandosi* nel gesto, nella storia che si fa come radicalizzazione di un progetto gestuale, si ponga al punto di intersecazione fra le due coordinate tempo-spaziali, forzandole, deformandole fino al momento in cui, smitizzate, si caricano, nel senso della contemporaneità.

La *perversione* innocente di S. è possibile ricavarla infine da una sua precisazione: *radiodramma stereofonico,* che compare nella nota con cui ha licenziato *Protocolli*. Stereofonico; cosa vuol dire? Significa anzitutto trattare spazio e tempo in modo da restringerne ed allargarne la trama, da accelerare o rallentarne il rapporto di movimento. Il trattamento stereofonico della dimensione tempo-spaziale realizza una pluralità di punti focali, di rapporti interscambiabili tra pubblico e attori. Spazio e tempo che hanno sempre rappresentato le istituzioni chiuse del teatro ottonovecentesco, nel senso che hanno sempre funzionato da contenitori del materiale scenico, sono indotti ad assumere il ruolo di istituzioni aperte: infatti spazio e tempo non contengono più, non regolano, non organizzano più gli eventi, ma sono invece questi eventi che costruiscono i tempi e gli spazi e i rapporti che ne derivano. Stereofonia ma anche stereoscopia, per usare il binomio di R. M. Albérès: [11] le voci in *Protocolli* si allineano, si scontrano, si sovrappongono, si mescolano, raccontando ognuna una propria storia, intendendo ciascuna presentarsi quale spessore fonetico, in un rapporto interagente con gli altri elementi costitutivi del fatto teatrale.

Traumdeutung etimologicamente significa divulgazione, *volgarizzazione* del sogno: di fatto S. ha drammatizzato alcuni geriglifici onirici; *Protocolli*: una mappa seguendo la quale possiamo sperimentare gli itinerari percorsi da alcune voci, ognuna delle quali ha declinato il proprio tempo. Voci-personaggio, quelle di *Protocolli,* che si colgon per differenza e non per analogia. In questo senso il soggetto, il personaggio è una funzione che materializza emozioni, sensazioni, ricordi, percorsi esperienziali, così da subire una sorta di eccedenza cosale, nella quale il soggetto-funzione si riconosce [12]. L'incrociarsi delle voci, la coincidenza o la sfasatura dei registri fonetici, insomma la resa stereofonica fanno del fatto teatrale un evento intelleggibile, che realizza quel materialismo semantico, di cui ha par-

lato Ph. Sollers in una intervista con J. Henric [13] Infine, se seguiamo i percorsi delle due voci maschili, delle due femminili, delle due voci bianche ci accorgiamo che tali percorsi sono, per usare un termine di J. L. Baudry, a-causali. I loro itinerari sono immotivati se si vogliono considerare dall'angolazione: voce-personaggio-causa. Infatti il personaggio è morto; l'avventura fonetica trova la propria motivazione entro la struttura della scrittura scenica. Il risultato che si ottiene è una coesistenza di vari tempi differenti, in uno stesso fatto teatrale. Abbiamo già rilevato anzi che all'interno della scrittura scenica una stessa dimensione temporale spesso di frantuma e si pluralizza. Perciò le voci, non muovendosi nè negli stessi spazi e neppure negli stessi tempi, non possono incontrarsi. In questo senso le itituzioni spazio-temporali subiscono un processo di radicalizzazione formale, o, e si vuole, soggiaciono ad un movimento centrifugo che, anzichè avvicinare le piattaforme su cui si muovono le voci, le allontana sempre più.

Protocolli porta ulteriormente avanti il discorso sul rovesciamento della parola già iniziato da *Traumdeutung*. Infatti si ottiene la fine del logocentrismo, del feticismo della parola grazie ad una specie di inflazione verbale, che proprio in quanto tale viene a negare al segno ogni valore di scambio. Anche in questo modo dunque le voci non possono incontrarsi. Riferendoci alla distinzione compiuta da E. Benveniste tra la soggettività del discorso e la oggettività del racconto, si può insistere nel mettere in rilievo che nella scrittura di Sanguineti manca il discorso soggettivo, proprio perchè questo cerca un *tu*, mentre, al contrario, ritroviamo un racconto che nella misura in cui tende alla letteralità spettacolare, si pone entro i parametri di una obiettività, caratterizzata dall'assenza di alcun riferimento non solo al narratore, ma anche ad un ipotetico interlocutore. In questo senso, parafrasando Benveniste, si potrebbe dire che la scrittura drammatica racconta se stessa. Ciò sembra potersi confermare col fatto che, se è vero che il linguaggio può essere considerato quale sistema puramente differenziale, allora la differenza dei linguaggi usati dalle voci, dai locutori congela uno spessore spaziale, divisorio tra voce e voce, tra soggetto e soggetto.

1) L. Rosiello, *Struttura, uso e funzioni della lingua*, Firenze, 1965, p. 136.

2) R. Poirier così continua: « Cela suppose un élément mystérieux de devination de l'au-delà, que nous rencontrons à chaque pas en philosophie. Darrière les mots, les phrases

Bertoli

FOTO - CINE - OTTICA

E' IL VOSTRO
OTTICO
DI FIDUCIA

Bertoli - Corso Umberto I, 24 Mantova - tel. 21.778

de nostre discours, qui suivent les lois d'une syntaxe au sens le plus général, il y a bien des significations qui guident l'emploi que en faisons. Derrière la vitre de non paroles audibles, il y a tout un arrière-plan sémantique, psychique ce qu'on appelle d'ordinaire l'idé, la penseé, mais n'est connaissable actuellement que par le discuors, qui ne peut être appréhendée dans sa réalité; mais seulement par allusions verbales ». In *Entretiens sur le temps*, Paris, 1967, pp. 132-133.

3) Sul rapporto tempo-linguaggio può essere utile la ripresa di alcune posizioni di A. Jacob: « En fait, rien n'est plus directement temporel que les signes existant en l'absence des choses qu'ils désignent ». Lo stesso, rifacendosi ad un'opera di G. Guillaume del 1929, *Temps et verbe*, mette in rilievo nelle lingue indoeuropee un processo di rappresentazione del tempo corrispondente ai sistemi verbali. Cfr. *Entretiens sur le temps*, op. cit. pp. 335-336. Importanti considerazioni a questo proposito si trovano in H. Schulte-Herbrüggen, *El lenguaje y la vision del mundo*, Santiago, 1963, pp. 11, 16, 23, 49, 123-125.

4) G. Bartolucci, *Per un nuovo senso dello spettacolo*, in *La scrittura scenica*, Roma, 1968, pp. 164-169; C. Sughi, *Teatro puro, teatro impuro*, ibidem, pp. 292-294; G. Bartolucci, *La « materialità » della scrittura scenica*, in *Nuovi argomenti*, 13, pp. 190-213, dove fra l'altro scrive: « Oggi la scrittura scenica non si estende, non riposa più su questa autonomia della parola; e giustamente si vuole porre questa parola alla pari degli altri elementi, gesto fonetica, spazio e tempo, sulla scena. Così la parola viene considerata puro materiale scenico essenzialmente tecnico, prima di far capo a ogni sua possibile altra referenza, e viene descritta poi nei suoi elementi fonici e visivi, nella sua spazialità e temporalità, al fine di trarne scientificamente tutte le potenzialità espressive » p. 191.

5) G. Bartolucci, *op. cit.*, p. 194.

6) G. Bartolucci, *La scrittura scenica, op. cit.*, p. 166.

7) Per la nozione di teatro teologico ecco quanto scrive J. Derrida: « La scena è teologia nella misura in cui è dominata dalla parola, da una volontà di parola, dal disegno di un *logos* primario, che, non appartenendo al teatro, lo governa da lontano. La scena è teologica nella misura in cui la sua struttura comporta, sulla scorta della tradizione, questi elementi: un autore creatore che, assente e lontano, armato di un testo sorveglia, riunisce e ordina il tempo e il senso della rappresentazione che lascia all'autore la possibilità di rappresentarsi nel cosiddetto contenuto dei suoi pensieri, delle sue intenzioni, delle sue idee ». Cfr. *Teoria ed opera di Artaud* in *Teatro Festival* 2/3, Parma, 1967, p. 8 e ora in *L'écriture et la difference*, Ed. du Seuil, 1967, sotto il titolo: *Le théâtre de la cruauté et la cloture de la raprésentation*, pp. 341-368 Cfr. anche il VI assioma di R. Schechner, pp. 66-72, in *La cavità teatrale*, Bari, 1968.

8) C. Kerényi-T. Mann, *Romanzo e mitologia*, Milano, 1960, p. 26 e *Felicità difficile*, Milano, 1960, p. 22. Sanguineti si riferisce al carteggio in modo assai esplicito in *Il romanzo sperimentale*, Milano, 1966, p. 117. A proposito della stessa questione ecco quanto scrive Ph. Sollers: « ...sont dans notre culture des régions où le *signe* ne pénètre pas: franges hieroglyphiques, réserves encore mal utilisées qui doivent parteciper à la totalité réelle du texte ». Lo si legge in *Théorie d'ensemble*, Ed. Du Seuil 1968, p. 323.

9) A. Artaud, *Le théâtre et son double (Lettres sur le langage)*, p. 161, Paris, 1966.

10) A questo proposito sono assai lucide le pagine di J. Derrida, *Freud et la scène de l'écriture*, in *Ecriture et difference*, *op. cit.*. Ma Cfr. anche dello stesso, *Della grammatologia*, Milano, 1969, p. 76. Vedi ancora J. L. Baudry, *Freud et la création litté raire*, in *Théorie d'ensemble*, *op. cit.*, pp. 148-74.

11) R. M. Albérès, *Romanzo e antiromanzo*, Milano, 1967, pp. 182-186.

12) Per la nozione di soggetto-funzione, Cfr., R. Barthes, *Drame, poème, roman*, in *Théorie d'ensemble*, *op. cit.* p. 28, n. 2, ma anche quanto scrive J. Thibaudeau in uno scritto raccolto nella stessa antologia: « Parce qu'il s'agit non pas de structurer un *moi* dans ses relations à l'*autre*, mais d'inventer un *je*, non-assujetti, simplement producteur du textè. Et ce *je*, textuel, non subjectif, supprime tout personnage, à commencer par celui qui conditionne tous personnages; c'est-à-dire, celui que névrotiquement le romancier, en dehors de son activité productrice-là où il *doit* se déclarer l'*auteur* de cette production-constitue, selon une biographie imposable (avec ses *droits d'auteur*, etc.) », p. 214.

13) Triscriviamo uno dei punti centrali dell'intervista: « L'histoire réelle-c'est à-dire matérialiste-ne saurait se passer d'un *matérialisme sémantique* (d'où l'exergue de Lénine: « Histoire de la pensée; histoire du langage? ») qui, s'il était fondé, ouvrirait un champ de recherche très vaste. Ce qui est contesté, ici, c'est l'histoire linéaire qui a toujours asservi le texte à una représentation, un sujet, un sens, une vérité; qui réprime sous les catégories théologiques de sens, de sujet et de vérité l'énorme travail à l'oeuvre dans les textes-limites. Ces limites me paraissent pouvoir être caractérisées par les noms que l'histoire linéaire-celle sans laquelle nous parlons-leur a donnés: mystique, érotisme, folie, littérature, incoscient. Il est temps, non pas de célébrer comme le surréalisme l'a fait intuitivement, mais d'interroger systématiquement ces appellations, de faire surgir la pensée qui sy trouve enfermée et résérvée sous forme d'alibi commode. Or je pense que la trait distinctif de cette penséé est la multidimensionalité, celle, précisément, que l'écriture, et non la parole, découvre et entraine », p. 72 *Théorie d'ensemble, op. cit.*

14) E. Benveniste, *Problémes de linguistique générale,* Paris, 1966, chapitre XXI, *De la subjectivité dans le langage.*

RIVISTE

CINEMA E FILM N. 10 — Numero monografico dedicato alla cinematografia di Alfred Hitchcock.

Redazione: Via Prenestina, 35 - Roma.

NUOVA CORRENTE N. 50 — S. Marcus: Poétique mathématique non-probabiliste — **T. Perlini:** Il tamburino di Adorno — **G. Terrone:** Le articolazioni del grottesco — **G. Bartolucci:** Un esercizio di nuova scrittura tra Ariosto, Sanguineti, Ronconi — **G. Guglielmi:** Plaga pauperum — **V. Agnetti:** Indulgenzia — **C. Costa:** Ubiequivocità e descrizione della lotta operaia.

Redazione: Via Lattuada, 26 - Milano.

LA BIENNALE N. 64-65 — F. Bernabei: Lévi-Strauss e la critica delle arti figurative — **Armando Brissoni:** Lo strutturalismo matematico e le sculture di Vantongerloo — **G. Bartolucci:** Tecnica e improvvisazione dell'Open Theatre — **D. B. Kuspit:** L'antifilm di Antonioni — **J. Pokorny:** La critica politica e sociale della recente drammaturgia ceca.

Redazione: Venezia - S. Marco, Ca' Giustinian, 1364.

FILMICRITICA N. 206 — S. M. Zuccarello: Le (pre)visioni linguistiche di S. M. Ejzenstein — **E. Bruno, C. Tiso, F. Pecori:** Punto su Antonioni.

Redazione: Piazza del Grillo, 5 - Roma.

LA RASSEGNA DELLA LETTERATURA ITALIANA, GENN.-APR. 1970 — Oltre alla consueta « Rassegna Bibliografica »: **G. Savarese:** La canzone leopardiana « Alla sua donna » tra consapevolezza e illusione — **A. Diamantina:** Sui CXI « Pensieri » di G. Leopardi — **U. Carpi:** I « Dubbi ai romantici » di Francesco Forti — **G. Destri:** La poesia drammatica di Gabriele D'Annunzio — **G. Ferroni:** La poesia di Alfredo Giuliani o l'impossibilità dell'avanguardia. Inoltre note di M. Bastiaense, C. Cordié, B. Maier, A. Traina.

Redazione: Ist. di Filologia moderna - Fac. di Lettere - Università di Roma

REVUE D'HISTOIRE DU THÉATRE, 1970-1 — Numero monografico dedicato al teatro ungherese e preparato dall'Istituto ungherese del Teatro di Budapest, sotto la direzione del dott. Geza Staud.

Red. 53, rue Saint-Dominque - Paris 7e.

Umberto Artioli

Fisicità e disordine nel teatro di Perriera

« La realtà nelle sue infinite valenze non può nè essere interpretata nè rappresentata. Essa può essere soltanto vissuta: cioè aggredita, immaginata, mimata ». Così Michele Perriera in una sua dichiarazione di poetica, pronunciata nel corso di un dibattito sul romanzo, in sede di *Gruppo '63* (1). « Mimare la realtà », dunque, ma entro un'accezione ben diversa da ogni versione naturalistica, in cui l'analisi obiettivata del reale presuppone il decentramento e l'estrinsecazione del punto di vista, con conseguente focalizzazione del dualismo tra narrante e narrato. Nulla di più estraneo alla strategia di Perriera, tesa a privare di senso ogni dicotomia soggetto/oggetto, per una linea tale da consentire all'intelligenza operativa non tanto la risoluzione del rapporto « tra sè e le cose » quanto lo scatenamento di tale rapporto: sicchè, a livello dell'Autore, a funzionare come elementi antitetico-oppositivi sono piuttosto le categorie del « vivere » e del « mimare » rispetto a quelle dell'« interpretare/rappresentare », entro una visione radicalmente protesa a porre fuori causa la presenza d'ogni elemento mediatore e neutrale, d'ogni ipostasi coscienziale, il cui effetto sarebbe d'interruzione-paralisi del circuito del reale.

Passando dal piano narrativo a quello teatrale, è interessante vedere il modo d'applicazione e di funzionamento d'una simile poetica nell'ambito delle strutture sceniche, a livello del primo esercizio drammaturgico di Perriera, di stesura quasi contemporanea alle note di poetica sopra riportate.

A rigore *Lo Scivolo* (2) potrebbe passare sotto la collocazione di « pantomima integrale », sempre che fosse possibile depurare tale termine d'ogni escrescenza naturalistica: e si tratta di proposta davvero interessante nella misura in cui l'Autore, eliminando decisamente la parola dal materiale scenico per riportare tale tipo di scrittura a un piano fisico-comportamentistico, saggia per così dire le possibilità di un teatro che, pur non sottraendosi apparentemente al tradizionale modulo della « vicenda », con relativi canoni dell'exordium, della parabolicità, dell'acme e della soluzione, ricusa radicalmente i modi dello scavo psicologico e dell'introspezione affidata ai parametri del linguaggio verbale.

Teatro dunque che rifiuta la parola come Logos, come veicolo d'una coscienza ontologicamente separata dalla fisicità. Ricompare qui la pregiudiziale avanzata da Perriera in sede di poetica attraverso il binomio dualistico vivere/interpretare: la parola *interpretante,* ritenuta affetta di *separatezza,* di *tendenziosa neutralità,* è rigorosamente espunta dalla scrittura scenica. Ne risulta una strategia che, se si muove, come si è detto, in direzione di una rigorosa materializzazione dell'operazione scenica, trae tuttavia i caratteri di maggior interesse proprio dal suo paradossale persistere entro i termini di una struttura teatrale di tipo tra-

dizionale, come se l'Autore si fosse proposto di mettere alla berlina le vecchie forme attraverso la loro parodistica assunzione entro un organismo drammatico articolato ancora su dei personaggi e su una vicenda, ma preliminarmente depauperato del suo tradizionale puntello, vale a dire la funzione dialogica.

Ed è proprio per questo suo apparente collocarsi in una dimensione di tipo *accrescitivo - informazionale* *, cui si potrebbe essere indotti dall'ambigua struttura de *Lo Scivolo,* volutamente giocata sul filo d'un crescendo drammatico a stile parabolico, con la sua unità temporo - spaziale, con le sue didascalie intese a proporre una partitura scenografica con funzioni di mera indicazione ambientale, con la presenza di oggetti scenici di reiterata valenza simbolica (ad esempio quel berretto a strisce gialle, connotante potere, gerarchia, autorità ecc.), che l'operazione di Perriera, sviata dai suoi reali cardini, potrebbe ingenerare un equivoco. E cioè indurre il lettore/spettatore a leggere nell'azione mimica l'esatta trascrizione in codice gestico di un'azione drammatica che avrebbe potuto essere resa — magari in maniera ben altrimenti più efficace — attraverso il codice dei segni verbali.

Come conseguenza di ciò, la tendenza ad assumere l'opera in chiave contenutistico-concettuale, attraverso lo sforzo di far combaciare col piano dei significanti un mondo di significati reperito per via di trascrizione simbolica, col risultato di trasformare i personaggi de *Lo Scivolo,* mediante una forzatura di tipo moralistico, in allegorie della condizione umana contemporanea, segni rispettivamente dell'ordine e del disordine, dell'eccezione e della regola, potendosi opporre in tal senso la burocratica imperturbabilità e pacatezza del gestire di *Y* alla forza centrifuga e contestatrice implicita nel convulso dimenarsi di *X*.

Il che può essere alla fine senz'altro vero, almeno da un punto di vista assai generale, e tuttavia noi crediamo che a tale risultato si debba giungere, se mai, attraverso canali che sono abbastanza dissimili dalla sin troppo ovvia lettura precedente, convinti come siamo che alla stesura del lavoro di Perriera non presieda tanto una struttura informazionale di tipo accrescitivo, bensì un artificio che potremmo definire di *resecazione,* nel senso che il piano parabolico su cui si distende le vicenda è sì presente, ma solo per essere contestato dall'interno dalla particolare conformazione di comportamento e di gesto del personaggio che nell'azione mimica funziona da protagonista: precisamente *X*. Il quale ultimo solo apparentemente sembra consentire al ruolo di pendant dialettico rispetto a *Y*, al solo scopo di assicurare il funzionamento del meccanismo del crescendo drammatico: di fatto

Useremo d'ora in poi la formula assai schematica e semplificatoria di struttura *accrescitivo-informazionale* per alludere a ogni dispositivo drammatico costruito su una vicenda conflittuale procedente mediante immissione progressiva di *informazioni* comunicate allo spettatore attraverso vari canali (primariamente la parola drammaturgica, secondariamente la costellazione degli elementi scenici, siano essi contemplati dalla didascalia o immessi autonomamente attraverso la partitura registica) in maniera tale però che il tutto resti sottomesso al principio dell'*accumulazione,* con conseguente snodarsi di un movimento parabolico, più o meno fortemente centripeto, caratterizzato nei suoi elementi fondamentali dalle figure dell'*exordium,* dell'*acme* e dello *scioglimento* (epilogo, catarsi, ecc.) Adotteremo al contrario il termine di *resecazione* per significare quel procedimento, da far risalire grosso modo all'avanguardia storica e in particolare a Dada, per cui l'azione drammatica, sottratta all'effetto di cumulazione, è affidata all'impatto tra i vari elementi della scrittura scenico-drammaturgica che, vistosamente contraddicendosi, provocano la frantumazione della vicenda di base o la sua contraffazione parodistica.

la sua azione è del tutto sviante, finendo col proporsi come una specie di azione nell'azione di segno completamente opposto rispetto alla prima.

In altre parole la caratteristica di *X* è quella di essere regolato da un duplice statuto: quello di procedere in piena sintonia con la struttura per così dire di primo grado, cioè di stampo accrescitivo-informazionale, alimentando di conseguenza l'impressione d'un'operazione teatrale a tutto tondo, di stampo tradizionale; e quell'altro di muoversi di fatto controcorrente, impedendo vistosamente il collocamento della propria gestualità in termini di *accumulazione,* finendo così con lo scardinare tanto la linearità del flusso temporale quanto il senso dell'identità spaziale, col risultato di frantumare l'azione in una serie di eventi gestici, ciascuno dei quali tende irresistibilmente a proiettarsi fuori del *continuum* entro cui è costretto per costituirsi uno spazio e un tempo propri, un proprio autonomo spessore.

Da segno-indice di una vicenda che lo trascende o, se si vuole, da nastro gestico sottomesso a una partitura utilizzabile come possibile equivalente di quella logico-verbale, il comportamento di *X* erompe in una serie di presenze gestuali che appunto traggono le ragioni della propria autonomia dal loro perentorio disporsi come manifestazione di una *corporeità* che, lungi dal caricarsi di cifre simboliche, parla unicamente se stessa attraverso il modo in cui rinnova il proprio rapporto con uno spazio ed un tempo, in cui utilizza la scena come lungo fisico di avvenimenti.

Ed è all'interno di un'interpretazione di questo tipo che solo può trovare spiegazione quella didascalia drammaturgica tanto negativamente accolta da Plebe ([3]) secondo cui l'agire di *X* è « inoltre, come vuole l'attore che l'impersonerà »: esplosione di un « aleatorio » o di un « imprevedibile » che non è tanto il frutto di un « ingenuo » attracco di Perriera a taluni motivi dell'avanguardia, del tutto surrettiziamente accolti, ma elemento struttural-compositivo fondamentale, sempre che l'azione dello *Scivolo* venga riportata alle sue autentiche peculiarità, di dispositivo cioè non leggibile in base a un contenuto dotato di una « sua importanza autonoma », passibile quindi di essere « accettato, discusso, rifiutato anche indipendentemente dalla sua stessa impalcatura formale » ([4]), ma di dispositivo che viceversa *trae i suoi contenuti dalla stessa impalcatura formale,* attraverso quella resecazione tra gesti e vicenda, tra struttura di primo grado e struttura di secondo grado, che abbiamo sopra delineato.

In questo senso l'imprevedibilità dei gesti (e ancora una volta vorremmo ribadire dei gesti di *X*, il personaggio di *Y* rimanendo legato dal principio alla fine dell'azione a un suo quoziente di imperturbabilità e di linearità ancora una volta da intendere non solo e non tanto in senso contenutistico (simbolo dell'ordine, della burocrazia, ecc.) quanto in quello, formalizzato, di *attante* ([5]), vale a dire di portatore pieno e continuo della struttura di primo grado, con tutte le funzioni che gli si convengono) non è certo gratuità, o se lo è, lo è nell'esatta misura in cui tale gratuità viene a certificare una precisa strategia del personaggio, tesa a frantumare il nucleo avvolgitore della vicenda in cui è inserito, liberamente contraddicendola.

Ma facciamo un esempio che ci sembra sufficientemente probante.

Quando *X prende il ritratto della scrivania* (sempre barcollando): *lo guarda, riflette, smania per il caldo, sorride. Posa il ritratto; pare perplesso; poi lo riprende, ritorna a guardarlo* (pag. 46) appare chiaro come gli stessi elementi scenografici vedano contestata qui la funzione ricostruttivo-ambientale, che è poi uno degli indici più cospicui del procedimento « accumulativo » della vicenda, per

essere utilizzati come *oggetti,* e cioè come supporti di una *corporeità,* quella di X — questa volta agente in proprio, vale a dire secondo i fini della propria strategia parodistica — volta a volta sorreggendola o limitandola, ora costituendosene come il naturale prolungamento, ora creando impatti o cesure.

Ed è attraverso tale gioco sotterraneo che *Lo Scivolo* si propone mediante un procedimento di estrema mobilità, per i gesti non solo si richiamano e si oppongono continuamente (e qui appare esplicito il senso di quella « libertà » dell'attore richiamata da Perriera e mal compresa da Plebe) combinando e scombinando i piani dell'azione in un movimento teso a garantire un reale possesso dello spazio scenico, con radicale liquidazione quindi d'ogni possibilità d'assumere tale spazio una volta per tutte, come *contenitore* cioè d'una vicenda sin dall'inizio progettata entro una partitura spazio-temporale invalicabile, ma anche coinvolgono in questa operazione gli stessi elementi scenografici e il reticolo di suoni-rumori, riportati tutti al rango di oggetti, di presenze materializzate con cui misurarsi e da cui essere misurati.

Si potrebbe quindi concludere che nel lavoro di Perriera la scrittura drammaturgica tende a secernere da sè una scrittura — o un progetto di scrittura — scenica che, opponendosi alle ambizioni totalizzanti della prima, accetta il ruolo di subalterna solo per paradossalmente rovesciarlo, finendo con l'asservire la prima al proprio statuto, sforzandosi di assumerla come semplice materiale per le proprie operazioni.

Di qui la struttura ambigua de *Lo Scivolo,* in cui l'Autore sembra consentire al mantenimento di una priorità drammaturgica solo per meglio avallare, attraverso il fallimento di questa celebrazione, i diritti dell'operazione scenica.

* * *

Abbiamo visto come la struttura de *Lo Scivolo* poggi su una intersecazione di piani tale da provocare la messa in dubbio o, se si vuole, la duplicazione parodistica della vicenda drammatica, proprio laddove essa sembra a buon diritto ambire a una sua cifra di incontrastata assolutezza. Questo gioco sottilmente ambiguo attraverso cui il personaggio teatrale finge di accettare una subordinazione alla vicenda per rendere più clamorosa, a livello di scrittura scenica, la propria eversione, è anche l'indice di quella tensione metateatrale che troveremo come una costante di Perriera: infatti, se la nostra ipotesi ha qualche fondamento, la controazione svolta da X all'interno della parabola drammatica altro non è che un modo per contestare una certa idea di teatro basata sull'ossequio dei materiali scenici alla scrittura drammaturgica, in definitiva quindi un discorso sul teatro compiuto con mezzi e tecniche squisitamente teatrali.

All'interno di questo procedimento, teso a negare, o per lo meno a fortemente insidiare, la volontà demiurgica e sopraffattoria dell'Autore Drammatico, va pure ricondotto il rifiuto di ogni utilizzazione, a livello scenico, del linguaggio verbale. Ma tale rifiuto non nasce dalla convinzione — ingenua e in fondo mistificatoria — che sia sufficiente tradurre una sequenza di parole in una sequenza gestuale per creare i presupposti di un teatro *fisicizzato,* la forza e le possibilità di impatto di un teatro di questo tipo consistendo appunto nella sua disponibilità a superare quel piano di segmentazione al di là del quale la parola intesa come Logos resta pervicacemente muta, a farsi trasmettitore di un senso che nessuna parola sarebbe in grado di parlare.

Se ne *Lo Scivolo* questo motivo è indubbiamente presente, almeno allo stadio di tensione fondamentale, basta tuttavia scorrerne la partitura per accorgersi

di come la parola assente rinvii ostinatamente a una propria presenza, sia pure abilmente mascherata entro l'impianto delle strutture gestuali.

Ma questo paradosso per cui la parola espunta riappare sottesa al gesto o insinuata attraverso le sue fenditure (basti pensare al persistente ricorrere di sintagmi verbali del tipo di *Ma che sei pazzo?* o *Posso andare?*, di cui il gesto altro non sarebbe che la traduzione letterale) è solo apparente: di fatto ne *Lo Scivolo* la contrapposizione di prima istanza tra una supposta « spiritualità » della Parola e una altrettanto supposta « fisicità » del Gesto, riappare per così dire alla seconda potenza, come contrapposizione cioè tra un gesto che, se non è parola, della parola come Logos conserva nondimeno lo statuto fondamentale, asservito come è a dei personaggi e a una vicenda, legato a una visione accrescitivo-informazionale del teatro, e un gesto che di questo universo si propone come contraffazione parodistica, configurandosi all'opposto come *fisicità in espansione,* tesa a riscrivere la partitura teatrale attraverso un uso rinnovato dello spazio e del tempo scenici.

Il rifiuto della parola contenuto ne *Lo Scivolo* non è quindi una presa di posizione definitiva e irrimediabile contro il linguaggio verbale, da ritenersi ormai inutilizzabile in una visione del teatro sempre più orientata verso un registro cinetico-visivo, ma piuttosto un rifiuto di quella concezione segnatamente letteraria del teatro che sulla parola, o su un particolare uso della parola teatrale, ha costruito il proprio edificio.

Per questo la singolare dialettica di presenza/assenza cui è sottoposta la parola nel primo lavoro teatrale di Perriera non contraddice, ma se mai prelude al rinnovato impiego del linguaggio verbale nel successivo *No io non,* entro una direzione in cui il recupero della funzione dialogica, volutamente sottratto ai parametri logico-concettuali secondo un'intenzione fortemente elusiva delle attese dello spettatore, conduce a un uso *fisicizzato* della parola stessa, vistosamente riportata al rango di *grumo sonoro* o di *gesto fonetico.*

* * *

A proposito del personaggio *1,* nella didascalia introduttiva di *No io non* ([6]), compare la seguente annotazione: *Dipinge sempre più affannosamente uomini e li agghinda. Questa sua attività costituisce* un elemento costante di tutto il pezzo ([7]). *Uomini e donne al trucco possono, di tanto in tanto, recitare poesie, raccontare favole, fatti di cronaca, pronunciare slogans ed aforismi.* E in un'altra didascalia, all'inizio della scena ultima: *Man mano che l'operazione di trucco volge a compimento, nel corso di tutta la scena i soggetti truccati si spargeranno per la sala e avranno rapporti traumatici con il pubblico.*

Tra le due annotazioni scorrono le due prime scene, in cui i personaggi della breve pièce (*1 - 2* e *Donna*) si scambiano una serie di battute all'interno delle quali compaiono solo rari riferimenti all'ossessiva e perdurante attività di *1,* e per lo più in funzione dissociativa logico-referenziale, come quando nella scena prima si dà vita a un artificio di inversione delle parti per cui i termini del rapporto truccatore-truccati vengono rovesciati e il soggetto agente assume le qualifiche dell'oggetto agito (*1 - Quanti anni mi dai 2 - Non lo so, non si capisce così truccato*) oppure, come nell'attacco iniziale, quando vistose incongruenze logiche si frappongono a una lineare conduzione del discorso: *2 - Crasto, sei come avere le tasche piene di gechi. Petuli arrossisci: ti squagli insomma. Come vedi, ad ogni modo non mi lamento.* La pertinenza di tali esemplificazioni sta nel fatto che esse sono comunque riportabili a quell'unico denominatore in cui consiste la struttura dell'impianto verbale dell'intera pièce: la messa in atto di un disposi-

tivo dialogico completamente sottratto alle leggi di un qualsiasi intrigo, e procedente invece per germinazione autoctona di linguaggio, sicchè anche i materiali attinti alla situazione — per esempio materiali comportamentistici: la stanchezza di 2, l'affanno e l'iperattivismo di *1* — divengono ipso facto materiali linguistici tout court, sottoposti e sottoponibili quindi alla logica che presiede al funzionamento di questo dispositivo linguistico onnivoro e fagocitante. Ed è proprio l'assenza di una vicenda da esprimere o da « duplicare » a consentire alla parola di agire nella massima libertà, sia che essa debordi dal suo statuto di *segno* per proporsi come puro *oggetto fonico,* capace per propria fisicità costituitiva di aggredire calamitandoli oppure di respingere altri gruppi o corpi di parole (*2 - Merda, c'è tanfo di sperma 1 - No io non 2 - C'è tan 1 - No io non 2 - Totò!*) come in un processo d'attrazione molecolare, sia che lo stesso procedimento, utilizzato attraverso l'uso insistito e rimbalzante di sintagmi-chiave del tipo di *occhi di morti, dategli un geco, fammi vedere le mani, senza cervello, mancano le ultime notizie, la città scoppierà,* funzionanti come grumi semantico-sonori dotati di forte potenziale centripeto, consenta l'avanzamento del dialogo mediante la formazione di catene associative o costellazioni di parole liberamente sovrapponibili o intrecciabili le une alle altre.

L'intersecazione di piani che ne deriva, dovuta all'alterno presentarsi e combinarsi dei vari campi associativi, conferisce al parlato un curioso movimento sussultorio, dove a vistose cesure collocate a ridosso dei momenti che segnano il trapasso da un nucleo d'attrazione all'altro e determinanti di conseguenza il meccanismo di interruzione/paralisi della linearità discorsiva, succedono spezzoni dialogici in cui l'impianto verbale sembra apparentemente restituito alla sua funzione di comunicazione intersoggettiva. Di fatto non sono mai i personaggi ([8]), completamente sottratti a ogni emergenza psicologistica, a parlare: è piuttosto il linguaggio che parla per bocca loro. Essi vivono sulla scena come corpi, cui tra l'altro è demandata la funzione di emettitori di suoni. Ma tali suoni non rappresentano il medium attraverso cui canalizzare, comunicandola, un'interiorità latente. Divenuto da mezzo fine, il linguaggio si vendica delle costrizioni patite, non solo rifiutando il proprio asservimento a dei Personaggi e a una Vicenda, ma utilizzando a sua volta i personaggi come esecutori di una vicenda che è — o vorrebbe essere — unicamente linguistica.

Da questo punto di vista almeno *1* - *2* e *Donna,* identificati tout court con gli spezzoni di linguaggio di cui sono portatori, danno vita all'unica forma di movimento di cui sono capaci: una sorta di balletto verbale le cui leggi compositive, legate a uno spartito unicamente endolinguistico, sono quelle dell'attrazione/repulsione fonetica o della combinazione/intersecazione di campi semantico-sonori intorno a monemi o sintagmi chiave, secondo il procedimento sopra enunciato.

Entro siffatta strategia, di cui il più vistoso connotato retorico è la figura della *ripetizione,* nella duplice accezione di ritorno ossessivo della stessa frase e di ripresa amplificata della medesima con allargamento del campo associativo mediante inserimento per simpatia fonetica di nuovo materiale (*1 - Hai la schiena devastata, non hai più casa, hai la schiena devastata. Dunque ti hanno stuprata, putanissima, ti hanno stuprata*) il personaggio si vede in effetti costretto a rinunciare ad ogni residua possibilità di farsi portatore di un nucleo semantico proprio, di ostentare in qualche modo una propria individualità. Anche i materiali che sembrerebbero funzionare in questa direzione, per esempio l'insistita volontà peda-

gogica di *1*, di cui sono testimonianza le citazioni evangeliche e gli inserti scientifizzanti in chiave avveniristico-programmatoria, sono in realtà campioni linguistici inseriti nel contesto attraverso una tecnica di *assemblage* e fatti agire contro strati linguistici di diversa natura, col risultato di una radicale desemantizzazione e ancora una volta di un recupero in chiave eminentemente fisica del linguaggio, utilizzato in quanto produttore di volumi sonori interagenti: *D (onna): abbiamo dovuto suonare tutta la giornata, abbiamo dovuto suonare ininterrottamente in quelle trombe immense, abbiamo dovuto mostrare l'ombelico, l'attaccatura del collo, il fondo della gola. E come dormivamo beati dopo. Dopo, dormivamo beati. 1 - Produrremo secondo fini prestabiliti, cancelleremo la deviazione, la distrazione; coagulando le istanze più fresche e dando il pane.*

La caratteristica ultima dell'impianto verbale di *No io non* consiste proprio in questa struttura ad *assemblage*, all'interno della quale materiali linguistici di diversa estrazione — oltre a quelli già sottolineati, citiamo scampoli di conversazione quotidiana, slogans pubblicitari, elementi di gioco metateatrale (9) ecc. — si mescolano liberamente lasciando depositare la semanticità di cui sono intrisi per costituirsi come strati sonori a diverso potenziale fisico-emotivo, oppure si frantumano per quindi ricomporsi in formazioni linguistiche inusitate, risucchiati dalla forza centripeta dei vari campi associativi.

Il recupero della parola in *No io non* rinvia quindi a quell'ottica fisicizzata già nitidamente emergente da *Lo Scivolo*, l'esercizio drammaturgico di Perriera tendendo qui a secernere sempre più vistosamente la poetica che ne costituisce il sedimento profondo: l'idea di una scena come *spazio da riempire* mediante una materialità di espansione che, invadendo lo spazio del teatro e tastandone le molteplici possibilità, conduce alla provocazione e alla chiamata in causa di quell'altra materialità pur sempre in agguato al di là della scena: quella dello spettatore. A un universo scenico conchiuso in se stesso e raggrumato intorno al Verbo totalizzatore, di cui spazio e tempo teatrali, nonchè l'intero apparato spettacolare, altro non possono dirsi che l'emanazione o la proiezione amplificata, si contrappone una parola che è divenuta essa stessa movimento nello spazio, elemento combinatore di masse volumetriche entro una scena popolata di oggetti e di corpi, e cioè spezzoni di materialità tanto più provocatoria quanto più violentemente sottratta al proprio contesto usuale o per lo meno a un suo logico incasellamento nel quadro di una vicenda linearmente costruita.

Ed è proprio sul rifiuto di quel cardine della vecchia drammaturgia che è la vicenda, che s'innesta la radicale negazione perrierana del principio di accumulazione. Mai in *No io non* la parola e il gesto, l'azione verbale e l'azione mimica — particolarmente rilevante in tutti i lavori di Perriera, come già abbiamo potuto arguire dalle didascalie citate in apertura — si richiamano per sorreggersi l'una all'altra ed offrirci quindi lo scampolo di un'ossatura logica o quel che in altri termini potremmo definire come *aneddoto* o *vicenda*: fondamentalmente i due strati si ignorano, sicchè la struttura dell'opera potrebbe leggersi come collocata entro due spartiti distinti e paralleli, solo corsi qua e là da subitanei accenni a una tangenza. Ma abbiamo parlato di *vicenda* e non di *azione*. L'impossibilità di ritrovare in *No io non* un filo logico conduttore, insomma l'impossibilità di una parafrasi, è infatti elemento sintomatico della strategia tutta teatrale — o per meglio dire scenica — cui sono piegati i materiali utilizzati nel lavoro. Da questo punto di vista almeno, quegli elementi che più vistosamente resistono a una loro riconduzione logico-cumulativa, cioè il fatto mimico e il fatto verbale, ritrovano

una loro imprescindibile unità, che è poi quella dell'artificio cui ha voluto piegarli l'Autore, l'azione drammatica nascendo, come già si è detto sopra, dall'incontro/scontro e dall'alterna combinazione di piani provocata dai materiali teatrali, ricondotti appunto a fisicità in espansione.

Per questo l'appropriazione dello spazio scenico imposta dai movimenti del « truccatore » e dei « truccati » che, come sottolinea la didascalia d'apertura, funziona da elemento avvolgente del parlato, non si pone come elemento descrittivo-ambientale, non costituisce lo spazio privilegiato di una vicenda che su di esso e a partire da esso dovrebbe prendere quota, ma è uno dei motori fondamentali del dramma, ambendo essa a creare attraverso una ridda di movimenti sapientemente calcolati, ora privilegiando l'elemento minaccioso-crudele, ora quello mellifluo-blandente, una sorta di cerchio chiuso, di zona asfittica e paralizzante, contro cui viene a cozzare l'azione eversiva dei personaggi antagonisti, e cioè 2 e *Donna*. A uno spazio che non è più rappresentativo di « qualcosa », ma che è attinto in una sua assolutezza, ai corpi dei personaggi-attori, alla loro possibilità di farsi agenti provocatori di altre corporeità, a una parola che suona come alterazione fisica del silenzio, è demandato il compito di far procedere un'azione teatrale che nel suo schema di fondo rinvia all'impianto dello *Scivolo,* aprendo contemporaneamente al successivo *Tu e tu e tu relax!*

* * *

Completamente sottratto a una parola che in qualche modo parli l'interiorità, e quindi al di qua d'ogni insorgenza psicologistica, il personaggio perrierano rinuncia anche all'ultimo residuo connotante individualità: il nome.

Tale perdita di denominatività è insormontabile quanto pregiudiziale: il personaggio perrierano non è mai gratificato in scena di un attributo nominale che ne certifichi in qualche modo la presenza come presenza di una soggettività riconosciuta e tangibile. In questa maniera verrebbe restituita al dialogo una funzione intersoggettiva, sia pure di grado minimale. Viceversa il personaggio, ridotto a nulla più di quanto di lui possa desumersi attraverso un'ottica cinetico-visiva, tende a realizzarsi come comportamento puro o, se si vuole, come fascio di comportamenti, le sigle e le lettere dell'alfabeto che lo contraddistinguono in sede di scrittura drammaturgica funzionando in questo senso ai soli effetti pratici, diremmo per pure necessità di copione.

Sulla scena il personaggio non abbisogna di nessuna qualifica nominale, identificandosi pienamente con quel che di lui è dato *vedere qui e ora,* con un'aspirazione massima ad una cifra di *astanza assoluta,* da cui è rigorosamente espunto qualsiasi riferimento di tipo diacronico, qualsiasi cenno a un « passato » o una « vicenda personale » che in qualche modo lo riqualificherebbero come personaggio di tipo tradizionale. Ma quel vuoto e quell'assenza di cui egli sembrerebbe a prima vista depositario — e che è vuoto di storia e di memoria che solo la parola come Logos sarebbe in grado di colmare — non sono affatto tali: tuffato completamente entro il presente scenico, radicato a uno spazio che non rinvia ad altri accadimenti o ad altre spazialità anteriori e memoriali, il personaggio si offre nella sua interezza proprio come gestualità che si espande e che, provocando nel suo movimento gli oggetti scenici e le altre gestualità, fa avanzare l'azione drammatica.

Per questo nel teatro di Perriera la parola è assente o, quando è recuperata, lo è per lo più in qualità di gesto fonico, sottoposto per eccellenza alle leggi dell'*hic et nunc* e dell'impatto fisico immediato, rinunciando essa a parlare all'intelligenza dello spettatore attraverso l'istituzione di nessi logici o l'apertura e il

mantenimento di agganci fra un passato e un presente scenici, ai fini del consolidamento del rapporto intersoggettivo. Una parola che non costruisce quindi una parabola o un arco temporale, che non assicura consequenzialità all'azione costituendosi come nucleo accentratore e ordinatore della gestualità, ma che è essa stessa parte della gestualità, uno dei modi d'essere comportamentistici del personaggio.

Ma se la parola rinuncia al suo statuto di principio unificatore, a un altro elemento è demandato nel teatro di Perriera il compito di offrire una intelaiatura di base all'azione drammatica, costringendo pregiudizialmente il gestire dei personaggi entro uno schema prestabilito: si tratta di quel che in termini più tradizionali si potrebbe definire come « situazione » e che l'Autore preferisce chiamare « struttura ». Anche qui ci troviamo di fronte a una scelta terminologica che non è dovuta a semplice orecchiamento di un vocabolo alla moda, ma che obbedisce a una motivazione del tutto interna alla poetica teatrale di Perriera: la trama gestuale imposta dalla situazione di base non si propone infatti come mero antefatto per l'emergere di un'azione drammatica possibile di successivi orientamenti entro direzioni impreviste e imprevedibili rispetto all'asse di partenza, ma viceversa esercita una violenta azione centripeta e coartante sui personaggi, costretti a subire loro malgrado le leggi di questo meccanismo congelato. Si viene così a stabilire un rapporto di precisa omologia tra l'uso del termine « struttura » nel senso classico degli studi strutturali e l'idea che regge il meccanismo di base del teatro perrierano, nell'uno e nell'altro caso recitando un ruolo centrale il motivo dell'ossequio e della funzionalità delle parti rispetto alla logica superiore del « tutto ».

Gettato in uno spazio cui la particolare fisionomia della « struttura » conferisce il carattere di *prigione* e di *trappola,* costretto entro un reticolo di gesti votati ab initio alla *ripetizione* e alla *serialità,* il personaggio perrierano tenta disperatamente di costruirsi una zona franca debordando dallo spartito che lo avviluppa, creando grumi di resistenza pervicacemente riproposti. Da *Lo Scivolo* a *No io non* sino a *Tu e tu e tu relax!,* l'elemento su cui riposa la strategia del personaggio è questa segreta ambizione libertaria, tanto più sottile e graffiante quanto meno dilatato è lo spazio di gioco entro cui essa può trovare circolazione. Una libertà che — lo ripetiamo — se non esclude la possibilità di una sua interpretazione in sede extrateatrale, come allegoria d'una precisa situazione storico-sociale, come occhio proiettato sulla contemporaneità, sfugge tuttavia ad ogni implicazione moralistica per il suo reiterato convergere entro una zona teatrale pura, l'azione eversiva dei personaggi venendosi a delineare, contro ogni asservimento a una Parola Drammaturgica demiurgica e fagocitante, ora come resecazione imposta alla normatività della vicenda, ora come frantumazione o tentativo di frantumazione di uno spazio costitutivamente refrattario a ogni insubordinazione.

* * *

Alla semplicità e allo schematismo d'impianto dei lavori precedenti, in cui l'esiguità del numero dei personaggi lasciava immediatamente secernere lo scheletro dell'azione, affidata allo scontro tra protagonista e antagonista, tra meccanismo inibente e forze d'eversione (ma già l'avere esteso in *No io non* la funzione coartante, oltre che al personaggio *1,* all'intera massa dei truccati, entro un ideale rapporto di filiazione truccatore/adepti, forniva all'azione una maggior ricchezza articolativa, con possibilità di ricambio di varianti gestiche) *Tu e tu e tu relax* (10) oppone un palcoscenico formicolante di personaggi, raggrumati intorno a tre settori dello spazio in cui altrettante vicende hanno corso, in assoluta contiguità e

simultaneità, quest'ultima regolata soltanto dall'intermittente azione di riflettori a luce variamente colorata, con compito non solo di delimitazione settoriale di spazi, ma anche di scansione materiale di tempi, l'interruzione del flusso luminoso in una zona del palcoscenico avendo per risultato una temporanea cesura a livello dell'azione che vi si sta svolgendo. Tale meccanismo di regolarizzazione del movimento scenico a livello delle varie zone, per cui la simultaneità effettiva riguarda non più di due settori per volta, è determinato da ragioni che sono pratiche e struttural-compositive ad un tempo, agendo da un lato la necessità di evitare l'accumulo e la sovrapposizione di bande diverse di parlato, e dall'altro la volontà di assicurare a una delle zone in questione — la zona A precisamente — una più continuativa presenza scenica rispetto agli altri settori, in quanto luogo che, attraverso l'esercizio di un dispositivo verbale avviluppato con funzioni di commento a tutti gli eventi che irraggiano dal palcoscenico e dalla platea, tende a proporsi come centro ideale dell'intero spazio del teatro. Per cui la presenza di un settore C, legato a uno spartito puramente mimico-gestuale, se obbedisce a uno dei motivi fondamentali della poetica perrierana, come dimostra l'esperienza de *Lo Scivolo,* trova qui ulteriore giustificazione a livello del meccanismo di intersecazione dei vari settori scenici, potendo esso essere combinato alternativamente tanto con A che con B, senza preoccupazioni di cumulazione verbale. L'effetto più vistoso di questo *simultaneismo scenico* è la violenta messa in crisi della unità percettiva dello spettatore, contemporaneamente sollecitato entro due direzioni contrapposte: quella *centrifuga,* incoraggiata dalla frantumazione dell'identità spazio-temporale del palcoscenico, cui conduce l'ambizione dei tre spartiti gestico-sonori a costituirsi ciascuno entro uno spazio ed un tempo propri, con conseguente stimolazione del fruitore a una sintonia parziale, vale a dire concentrata su una o l'altra delle porzioni sceniche alternativamente, e quella *centripeta,* per cui il palcoscenico tende viceversa a resistere a tale frantumazione per costituirsi come gigantesco caleidoscopio in cui il principio dell'unità e del persistere del tutto resta tenacemente prevaricante rispetto all'alternanza compositiva e al divenire delle parti.

Questa ambigua realtà di un palcoscenico disgregato e polimorfo e tuttavia tensionalmente votato all'unità, di cui fa fede la stessa struttura del settore A, diviso fra una vicenda mimico-gestuale (il motivo della partita a carte) che vorrebbe porsi come collaterale e autonoma e un impianto verbale che funziona come occhio dilatato sulla totalità della scena e della platea, non corrode soltanto l'unità percettiva dello spettatore, veicolandola entro le opposte tensioni sopra richiamate, ma costituisce il segno stilistico costante dell'intera scrittura drammaturgica.

Esaminando separatamente i diversi spartiti gestico-sonori, ci si accorge infatti di come ciascuno di essi riproponga nel proprio ambito la struttura complessiva dell'intera operazione scenica, nella stessa misura in cui il microcosmo riflette il macrocosmo. Ovunque ci si trova di fronte a varianti di quel tema che la struttura del palcoscenico di *Relax* impone sin dal suo stesso fisico costituirsi: lo scontro tra tensione centrifuga e centripeta, tra frantumazione e unità o, se si vuole, per arrivare alla costante del teatro perrierano, tra meccanismo ordinatore e forze d'eversione.

Da un punto di vista morfologico l'analisi dei tre diversi spartiti gestico-sonori lascia infatti enucleare questa prima invariante: la presenza di un *meccanismo avvolgente* — la cosiddetta « struttura » perrierana! — che determinando ab initio l'azione dei personaggi, ne costringe il movimento entro una partitura inde-

finitamente ripetibile. E' questo l'elemento della fissità e della permanenza, del congelamento, della serialità e ripetizione. Funzionano da esempi di questo tipo, rispettivamente, la forzata clausura della partita a carte in A, l'esperimento scientifico di « scorticazione della violenza » e « iniettamento di pazienza » praticato sul personaggio *Y* in B e, caso più macroscopico, l'ossessiva trama mimico-gestuale in C, in cui ogni personaggio è costretto a ripetere sulla scena, salvo poche varianti, lo stesso itinerario spazio-temporale rigidamente prestabilito sin nei minimi dettagli. (Es.: *D sta dormendo, il mento sul petto. F apparirà nel corso del percorso da G alle quinte. Si snocciola a ritmo costante tutta la trama indicata nella struttura: due tre volte: sic di seguito*). (pagg. 419-20).

Ed è questa ossessione della fissità a determinare quella paura tutta fisica, diremmo forse meglio animale, che contraddistingue il personaggio perrierano in *Relax,* per uno spazio e per una vicenda che, impostigli come clausura, lo spingono a intermittenti esplosioni di furia claustrofoba, che hanno come risultato un tentativo di fuga. Ma questo abbandono dello spazio scenico, che è una costante di *Relax,* è sempre delusivo, la fuga essendo una delle possibilità previste dal meccanismo costrittore. In questo senso un'omologia fondamentale regge i vari settori del palcoscenico: la presenza di coppie o di gruppi di personaggi con rispettive funzioni di carnefice e di vittima, di tutelatori dell'ordine e di agenti eversori, mediante un procedimento che può mantenersi lineare, secondo il principio dell'osservanza e del rispetto dei ruoli, ma che può anche paradossalmente rovesciarsi o addirittura sfociare in una clamorosa ambiguità, come quando, nel settore A, nelle due donne avvinghiate e lottanti non si distingue più l'elemento impediente e l'impedito, il carnefice e la vittima.

Ma al di là del gioco di varianti entro cui l'Autore finisce col calare il topos in questione, resta vero che l'elemento della « fuga », a sua volta serializzatosi attraverso le vistose ripetizioni a cui è assoggettato (nella sola zona A si contano ben cinque esempi di questo tipo) acquista alla fine uno statuto ambiguo. Non più scampo o possibilità di scampo reale, ma *rituale sostitutivo,* finzione che, separata ormai dal proprio oggetto, tende a costituirsi come mero esorcismo, il motivo della fuga viene in fondo ad essere assorbito come ulteriore anello del meccanismo avvolgente *.

* Citiamo qui di seguito, per utilità del lettore, i cinque movimenti, riferibili al settore A, attraverso cui il « topos » della fuga trova collocazione:

1) *B posa delicatamente le carte sulla panchina — A sembra sempre intenta al gioco. B si alza e fa per andarsene. Anche C — sembra soddisfatto — si alza. A afferra B per un braccio e la costringe — mezzo invito e mezza ingiunzione — a tornare a sedersi. Le due donne si scambiano un amabile sorriso. Anche C stupito, torna a sedersi. Riprende il gioco.* (Pag. 417).
2) *B si alza di scatto, va dritto verso il fondo. Ha l'aria di fuggire. Anche C naturalmente si alza. A scatta quasi subito, sparisce anche lei. C siede sulla panchina e comincia a mescolare le carte — Poco dopo riecco A e B, stremate. C ritorna al suo posto. Riprende il gioco.* (Pag 420).
3) A — Morire sapendolo è uno dei rari beni che possa toccare a un uomo intelligente *(d'improvviso tra i denti:)* Benedetta furbacchiona: è tardi.
(B tenta di sgusciare via; A le salta addosso: colluttazione, urli soffocati; le due donne finiscono ancora sul sedile, si ricompongono, riprende il gioco) (Pag. 42-23).
4) *Questa volta è A che tenta di sgusciare via. Lieve sgomento di B. Poi anche ella si alza, sparisce sul fondo seguita da C. Ritornano poco dopo tutti e tre: avanti C che ha A sulle spalle; la sbatte a sedere sul sedile. Riprende il gioco.* (Pag. 424).
5) *B tenta di filarsela, A le salta alle gambe. Ha inizio una furente lotta a terra. Adesso*

La seconda invariante è costituita da quella ribellione del personaggio all'asservimento patito, di cui il topos della fuga non è che uno dei modi d'essere fondamentali. E' questo l'elemento della mutazione e della sorpresa, atto a introdurre un violento scarto nel rettilineo andamento della vicenda. Generalmente si configura nei modi dell'*esplosione,* con una tendenza tuttavia a non risucchiare interamente il personaggio che ne è portatore, i cui tratti comportamentistici mantengono sempre, anche nell'acme della deviazione e dello stravolgimento, un ultimo aggancio con la configurazione loro imposta dal meccanismo avvolgitore. Così i personaggi femminili *A* e *B* nel settore A e il personaggio *X* in B restano tenacemente legati a un « contegno di base gelido » e a una signorilità fondamentale di tono, a onta delle furiose quanto intermittenti crisi attraversate.

Ora, proprio perchè il gesto eversore ha sempre una funzione di choc e di sorpresa, non solo e non tanto sullo spettatore, quanto piuttosto sulla normatività imposta alla vicenda della struttura di base, ne deriva che il personaggio depositario del gesto ribellistico si trova ipso facto ricondotto al rango di *catalizzatore di varianti,* nel senso preciso in cui la sua azione deviante, aprendo una falla nel meccanismo avvolgitore, richiede un intervento compensatorio e raddrizzante da parte degli altri personaggi. In *Relax* non esiste un solo gesto d'un certo rilievo che possa dirsi perfettamente conchiuso in se stesso, iscrivibile in un ambito puramente privato e personale: nella misura in cui esso introduce una modificazione non prevista, il suo effetto è di propagarsi a macchia d'olio sul tutto, scatenando una ridda di controgesti simmetrici ma di segno completamente opposto.

Non sempre però il movimento contrastante si svolge nei modi della violenza fisica, così come nel caso della diade inseguimento/fuga. Altre volte la strategia è più sottile, più raffinatamente blandente, come nel settore C, in cui l'azione deviante impressa dal personaggio *D* all'ossessiva trama mimico-gestuale, è contrastata da *G* con una tecnica sapientemente edulcorata, esempio tipico quell'altalena che scende miracolosamente dall'alto e la cui apparizione ha il potere di acquietare temporaneamente il furore eversivo di *D.* *(pag. 431).*

Ma se a livello macroscopico il meccanismo situazionale blocca sul nascere ogni tentativo di evasione o, spostandolo, sul piano della serialità, finisce col rendero nullo, a livello minimale si assiste a un'azione di rappresaglia minuta e capillare, che percorre come magma sotterraneo tutto il palcoscenico di *Relax.* Il principio unificatore di questa nuova e più insidiosa ventata insubordinativa è

non si capisce più chi vuol andarsene e che lo impedisce: entrambe fanno l'uno e l'altro. C sembra allibito, corre verso il fondo. Alla fine B si trascina sul sedile. Riprendono entrambe letteralmente distrutte il gioco. (Pag. 429).

Come si potrà notare, mentre i punti 1 e 2 presentano più o meno la stessa configurazione (tentativo di fuga di *B* con *A* (e *C*) in funzione di custodi dell'ordine), nel punto 3 si assiste alla variante « ritualizzata »: è lo stesso personaggio *A* a sollecitare la trama con un sommesso quanto perentorio invito a *B.* Indi stesso procedimento di cui a 1 e 2.

Il punto 4 presenta invece l'artificio di inversione delle parti, mentre in 5 si assiste al processo di « indistinzione » già illustrato in testo.

Indicando con $\rightarrow$ il movimento di cattura di un personaggio in « fuga », la sequenza con cui nel settore A tale « topos » si presenta potrebbe essere così schematizzata:

1) A $\rightarrow$ B
2) A $\rightarrow$ B
3) A $\rightarrow$ B (« ritualizzato »)
4) A $\leftarrow$ B (« rovesciamento »)
5) A $\rightarrow\leftarrow$ B (« indistinzione »)

l'alterazione sistematica degli abituali nessi logici. Si assiste allora ad effetti che contraddicono vistosamente alla causa che li ha originati, a spostamenti nello spazio senza necessità apparente, a improvvisi trapassi comportamentistici entro situazioni di segno opposto e psicologicamente immotivate, e il tutto contrassegnato da una straordinaria rapidità d'esecuzione e da un altrettanto rapido rientro a una condizione, per così dire, di normalità.

Ma il medium più consistente di questa strategia resta il linguaggio verbale. E ciò non solo perchè, immettendo di forza l'elemento semantico, esso allarga lo spazio di gioco dei personaggi, introducendo possibilità di resecazione tra gesti, tono e significati del tipo di: *A - Eureca* (urlando adiratissima) *B - Allegria!* (pag. 424) oppure: *A - Furbacchiona, stai piangendo?* (*B* ride) (pag. 429); ma anche perchè, rimanendo pressochè separato dalla vicenda mimico-gestuale, secondo il criterio di *No io non,* esso permette l'istituirsi d'una pluralità di piani semantico-sonori e di conseguenza di vere e proprie controvicende, clamorosamente negatrici delle ambizioni totalizzanti della struttura di base.

Un esempio interessante di questo procedimento è dato dallo spartito verbale inerente al personaggio femminile *X* nel settore B, costituito da spezzoni di narrato frapposti alle battute degli altri personaggi, senza grado di tangenza alcuno con essi o tanto meno con la situazione mimico-gestuale di base, con un risultato di evocazione, attraverso questa parola frantumata, d'una vicenda aggiuntiva a sfondo ambiguamente sessuale, popolata di nuovi personaggi a loro volta assoggettati a battute, anche se sempre costrette all'interno dell'impianto narrativo di cui *X* funziona ad un tempo da io narrante e da protagonista dell'azione.

L'ambiguità di tale vicenda resta poi accresciuta sia dall'incongruente uso dei tempi verbali, con vistosi quanto immotivati passaggi dal presente indicativo al perfetto, sia dal rimanere sottratta alle leggi della parabolicità, proponendosi essa più che altro come serie di squarci narrativi indefinitamente rinnovabili e riproponibili, come dimostra la chiusa del lavoro in cui, entro una scena ormai svuotata degli altri personaggi e dell'accadimento mimico-gestuale, *X* continua imperterrita il flusso monologante, interrotto nel suo acme solo dall'abbassamento del sipario: *X - ... Allora il novizio, sul trampolino, abbassò il pollice e mi coprirono il sesso con la stola e* (pag. 441). Quanto all'impianto verbale della Zona A, esso ricorda da vicino il dispositivo di *No io non,* di cui ripropone sviluppandoli non pochi elementi, primo fra tutti il motivo del gioco metateatrale, tra l'altro ben visibile anche a livello del personaggio Z in B (*Z - perciò bisogna muoversi, Euro. Sulle strade coperte di velluto procedono a ritmo uguale o riposano faccia a terra, indisturbati. E i cartelli, i muri le cose, tutto imbiancato. Tutto ecco, splendidamente, perfettamente bianco*). (pag. 419).

Ma mentre nell'opera precedente il motivo metateatrale rimaneva semplicemente uno dei tanti grumi d'attrazione semantico-sonora, senza attingere a un'emergenza particolare, essa tende qui ad assumere una funzione accentratrice per le caratteristiche stesse di questo settore della scena, tensionalmente votato, lo ripetiamo, a un ruolo di collegamento fra palcoscenico e platea.

Chiusi nell'ingranaggio dell'interminabile quanto forzata partita a carte, i personaggi femminili di A danno vita a un dialogo continuamente scomposto e frantumato, costituito da registrazioni di carattere descrittivo-narratorio subito doppiate da una partitura sentenzioso-aforismatica, attraverso cui sono messi a fuoco, in rapidissime sequenze, gli eventi consumati nell'intero spazio teatrale, come in questo esempio in cui riesce abbastanza scoperta l'equazione piazza/platea: *A* -

Tutta la provincia era sul posto, ciascun settore essendo stato calcolato e incasellato, secondo le più moderne tecniche statistiche. Furbacchioni, si inoculano il delirium tremens, ecco che fanno: poi muoiono con incredibile solerzia B - E' è molto meglio che tu taccia piuttosto che applaudire o condannare. Ne nascerà dopo un giudizio più moderato A - Un Dio, se c'è non può essere che moderato B - Ad ogni bagliore giallo un nuovo effluvio di gas. In breve, nella piazza, dormivano tutti, con esaltante puntualità. La bocca aperta, le mani alzate, per esempio. O continuando inerti a urlare. Che splendore (pagg. 414-15) o quest'altro in cui, sul motivo precedente recuperato sino a secernere l'elemento che fornisce il titolo all'intera composizione, s'innesta bruscamente alla fine uno spezzone dialogico chiaramente mutuato dalla vicenda narrata da X nel settore B: *B - Ecco è stato notato, alla luce dei riflettori, ed opportunamente fotografato, lo stupore di tutti. Quando il gas, in tutto quel bianco li rese immobili, applaudirono onestamente A - Tu tu e tu: relax - detto con voce suadente all'altoparlante. L'effetto è apparso rapidissimo. Certi scettici avrebbero dovuto vederli, così tranquilli, accovacciati sulle statue mozze A -* (prorompendo) *La vecchiarda si inghirlandò il sesso di trine ...* (pag. 423).

A una parola violentemente sottratta all'infrastruttura mimico-gestuale, alteratrice per eccellenza di piani e provocatoria di una nuova spazio-temporalità, è affidata quindi in *Relax* l'estrema possibilità offerta al personaggio di contestare il « meccanismo avvolgente ». L'anarchia e il disordine che essa crea sulla scena sono ancora una volta il segno di quella disperata tensione libertaria che anima il personaggio perrierano. Ma si tratta, appunto, di tensione disperata: l'azione di *Relax* si chiude così come aveva avuto inizio, con personaggi « via via sempre più stremati », ma tenacemente asserviti al dispositivo di base. Se le microstrutture ci offrono moltiplicati i focolai di resistenza, la macro-struttura resiste implacabile all'insubordinazione. L'estrema invariante enucleabile dallo spartito di *Relax* è racchiusa quindi in un ultimo topos: quello della *circolarità*.

1) M. Perriera - Intervento effettuato nel corso di un dibattito, tenutosi a Palermo nel settembre 1965, tra critici e scrittori del *Gruppo '63*, e poi pubblicato in *Il romanzo sperimentale*, Milano 1966.
2) M. Perriera - *Lo Scivolo* in *Marcatre* nr. 4-5, marzo-aprile 1965, pagg. 45-48.
3) A. Plebe - *Si può sperare nel « Gruppo '63 »?* in *Il Contemporaneo*, n. 68, genn. 1964, pagg. 35-41.
4) A. Plebe, op. cit., pag. 35.
5) Usiamo tale termine nel senso conferitogli da A. Greimas in *Semantica Strutturale*, Milano 1968, cap. X, pagg. 207-232.
6) M. Perriera - *No io non* in *Presenza Sud* 1968 pag. 51-52 - Va tuttaria sottolineato, a giustificazione del criterio adottato nella presente lettura, che tale lavoro, anche se pubblicato dopo *Relax*, gli è tuttavia anteriore quanto a composizione.
7) La sottolineatura è nostra (u. a.).
8) In questo passaggio si vuole alludere al rifiuto perrierano d'un personaggio a tutto tondo, portatore pieno cioè d'un suo nucleo individuale, per dar vita piuttosto a una conformazione bipolare del personaggio stesso, da un lato costretto entro i termini della struttura di base, dall'altro votato a una azione provocatoria di sviamento, di cui l'impianto verbale è una delle componenti fondamentali.
9) Si noti a questo proposito l'insistenza su espressioni del tipo di *che cosa si sa in giro* o *Ehi, senti qualcosa* o l'evidente metafora del teatro contenuta nel tema della *città in procinto di scoppiare: d - La città scoppierà senza rumore da un momento all'altro... d - ora scoppia, non è vero?* (Sc. II) d - Ehi, la città non scoppia *I - La città non scoppierà* (Sc. III).
10) M. Perriera - *Tu e tu e tu relax!* in *Nuova Corrente* nr. 39-40, anno 1966, pagg. 410-442.

Michele Perriera

L'EDIFICIO

La struttura

— Tre zone, autonome nello spazio e nella luce (proiettori).
— In sala sono sistemate, con la necessaria malizia, cinque emittenti sonore: quattro di esse sono fonte di altrettante voci di speaker; la quinta diffonde, ampliando, voci, fiati, rumori del pubblico presente.
— Tutto il personale del teatro, questa sera, è eccezionalmente gentile e leccone; mai visto tanto inestimabile fair-play.

ZONA A *(a destra per lo spettatore; luce al limone)*

Qualcosa che ricordi un laboratorio.

Vi gravitano tre presenze: un uomo X, disteso su una lettiga in primo piano. Una donna, Y, intenta a fasciare il corpo di lui. Un gigante, G. X muoverà sempre la testa a scatti, con i moti insieme stupiti e curiosi di un uccello. Emetterà ad intervalli regolari, anche nel corso delle sue battute, un tipico suono gutturale, che sia insieme un singhiozzo, un singulto, un ghigno e qualcos'altro. I fremiti del suo corpo, frequenti all'inizio, verranno via via neutralizzati nel tempo. Su X, grazie ad uno speciale meccanismo, cadranno dall'alto, a scadenze precise, fiori: uno per volta. Di essi (che sono di plastica e scricchiolano abbondantemente) Y si servirà come di un balsamo: prima di ogni giro di fascia sistemerà infatti un fiore sul corpo di X.

Y è una donna di età indefinibile, tipo, per esempio, levatrice d'altri tempi. E' sudata, è sempre più ansiosa. Ha anche paura. Ma, anche, ride spesso: talvolta scatenandosi. Ha il corpo opulento di una donna matura; il volto conciato a bambina; è anche vestita tipo fanciullina. Bofonchia. Ad ogni modo fa quel che può per apparire allegra e scattante; compie la fasciatura come se stesse ordinando dei fiori, con lo stesso sdolcinato trasporto col quale le donne dei telefoni bianchi acconciavano un buchè. Di tanto in tanto si lava furiosamente la faccia.

G, è alto, come tutti gli altri giganti, non meno di 2 metri e 70. Tiene fisso sul volto quel tipo di sorriso del quale si dice che è « smagliante ». Il suo luogo di base è il 2° piano. Bisogna fargli fare una bella figura in scena.

C'è, nella zona, una fretta malcelata.

ZONA B *(a sinistra, per lo spettatore, luce azzurra)*

Forse un ufficio di alta contabilità.

Sul fondo, un plinto bianco. Uno strano apparecchio — con una infinità di luminosi e vezzosi pulsanti — alla estremità destra. Più indietro vista di fianco, una lavagna. All'estremità sinistra, una freccia volta verso il basso con la scritta « SILENZIO ».

Due presenze di base: una ragazza — A poco più di una bambina, è ai pulsanti. E' in tutù bianco (non può che essere bellina). Un gigante — G^2 — è alla lavagna. Un frenetico passaggio di « dat » da G^2 ad A è il motivo propulsore della costante dinamicità di base della zona, che si sviluppa in ciclo: A preleva i dati che le fornisce il gigante, se li strofina violentissimamente sul ventre, corre ad elaborarli, in trance, nel quadro dei pulsanti. Dal quadro, ad un ritmo abbastanza frequente, saltano fuori ulteriori dati su carta. (Pensare, per intenderci, ad una calcolatrice). Quindi la ragazza, col foglietto di carta ottenuto, uscirà di scena e tornerà poi correndo per riprendere il ciclo.

Per tutta la durata del pezzo, ad intervalli regolari, uomini in bianco con guanti bianchi di gomma porteranno sul carrello, con la massima cura, pacchi cilindrici alti da m. 1,65 a m. 1,85 e li andranno a sistemare in scena, per esempio uno sull'altro.

I cilindri sono avvolti in carta bianca e legati con nastro elegantissimo, che termina in uno splendido fiocco. L'azione del portare cilindri e uscire determina, assieme al ciclo A - G^2 e seguito, il ritmo ottico della zona.

A compie freneticamente i suoi gesti costanti; forse con rabbia, certo con coreografica eleganza. G^2, in camice bianco, mostra costantemente la sua invidiabile felicità.

Delle altre presenze, che graviteranno sulla zona, riferirà direttamente l'azione.

Si cerca, nel settore B, di rendere oleografica la frenesia.

ZONA C *(in alto, ma più in fondo, sulla perpendicolare della zona B - Luce arancione)*

Luogo non identificabile. Vi appaiono puntualmente un uomo e 2 giganti. L'uomo bardato presso a poco come un primario che esce dalla sala operatoria. Ma c'è il modo anche di immaginarselo in diversa toilette. Lo chiameremo M. Ogni volta che si fa luce nella zona, M, che viene puntualmente sorpreso in atteggiamento imprevedibile, subito scatta e urla le sue battute. La sua voce è altissima, strozzata; gridando salta e gesticola febbrilmente come un bambino contento (secondo il feticcio oleografico).

I due giganti (ovviamente G^3 e G^4) che gli stanno accanto, getteranno con gesti sufficientemente neoclassici, pugni di caramelle in sala e sul palcoscenico. Sono molto belli. Inoltre, è la specialità dei giganti, sorridono sempre, molto più largamente di quanto non sia, su base anatomica, pensante.

IN SALA

dopo cinque minuti dall'inizio, cominceranno ad affluire alcuni giganti.
Durante tutta l'azione, avranno contatti possibilmente traumatici, in ogni caso improntatti alla massima gentilezza, col pubblico. In particolare essi consiglieranno agli spettatori determinate posizioni sulle poltrone; inoltre li carezzeranno, li baceranno e cercheranno di distrarli o di tenerli su di giri, quando lo spettacolo fosse, per qualche motivo, disdicevole. Ad ogni modo gli spettatori se li sentiranno costantemente vicini. Essi dunque non sono soli.

TUTTI I GIGANTI

hanno la faccia dipinta di una invidiabile, l'ho già detto, gioia.

GLI SPEAKERS

non possono avere la stessa voce: sono 4 diverse voci, la cui commutazione sarà espressamente suggerita.
Su quanto fino a questo punto è stato detto, non si farà più cenno nell'azione, intendendosi scontato per tutto il corso della stessa. Sarà cioè cura del « *maestro* » e degli attori, inserire l'azione nella dinamica di base indicata dalla struttura.

L'azione

ZONA B
(Buio)

Buio in sala
ZONA A
(Buio)
(luce al reostato)

Y ha appena cominciato a fasciare X. Poniamo che i piedi siano già stati fasciati e che Y si stia ora dedicando con trasporto alle gambe dell'uomo. Y parla anzi favoleggia costantemente: con i vezzi il tono le inflessioni che gli ospiti riservano ai neonati. Talvolta ciò che dice si

ZONA C

SPEAKERS

— *(voce di donna)* così non ci sono defezioni controllabili. A turno, secondo un ordine che tiene conto della friabilità cellulare del cervello di ognuno, si dispongon attorno a questo edificio e danzano ininterrottamente per 37 minuti; poi vengono accolti nella hall, rifocillati, scorticati, cosparsi d'affetto, lucidati e avviati ai piani superiori. Qui dunque tutto bene!

percepisce chiaramente; più spesso se ne ode la nervosa e zuccherata cantilena. X emette a rotazione continua un « aaaahhah », come di chi finalmente si stravacca o si è fatta una inequivocabile bevuta.
G[1] (il gigante), si dondola, con sufficiente eminenza e con un funambolico sorriso, alle spalle dei due.
Un minuto così. Poi:
Y - e gli dettero un posto sopraelevato, supermolleggiato, tutto cosparso di gerani e crema gialla, dove si scivola, per anni luce, senza fatica.
(X ora è zitto. Non ha più la sua espressione beata; i suoi scatti con la testa diventano più furiosi).
Y - e gli dissero, apparendo dai cespugli, dai buchè, dai fiocchi di lana, dalle pareti stirofoan, gli dissero, con voce morbidissima, inchinandosi: Tu avrai un fiato inesauribile, tu avrai (ride) lo scarabeo d'oro! *(Si accorge che qualcosa non va in X. Comin-*

cia a fare il verso che si suole fare agli uccelli).
X - *(come chi scopre qualcosa)* Loro hanno trovato la chiave, hanno trovato la chiave (ride).
Y - *(preoccupata ma anche materna)* Non badare ai dettagli. Dai.
X - *(eccitato)* Ci sono ancora molti argomenti. Ci sono 733 argomenti ancora.
Y - Dai tesoro. Non ti distrarre. Dai.
C - *(come un bambino che si impunta), che ricatta)* Voglio una donna, subito. Alta corpulenta tutta bianca.
Y - *(urlando)* Vuole una donna alta, bianca. Vuole una donna gigantesca. (All'altoparlante: Una donna alta, bianca, gigantesca).
X - *(incalzando)* Voglio una stella al cobalto con reattore radar e dolcini.
Y - *(urlando)* Vuole una stella al cobalto e reattore, radar e dolcini. *(All'altoparlante: Stella al cobalto, reattore, dolcini).*

X - *(allibito)* Uno può andarsene se vuole.
Y - *(rinfrancata)* Siiiiiii.
(X sembra perplesso. Ride. Poi sembra stia per piangere. Poi è di nuovo inespressivo. Si distende. Ricomincia a sospirare di sollievo. La donna ricomincia a fargli le moine a suo modo. La fasciatura, che è andata un po' a rilento, riprende regolarmente. G¹ sta intanto avanzando, dondolandosi dolcemente, fino al proscenio. Si inchina con ogni eleganza, con esaltante, con sconvolgente eleganza. Sta per parlare al pubblico. Parla come facendo una lezione accademica, tuttavia con modestia, cordialità e inestimabile buonsenso. Fa più volte, parlando, un garbato gesto verso X ed Y).
G1 - L condzon gnzl p ch sdd-sssssfcnt; s rlzz na fnzon l-h-vvvv d-llntllgenz inoc-lando la vertà. *(Compie un impagabile gesto di soddisfazione, sembra incitare il pubblico ad essere ottimista. Poi torna indie-*

ZONA B	ZONA A	ZONA C	SPEAKERS
	tro e tirando fuori da qualche parte un lunghissimo tubo che fa da auricolare medico, controlla, senza che i due sembra ne abbiano coscienza, il cuore dell'uomo e della donna. Dopodiché volgendosi verso il pubblico e alzando il braccio come un autentico commovente gladiatore, emette un urlo incomprensibile di vittoria. Infine ritorna a dondolarsi in secondo piano.	(Luce improvvisa) (M *è colto di spalle.* G_2 *e* G_3 *danno inizio al loro maestoso lancio di caramelle. M si volta immediatamente e urla la battuta che segue. M (ora e in tutte le battute seguenti) ha il fiato grosso; intramezza le parole di autentici rantoli, tuttavia salta salta salta con imprevedibile effervescenza atletica).* M *(citando)* - Vattene dal tuo paese e dal parentato e dalla casa di tuo padre nel paese che io ti mostrerò: e io farò di te una grande nazione e ti benedirò e tu sarai fonte di benedizione: e benedirò quelli che ti benediranno e maledirò quelli che ti malediranno e in te saranno benedette benedette benedette benedette tutte le	
	(Come all'inizio)	(Buio immediato)	
	Y - e lui capitombolò sulla crema gialla e volò ripetutamente sui girasole gigante. Era tutto nudo, era tutto nudo e incastonato di perle. Anzi ca-		

ZONA B

(Luce lenta al reostato)

G_2 (*il gigante*) sta compiendo operazione alla lavagna con soddisfazione prorompente. Tra l'altro riesce anche a dondolarsi con molta grazia e, sembra, a cantare. Con trasporto, si capisce.

A (*la ragazza in tutù*) sta tempestando con le dita il quadro dei pulsanti. Si ferma. Vomita. Riprende a pestare. Finalmente, dal quadro, salta fuori una striscia di carta. A la ghermisce con autentica rapacità e tenendola alta come un trofeo, fa il giro

ZONA A

dendo incolume sullo scivolo al neon, piombò sparato sulla valle di anemoni. E sparandogli al mitra, al ciclotrone, all'H, avanzò incolume, prosit, cantando e leccando (*X ora è letteralmente devastato dai singhiozzi. Tuttavia continua ad emettere sospiri di sollievo. Y accelera le sue moine, va a scuotere la testa ad X. Terrorizzata torna a fasciare*).

X - (*in trance*) « E fia che la strada ne gabbi che più volte qui d'intorno.

Y - Come sei bello!

X - Cacciato avemo e tutta questa valle attraversato e scorso ».

(Buio al reostato)

ZONA C

SPEAKERS

$Speaker_2$ (*voce d'uomo*) una miriade di coriandoli si riflette con variazioni cromatiche inusitate sulla acqua colo penicillina. Particolari effetti ottici producono, sotto i fasci di neon e le intermittenze luminose degli elicotteri, gli oggetti galleggianti. I cittadini di ogni ispirazione e vocazione stanno offrendo un saggio edificante di prontezza di riflessi, rapidità nel nuoto e

ZONA B

della zona al piccolo trotto (così si dice). Poi esce. Il gigante è ora libero di sfogare a quanto sembra la sua fagocitante vocazione canora. E' tanto sentimentale; è anche molto commosso. Pochi secondi dopo A rientra. Corre alla lavagna, ne copia sul taccuino alcuni dati, si strofina il taccuino sul ventre, si precipita al quadro dei pulsanti. Ricomincia a pestare: prima lentamente, poi voluttuosamente, poi violentemente. Finalmente salta fuori una nuova striscia di carta e prosegue il ciclo. Si ripete per sette volte.

ZONA A

(Luce al reostato)

(X è più che mai inquieto. Sembra evocare qualcosa. Fa per scendere dalla lettiga — si scopre che è legato — Y, manco a dirlo, intensifica le sue moine e si guarda spesso alle spalle).

X *(d'improvviso, tra un sin-*

ZONA C

SPEAKERS

immunità reumatica. Procedono a farfalla, i più cantando il coro dei neofiti, tutti in perfetta sincronia di bracciate. Stando alle ultime verifiche, per altro indubitabili, i morti non superano il 2 per cento, percentuale davvero confortante, se si tiene conto dell'eccezionalità dell'evento. In ogni caso ciascun morto per annegamento è stato subito, appena schiantato dall'ultimo respiro, circoscritto, isolato, e automaticamente commemorato. Inoltre le emittenti più vicine hanno messo in onda trentasette volte amplificate le lacrime dei congiunti e un requiem, celebrato dall'arcivescovo in persona, che ha voluto gentilmente tuffarsi malgrado le sue note difficoltà respiratorie. Tre o quattro morti, comunque, parlano ancora animatamente.

ghiozzo e l'altro) Noi noi porremo condizioni severissime.
Y - Siiiii
X - Noi avremo presto un cuore a reazione
Y - Siiiii
(Y lo bacia, lo abbraccia, lo culla un poco, ritorna a fasciare)

(Buio al reostato)

Y *(accentuando il vezzeggiamento)* E tutti vedendolo saltellare sulla crema, svelto aitante, col cappello da fantino e il razzo principesco
X *(in trance)* — allora mi metto dietro il palo, così com'ero, completamente scuoiato. C'erano molti fianco a fianco, incassati negli scaffali, col volto timbrato, col biglietto nelle mani. Fischio.
(Y sta imitando molto velocemente, il respiro di sollievo che prima faceva X)
Y - Eccitazione retrospettiva 2
X - Ehi, tu, dico naturalmente al più vicino, che ti prende, dico, non sarai mica allocchito. Piangi come un faraone, dico: braccia conser-

te. Allora mi arrampico sul palo.
Y *(come nenia)* Acting out. Acting out.
X *(in crescendo)* e dal punto più alto, spiccando il volo, lanciando sugli spettatori brandelli di pelle e mortaretti, piombo sul palchetto
Y *(in crescendo. Man mano che cresce l'eccitazione di X; quasi piangendo)* Acting aut. Acting aut.
X - *(in crescendo)* E vibrando uno due tre colpi al fulmicotone, digrignando i denti e urinando sangue, scardino appunto il pavimento
Y - Fantospastico. Emulante
X - e gli scaffali e le nicchie; e travolgendo la parete, ecco dunque l'uscita, urlo, scagliandoli fuori. Sicché, appunto, danzando.
Y - Subito: abreazione
X - si rotolano sulla spiaggia, applaudendo
(G1 sta avanzando; viene di nuovo verso il proscenio. Il suo discorso, al solito didascalico, vuole essere una specie

ZONA B | ZONA A | ZONA C | SPEAKERS

di diagnosi. Mentre G2 parla, Y sembra voler strozzare X, ma poi la carezza urlando « Come sei bello »)

G1 - Trdon reeeecntisssm prmmmttt frznettr frznettr dstrb mus lelzznd entr pmnt v crull trin prdc *(sorride convincente)* pred bw

(Luce immediata al reostato)

G3 e G4 come sempre. M lascia andare subito una ragazza in tutù che tiene per una ascella e che dunque cade. Subito, dunque, come sempre:

M - eppoi, venite e discutiamo assieme, dice; quand'anche i vostri peccati fossero rossi come la porpora, diventeranno come la lana. Se siete disposti, mangerete i prodotti migliori del paese, ma se rifiutate sarete divorati *(ride)* dalla spada; poichè la bocca dell'eterno

(Luce al reostato)

(Buio al reostato)

(Buio immediato)

A rientra in scena boccheggiante. Va a prendere nota presso il gigante. Massaggio al ventre. Aggredisce il quadro dei pulsanti. Si ode il rumore di strani passi. La ragazza, che evidentemente lo avverte, comincia a pestare i pulsanti più velocemente. G2 si dedica con più allucinata solerzia alla lavagna. G2 anche, ovviamente, canta.

Entra in scena un uomo, B: cammina a quattro piedi. Sputa continuamente (adesso e

Speaker3 *(voce d'uomo)* il paesaggio, da questo punto di osservazione, appare assai più lussureggiante. Si calcola che cento persone al minuto passano a nuoto davanti alla boa controllo. Continua incessantemente la pioggia di pani e dolcini nelle bocche dei nuotatori che ogni volta starnazzano festosamente e fischiettano celeste Aida. Intanto oooh intanto i tempi di edificazione vengono qui, nei piani su-

ZONA B

tutte le volte che apparirà in scena). Porta appeso al collo un tamburo, che ovviamente striscia per terra. Si muove con tracotanza. Viene fino al proscenio, rivolge il volto autoritario al pubblico, sembra fare un debole inchino. Esamina il luogo; esamina A e G_2. Lentamente comincia a battere sul tamburo. Come il tamburo rulla a ritmo sempre più intenso, così A e G_2 svolgono la loro attività sempre più rapidamente e freneticamente. A e G_2 sono anche felicissimi, sono più che felicissimi; sono travolti dalla felicità.

B smette di far rullare il tamburo: gli altri due mantengono tuttavia il ritmo frenetico. Scatta dal quadro dei pulsanti la striscia di carta. B si avvicina di gran fretta alla ragazza che gli mette la striscia di carta in bocca e riprende il suo lavoro. B mastica la striscia di carta. B è felice. B scodinzola attorno ad A e G_2, B ne vuole ancora: ne ottie-

ZONA A

ZONA C

SPEAKERS

periori il più possibile allineati. Si registrano pianti di gioia e piroette; tachicardia d'impazienza e ipertensione autoelettiva e gratificante. URRA'. URRA'. URRA'. URRA'.

ne ancora due volte; è in sollucchero. A questo punto arrivano due portatori col primo cilindro. Procedono al tempo che ora B (in estasi) batte al tamburo per loro.

(Buio al reostato)

(Buio al reostato)

(la fasciatura di X è arrivata ai ginocchi. Lui continua a tremare e ad emettere singulti e sospiri di sollievo. Y è più stanca, ansima. Tuttavia continua a dedicare a X i soliti vezzi. Di tanto in tanto, more solito, si precipita a lavarsi la faccia).

Y - e venne allora il pavone con la stella sul becco e la foto ricordo tra le penne e avvolgendolo nella schiuma e cospargendolo di panna lo guidò al palais royal; e l'applaudirono; e due mastodontiche fanciulle, porgendogli una pinup sul vassoio, gli dissero sottovoce: « Benvenuto ».

(X è di nuovo molto inquieto. Ha smesso di respirare di sollievo, Y urla le sue moine).

X - Sei stanca, ah furbacchiona?

Y - Sssss. Silenzio, amore

X - *(terrorizzato e minaccioso)* Tu non parlerai d'amore,

non è vero? Tu NON parlerai d'amore. Bisogna avvertire subito gli assenti
Y - Non ci sono più assenti
X - Non ci sono più assenti?
Y *(urlando)* Noooooo!
X *(urlando)* E la città?
Y *(urlando)* Silenzio amore
(Y disperata afferra X per il collo e gli sbatte la testa violentemente sulla spalliera della lettiga. Lo morde anche. X ride)
Y *(urlando)* Tu non ti devi distrarre, tesoro. Tesoro grande tu non puoi distrarti.
(Mentre Y compie le sue stravolte violenze su X, il gigante, parlando la sua solita lingua, sembra voler dire al pubblico che si tratta purtroppo di fenomeno tipico; il quale merita un intervento deciso, come certamente il pubblico auspica, per stroncare subito l'errore. Dunque si allontana, ritorna con un bastone bianco e percuote ripetutamente la donna, mostrando al pubblico il suo volto espressivo di rincrescimento. La don-

Speaker3 *(voce di donna, asmatica)*. Tre giovanissime in tulle bianco perforato, già apportunamente smemorate, volteggiano a fior d'acqua e, con ineccepibili sorrisi e movenze, provvedono a corroborare la consapevolezza geografica e sentimentale dei più distratti: il sonno che minacciava ottocentotrentasette defezioni, viene aggredito con incessante pioggia di fiori e proiezioni mitologiche; quanto ai più impazienti, essi vengono tem-

na incassa senza fiatare. Intanto X si dimena)

X - allora mi arrampico sulla parete e fulminando sette energumeni e una testata nucleare, levigando la strada con spruzzi di lacrime, plasma e popcorn, chiamando a raccolta blatte bruchi e grilli, spacchiamo, avanti!, la muraglia ed ecco, appunto la pianura e, più oltre, i blocchi di molibideno che, saltandoli, dicono, si respira.
Ma, ancora, danzano, allora rotolo velocissimo indietro con le blatte i bruchi e i grilli e sporgendomi, ancora, dalle fessure, « Andiamo, dico, teste di rapa, non c'è mica tempo ».

pestivamente recuperati con rapide esibizioni esemplari per intensità d'amore e di malinconia. Gli irrecuperabili, davvero esigui, vengono sollevati da potenti gru e, al contatto con immagini autobiografiche proiettate sulla sfera celeste, secernono giganteschi lacrimoni. Abbarbicati ai tronchi di case, appesi alle guglie e ai ponti di nailon, i più giovani schiamazzano o gesticolano festosamente e, quando non muoiono dissanguati, cantano a squarciagola inni d'amore.

Y *(che ha appena finito di subire le legnate di G)* Ci sono mari mi dicono che nessuno ci nuota prima del tramonto e li guardano dalla riva tutto il giorno. E poi, nuotando muoiono senza malinconie, con le mani sugli occhi, applaudendo *(Ride)*

(G1 la costringe a riprendere la fasciatura)

X - Ma rieccoli, ancora, nelle nicchie, col timbro e col biglietto, con gli occhi bendati, con la testa nel ventre.

Y *(con voce di bambina che piange)* Tu non puoi ancora. Tu non puoi ancora, darling

X - e le pareti, di nuovo, edificate; e i nastrini sulle tempie; e gli spettatori, ancora, ai loro posti, con le facce incerate applaudono

Passano appesi ad una carrucola, sul fondo del palcoscenico una serie di uomini in costume da bagno. Sembra dormano tutti. Una fanciulla in tutù, man mano che passano, li bacia e mette qualcosa in bocca a ciascuno di loro.

«Porca puttana», dico io «porca puttana non ho più mortaretti, non ho mica più pelle e urina e plasma. *(E' in piena scatenata agitazione)*

Y - Espansione vagotonica. Orificus
X *(scatenato)* Allora mi strappo la tiroide e lanciadola negli scaffali, nelle nicchie, aspetto l'esplosione *(ride)*
Y - Lo misero sul vassoio e 5 gentili mamme lo distesero sull'amaca ed ebbe infine, ed ebbè, amore, lo scarabeo d'oro. *(X cerca di divincolarsi, Y cerca di calmarlo con moine, baci e massaggi)*
X *(in tono oratorio)* Noi faremo una diagnosi critica incontestabile
(Y sembra devastata. Si lava la faccia ripetutamente. Il gigante avanza, portando in mano una coppa colossale. La mette in braccio a X. X sembra incerto, non si capisce bene se ride o piange. Finalmente abbraccia l'enorme coppa, se la stringe, se la lecca, se la bacia, in orgasmo).

X - Come sono io
(Y ha conati di vomito)
X - Come sono io *(in pieno orgasmo)*

(Luce al reostato)
G_3 e G_4 come sempre. Cinque fanciulle in tutù fanno un coro di voci bianche, alle spalle di M che fa loro da controvoce. Ma subito M scatta e, al solito, urla:
M - Farai un propiziatore di oro puro. E farai due cherubini d'oro, li firai lavorati al martello. E i cherubini avranno le ali spiegate in alto, le facce dei cherubini saranno rivolte verso il propiziatore. E metterai il tuo propiziatore in alto. Quivi io mi incontrerò con te.

(Buio)

ZONA B

(Luce al reostato)

E' in pieno svolgimento il solito ciclo. A (la ragazza in tutù) è arruffata, stracciata, macchiata dei colori più strani. Il gigante è più fresco che mai. Continua, nella solita tensione mistica, l'arrivo di cilindri.

ZONA A

Y - Scatenato (*idem*)
X - Come sono io (*idem in cresc.*)
Y - Inaudito (*idem in cresc.*)
X - Come sono io (*idem in cresc.*)
X - Come sono io
(*Il gigante lo carezza sulla testa. X sembra piangere. X sussulta trema. X ricomincia, stretto alla coppa, a respirare di sollievo. Il gigante emette il solito urlo di vittoria: alzando, con ogni stile, il braccio. Y ha conati di vomito*).

(Buio al reostato)

ZONA C

SPEAKERS

Speakers (*voce d'uomo; sullo sfondo l'inno di Mameli*). La città brulica di mosche bianche e violette; irretiscono l'anello di sole che si intravede nel fitto spessore di pioggia, compresso dall'acqua che ha ormai sommerso l'architettura. Banchi di nebbia color canarino vengono potentemente irradiati allo scopo di evitare dannose evasioni e masochistici isolamenti. I rumori dei paesi vicini vengono del resto opportunamente isolati o dispersi al loro primo apparire nell'orbita urbana. Non ci sono segni rilevanti di nostalgia. L'EDIFICIO E' DUN-

ZONA B

Solito rumore di passi; solito trauma per A.
Entra in scena B, stavolta seguito da un donnone immenso e piagnucoloso. E' agghindata incipriata; è stupita; incerta. Ha sotto il braccio un album di fotografie e in mano un fazzoletto che si preme quasi costantemente sugli occhi. B è molto cerimonioso con lei. Guida il donnone fino al delicato sgabello che un portatore ha posto, in gran fretta, sul proscenio. B ora chiede la massima funzionalità, battendo il tempo sul tamburo, distribuendo baci e carezze ai collaboratori, ingollando carta.
Il donnone, rivolto verso il pubblico, appare allibita. E' anche impaziente, inquieta. Frigna. Poi apre l'album e servendosi di una grande lente di ingrandimento scruta attentemente i particolari delle fotografie. Ride. Dopo un pò, richiude l'album e ricomincia frignare. Intanto alcuni portatori vengono ad offrirle des-

ZONA A

ZONA C

SPEAKERS

QUE ORMAI UN'ELEZIONE UNANIME, MOLTO PIU' CHE UNA NECESSITA' STORICA.
Una bambina scomparsa nelle acque, ripescata e opportunamente curata, viene fatta giocare con barchette di plastica ovviamente direzionate verso l'edificio. La zia, una insignificante trentenne particolarmente loquace ed apprensiva, ha tentato ripetutamente di morsicare le barchette, allo scopo, probabilmente inconscio e sadomasochistico, di modificarne l'orientamento. E' stata trattata con rapide e portentose prestazioni sessuali e con tre o quattro esempi edificanti di solidarietà. Ora beatamente si accompagna alla graziosa nipotina verso di voi.

ZONA B | ZONA A | ZONA C | SPEAKERS

serts, liquori, fazzoletti, nastri e noccioline. Le mettono tutte accanto. Il donnone passa ogni volta dallo stupore, alla vezzosa felicità. Poi, ovviamente, si commuove.

Passano di nuovo, sullo sfondo, uomini (e stavolta) donne, in costume da bagno. Sono tutti dipinti di bianco e hanno la bocca spalancata. Nella loro bocca, man mano che passano, una fanciullina in tutù mette qualcosa. Tutti hanno dei fiori in mano.

Ora il ritmo in tutta la zona, è più frenetico. Finalmente, terminata la sua ricognizione e la sua solita distribuzione di baci, B fa rullare il tamburo tre volte.

Accorrono due portatori che scelgono uno dei cilindri e lo portano sul plinto. B guida anche il donnone verso il plinto e le offre immense forbici. Il donnone è naturalmente assai contrito ma anche, talvolta, scosso da una irrefrenabile risata.

Finalmente il donnone taglia il nastro del cilindro, che cade col fiocco. B ora più che mai chiede carta ed A gliene procura con sforzi di rapidità che la devastano.

ZONA B	ZONA A	ZONA C	SPEAKERS
I due inservienti tolgono la carta che avvolge il cilindro. Poi uno strato di stagnola. Infine comincia ad apparire un cilindro di plastica trasparente. Il donnone si spinge avanti sempre piagnucolando. Quando, tolta la stagnola, il cilindro appare interamente, si vede chiaramente che dentro c'è un materiale terroso e una specie di cactus. Il donnone, appoggiando il naso al cilindro, allibisce. Poi ride e piange. Poi sta per urlare. Un portatore le tappa la bocca. B si contorce a terra, disperatissimo. Poi si scaglia sul cilindro, lo scaraventa fuori scena e, sputando vertiginosamente, esce. Il donnone frigna. Il gigante viene a fare festa sul proscenio. Dopo un attimo di stasi, l'attività della zona riprende in pieno.			
(Buio al reostato)			
	(Luce al reostato)		
	(X è ora fasciato fino al petto. Il suo respiro di sollievo è quasi un rantolo. Y è estenuata. Il ritmo della caduta dei fiori su X si è intensificato. C'è da aggiungere che Y ora ride assai più spesso).		
	Y *(sempre favoleggiando)* e quando frugò nella stratosfera, trovò respiri profumati, letti grandissimi e fauni		
	(X appare sempre più beato) Y - Stabilità emotiva. Ooooh! Stasi.		
	Y - Funzione aggressiva in contrazioni. O. Kay		
		(Luce immediata)	
		G_3 e G_4 come sempre M apre e chiude la bocca come un grande pesce. Stavolta per un po' di tempo, sta là imbambolato, estasiato, con le braccia larghe. Ripete un « Eh » di festa e di scoperta.	

Y *(assente)* Ooooh gentilissimo amico. musetto d'agnello *(va in sollucchero)* tu non hai mica un solo cervello.
(Il gigante dondolandosi, viene sul proscenio a parlare, con la solita didascalica cordialità).
G1 - S dmstr aaaaadr l'dfcazn nlel prssssss aaaaah eeewdntmnt prst prst prst *(fa un amabile gesto verso X)*
Y - oooooh no grazie. Com'è gentile lei, com'è veloce! Come sei tranquillo, come siete tutti tranquilli da queste parti. Detto tra noi, a parte le vecchie turbe neuroveg, che magnifica serata!
X *(allocchito)* Pastori e foresette verran con faccia lieta.
Y - Effusione lirica. Enunciato
X - Ehi, tu ti metterai il bisso. Tu camminerai ancheg-

Poi, solito scatto e soliti salti:
M *(citando)* - « E disse: alza gli occhi e mira dal luogo dove sei, a settentrione, a mezzogiorno, a oriente, a occidente. Tutto il paese che vedi lo darò a te e alla sua progenie ».

(Buio immediato)

giando, col cappello fino all'inguine
Y - Oooooh che carino
X - Come ti chiami, Camilla?
Y - Scivolo fino a valle, in un fiat. Mi gettano tutti chiavi soldi e incenso. Che te ne pare?
X - Furbacchiona, stai dormendo.
Y - Distaccato ironico. Sapientia! Oooooh!
(Idillio. X non s'è mai visto così felice; la fasciatura procede a grande ritmo. Y, sebbene, letteralmente devastato, squittisce di gioia ed elargisce baci ad X).

X ha qualche tremendo fremito. Non è mai stato tanto uccello. Sembra si ricordi di qualcosa; sembra cerchi qualcosa. Via via è più distratto Y, è sempre in sollucchero)

(Luce al reostato)

G_3 e G_4 come sempre. Sono abbracciati al collo, al petto al ventre, alle gambe di M, fanciulle in tutù, sufficientemente dipinte e stravolte. Deve apparire una specie di grappolo.
M - E farai una stella diametro 8387 chilometri e 2 centimetri; e la spruzzerai di color bianco latte e aerosol, e ci metterai un radar ogni tre chilometri e negli spazi intermedi offrirai sedativi e popcorn, lingua di foca, e fantascienza.

(Buio immediato)

X *(come chi scopre, d'un tratto, qualcosa)* Ehi, avrò una nicchia, non è vero furbacchioni, avrò una nicchia.
Y *(terrorizzata)* Dai tesoro. Non ti distrarre. Dai
X - Ci sono molti argomenti - Ci sono 873 argonauti, ancora.
Y - Parla brevemente della stanchezza.
X - Nooooo! *(ride)*
Y - Deiezione!
X - Voglio una scimitarra, subito. Voglio una scimitarra affilata e biforcuta. Muoversi!
Y *(disperata urlando)* Vuole una scimitarra biforcuta.
(all'altoparlante: Scimitarra biforcuta)
X *(di nuovo in pieno orgasmo)* allora uno spettatore suona la tromba: ed eccoli, da ogni parte, le braccia conserte, le facce di cera, le mani dentro il petto. Mi metto al centro. Sputo: faccio il leone, la jena, il gatto soriano
Y - Evazione mnemonica
X - Anzi vengono più vicino e mostrandogli la mia testa

scuoiata la gola vacante e ridendo anche, mi premono da ogni parte sicché, appunto, non vedo più gli scaffali
(Y getta urli bestiali ad intervalli regolari)
X - Allora comincio a spezzarli, a fulminarli, anzi ecco li frantumo, li polverizzo li disintegro *(è in piena escandescenza)*.
Y - Patomachia. Patofantomachia. Patofantocrazia!
X - E siccone mi spappolo, mi catapulto giù per il vallone ed anzi quattro blatte mi seguono travolgendo pareti transenne e reticolati. Ed ecco l'uomo, altissimo, con le mani bruciate, e di nuovo, gli spettatori, che applaudono. « Allora — urlo — allora, non ce l'avete mica ancora fatta! » *(Ride)* A me la scimitarra! *(Il gigante tenta l'antidoto - carezza sulla testa. Niente da fare stavolta)*
X - E sul palchetto, abbarbicato al bidone dell'acqua, col rimmel nelle mani, lei, che saluta Lisetta, dico io, Lisetta,

ZONA B

(Luce al reostato)

Il donnone è circondato da montagne di dolci. Col fazzoletto sulle labbra si dondola avanti e indietro, contrita. Mastica e piange ininterrottamente e, a quanto pare, suda. Entra di volata, con una serie di fogli tra i denti, B. Fa quattro giri della zona. Poi invita il donnone, che ha le mani e la bocca piene di dol-

ZONA A

buttati giù; noi qui si fa saltare il circondario; si rifà tutto nuovo di zecca.

(Intanto G_1 *sembra voler chiarire al pubblico che per il pover uomo non c'è che una soluzione. Dunque lo accarezza; gli manda bacetti. Quindi gli tiene saldamente la testa. Uno sguardo verso l'alto e subito scende giù un trapano gigante che si ferma all'altezza del cranio di X. Comincia la perforazione del cranio di X, accompagnata da delucidazioni di G. Il trapano produce un rullio assordante. Quando l'apparecchio ritorna verso l'alto e sparisce, X è di nuovo disteso. Rantola felice. Y ricomincia a fasciare, ricomincia a far moine boccheggiando. Il gigante si volge lentamente verso il pubblico e, dopo una pausa, emette il solito urlo di vittoria).*

(Buio al reostato)

ZONA C

SPEAKERS

Speaker$_2$ *(voce di donna asmatica)*: un sole grande, immenso, è stato portato sull'orizzonte e sistemato in modo da proiettare raggi lunghi e luminosi. La mezza luna che appariva di sbieco sui margini di un cirrocumolo è stata coperta con effusione di pulviscolo ambrato e potenti effusioni di profumo. Tutto è splendidamente tranquillo. La pietà di tutti e la attività di molti è rivolta ad un caso, del resto prevedibile, di incontinenza e di impazienza. Un uomo e una donna, abbondantemente graffiata in tutto il corpo, sollevando di tanto in tanto risate lunghe e gorgoglio, lottano con tre giovani svelti volenterosi scomparendo tra le acque e poi rie-

ci, ad avvicinarsi al plinto. La donna vuole andarsene. Si spreme. B la convince a restare scagliandole addosso ogni sorta di gentilezza. B fa rullare il tamburo. Due portatori scelgono un cilindro e lo portano, more solito, nel plinto. Intanto A, la ragazza del quadro dei pulsanti, è crollata sull'apparecchio; ed è ora immobile. B se ne accorge. Dà l'alt. I portatori si occupino di A. Il donnone riprende a frignare. Il gigante, rivolto al pubblico, compie tutta una serie di gesti festosi per attirare l'attenzione su di sè. Tutto fermo, immobile (tipo minuti di silenzio): Un portatore prende sulle braccia A che appare esanime, tranne che di tanto in tanto ha delle scariche nervose. (Si pensi alla morte di una blatta). Con grande rapidità il portatore offre il volto di A a B, (ovviamente abbassandosi) a G_2, al donnone, all'altro portatore perchè lo bacino. Il tutto avviene rapidissimamente.

mergendo più aggressivi. Si è deciso di isolare l'evento e di intervenire solo quando il fenomeno dovesse smettere di contenere una pericolosa potenzialità distruttiva. Ci si limita a fare scomparire i pezzi di muscoli e di ciuffi di capelli che talvolta inquinino l'acqua. Si è stesa per altro una pietosa colte di nube fugomena attorno all'evento, il quale viene tuttavia controllato tramite ricettori di alta precisione che registrano costantemente il grado di vitalità dei due eversivi e la loro capacità di autodistruzione. Gli esperti comunque attribuiscono all'evento scarso significato; in ogni caso esso non può compromettere, assicurano, la intensa serenità del meccanismo di salvataggio che p r o c e d e ininterrottamente. Non ci sono guasti alle macchine; non c'è freddo, non c'è caldo. Il nostro grande sole illumina i volti bagnati a fior d'acqua e la pensosa determinazione di tutti.

ZONA B ZONA A ZONA C SPEAKERS

Passano sul fondo una serie di uomini completamente mummificati, col volto fermo in una espressione di felicità. Una ragazza in tutù li bacia uno per uno.

Intanto viene portata in scena una grande scatola, particolarmente vezzosa ed elegante. Il portatore 1 mette A nella scatola, la chiude e l'altro la porta via. Intanto un terzo portatore arriva con una seconda scatola. Il portatore 1 la apre; tira fuori un grande sacco, avvolto come articolo da regalo. Si toglie febbrilmente la carta. Salta fuori una fanciullina in tutù fresca e scattante che corre subito a sostituire A nel frenetico lavoro ai pulsanti. Il cambio della guardia si deve svolgere con una rapidità sconvolgente.

Il ciclo ricomincia. Soddisfazione. Ecco la carta in bocca a B. B fa rullare il tamburo. Di nuovo l'attenzione di tutti è rivolta al plinto e al cilindro. Ancora il donnone taglia il nastro.

Si taglia la carta. Primo e secondo strato. Appare in parte il cilindro trasparente. Rulla il tamburo di B.

ZONA B

Stavolta nel cilindro c'è un uomo. E' vestito di foglie verdi e fiorellini rosa. Ha mezzo volto dipinto (bianco-azzurro) e le mani color bianco latte; mani che già subito comincia a battere festosamente. Il suo volto è fisso in una espressione di felicità allucinata. Muove continuamente le labbra come i pesci. Tutto questo sarà evidente quando S (così lo chiameremo) sarà messo fuori dal cilindro trasparente e rimesso sul plinto a far mostra di sè.
Ora S ride e applaude. B gira vertiginosamente attorno al plinto. Il donnone guarda allibita con le gambe divaricate. Il gigante canta. A, è rapidissima, elegantissima ai pulsanti.

(Buio al reostato)

ZONA A

(Luce al reostato)

(X è ormai interamente fasciato. Y sta dando gli ultimi giri di fascia sulla testa di lui. La donna ha spesso ora i movimenti dissociati. Barcolla continuamente. Ha sulle spalle una bombola di ossigeno collegata alla sua bocca col meccanismo dei respiratori subacquei. G1 il gigante

ZONA C

SPEAKERS

canta una specie di nenia mistica. Dall'alto cade ora ogni tipo di fiori. Tutta la zona vibra di un cromatismo festoso. X non ha più tremiti e non ha più scatti da uccello. Il suo volto è fermo in un beato sorriso).

X - Excursus aut new deal

(Y, forse, piange; ha smesso con le sue moine. Ripete ogni gesto più volte. Ogni tanto tentando di correggerlo).

Y - Moderatio - causa sua - distensione (idem)

X *(beato)* nec meum respectet ut ante amorem qui illius culpa cecidit velut prati

Y - Excellent. Pax est nob

X - praeterunte postquam factus aratro est

Y - Oooooh. Quietissimo. Annotare

Y - Est finis in rebus. Est finis

X - Buoooom

Y - Relaxing: edificato. Congratulare

X *(rantolando)* Oooooh, come respiro

Y *(forse piangendo)* Prosit

prosit prosit!
(Il gigante alterna il canto con le solite delucidazioni)
Y *(in trance)* Oooooh che nottata faticosa, signor lei, lei è così incontenibile, così distratto
X - Buooom
Y - Cominciò la riunione nella sala degli specchi, tutti addossati agli specchi
X - Noi produrremo 487 parole inedite!
Y - con le mani alzate con l'autobiografia nelle mani, col coltello tra i denti
X - Non ci sono più assenti, hai detto
Y *(dolcemente)* noooo.
X *(allocchito)* Ricominciare
Y - Nooooo!
X - Ristabilire
Y *(in orgasmo, piangendo)* Prosit prosit prosit!

(Buio al reostato)

(Buio al reostato)

Tutti, in qualche modo, sembrano in adorazione. Tranne il donnone che scruta S con la sua lente d'ingrandimento, da tutte le parti. E controllando poi nell'album di fotografie sembra un po' perplessa un po' divertita. B fa, ad intervalli

Speakers4 *(voce d'uomo)*
Ancora qualche minuto e la pioggia verrà interrotta.

ZONA B

regolari, tre giri attorno al plinto e, al termine del terzo, alza il braccio. Il gigante canta più ieraticamente che mai. C'è aria di grande festa.
S, ovviamente, è il centro della attenzione. Egli fa continuamente gesti fallici, religiosi, vagamente umanitari. Inoltre manda baci e disegna cuori nell'aria. B lo addita continuamente. Ogni gesto di S sarà accompagnato da un « oooooh », il tipico incitamento che si suole sentire nei campi di calcio, dei giganti in sala.
S è insomma come in vetrina. Sembra essere là per far mostra di sè. Un gesto di B e cominciano le prove di funzionalità e di rendimento.
Viene portato un blocco grande e pesantissimo. Viene messo sulla mano destra di S. S lo solleva tre volte come un fuscello.
(S fa poi gesti di salute e di benessere).
(Entusiasmo; attesa).
S mette le mani giù e i piedi

ZONA A

ZONA C

SPEAKERS

Parliamo dal fondo dell'acqua, addossati a una immensa distesa di quarzo: via via attraversati da impulsi energetici. Un color rosa chiarissimo sembra distendersi sull'architettura; lunghi cavi di un bianco splendente proteggono le case e i monumenti.
Ci uniamo nel girotondo: giriamo vorticosamente. Unanime è ora l'esplosione di gioia: è finalmente il bene. L'immensa opera edificante dà ora i suoi frutti. URRA'. URRA'.

in aria. Sta in equilibrio felicemente. Sui suoi piedi viene posto il blocco di prima. S lo tiene perfettamente. Quando si rialza fa un gesto da circo che vale un « voila ».
(Entusiamo. S sembra volere l'applauso. Sembra volere comunicare a tutti una gran festa).

Passa sullo sfondo una serie di uomini vestiti come S. Tengono il braccio destro alzato come un pugile vincitore. Hanno sul volto un sorriso che è anche un grigno. Una fanciulla in tutù li annaffia man mano che passano.

S si solleva e vola (si trovi il modo) facendo in aria gesti angelici, ridendo scatenatissimo applaudendosi.
(Entusiasmo. Ritorna sul plinto. Tutti si baciano. S - improvvisamente crucciato - sembra trarre qualcosa dalle viscere: è una lama affilata, sembra volersi tagliare il corpo: ma poi, improvvisamente, nasconde l'arma e ritorna ad essere felice. Riderà anche come a volere significare che è stato uno scherzo).
Un energumeno (ordine di B) viene a dare un portentoso pugno a S. Gliene dà un secondo, un terzo, una scari-

ZONA B

ca. S resta immobile nella sua allucinata espressione felice. Poi, attira a sè l'energumeno e lo bacia sulla fronte.
Scatenata festa generale.
(Per un attimo S sembra terrorizzato; sta per riprendere la lama. Ride. Il donnone viene sul proscenio a frignare e ad ingoiare dolci. S fa gesti di benedizione e di solidarietà. Incitamenti. Trema come per freddo).

(Buio al reostato)

ZONA A

(Luce al reostato)

Y volta e rivolta il corpo di X, ormai interamente fasciato. E' scoperto solo in volto. Ne tasta la fasciatura in ogni parte. Poi, con uno strano apparecchio, sembra operare delle saldature. X rantola debolmente
Y - e infine, superespirando, ebbe il premio.
Y - Ooooh gentilissimo amico com'è veloce lei, com'è tranquillo
(X ha smesso di rantolare. Ora Y sembra aver terminato la saldatura. Inutile dire che la donna è molto più che devastata.
Y ausculta il cuore di X. Stupore. Y ausculta ancora. Stupore. Poi, dopo un attimo di smarrimento, scoppia in una risata isterica ed asmatica.
Il gigante sembra preoccupato. Avanza, travolge Y, ausculta il cuore di X. Tenta di sorridere. Lo scuote riausculta. Tenta di sorridere. Fa scendere il trapano: nuovo esperimento di trapanazione. Torna ad auscultare il cuore

ZONA C

(Si ode un pianto strascinato)

(luce immediata)

SPEAKERS

ZONA B

(Luce al reostato)

Si sta legando una corda bianco-latte, che scende dall'alto, al corpo di S. Si sta curando nei minimi particolari la sua figura; se ne sta ritoccando il viso, se ne sistema e abbellisce la toilette: tutto al ritmo dei colpi di tamburo di B. Il donnone, letteralmente sommersa di dolci, dorme sul proscenio.

Ogni tanto ha dei risvegli; si alza, sembra sia diretta ad aggredire qualcuno. Poi ci rinuncia, si siede, frigna, ingolla dolci e dorme.

Finalmente S è legato bene alla corda. Il trucco è finito. S alterna momenti di « giubilo » ad altri di terrore. Sorride a ritmo alternato, come una luce intermittente.

Ora l'orgasmo e la felicità è generale. Viene svegliato il

ZONA A

di X. Esita. Poi prende il corpo di X e lo scaraventa giù dal palcoscenico.

I giganti in sala se lo passano uno sulle braccia dell'altro, fino a che X scompare.

G avanza verso il proscenio. Spiega nel suo linguaggio le ragioni teoriche dell'accaduto

(Buio al reostato)

ZONA C

G_3 e G_4 come sempre.

Due fanciulline in tutù stanno leccando le lacrime di M che piange con la fronte a terra. M scatta in piedi.

M *(ridendo, festoso)* E tu andrai sulla luna e la cospargerai di fiori al napalm e di bergamotto. E ci metterai uno scarabeo d'oro ogni cento metri e un picchetto bianco di pin-up con gelato ogni due metri e una lista del dare e dell'avere ogni cento metri.

(Buio)

SPEAKERS

Speaker$_2$ *(voce di donna, asmatica)*.

Aprire. Mostrare le mani il volto il fondo della gola.

La nostra grande boucle è cominciata. Il nostro grande sole brucia l'acqua color bianco latte che copre la geografia a

ZONA B	ZONA A	ZONA C	SPEAKERS
donnone e condotta davanti al plinto. La corda comincia ad andare su, verso la zona C. B, in aria continua a mandare bacetti, ad andare in escandescenze di gioia, ad applaudirsi. M sulla zona C lo sta aspettando a braccia aperte.	(Luce al reostato) *Il gigante, ancora, spiega. Qualcuno porta un altro uomo sulla lettiga. Y ricomincia, letteralmente stuprata, a far moine.*	(Luce immediata) *G_3 e G_4 come sempre. Coro bianco di fanciulle in tutù M a braccia aperte attente.* M - E disse: alza gli occhi - mira dal luogo dove sei, tutto il paese che vedi Lo darò a te e alla tua progenie.	vista d'occhio. Prosit. Una incommisurabile pace penetra nelle zone e negli organi, nei cieli e nelle menti.

I giganti sgombrano la sala, spruzzando aerosol da tutte le parti.

BUIO

Peter Handke

Teatro o cinema, ovvero le miserie della comparazione

Diceva Pascal, a un di presso: tutto il male viene dal fatto che si crede sempre di dover paragonare la propria finitezza con l'infinito. E un altro male — questo Pascal non lo diceva — discende forse dal fatto che in generale si crede che quello di far confronti sia un dovere.

Mentre scrivo, vedo fuori sulla strada due spazzini intenti a scopare con le loro grosse ramazze il marciapiede. Hanno entrambi una tuta a strisce bianco-arancione *come dei motociclisti,* entrambi portano dei larghi calzoni spiegazzati *come vagabondi* o *come dei personaggi in un dramma di Beckett,* tutti e due hanno volti *da meridionali,* ambedue hanno in capo berretti *come se ne vedono in fotografie di prigionieri della prima guerra mondiale,* l'uno e l'altro avanzano con ginocchia rigide e piedi piatti *come girovaghi,* tutti e tre — ora se ne aggiunge un terzo, un quarto — portano guanti a manopola *come spalaneve in inverno,* tutti e cinque con le loro scope e pale enormi, che li fanno apparire piccolissimi, assomigliano a *figurine di un quadro di Brueghel.*

Se non che: uno degli spazzini si è girato *più rapidamente* dell'altro, e l'altro aveva il berretto *più profondamente* calcato sulla faccia *del* primo e l'altro spazzino ancora aveva una *faccia più tedesca* dell'altro e il terzo sembrava attendere al suo lavoro *più svogliatamente* del secondo; infine — nel frattempo gli uomini sono usciti dalla mia visuale — l'ultimo spazzino che si era già messo in spalla la sua scopa, mi appariva *più robusto* degli altri. Ma quali paragoni mi verranno in testa se nel leggere davanti al pubblico quel che ho scritto ora alzerò gli occhi e mi metterò a guardare quelli che a loro volta mi stanno a guardare?

Come si arriva a questa mania che ci spinge a far paragoni? Non s'insedia alle volte per l'incapacità di distinguere le cose nella loro singolarità quando le esperiamo? E come avviene che, istituendo paragoni, si vuol ogni volta nello stesso tempo valutare, svalutare e rivalutare? Non è forse che si valuta perché non si ha voglia di percepire sensibilmente l'oggetto svalutato per mezzo del paragone in paragone all'altro? perché ad esso si guarda con un inerte riflesso comparativo, senza vederlo, e si sdrucciola nella comparazione per il semplice non saper che pesci pigliare allorché non si riesce a percepirlo? Gli oggetti in tal modo sembrano esserci soltanto per poter essere *giocati* l'uno contro l'altro: vengono astratti a possibilità di comparazione, col medesimo metodo con cui il codice civile persino de-

gli Stati non borghesi (1) sin dal principio rende spregevoli e impossibili le esperienze dei cittadini. Il venir in chiaro su certe cose è eluso nella sciocca commisurazione con altre cose. Meccanicamente una gerarchia di oggetti nasce così nella coscienza, la quale ora, per vie che si direbbero statali, accoglie gli oggetti come un oniomane, un maniaco delle compere, un cliente: il primo pensiero alla vista di un oggetto non è un primo pensiero, bensì il riflesso comparativo — analogamente all'acquirente in un emporio, al quale non tanto viene esibito un mondo di merci quanto un mercificato modo di possibilità comparative — e io stesso con null'altro ho potuto trarmi d'impaccio se non facendo paragoni: sì, bisogna dirlo, i paragoni *aiutano*.

E i modelli, a cui tutti i paragoni sono riducibili, sono i seguenti: « Preferirei aver questo piuttosto che quello »; « preferirei esser questo piuttosto che quello ». E infine, utilizzabile per ogni oggetto e situazione: « Mi piacciono più i negri dei cinesi ». « Mi piace più la democrazia della rivoluzione ». « Mi torna meglio un impiego stabile che non un'esistenza incerta ». « Mia moglie mi va a sangue più di qualunque attrice ». « Un ordinamento sociale rigido e severo, in cui ognuno faccia il suo lavoro e abbia da mangiare a sufficienza, per me è meglio di una libertà che... ». Qualche tempo fa mi mandarono un questionario in cui c'erano solo domande di questo genere: « Preferiresti vivere in una città inospitale ma ricca di capitali o in una città dalle belle architetture ma relativamente povera? ».

Appare dunque che a questo servono i paragoni, a far scivolar via il discorso dall'oggetto paragonato per liquidarlo con una frase: ogni altro interesse per l'oggetto è superfluo: esso non esiste che come oggetto di comparazione: l'oggetto si trasforma: diventa un'avversione. E il male proprio di questo tipo di comparazione è che, col suo aiuto, essendo ogni oggetto riformulato nella coscienza e trasformato in un oggetto carico di una connotazione affettiva e di valore, ogni oggetto di questo mondo può esser paragonato con ogni altro oggetto di questo mondo. Null'altro resta se non la possibilità linguistica, per l'unico fatto che l'oggetto è ineffabile: e proprio perchè è ineffabile, non rimane che istituir paragoni: il paragone esime dall'occuparsi dell'oggetto: essendo l'oggetto incomprensibile, se ne preferiscono altri.

Questo piuttosto insistito discorso preliminare non dovrebbe a rigore che rendere diffidenti e chiarire certi meccanismi reattivi che si annidano in un'unica frase, molto banale, molto dimessa. La frase al cui modello ho voluto avvicinarmi pian piano, è questa: « Vado più volentieri al cinema che a teatro ». Quale spreco in una frase tanto innocua! « Vado più volentieri al cinema che a teatro ». Mi ricordo che questa frase l'ho usata piuttosto spesso. Ho detto « mi ricordo » perché da qualche tempo non la uso più. Vuol dir questo soltanto che ora vado più volentieri a teatro che al cinema? No, vuol dire solo che non mi servo più di quella frase: che rifuggo dall'uso di una frase. Continuo, come sempre, a preferire il cinema al teatro. Bene, ora ho usato quella frase, ma per l'ultima volta. Mi sembra che come non ci si può bagnar due volte nello stesso fiume, non si possa usar due volte la medesima frase, la seconda volta ti potrebbe rovinare addosso e sotterrarti. E come in Kierkegaard c'è la concezione che non ci si potrebbe bagnare neppure *una* volta, così sarebbe forse da riflettere che esistono certi frasi che non è possibile impiegare neppure *una volta*. Si tratta di tutte quelle frasi i cui modelli sono prodotti della coscienza ridotta al rango di nastro trasportatore. Di questa specie è anche la frase sul cinema e sul teatro, che forse è ancora comprensibile al

pari di esclamazioni tipo « Ohi », « Oh! » o « Dio mio! », ma che, come proposizione, da dire non ha più nulla.

Molto più degno d'attenzione che il disprezzo per il teatro pare a me lo sviolinamento del cinema, in un momento come questo della sua storia in cui proprio i film consapevoli, progressivi ci fanno prender coscienza del dilemma del cinema: che esso dopo aver a lungo sostenuto di presentare semplicemente delle immagini evitando il giro vizioso della descrizione — necessario invece alla letteratura —, proprio a causa di questa molteplice esibizione di immagini è pervenuto a poco a poco — ad ogni nuovo film sempre di più — ad una classificazione delle immagini nonché dei loro significati, che è giocoforza definire sintassi filmica. Un'immagine filmica non è più un'immagine innocente, è divenuta, in forza della storia di tutte le immagini filmiche che l'hanno *preceduta,* un *atteggiamento:* rivela cioè l'atteggiamento conscio o inconscio del cineasta verso l'oggetto filmato, che in questo modo diventa oggetto del cineasta: l'atteggiamento rispetto all'oggetto serve come espressione di chi fa film: filmato, l'oggetto viene per così dire tolto di mezzo da tale atteggiamento, smaterializzato: l'atteggiamento, per il fatto che prima di esso una serie di atteggiamenti obbedienti allo stesso modello sono stati prodotti dall'oggetto, tutti *significanti* la medesima cosa, diventa una *frase* filmica. Già nel 1933 Roman Jakobson in un saggio intitolato *Decadenza del cinema?* osservava che essenza del cinema è la figura semantica della *pars pro toto.* « La *pars pro toto* è il metodo fondamentale cui il cinema ricorre per trasformare *cose* in *segni* ». Nella serie televisiva di pretta marca fascista « Aktenzeichen XY-ungelöst » (Casi giudiziari ancora aperti), recentemente realizzata in Germania, nella quale con film appositamente girati si invita la popolazione a dar la caccia a persone che essa ritiene criminali, è stato proiettato anche un breve film in cui si vedeva una truffatrice alleggerire degli ultimi spiccioli dei poveracci allogati in una soffitta. Quando il pover'uomo, la cui infelice moglie giaceva malata nel letto lì accanto, cavava fuori dalla calza quei postremi soldini e li porgeva alla truffatrice, la telecamera mostrava d'un colpo la mano dell'ignobile donna a tutto schermo, solo la mano isolata, su cui si vedeva contare le monete. In questa scena il metodo della pars pro toto era di una particolare, impudente evidenza: la « soffitta » significava « povertà », e analogamente la « calza » e la « povera donna a letto », mentre la mano della truffatrice stava come segno della truffa in sè, del crimine in sé. « Ogni fenomeno del mondo esterno si trasforma sullo schermo in un *segno* », dice Jakobson.

La storia delle immagini trascorrenti sullo schermo si rivela sempre più per una storia del costituirsi di una sintassi soggetta a norme e perciò stesso anche elargitrice di norme; nel frattempo anche il cinema ha la sua storia come i singoli Stati nei quali è stato prodotto, e le immagini degli oggetti si rivelano sempre più come norme *degli* oggetti. Come lo *Stato* istituisce una gerarchia dei rapporti tra gli oggetti, così anche il relativo cinema viene ordinando in un senso quasi statale le immagini degli oggetti. La sintassi del film, che con tanta ipocrisia è definito fenomeno democratico e internazionale, si configura in realtà in termini di monopolio statale e di nazionalismo come l'industria che l'ha prodotto. Il cinema, diremo in breve, ha ideologizzato i suoi oggetti, persone e cose, nonché i rapporti tra di loro. La sintassi cosiddetta di universale comprensibilità, che meccanicamente trasforma la sensibilità in cieco significato, è divenuta una sintassi repressiva. A ciò si aggiunge un'altra esperienza, che il critico cinematografico tedesco Helmut Färber così formula: « Come fascino, esperienza prestigiosa, lenocinio, il

cinema non dalla televisione è sostituito, ma dalla realtà esterna. Dallo sterminio delle merci con il quale l'immaginante si trasforma in un supermarket reale... Il piacere di vestirsi, divenuto tutt'uno con quello di travestirsi, ha già dato, in quanto a fantasia e gioco, molti punti al cinema. Nella bruttezza delle strade fioriscono apparizioni leggiadre, quali quasi mai si possono vedere nei nuovi film che circolano. Per le strade più ragazze belle e belline che nei film... Realtà fatta di immagini, che non solo diventa più rigogliosa, ma sempre più cinematografica... ».

Che nel cinema le immagini degli oggetti sian divenute norme del modo con cui guardare ad essi, codici civili del vedere e del percepire, lo rivelano con particolare nitidezza, e in senso foriero di conoscenza e divertente insieme, le regole che presiedono al film di genere. In questi film, le regole, a differenza dai film autentici e svincolati da regole prefissate, sono rimaste davvero, e per fortuna, delle regole *del gioco*: i film di spionaggio, i film gialli, i film dell'orrore... Ogni immagine in questi film è una frase figurativa, che si attiene rigorosamente alla sintassi che nel frattempo si è venuta elaborando. Penso a quelle scene nei film dell'orrore nelle quali si può vedere una persona che avanza direttamente verso la macchina da presa, e sempre più si teme, quanto più gigantesco si fa il volto sullo schermo, che d'un colpo a questa persona si pari davanti, a un pollice dalla macchina da presa, alcunché di orribile: e difatti è la regola (ho detto: la regola!) che il gran viso scontorto proprio in quel punto spalanchi gli occhi e ti squaderni lì un urlo raccapricciante o comunque ne abbia tutta l'intenzione, al che una mano perché no guantata gli si dispone larga larga sulla bocca. Un altro *significato* ha invece la scena se la persona, alcuni metri prima della macchina da presa, piega a destra o a sinistra e scompare dal quadro: questo principio figurativo ci tranquillizza: alla persona, almeno in questa scena, non accadrà nulla. Si potrebbe qui ricordare anche quel luogo comune della grammatica cinematografica che Hitchcock ha introdotto nel linguaggio filmico: egli ha applicato la dissolvenza non solo alla ripresa ravvicinata di belle donne, per esempio di Grace Kelly o di Kim Novak, ma ci ha fatto vedere « dietro un velo » e quindi « lattiginosi », imprecisi anche atteggiamenti spiranti particolare minaccia. Lo ricordo soprattutto perché tempo fa mi è capitato di leggere un articolo su una rivista medica in cui si diceva che in situazioni di particolare pericolo avviene che per la *paura* chi ne è vittima *diventi miope*. Hitchcok avrebbe qui dunque trasformato dei fatti *psichici* in un *principio figurativo*. Dopo aver appuntato questa osservazione, sono andato a rivedermi il film in cui tra l'altro credevo di poter riscontrare questa particolarità. Si trattava del film *Sopra i tetti di Nizza* e, rivedendolo, mi parve che la scena in questione fosse del tutto chiara, come le altre, senza foschie intermesse. C'era dunque da pensare che solo io, quando assistei al film la prima volta, avessi visto d'improvviso in dissolvenza per l'ansia che provavo per il personaggio in preda a terrore?

E' possibile dire che nei cosiddetti film di genere il linguaggio figurativo si è già presto coagulato in un canone rigido, che non può esser modificato, ma al massimo variato. Appare però sempre più — e di questo mi importa — che anche i cosiddetti film non obbedienti a canoni (sono chiamati anche film problematici o film d'arte), che pretendono di presentare immagini « anomiche », si impigliano abbastanza male in atteggiamenti normativi che si ripetono macchinalmente. Questi film artistici fanno come se restituissero per forza di immagini il mondo esteriore, la grammatica irrigidita delle forme filmiche. La grammatica compiutamente formulata, e cioè industrializzata di questi film si rivela la peggiore, vale

a dire: quella dai significati *più semplici*: cioè: ancora utilizzabile e sfruttabile per constatare ciò che non è mai stato messo in questione. Il dilemma del cinema è che la sua sintassi sempre più rende borghese ciò che tocca — e la via d'uscita sembra essere che proprio questa sintassi divenga oggetto della considerazione, che sia realizzata consapevolmente col film stesso, che anzi la sintassi del film appaia talmente astratta da essere essa medesima presentata *come* film. Si possono in proposito menzionare alcuni tentativi che presentano appunto lo schema delle successioni delle immagini, che m'è capitato di vedere giusto in televisione, come schema del film zoologico, in cui sono mostrati insieme anche animali che non hanno nulla da spartire tra loro: Monsieur Pompidou dichiara in una intervista alla televisione francese che non è possibile trattare con chi non vuol costruire niente e solo vuol distruggere, ecc. ecc. e a questo punto vien fuori lo spezzone del film sugli animali: l'intervistatore appare sullo schermo e ammicca compiaciuto!

Gli esempi di tentativi di astrarre il film fuorché la sua sintassi, e poi, una volta operata la riduzione, di mostrare immagini come *esempi della* sintassi, così che dunque gli atteggiamenti fanno ogni volta conoscere, contemporaneamente all'immagine, anche l'artificiosità dell'immagine, il suo esser « prodotto », la sua storicità, sono esempi radicali: con la *Cronaca di Anna Magdalena Bach* di Jean-Marie Straub si sono rivelate le possibilità del film futuro: collegare il calcolo estremamente esatto e rigoroso degli atteggiamenti con la grazia più rigorosa e netta, o meglio: quel film ha rappresentato la sua utopia consistente nell'ipotesi che l'artificiosità più ferma conduca alla bellezza più rigorosa.

Esempi della presentazione della sintassi del film come il film stesso si possono indicare soprattutto nel cinema « autre » americano. *The Illiac Passion* di Gregory Markopoulos è fatto in modo che son presentate una serie di pose simili alle diapositive che si vedono alle conferenze con proiezioni: queste pose non sono però proiettate una dopo l'altra sullo schermo, ciò che creerebbe una succes sione familiare e significante, bensì sono ogni volta ritmicamente ripetute e, grazie alla ripetizione, formalizzate in una sequenza di pose: non appena la sequenza è chiarita, resa *visibile* nel suo ritmo, che è un ritmo respiratorio, *in* questa sequenza viene montata un'immagine estranea come corpo estraneo alla sequenza: questa singola immagine estranea funge ora da immagine che nella sequenza successiva viene ritmicamente ripetuta, al che anche in questa serie di pose appare una nuova immagine che poi è ripetuta nella successiva ritmica unità filmica, e qui lo spettatore, che ora, con le immagini, ne vede anche la sintesi, attende, teso, l'immagine estranea di *questa* sequenza appunto, e così di seguito. Il carattere di cosa « fatta » che hanno questi film ingenera una rappresentazione che anche lo spettatore si *fa* e che gli permette di assistere a questi film in un esatto atteggiamento di *partecipazione*.

I progressi del cinema, a considerarli un poco sotto lente politica, avvengono certo in un senso abbastanza asociale, più asociale o ancor più asociale che i progressi del teatro, sui quali torneremo. E in modo non diverso che nel teatro, anche nel cinema i grandi film problematici, che si cimentano con i problemi eterni, slegati dal tempo, valgono come i « veri » film: non è comunque più esatto che il cinema, come Walter Benjamin reputava, nulla più ritenga — a causa della sua riproducibilità tecnica — del rituale, dell'« aura » artistica. L'affermazione poteva esser vera nel 1930: ma oggi sembra che precisamente la riproducibilità tecnica, non solo per il fatto che la qualità dei prodotti ha assunto un che di onirico, di onirica perfezione, abbia acquisito presso il pubblico una potenzialità illusionistica

di secondo grado, che l'ingenua illusione di primo grado sui palcoscenci teatrali oggi non raggiunge più. Quanto spesso si ode, per esempio, che gente che, come afferma, ha assistito a sazietà alle noiose pretese d'arte del teatro « preferisce andare al cinema, beninteso solo quando fanno un film davvero artistico, che meriti »: *Blow Up,* i film di Bergman, i film di Fellini, anche i film di Godard — eccettuati quelli di Truffaut e di Straub al massimo, i quali, insieme agli western americani sono certo gli unici film utopistici girati sinora — sostituiscono per lo spettatore l'aura spirante dalle tempie di Amleto che in teatro, e si capisce, non più sopportano. In questi film, proprio perché sono tecnicamente riproducibili e a due dimensioni, le ancor sempre più o meno cospicue questioni dell'essere sono poste per il pubblico a tre dimensioni pervenendo anzi sino all'immaginaria quarta e quinta dimensione « kitsch »: a quanto pare la formale tridimensionalità del teatro usuale si schiera con la tridimensionalità, richiesta dalle istanze statali, della tematica: l'artificialità dello schermo, che è *piatto,* distanzia e apre lo *spazio* a tutte le grandi questioni, alle quali per vero già le autorità han dato risposta. Nei film problematici ritroviamo l'antico teatro — ma questi film sono appunto i più spurii film di genere, perché essi, a differenza dalle pellicole gialle, ecc., operano in modo così orribilmente reale e vero, perché le regole del gioco si limitano ad applicarle, anziché disvelarle programmaticamente, perché fanno apparire le regola *del gioco* come regole *della vita*: un film sull'amore, un film sul dolore, un film sulla morte è un film di genere, la morte, se portata sullo schermo, ha regole di gioco, non regole di vita: ed è quello che la maggior parte di questi film non fa vedere. Anche questi sono divenuti merci culturali, persino il prezzo d'ingresso sempre più si avvicina a quello del teatro.

Per quanto ora riguarda le condizioni e i rapporti di produzione, io non so dove siano peggiori, se nel teatro o nel cinema. Già i costi di produzione fanno sì che il produttore, se in generale vuol fare un'industria della sua produzione, debba tagliar corto con ogni radicalismo formale, con ogni riflessività che superi l'ottusità del primo sguardo e far campo a quel che si chiama « pensiero » economico o pratico. C'è molto più cinema sociale che conduce un'esistenza asociale, c'è più cinema « autre », che non teatro « autre »: il teatro, almeno nel sistema di sovvenzioni vigente in Germania, può reggersi economicamente per esistere un poco asocialmente, e ciò per piccoli teatri è addirittura il luogo privilegiato dell'ordinamento statale democratico — mentre i film che si proiettano nelle « altre sale » trovano impedimento nel fatto che lo Stato democratico non li ha ancora neppur percepiti: non solo essi stessi esistono con l'esclusione del pubblico, ma c'è anche un'esclusione di adeguate pubblicazioni su di loro, mentre gli stessi teatri di avanguardia possono contare su pubblicazioni diffusissime, se non addirittura sul pubblico. La maggior parte della gente non sa ancora che esiste un bisogno di vedere, così come c'è un bisogno di mangiare, di esser liberi, di camminare, di amare.

Il teatro ha invece un pubblico. Il sistema sociale ha fatto in modo che quel che accade sulla scena venga discusso. Il teatro ha la tradizione dalla sua quando richiede di essere pubblicato. Grazie a un diritto consuetudinario è divenuto un massmedium, benché la situazione del teatro sia nettamente sproporzionata rispetto alle reazioni del pubblico nei suoi riguardi. Non di meno, come utopia, ci potrebbe essere una buona possibilità di esprimersi, per spregevole che possa essere l'istituzione. Già adesso si vedono buoni esempi della possibilità che ha il teatro di mostrare movimenti, parole, azioni, che per questo solo estraniano e colpiscono chi sta a vedere e a sentire, per il fatto che avvengono proprio ora, non riprodotte,

proprio *sul teatro* e non sarebbero pensabili in nessun altro *medium*: che, fossero filmate, sarebbero *artificiali* in un modo ormai *naturale,* mentre sono — precisamente ora, immediatamente, spazialmente — *artificialmente* artificiali sul palcoscenico, accadimenti che avvengono giusto adesso, non storie. Il « Bread and Puppet Theatre » poteva convincerti da New York, almeno agli inizi della sua attività — più tardi si è fatto troppo contenutistico, bisognoso di solidarietà — se non proprio delle possibilità del teatro almeno della possibilità di ascoltare e vedere direttamente. La drammaturgia teatrale della tradizione, che conosce solo azioni e parole *al servizio* di una storia, è stata ridotta ad azioni e parole come tali: esse son diventate eventi, che non indicano niente di *diverso,* ma si propongono come eventi teatrali abbastanza tangibili, a differenza dalle vecchie storie, da far sì che lo spettatore ancor solo stia a guardare e ad ascoltare e da indicargli così una possibilità di libertà extraindividuale. Il levare la mano è una storia. Sedere, giacere, stare in piedi sono altrettante storie. Una storia molto avvincente è il battere di un martello su un ferro. Ogni parola, ogni suono, ogni movimento è una storia della libertà possibile. Ogni natura falsa, imposta è sulla scena tolta di mezzo: ogni estrinsecazione è *fatta* con precisione, nessuna estrinsecazione significa qualcosa d'altro fuor che se stessa, è così *sensibile* che non ha bisogno di alcun *senso.* Un'inaudita contemporaneità si configura, del vedere, del respirare, del riflettere, del distinguere. Lo spazio si fa unità teatrale in cui si diviene sempre più attenti, sempre più tesi, finché lo strappo di un nastro adesivo con cui una persona si tende i vestiti avviene non più soltanto nel visibile spazio esterno, ma al centro della coscienza dello spettatore.

Questa faticosa artificialità, nel cinema sarebbe di nuovo bandita dall'artificialità tecnica: e qui il teatro ha una possibilità *in più.* Può servirsi del meccanismo dello star a guardare, per mostrare che i rapporti degli uomini fra loro sono finzioni come il combattimento tra il cane e l'orso nel film zoologico, come la conversazione tra Pompidou e l'intervistatore. Finché va così, certo ancora preferisco andare al cinema. Ma un copione lo scrivo meno volentieri di un lavoro teatrale. Son le miserie della comparazione.

Pellicceria

VIVANTI BRUNO

Portici Corso Umberto, 34 - Tel. 21.566

RECENSIONI

COLLOQUIO INTERNAZIONALE DI METODOLOGIA ESTETICA

« Istituzione aperta e istituzione chiusa ».

Un modo sufficientemente concreto di introdurre il discorso intorno al Colloquio di estetica (tenutosi a Rimini - San Marino, presso il Centro internazionale ricerche sulle strutture ambientali « Pio Manzù ») può essere quello di riportare subito il testo *disposizionale* del *manifesto* e la relazione finale, entrambi firmati da Luciano Anceschi, che ha coordinato il Colloquio. I due testi possono costituire i parametri entro i quali si sono collocati la serie di interventi ed il successivo dibattito.

Ecco dunque: « Chiarire che cosa oggi si intenda per istituzione (artistica, letteraria, culturale) sembra esser compito utile in un momento in cui il concetto stesso di istituzione si propone in modi problematici in un orizzonte di crisi della nozione. Possiamo ancora parlare di istituzioni? Ed eventualmente in che senso? Se si parla di istituzione *aperta* o di istituzione *chiusa* che cosa si intende? Come è presto chiaro, il problema tocca alcuni territori costitutivi dell'estetica, ma non solo dell'estetica, anzi della civiltà contemporanea nelle sue strutture portanti. In realtà, noi assistiamo ad una profonda inquietudine delle istituzioni. C'è un metodo capace di giustificare la continua instabilità, il continuo mutare, il formarsi e dissolversi continuo delle istituzioni? D'altro canto, lo strutturalismo, la semiologia, il formalismo — con le loro motivazioni e le loro proposte — tendono sempre più a garantirsi nelle forme di un *sistema chiuso*, mentre recenti movimenti artistici (arte povera, happening, environment...) anzi tutta la esperienza artistica e letteraria contemporanea, da un lato, e, dall'altro, correnti di rinnovamento del costume (lotta contro l'autoritarismo...) pongono sempre più risolutamente l'accento sui modi di un *sistema aperto* di comportamenti liberi e liberatori. L'esame del problema che nasce dalla considerazione di queste opposizioni consentirà, alla fine, di mettere in luce quali apporti possono dare alla sua chiarificazione metodi diversi, come lo strutturalismo e la nuova fenomenologia critica ».

La relazione finale stesa il 30 settembre, dopo tre giorni di confronti e discussioni è la seguente: « Il gruppo di lavoro impegnato nella discussione su *Istituzione aperta e Istituzione chiusa*, ha discusso in particolare i rapporti tra estetica fenomenologica e strutturalismo. Ci si è innanzi tutto preoccupati di chiarire che lo strutturalismo cui la nozione di *Istituzione chiusa* si riferisce e che appare incompatibile con la fenomenologia è, non può che essere, lo strutturalismo ontologico di Lévi-Strauss, pur riconoscendo che la *chiusura* che tale strutturalismo denuncia non risiede propriamente nell'*approccio*, non è insomma tanto una *chiusura* metodologica quanto una *chiusura* speculativa.

Rilevate poi nel corso di un ampio dibattito alcune convergenze metodologiche fra estetica fenomenologica e strutturalismo praghense, il gruppo di lavoro ha altresì messo in luce le divergenze epistemologiche che dividono un ambito di ricerca dall'altro. Infatti nella misura in cui tende a far valere un'esigenza *teoretica* la fenomenologia non trascende l'esperienza, ma risolve le sintesi chiuse e limitate dell'esperienza stessa, nella legge di un'universale correlazione, mentre per la linguistica strutturale almeno là dove essa aspira a costituirsi come scienza legittimamente in grado di usufruire dei principi e dei metodi delle scienze della natura, il piano empirico non può che designare il livello di partenza per processi astrattivi capaci di garantire una dimensione teorica della ricerca. Le divergenze risultano macroscopiche dal confronto tra estetica fenomenologica e linguistica glossematica e comportamentistica.

D'altra canto, il gruppo di lavoro non ha mancato di sottolineare che un certo tipo di approccio ai problemi aperti al confronto interdisiplinare si rivela particolarmente fecondo di risultati; risultati che avrebbero potuto essere più ampiamente verificati se fosse stata resa possibile una collaborazione di mutuo confronto con la sezione del Convegno

dedicata alle *Forme dell'ambiente umano*».

Fra i due momenti segnati dai testi anceschiani si è svolto il colloquio che si è articolato a due diversi livelli: a quello più squisitamente metodologico e problematico e a quello dichiaratamente esemplificativo. Dopo una introduzione di Anceschi sul problema delle Istituzioni letterarie e Artistiche (la si può leggere ora in *D'Ars*, anno X, n. 46-47), in sede di gruppo vari sono stati gli interventi. G. B. Vicari ha parlato intorno alla situazione della letteratura attuale ed ha accusato con tono risentito e fortemente preoccupato l'impaccio nel quale si trova oggi l'operatore in bilico tra la dichiarazione della insufficienza dell'arte di fronte alla prassi, da una parte; e la spericolata convinzione intorno alla capacità totalizzante del fare artistico, dall'altra. P. Bagni, affrontando il rapporto tra lettura e letteratura, ha offerto un rigoroso esempio di ipotesi di metalettura. E. Mattioli con la sua relazione sulla mimesi come istituzione ha convinto delle possibilità insite nella neofenomenologia di intendere le istituzioni come *sistemi operativi mobili e plurivoci*, per usare le parole di Anceschi. F. Curi ha invece esaminato una serie di ipotesi di confronto tra strutturalismo e fenomenologia (il senso del suo discorso ci sembra possibile cogliere pienamente in *Retorica, strutturalismo, fenomenologia*, in *Lingua e stile*, Anno IV, n. 3).

A. Serra, G. Baratta, F. Bollino, C. Altarocca hanno parlato rispettivamente sulla psicoanalisi come istituzione, sul teatro di Sanguineti, sul rapporto tra tecnica ed istituzioni, sul romanzo contemporaneo. Una particolare attenzione hanno meritato le relazioni di R. Barilli e di A. Tagliaferri. Il primo s'é intrattenuto nel delineare una storia delle macrostrutture, da quelle di Wölfflin a quelle di D'Ors, sottintendendo le macrostrutture tipologiche di un Curtius e di uno Hocke; ha rilevato il pericolo di assolutizzarle, di farne cioè un uso rigidamente totalizzante; ha però avvertito la possibilità e la opportunità di farle funzionare quali istituzioni, quali proposte tassonomiche rinvenibili all'esterno delle opere d'arte. Barilli ha sottilmente polemizzato contro le microanalisi di matrice francese (leggi *Tel Quel)* che, a suo parere, non sanno opportunamente aprirsi al mondo, al fuori dell'opera. Ha quindi proposto, mediante una serie di esemplificazioni a livello di arte povera, una linea di ricostruzione di macrostrutture e di microstrutture, linea che è riuscita convincente nella misura in cui la proposta di Barilli poteva appoggiarsi alla serie delle sue opere, nelle quali il discorso era già stato sperimentato.

La relazione serrata, concentratissima di A. Tagliaferri ha avuto come bersaglio da smantellare con crudeltà e ferocia la separatezza in cui si colloca tuttora il letterato che persiste nel proclamare il suo diritto alla poesia, alla voce, rifiutando il silenzio che, secondo Tagliaferri, è l'unica alternativa del letterato (ci sembrò di riconoscere a questo punto la tesi del *Che fare* di Leonetti e Di Marco).

La presenza di L. Rosiello ha garantito all'interno del gruppo la rigorosa definizione dello strutturalismo, spogliato com'è stato dal linguista di ogni equivoco essenzialista ed ontologico. Anche qui un bersaglio: C. Lévi-Strauss. E' da rinvenire forse qui uno dei risvolti più interessanti del colloquio: sembrò riproposto, se pure in terreno diverso, lo scontro, la polemica tra Propp e Lévi-Strauss. Rosiello infatti ha insistito sulla necessità che lo strutturalismo linguistico non debba compromettersi con l'essenza, con il metafisico nella misura in cui intende proporsi quale metodologia scientifica.

Comunque il tessuto connettivo a tutto il lavoro, all'intero dibattito è stato offerto ed assicurato dalla introduzione di L. Anceschi, che richiamandosi al suo recente volume, *Le istituzioni della poesia*, ha dimostrato come il suo discorso più che trentennale permetta al critico, al fenomenologo di porsi in situazione, generosamente disposto alle *ipotesi*, e non alle *ipostasi*, alle *proposte* e non alle *imposizioni*. Entro questa angolazione ci sembra possa aver dato i propri frutti anche il discorso mobile e vivace intorno alla retorica, alla neoretorica, quale istituzione letteraria che ha percorso e percorre ancor oggi gli universi artistici. In tale ambito di analisi e di proposte si è particolarmente messo in evidenza il discorso di R. Barilli. Ci preme tuttavia sottolineare come l'intero colloquio sia stato improntato alla nuova fenomenologia che L. Anceschi in questi ultimi dieci anni ha cercato di sorprendere nella sua funzione: dalla *Introduzione* del '59 ad *Autonomia ed eteronomia dell'arte*, al *Progetto di una sistematica dell'arte* del '62, alle *Istituzioni della poesia*. Infatti sia il manifesto con cui il Colloquio si è aperto, sia le conclusioni che sono state tratte riflettono in maniera vivace e mobile proprio certe pagine della *Introduzione* di Anceschi alla sua opera del '36: « In ogni caso la fenomenologia è — anche se non solo que-

sto — è un operare infinito per il riconoscimento della organicità della vita dell'arte nel rilievo continuo e tentato con attenzione fedele alle minime sfumature dei processi di integrazione in cui l'arte, la riflessione sull'arte vivono... ».

Quanto si è detto non vuol dire che l'alveo anceschiano abbia inteso forzatamente convogliare in sè la tematica varia, rigidamente coartandola e snaturandola. La presenza di Dorfles, di R. Assunto, le tesi di *Tel Quel* che spesso si sono insinuate nelle discussioni, la polemica di Rosiello nei confronti di J. Derrida hanno documentato largamente la volontà dei confronti e anche degli scontri. Anche questo va giustificato e compreso servendoci delle parole di Anceschi: « Un buon metodo filosofico non propone alla critica alcuna direzione vincolante, non può e non vuole insegnare nulla alla critica; si propone, invece, di capire, di coordinare, di unificare senza costringere... Il critico risponde di sè; e sembra evidente che non attende né dal Filosofo né dal Sociologo né dal Moralista né dal Politico l'indicazione del modo con cui deve istituire i criteri di riconoscimento e di giudizio che gli sono propri, del modo con cui deve esercitare il suo compito ».

GINO BARATTA

BIROLLI A FERRARA

L' impressione prima che si ricava dalla visita alla Mostra di Renato Birolli (1905-1959), ora allestita nelle Sale della Galleria Civica d'Arte Moderna a Palazzo dei Diamanti di Ferrara, è quella di trovarsi di fronte ad una personalità fra le più rimarchevoli dell'ancora recente storia figurativa italiana e che ha avuto una parte preminente nelle vicende artistiche che si sono determinate in un arco di tempo più che ventennale a partire dal 1931.

L'espressione cessa di essere tale per tradursi in convinzione, quando sulla scorta delle opere esposte si ripercorre passo passo lo spaccato storico delle vicissitudini artistiche del nostro Paese: « Antinovecentismo », « Corrente », « Nuova Secessione Artistica », « Fronte Nuovo delle Arti » e « Gruppo degli Otto », movimenti che annoverano Birolli non come un qualificato consenziente, bensì come animatore e protagonista anche dal punto di visto teorico.

La rassegna è stata realizzata con l'appassionata ed esperta collaborazione di Zeno Birolli, figlio del Maestro, e si avvale di contributi critici notevoli in catalogo, contributi che fanno il punto degli studi e delle ricerche condotte fino ad oggi.

Viene spontaneo considerando le problematiche e le incidenze chiedersi come mai Birolli non goda di quella larga notorietà e popolarità che pure merita. La Mostra, credo, fornisce la risposta a questo interrogativo: poichè molte delle opere esposte sono per lo più inedite, pur essendo estremamente significative, viene convalidata la tesi che Birolli si sia sottratto al « consumismo », oltre che per ragioni strettamente collegate alla sua indole ed a una precisa concezione della società e dell'artista, anche per lo slancio di ricercatore che animava il suo operare artistico, teso sempre a chiarire un traguardo raggiunto e convalidato con il raggiungimento di altri traguardi, che, anzichè costituire punti di arrivo e quindi di stasi, erano sempre molle che lo sollecitavano ad affinare un tipo di comunicazione che in pratica diveniva sempre più sottile, ma non per questo meno vera.

Aggiungerei, che una mancata « maniera birolliana », intesa come facile predisposto stilema, peraltro impossibile dati gli assunti di estrema dinamicità rispondenti a precisi bisogni di una personalità varia e composita, non ha favorito la creazione di « fans » e quindi di un mercato tranquillo e consolidato sul piano del gusto.

Tutto questo non deve in alcun modo lasciare lontanamente supporre a discontinuità, anzi, si rileva, in opere che occupano uno spazio di attività quasi trentennale, una stringata unità, tanto che ogni quadro è di Birolli senza essere « birolliano »: prerogativa questa non comune, in quanto richiede una tensione continua.

Dopo la personale alla XXX Biennale veneziana del 1960 e la Mostra al Palazzo della Gran Guardia di Verona nel 1963, questa di Ferrara puntualizza più minuziosamente dal punto di vista critico la vicenda artistica di Birolli che è una vicenda affatto consuetudinaria, priva degli orpelli pseudoromantici, vissuta in prima persona ed ha il merito di sottolineare un impegno culturale che è comprensivo di aspetti umani e civili estremamente responsabili.

FRANCO FARINA

IL PORTICO

7

Giovanni Calendoli: Prospettive del teatro contemporaneo. — Tre atti unici: **F. Di Pilla:** Il Maggiolino. — **U. Eco:** L'altro empireo. — **G. Parenti:** Etimologie. — **Interventi** di G. Baratta, F. Trebbi, F. Bartoli, U. Artioli. — **Interventi sulla poesia visiva:** di L. Pignotti, E. Miccini, G. Baratta, U. Artioli, R. Margonari, F. Trebbi. — **Antologia di poeti visivi: Fernando Trebbi:** Le proposte della ragione. — **F. N'Sougan Agblemagnon:** La condizione socio-culturale negro-africana e il cinema. — **Toni Toniato:** Presenza di Girardello. — **Eugenio Camerlenghi:** Per uno studio delle condizioni della cultura nelle campagne.

8 | 9

Jacques Derrida: La struttura il segno il gioco nel discorso delle scienze umane. — **Elio Pagliarani:** Due balli in una ballata. — **Gino Baratta:** Linea di lettura per Elio Pagliarani. — **Umberto Artioli:** Il problema dell'essenza del tragico. — **Armando Plebe:** Il caso Paccagnini. — **S. Badiali** e **C. Prandi:** Ernesto De Martino: 2. Storiografia religiosa e storicismo. — **Umberto Vivarelli:** La chiesa dei poveri. — **Mario Baroni:** Pederecki e Petrassi al Festival di Venezia. — **Fernando Trebbi:** Tre festival: Pesaro, Porretta, Locarno. — **Ciro Ruju:** Ironia e favola nelle opere di Donzelli. — **Renzo Margonari:** Gli orpelli della storia nel « Federico secondo di Hohenstaufen » di Sergio Vacchi. — Recensioni e schede di: R. Salvadori, R. Giusti, F. Bassani.

10 | 11 | 12

NUMERO SPECIALE dedicato a **Il ricupero del fantastico** nelle arti figurative. Interventi di: **Renzo Margonari:** Il recupero del fantastico. — **Gino Baratta:** La dissoluzione dello spazio e la genesi del fantastico. — **Fernando Trebbi:** Attualità del fantastico (note sul cinema). — Il fascicolo è anche catalogo della mostra sul fantastico tenutasi a Viadana (Mantova) e contiene pertanto riproduzioni di tutti gli artisti partecipanti e note critiche su ognuno di essi. **(Fascicoli ancora disponibili, presso la redazione, a lire millecinquecento).**

13

Luigi Heilmann: Presentazione. — **Aldo Enzi:** Lessico della violenza. — **Fernando Trebbi:** Forme e figure della spettacolarità nazista. — **Umberto Artioli:** Un grande sogno del terzo Reich: il teatro Thing. — **Haig A. Bosmajian:** La magia della parola nella propaganda nazista.

14

L. Anceschi: Intervento. — **F. Bassani:** Appunti per una fenomenologia del linguaggio in Merleau - Ponty — **G. Baratta:** Struttura e tecnica nell'opera di R. Di Marco. — **G. P. Brunetta:** Materiali per una retorica del film muto. — **F. Trebbi:** Il senso con-fuso. — **U. Artioli:** Strategia del personaggio in « Gioco con la scimmia » di E. Filippini — **G. Baratta:** L'indottrinamento grammaticale. — **F. Trebbi:** L'inventariamento teatrale. — **F. Bartoli:** La fabbricazione del senso. **A. Enzi:** Glossario.

Responsabile: **Mario Artioli** - Direzione: **Mantova, viale Parilla, 14 - Tel. 25.028**

RIVISTE

CHE FARE N. 6-7: Serie di interventi sul tema: **La scelta antagonista** suddivisi entro due sezioni: a) la linea politica (A. Badiou, E. Collotti, Pischel, F. Fortini, F. Leonetti, « Gruppo francese - inglese di militanti », M. Brunatto e S. D'Amico, R. Luperini, L. Della Mea, M. Quaranta); b) il « decentramento » ideologico (M. Blanchot, F. Fanon, U. Artioli, G. Baratta, F. Piedimontese, A .Cavaliere, P. Baldelli, G. Raboni, A. Boatto, G. Bonura, M. S. Codecasa, G. De Carlo, G. Ferretti, N. Massari, M. Lunetta, D. Maino, M. Sabattini, M. Papini, A. Saccà, E. Di Piazza, M. Perriera, G. Testa, T. Trini, L. Marzot, A. Bonito Oliva, M. Pistoletto, P. P. Pasolini, A. Pomodoro, G. Rocha, S. Rescio, P. Spagnuolo, S. Piccone Stella, F. Ferlini, G. Dego, F. Leonetti, G. De Carlo, F. Quadri, R. Di Marco).
Red. Via Angelo Mosso 18 - Milano.

LINGUA E STILE, N. 1.: Pavao Tekavcic: Saggio di un'analisi del sistema verbale italiano — **Guido Guglielmi:** Manzoni, Leopardi e gli Istituti linguistici — **Giancarlo Giardina:** Sulla struttura delle Odi di Orazio — **Arnaldo Ceccaroni:** Per una lettura del « Pasticciaccio » di C. E. Gadda — **G. F. Pasini:** Studi recenti sull'imperativo greco — **G. Calboli:** Il latino o della grammatica — **G. Guglielmi:** Il Novecento di Sanguineti — **E. Melandri:** In margine all'« episteme » di Foucault.
Red. Istit. di Glottologia dell'Università di Bologna, via Zamboni, 38 - Bologna.

SIGMA N. 24: Hugo Friedrich: Ulisse nell'Inferno — **Giovanna Finocchiaro Chimirri:** La duplice redazione de « Le donne di Messina » di Elio Vittorini — **Laura Mancinelli:** Una proposta sull'origine dell'articolo indeterminativo nei volgari medioevali — **Ugo Castagnotto: Gautier e Calvino:** L'antisemantica del Capitano e del Cavaliere.
Red.: Libreria Stampatori - Via Stampatori, 21 - Torino.

EINAUDI NOVITA'

COLLANA «GLI STRUZZI»

Bulgakov - **Il maestro e Margherita . . . L. 800**

Fenoglio - **Il partigiano Johnny . . . . . L. 800**

Autobiografia di Malcom X L. 1000

Poesia italiana del '900 (a cura di E. Sanguineti) **L. 3000**

DI PROSSIMA PUBBLICAZIONE

Calvino - **Gli amori difficili**

Salinger - **Il giovane Holden**

Ceram - **Civiltà sepolte**

Deakim - **Storia della Repubblica di Salò**

I LIBRI NUOVI A UN PREZZO NUOVO!

Agenzia di Mantova
Via Porto, 3 - Telef. 33.312

IDRAS

DI **BERGONZI** S. A. S.

Sede: **MANTOVA** - Piazza dei Mille - Telefono **28.544**

C. C. I. A. n. 87947

TUTTO

per il bagno

e il

riscaldamento

La nuova Italia

I Grundrisse „« l'opera chiave per capire tutto Marx»

MARX

Lineamenti fondamentali della critica dell'economia politica

A cura di Enzo Grillo, *Classici della filosofia 7* I-II Volume I, pp. XVI-426, L. 3.000. Volume II, pp. IV-692 L. 4.500.

Paul Nizan

I cani da guardia

Le verità essenziali del marxismo riscoperte con lucida violenza dall'amico del giovane Sartre. *Dimensioni* 7, presentazione di Rossana Rossanda, pp. XVI-144 L. 1200.

Alice C. Fletcher

Il rito Hako

Un libro che ci preserva uno dei sommi riti estatici, un rito per stringere un'alta amicizia. *Dimensioni 8*, presentazione di Elémire Zolla, pp. XX-168 con 4 tavole f.t. L. 1800.

Berto Perotti

Tra littorio e svastica

Un lungo viaggio attraverso due fascismi: memorie dell'altro asse. *Quaderni del Ponte 16*, pp. XII 208 con 12 tavole f. t. L. 2000.

Guido Quazza

I piani di studio

Una riforma dal basso sperimentata a Torino individua i rapporti tra i metodi e contenuti dell'insegnamento e i fini dell'organismo universitario. *Nostro tempo II*, pp. 212 L. 1000.

Paul H. Frankel

Petrolio e potere Enrico Mattei

La storia di un eroe del nostro tempo entro il profilo di una situazione. *Nostro tempo 10*, pp. 176 L. 1000.

Henri Wallon

Le origini del pensiero nel bambino

Il dinamismo del processo di conquista della ragione. *Problemi di psicologia 21* e 22, pp. 428+596 L. 3000+4000.

Il primo fascicolo di

QUALE giustizia

Giustizia e repressione. Lavorare con disciplina. Autorità di polizia e libertà di riunione. A braccio di ferro sulle misure di prevenzione. La lezione dei contadini. Diritto e rovescio. Arresto amministrativo e libertà personale. Le norme fasciste tornano di moda. Tre modelli. La codificazione penale militare. Ipse dixit. A. PIZZORUSSO. Obiettivo sulle ordinanze di rimessione alla Corte costituzionale. M. RAMAT. Un solo padrone. V. ACATTATIS e S. SENESE, Vendita a rate e prigione per debiti. G. AMBROSINI, Prevenzione e discriminazione. D. PULITANO. Una pretesa riforma penale. G. NEPPI MODONA, Il carcere tra rivolta e riforme. Ricordiamo Ottorino Pesce L. 600.

Altre novità

PIETRO BOSCOLO Cibernetica e didattica L. 1.700. REGINA POZZI Scuola e società nel dibattito sull'istruzione pubblica in Francia (1830-1850). L. 2000. MOVIMENTO DI COOPERAZIONE EDUCATIVA Il lavoro storico nella scuola media L. 600.

La nuova Italia